Desde América del Sur
Arte Virreinal en Andalucía

Rafael López Guzmán // Adrián Contreras-Guerrero (coord.)

Desde América del Sur

Arte virreinal en Andalucía

From South America

Viceregal Art In Andalusia

Edición // Editor

Instituto de América de Santa Fe

Proyecto Mutis. "Patrimonio artístico y relaciones culturales entre Andalucía y América del Sur" [Referencia HAR2014-57354-P]

Comisariado-Dirección científica // Curators

Rafael López Guzmán y Adrián Contreras-Guerrero

Textos // Text Authors

Adrián Contreras-Guerrero

Rafael López Guzmán

Francisco Montes González

Guadalupe Romero Sánchez

Fichas // Object Labels

Adrián Contreras-Guerrero

Gloria Espinosa Spínola

María Luisa García Valverde

Yolanda Guasch Marí

Francisco Montes González

José Miguel Morales Folguera

Iván Panduro Sáez

Guadalupe Romero Sánchez

Traducción al inglés // Translator

Elena Montejo Palacios

Equipo de investigación del Proyecto MUTIS // Project MUTIS Scientific Team

Lidia Bocanegra Barbecho

Adrián Contreras-Guerrero

Gloria Espinosa Spínola

Jorge Ricardo Estabridis Cárdenas

Yolanda Fernández Muñoz

Yolanda Guasch Marí

Elena Montejo Palacios

Rafael López Guzmán

Adriana Pacheco Bustillos

María del Pilar López Pérez

Francisco Montes González

José Miguel Morales Folguera

José de Nordenflycht Concha

Iván Panduro Sáez

Guadalupe Romero Sánchez

Miguel Ángel Sorroche Cuerva

Fotografía // Photography Credits

Adrián Contreras-Guerrero

ISBN - 978-84-938851-9-9

Visualización 3D, infografías y fotogrametría digital // 3D Visualization, Infographic and Digital Photometry

IdeosMedia, estudio creativo

Diseño web y programación // Web Design and Programming

Illíberi, software y geografía

Instituciones prestatarias // Lenders to the Exhibition

Catedral Basílica de la Encarnación, Málaga

Biblioteca Diocesana, Córdoba

Hermandad de las Angustias, Granada

Abadía del Sacromonte, Granada

Cartuja de la Defensión, Jerez de la Frontera (Cádiz)

Monasterio de Santa María de Jesús, Sevilla

Monasterio de Santa Isabel la Real, Granada

Monasterio de Madre de Dios de la Piedad, Sevilla

Monasterio de Loreto, Espartinas (Sevilla)

Convento de San José del Carmen, Sevilla

Convento del Espíritu Santo, Guadalcanal (Sevilla)

Convento de San Francisco, Baena (Córdoba)

Convento de Santa Catalina de Zafra, Granada

Convento de Nuestra Señora de la Piedad, Granada

Convento de la Encarnación, Baeza (Jaén)

Parroquia de San Antonio de Padua, Cádiz

Parroquia de Santa María de la Mesa, Utrera (Sevilla)

Parroquia del Carmen, Estepa (Sevilla)

Parroquia de San Antonio Abad, Trigueros (Huelva)

Parroquia de la Virgen del Pilar, Víznar (Granada)

Parroquia del Salvador, Ayamonte (Huelva)

Parroquia de Santiago Apóstol, Montilla (Córdoba)

Parroquia de San Julián, Sevilla

Parroquia de la Magdalena, Sevilla

Archivo-Museo Casa de los Pisa, Granada

Archicofradía de los Dolores de San Juan, Málaga

Patrimonio Nacional

Fundación Lázaro Galdiano, Madrid

Museo Naval, Madrid

Museo de Bellas Artes de Sevilla

Ayuntamiento de Sevilla

Archivo del Real Jardín Botánico, Madrid

Archivo Histórico Provincial de Cádiz

Fundación Manuel Ruiz Luque, Montilla

Biblioteca Vaticana, Roma

Biblioteca Nacional de España, Madrid

Bristish Library, Londres

Biblioteca Pública de Nueva York

Biblioteca del Congreso, Estados Unidos

Agradecimientos // Acknowledgments

D. Juan Antonio Jiménez Villafranca (Instituto de América, Santa Fe), D. Antonio Muñoz Osorio (Delegado para el Patrimonio, Archidiócesis de Granada), D. Carlos Coloma Ruiz (Vicario de Vida Consagrada, Archidiócesis de Sevilla), D. Francisco Aranda Otero (Delegado para el Patrimonio, Diócesis de Málaga), D. Antonio Aguilera Cabello (Deán de la Catedral Basílica de la Encarnación, Málaga), M. Patricia (Priora del Monasterio de Madre de Dios de la Piedad, Sevilla), P. Joaquín Domínguez Serna (Prior del Monasterio de Loreto, Espartinas), P. Fernando Donaire (Prior de los Padres Carmelitas, Baeza), M. María de San José (Priora del Convento de el Carmen de San José, Sevilla), M. María del Carmen Jiménez (Abadesa del Monasterio de Santa Isabel la Real, Granada), M. Lucía Durán Morales (Priora Monasterio de Santa María de Jesús, Sevilla), M. María Dolores (HH. TT. Franciscanas del Rebaño de María, Montilla), P. David Cuerva (Parroquia de la Virgen del Pilar, Víznar), P. Fernando García Álvarez Rementería, (Parroquia de San Julián, Sevilla), P. Patricio Nzang Esono Andeme (Parroquia del Salvador, Ayamonte), P. Rafael Benítez Arroyo (Parroquia de San Antonio Abad, Trigueros), P. José Féliz García Jurado (Parroquia Santiago Apóstol, Montilla), P. Joaquín Reina (Parroquia de Santa María de la Mesa, Utrera), P. Francisco Román Castro (Parroquia de la Iglesia de la Magdalena, Sevilla), D. Javier Restán (Abadía del Sacromonte, Granada), D. Francisco Salazar Rodríguez (Hermano Mayor de la Muy Antigua, Pontificia, Real e Ilustre Hermandad de la Virgen de las Angustias, Granada), D. Miguel Luis López-Guadalupe (Universidad de Granada), D. Enrique Valdivieso González (Universidad de Sevilla), D. Pedro Luengo Gutiérrez (Universidad de Sevilla), D. Francisco Benavides Vázquez (Archivo-Museo Casa de los Pisa, Granada), D. Federico Castellón (Archivero de la Archicofradía de los Dolores de San Juan, Málaga), D. Manuel Ruiz Luque y D. José Antonio Cerezo (Fundación Ruiz Luque, Montilla), Dª. Rocío Castillo (Museo Lázaro Galdiano), D. Juan Arenillas Torrejón (Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico), Dª. Pilar Benito García (Patrimonio Nacional, Madrid), D. Manuel Cortés García y Dª. Adela Ruiz Rodríguez (Fundación Centro de Documentación Juan Alfonso, Baena), D. Emilio Caro Rodríguez (creARTE, Gestión y Cultura), Dª. María Moral Jimeno (Universidad Pablo de Olavide), Dª. María Luisa García Valverde (Universidad de Granada) y Dª. Elena Montejo Palacios (Universidad de Granada).

Índice

Table of Contents

10 De lo físico a lo virtual. Herramientas para la transferencia de la cultura virreinal // From real to virtual: Tools for knowledge transfer applied to Viceregal art and culture

Rafael López Guzmán y Adrián Contreras-Guerrero

Conociendo América del Sur. Viajes y tornaviajes, conquista y sincretismo // Getting to Know South America. Travels and return-voyages. Conquest and Syncretism. 22

Rafael López Guzmán y Adrián Contreras-Guerrero

Catálogo de obras // Exhibition Catalogue 31

Tesoros viajeros. Mecenazgo y coleccionismo americanos en Andalucía // Travelling Treasures. American patronage and collecting in Andalusia. 88

Guadalupe Romero Sánchez

Catálogo de obras // Exhibition Catalogue 95

Imaginario devocional y espiritualidad indiana // *Indiano* devotional imagery and spirituality. 126

Francisco Montes González

Catálogo de obras // Exhibition Catalogue 133

180 Fuentes documentales // Primary Sources and Bibliography

De lo físico a lo virtual. Herramientas para la transferencia de la cultura virreinal

Rafael López Guzmán y Adrián Contreras-Guerrero

En la actualidad las posibilidades que ofrece Internet como red informática mundial descentralizada permite la creación desde cualquier punto del planeta de opciones de visualización con fines artísticos que van desde el simple deleite personal a propuestas de conocimiento y divulgación en las que el internauta puede adoptar diferentes roles que van desde la simple observación a una participación proactiva, incluso tomando parte en la creación de contenidos.

En este sentido, museos e instituciones culturales ofrecen multitud de recursos audiovisuales que permiten mantener en el tiempo exposiciones concretas que se realizan o han realizado en sus instalaciones. A la vez, existen propuestas museográficas totalmente virtuales sin soporte real. Las opciones entre estos dos extremos son múltiples.

En este ciberespacio de opciones infinitas y variables, nuestro grupo de investigación incursiona con un proyecto museográfico que parte de unas realidades arquitectónicas y objetuales reales pero que se modelan digitalmente para combinarse en el mundo virtual; proponiendo un modelo de investigación de carácter didáctico y todo ello con un soporte de estudio previo que tiene resultados científicos tangibles.

Modelado digital de una de las piezas de la muestra. // Digital modeling of one of the pieces. ©IdeosMedia (Miguel Valdivia).

Con estos parámetros, la exposición que presentamos bajo el título “Desde América del Sur. Arte Virreinal en Andalucía” reúne las características antedichas de investigación y transferencia del conocimiento como parte integral de nuestros intereses. La exposición dividida en tres salas permite un recorrido de tipo inmersivo, que prescinde de una ruta unívoca y obligada, con dos opciones de información, una mínima y otra complementaria, según las necesidades del visitante. A ello se añaden herramientas propias de las exposiciones reales como el catálogo o los textos de sala, que dentro de esta línea estratégica que prima la accesibilidad, también pueden ser descargados de la web.

From real to virtual: Tools for knowledge transfer applIied to Viceregal art and culture

Rafael López Guzmán; Adrián Contreras-Guerrero

The possibilities offered by Internet as a decentralized and global network allow the creation of content from anywhere in the world. Thanks to it we are able to design visual virtual structures for artistic, aesthetical or educational purposes in which the user can adopt different roles: from simple viewer to proactive participant or even being part in the content creation process.

In this regard, museums and cultural institutions offer a large amount of audiovisual resources that allow the exhibitions that had took place in their facilities to continue in time; furthermore, there are virtual exhibitions that don't exist physically. The options between these two choices are numerous.

In this cyberspace of infinite and variable options, our research group focuses on the creation of a museographic project that is based on the digital modeling of real objects and architectural spaces in order to design virtual exhibitions; our aim is to put forward an educational research model supported by a previous scientific works and results.

Under these criteria, we had organized the exhibition "From South America: Viceregal Art in Andalusia". It brings together the aforementioned characteristics of research and knowledge transfer as they are an integral part of our interests. The exhibition is divided in three halls that create an immersive tour experience. This tour has not a single or obligatory route; in addition it had been designed with two different approaches to the information, depending on the needs of the visitor. We also have created elements that are traditionally associated with real exhibitions, such as the catalogue or text panels, which following the accessibility nature that we aim to can also be downloaded from the web.

In addition, the pieces shown were chosen following heritage criteria, which are based on identity and historical concepts. This type of selection is absent in more generic and linear models. The value of these pieces, which are usually deemed secondary, will lead to consider their conservation status and the need to study them in a more democratic and multi-pluralistic historiographical approach.

Objetives and Basis. The potential of virtual tools.

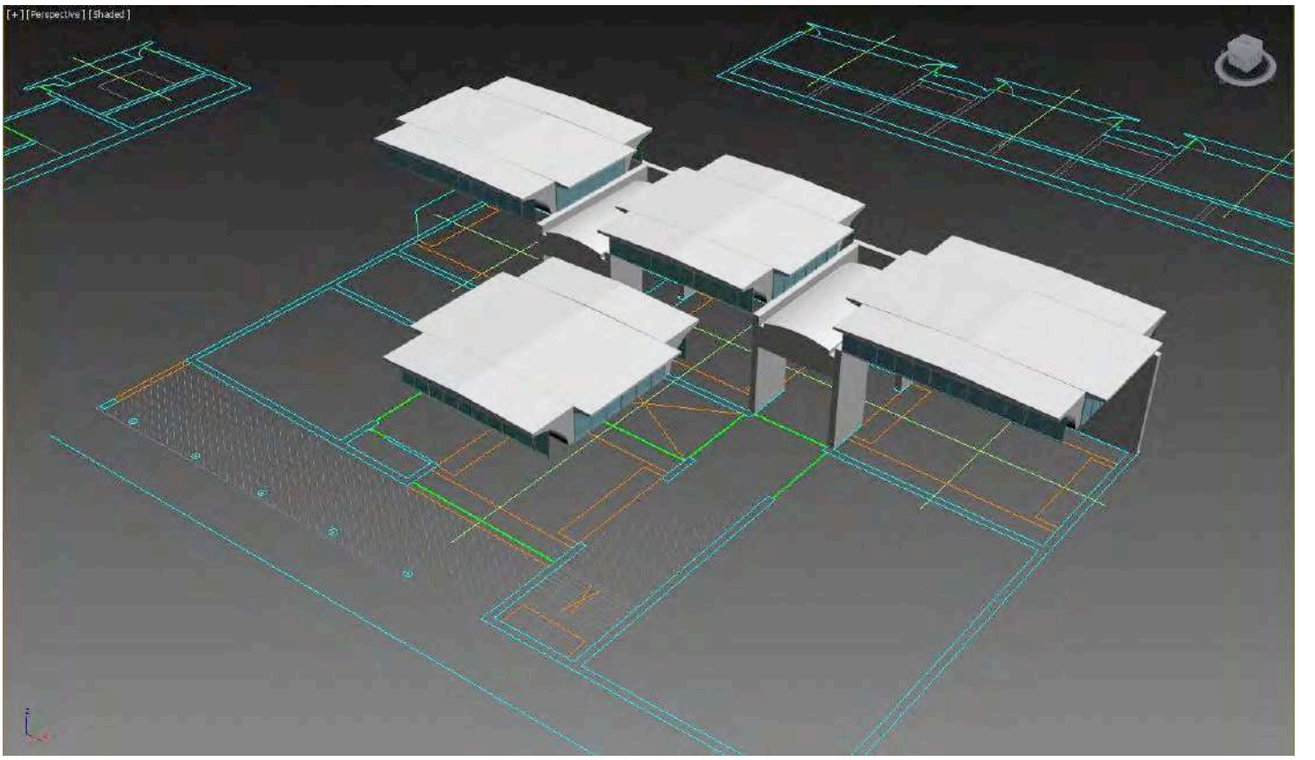
One of the most innovative aspects of the project "MUTIS - Artistic heritage and cultural relations between Andalusia and South America" (Ref HAR2014-57354-P), which partially deals with the transfer of knowledge, has been the creation of this virtual exhibition. Through this initiative we want increase the visibility of the rich South American heritage, sometimes forgotten, that can be found in institutions, collections and museums in Andalusia. Throughout history, South American art pieces has been brought and integrated in our cultural system without a general or specific evaluation. For this purpose we propose a museographic installation designed to bring to the general audience the different styles within the heterogeneous historical-artistic heritage of Andalusia.

This project was born to fulfill one of the commitments that are natural to any research project: raise awareness of the knowledge generated during its development. We believe that by using an online platform our purposes and results are more likely to reach a greater number of people which includes not only the students of History of Art but also the general audience. In this sense and taking into account the first group mentioned above, the virtual nature of the project strengthens and expands the international networks in which our research group has been working in; it enables other researchers from South America (with similar research subjects) immediate access to our proposal just by entering on our website.

An additional target audience is the student body. Thanks to virtual reality, it is possible to establish new learning scenarios by rejecting the traditional classroom framework: "The ability of this discipline to facilitate constructivist learning, its potential to try alternative forms of learning (stimulating different channels of prescriptive, visual, auditory or tactile input) and the possibility of collaboration between students and educators are beyond physical or geographical attachments"

Within the world of virtual reality our exhibition belongs to a subgenera called "Virtual Walkthrough" since what it offers is an online exploration of the exhibition halls. By crossing different "panorama points", which give priority to the axis that are more visually interesting, a 360º view of the hall is offered. From a technical perspective, these points operate as virtual cameras within the 3D model, which in the jargon are called "render" or "spherical type graphics". From these infographics the panorama is obtained by adding diverse interactive elements such as the zoom in-out or the up-down and left-right devices.

Además, las razones que subyacen en la selección de obras expuestas obedecen al diseño de un discurso patrimonialista que recupera lecturas identitarias e históricas ausentes en modelos de difusión más genéricos y lineales. La valoración de estos objetos, hoy día tratados como secundarios, obligará en muchos casos a reflexionar sobre su estado de conservación y la necesidad de intervenirlos para que sean reubicados en una historiografía del arte más democrática y plural.



Levantamiento digital de las salas de exposición del Instituto Damián Bayón. // Digital elevation of the exhibition hall. Damián Bayón Institute. ©IdeosMedia (Miguel Valdivia).

Objetivos y fundamentación. Potencialidades de lo virtual

Una de las apuestas más innovadoras del proyecto "MUTIS. Patrimonio artístico y relaciones culturales entre Andalucía y América del Sur" (Ref. HAR2014-57354-P) que tiene relación con la transferencia del conocimiento, ha sido la realización de esta exposición virtual. Se trata de una iniciativa con la que queremos contribuir a visualizar y poner en valor el rico patrimonio sudamericano, a veces olvidado, que se encuentra en instituciones, colecciones y museos andaluces. Son obras que han ido llegando en distintos momentos históricos y que actualmente están integradas en nuestro sistema cultural sin la valoración pertinente, de forma genérica, tanto del conjunto de ellas como de la microhistoria particular de cada pieza. Para ello proponemos un montaje museográfico pensado para acercar al público los diferentes aspectos culturales que representan estos objetos dentro del heterogéneo patrimonio histórico-artístico de Andalucía.

Este proyecto nace como decíamos, para cumplir con una de los compromisos que son consustanciales a todo proyecto de investigación: la divulgación y transferencia de los conocimientos generados durante su desarrollo. Creemos que estas acciones lanzadas desde una plataforma online son susceptibles de llegar a un número mayor de gente que engloba no sólo al estudioso de la historia del arte y de la cultura, sino también a la ciudadanía en general. En este sentido y atendiendo al primer segmento de público al que nos hemos referido, la virtualidad del proyecto fortalece y amplía las redes internacionales en las que viene trabajando nuestro grupo de trabajo ya que posibilita que otros investigadores de la América meridional accedan a nuestra propuesta con sólo entrar en nuestra web y con una gran inmediatez.

Otro de nuestros públicos preferentes es el conformado por el estudiantado. Gracias a la realidad virtual, es posible establecer nuevos escenarios de aprendizaje liquidando el tradicional marco del aula: "La habilidad que esta disciplina posee para facilitar el aprendizaje constructivista, el potencial que presenta para proveer de formas alternativas de aprendizaje (estimulando los diferentes canales de entrada preceptivos, visual, auditivo, táctil, etc.) y la posibilidad de colaboración entre estudiantes y educadores más allá de ataduras físicas, o geográficas".

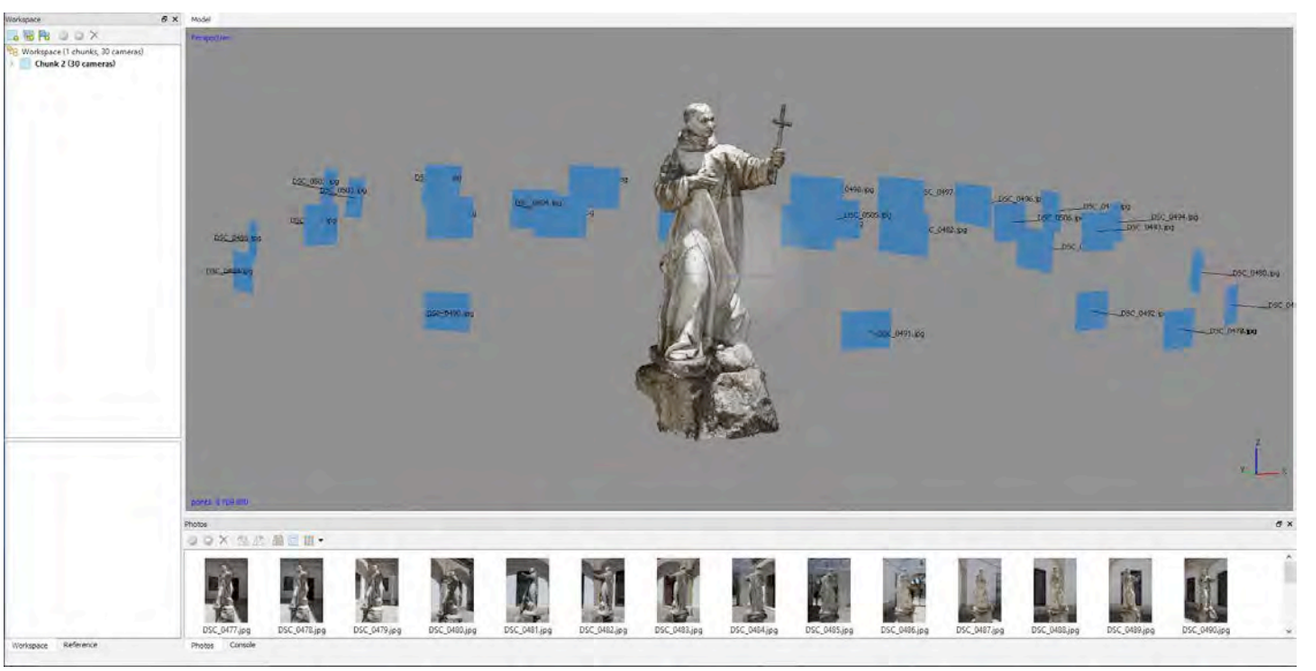
In this tour there is no unidirectional route since the viewers can walk from one hall to another or go back according to their personal interest. The immersive nature of the exhibition is completed with a "close up" to the pieces; by clicking on them the viewer can displays the object label of each piece; if he or she wants more information there is the possibility to display an additional commentary of the piece and bibliographical references. As in the well-known novel Rayuela by Julio Cortázar, where the reader chooses to read or skip chapters obtaining different plots and endings, the virtual visitor decides what he or she wants or doesn't want to see or read.

In this regard, the viewer who is visiting the exhibition becomes an active agent: the "please, don't touch" sign becomes the "please, touch" sign; elements such as belt barrier stanchions and protective screens are omitted. In addition, there is another pedagogical advantage, the pieces exhibited, which are disconnected from their original locations, lose part of their sacred object character within the exhibition space, becoming during the process part of a specific discourse.

Throughout it all, the concept of virtual presence is essential, that is, the viewer's ability to abstract himself or herself from the physical reality and being able to project himself or herself on the fictitious location created by the virtual reality. The immersion is all the more effective as the exhibition reproduces the visitor's real perception, spatial perspectives or lighting conditions, causing a feeling of being "without being".

The real-time interaction on a space based on real halls accentuates the realism of the experience; details such as the changing reflections on the polished marble or how the light reflects in the objects exhibited according to the perspective from where they are looked at contributed to a level of realism that helps the total immersion of the visitor. This feeling is reinforced in the mobile version as it offers a 360º view by navigating the mobile device towards the areas that the visitor wants to visualize.

In short, the power of attraction and the potential of the virtual exhibitions are very interesting. Along with their long-term profitability (that take maximum advantage of its effort and cost, since they can be maintained indefinitely in the time) other positive aspects are their ability to relate pieces in a integral manner or their capacity to exhibit pieces which could not be shown in a real halls due to their physical characteristics. For instance, the choir stalls of the cathedral of Malaga, which are exhibited in one of our halls, would be impossible to display in a real exhibition. Another benefit is the environmental preservation conditions, a requisite that is no longer at odds with bringing the pieces to the general public, avoiding the costs of transportation, insurance and unforeseen possibilities for deterioration.



Proceso de modelado digital de una de las piezas de la muestra. // Digital model processing of one of the pieces exhibited. ©IdeosMedia (Miguel Valdivia).

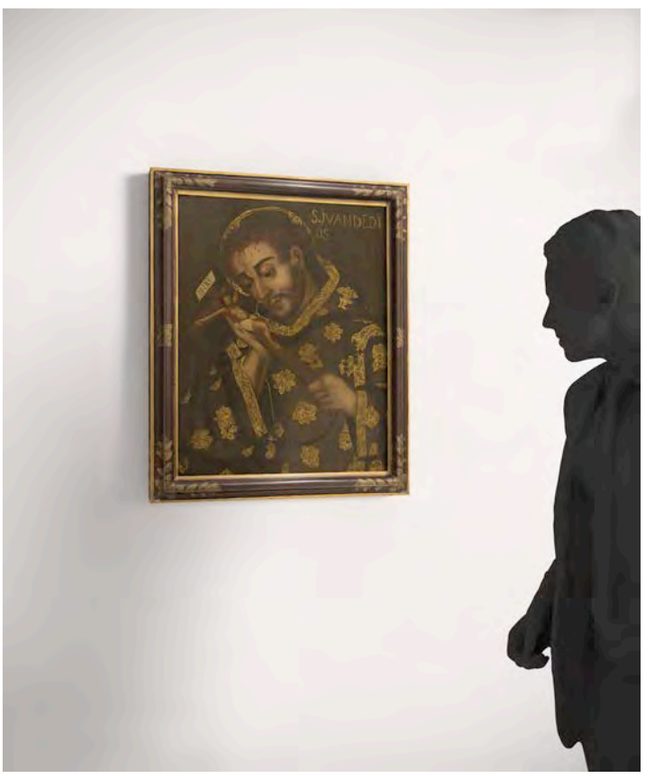
Digitalizing pieces and creating the exhibition.

One of the lessons derived from the Imaginary Museum of Malraux is that there are many other alternatives to the traditional museum; therefore the museum has to be conceived as a dynamic, open and creative process, which is the result of multiple forms of expression and the omission of the established time-space coordinates.

Pues bien, dentro del mundo de la realidad virtual nuestra exposición se corresponde con el subgénero denominado "Virtual Walktrhough" (Paseo virtual), ya que lo que ofrece al visitante consiste en una exploración online de la sala de exposiciones, recorriendo diferentes "puntos panorama" que privilegian los ejes visuales más interesantes desde donde se ofrece una vista en 360 grados de la muestra. A nivel técnico estos puntos funcionan como una cámara virtual dentro de la maqueta 3D, lo que en el argot del oficio se llama un "render" o "infografía de tipo esférico". De esas infografías se obtiene el panorama añadiendo los distintos elementos de interactividad como son el zoom dentro-fuera o la visualización arriba-abajo e izquierda-derecha.

En este recorrido no hay un orden preestablecido ni unidireccional ya que se puede saltar de una sala a otra según el interés personal de cada uno o volver hacia atrás si es preciso. El carácter inmersivo de la exposición se completa con un cierto "acercamiento" a las obras, pues al clicar sobre ellas se despliega la ficha técnica junto a su imagen y si se desea más información existe la posibilidad de desplegar un comentario adicional de la pieza y una serie de referencias bibliográficas que la han estudiado. Por tanto la lectura es para cada uno personal según lo que se quiera ver/leer y lo que no, pudiendo trazar en esto una cierta correspondencia con la conocida novela Rayuela de Julio Cortázar, donde el lector opta por leer o saltar capítulos obteniendo diferentes desarrollos y finales.

En este sentido, la persona que está visitando la muestra adquiere un gran protagonismo al convertirse en agente activo: el "no tocar" se convierte en "por favor, toque", y los elementos como catenarias y mamparas protectoras quedan omitidos. Pero aún hay otro beneficio que redunda en el carácter pedagógico de la experiencia virtual y es que las piezas aquí ubicadas, desligadas en cierta manera de su materialidad, pierden parte de su carácter de objeto divinizado en el espacio de demostración que es el museo, para trabarse en un discurso determinado.



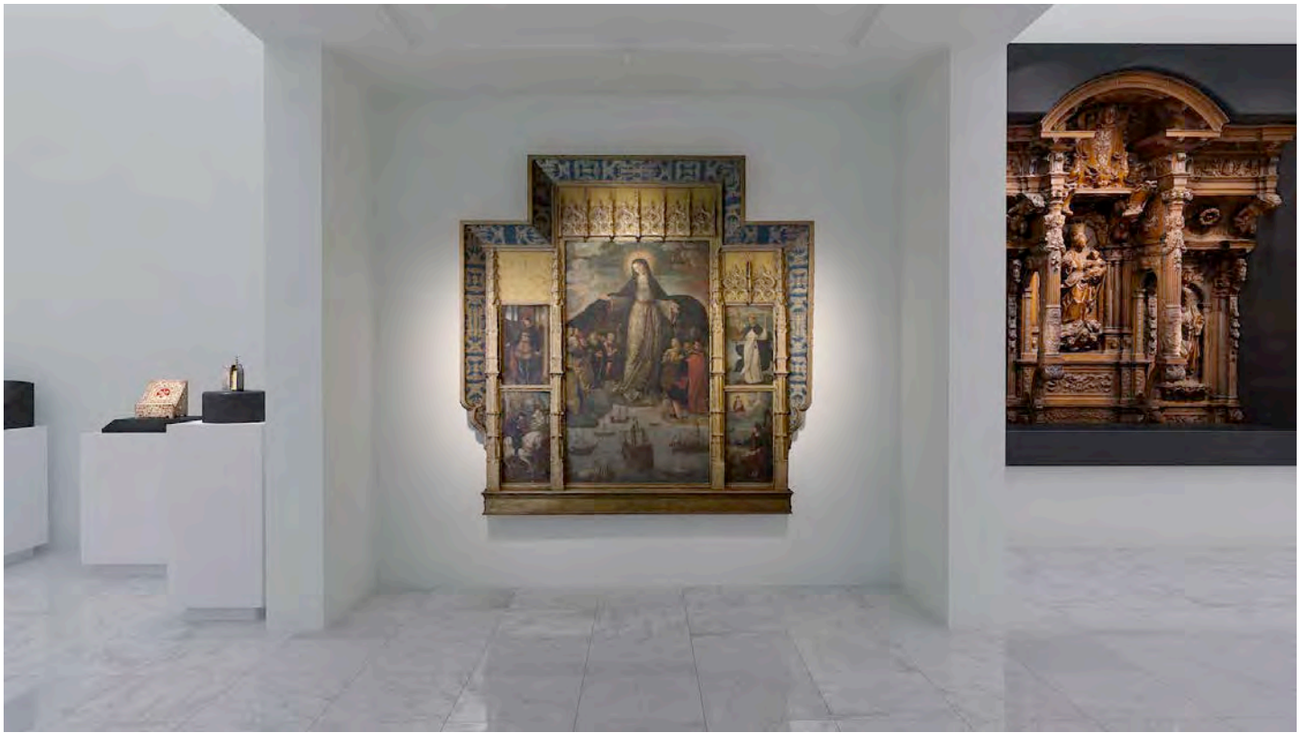
Piezas modeladas digitalmente y ubicadas en sala. // Digitally modeled pieces exhibited in one of the halls. ©IdeosMedia (Miguel Valdivia).

En todo ello es esencial el concepto de presencia virtual, es decir la capacidad del usuario de abstraerse de la realidad física donde se encuentra para extrapolarse a la ubicación fingida que le propone la realidad virtual. La inmersión será tanto más eficaz cuanto la exposición reproduzca la percepción real del individuo, esto es, las relaciones espaciales, de perspectiva, condiciones lumínicas... que captan la atención del visitante pues es poderosa la sensación de "estar sin estar". La interacción en tiempo real en espacios ajustados a la realidad contribuyen a esta ilusión de realismo que se concretan incluso en la diferencia con que el pulido mármol de la sala refleja de manera diferente los objetos expuestos según la perspectiva desde donde se miran.

Esta sensación de inmersión se refuerza en la versión para móviles de la exposición ya que ofrece una vista en 360º por la que se navega direccionando el propio dispositivo móvil hacia las zonas que se quieren visualizar.

En definitiva, el poder de atracción y las potencialidades de las exposiciones virtuales son muy interesantes. A la rentabilidad a largo plazo de estas muestras que sacan el máximo provecho del esfuerzo y coste de la exposición, pues

Creating a virtual reality exhibition such as the one we propose requires an interdisciplinary work team: a curator (in this case art historian) who traces the museographic discourse, selects the pieces and write the texts, a photographer who takes the necessary shots of the different objects under very specific parameters, a visualization expert who models the pieces digitally, a computer technician who uploads the material on the web, a graphic designer who designs the catalogue ...



En la primera entresala, la *Virgen de los Mareantes*, sirve como introducción del discurso expositivo. // In the first entrance hall the *Virgen de los Mareantes is exhibited as an introduction to the museographic discourse*. ©IdeosMedia (Miguel Valdivia).

In order to achieve our aims, the first step was to define a virtual architecture that would act as the structure that holds the content. This necessary initial step has a double value not only because it makes this exhibition possible but also because it is a resource that we can reuse in future museographic projects. From the beginning we were certain about which features this space should have: neutral, versatile, balanced (neither big nor small) and realistic. This last feature was considered key since we did not want to design a space that by its virtual condition could be prolongated to the infinite; this possibility could be tempting but it would be more similar to an infinite catalogue than a real project capable of setting goals and carrying them out in a reasonable and realistic space-time line.

Therefore, we used as a model a real hall located in the Casa de America in Santa Fe (Granada), an institution that it's recognized by its involvement in American subjects; its halls have generic features that allow any type of exhibitions. We made an agreement with the council to digitalize it.

We proceeded, helped by the technical support of "Ideos Media. Creative Studio" a company specialized in digital technologies and 3D visualization, to the digitalization of the hall and the pieces, the latter presented more difficulty. Detailed measures of the different spaces and surfaces as well as a wide variety of photos of the installations were taken. After gathering the data a 2D plane or conventional planimetry in CAD format was generated; it was also used to create a three-dimensional model of the architecture space. The digital elevation of the museum facilities includes the Casa de America's reception area and three exhibition halls, which have similar measures; between these halls there are small intermediate spaces.

Once the space was generated, it was necessary to provide it with content. Naturally, before this next step was taken the curator researched the objects and developed the museographic discourse. When this process was finished we began a round of conversations with the institutions that hold the pieces, arranging with them different appointments to photograph the objects. The pictures obtained should have certain technical requirements to ensure their use: RAW format to allow the digital development, high resolution and correct levels of light exposure or white balance among other parameters.

The sculptures proved to be the most problematic pieces because of their condition of three-dimensional objects, thus they require a wide 360º photographic sweep around them for being modeled correctly. In addition, numerous photos were made in order to overlap them at different heights, always maintaining the same light conditions and distance, a concept truly unattainable when it comes to large religious sculptures located in the upper part of altarpieces. In spite of the

pueden mantenerse indefinidamente en el tiempo, se unen otros atractivos como la capacidad que tienen para relacionar objetos de forma integrada, cosa que no es posible en el tiempo necesario y estructurante del discurso literario, así como la posibilidad de introducir en ellas objetos que por sus características físicas serían imposibles de plantear en el mundo analógico. Ejemplo de esto último es la sillería de coro de la Catedral de Málaga que se muestra en nuestras salas y que sería descabellado plantear en una exposición real. Todo ello redunda también en las condiciones de conservación de las piezas, requerimiento que deja de estar reñido por fin con las iniciativas de difusión y accesibilidad de las mismas, evitando los costos de traslado, seguros y posibilidades de deterioro siempre imprevistas.

Digitalización de piezas y montaje de la muestra

Una de las enseñanzas derivadas del Museo Imaginario de Malraux es que existen otras muchas alternativas al museo tradicional y por tanto el museo ha de concebirse como un proceso dinámico, abierto y creativo que prescinde de coordenadas espacio temporales establecidas y bajo múltiples formas de expresión.

Implementar la realidad virtual de una exposición como la que proponemos requiere el trabajo de un grupo interdisciplinar: el comisario (en este caso historiador del arte) traza el discurso general, selecciona las piezas que lo traducen y redacta los textos; el fotógrafo realiza las tomas necesarias de los diferentes objetos bajo unos parámetros muy concretos; el experto en visualización modela digitalmente las piezas; el informático carga los materiales en la web; el diseñador gráfico compone el catálogo...

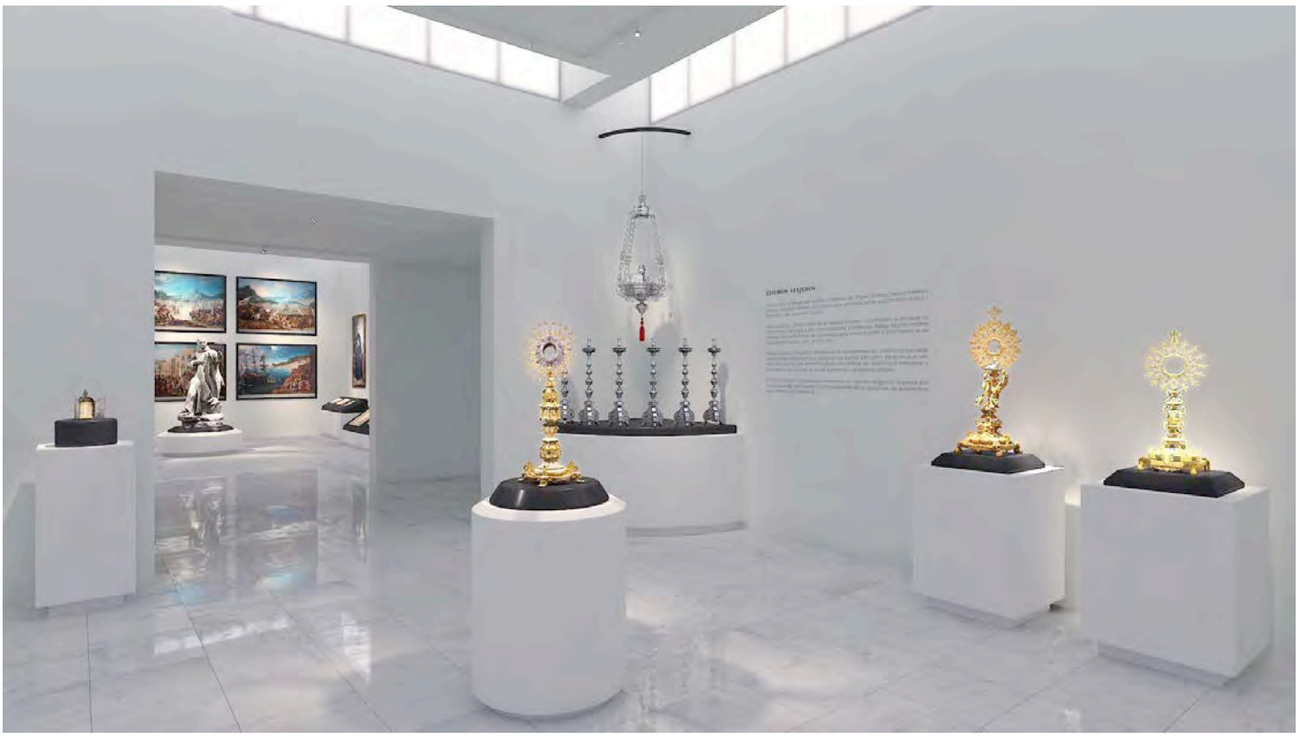
En la consecución del proyecto, el primer paso dado fue definir una arquitectura virtual, que a modo de sala de exposiciones, actuara como contenedor del discurso. Este necesario esfuerzo inicial tiene un doble valor para nosotros pues además de posibilitar la presente exposición, es un recurso que podremos reutilizar en futuros proyectos museográficos. Desde la génesis del proyecto tuvimos claro como habrían de ser las características de dicho espacio: neutro, versátil y equilibrado (ni grande, ni pequeño) y veraz. Este último ítem lo consideramos clave, pues no queríamos diseñar un espacio que por su condición de virtualidad pudiera extenderse hasta el infinito, lo que supondría la tentación de que nuestras exposiciones tuvieran más que ver con una catalogación, siempre inacabada, que con un proyecto real capaz de marcar unos objetivos y llevarlos a cabo en un espacio-tiempo razonables. Para mensurar por tanto el proyecto recurrimos a una sala de exposiciones con una larga trayectoria reconocida en cuanto a temáticas americanas y con unas condiciones expositivas genéricas aceptables para cualquier tipo de propuesta. Nos estamos refiriendo a la sala de la Casa de América de Santa Fe (Granada). Con la dirección de dicha institución llegamos al acuerdo de digitalizar su sala de exposiciones y que sirviera, de esta forma, para acoger nuestras propuestas. A partir de aquí y con el asesoramiento técnico de la empresa “Ideos Media. Estudio creativo”, especializada en tecnologías digitales y visualización 3D, se procedió a la virtualización de dicha sala, y lo que supuso una mayor dificultad, la de las piezas a exponer. In situ se tomaron detalladamente las medidas de los diferentes espacios y superficies así como un amplio repertorio fotográfico de las instalaciones. Con estos datos se generó primero un plano 2D, o planimetría convencional en formato CAD, usada a su vez para crear la maqueta tridimensional de nuestra arquitectura. Este levantamiento digital de las instalaciones museográficas de Santa Fe, contempló el espacio recibidor del Instituto de América y sus tres salas propiamente expositivas, de similares medidas y secuencia concatenada, que presentan entre sí un tramo intermedio.

Una vez generado el contenedor, se precisaba dotarlo de contenido. Ello implicó, claro está, el acostumbrado periodo reflexivo de tanteo de obras y elucubración del discurso museológico que finalmente se concretó en un listado de piezas. A partir de ahí comenzó una ronda de contactos y conversaciones con las instituciones que las conservan, concertando con ellas diferentes citas para fotografiarlas. Las tomas obtenidas debían estar sujetas a ciertas exigencias técnicas para asegurar su aprovechamiento: ser de formato RAW para posteriormente permitir el revelado digital, tener una alta resolución y correctos niveles de exposición lumínica o balance de blancos, entre otros parámetros. Las esculturas resultaron ser las piezas más problemáticas pues por su propia condición de imágenes tridimensionales, requieren para su modelado digital de un amplio barrido fotográfico de 360o alrededor del objeto. Además, se deben realizar numerosas fotografías que se solapen entre sí a diferentes alturas y siempre manteniendo las mismas condiciones lumínicas y de distancia con respecto a la imagen, ideal verdaderamente irrealizable cuando se trata de pesadas efigies de santos ubicados en sus retablos a gran altura, por poner un ejemplo. Aunque con las dificultades que entrañan estos proyectos, tras diferentes rutas por Andalucía que nos llevaron desde Guadalcanal, en la Sierra Norte de Sevilla, hasta el litoral mediterráneo de Málaga, conseguimos reunir el preciado material necesario.

A partir de las fotografías tomadas, se modeló digitalmente cada una de las piezas con técnicas de fotogrametría digital, consistentes en obtener una nube de puntos del objeto para, a partir de ella, crear una malla 3D que reproduzca su volumen. Obtenida esta forma digital sólo hay que añadir la textura exterior del objeto, consiguiendo de esta manera la apariencia del original. Modelados continente y contenido, sólo resta combinarlos distribuyendo las piezas en el espacio según el discurso ideado. Entonces cobran importancia elementos como las cartelas de sala o la iluminación de cada objeto, para lo que se requiere de un tratamiento individualizado para cada caso, tal y como se haría en una exposición real, pues, de hecho, las técnicas de iluminación son las mismas sólo que aplicadas a una maqueta en tres dimensiones.

difficulties involved in this part of the project and after travelling around Andalusia, from Guadalcanal (Sierra Norte, Seville) to the Mediterranean coast of Malaga, we managed to gather the precious material needed.

Each piece was modeled using a digital photogrammetry technique that consists in obtaining a cloud of points in order to create a 3D mesh that reproduces its volume. Obtained this, the technicians add the exterior texture for achieving the appearance of the original. Once the halls and the pieces have been modeled only remained to combine them distributing the pieces according to the museological discourse; then, secondary elements such as the information cards or the lighting of each piece were considered. An individualized treatment is required for each case as it would be done in a real exhibition, since in fact lighting techniques are the same as applied to a real piece.



Vista de la segunda sala de la muestra. // View of the second hall. ©IdeosMedia (Miguel Valdivia).

The Exhibition Scheme. Structure and content

Museography must not be above museology, that is, the technical details of this type of exhibitions should not overshadow the expositive discourse; therefore, the interest and the quality of the pieces must always be our priority. With regard to the presence of South American artistic culture in Andalusia, the researchers who have approached the subject have had important results that should be further studied. Nevertheless, these initial findings allow us to outline an interesting museological project that is subdivided and structured in three main chapters:

1. Getting to know South America. Travels and return-voyages. Conquest and Syncretism.

The exhibition starts with a piece of singular historical and symbolic importance located in the access area: the Virgen de los Mareantes (Virgin of the Navigators), which is a pictorial altarpiece created by Alejo Fernández towards 1535. It's originally located in the chapel of the Casa de Contratación (House of the Trade). The Virgen de los Mareantes was the advocation to whom travelers entrusted to before a voyage to the Indies. This piece has been recently the subject of dispute between the City council of Seville, which manages part of the Reales Alcázares, and the Spanish Institute of Cultural Heritage, which claims the ownership of the piece and wanted to transfer it to Madrid for a temporary exhibition in 2014. The suspicion that this transfer could lead to its permanent location in the capital, as part of the new Royal Collections Museum, led both institutions to plead for its ownership. In these circumstances of suspicion around the ownership of the

El discurso expositivo. Estructura y contenido

La museografía no debe estar por encima de la museología, o lo que es lo mismo, el despliegue técnico de este tipo de muestras no debe hacer sombra al discurso expositivo. Tenemos que procurar que el interés de lo que se cuenta y la calidad de las piezas deben ocupar siempre el lugar protagonista. En lo que respecta a nuestra exposición sobre la presencia de cultura artística procedente de América del Sur en Andalucía, las investigaciones que han abordado el tema han tenido resultados importantes que aún son susceptibles de ser profundizados. No obstante, permiten esbozar un interesante proyecto museológico que se subdivide de forma tripartita estructurado nuestra propuesta en tres grandes capítulos:

Vista de la tercera sala de la muestra. // View of the third hall. ©IdeosMedia (Miguel Valdivia).

1. Conociendo América del Sur. Viajes y tornaviajes. Conquista y sincretismo

El primer bloque arranca con una pieza de singular importancia histórica y simbólica ubicada en la entresala de acceso: la Virgen de los Mareantes, retablo pictórico ejecutado por Alejo Fernández hacia 1535 y que situado en la Capilla de la Casa de la Contratación era la advocación a la que se encomendaban los viajeros que hacían la carrera de Indias. Dicha pieza ha sido recientemente objeto de disputa entre el Ayuntamiento de Sevilla que gestiona parte de los Reales Alcázares y Patrimonio Nacional que defiende su propiedad sobre la obra y quiso trasladarla a Madrid para una exposición temporal en el año 2014. La sospecha de que este traslado podía desembocar en su estancia permanentemente en la capital, como parte del montaje del nuevo Museo de Colecciones Reales, llevó a ambas instituciones a pleitear por su titularidad. En estas circunstancias de recelo en torno al retablo y con el asunto de su propiedad aún sin esclarecer aún a día de hoy, solicitar su préstamo para una exposición real sería una empresa infructuosa. Ésta es por tanto otra de las ventajas de nuestro montaje virtual.

Una vez introducido el tema de la exposición con la Virgen de los Mareantes que actúa como nexo de unión entre ambas orillas del Atlántico, la primera sala comienza con una colección de mapas que son la plasmación visual de un proceso gradual y esforzado: el conocimiento de América. Vemos así como la vaga masa de tierras sin delimitación inicial va "tomando forma" a lo largo del tiempo gracias a la labor de diferentes navegantes, exploradores y cartógrafos. Este conocimiento de lo americano se verá mediado por el proceso de conquista política y espiritual que se ejemplifica a continuación en la serie de pinturas que ilustran la vida de Cristóbal Vaca de Castro. Estos seis cuadros al óleo son otro de los alicientes de la exposición pues es la primera vez que se ponen al alcance del público de forma completa esta interesante serie prácticamente inédita que se conservan en la Abadía del Sacromonte (Granada).

altarpiece and with the subject of its property still unclarified to this day, applying for a lending or exchange process would be an unsuccessful enterprise. Therefore, this is another advantage of our virtual exhibition.

After the symbolic use of the Virgen de los Mareantes as an introductory subject, since it acts as a link between the two sides of the Atlantic, the first hall contents a collection of maps that are the visual expression of a gradual and striving process: getting to known South America. These maps show how a vague mass of land without an initial delimitation "took shape" over time thanks to the work of different navigators, explorers and cartographers. The apprehension process of South America was influenced by the political and spiritual conquest that is exemplified by the series of paintings that depicts the life of Cristóbal Vaca de Castro. These six oil paintings are one of the major attractions of the exhibition; for the first time they are exhibited publicly since they are keep in the Abbey of Sacromonte (Granada).

A fundamental element for a better understanding of these lands was - and it still is - the information and chronicles that arrived from the New World; a key work concerning this subject is Tawantisuyo's analysis of Garcilaso de la Vega work. Garcilaso, known as "the Inca", was a mestizo descendant of a Spanish conquistador and an indigenous princess. In the exhibition, his work and his figure are highlighted by displaying a copy of his most relevant work, the Comentarios Reales, and the idealistic portrait that the artist González Gamarra made under the influence of the nationalist spirit, in the 20th century.

Finally, a select sample of drawings, paintings and sculptures reveal, through their authors' perspectives, the different encounters, travels, return-voyages and cultural interactions. Once more, the virtues of the virtuality are proved as it would be impossible to exhibit in a real hall the whole central section of a choir stalls. This tool enables us to establish an interesting dialogue between the cathedral's main piece and other pieces that were also made by returning artists who left their artistic legacy on both sides of the Atlantic.

2.Travelling Treasures. American patronage and collecting in Andalusia.

Donations and shipments of wealthy families with Andalusian origin, who emigrated to America, helped to create sumptuary treasures that enriched worship spaces and private oratories. These objects, produced in the New World, contributed to extol their social status in the face of their fellow citizens and relatives. Thus, some of the Andalusian emigrants became patrons not only by funding particular architectures projects and endowing specific spaces with luxury goods but also by becoming authentic patrons and protectors of the arts. Many of their portraits have been preserved, for instance, the portrait of Archbishop Moscoso y Peralta, a native to Arequipa (Peru), who in his last days was appointed archbishop the diocese of Granada during the difficult days of the Napoleonic invasion, or the portrait of Alonso González de la Pava, native to Sierra Norte (Seville), who made his fortune in the mining business in Potosí and bequeathed all his capital to the convent of Guadalcanal (Seville) after his passing.

Among the pieces preserved, there are religious items brought by individual donations or pieces that were part of the belongings of ecclesiastical figures who return to the Peninsula; according to the archives these pieces, which are often quite valuable, represent a small percentage of the total.

Since the pieces displayed in the second hall were considered highly valuable they are well preserved as they were often away from the public view, with only two exceptions: the lamp of Víznar and the monstrance of Espartinas. Once more, the security and conservation advantages offered by a virtual exhibition are proven.

3. *Indiano* devotional imagery and spirituality.

The spiritual connection between Andalusia and South America is based on the close cultural contact that existed during the Viceroyalty era. Clerks, civil servants and *indiano* merchants were responsible for introducing new worships, by sending off South American imaginery and printed works to their places of origin. In this way, the prodigious lives of foreign saints and the unusual stories of Marian apparitions soon circulated in Andalusia.

The fervor of the Andalusian religiosity was rooted to such an extent that, according to the chronicles, almost every house or church had one of these miraculous portraits. Countless celebrations and depictions by local artists reveal the degree of acceptance achieved by these American devotions.

The third and last hall aims to recapitulate the preceding galleries. A variety of advocations are displayed; they give a good account of the "imported" American spirituality that ended with the unidirectional religious influences that took place after the conquest. From the Virgen de Chiquinquirá to Saint Rose of Lima, the pieces reveal the cultural syncretism which was captured in sculptures, paintings, engravings and literature. We consider particularly interesting, due to its inaccessibility, the canvases by Domingo Martínez located in the defunct convent of La Encarnación in Baeza (Jaén), and the painting of the Virgen de Copacabana located in the Sevillian convent of Santa María de Jesús. In both cases, in order to photograph and exhibit them special permissions were requested.

Pieza fundamental para un mejor conocimiento de estas tierras fueron –y son- las informaciones y crónicas que iban llegando desde el Nuevo Mundo, entre las que destaca el análisis que del Tawantisuyo hace Garcilaso de la Vega, llamado "el Inca", descendiente mestizo de un conquistador español y una princesa indígena. Su obra y su figura se ponen de relieve a través de un ejemplar de su obra más relevante, los Comentarios Reales, y del retrato ideal que en clave nacionalista hizo de él el artista González Gamarra, ya en el siglo XX.

Por último, una escogida muestra de dibujos, pinturas y esculturas nos muestran a través de sus autores los diferentes encuentros, viajes, tornaviajes e interacciones culturales. De nuevo vuelven a aflorar aquí las bondades de lo virtual pues como ya hemos dejado dicho anteriormente sería imposible plantear en la realidad física el desmontaje y traslado de toda la sección central de la sillería coral de Málaga. Nos posibilita por tanto esta herramienta establecer un diálogo interesantísimo entre la magna obra catedralicia y otras piezas que como ella fueron realizadas por artistas retornados que dejaron su legado artístico a ambos lados del Atlántico.

2. Tesoros viajeros. Mecenazgo y coleccionismo americanos en Andalucía

Donaciones y envíos de familias pudientes con origen en Andalucía pero emigradas a América fueron creando tesoros suntuarios que enriquecieron espacios de culto y oratorios privados de nuestra tierra. Estos objetos, producidos en el Nuevo Mundo, contribuían a ensalzar su status social de cara a sus conciudadanos y familiares. Algunos de los emigrados andaluces se convirtieron así en auténticos mecenas que financiaron arquitecturas y dotaron de bienes suntuarios espacios que van mas allá del objeto donado para convertirse en auténticos mecenas y protectores, de los que, a veces, contamos con buenos retratos. En nuestra exposición se muestran el del arzobispo Moscoso y Peralta, oriundo de Arequipa (Perú) que vino a terminar sus días en la diócesis de Granada durante los difíciles días de la invasión napoleónica, y el de Alonso González de la Pava natural de la sierra norte sevillana que enriquecido con la extracción de plata en Potosí legó todo su capital a un convento de Guadalcanal (Sevilla) cuando murió.

Entre los objetos conservados destacan los ajuares religiosos llegados por donaciones de particulares o formando parte de los equipajes de eclesiásticos que vuelven a la Península, y que en ocasiones son piezas de una enorme calidad, aunque las que hoy se conservan representan una mínima parte si atendemos a todas las que se relacionan en la documentación de archivo.

Precisamente por su carácter de tesoro, todas las piezas mostradas en esta segunda sala de nuestro montaje suelen estar a buen recaudo, alejadas de la vista pública -excepto la lámpara de Víznar y la custodia de Espartinas-, lo que no hace sino redundar de nuevo en las ventajas de seguridad y conservación que ofrece una exposición virtual.

3. Imaginario devocional y espiritualidad indiana

La vinculación espiritual de Andalucía y América del Sur se fundamenta a partir del estrecho contacto cultural que existió entre ambos territorios durante la época virreinal. Religiosos, funcionarios y comerciantes indianos fueron responsables de introducir nuevos cultos, surgidos en América, a través del envío de imágenes sagradas y relaciones impresas a sus lugares de origen. De esta forma, no tardaron en circular las prodigiosas vidas de santos foráneos y las insólitas historias de apariciones marianas.

Hasta tal punto arraigó el fervor en la religiosidad andaluza que, según las crónicas, rara era la casa o iglesia donde no hubiera uno de estos retratos milagrosos. Multitudinarios festejos e interpretaciones de artistas locales revelan el grado de aceptación logrado por estas devociones procedentes de ultramar.

Resaltamos en este caso el papel compilador de la tercera y última sala. En ella se ofrece al visitante un escogido abanico de advocaciones que dan buena cuenta de esa espiritualidad americana "de importación" que en cierto modo rompió la unidireccionalidad de los trasvases religiosos implantados tras la conquista. Desde la Virgen de Chiquinquirá a Santa Rosa de Lima, las piezas aquí contenidas nos hablan de un sincretismo cultural de ida y vuelta ejemplificado en escultura, pintura, grabados y literatura escrita. Resaltamos por razones de inaccesibilidad los lienzos de Domingo Martínez ubicados en el extinguido convento de la Encarnación en Baeza, y el de la Virgen de Copacabana de la clausura sevillana de Santa María de Jesús, pues para fotografiarlos y ofrecerlos al público fue necesaria la expedición de permisos especiales.

Conociendo América del Sur. Viajes y tornaviajes, conquista y sincretismo

Rafael López Guzmán y Adrián Contreras-Guerrero

El conocimiento de América del Sur, al igual que el del conjunto del continente, va a ser lento y limitado, atendiendo a las culturas previas que encontraron los españoles y a la complejidad geográfica. Esto hace que sea el territorio del imperio inca el que se ocupa y conoce, a lo que se unen las expediciones de cabotaje continental que, junto a la primera vuelta al mundo de Magallanes-El Cano, permiten definir con bastante aproximación el perfil del subcontinente sur en los planisferios de la época, algo que no sucederá en la parte norte, a excepción de Mesoamérica y del virreinato de Nueva España, en su conjunto, por razones semejantes.

Este proceso perceptivo estará marcado por el viaje transoceánico que tendrá a Sevilla como único puerto de salida hacia América y de retorno del nuevo continente. De hecho, la iconografía urbana derivada de estas circunstancias es abundante y va desde la Vista de Sevilla de la Fundación Focus-Abengoa que muestra con detalle el trajín de barcos durante su efervescencia comercial, hasta el palpable letargo en que cayó el puerto cuando la ciudad perdió el monopolio con Indias en 1717. Ejemplo de esto último es la pintura que pertenece al Ayuntamiento de Sevilla, datada en 1726, siendo la que hemos seleccionado para nuestra exposición. Sin embargo, antes de este ocaso el desarrollo económico y poblacional de la ciudad andaluza hizo que en torno a 1540 Sevilla se convirtiera en la capital financiera de Europa, en detrimento de Amberes. A nivel institucional todo el entramado comercial, técnico y judicial dependía de la Casa de la Contratación, fundada en 1503, la cual coordinará y controlará las flotas, las mercancías y los pasajeros hacia América; todo regido por ordenanzas que se irían aumentando y completando con el tiempo. Su ubicación se situó en una parte del Real Alcázar denominado Cuarto de los Almirantes ya que era la sede del Almirantazgo de Castilla y de su tribunal, institución que, precisamente, era sustituida por la nueva Casa.

Vista de Sevilla (detalle), anónimo flamenco, ca. 1650-1660. Fundación Focus Abengoa, Sevilla. // *View of Seville* (detail), Anonymous. Flemish, ca. 1650-1660. Focus Abengoa Fundation, Seville.

La comunicación con América del Sur se hacía mediante la Flota de Tierra Firme, definida en las ordenanzas que Felipe II firmara en 1564 sobre la Carrera de Indias, lo que permitía que anualmente se dirigiera la flota hacia Portobelo, lugar de feria, compraventa e intercambio de productos europeos y los provenientes del Virreinato del Perú. A este entramado comercial se sumaron las plazas marítimas de Cartagena de Indias, Panamá y El Callao; estos dos últimos en el litoral del océano Pacífico.

Todo ello dentro del diseño de la monarquía hispana de conquista espiritual, brindando a las ordenes religiosas la misión de extender la fe católica y a los súbditos de la corona la posibilidad de incorporarse a la conquista y colonización de nuevas tierras, lógicamente con los beneficios económicos derivados hacia el Estado. La idea de esta vinculación entre religiosidad, viaje y producción económica puede visualizarse de forma clara en el retablo que presidía la Sala de Audiencias y capilla de la Casa de la Contratación de Sevilla, realizada por Alejo Fernández. En ella la Virgen ampara con

Getting to know South America. Travels and return-voyages. Conquest and Syncretism.

Rafael López Guzmán; Adrián Contreras-Guerrero

Getting to know South America, as well as the continent as a whole, was a slow and limited process, taking into account the geographical features and the previous cultures that the Spaniards encountered. Hence the first territory known and occupied was the Inca Empire, along with it the continental coastal expeditions and the first circumnavigation by Magallanes-El Cano allowed to define with enough precision the geographic profile of the subcontinent in the charts of the period; something that did not happen in the northern area, except for Mesoamerica and the Viceroyalty of New Spain, for similar reasons.

This process was marked by the transoceanic journey that had Seville as the only harbour of departure and return to America. In fact, the urban iconography derived from these circumstances is rich and it covers from its apogee, as it is depicted in View of Seville (Focus-Abengoa Foundation) which shows in detail the ship traffic during its commercial effervescence, until the palpable lethargy in which the port fell when the city lost the Indies monopoly in 1717. For representing this last period we have selected for the exhibition the painting owned by the Seville City Council, dated in 1726. However, before its decline, the population and economic growth that took place in 1540s transformed the city into the financial capital of Europe to the detriment of Antwerp. At institutional level, the entire commercial, technical and judicial structure depended on the *Casa de la Contratación* (House of Trade), founded in 1503, which coordinated and controlled fleets, goods and passengers to America. All was ruled by ordinances that were increased and completed over time. It was located in a part of the Real Alcazar called *Cuarto de Almirantes* (Fourth of the Admirals) since it was the seat of the Admiralty of Castile and its court, institution that was replaced by the new *Casa de Contratación*.

The communication with South America was undertaken with the support of the Flota de Tierra Firme (Terra Firma Fleet) created by the ordinances of the Route to Indies which were signed by Philip II in 1564. These ordinances allowed the fleet to dock in Portobelo, where the sale and exchange of European products and goods coming from the Viceroyalty of Peru took place. The ports of Cartagena de Indias, Panama and El Callao were added to this commercial network; the last two are located on the coast of the Pacific Ocean.

All this trade was made within the spiritual conquest planned by the Hispanic monarchy, which gave to the religious orders the mission of extending the Catholic faith and enabled its subjects to join the conquest and colonization of new lands, logically with the economic benefits derived towards the Spanish crown. The relation between religion, traveling and economy is clearly represented in the altarpiece, made by Alejo Fernandez, which dominates the Hall of Audiences and chapel of the Casa de Contratación in Seville. In this painting the Virgin protects with her mantle both the fleets in the bottom part of the canvas and those who took part on the American colonization monarchs and conquistadors, as well as indigenous people. It's considered a symbol of the protection and endorsement of the colonizing, religious and conquest enterprise.

The *Casa de Contratación* was directly responsible for codifying the knowledge of America through the position of Cosmographer that was supervised by the *Piloto Mayor* (Chief of Navigation). The descriptions of the American territory made by the conquistadors and navigators helped to create the *Padrón Real* (Royal Registry), which it would be modified throughout the 16th century. At the beginning America was represented in the charts as a shapeless mass; its profile was redefined as the navigators arrived in the Peninsula with new and more precise information. In this regard, there are numerous nautical charts preserved in archives, especially in institutions outside Spain, although we had chosen those cartographies that were made in Andalusia. The first map, quite imprecise, was made by Juan de la Cosa (1500); seven years later Martin Waldseemüller (1507) created a more precise chart that was redrawn by Pedro Apiano in 1520. In 1527 the English merchant Robert Thorne proposed a north route that was devised by the king Henry VIII of England. This map was the first to be plagiarized; a practice that would later become so usual that forced the *Casa de Contratación* to maintain in secret its cartographic activity.

This selection would be incomplete without the precise map of Diego Ribero (1529), cosmographer of the *Casa de Contratación* since 1518; along with it we should mention other geographical works throughout the 16th century, for instance the one created by Sebastián Munster (1540) which is still imprecise but centered in the new continent. Other charts were more precise, such as the Universal Seachart by Pedro de Medina (c.1550), the map design by the experienced pilot Sebastián Caboto (1554), the complete atlas of the Theatrum Orbis Terrarum created by the Flemish Abraham Ortelius (1570) or the thorough chart made by Hernando de Solís (1598). An important contribution to this field, made in Seville, was the chart Americae Sive Qvartae Orbis Partis Nova Et Exactissima Descriptio created by Diego Gutiérrez (1562). To the rich cartography mentioned above we should add, as a territorial reference, the chart by Apianus, which although it was not created in Spain or South America it was used to illustrate some copies of De Orbe Nove (1530) by Peter Martyr d'Anguihera.

The geographical advances and conquest of America are much in debt with the works of Peter Martyr d'Anguihera and Gonzalo Fernández de Oviedo, who accused the former of plagiarism; in their works we find the first descriptions of America at a time when the conquest of Peru had not yet been completed. D'Anguiera and Fernández de Oviedo

su manto, tanto las flotas de barcos en la parte inferior, como personajes concretos de la gesta americana, monarcas y descubridores, así como indígenas. Protección y refrendo de la empresa colonizadora, religiosa y de conquista.

La Casa de la Contratación será la responsable directa de codificar el conocimiento de América a través del cargo de Cosmógrafo que era supervisado por el Piloto Mayor. Las relaciones de los conquistadores y las descripciones de los navegantes fueron perfilando las tierras americanas en un documento base denominado Padrón Real que se iría modificando y precisando a lo largo del siglo XVI. En los planisferios, América será primero una masa informe. Sus perímetros se irían puliendo según llegaban a la Península nuevas informaciones más precisas que traían los marineros retornados. Al respecto, son numerosas las cartas universales conservadas, sobre todo en instituciones fuera de España, aunque nosotros resaltaremos aquellas cartografías que fueron realizadas en Andalucía. Comenzamos este panorama con la imprecisión del primer mapa del experimentado Juan de la Cosa (1500) tras el que citamos el avance en la definición de América que supone el de Martín Waldseemüller (1507), más tarde redibujado por Pedro Apiano (1520). Otro sería el del comerciante inglés Robert Thorne (1527), planteando una opción de comunicación por el norte, que fue ideado para el rey Enrique VIII, dibujo que supone la punta del iceberg de lo que sería posteriormente la copia de mapas por las potencias enemigas de España, situación que obligaría a la Casa de la Contratación a mantener como secreta su actividad cartográfica.

Esta escueta selección estaría muy incompleta sin la precisión del mapa de Diego Ribero (1529), cosmógrafo de la Casa de la Contratación desde 1518, así como otras visiones geográficas a lo largo del XVI como la de Sebastián Munster (1540), imprecisa pero centrada en el nuevo continente. Sí son ya visiones muy ajustadas la Carta Universal de Pedro de Medina (c.1550), la propuesta del que fuera piloto mayor Sebastián Caboto (1554), el atlas completo del Theatrum Orbis Terrarum del flamenco Abraham Ortelius (1570) o el documentado mapa de Hernando de Solís (1598), sin olvidar otra de las aportaciones desde Sevilla: el mapa de Diego Gutiérrez (1562) Americae Sive Qvartae Orbis Partis Nova Et Exactissima Descriptio.

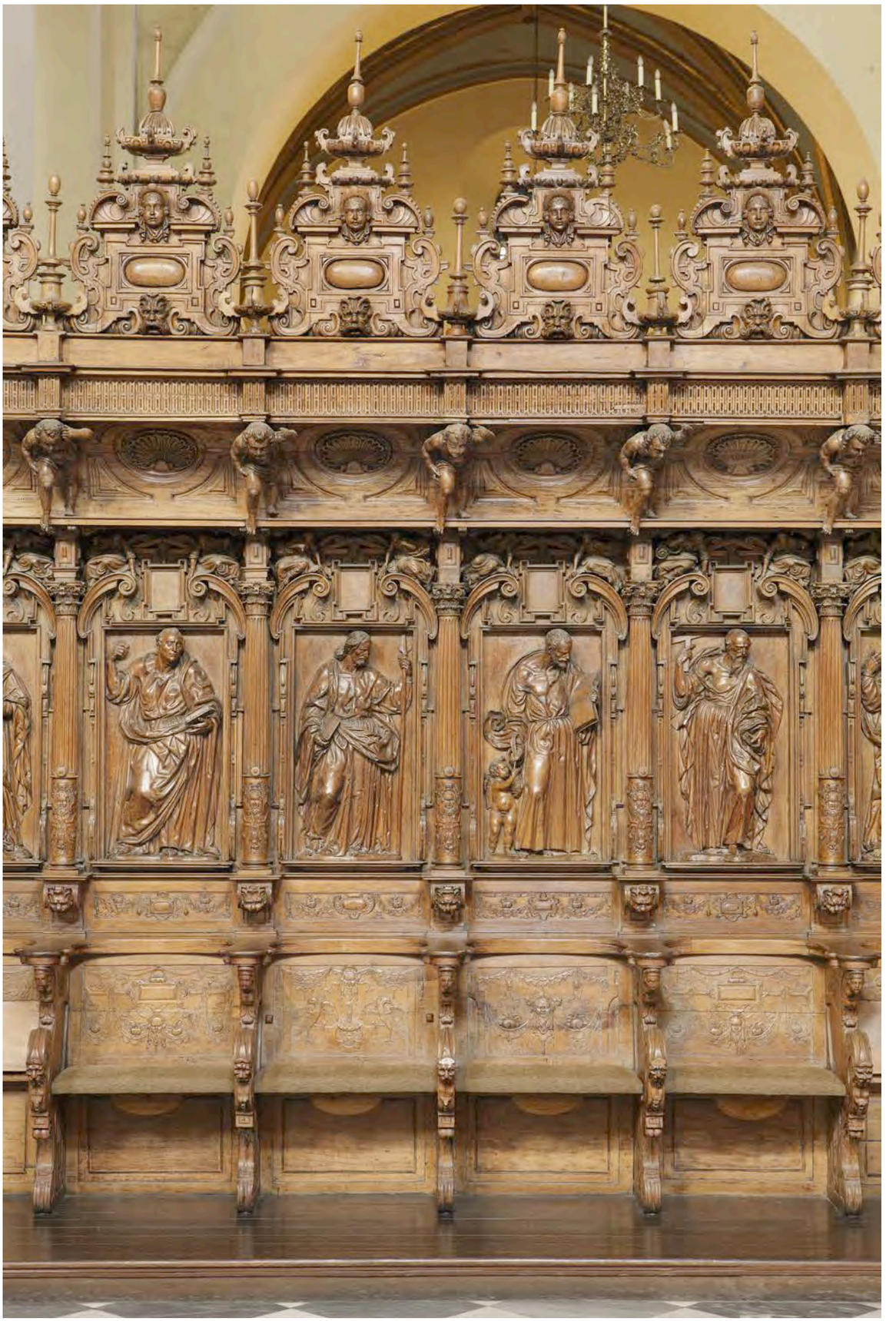
De Orbe Novo, Pedro Mártir de Anglería, edición de 1587, Biblioteca Nacional de España, Madrid. // *De Orbe Novo*, Pedro Mártir de Anglería, 1587, National Library of Spain, Madrid.

A esta rica cartografía, a modo de referencia territorial y del proceso de conocimiento de las tierras de América del Sur, añadimos el planisferio de Apiano pues aunque fue realizado lejos de nuestra geografía, fue insertado como ilustración en algunos ejemplares del libro De Orbe Nove (1530) de Pedro Mártir de Anglería.

El relato del conocimiento y conquista de América, de forma paralela a los hechos y a la cartografía se debe básicamente, a Pedro Mártir de Anglería y a Gonzalo Fernández de Oviedo, el cual acusaría al primero de plagio. En las obras de ambos autores encontramos las primeras descripciones de América en momentos en que todavía no se había concluido de forma satisfactoria la conquista del Perú. Relatos por tanto fragmentarios que tendrán que esperar a la obra sincrética del Inca Garcilaso de la Vega para cerrar el círculo descriptivo del quinientos, ahora por un peruano mestizo instalado en Montilla (Córdoba). Llegaba el inca a España en 1560 buscando formación intelectual, reconocimiento de los servicios de su padre y la posibilidad de hacer carrera en la sociedad estamental de la época. La primera parte de sus Comentarios Reales de los Incas, sería publicada en 1609 en Lisboa, y la segunda parte, ya póstuma, lo haría en Córdoba en 1617, conocida como Historia General del Perú. También en Andalucía se publicó la Verdadera relación de la conquista del Perú (1534) confeccionada por Francisco de Xerez, oriundo de Sevilla, que acompañó a Pizarro en su expedición de conquista.

Junto a estos escritos fundamentales, llegaron a Sevilla productos alimenticios derivados de la rica botánica americana que, poco a poco, irán cambiando la tradición gastronómica del viejo mundo. Y junto a ellos, plantas con posibles usos medicinales como puso de manifiesto el médico y botánico Nicolás Monardes que publica en Sevilla, entre 1565 y 1574 su obra Historia medicinal de las cosas que se traen de nuestras Indias Occidentales.

En cuanto al proceso de conquista de América del Sur, la monarquía hispánica no sólo debió enfrentarse con el incanato, sino que también debió dar solución a los enfrentamientos que surgieron entre sus propias filas, pues los conquistadores se



Sillería de coro, Martín Alonso de Mesa y Pedro de Noguera, ca. 1623-1632. Catedral de Lima. //
Choir stalls, Martín Alonso de Mesa and Pedro de Noguera, ca. 1623-1632. Cathedral of Lima.

revelaron altamente ambiciosos compitiendo entre ellos por conseguir el máximo provecho de la conquista. Esta inestabilidad social y política tendría su punto álgido en las disputas entre Diego de Almagro y Francisco Pizarro. Intentos de conciliación por parte de la monarquía hispana hacen que sea nombrado Cristóbal Vaca de Castro gobernador del Perú, consiguiendo la victoria sobre Diego de Almagro el Mozo (1542). A partir de aquí dieron inicio ciertas reformas administrativas encaminadas a conseguir el control y funcionamiento del territorio que sería entregado en 1544 al virrey Blasco Núñez de Vela. Acusado por éste de conspirador, y más tarde en España, de enriquecimiento ilícito, tuvieron que pasar varios años para desagraviar a quién había sido el auténtico pacificador del Perú. En 1566 Felipe II le devolvía su confianza nombrándole comendador de la Orden de Santiago y miembro del Consejo de Castilla.

San Francisco Javier yacente, Pedro Laboria, 1739. Iglesia de San Ignacio, Bogotá. //
Saint Francis Xavier recumbent, Pedro Laboria, 1739. Church of San Ignacio, Bogotá.

La presencia de este mandatario en nuestra exposición deviene de la actividad de su hijo don Pedro Vaca de Castro y Quiñones, arzobispo de Granada y Sevilla, constructor en la ciudad de la Alhambra de la Abadía del Sacromonte, donde se conserva un ciclo de pinturas dedicadas a la historia y actividad de su padre en el Perú. Estos seis cuadros, en la órbita de la escuela sevillana, relatan desde su arribo a las costas americanas hasta su embarque de regreso a la Península Ibérica. Historias que se concretan literariamente en las grandes cartelas que glosan cada óleo.

Estructurado el virreinato del Perú, las flotas de Indias asegurarían el intercambio comercial, de mercancías y personas, en un ir y venir que iría enriqueciendo culturalmente ambos lados del Atlántico. Entre las mercancías que viajaban para América estaban las obras de arte, así como libros y grabados sueltos, que servirían de modelo para las piezas realizadas en los emergentes talleres virreinales. Están relativamente bien estudiados los envíos que realiza, por ejemplo, Juan de Mesa, Juan Martínez Montañés o Francisco de Zurbarán, al que vemos en ocasiones aprovechando la coyuntura de conocidos o parientes avecindados en distintas ciudades americanas, y que actuaban en su nombre a modo de marchantes. Todas estas influencias artísticas serían decisivas en la estética de las artes virreinales.

En paralelo, también emigran artistas buscando la tierra de promisión que era ensalzada por colonos y conquistadores. Muchos se enraizarían en distintos lugares, pero algunos que hicieron la travesía hacia el subcontinente sur regresarían y continuarían su trabajo en Andalucía.

Son muchos los artistas andaluces documentados, con mas o menos precisión, a lo largo del nuevo continente, con influencias también de distintas características. Importante, por ejemplo, sería la llegada en la segunda década del siglo XVII de varios escultores sevillanos al mismo tiempo al Perú: Martín de Oviedo, Pedro de Noguera, Luis Ortiz de Vargas, Luis de Espíndola Villavicencio y Gaspar de la Cueva. Merece la pena que nos detengamos un momento en esta nómina de artistas, pues ejemplifican con sus vidas los diferentes rumbos que podía tomar la aventura americana para un emigrado. Casi todos los nombrados, y aún el también hispalense Martín Alonso de Mesa, instalado en Lima dos décadas antes, participaron en el concurso por la adjudicación de la sillería de coro de la catedral de la ciudad de los Reyes, la empresa artística más importante del virreinato en ese momento y cuyas trazas había realizado Alonso de Mesa. La pugna por conseguir el encargo dio lugar a un tenso proceso lleno de pleitos en los que se enfrentaron los artistas y las autoridades competentes. La obra acabó recayendo en Pedro de Noguera, lo que hizo que sus adversarios se vieran obligados a desplazarse a otros centros urbanos para ejercitar su oficio. Por su parte, Noguera quedó como dueño absoluto del

depicted partially the process; however only the Peruvian Inca Garcilaso de la Vega created a body of work that describes completely the geographical advances and the process of conquest during five hundred years. The Inca arrived in Spain in 1560 aiming to complete his academic training, seeking the acknowledgement of his father's services for the Crown and finding his way in the state of the realm. The first volume of Comentarios Reales was printed in Lisbon in 1609, the second volume, known as Historia General del Perú, was printed posthumously in Cordoba in 1617. In addition, the Sevillian Francisco de Xerez, who was part of Pizarro's expeditions, published "La Verdadera Relación de la Conquista de Perú" in 1534.

Along with these pivotal works, American produce arrived in Seville, which, little by little, changed the Old World gastronomy. Additionally, medicinal species were introduced as it is addressed by the doctor and botanist Nicolás Monardes in "Historia medicinal de las cosas que se traen de nuestras Indias Occidentales", which was published in Seville between 1565 and 1574.

As for the process of conquest, the Hispanic monarchy not only had to face the conflict with the Inca Empire but also had to deal with the rebellion among its ranks, since the conquistadors were highly ambitious and used to compete among them for achieving the maximum advantage of the conquest. This social and political instability would have its peak in the disputes between Diego de Almagro and Francisco Pizarro. As an attempt of conciliation the Hispanic monarchy decided to appoint a new governor of Peru, the candidates were Cristóbal Vaca de Castro and Diego de Almagro el Mozo (1542), being the former chosen for the post. A series of administrative reforms were applied aiming to improve the operability of the territory which in 1544 would control the viceroy Blasco Núñez de Vela. The new viceroy accused Vaca de Castro of conspiracy and after his return to Spain he was also accused of unjust enrichment; only years later his figure was deranged. In 1566 Philip II named him commander of the Order of Santiago and member of the Council of Castile.

The presence of the governor in our exhibition is related to his son Don Pedro Vaca de Castro y Quiñones, archbishop of Granada and Seville, who ordered the building of the Abadía de Sacormonte (Granada), where a series of painting concerning the actions of his father in Peru are located. These six paintings, created in the Sevillian school style, depict the events related to his arrival to America and his return to the Iberian Peninsula. Each event is described by the inscriptions located inside a cartouche on the upper side of each painting.

Once the structure of the Viceroyalty of Peru was organized, the Fleet of the Indies would ensure the commercial exchange of goods and population which would culturally enrich both sides of the Atlantic. Among the goods that traveled to America there were books and art pieces such as painting, sculptures or engravings, which were used as models in the Viceregal workshops. The records show how Juan Martinez Montañés or Francisco de Zurbarán, shipped pieces to America, the later used to send them with his acquaintances or relatives who lived in the different American cities and who acted as dealers in his name. These influences are essential to understand the aesthetics of the viceregal art.

Simultaneously, the artists migrated seeking the promise of a rich land, a life that was praised by settlers and conquistadors. Many of these artists settled in different cities whereas others would return and continue their work in Andalusia.

The archives hold documentation, more or less detailed, related to many Andalusian artists who worked in America and influenced South American arts. For instance, during the second decade of the 17th century several Sevillian sculptors traveled to Peru: Martin de Oviedo, Pedro de Noguera, Luis Ortiz de Vargas, Luis de Espíndola Villavicencio and Gaspar de la Cueva. It is worthwhile to stop for a moment in this list of artists, as their lives are the perfect example of the different paths that the emigrants could take. The artists mentioned above, as well as the Sevillian Martín Alonso de Mesa, who has settled in Lima two decades before, were part of the competition to design the choir stalls of the cathedral of Lima, the most important artistic viceregal commission of the period which initially was outlined by Alonso de Mesa.

The competition led to a tense process, which included legal actions between the artist and the authorities. Pedro de Noguera was awarded with the commission, which caused the moving of the rest of the candidates to other cities in order to keep on working on their craft. Noguera not only monopolized of the artistic scenery of Lima but also held important positions and titles: master of cathedral's works and master sculptor-architect of the city of Lima. He died in Lima, known as the City of the Kings, in February, 1656.

As we have mentioned above, the professional rivalry during the competition caused the migration of the other artists to peripheral cities such as Potosí in the Audiencia de Charcas, where Gaspar de la Cueva and Luis de Espíndola settled looking for a new opportunities. Gaspar de la Cueva was commissioned with numerous pieces to such an extent that his work became the main influence for other artists, whereas Espíndola returned after a few years to Lima where he was commissioned with several interesting pieces. The American promise was not fulfilled for everyone, not at least as they had imagined.After eight years Luis Ortiz de Vargas did not find his place in City of Kings, as a result he decided to come back to the metropolis. Although he was born in Cazorla (Jaén), he set off to Seville where he took up residence in 1610. Between 1633 and 1638 he lived in Malaga, where he worked on three reliefs on the choir stalls of the cathedral which are part of our exhibition: the relief of the Virgin with the Child, Saint Peter and Saint Paul; these pieces were influenced by Montañés' work. He died in Seville in 1649 victim of the plague. In this city he accomplished several works of remarkable quality such as the reredos of Virgen de los Reyes (1644-1648) or the altarpiece located in chapel of Ramírez de Arellano in the parish of San Bartolomé (1641-1643).

It quite possible that the yearning from home was the reason behind Pedro Laboria's decision to return to the Peninsula after a long stay in New Granada; particularly if we consider that the rank of his patrons and the quality of his work were exceptional and they stood out in the mediocre artistic scenery of Santa Fe de Bogotá. Although for a long time it was believed that Laboria ended his days in the New Kingdom of Granada there are evidences of his returning to Spain. His sojourn in Colombia is dated between 1739, when he designed the Saint Francis Xavier recumbent for the church of the Society of Jesus in Bogota and 1759 when he was required in Cadiz to examine the polychrome of the Cristo de la Piedad

panorama artístico limeño y comenzó a acumular en su persona los cargos de mayor prestigio: maestro mayor de las obras catedralicias y maestro escultor-arquitecto mayor de la ciudad de Lima. Su muerte se produjo en la Ciudad de los Reyes en febrero de 1656.

Como hemos dicho, los recelos profesionales ocasionados durante la disputa debieron influir en el desplazamiento a otro centro periférico, el de Potosí en la Audiencia de Charcas, de Gaspar de la Cueva y Luis de Espíndola, buscando un nuevo nicho de mercado en el que instalarse. Será Gaspar de la Cueva quien más encargos realice en la geografía boliviana creando una escuela que le va a sobrevivir; mientras que Espíndola acabará regresando, de nuevo, a Lima donde conseguirá algunos encargos de interés. No siempre la promesa americana se cumplía o al menos como se había imaginado.

Desde luego, no encontró su sitio en el nuevo continente Luis Ortiz de Vargas que decidió emprender el camino de vuelta a la metrópoli tras ocho años de estancia en la ciudad de los Reyes. Aunque era natural de Cazorla, volvió a Sevilla donde llevaba afincado desde 1610. Su trasiego le llevó entre 1633 y 1638 a Málaga, donde trabajó, esta vez sí, para la sillería coral de la Catedral. Suyos son los tres relieves de los asientos principales: la Virgen con el Niño y los santos Pedro y Pablo, de filiación montañesina. Forman parte de la presente muestra. A causa de la epidemia de peste de 1649, murió en Sevilla donde había dejado obras tan importantes como los retablos para la capilla de los Ramírez de Arellano en la parroquia de san Bartolomé (1641-1643) y el de la Virgen de los Reyes en el templo metropolitano (1644-1648).

Otras razones, como la nostalgia patria, tuvieron que ser las que impulsaron a Pedro Laboria a volver a la Península tras su larga estancia en la Nueva Granada. El protagonismo absoluto que debió ejercer este artífice sobre el discreto panorama artístico de Santa Fe de Bogotá se evidencia, entre otras cosas, en la talla de sus mecenas y en la calidad de sus piezas, en nada parangonables a las de sus contemporáneos. Aunque la historiografía ha mantenido durante mucho tiempo que Laboria agotó sus días en el Nuevo Reino, cada vez se documentan más trabajos de su mano ejecutados tras su regreso a España, circunstancia que lo convierte en un auténtico artista "de ida y vuelta". Su estancia en territorio colombiano está datada entre 1739, en que firma su San Francisco Javier yacente para la iglesia bogotana de la Compañía, y 1759, en que se le está requiriendo en Cádiz para examinar la policromía del Cristo de la Piedad hecho por Francisco María Maggio. Precisamente son piezas realizadas a su vuelta las dos esculturas que mostramos en esta exposición: el San Bruno jerezano (1761) y la Virgen del Patrocinio (1764-1768).

Otros artistas "de sur a sur" fueron aquellos personajes que sin ser propiamente andaluces pasaron necesariamente por esta región para embarcarse hacia el virreinato del Perú, pues no olvidemos que Sevilla era en este momento "puerto y puerta de Indias". En sus itinerarios fueron dejando su huella artística por las ciudades donde se asentaron provisionalmente. Sin duda, entre ellos destacan los tres italianos que acabaron recalando en el Virreinato del Perú: Bernardo Bitti, Mateo Pérez de Alesio y Angelino Medoro. El primero, religioso jesuita, trabajó para evangelizar a través del arte en las ciudades de Lima, Cuzco, Chuquisaca y Arequipa. Por su parte, Pérez de Alesio ha sido estimado como discípulo de Miguel Ángel llegando incluso a pintar en la Capilla Sixtina el fresco de La Disputa por el cuerpo de Moisés. Pasó por Sevilla en 1583 con unos dibujos de Buonarroti bajo el brazo, dejando firmada en su catedral la colosal pintura mural de San Cristóbal. De allí pasó a Perú donde asentado en la capital del virreinato, ejerció su magisterio durante 40 años hasta su muerte en 1628.

El tercero, Angelino Medoro, es el más importante para nuestros objetivos. Nacido en Roma llegó a Nueva Granada después de pasar por Sevilla en 1586. Camino del Perú, dejó varios trabajos de pintura, entre los que sobresalen los de la villa de Tunja. Entre 1599 y 1624 se documenta en Lima, donde realizó importantes trabajos e, incluso, mantuvo amistad con Santa Rosa de Lima realizando su retrato post mortem. Santa limeña cuya iconografía está presente en otra de las secciones de esta exposición. El importante taller de Medoro en Lima serviría como escuela de aprendizaje para pintores sobresalientes que continuaron su estilo aunque lo más relevante para nuestro discurso es que en 1622 se encuentra de regreso en Sevilla donde acogerá en su obrador como aprendiz al que sería el gran escultor Juan de Mesa. Dos testigos de su arte itinerante son las piezas que mostramos en sala: el lienzo de la Flagelación de Cristo se conserva en Málaga - aunque procede de la ciudad de Sevilla- y fue pintado antes de marchar a Indias (1586), en cambio la Sagrada Familia con un santo dominico del Museo de Bellas Artes de Sevilla, fue realizado al regreso (1622).

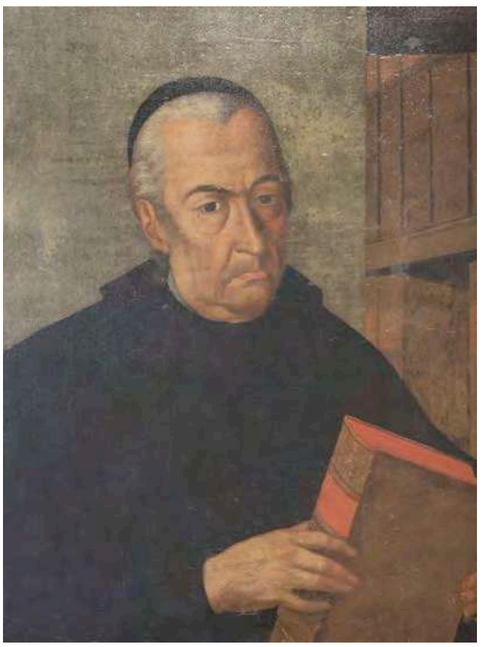
Los tres pintores manieristas italianos citados son esenciales para comprender los rumbos tanto del arte peruano como del andaluz en los inicios del siglo XVII.

Andado el tiempo y al calor de los nuevos aires ilustrados, encontramos otros lazos entre Andalucía y América del Sur que transitan esta vez entre lo artístico y lo científico: La Real Expedición Botánica (1783-1808) y la Expedición Malaspina (1788-1794), de las que mostramos varias láminas en esta sección expositiva. El primero de los itinerarios científicos, comandado por el gaditano José Celestino Mutis, del que toma nombre nuestro proyecto de investigación, implicó el adiestramiento en materia artística de los colombianos Salvador Rizo y Francisco Javier Matiz, calificado este último por Alexander von Humboldt como el mejor ilustrador botánico del mundo. Por su parte el sevillano José del Pozo desembarcó en Lima creando una escuela de pintura bajo el auspicio del virrey Gil de Lemos, sus dibujos ligados al viaje de Alejandro Malaspina, consiguió mostrar una imagen más realista de los naturales, desmontando así los mitos del gigantismo y del "buen salvaje" que hasta entonces se difundían en Europa acerca de los habitantes más australes y desconocidos de los dominios hispánicos.

Hasta aquí el primer espacio. Una sala llena de historias de navegación y encuentros, cartografías con imprecisiones, pero atentas a las novedades e informaciones que iban llegando desde América, textos literarios y crónicas que fueron interpretados interesadamente, dando lugar a pinturas justificativas como el caso de la serie de Vaca de Castro, y, por último, artistas de ida y vuelta, que ejemplifican con sus trayectorias los rumbos artísticos de dos territorios interconectados. En definitiva, conocimiento y personas unidas en itinerarios vitales se citan en esta sala de nuestra exposición para presentarnos lo que fue América del Sur durante el periodo virreinal.

made by Francisco Maria Maggio. The two sculptures displayed in this exhibition were made after his return: Saint Bruno Jerez (1761) and the Virgen del Patrocinio (1764-1768).

Other artists who travelled "from South to South" were those who, without being Andalusian, made a long stay in this region before traveling to the Viceroyalty of Peru; during this period Seville was the only harbour that had direct access to the shipping to the Indies. These artists were influenced by the styles and masters that they encounter with during their journey to America.



José Celestino Mutis, Pablo Antonio García del Campo, ca. 1805. Museo Nacional de Colombia, Bogotá. // *José Celestino Mutis*, Pablo Antonio García del Campo, ca. 1805. Museo Nacional de Colombia, Bogotá.

Among the artists who made a stay in Andalusia before traveling to the Viceroyalty of Peru we should mention: Bernardo Bitti, Mateo Pérez de Alesio and Angelino Medoro. Bitti, a Jesuit priest, used art as a bridge for the evangelization of Lima, Cuzco, Chuquisaca and Arequipa. Perez de Alesio, who is considered a disciple of Michelangelo, painted the Dispute about the body of Moses in the Sistine Chapel. He arrived in Seville in 1583 carrying with him drawings by Buonarroti, during his stay he worked on the colossal mural painting of Saint Christopher in the cathedral. He travelled to Peru where he settled in its capital where he taught for 40 years until his passing in 1628.

Angelino Medoro is particularly significant for our research. Born in Rome, he travelled to Seville before his arrival to the New World in 1586. On his way to Peru, he worked on several paintings in different cities such as Tunja. Between 1599 and 1624 he was settled in Lima, where he performed important works and was acquaintance of Saint Rose of Lima to such an extent that he was the author of her post-mortem portrait. The Peruvian saint and her iconography is also part of this exhibition. Medoro's workshop in Lima would become an important school since several outstanding painters were formed in it. In 1622 the artist returned to Seville where he became the mentor of the great sculptor Juan de Mesa. This exhibition shows two pieces that were created as a result of his itinerant life: The painting of the *Flagellation of Christ* (currently located in Malaga although it was formerly located in Seville) which was painted before his travel to the Indies (1586) and the *Holy Family with the Infant Saint John the Baptist and Saint Dominic* which was made on his return (1622).

The three mentioned Mannerist painters are essential to understand the course of both Peruvian and Andalusian art in the early 17th century.

In time and due to the influence of the Enlightenment new bounds between America and Andalucia were shaped, not only in the art field but also in the scientific field, for instance the Royal Botanic Expedition (1783-1808) and the Malaspina Expedition (1788-1794) of which several drawings are displayed in the exhibition. The first of these scientific expeditions was directed by José Celestino Mutis, after whom our research project was named. This expedition was part of the training of two Colombians artist, Salvador Rizo and Francisco Javier Matiz, who was considered by Alexander von Humboldt the best botanical illustrator in the world. The Sevillian Jose del Pozo created in Lima a school of painting under the patronage of the viceroy Gil de Lemos; his drawings made during the Malaspina Expedition achieved a realistic depiction of the landscapes and the natives of South America, thus dismantling the myths of the noble savage and the gigantism features attributed to the natives that until then were believed as real in Europe.

The first hall holds pieces not only related to navigation, encounters and inaccurate cartographies that were essential for gathering information of the new discoveries but also books and chronicles, which interpretation led to the creation of paintings such as the series concerning Vaca de Castro; in addition, artists traveled to South America bounding two continents through their work. In short, this hall embodies the reality of the Viceregal period since it displays pieces that represent the knowledge exchange and the emigration phenomena.

Conociendo América del Sur. Viajes y tornaviajes, conquista y sincretismo

Getting to Know South America. Travels and return– voyages. Conquest and Syncretism

[Catálogo de obras] // [Catalogue]

Retablo de la Virgen de los Mareantes

Alejo Fernández

ca. 1535

Óleo sobre tabla // Oil on panel

Sala de Audiencias de la Casa de la

Reales Alcázares, Sevilla

De la *Virgen de los Mareantes* se ha dicho que es una de las primeras pinturas que representa a los indios americanos y, en general, la idea del descubrimiento de América.

La iconografía en realidad se corresponde con el arquetipo de la Virgen del Amparo, tema de origen medieval que tendrá un especial predicamento en el mundo virreinal americano: no sólo las vírgenes protectoras de cada orden se representarán en actitud de protección –las del Rosario, la Merced o el Carmen son las más recurrentes- sino que también los santos fundadores de las distintas religiones aparecerán en términos semejantes. En el caso que nos ocupa, bajo el manto mariano aparecen Colón, el emperador Carlos V, los hermanos Pinzón, exploradores e indígenas. Sobre todos estos personajes, y sobre el concepto general y abstracto de la carrera de Indias, figurada en el registro inferior, se establece la protección –y por tanto el consentimiento- de lo divino, lo que legitima los procesos de apropiación y evangelización del Nuevo Mundo. El mensaje lanzado por los comitentes de la pieza, los oficiales de la Casa de la Contratación, es claro.

Las pinturas laterales representan a los santos Sebastián, Santiago, Telmo y Juan el Evangelista.

It has been said that the Virgen de los Mareantes is one of the first paintings that represents the indigenous people and, in general, the idea of the discovery of America.

The iconography corresponds to the archetype of the Virgen del Amparo, an advocation of medieval origin that had a special prestige in the American viceregal world. Advocations such as Rosario, Carmen or Merced or the saints who founded religious orders were usually represented in a protective attitude.

In this piece are portrayed, under the mantle of the Virgin, Christopher Columbus, the Emperor Charles V, the Pinzón brothers, explorers and indigenous people. Both the characters and the abstract notion of the *Carrera de Indias*, which is represented at the bottom of the altarpiece, are under Her divine protection- and therefore consent -, which legitimized the processes of appropriation and evangelization of the New World. The message sent by the officers of the *Casa de Contratación* is clear.

The lateral paintings represent Saint Sebastian, Saint James, Saint Telmo and Saint John the Evangelist.

Bibliografía // Bibliography

CAMÓN AZNAR, José. *La pintura española del siglo XVI*. Madrid: Espasa-Calpe, 1979, pp. 374-375.

MARCHENA HIDALGO, Rosario. “Recuperación de una obra de Alejo Fernández”. *Laboratorio de Arte. Revista del Departamento de Historia del Arte* (Sevilla), 17 (2004), pp. 117-126.

VALDIVIESO, Enrique. *Historia de la pintura sevillana. Siglos XIII al XX*. Sevilla: Guadalquivir Ediciones, 2002, p. 57.

Adrián Contreras-Guerrero

Vista de Sevilla // View of Seville

Anónimo sevillano

1726

Óleo sobe lienzo // Oil on canvas

Instituto de la Cultura y las Artes,
Ayuntamiento de Sevilla

Esta vista de Sevilla está captada desde el barrio de Triana, espacio que posibilita la mejor mirada de la ciudad, destacándose iconos arquitectónicos como la Giralda o la Torre del Oro según los estereotipos de la época, y representadas en otras representaciones sobre la ciudad hispalense realizadas durante los siglos XVI y XVII, como las anónimas conservadas en la Fundación Focus Abengoa y en el Museo de América. La imagen que se proyecta en el siglo XVIII, difiere bastante de estas visiones anteriores debido a la pérdida de importancia de la metrópoli sevillana tras convertirse Cádiz en puerto de Indias a partir de 1717. El importante trasiego de gente, especialmente de mercaderes y galeones, así como el florecimiento económico que vivió el Guadalquivir, ha dejado paso a un escenario alicaído. Como novedad, el autor introdujo una cartela en la que reza "Sevilla Ciudad famosa, Corte antigua de los Reyes de España, Metrópoli de la Andalucía fundada por Hércules Líbico a las orillas del Celebrado Rio Betis, reedificada por el EMPERADOR Julio César, está en 10 grados de longitud y 31 de latitud". En la misma inscripción se identifican con números correlativos, además de los iconos destacados, otros importantes edificios de la ciudad, de uno y otro margen del río.

This view of Seville was captured from the neighbourhood of Triana; by choosing this location the author was able to highlight architectural icons such as the Giralda and Torre del Oro, continuing with the stereotypes of the period. These monuments were also represented in other pieces made during the 16th and 17th centuries, such as the anonymous works that are part of the collections of the Focus Abengoa Foundation and the Casa de America. The views created during the 18th century captured the palpable lethargy in which the port fell when the city lost, in favor of Cadiz, the Indies monopoly in 1717. When this painting was made merchants, traders and galleons were long gone being replace by this downcast landscape. The author included at the bottom of the canvas an inscription: "Seville, Famous City, Ancient Court of the Kings of Spain, Metropolis of Andalusia founded by Hercules Libico on the banks of the famous River Betis, rebuilt by Julius Caesar, located 10 degrees longitude and 31 degrees latitude." In the same inscription, besides the above mentioned monuments, there are identified with correlative numbers other important buildings of the city, located on either side of the river.

Bibliografía // Bibliography

AA.VV. *España y América. Un océano de negocios. Quinto centenario de la Casa de la Contratación*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, p. 294, ficha catalográfica elaborada por Fátima Halcón.

SERRERA, Juan Miguel. "Sevilla: Imágenes de la Ciudad". En SERRERA, Juan Miguel y OLIVER, Alberto (Textos). *Iconografía de Sevilla, 1650-1790.* Madrid: Ediciones El Viso, 1989, pp. 72-73 y 188-189.

Yolanda Guasch Marí

ARAGONESPANEN

Carta Universal

Juan de la Cosa

1500

Temple sobre pergamino // Tempera on parchment

Museo Naval, Madrid

Juan de la Cosa (c. 1450-1510) fue navegante y cartógrafo. Su carta del Nuevo Mundo está considerada como la primera representación de los territorios descubiertos desde la propia experiencia, ya que el autor viajó en varias de las expediciones de Cristóbal Colón y también acompañó a Ojeda y Vespucio. Entre los datos más objetivos que se pueden observar estaría el perfil de las Antillas y específicamente la isla de Cuba. En cambio, el dibujo de la zona de la costa continental conocida en ese momento al norte y sur de las Antillas, es impreciso, incluso desproporcionado; lo que nos indica la falta de información que se tenía en ese momento, basándose, principalmente en las noticias aportadas por Juan Caboto del subcontinente norte. Desde 1508 se convirtió en el modelo a seguir por los cosmógrafos de la Casa de Contratación para la realización de las cartas universales. Firmada y datada con la inscripción "Juan de la Cosa la fizo en el puerto de Santa María en anno de 1500", la representación geográfica está completada con una rica toponimia y decoración para lo que utiliza iconografía religiosa, fauna y monarcas, lo que ha hecho pensar a distintos investigadores que estamos ante una obra de encargo realizada por la corte.

Juan de la Cosa (c.1450-1510) was a navigator and cartographer. His chart of the New World is considered the first representation, based on experience, of the territories discovered since the author traveled in several expeditions alongside Columbus, Ojeda and Vespucio. The chart represents quite accurately the Antilles and Cuba, although the area located to the north and south of the Antilles is imprecise and disproportionate, which proves that de la Cosa based the drawing of this area on the accounts provided by Juan Caboto. Since 1508 this chart became the model for the universal charts created by the cosmographers of the Casa de Contratación. It is signed and dated: "Juan de la Cosa made it in Puerto de Santa Maria in 1500". In addition, the chart presents a detailed toponymy and it is richly decorated with animals, religious iconography and several monarchs, which, according to different scholars could be seen as a sign of a royal commission.

Bibliografía // Bibliography

AA.VV. *España y América. Un océano de negocios. Quinto centenario de la Casa de la Contratación*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, pp. 345-347, ficha catalográfica elaborada por Luisa Martín -Merás.

AA.VV. *La imagen del Mundo. Los inicios de la cartografía científica en los mapas de los siglos XVI y XVII de la Universidad de Granada*. Granada: Universidad de Granada, 2006, p. 85.

MARTÍN-MERÁS, Luisa. "Fabricando la imagen del mundo: los trabajos cartográficos de la Casa de la Contratación". En AA.VV. *España y América. Un océano de negocios. Quinto centenario de la Casa de la Contratación*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, p. 91.

MARTÍN-MERÁS, Luisa. *Cartografía marítima hispana. La imagen de América*. Madrid: 1993, pp. 78-80.

NEBENZHAL, Kenneth. *Atlas de Colón y los Grandes Descubrimientos*. Madrid: Editorial Magisterio Español, 1990, pp. 30-31.

Yolanda Guasch Marí

IP ORBIS VNIVERSALIS IVXTA PTOLOMEI COSMOGRAPHI TRADITIONEM ET AME
RICI VESPVCII ALIORQVE LVSTRATIONES A PETRO APIANO LEYSNICO EDEBRV
ANDO
MDXX
SEPTENTRIO
ORIENS
OCCIDENS
MERIDIES

Tipus Orbis Universalis

Pedro Apiano

1520

Estampa xilográfica sobre papel // Xilography on paper

Colección particular // Private Collection

Se trata del primer plano realizado por Pedro Apiano, matemático, astrónomo y geógrafo de origen alemán, uno de los cosmógrafos más importantes del siglo XVI que trabajó al servicio de Carlos V. En esta obra describe la configuración general del mundo que se conocía hasta ese momento, situando el descubrimiento de América en 1497. No obstante, los especialistas la consideran una copia débil del mapa de Waldseemüller de 1507, uno de los primeros mapas impresos y considerado durante algún tiempo como autoría de Apiano, basado en la proyección de Claudio Ptolomeo pero con la representación de los descubrimientos de Cristóbal Colón y Américo Vespucio, además de un correcto dibujo del sur de África. El mapa de Waldseemüller estuvo acompañado de una rica toponimia, que fue eliminada en el de Apiano. Esta claridad en la representación del mundo del mapa de Apiano será muy celebrada en la época, así como los posteriores trabajos realizados por el autor. Su obra más célebre fue su *Cosmographia*, aparecida por primera vez en 1524.

This is the first chart made by Pedro Apiano, a mathematician, astronomer and geographer of German origin, one of the most important cosmographers of the 16th century who worked at the service of Charles V. Apiano describes the general configuration of the continents before America was discovered in 1497. However, it is considered by the scholars a weak copy of Waldseemüller's chart (1507), one of the first printed maps, which was though Apiano's. This piece is based on the projection of Claudius Ptolemy, although it includes the discoveries of Christopher Columbus and Amerigo Vespucio, as well as an accurate drawing of southern Africa. The original by Waldseemüller includes a rich toponymy, which was removed by Apianus in his copy. This simplified representation, as well as the rest of his body of work, was highly praised in his time. *Cosmographia*, his best known work, was published in 1524.

Bibliografía // Bibliography

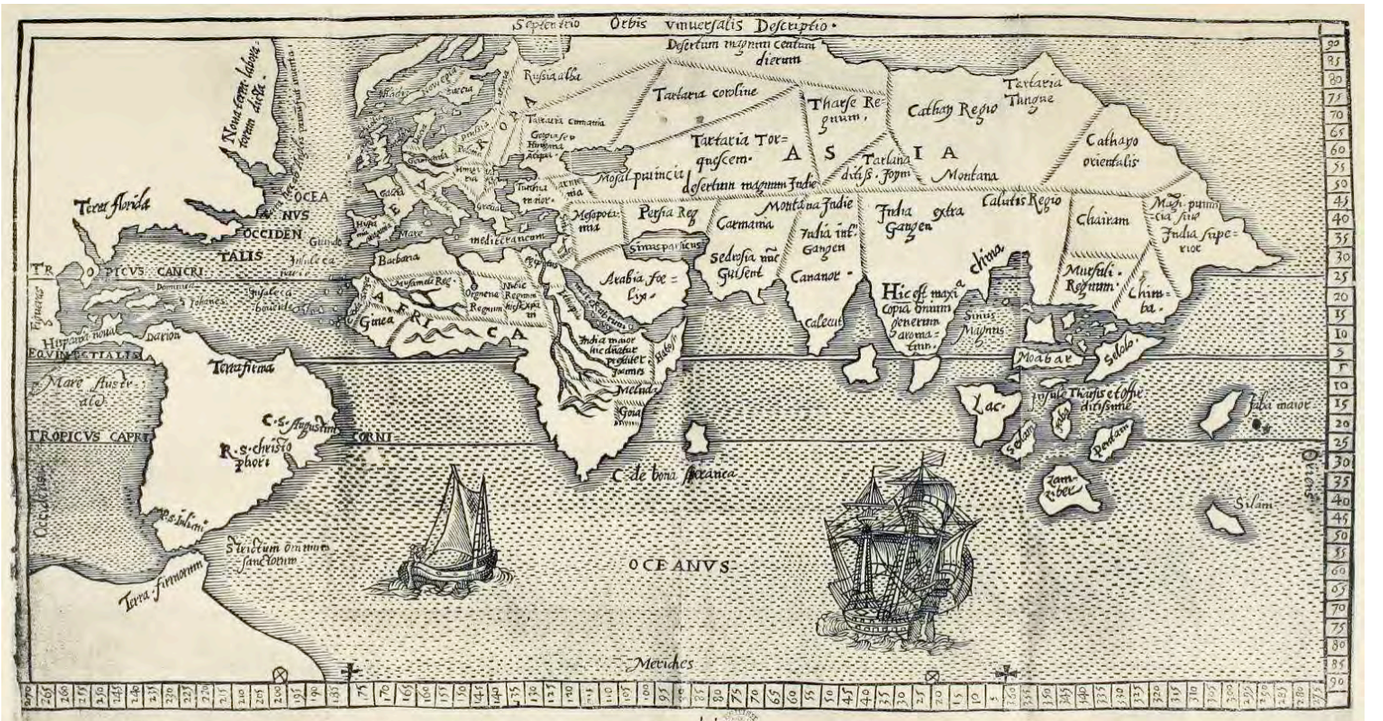
BROTTON, Jerry. *Historia del mundo en 12 mapas*. Madrid: Debate, 2014.

PORRO GUTIÉRREZ, Jesús María. *Introducción a la cartografía americana*. Salamanca: Universidad de Valladolid, 1999.

SÁNCHEZ, Antonio. "Cosmografía y humanismo en la España del siglo XVI: La Geographia de Ptolomeo y la imagen de América". *Scripta Nova, Revista electrónica de Ciencias Sociales* (Barcelona), 354 (2011). Online resource: http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-354.htm, (22/03/2017).

SANFUENTES, Olaya. *Desvelando el Nuevo Mundo. Imágenes en proceso*. Santiago de Chile: Universidad Católica de Chile, 2009.

Yolanda Guasch Marí



GRadus 180. demercationis Portugalensi ũ a terris isto ⊗ oppositis incipiunt, ac terminãtur in gradus 160. huius cartæ versus orientem, secũdum computationem Hispanorum. Et sic insulæ Tharsis & Ossir ditissimæ videntur extra illorum demercationem o adere. Portugalenses verò suam eleuationem a terris isto signo ✠ oppositis incipere aiunt, & terminare in gradus 180. huius cartæ, vt videantur prædictas insulas vtrõq; attingere, & gradus 180. demercationis Hispanorum a priore signo ⊗ secundum Hispanorum cõputationem. Vel incipiunt a posteriore secundum Portugalenses versus occidentem, & terminantur in gradus 160. secundum Hispanos, vel 180. secundum Portugalenses. Et sic, licet insulæ Tharsis & Ophir videntur attingere Portugalenses, tamen insulæ Capo verde dictæ, quæ intra suprad ĩcta signa ⊗ ✠ cadunt, videtur omittere. Et sic dum ia-tulas Capoverde retinere volunt Portugalenses, illas Tharsis & Ossir non possunt attingere.

THis is the forme of a Mappe sent 1527. from Siuill in Spayne by maister Robert Thorne marchaunt, to Doctor Ley Embassadour for king Henry the 8. to Charles the Emperour, And although the same in this present time may seeme rude, yet I haue set it out, because his booke coulde not well be vnderstood without the same. The imperfection of which Mappe may be excused by that tyme the knowledge of Cosmographie not then beyng entred among our Marchauntes, as nowe it is.

Mapamundi

Robert Thorne

1527

Grabado sobre papel // Engraving on paper

Bristish Library

Se trata de un mapa realizado por el comerciante inglés Robert Thorme quien durante algún tiempo estuvo en Sevilla y tuvo la posibilidad de conocer de primera mano los avances en el conocimiento de la realidad geográfica del momento convirtiéndose en uno de los primeros plagios de la época, remitida de forma secreta al rey Enrique VIII, a través de su embajador en la corte de Carlos V. Años más tarde será reproducido y comentado por Richard Hakluyt en *Divers voyages touching the discoveries of América*, publicado en Londres (1582).

La representación que hace del Nuevo Mundo, es bastante acertada en cuanto a las delimitaciones que hace de la geografía norteamericana, donde dibuja la península de Florida y el litoral hasta la zona del Labrador, incluyendo una inscripción que atribuye el descubrimiento a los ingleses. Además ubica Estrecho de Magallanes, separando el continente sur del supuesto continente austral.

El mapa fue acompañado de una carta, en la que indicaba una nueva ruta por el norte para llegar a la tierra de las especias. La respuesta de Enrique VIII no llegó antes de la muerte de Thorne.

This map was created by the English merchant Robert Thorme; while living in Seville he had contact with the geographical advances of the period. He became one of the first plagiarists, secretly sending his works to King Henry VIII of England through the English ambassador in the Spanish court. Years later it was reproduced and commented by Richard Hakluyt in "Divers voyages touching the discoveries of America", published in London (1582).

In terms of geographical accuracy, the representation of North America is quite detailed; the drawing shows the coastal area from Florida to the peninsula of Labrador, including an inscription attributing the discovery of this territory to the British. It also depicts the Strait of Magellan, separating the Southern continent from the alleged austral continent.

The chart was accompanied by a letter that indicated a new route by the north to reach the Land of Spices. Henry VIII's reply arrived after Thorne's death.

Bibliografía // Bibliography

PORRO GUTIÉRREZ, Jesús María. *Introducción a la cartografía americana*. Salamanca: Universidad de Valladolid, 1999.

ZUCAS, Andrea. "Primer mapamundi inglés. El norte y sus destinos". *Blog ABC*. Online resource: http://abcblogs.abc.es/espejo-de-navegantes/2013/09/01/primer-mapamundi-ingles-el-norte-y-sus-destinos/, (27/01/2017).

Yolanda Guasch Marí

Carta universal en que se contiene todo lo que del mundo se ha descubierto fasta agora, hizola Diego Ribero, cosmógrapho de Su Magestad. Año de 1529 en Sevilla. La quel se divide en dos partes conforme a la capitulación que hicieron los Católicos reyes de España y el rey Don Juan de Portugal en Tordesillas Año de 1494

Diego Ribero

1529

Tinta sobre papel // Ink on paper

Biblioteca Vaticana // Vatican Library

Se trata de una carta universal, realizada por Diego Ribero, de origen portugués afincado en Sevilla, primer cosmógrafo oficial y maestro de hacer cartas, astrolabios y otros instrumentos de navegación, nombrado en 1523. Esta carta, considerada la mejor de su época, pertenece al Padrón Real y es muy similar a una posterior del mismo año en la que se avanza un poco más en el conocimiento geográfico de Malaca. Elaborada en pergamino, es la carta mejor decorada de todas las que se atribuyen al portugués. Este rico ornato está conformado por árboles, plantas exóticas, animales perfectamente dibujados. Los dibujos se completan con unas ricas descripciones distribuidas en soplones y banderolas con inscripciones de los lugares geográficos como Nueva España; los trópicos, los polos y el Ecuador. El tráfico comercial con Oriente está representado a través de un importante grupo de embarcaciones, bajo las cuales se ubican distintas leyendas que indican la ruta establecida.

El avance geográfico gracias a los descubrimientos de Pizarro o los de Esteban Gómez, permiten una imagen más acertada de la realidad geográfica en zonas como América del Sur donde ya se sitúa la costa de Colombia y Perú o la importante toponimia de la costa norteamericana. Se completa la carta con tres banderas, dos de España y una de Portugal. Las españolas están ubicadas, una en la parte central inferior junto a la de Portugal, en la delimitación marcada por el Tratado de Tordesillas, mirando cada una de ellas hacia sus territorios.; la otra española se sitúa en el margen izquierdo sobre la región de China.

This universal chart was created by Diego Ribero, a Portuguese descent cartographer established in Seville, who in 1523 was appointed first official cosmographer. Ribero was also an expert on the designing of astrolabes and other navigational instruments. This map, considered the best of its time, belonged to the *Padron Real* and it is very similar to another that was created the same year, which advances a little more in the geographical knowledge of Malacca. This piece was drawn in parchment and according to several scholars is the best decorated chart of all those attributed to the Portuguese cartographer. Its rich ornament consists of trees, exotic plants, and biologically correct drawings of several animals; it also includes numerous descriptions inside banners of locations such as New Spain, the tropics, the poles, and the equator. The commercial traffic with the East is depicted through an important group of vessels; the established route is written below each ship.

The geographic discoveries made by Pizarro or Esteban Gómez allowed a more accurate representation of South America. The chart shows in detail the coast of Colombia, Peru and several important locations in North America. The map is completed with three flags, two from Spain and one from Portugal. One of the Spanish flags is in the lower central part next to Portuguese colours, marking the delimitation agreed in the Treaty of Tordesillas; each flag faces its country. The other Spanish banner is located on the left side over China.

Bibliografía // Bibliography

AA.VV. *España y América. Un océano de negocios. Quinto centenario de la Casa de la Contratación*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, p. 349, ficha catalográfica elaborada por Luisa Martín-Merás.

AA.VV. *La imagen del mundo. 500 años de la historia de la* cartografía (catálogo exposición). Madrid: Fundación Santillana, 1992, p. 29.

AA.VV. *Imago Mundi. Mapas e imprenta.* Madrid: Universidad Complutense, Servicio de Publicaciones, 2010.

FERNÁNDEZ DURO, Cesáreo. "Las cartas universales de Diego Ribero (Siglo XVI)". *Boletín de la Real Academia de la Historia,* tomo 12 (abril 1888), pp. 320-325.

GONZÁLEZ-ALLER HIERRO, José Ignacio (dir.). *Carlos V. La náutica y la navegación* (catálogo exposición). Madrid: Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001.

MARTÍN-MERÁS, Luisa. *La cartografía marítima hispana. La imagen de América*. Madrid: Lunwerg, 1993, pp. 96-97.

NEBENZHAL, Kenneth. *Atlas de Colón y los grandes descubrimientos*. Italia: Rand McNally&Company, 1990, pp. 92-93.

PORRO GUTIÉRREZ, Jesús María. *Introducción a la cartografía americana*. Salamanca: Universidad de Valladolid, 1999.

Yolanda Guasch Marí

NOVAE INSVLAE, XVII. NOVA TABVLA.
Cathay
INDIA superior
Quinsai
NO VVS
FRANCISCA
C.Britonum
Exteriores
Hispania
Terra florida
Oceanus occidentalis
Medera
Archipelagus 7446 insularũ
Zaiaqui
Chamaho
Panuco
Inf. Tortucarũ
Fortunatæ inf.
Temistitan
Yucatana
CVBA
Hispaniola
Antille
Inf. Hesperidum
AFRICAE pars
Cozumel
S. Iuan
Iamica
Dominica
S. Iacobi
Beragua
PARIAS abundat auro & margaritis
Inf. Pdonum
Sinus Atlanticus
Canibali
ORBIS
Insula Atlãtica quam uocant Brasilij & Americam
Carigara
Inf. infortunatæ
Calensuan
Regio Gigantum
7. insulę Margueritarũ
Mare pacificum
Fretum Magaliani

Mapa de las Américas

Sebastián Münster

1540

Grabado xilográfico sobre papel //
Xylography on paper

Biblioteca Pública de Nueva York //
New York Public Library

Realizado por el alemán Sebastián Münster (1489-1552), matemático, cartógrafo y cosmógrafo, esta obra fue introducida en su *Geografía de Ptolomeo* (1540), que contó con cuarenta y ocho grabados a doble página. Representa una interesante visión del Nuevo Mundo, ya independizado de Asia, y con una clara separación entre Norteamérica y Sudamérica y las principales islas del Caribe. Se completa la representación con algunos nombres de ciudades. No obstante, está algo alejada de la realidad, debido a las desproporciones que dibuja de la costa con un perfil demasiado exagerado. Al igual que en otras cartografías anteriores no representa la demarcación papal entre las coronas de España y Portugal.

Created by the German mathematician, cartographer and cosmographer Sebastian Münster (1489-1552), this piece was part of his work Ptolomey's Geography (1540), which has forty-eight double-page engravings. It represents an interesting vision of the New World, conceived as an independent land from the Asian continent. The chart was designed with a clear separation between North America, South America and the main islands of the Caribbean. The depiction is completed with the location of some cities. Nevertheless, it is not completely accurate due to the disproportions of the drawings, particularly the coasts, which have an extremely dramatic profile. As in previous cartographies, it does not represent the papal demarcation between the crowns of Spain and Portugal.

Bibliografía // Bibliography

DELGADO LÓPEZ, Enrique y CARETTA, Miguel Nicolás. "Imaginación y cartografía: un estudio sobre el proceso del descubrimiento americano". *Cuicuilco* (México), 43 (2008), pp. 130-131.

HARDOY, Jorge E. "Estudios del Reino de Guatemala". En AA.VV. *Estudios del Reino de Guatemala. Homenaje al profesor S. D. Markman*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1985, p. 42.

"Cosmografías americanas". En *Memoriachilena. Biblioteca Nacional de Chile*. Online resource: http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-93063.html, (02/03/2017).

"Map of New World, 1540". En *Learn NC*. Recurso en línea, disponible en: http://www.learnnc.org/lp/multimedia/6994, (02/03/2017).

Yolanda Guasch Marí

CIRCVLO
ARTICO
TROPICO DE CANCER
MAR
DEL
SVR
LINEA EQVI
NOCIAL
TROPICO DE CA
PRICORNIO
CIRCVLO
ANTARTICO

Carta universal // *Universal Chart*

Pedro de Medina

1550

Ink and paper.

Biblioteca Nacional de España

Tinta sobre pergamino // Ink on parchment

Biblioteca Nacional de España, Madrid

Pedro de Medina (1493-1567) fue un polifacético intelectual de su tiempo con una formación científica extensa destacando como cartógrafo. Formado bajo la protección de la Casa de los Medina Sidonia, gozó de bastante fama en su época debido, sobre todo, a sus enfrentamientos con la Casa de la Contratación y, concretamente, con los Diego Gutiérrez y Sebastián Caboto. En 1549 fue nombrado cosmógrafo real honorario.

Entre sus trabajos destaca esta carta universal, inserta en el libro *Suma de Cosmographía*. (1550) A diferencia de las representaciones portuguesas incluye una pequeña parte de Brasil incorporándose, también, los avances geográficos de la parte sur de Asia y la península de la India. Además el contorno costero de Sudamérica está perfectamente dibujado así como los descubrimientos de Norteamérica como el caso de la península de California. Se echa de menos la rica toponimia característica de otros mapas y cartas de la época.

Pedro de Medina (1493-1567) was a multifaceted intellectual with an extensive scientific background who stood out as cartographer. Educated under the patronage of the Duke of Medina Sidonia, he enjoyed considerable notoriety due to his confrontations with the Casa de la Contratación, specifically, with Diego Gutiérrez and Sebastián Caboto. In 1549 he was appointed honorary royal cosmographer.

This piece is part of his best known work, Suma de Cosmographía (1550). Unlike the Portuguese representations it includes a small part of Brazil, the Indian subcontinent and part of Southern Asia. In addition, the coastal outline of South America is perfectly drawn as well as the new discoveries in North America such as the California peninsula. However, it lacks of the rich toponymy that is common among other charts of the period.

Bibliografía // Bibliography

CUESTA DOMINGO, Mariano. *La obra cosmográfica y náutica de Pedro de Medina*. Madrid: Banco Central Hispano, 1998.

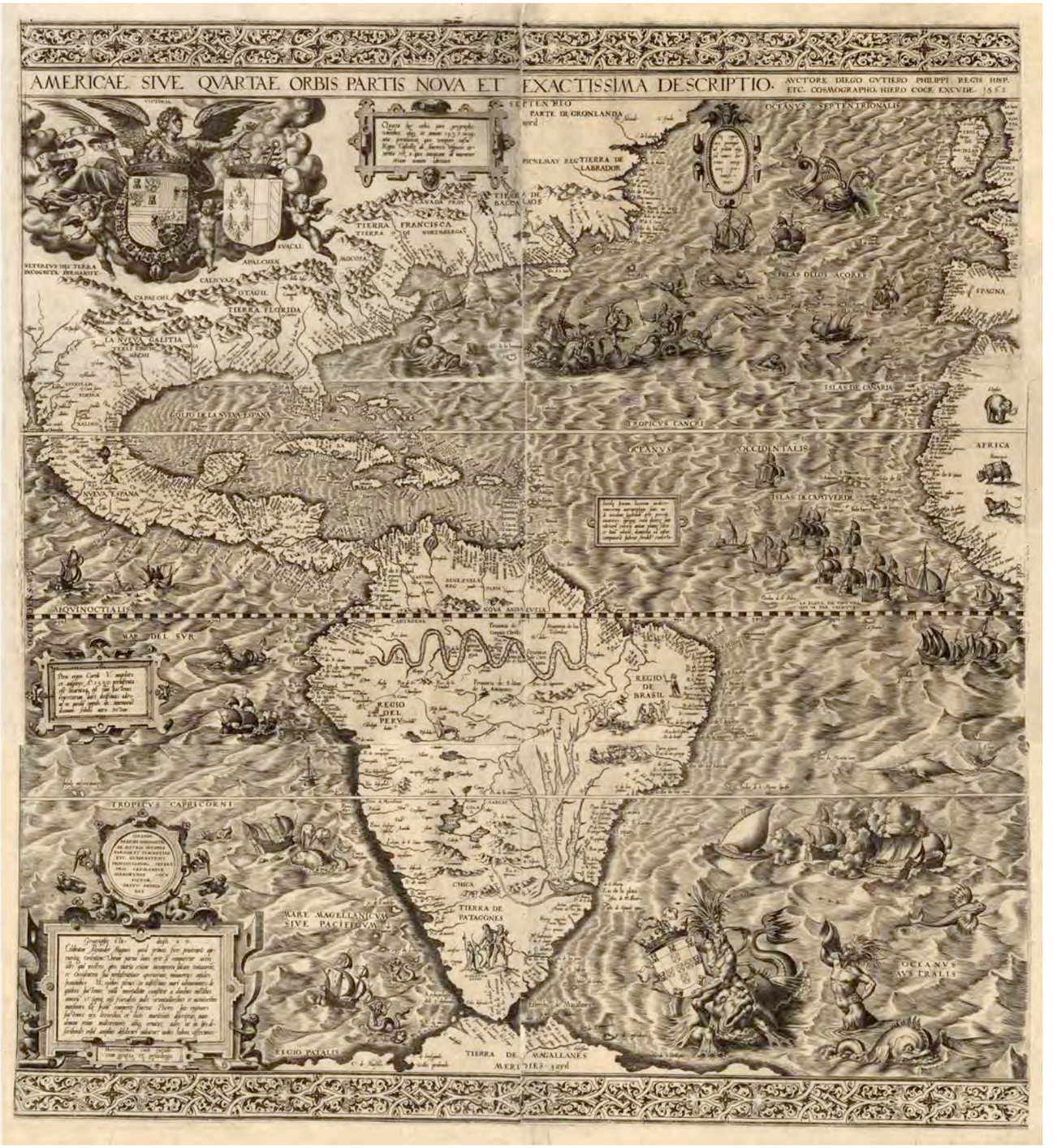
CUESTA DOMINGO, Mariano. “Pedro de Medina y su obra”. *Revista de Historia Naval (Madrid*), 67 (1999), pp. 26-28.

CUESTA DOMINGO, María del Pilar. *Estudio crítico. Pedro de Medina*. Madrid: Fundación Ignacio Larramendi, 2016, p. 20.

MARTÍN-MERÁS, Luisa. *Cartografía marítima hispana. La imagen de América*. Madrid: 1993, p. 100.

PORRO GUTIÉRREZ, Jesús Mª. *Introducción a la cartografía histórica americana*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1999, pp. 61-62.

Yolanda Guasch Marí


AMERICAE SIVE QVARTAE ORBIS PARTIS NOVA ET EXACTISSIMA DESCRIPTIO.
AVCTORE DIEGO GVTIERO PHILIPPI REGIS HISP. ETC. COSMOGRAPHO. HIERO COCK EXCVDE. 1562
OCEANVS SEPTENTRIONALIS
TIERRA DE LABRADOR
ISLAS DELOS AÇORES
SPAGNA
ISLAS DE CANARIA
TROPICVS CANCRI
OCEANVS OCCIDENTALIS
AFRICA
ISLAS DE CAPVVERDE
AEQVINOCTIALIS
MAR DEL SVR
REGIO DEL PERV
REGIO DE BRASIL
TROPICVS CAPRICORNI
MARE MAGELLANICVM SIVE PACIFICVM
TIERRA DE PATAGONES
OCEANVS AVSTRALIS
REGIO PATALIS
TIERRA DE MAGALLANES
MERIDIES AVST.

Americae sive quartae orbis partis nova et exactissima descriptio (Auctore Diego Gutiero Philippi Regis Hisp. etc. Cosmographo. Hiro Cock Excude

Diego Gutiérrez and Hieronymus Cock

1562

Grabado sobre papel // Engraving on paper

Librería del Congreso, Estados Unidos // Library of Congress, United States of America

Diego Gutiérrez ocupó el cargo de cosmógrafo oficial desde la Cédula Real de 22 de octubre de 1554 tras el fallecimiento de su padre Diego Gutiérrez, en enero del mismo año. El encargo fue realizado por la corona, con el objetivo de que realizara un mapa a gran escala de América con el fin de reafirmar sus territorios frente a Portugal y Francia. En su momento constituyó el mapa más grande realizado sobre América, describe las costas de América del Norte, Central y del Sur en su totalidad así como partes de Europa y África, con una rica descripción ilustrada con nombres e imágenes.

El mapa fue grabado por el antuerpiano, Hieronyms Cock. Elaborado para su uso diplomático mas que náutico, en él aparecen representados los tres escudos de los países rivales. Destaca la representación del río Amazonas con una marcada línea serpenteada, así como sirenas, monstruos, un rinoceronte, un león y un elefante sobre la costa occidental de África.

Asimismo, por primera vez, aparece en un mapa impreso el nombre de "California", justo arriba del trópico de Cáncer, delimitado con una amplia línea poniendo así énfasis en los dominios españoles.

According to the Royal Decree of 22th of October, 1544, Diego Gutiérrez was appointed official cosmographer after his father's passing on January of the same year. The edict, decreed by the Crown, aimed to create a large-scale map of America in order to reaffirm the Spanish sovereignty over these territories, in opposition to the Portuguese and French claims.

At the time, it was the largest map representing the New Continent; it describes the coastal area of North, Central and South America as well as parts of Europe and Africa. The richly illustrated map was engraved by the Antwerpian Hieronyms Cock; it was designed for diplomatic use and in it are represented the shields from three enemy countries. The design also includes mermaids, monsters, rhinoceros, a lion and an elephant on the Western coast of Africa as well as a remarkable representation of the Amazon River.

Furthermore, for the first time the name of "California" was printed on a map; it is just above the Tropic of Cancer, delimited with a broad line which highlights the Spanish domains.

Bibliografía // Bibliography

"Biblioteca Digital Mundial". En *Library of Congress*. Online resource: https://www.wdl.org/es/item/32/, (27/01/2017).

HÉBERT, John R. "El mapa de América de 1562 por Diego Gutiérrez". *El mapa de América de 1562 de Diego Gutiérrez*. Recurso en línea, disponible en: https://www.loc.gov/rr/hispanic/frontiers/gutierrz2.html, (27/01/2017).

Yolanda Guasch Marí

AMERICAE SIVE NOVI ORBIS
NOVI DES CRIPTIO
ANIAN
SEPTENTRION
QUIVIRA
TOTONTEAC
MARATA
NOEVA GALLIA
NOEVA FRANCIA
ARCHIPELAGO DE S. LAZARO
OCIDENTE
ORIENTE
MAR DEL SUR
ISLAS DE SALOMON
NOEVA GUINEA
BRASIL
MAR PACIFICO
MEDIODIA
Archipelago del Cadfeado
TIERRA DEL FUEGO
Golfo de S. Sebastian
Por hordenes de don Antonio Lopez de Galarza y el Horcido de Solis lo hizo En la ciudad del Angel de 1598

Americae Sive Novi orbis Nova Descriptio - Por horden de don Antonio lopez de calatayud Herndo de Solis lohizo En Valladolid Anno de 1598'

Hernando de Solís

1598 [1603]

Grabado sobre papel // Engraving on paper

Colección particular // Private Collection

Este mapa, cuyo título aparece en la parte superior dividido en las dos esquinas, acompañó la traducción española de la obra *Relaciones Universales del Mundo*, tratado del estado político y geográfico del mundo, de Juan Botero publicado en Valladolid en 1603, por los herederos de Diego Fernández de Córdoba. Realizado por Hernando Solís, en 1598, tomó como referencias dos mapas análogos realizados por Abraham Ortelius, uno en 1570 y el otro en 1587. De la versión de 1570, copió la prominencia de la costa suroeste de Sudamérica modificada en la versión de 1587. En cambio, de la representación posterior, introdujo las Islas Salomón al este de Nueva Guinea. El mapa se completa con los retratos de Cristóbal Colón, en el margen derecho, y de Américo Vespucio en el izquierdo, además de la toponimia, aunque no utiliza la nueva nomenclatura de América del Norte.

This chart, which title is located in the upper part and it is divided between the two corners, was included in the Spanish edition of Relazioni Universali by Giovanni Botero. It was published in Valladolid in 1603 by the heirs of Diego Fernández de Cordoba. The chart was designed by Hernando Solis in 1598 and it was based on two similar maps created by Abraham Ortelius in 1570 and 1587. From the 1570 map Hernando Solis copied the prominences of the southwest coast of South America, which were modified in the 1587 printing; the later includes the Solomon Islands in the east of New Guinea. The chart also includes the portraits of Christopher Colombus, on the right side, and Amerigo Vespucci, on the left side. The toponymy was integrated in the maps although the new nomenclature of North America was not included.

Bibliografía // Bibliography

MARTÍN-MERÁS, Luisa. *Cartografía marítima hispana. La imagen de América*. Madrid: CSIC, 1993, p. 132.

"Amerika". En *viaLibri. The world's largest marketplace for old, rare & out-of-print books*. Online resource:

https://www.vialibri.net/item_pg_i/1228135-1598-amerika-america-americae-sive-novi-orbis-nova-descriptio-por-horden.htm, (15/03/2017).

Yolanda Guasch Marí

AMERICAE SIVE
NOVI ORBIS NO-
VA DESCRIPTIO

Mapa de América (*Theatro d'el Orbe de la Tierra de Abraham Ortello El qual antes el estremo dia de su vida por la postrera vez ha emendado, y con nuevas Tablas y Commentarios augmentado y esclarescido. Amberes, 1612*)

Abraham Ortelius

1612

Grabado coloreado sobre papel // Coloured engraving on paper

Biblioteca Nacional de España, Madrid

Este mapa de América fue realizado por el flamenco Abraham Ortels, más conocido como Ortellius (Amberes,1527-1598), uno de los cosmógrafos más importantes junto a Gerardus Mercator también de origen holandés, nombrado geógrafo de Felipe II en 1575. Esta obra fue incluida en el atlas *Theatrum Orbis Terranum*, publicado por primera vez en 1570, y del que se hicieron numerosas ediciones incluso después de su muerte hasta 1612, edición que conserva la Biblioteca Nacional con el título *Theatro d'el Orbe de la Tierra de Abraham Ortello : El qual antes el estremo dia de su vida por la postrera vez ha emendado, y con nuevas Tablas y Commentarios augmentado y esclarescido,* y de la que presentamos esta *Nueva descripción de América*.

El Theatrum Orbis Terranum fue uno los trabajos más importantes de la época, por ser considerado el primer atlas en el sentido moderno, en el que se incorporan mapas relacionados entre sí con coherencia. Las novedades introducidas en sus mapas se pueden apreciar en el diseño de las costas pacíficas del norte y sur de América. Nuevos cambios, también, podemos detectar en el mapa del Pacífico que hace en 1589 donde el litoral de Sudamérica es suavizado, así como el perfil de Nueva Guinea y otras pequeñas islas.

This map of America was made by the Flemish Abraham Ortels, also known as Ortellius (Antwerp, 1527-1598); along with the Ducht Gerardus Mercator, Ortelius was one of the most important cosmographers of the period, being appointed Royal geographer by Philip II in 1575. This piece was part of Atlas Theatrum Orbis Terranum published in 1570. The volume was so popular that several editions were published after his death in 1598 until 1612. One copy from this last edition, which was titled *Theatro d'el Orbe de la Tierra de Abraham Ortello: El qual antes el estremo dia de su vida por la postrera vez ha emendado, y con nuevas Tablas y Commentarios augmentado y esclarescido*, is kept in the Biblioteca Nacional de España.

The Theatrum Orbis Terranum was one of the most important works of its time and it is considered the first atlas by modern standards as maps are coherently related to each other. It includes many original features, such as the profile of the Pacific coast of North and South America. In addition, other minor changes can be seen in the 1589 copy, for instance the South American coast, New Guinea and other small islands have a much softer contour.

Bibliografía // Bibliography

AA.VV. *La imagen del Mundo. Los inicios de la cartografía científica en los mapas de los siglos XVI y XVII de la Universidad de Granada*. Granada: Universidad, 2006, p. 86.

PORRO GUTIÉRREZ, Jesús Mª. *Introducción a la cartografía histórica americana*. Valladolid: Universidad, 1999, pp. 100-101.

Yolanda Guasch Marí

Ihs

666

La voluntad, y deseo, que de servir a V. Ill.ma tengo, me da el argumento de esta carta; y es, que aqui en Cordova reside un cavallero natural del Cuzco descendiente de los reyes del Piru, que se llama El capitan Garcilasso inca de la Vega, el qual a compuesto un muy curioso libro, que el intitula Comentarios reales del Piru, donde comencando del principio que aquel estendido imperio tuvo, a llegado ya a la rebelion y alcamiento de Don Diego de Almagro el moço. Aqui quenta la ida a aquel reyno del S.r licenciado Vaca de Castro p.e de V. Ill.ma, y las cosas dignas de immortal memoria q alla hizo en servicio de su rey. quando yo las leyi, (por avermelas comunicado su autor) recebi extraordinario gusto, y juzgue q V. S. Ill.ma le recebiria tambien, si las leyesse. Dixeselo al capitan Garcilasso, y como pensava escrebir a V. Ill.ma, supplicandole fuesse servido de ver lo q de su p.e en esta historia se escribe, para q se quitasse y añadiesse lo que a V. S. ill.a le pareziesse ser mas conforme a la verdad, como quien tan bien la sabia. El capitan vido el cielo aviesto quando esto le dixe, y comenco a hazer sacar en limpio de sus borradores la parte de la historia, que esto quenta, por si V. Ill.ma lo quisiesse ver, y creo tiene ya buena parte escrita. V. S. me mande avisar si gustara de ver estos cuadernos, y por que esta ya comencado a imprimir el libro de los comentarios dichos, podria ser saliessen este año a luz y seria gran gusto para su autor q saliessen en esta parte segun el de V. S. Ill.ma a quien nro S.r guarde como puede, y su iglesia a menester. de este Collegio de la Comp.a de Jes de Cor.a, y maio 6. de 605.

Fran.co de Castro

Letter from *Jesuit priest Francisco de Castro to the archbishop Pedro de Castro concerning the Historia y sucesos del Perú by Inca Garcilaso*

Francisco de Castro

1605

Tinta sobre papel // Ink on paper

Abadía del Sacromonte, Granada

Esta carta conservada en el Archivo de la Abadía del Sacromonte y dada a conocer por Juan Martínez Ruiz, es esencial para comprender el proceso de elaboración y documentación de la famosa crónica histórica del Inca. Uno de los datos de importancia que se desprende de la misiva es el que confirma las tesis de los investigadores que habían sostenido la progresiva ampliación de la obra inicialmente pensada por el Inca. Otros datos que se desprenden del importante documento es que en 1605 el Inca ya había llegado al momento de relatar la rebelión y alzamiento de Diego de Almagro y la llegada del licenciado Vaca de Castro. Se pone de manifiesto igualmente que ya había dado comienzo la impresión de los *Comentarios reales*, y aún que había intención de verlos publicados en ese año de 1605. Sin embargo, tal como sabemos, esta primera parte no se publicaría hasta 1608 en Lisboa.

Se conserva en el mismo archivo un segundo documento a modo de acuse de recibo de las enmiendas que el arzobispo Castro manda sobre los borradores del Inca. Para ello el arzobispo declara estar usando documentación de primera mano pues en su archivo sacromontano conservaba la Ejecutoria del pleito seguido a su padre, aún conservada en la misma institución. Cotejando esta información con el relato del Inca encuentra que las dos primeras partes de la obra, ya escritas, no “son enteramente legales, ni tan cumplidas como yo las tengo acá de los papeles Reales”.

This letter, located in the Archives of the Abadía de Sacromonte, was published by the scholar Juan Martínez Ruiz. It is a key document for the understanding of the research process of the famous historical chronicles by the Inca. This document confirms the thesis sustained by many scholars: the Inca’s initial idea was progressively increase the book with new subjects. The letter also suggests that in 1605 the Inca had completed the chapter concerning the uprising of Diego de Almagro and the arrival of Vaca de Castro; according to the letters the Comentarios Reales were already being printed and that they were to be published that year; however, the first volume would not be published until 1608 in Lisbon.

The Archive of the Abadía de Sacromonte also holds a second document which contains a copy of the amendments to the drafts that were sent by Archbishop Castro to the Inca. The archbishop confirmed that he had first-hand sources, held in the archive, related to his father’s case. Contrasting this information with the story of the Inca, the archbishop considered that the first of the two parts and the work, already written, were not "entirely legal, nor as fulfilled as [the ones] I have here of the Royal Documents."

Bibliografía // Bibliography

AA.VV. *La biblioteca del Inca Garcilaso de la Vega* (catálogo de exposición). Madrid: Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo, 2016.

GARCILASO DE LA VEGA, Inca. *Comentarios Reales de los Incas. Antología.* Lima: Empresa Editora El Comercio, 2010.

MARTÍNEZ RUIZ, Juan. “El humanismo en Granada (Referencias al Inca Garcilaso)”. *Chronica Nova* (Granada), 16 (1988), pp. 101-115.

Adrián Contreras-Guerrero

PRIMERA PARTE DE LOS

COMMENTARIOS REALES,

QVE TRATAN DEL ORIGEN DE LOS YNCAS, REYES QVE FVERON DEL PERV, DE SV IDOLATRIA, LEYES, Y gouierno en paz y en guerra: de sus vidas y conquistas, y de todo lo que fue aquel Imperio y su Republica, antes que los Españoles passaran a el.

Escritos por el Yuca Garcilasso de la Vega, natural del Cozco, y Capitan de su Magestad.

DIRIGIDOS A LA SERENISSIMA PRINcesa Doña Catalina de Portugal, Duqueza de Bargança, &c.

Con licencia de la Sancta Inquisicion, Ordinario, y Paço.

EN LISBOA:
En la officina de Pedro Crasbeeck.
Año de M. DCIX.

/56

Primera parte de los Commentarios Reales, que tartan del origen de los Yncas, reyes que fueron del Peru, de su idolatria, leyes y govierno en paz y en Guerra: de sus vidas y conquistas, y de todo lo que fue aquel Imperio y su Republica, antes que los Españoles passaran a el

Inca Garcilaso de la Vega

Lisboa, Pedro Carsbeeck, 1609 // Lisbon, Pedro Carsbeeck, 1609

Biblioteca Nacional de España, Madrid

Primera gran obra de la literatura peruana, los *Comentarios Reales* forjan una referencia en la historiografía hispanoamericana. Publicada en 1609 es una visión personal donde se puede apreciar el verdadero estilo y calidad literaria del Inca Garcilaso a diferencia de la segunda parte o *Historia General del Perú* donde el Inca acoge referencias de cronistas exteriores.

Hijo de la princesa Inca Isabel Suárez Yupanqui el propio Garcilaso de la Vega se advierte como capaz y conveniente de escribir una historia de la realeza incaica al conocer su lengua y, siendo en alguna medida parte de ella. Ya en la dedicatoria de 1586 de sus *Diarios del Amor* anticipa *"tratar sumariamente de la conquista del Perú, [...], las costumbres, ritos y ceremonias de ellas, y en sus antiguallas: las cuales como propio hijo podré decir mejor que otro que no lo sea..."*, lo que evidencia el interés temprano del Inca por hacer una publicación de este estilo.

Además del valor retórico, los *Comentarios* ejercen como fuente de conocimiento de la forma de gobierno de los Incas antes de la llegada de los españoles, las genealogías de sus reyes, y de la conformación de la sociedad incaica en temas tan definidos como el aspecto, la moralidad o la religión, elementos exóticos para los europeos que despertaron el interés por la obra llegándose a traducir a varios idiomas.

This book is considered the first masterpiece of Peruvian literature and a key work in the Hispano-American historiography. It was published in 1609 and while the first volume shows Garcilasos's personal vision and style, the second part, Historia General del Perú, lacks of these qualities since the Inca included references from other chronicles.

Son of Inca princess Isabel Suárez Yupanqui, Garcilaso de la Vega considered himself well versed in the Inca language and royalty since he was, to some extent, part of it. In the prologue of Diarios del Amor, 1586, he wrote: "*a summary treatise of the conquest of Peru [...] their customs, rites, ceremonies and their antiquities: which as their own son I may say better than another who is not...*" which shows his interest in such as subjects.

In addition to the rhetorical value, the Comentarios are considered a source of knowledge concerning the governmental structures of the Inca Empire before the arrival of the Spaniards, as well as the genealogies of its kings, social structure, morality or religion; these exotic subjects caught the attention of the Europeans, as a result the volume was translated into several languages.

Bibliografía // Bibliography

AA.VV. *La biblioteca del Inca Garcilaso de la Vega* (catálogo de exposición). Madrid: Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo, 2016.

GARCILASO DE LA VEGA, INCA. *Comentarios Reales de los Incas. Antología.* Lima: Empresa Editora El Comercio, 2010.

Iván Panduro Sáez

HISTORIA

GENERAL DEL PERV.

TRATA EL DESCVBIMIENTO DEL; y como lo ganaron los Eſpañoles. Las guerras ciuiles que huuo entre Piçarros, y Almagros, ſobre la partija de la tierra. Caſtigo y leuantamiento de tiranos: y otros ſuceſſos particulares que en la Hiſtoria ſe contienen.

ESCRITA POR EL YNCA GARCILASO DE la Vega, Capitan de ſu Mageſtad, &c.

DIRIGIDA A LA LIMPISSIMA VIRGEN Maria Madre de Dios, y Señora nueſtra.

Año

1616.

CON PRIVILEGIO REAL.

En Cordoua, Por la viuda de Andres de Barrera.

Historia general del Perú, trata del descubrimiento de él, cómo lo ganaron los Españoles, las guerras civiles que hubo entre Pizarros y Almagros, sobre la partija de la tierra, castigo y levantamiento de tiranos; y otros sucesos particulares que en la Historia se contienen

Inca Garcilaso de la Vega

Córdoba, por la viuda de Andrés de la Barrera, 1616 // Cordoba, edited by the Widow of Andrés de la Barrera, 1616

Biblioteca Nacional de España, Madrid

Edición princeps publicada en 1617, un año después de la muerte del Inca Garcilaso, la *Historia General del Perú* o *Segunda parte de los Comentarios Reales*, es la continuación del primer libro de *Comentarios* del Inca. Con el mismo sentido histórico literario en la *Historia del Perú* se abarcan los cuarenta años (1542-1572) desde la llegada de los españoles al Perú, las guerras civiles entre los conquistadores y la instauración del Virreinato, hasta la ejecución del último Inca de Vilcabamba Túpac Amaru I, en la plaza del Cusco en 1572.

Si bien en la primera parte de los *Comentarios,* el intelectual mestizo ensalza y poetiza a sus antepasados maternos incas, en esta segunda parte se contienen argumentos de la conquista española y se pone en memoria la figura de su padre el capitán español Sebastián Garcilaso de la Vega, quien se había rebelado en la guerra civil de los conquistadores del Perú desde las tropas leales a Francisco Pizarro al bando de Pedro de la Gasca, argumento que el Inca pretende desmontar con esmero.

En un sentido literario más preciso, el libro es una compilación de comentarios de otros cronistas lo que hace que sea mucho menos fresco y subjetivo que en la primera parte pero que a su vez adquiere un valor algo más riguroso de la historia peruana.

The edition princeps was published in 1617, a year after the death of Garcilaso. The Historia General del Perú o Segunda parte de los Comentarios Reales is the second volume and follows the same historiographical concept as the first volume; it depicts the forty years (1542-1572) after the Spanish arrival in Peru: the civil wars between the conquistadors and the Incas, the establishment of the Viceroyalty and the execution of the last Inca of Vilcabamba, Tupac Amaru I, in the square of Cusco in 1572.

Although in the first volume of the Comentarios the mestizo scholar praises and romanticizes his Inca maternal ancestors, in this second part he depicts the Spanish conquest and praises the figure of his father the captain Sebastián Garcilaso de la Vega, who during the civil war deserted Francisco Pizarro's army and joined Pedro de la Gasca's side; an episode that the Inca tries to refute.

Regarding the style, the book is a compilation of depictions from other chroniclers which makes it less fresh and subjective than the first volume, however, this diversity of authors confers it a more historically accurate perspective.

Bibliografía // Bibliography

AA.VV. *La biblioteca del Inca Garcilaso de la Vega* (catálogo de exposición). Madrid: Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo, 2016.

GARCILASO DE LA VEGA, Inca. *Comentarios Reales de los Incas. Antología.* Lima: Empresa Editora El Comercio, 2010.

Iván Panduro Sáez

Piden los imperiales a Vaca de Castro no entre en la batalla, por la falta que haria si peligrase su persona puso se en un cerro con cuarenta de a cavallo, en la batalla benian los Rebeldes. Entro Vaca de Castro con su escuadron en que se declaro por Juan la Victoria

Despues de la victoria las Ciudades de los Rebeldes se reduzen a seruicio del Emperador. La principal fue la del Cuzco, donde fue preso Don Diego de Almagro, y recibido Vaca de Castro con pompa triumphal, y grandes fiestas, y se le entregan las llaues y fortalezas.

Executa se la sentencia de muerte, en don Diego de Almagro.

Prolegómenos de la Batalla de Chupas, Desarrollo de la batalla, Entrada de don Cristóbal Vaca de Castro en Cuzco y Ejecución de Almagro "el Mozo" // Prolegomena of the Battle of Chupas, Development of the battle, Entrance of Don Cristóbal Vaca de Castro in Cuzco and Execution of Almagro "El Mozo"

ca. 1614-1615

Escuela Sevillana // Sevillian School

Óleo sobre lienzo // Oil on canvas

Abadía del Sacromonte, Granada

Con la serie sobre la batalla de Chupas, Pedro de Castro, arzobispo de Granada, Sevilla y fundador de la Abadía del Sacro Monte de Granada, se propone perpetuar la memoria de su padre a través de la escenificación victoriosa de uno de los acontecimientos más discutidos en la historiografía americanista: la participación de don Cristóbal Vaca, gobernador del Perú en esta batalla (16 de septiembre de 1542). Secuencialmente, el proceso se desarrolla entre 1612 y 1615 cuando don Pedro pide a un antiguo colaborador, Domingo de Garro, que localice unas pinturas de la batalla iguales o parecidas a las que el propio don Cristóbal había enviado desde el Perú con la intención de ser incorporadas a su mayorazgo.

En octubre de 1613, se inician las gestiones para conseguir un original o un dibujo y realizar dos copias: una para don Pedro y otra para el propio Garro. Tan solo se localiza una en Trujillo, en la casa del capitán Diego de Mora, que estaba en malas condiciones de conservación. La falta de una tradición de pintura épica hace que Don Pedro pida el lienzo original para que se hicieran los nuevos modelos en España. En noviembre de 1614 llega a Sevilla pero no debió ser del gusto del arzobispo pues la tacha de mala calidad y falta de respeto a los actos o tiempos de la guerra por lo que decide realizar no un cuadro sino una serie de cuatro cuadros de la batalla teniendo como modelo la pintura de Trujillo y los recuerdos personales del propio don Pedro.

A finales de mayo o comienzos de junio de 1615 llegan los cuatro cuadros a la Abadía. Éste que analizamos narra, de forma exacerbada, idílica y triunfal la entrada en la ciudad de Vaca de Castro y su ejército. El conjunto se completa con una leyenda donde se resume la escena situado en la parte inferior de la pintura.

With these series of paintings concerning the battle of Chupas, Pedro de Castro, archbishop of Granada and Seville, founder of the Abadía de Sacromonte of Granada, intends to perpetuate the memory of his father through one of the most polemic events in American historiography: the participation of Don Cristobal Vaca, governor of Peru, in this battle (September 16, 1542). Between 1612 and 1615 Don Pedro asked a former collaborator, Domingo de Garro, to locate the paintings which were the same or similar to those that Don Cristobal sent from Peru to integrate them into his *mayorazgo*.

In October 1613, plans for obtaining two copies were made: one copy for Don Pedro, the other one for Garro. Only one copy was located in the house of Captain Diego de Mora (Trujillo), in very poor state of conservation. The lack of battle painting tradition made Don Pedro asked for the original canvas in order to make copies in Spain. In November 1614 the original painting arrived in Seville but it should not have been to the liking of the archbishop since he described it as bad quality piece with little accuracy to the real events. Owing to this first impression, the archbishop commissioned a series of four paintings of the battle which were based on the paintings located in Trujillo and the memories of Don Pedro.

At the end of May or beginning of June 1615 the four paintings arrived at the Abbey. These pieces depict the exacerbated, idyllic and triumphal entrance of Vaca the Castro and his army in the city. The series is completed with a cartouche located at the bottom of the painting, which summarizes the scene.

Bibliografía // Bibliography

GARCÍA VALVERDE, María Luisa. "Don Cristóbal Vaca de Castro en la correspondencia del arzobispo Pedro de Castro y el contador Domingo de Garro". *Estudios Latinoamericanos* (Varsovia), 36 (2017) [en prensa].

PALOMINO RUIZ, Isaac y PEINADO GUZMÁN, José Antonio. "Referencias documentales en torno a la dotación artística primigenia de la abadía del Sacro Monte en Granada". *Revista de Humanidades* (Sevilla), 29(2016), pp. 37-60.

PANIAGUA PÉREZ, Jesús. "Las pinturas épicas sobre don Cristóbal Vaca de Castro en Granada". AA.VV. *El Reino de Granada y el Nuevo Mundo. V Congreso internacional de Historia de América* (Mayo de 1992). Granada: Diputación, 1994, v. II, pp. 361-375.

María Luisa García Valverde

Xbal baca de Castro del Consejo del Emperador, gobernador y Capitan gñal en los reynos del Peru, aporta derrotada Sunave a buenaventura Sabe la tirania de Almagro aconsejanle por Star muy enfermo y sin jente de guerra se buelva a panama no queriendo dexar la tierra se hace llevar en unas andas con un religioso con el * ollo por si muriese en el camino rompe dente leguas en la montaña presentase a los rebelados, ampara el reyno.

*Publicanse ordenanzas bai por birrey y acxecutar las Blasco nuñez bela agnubianse los Conquistadores piden a baca de Castro no dexe el gobierno, exonerase del amotinanse los que lo pedian prende al birrey a baca de Castro en bn navio los gvadores al birrey no admiten por fuerza a pizarro en el gobierno Rinde el navio baca de Castro sale mal herido hacese a la vela y llega a España

Llegada a los Reinos del Perú y *Huida de Vaca de Castro* // *Arrival to the Realms of Peru and The flee of Vaca de Castro*

1615

"Nicolás, pintor" (Escuela Granadina) // "Nicolás, painter" (Granada School)

Óleo sobre lienzo // Oil on canvas

Abadía del Sacromonte, Granada

Don Pedro de Castro decide completar la serie pictórica en la que se describe la actuación de su padre Cristóbal Vaca en la batalla de Chupas con otras dos que ya no narran los acontecimientos bélicos sino su actuación como gobernador: *La llegada a los Reinos del Perú* y *La huida de Vaca de Castro*. Cuadros que, a diferencia de los anteriores, son realizados en Granada, en el propio Sacro Monte y para el Sacro Monte, por un pintor al que los libros de ingreso y gasto solo identifican con el nombre de pila y el oficio: *Nicolás, pintor*. Su ejecución se sitúa entre julio y noviembre de 1615 con un precio total de 574 reales.

El cuadro, *Llegada a los Reinos del Perú* describe los acontecimientos posteriores al desembarco de Vaca de Castro en el puerto de Buenaventura, cercano a la ciudad de Cali. La prolongada travesía y la insalubridad de la zona provocaron la pérdida de no pocos españoles y la enfermedad de otros muchos entre ellos el propio Vaca de Castro. En andas hubo de ser trasladado a Cali donde permaneció por espacio de tres meses hasta su total recuperación.

La *huida de Vaca de Castro* representa, simbólicamente, los últimos momentos del gobernador en el Perú. Tras la llegada de un nuevo gobernador, Núñez de Vela, la proclamación de la Leyes Nuevas de 1542 y la acusación de malversación de fondos y maltrato a los indios, la figura del gobernador cae en desgracia. Acusado y desprestigiado es encarcelado en un barco. El estado de crispación y la oposición desatada contra el nuevo gobernador facilita la fuga de Vaca quien consigue, junto a sus partidarios, hacerse con la nave que le servía de cárcel y emprender la huida a Panamá y posteriormente a España. Este es el momento representado en la pintura, cuando Vaca se hace a la mar en un galeón con la representación idílica de El Callao al fondo y ante la mirada de un grupo de partidarios.

Como en el resto de la serie, éstos cuadros se completan con una leyenda donde se describe la escena situada en su parte inferior; y de igual forma, Miguel Cano realiza los bastidores y marcos y Alonso Pérez se encarga de la pintura y dorado de los mismos.

In order to complete the series concerning the participation of his father, Cristobal de Vaca, in the battle of Chupa, Don Pedro de Castro commissioned two paintings which depicted his father's acts as governor: The arrival to the Realms of Peru and The flee of Vaca de Castro. In contrast to the other pieces, these paintings were made in and for the Abadía de Sacromonte by a painter to whom the ledger only identifies as: Nicolás, painter. They were made between July and November 1615 by a total amount of 574 *reales*.

The piece, *Arrival to the Realms of Peru* describes the events after Vaca de Castro landed in the port of Buenaventura, near the city of Cali. The long journey along with the insalubrity of the area cost the life of many Spaniards and threatened the health of Vaca de Castro. He had to be transferred to Cali where he stayed for three months until his full recovery.

The flee of Vaca de Castro represents the last moments of the governor in Peru. The arrival of Nuñez de Vela, the new governor, the proclamation of the Leyes Nuevas in 1542 along with the accusation of embezzlement and mistreatment of the natives contributed to fall into disgrace of the former governor; accused and discredited he was imprisoned in a vessel. The state of tension and opposition unleashed against the new governor facilitated his flee; Vaca, along with his supporters, was able to appropriate the ship where he was imprisoned escaping to Panama and then to Spain. These events are represented in the painting, in which an idyllic representation of Callao acts as a background for the main action: Vaca sailing on a galleon with his supporters acting as witnesses.

As in the rest of the series, these paintings are completed with a cartouche describing the scene. The frames were made by Miguel Cano and Alonso Pérez, the latter was in charge of the gilding.

Bibliografía // Bibliography

GARCÍA VALVERDE, María Luisa. "Don Cristóbal Vaca de Castro en la correspondencia del arzobispo Pedro de Castro y el contador Domingo de Garro". *Estudios Latinoamericanos* (Varsovia), 36 (2017) [en prensa].

PALOMINO RUIZ, Isaac y PEINADO GUZMÁN, José Antonio. "Referencias documentales en torno a la dotación artística primigenia de la abadía del Sacro Monte en Granada". *Revista de Humanidades* (Sevilla), 29(2016), pp. 37-60.

PANIAGUA PÉREZ, Jesús. "Las pinturas épicas sobre don Cristóbal Vaca de Castro en Granada". AA.VV. *El Reino de Granada y el Nuevo Mundo. V Congreso internacional de Historia de América* (Mayo de 1992). Granada: Diputación, 1994, v. II, pp. 361-375.

María Luisa García Valverde

INCA GARCILASO DE LA VEGA
Para la Capilla de las Animas
de la Catedral de Cordoba-
España.
Francisco Gonzalez Gamarra
Par.-1959

Retrato ideal del Inca Garcilaso de la Vega // *Idealize portrait of Inca Garcilaso de la Vega*

Francisco González Gamarra

1959

Óleo sobre lienzo // Oil on canvas

Biblioteca Diocesana, Córdoba // Biblioteca Diocesana, Cordova

Hijo del capitán cristiano Garcilaso de la Vega Vargas y de la princesa inca Chimpu Ocllo, el autor de los "Comentarios reales de los Incas" nunca se hizo retratar, ni en su patria natal ni en Córdoba, donde acabó sus días. Sin embargo, su imagen se mantiene inmutable dentro de el imaginario colectivo: frente despejada, nariz aguileña y tez morena. Ello se debe a la recuperación, o más bien, invención, que de su figura hizo el artista cuzqueño Francisco González Gamarra (1890-1972) casi tres siglos después de que el famoso mestizo falleciera. Es Gamarra uno de esos pintores americanos empleados en la recuperación patriótica de las glorias del Incanato, prolífico en pinturas donde se recogen tejidos, cerámicas, adornos y otros objetos indígenas descritos minuciosamente, así como los grandes hitos del pasado nacional.

El primer retrato del Inca lo pintó en 1925 en Nueva York y fue adquirido por Ellis Soper. Desde entonces realizó una gran cantidad de versiones: para el presidente del gobierno peruano Augusto Bernardino Leguía, para la Biblioteca Nacional de Perú o para la Mezquita Catedral de Córdoba donde está enterrado el insigne humanista. Este último, pintado en 1959 y actualmente conservado en la Biblioteca Diocesana de Córdoba, es el que incluimos en nuestra exposición.

Son of the Christian captain Garcilaso de la Vega Vargas and the Inca princess Chimpu Ocllo, the author of the "Comentarios Reales de los Incas " never commissioned a portrait nor in Peru or Spain, where he ended his days. However, his features remain unchanged within the collective imagination: clear front, aquiline nose and brown complexion. This is not due to any depiction of the writer but rather to the idealize portrait by Francisco González Gamarra (Cuzco, 1890-1972) which was created almost three centuries after the famous mestizo passed away. Gamarra was an American painter who was part of the artistic movement that aimed to recover the patriotic glories of the Inca Empire. He was a prolific painter who paid detailed attention to the fabric patterns, ceramics, ornaments and other Inca objects; as part of this nationalist movement Gamarra frequently painted great landmarks of the national past.

The first portrait of the Inca was painted in 1925 in New York and it was purchased by Ellis Soper. Since then Gamarra made different versions of it: one was created for the president of the Peruvian government Augusto Bernardino Leguía, other for the National Library of Peru and another for the Mosque Cathedral of Cordoba where the distinguished humanist is buried. The latter, painted in 1959, it is currently preserved in the Biblioteca Diocesana of Cordoba and it is included in our exhibition.

Bibliografía // Bibliography

ARRIZABALAGA, Mónica. "El artista que puso rostro al Inca Garcilaso de la Vega". En *ABC* (edición digital del periódico del día 09/04/2016). Online resources: http://www.abc.es/cultura/abci-artista-puso-rostro-inca-garcilaso-vega-201604090127_noticia.html, (02/03/2017).

GONZÁLEZ UMERES, Luz. "La iconografía del Inca Garcilaso de la Vega". *Mercurio Peruano* (Lima), 529 (2016), pp. 64-78.

SEBASTIÁN LOZANO, Pablo. "El inca Garcilaso de la Vega en la obra de Francisco González Gamarra". *Mercurio Peruano* (Lima), 529 (2016), pp. 79-84.

Adrián Contreras-Guerrero

Sagrada Familia con San Juan Bautista niño y Santo Domingo // *Holy Family with the Infant Saint John the Baptist and Saint Dominic*

Angelino Medoro

1622

Óleo sobre lienzo // Oil on canvas

Museo de Bellas Artes, Sevilla

La íntima y cálida escena de la *Sagrada Familia* se compone de tres planos conjugados entre sí en los que se sostiene la familiaridad de la imagen. En el tercio superior una atmósfera brillante se abre en el nebloso celaje protagonizando y enmascarando la figura de la Virgen en actitud de adoración al Niño.

La idealización y complicidad del rostro de la Madre de Dios se reitera de igual medida en la representación de Santo Domingo, dejando la búsqueda naturalista y anecdótica para un San José dormido en un sillón frailero.

En primer término, el Niño Jesús descansa sobre su brazo izquierdo en un acomodado lecho sosteniendo una rosa que le cae hacia la pierna. A los pies de éste, San Juan Bautista niño nos invita al silencio enfatizando el sentido amable y desenfadado de la obra que se define como un buen ejemplo manierista en el que se reconoce la humanización de los personajes en las escenas religiosas de devoción.

La trayectoria vital y artística de Angelino Medoro corre pareja a la de otros pintores italianos que previo paso por Sevilla llegaron al Virreinato del Perú. Nos referimos a Bernardo Bitti y Mateo Pérez de Alesio, tándem de artistas que encontramos activos en la Ciudad de los Reyes en el momento de establecimiento de los primeros obradores peruanos.

The intimacy of this portrait was achieved by interconnecting the foreground, middle-ground and background, a composition that highlights the closeness of the painting. The cloudy background is broken by the brilliant halo that surrounds the Virgin, who appears adoring the Child. The concept of an idealize portrait is repeated in the depiction of Saint Dominic, whereas Saint Joseph, asleep in a chair, is portrayed in a more naturalistic style.

In the foreground, the Child rests on his left arm in a comfortable bed; He holds a rose that lay on His leg. Next to the bed, the Infant Saint John the Baptist invites the viewer to keep silence; his amicable and relax attitude represents a fine example of Mannerism, a style which enhances the humanity of the religious characters.

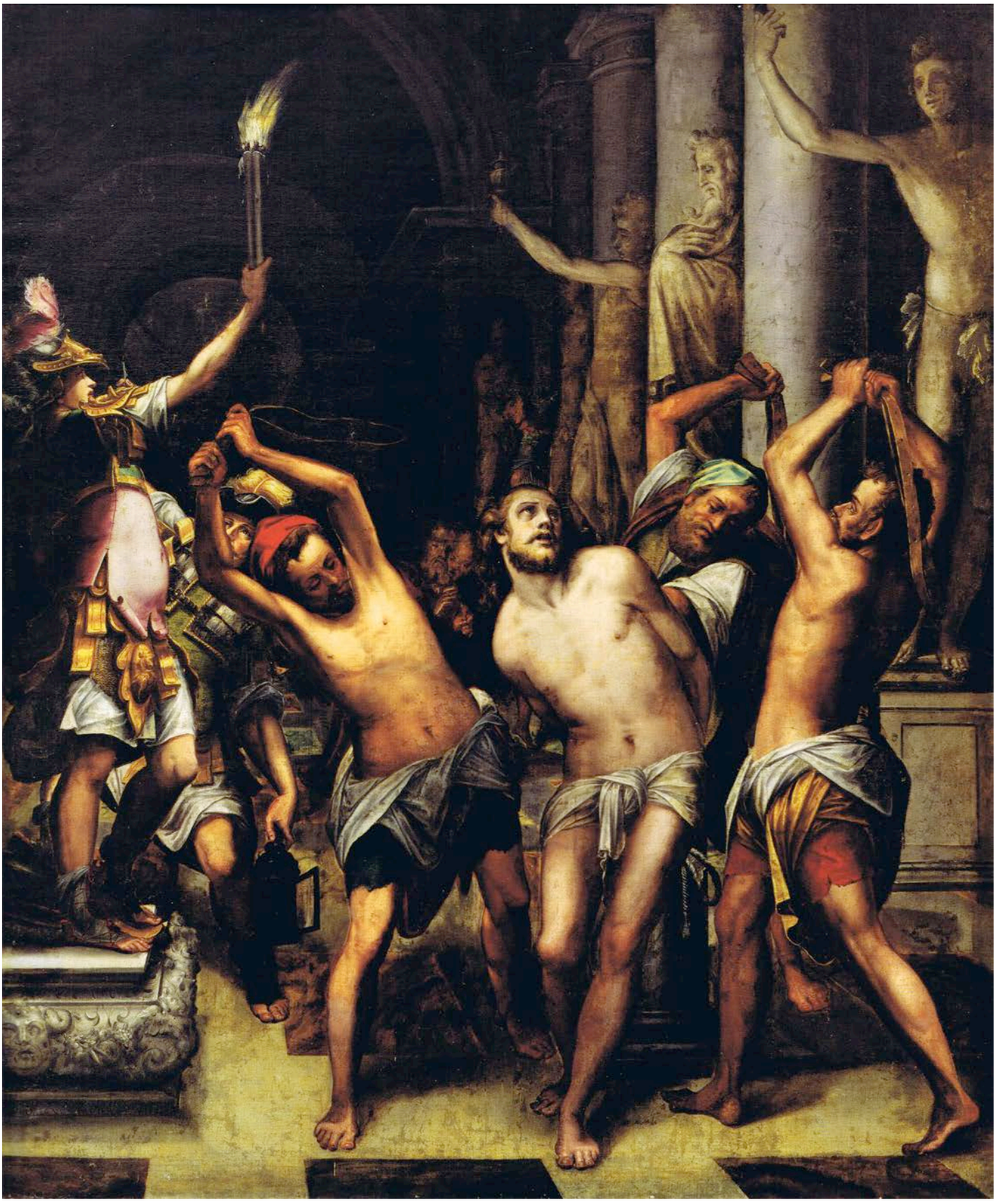
The life and career of Angelino Medoro was similar to other Italian painters, such as Bernardo Bitti and Mateo Pérez de Alesio, like them Meodoro established his residency in the Vicerotalty of Peru after a short stay in Seville.

Bibliografía // Bibliography

ARENADO, Fuensanta. “Nuevos datos sobre el pintor Angelino Medoro (Roma, 1567-Sevilla, 1633)”. *Archivo hispalense. Revista histórica, literaria y artística* (Sevilla), 184 (1977), pp. 103-112.

RAMOS SOSA, Rafael. “Una pintura inédita de Angelino Medoro en Sevilla”. *Laboratorio de Arte* (Sevilla), 18 (2005), pp. 188-189.

Iván Panduro Sáez



Flagelación de Cristo // *Flagellation of Christ*

Angelino Medoro

1586

Óleo sobre lienzo // Oil on canvas

Colección privada, Málaga // Private Collection, Malaga

Los primeros datos que se tienen de la presencia de Medoro en Sevilla son del año 1586, mismo momento en que firma esta pintura de la Flagelación. En el pedestal de esmerada labranza que hay a la izquierda, se puede leer: "MEDORUS ANGELINUS. ROMANUS. FACIEBAT. A.D. 1586". Se ha anotado la relación de esta composición con respecto a la pintura del mismo tema de Tadeo Zuccaro para la romana Iglesia de la Consolazione, aunque también podría decirse lo mismo de los grabados del momento, tanto italianos como flamencos. La pintura muestra un tono manierista similar a otras creaciones americanas del pintor, aderezada con un cierto interés claroscurista. Se debe esto último a la introducción de la antorcha como punto de iluminación, proyectando ciertas sombras tras el soldado que la sostiene. Sin embargo, permanece ajena a esta modulación lumínica la escena de la azotaina, que situada en primer plano, posee luz propia y frontal.

Al año siguiente de ejecutar esta obra, en 1587, Medoro consiguió embarcar hacia América del Sur donde permanecería más de tres décadas entre los actuales territorios de Colombia, Ecuador y Perú, reapareciendo su rastro en Sevilla en 1624, año en que estaba recibiendo al huérfano Juan de Mesa como aprendiz de su taller.

El cuadro de *La Flagelación* se ha conservado en manos privadas pasando de Sevilla a Málaga donde se conserva actualmente.

The first information concerning the work of Medoro in Seville is dated in 1586 when the Flagellation of Christ was signed. In the carved stone pedestal located on the left side of the painting there is the following inscription: "MEDORUS ANGELINUS. ROMANUS. FACIEBAT. A.D. 1586 ". Several scholars have noticed that this painting has a similar composition to Tadeo Zuccaro's Flagellation (Church of Santa María della Consolazione, Rome), although this type of structure is common in the Flemish and Italian engravings of the period. The painting displays a mannerist tone with a taste for *chiaroscuro*, very similar to other pieces created by Meodoro during his stay in America. This *chiaroscuro* effect is the result of using the torch as a light source since it projects certain shadows behind the soldier who holds it. However, the flagellation scene, situated in the foreground, is not affected by this light as it has its own light sources.

In 1587 Medoro traveled to South America, where he would remain for more than three decades, living between Colombia, Ecuador and Peru. The first news about his return to Seville is dated in 1624, when he accepted the orphan Juan de Mesa as an apprentice in his workshop.

The painting of the *Flagellation of Christ* has been kept in two different private collections, the first one in Seville, the second one in Malaga, where it is currently located.

Bibliografía // Bibliography

ARENADO, Fuensanta. "Nuevos datos sobre el pintor Angelino Medoro (Roma, 1567-Sevilla, 1633)". *Archivo hispalense. Revista histórica, literaria y artística* (Sevilla), 184 (1977), pp. 103-112.

CLAVIJO GARCÍA, Agustín. "Una pintura inédita del italiano Angelino Medoro (1567-1633) en colección particular malagueña". *Baética. Estudios de arte, geografía e historia* (Málaga), 1 (1978), pp. 43-54.

SORIA, Martín. *La pintura del siglo XVI en Sudamérica*. Buenos Aires: Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, 1956, pp. 74-75.

VALDIVIESO, Enrique. *Pintura barroca sevillana*. Sevilla: Guadalquivir Ediciones, 2003, p. 104.

Adrián Contreras-Guerrero

Relieves de la Virgen con el Niño, San Pedro y San Pablo // Relief of the Virgin with Child, Saint Peter and Saint Paul

Luis Ortiz de Vargas

1633-1638

Madera tallada // Carved Wood

Coro de la Catedral Basílica de la Encarnación, Málaga // Choir of the Cathedral of Malaga

En el año 1633 se lleva a cabo un concurso público para la realización del coro de la catedral de Málaga, siendo elegido el proyecto presentado por Luis Ortiz de Vargas, que venía avalado por haber trabajado con anterioridad en el coro de la catedral de Lima, con el que está relacionado formalmente. Su actividad duró cinco años, durante los cuales realizó la traza, la arquitectura lignaria y la talla de los tres altorrelieves que presiden el coro del obispo: el grupo de la Virgen con el Niño sobre el respaldo del trono del obispo, y a ambos lados las imágenes de san Pedro y san Pablo. Ortiz de Vargas, formado en la estética montañesina, realiza tres obras monumentales, que aún recuerdan el romanismo miguelangelesco de los primeros años de su maestro. Las figuras, en actitud reposada, llevan mantos con multitud de pliegues y cabellos muy trabajados. La Virgen se cubre con una alta corona, se halla de pie en contraposto pronunciado sobre una nube de cinco querubines, y lleva sobre el brazo izquierdo al Niño.

In 1633 a competition was announced to design the choir of the cathedral of Malaga, being chosen the project presented by Luis Ortiz de Vargas. His previous work on the choir of the cathedral of Lima influenced this design. The works lasted five years, during this period he designed the piece, created the structure and carved the three central high-rises relieves that are located in the Bishop's stall: The Virgin and Child on the back of the bishop's seat and Saint Peter and Saint Paul on the sides. Ortiz de Vargas, trained in Montañes' workshop, created three monumental pieces which have clearly reminiscences of his master's earliest works, which was profoundly influence by Michelangelo. The characters have peaceful expressions and the creased robes and the hair are carved with detail. The Virgin, crowned with a high coronet, is standing in contrapposto on a cloud formed by five cherubs; the Child rests on her left arm.

Bibliografía // Bibliography

AMADOR DE LOS RÍOS, Rodrigo. *Catálogo de los monumentos históricos y artísticos de la provincia de Málaga*, tomo II, formado en virtud de la R. O. de enero de 1907. Manuscrito mecanografiado, pp. 314-317.

BOLEA Y SINTAS, Miguel. *Descripción histórica que de la catedral de Málaga hace su canónigo doctoral...* Málaga: Imprenta Arturo Gilabert,1894, p. 217.

MEDINA CONDE, Cristóbal de. *Descripción de la Santa Iglesia Catedral de Málaga, desde el 1487 de su erección, hasta el presente de 1785*. Málaga: Imprenta del Correo de Andalucía, 1878; Ed. facsímil. Málaga: Arguval, 1984, pp. 86-89.

PÉREZ DEL CAMPO, Lorenzo y ROMERO TORRES, José Luis. *La catedral de Málaga*. León: Editorial Everest, 1986, pp. 24-30.

PONZ, Antonio. *Viage de España*. Madrid: 1794, tomo XVIII, pp. 176-179.

SAURET GUERRERO, Teresa. *La catedral de Málaga*. Málaga: Diputación Provincial, 2013, pp. 145-152.

SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago. "Lectura iconológica del coro de la catedral de Málaga". En MORALES FOLGUERA, José Miguel (coord.). *Simposio Nacional Pedro de Mena y su época*. Málaga: Junta de Andalucía, 1990, pp. 329-340.

TORRES BALBÁS, Leopoldo, *La Alcazaba y la catedral de Málaga*. Málaga: Plus Ultra, 1960, pp. 146-149.

José Miguel Morales Folguera

San Bruno

Pedro Laboria

1761

Mármol blanco tallado // White marble

Patio de la Hospedería, Cartuja de la Defensión, Jerez de la Frontera

Aunque Pedro Laboria era natural de Sanlúcar de Barrameda, se estableció en el Virreinato de la Nueva Granada (Colombia) durante la década de 1730. Allí dejó lo mejor de su producción y también allí se creía que había tenido lugar su óbito. Sin embargo, hoy se conoce con certeza documental que el artista volvió a la Península después de su exitoso paso por Indias. La escultura jerezana de *San Bruno*, firmada y fechada en su peana, es prueba evidente de ello.

Formalmente es un fiel trasunto de otra escultura: la que sobre el mismo tema labrara el portugués Manuel Pereira (1652), conservada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y que procede de la Hospedería del Paular. Sólo se separa de este celebradísimo simulacro, tantas veces emulado por los artistas que representaron al santo cartujo, en que sostiene una cruz y no una calavera como objeto de meditación. Esta diferencia puede deberse a la intervención del escultor granadino Rafael Barbero Medina, quién remozó la imagen al hallarse fragmentada e incompleta: rehízo el brazo y la mano izquierdos en marmolina y cemento blancos, ajustándole además la cabeza que durante muchos años había quedado depositada en el Museo de Cádiz.

Although Pedro Laboria was originally from Sanlúcar de Barrameda, he settled in the Viceroyalty of New Granada (Colombia) during the 1730s. It was believe than he passed away in Peru but recent findings proves that the artist returned to the Peninsula, being this piece, which it is signed and dated, a clear evidence of his arrival.

This piece is a faithful copy of another sculpture created by the Portuguese Manuel Pereira (1652); it is currently located in the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, although was originally placed in the Hospedería del Paular. The main difference between both sculptures is that in this piece the saint holds as an object of meditation a cross instead of a skull as in Pereira's masterpiece. This difference is possibly the result of the restoration made by the sculptor Rafael Barbero de Medina (Granada, 1913-1990) who worked on it as it was fragmented and incomplete. He restored the left arm and hand using white marble and cement, and also adjusted the head that had been deposited for many years in the Museo de Cadiz.

Bibliografía // Bibliography

ÁLVAREZ GIL, María del Pilar y ROZO OCAMPO, Lina María. *Estudio tecnológico de la obra del escultor Pedro Laboria* (Trabajo de Grado para optar por el título profesional de conservador y restaurador de bienes muebles). Bogotá: Universidad Externado de Colombia-Convenio Ministerio de Cultura, Facultad de Restauración de Bienes Muebles, 2000, p. 23.

GÓMEZ-MORENO, María Elena (coord.). *Ars hispaniae. Historia universal del arte hispánico. Volumen Decimosexto. Escultura del siglo XVII*. Madrid: Plus-Ultra, 1963, p. 113.

SÁNCHEZ PEÑA, José Miguel. *Escultura genovesa. Artífices del setecientos en Cádiz*. Cádiz: s.n., 2006, pp. 147-148.

Adrián Contreras-Guerrero

Virgen del Patrocinio

Pedro Laboria

1764

Madera tallada, policromada y estofada // Gilded polychrome carved wood

Iglesia de San Antonio de Padua, Cádiz // Saint Anthony of Padua Church. Cadiz

Tres años después de labrar el San Bruno de la Cartuja jerezana, encontramos a Pedro Laboria ocupado en la titular de la Archicofradía del Rosario de Nuestra Señora del Patrocinio, en Cádiz. Diferentes recibos, por fortuna conservados en el archivo parroquial de San Antonio, nos permiten conocer los pormenores del encargo, constando que se presentaron a concurso varios *modellinos* de diferentes escultores, "habiendo salido electo como el mejor en comun acuerdo de todos el q. havia echo por mi boto, Don Pedro La Borea Artifice de escultura con propiedad". Dicho testimonio, rubricado por el genovés José Francisco Badaraco, mayordomo de la cofradía, da cuenta además de que se le pagarían 70 pesos a Laboria por el trabajo de la talla y 50 a Bernabé Nicolás Fernández por el de dorar y policromar la pieza. Este dato evidencia que en algunas ocasiones Laboria cedió el trabajo de policromía de sus piezas a maestros especializados, tal como era costumbre en los talleres andaluces del momento, y sin embargo este dato no invalida su competencia para la aplicación del color ya que un documento anterior fechado en 1759 lo refiere como "maestro de escultura y encarnados". El aspecto actual de la policromía se debe sin embargo a la intervención del escultor Obando Merino, quien la intervino en la década de 1980.

En la efigie del Patrocinio, Laboria se muestra buen conocedor de otras tallas sevillanas que tienen la misma iconografía, como la del Monasterio de Loreto en Espartinas o la de la Iglesia de San Buenaventura en Sevilla, que a su vez procede de San Francisco Casa Grande.

Three years after working on the sculpture of *Saint Bruno,* located in the Charterhouse of Jerez de la Frontera, Pedro Laboria worked on the Virgen del Patrocinio for the Archicofradía del Rosario de Nuestra Señora de Patrocinio. According to Saint Anthony Parish archive, several *modellinos* from different sculptors were presented "having elected, in common agreement, the best of all, the one made by Don Pedro La Borea, proper sculptor". As stated in this testimony, made by the Genoese Jose Francisco Badaraco, *mayordomo* of the Archicofradía, 70 *pesos* were agreed as payment for the carving of the pieces and 50 for the gilding and polychrome, made by Bernabé Nicolás Fernández. This document proves that, as was customary in the Andalusian workshops of the period, Laboria worked along with a master of the polychrome craft. However, according to an earlier document dated in 1759, he was considered a "master of sculpture and incarnado". Nevertheless, the current polychromy is the result of the intervention of the sculptor Obando Merino, who worked on the piece in the 1980s.

The features of this piece prove that Laboria knew other Sevillan sculptures that represent the same advocation, such as the one located on the Monastery of Loreto in Espartinas or the sculpture of the Virgin Mary in the San Buenaventura Church in Seville, which originally came from San Francisco Casa Grande.

Bibliografía // Bibliography

Archivo de la Parroquia de San Antonio, Cádiz. Libro de Cuentas, 1764.

ÁLVAREZ GIL, María del Pilar y ROZO OCAMPO, Lina María. *Estudio tecnológico de la obra del escultor Pedro Laboria* (Trabajo de Grado para optar por el título profesional de conservador y restaurador de bienes muebles). Santafé de Bogotá: Universidad Externado de Colombia-Convenio Ministerio de Cultura, Facultad de Restauración de Bienes Muebles, 2000, pp. 23-24.

SÁNCHEZ PEÑA, José Miguel. *Escultura genovesa. Artífices del setecientos en Cádiz*. Cádiz: s.n., 2006, pp. 148-151.

Adrián Contreras-Guerrero

Mutisia clematis.

Meihner

Mutisia Clematis, Real Expedición Botánica (1783-1817)

Salvador Rizo Blanco

Tinta sobre papel // Ink on paper

Archivo del Real Jardín Botánico, CSIC, Madrid // Royal Botanical Garden Archive, CSIC, Madrid

La lámina de la *Mutisia Clematis* se ha constituido como el símbolo y emblema de los dibujos de la *Expedición Botánica* de Mutis por los territorios de Nueva Granada (1783- 1817).

Obra de Salvador Rizo, pintor e ingeniero colombiano, en el dibujo de la *Mutisia,* que dibuja la inicial del director de la *Expedición*, se definen todas las principales características de la colección; el interés científico y botánico que se conjuga en un cierto equilibrio con el barroquismo de los dibujos, la composición de las láminas protagonizadas por un eje central de simetría que sostiene la energía de los tallos y hojas maduras o jóvenes regodeándose, además de la cualidad artística que aparece en la técnica refinada del dibujo y en la vivacidad de los colores, entre los cuales desataca la gama de verdes y el rojo.

El estilo propio y minucioso de las láminas hacen de la colección que se trasladó a España en 1817, una de las más sobresalientes en el terreno de la botánica y la ilustración científica.

This study of the *Mutisia Clematis* has been considered the symbol and emblem of the drawings of the Royal Botanical Expedition to New Granada (1783-1817).

Salvador Rizo, a Colombian painter and engineer drew the Mutisia shaping it as an “M” the initial of the director of the Expedition. The features of this drawing are a perfect example of the style of the collection: The scientific and botanical accuracy, a certain baroque style, the symmetry applied in the representation of the leaves and stems and the quality of the drawings, which are designed with a refine technique and vibrant colors, particularly red and green shades.

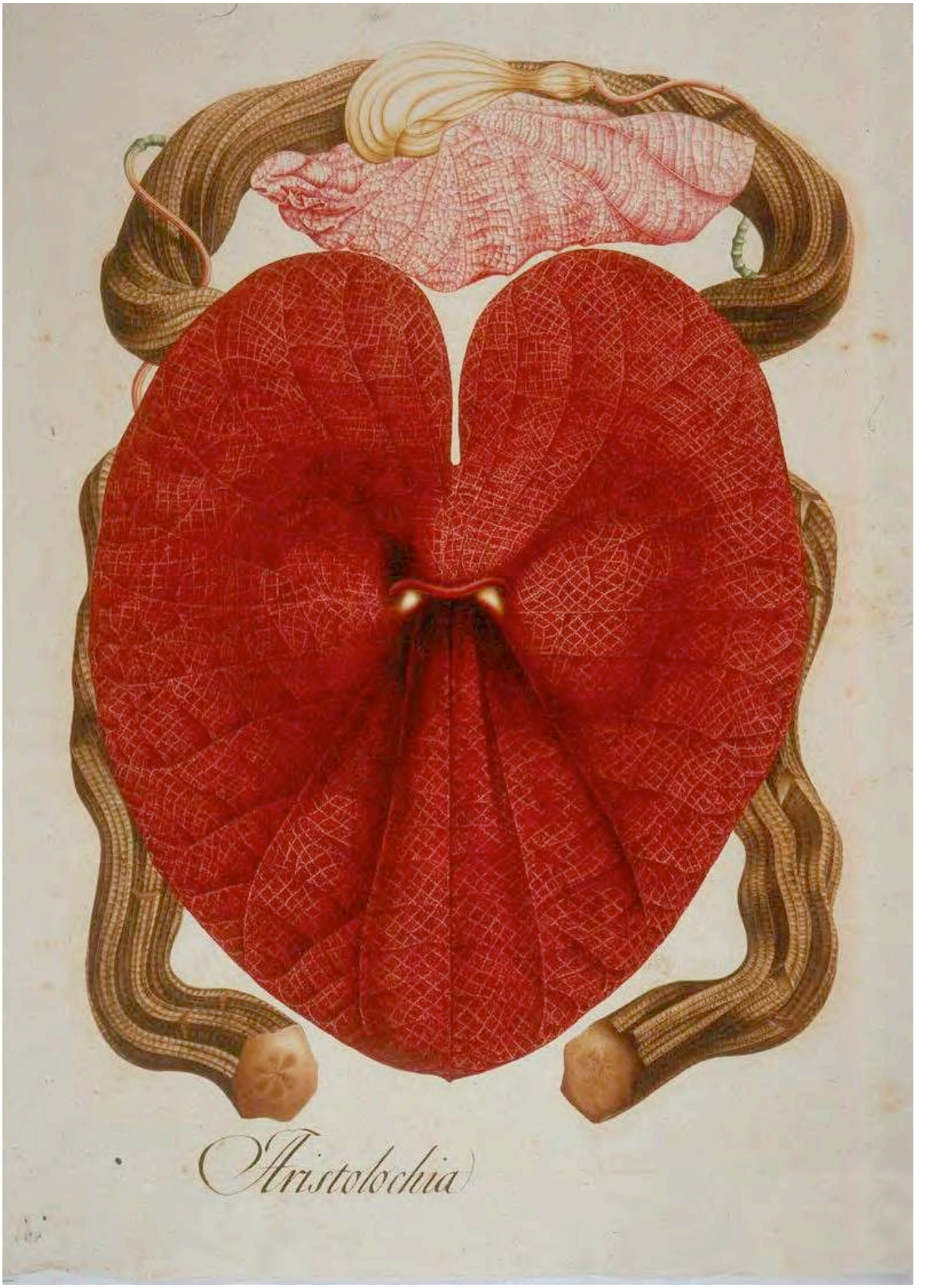
The meticulous style of the plates makes this collection one of the most outstanding examples in the field of botany and scientific illustration. The collection was relocated in Spain in 1817.

Bibliografía // Bibliography

URIBE URIBE, Lorenzo. "Los maestros pintores". En: *Flora de la Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada*. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica, 1954, tomo I, capítulo XXXI.

GONZÁLEZ BUENO, A. “La Naturaleza en imágenes. Los pintores de la Flora del Nuevo Reyno de Granada (1783-1816). RIBAS OZONAS, B. *José Celestino Mutis en el bicentenario de su fallecimiento (1808-2008)*. Madrid: Monografías de la Real Academia de Farmacia, 2009, pp. 211-238.

Iván Panduro Sáez


Aristolochia

Aristolochia, Real Expedición Botánica (1783-1817)

Atribuida a Francisco Javier Matís // Attributed to Francisco Javier Matis

Tinta sobre papel // Ink on paper

Archivo del Real Jardín Botánico, CSIC, Madrid // Royal Botanical Garden Archive, CSIC, Madrid

La imagen de la *Aristolochia* se encuadra dentro de la colección de dibujos pertenecientes a la *Real Expedición Botánica al Nuevo Reino de Granada* (1783-1817) dirigida por el sacerdote, botánico y médico José Celestino Mutis. Natural de Cádiz, Mutis asumió la empresa de dirigir una de las expediciones referentes en la ilustración científica admirada en los círculos intelectuales de Europa y América.

Dentro del afán por el conocimiento, la catalogación y la practicidad del siglo XVIII, la *Expedición Botánica* tenía el propósito de describir y representar la flora y fauna de los territorios de Nueva Granada,- abarcando especialmente los territorios junto al río Magdalena-, aunque también tuvo interés por la minería y la astronomía.

De todas las labores expedicionarias brilla con especial singularidad los dibujos que ilustraban la Flora, los cuales se componían en la Casa Botánica de Mariquita, formada por un taller de artistas de procedencia americana en su mayoría. Éste aspecto y el hecho de que el propio Mutis supervisaba todo el proceso artístico hacen que la calidad de los dibujos vaya en paralelo a un estilo unitario conocido como "estilo Mutis", por su fidelidad y lindeza en su representación. En el dibujo radiante de la *Aristolochia* se quiere ver el trazo del pintor Francisco Javier Matís, artista colombiano que trabajo para la *Expedición Botánica* durante tres décadas dejándonos algunas de las láminas más notables

The drawing of the Aristolochia is part of the collection of the Royal Botanical Expedition to the New Granada (1783-1817) directed by the priest, botanist and physician José Celestino Mutis. Born in Cadiz, Mutis headed the expedition which was considered paramount by the European and American intellectual circles of the period.

According with the scientific spirit of the Enlightenment, the expedition aimed to describe and represent the flora and fauna of the territories of New Granada, particularly the area along the Magdalena River. In addition, the scientists engaged in the expedition were also interested in mining and astronomy.

Of all the works that are part of the expedition the flora drawings are especially remarkable; they were created by the American artists formed in the workshop of the Casa Botánica of Mariquita. Mutis supervised the artistic process, which led to a unified delicate style in all the drawings, known as "Mutis style". This outstanding piece has been attributed to Francisco Javier Matís, a Colombian artist who was part of the Royal Botanical Expedition for three decades. His works are considered among the finest in the collection.

Bibliografía // Bibliography

GONZÁLEZ BUENO, Antonio. "La Naturaleza en imágenes. Los pintores de la Flora del Nuevo Reyno de Granada (1783-1816)". En RIBAS OZONAS, Bartolomé. *José Celestino Mutis en el bicentenario de su fallecimiento (1808-2008)*. Madrid: Monografías de la Real Academia de Farmacia, 2009, pp. 211-238.

FRÍAS NÚÑEZ, Marcelo. *Tras el Dorado Vegetal. José Celestino Mutis y la Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada (1783-1808).* Sevilla: Diputación Provincial, 1994.

Iván Panduro Sáez

José del Pozo retratando a una india de la Patagonia, Dibujos de la Expedición Malaspina // *José del Pozo portraying a native Patagonian woman*, Drawing from the Malaspina Expedition Collection

José del Pozo

1789

Tinta sobre papel // Ink on paper

Museo Naval, Madrid

La interacción con los nativos americanos descritas en los *Diarios de Viaje* de Alejandro Malaspina se ve muy bien representada en esta imagen donde el pintor sevillano se retrata junto a una india patagona que se gira cómplice hacia el espectador. A su lado un compañero lo observa en el momento en el que factura el dibujo, dejando en un segundo plano el esbozo de dos caballos que completan la lámina.

La escena en la que se muestra la cotidianidad y la anécdota de los miembros de la expedición por las tierras de la Patagonia se distancia del sentido de catalogación de las gentes y los paisajes frecuente entre los pintores de las expediciones ilustradas, entusiasmados por el carácter enciclopédico y de exhibición.

A pesar de la calidad de algunas de sus láminas y de los buenos informes de Francisco de Bruna, Oidor de la Audiencia de Sevilla, que lo embarcan en la *Expedición Malaspina- Bustamante* desde su inicio, el espíritu indolente y el escaso rendimiento de José del Pozo, que se balancea en el peligro de la irregularidad, propicia su desembarco en El Callao cuando la expedición científica arriba a los territorios peruanos en 1793. Desde entonces, en Lima fija su residencia fundando una escuela de pintura que la dirigirá hasta su muerte en 1821.

The interactions with the Native Americans described in the Diarios de Viaje by Alejandro Malaspina are accurately represented in this piece, in which the Sevillian painter is portrayed next to a native Patagonian woman who knowingly looks out at the viewer. Next to the painter a companion observes him while drawing; two horses, in the background, complete the scene.

This piece shows the daily life of the members of the expedition through the lands of Patagonia; the nature of scene contrast with the sense of cataloging people and landscapes as it was understood by the painters of the Enlightenment expeditions, who were more interested in a scientific approach to the natives.

In spite of the quality of some of his drawing and the good reports of Francisco de Bruna, *Oidor de la Audiencia* of Seville, which helped him to be included in the Malaspina-Bustamante Expedition, the indolent spirit and the poor and irregular performance of José del Pozo meant his dismissal when the expedition arrived in El Callao in 1793. He established his residence in Lima, founding and directing a school of painting until his death in 1821.

Bibliografía // Bibliography

ÁLVAREZ, Gabriela. “Las conexiones entre el pensamiento de Alejandro Malaspina y la representación visual de la Expedición en la Patagonia (1789-1794)”. *Magallanía* (Chile), 38 (2010), pp. 65-93.

PALAU DE IGLESIAS, Mercedes. *Catálogo de los dibujos, aguadas y acuarelas de la Expedición Malaspina.* Madrid: Museo de América, 1980.

SOTO SERRANO, Carmen. *Los pintores de la Expedición de Alejandro Malaspina.* Madrid: Real Academia de la Historia, 1982.

Iván Panduro Sáez

Cacique Junchar, Dibujos de la Expedición Malaspina // Drawings from the Malaspina Expedition Collection

José del Pozo

1789

Tinta sobre papel // Ink on paper

Museo Naval, Madrid

La interacción con los nativos americanos descritas en los *Diarios de Viaje* de Alejandro Malaspina se ve muy bien representada en esta imagen donde el pintor sevillano se retrata junto a una india patagona que se gira cómplice hacia el espectador. A su lado un compañero lo observa en el momento en el que factura el dibujo, dejando en un segundo plano el esbozo de dos caballos que completan la lámina.

La escena en la que se muestra la cotidianidad y la anécdota de los miembros de la expedición por las tierras de la Patagonia se distancia del sentido de catalogación de las gentes y los paisajes frecuente entre los pintores de las expediciones ilustradas, entusiasmados por el carácter enciclopédico y de exhibición.

A pesar de la calidad de algunas de sus láminas y de los buenos informes de Francisco de Bruna, Oidor de la Audiencia de Sevilla, que lo embarcan en la *Expedición Malaspina- Bustamante* desde su inicio, el espíritu indolente y el escaso rendimiento de José del Pozo, que se balancea en el peligro de la irregularidad, propicia su desembarco en El Callao cuando la expedición científica arriba a los territorios peruanos en 1793. Desde entonces, en Lima fija su residencia fundando una escuela de pintura que la dirigirá hasta su muerte en 1821.

The portrait of Cacique Junchar, chief of Tehuelche people, depicts the leader holding a baton and wearing a guanaco skins and a Patagonian headdress. Although Del Pozo portrayed him as a vigorous man despite his old age the artist did not depict him with a heroic or legendary aura. According to the accounts of the period, the chief wasn't against to be portrayed; as a result the style is more naturalistic than purely scientific.

The Sevillian painter embarked in 1789 on the journey that the corvettes Atrevida and Descubierta began from the bay of Cadiz to the Rio de la Plata in which was, by its magnitude and transcendence, the most ambitious scientific enterprise of the 18th century. The Malaspina-Bustamante Expedition (1789-1794) aimed to draw a hydrographical chart of the Pacific which would help to trace the quickest routes, to understand the political situation of the area and to gather information concerning the trade, manufactures, landscapes and population of each province.

Bibliografía // Bibliography

ÁLVAREZ, Gabriela. "Las conexiones entre el pensamiento de Alejandro Malaspina y la representación visual de la Expedición en la Patagonia (1789-1794)". *Magallanía* (Chile), 38 (2010), pp. 65-93.

PALAU DE IGLESIAS, Mercedes. *Catálogo de los dibujos, aguadas y acuarelas de la Expedición Malaspina.* Madrid: Museo de América, 1980.

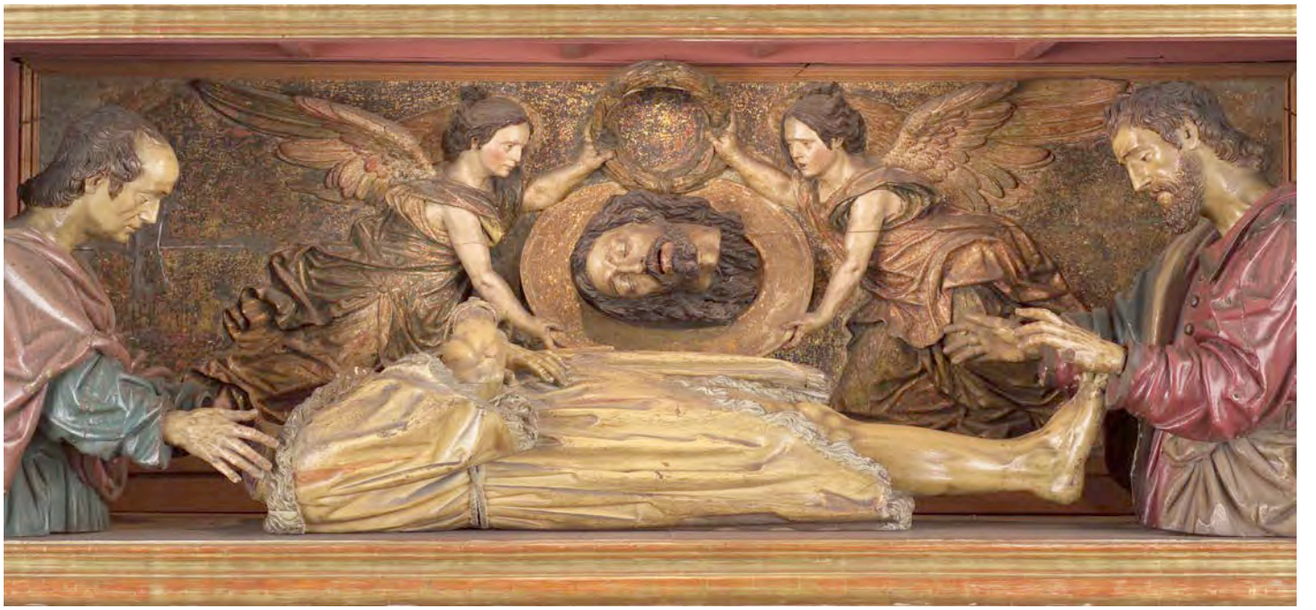
SOTO SERRANO, Carmen. *Los pintores de la Expedición de Alejandro Malaspina.* Madrid: Real Academia de la Historia, 1982.

Iván Panduro Sáez

Tesoros viajeros. Mecenazgo y coleccionismo americanos en Andalucía

Guadalupe Romero Sánchez

En las últimas décadas han sido muy numerosas las publicaciones que han abordado aspectos derivados del mecenazgo, del patrocinio artístico y del clientelismo en relación a objetos americanos y andaluces y a su periplo transatlántico. En un principio estos estudios estaban vinculados con las élites dirigentes, estando encaminados, en una doble vertiente, a la búsqueda documental para realizar la semblanza histórica de estos personajes y de sus trayectorias, y por otro, a la identificación de sus acciones de gobierno, de patrocinio privado y/o coleccionismo. Pero muy pronto estas investigaciones se fueron diversificando y empezaron a cobrar fuerza otros trabajos que ponían su foco en elementos tan interesantes como las relaciones comerciales y mercantiles, fueran cuales fueran los fines que persiguieran, intentando dilucidar todos los aspectos relativos al tráfico artístico entre ambos continentes (y más allá); también en los aspectos iconográficos y devocionales que hizo posible, por ejemplo, el trasiego constante de estampas y en menor medida de lienzos, permitiéndonos abordar cuestiones relativas a la religiosidad de la época. El estudio de los inventarios o de los bienes personales pronto se reveló como una de las materias más reveladoras para trabajar representaciones vinculadas no sólo a las modas del momento o a los cambios de gusto, sino también a elementos relacionados con la cotidianidad, en la que poco a poco fueron ganando terreno el análisis de los espacios domésticos y de los objetos de uso tanto masculinos como femeninos.



Retablo de San Juan Bautista, Juan Martínez Montañés, 1607. Catedral de Lima. //
Altarpiece of Saint John the Baptist, Juan Martínez Montañés, 1607. Cathedral of Lima.

En paralelo, el análisis histórico de la sociedad moderna se ha ido entrelazando con los estudios artísticos buscando nexos de unión en el comportamiento de los “indianos” que, retornados, ansiaban materializar su fortuna de cara a sus conciudadanos, es así como el estudio de los linajes, de los mayorazgos fundados, de la compra-venta de títulos u oficios... se han convertido en una nueva vía de análisis en relación a la localización e identificación de las obras de arte andaluzas presentes en América y viceversa. Todo unido al estudio individualizado de otros personajes menos relevantes políticamente, de su vida y de sus acciones, hace que las investigaciones sean cada vez más esclarecedoras y amplias y dibujen un panorama más generalizado de las relaciones culturales y del tráfico artístico establecido desde prácticamente el principio de la historia común entre los dos continentes. Con todo lo anterior podemos entender la complejidad de esta temática, acrecentada por su amplitud geográfica y temporal, no obstante, intentaremos realizar un esbozo general que nos permita aproximarnos a su realidad.

Desde que se diera inicio a la empresa americana se conformaría un creciente trasiego de personas y mercancías entre las dos orillas del Atlántico favorecido principalmente por el establecimiento de la Casa de Contratación (1503 - 1785)

Travelling treasures. American patronage and collecting in Andalusia

Guadalupe Romero Sánchez

In the last decades numerous publications had addressed the aspects related to patronage of American and Andalusian pieces as well as their transatlantic journey. On the one hand, this type of research was focused on the ruling elites, its aim was to gather their biographical details or the political events in which these figures took part; on the other, they focused on the research of their private patronage activities. The scholars started to diversify, focusing on other subjects such as the art trade between the two continents or the iconographic and devotional aspects that the commerce helped to spread. This trade is related to the constant flow of prints and, to a lesser extent, paintings; a phenomenon that allows us to approach the religiosity of the period. The inventories, ledgers and personal goods have become revealing sources to study not only the fashionable styles or the changes in the taste, but also to understand the elements related to daily life, for instance the analysis of male and female domestic objects and spaces.

Simultaneously, the historical analysis of modern society has been intertwined with artistic studies seeking to understand the behavior of *indianos* whom, after their return, aimed to flaunt their wealth in front of their fellow citizens as well as display their lineages or buy titles... their activity has become a new line of analysis in relation to the localization and identification of the Andalusian works in America and vice versa. These ideas along with the individualized study of other less politically relevant figures have increased and widen the concept of cultural relations and art trade, which, as we know now, it was established since the beginning of the relations between the two continents. Considering all this aspects, the complexity of this subject increased if we consider the wide geographical and chronological span; nevertheless, our aim is to draw a general outline that allows us to approach its reality.

Palacio del Cuzco, obra promovida por el arzobispo Moscoso y Peralta, 1795. Víznar (Granada). // *Palace del Cuzco*, commisioned by the archbishop Moscoso y Peralta, 1795. Víznar (Granada).

Since the beginning of the colonial period there was constant flow of goods and people between the two continents; those travels and trade were favored not only by the establishment of the *Casa de Contratación* (1503-1785), which controlled and regulated the commerce, but also by the regularization of the maritime traffic through a system of fleets that would be permanently established in 1564. The trading monopoly with the Indies granted to the harbors of Seville and Cadiz, the latter during the 18th century, a privileged relation with the new continent, in such a degree that they were known as the "*gate or bridge to America*", with all the connotations that this entails. The economic and artistic exchanges between the two territories during the viceregal era, which were mainly based in exporting rather than importing, were very intense to such an extent that they articulated, assimilated and transferred cultural elements of great value that would shape aspects of everyday life in the society of the period.

como institución de fiscalización y control, y por la regularización del tráfico marítimo a través de un sistema de flotas que quedaría fijado definitivamente en 1564. El monopolio del comercio con Indias otorgado a los puertos de Sevilla y Cádiz, este último ya durante el siglo XVIII, cimentaron unas relaciones privilegiadas entre Andalucía y el mundo americano, hasta el punto de referenciarse a veces con los apelativos de puerta de América o puente hacia América, con todas las connotaciones que ello conlleva. Los intercambios artísticos y las transferencias culturales entre ambos territorios durante la época virreinal, más crecidas en exportación que en importación, fueron muy intensos y anduvieron caminos de ida y de vuelta, articulando, asimilando y transfiriendo elementos culturales de gran valor e interés que irán perfilando aspectos de la vida cotidiana en la sociedad del momento.

Desde Andalucía, por ejemplo, partiría un considerable número de obras que desde los dinámicos talleres sevillanos se distribuyeron a lo largo y ancho de los virreinatos, contribuyendo a la formación de ese gusto artístico virreinal, entre los que es preciso mencionar los obradores de Juan Martínez Montañés y Francisco de Zurbarán. Ligado a esa circulación de obras de arte hay que vincular las actuaciones llevadas a cabo por personajes andaluces en suelo americano, algunos de las cuales ejercieron una poderosa influencia en el marco social en el que vivieron, principalmente analizados en torno a la figura de virreyes, de altos dignatarios eclesiásticos y de algunos nobles, que dejaron patente su gusto por determinados programas arquitectónicos, decorativos e iconográficos, este es el caso de algunos andaluces como el virrey Matías Gálvez y Gallardo, fray Alonso de Montúfar, fray Juan de los Barrios, la Marquesa de San Jorge doña María Thadea González..., estableciendo vínculos ideológicos que es preciso que tengamos en cuenta.

Junto a estos personajes que ocuparon las más altas posiciones en la administración, la política y la iglesia americanas, debemos añadir obligatoriamente una larguísima nómina de personas que, ocupando puestos más modestos y/o desempeñando las labores más diversas, alcanzaron una elevada posición social y económica, lo que les permitió obtener ciertos privilegios, posicionándose socialmente de cara a sus conciudadanos a ambos lados del Atlántico. En este sentido, será su afán por perpetuar su memoria uno de sus aspectos más destacados de su proceder, haciendo ostentación de bienes y de dinero, forjándose una imagen negativa de muchos de ellos ya en su propia época conocidos por ser derrochadores y ostentosos, aspecto que dará forma a un tipo social propio "el indiano" que se colará en muchas de las obras de nuestro Siglo de Oro, a veces satíricamente como ocurre con Lope de Vega.

Un caso paradigmático de esta realidad histórica lo constituye, por ejemplo, la familia Marín de Poveda que, desde la pequeña población de Lúcar situada en el valle del río Almanzora en la provincia de Almería y gracias al enriquecimiento en Indias de varios de sus miembros, logró un ascenso social meteórico, ejerciendo altos cargos y dignidades, que culminaron con la concesión a uno de ellos del título nobiliario de marqués de Cañada Hermosa de San Bartolomé. Una vez retornados algunos de ellos, invertirán en la adquisición de bienes raíces, fundarán un pósito y una capilla bajo la advocación a la Virgen del Rosario como panteón familiar, conservándose aún su lápida. Se constata habitualmente en estos personajes el ansia por asegurarse memoria terrenal y espiritual, común a todos ellos y alcanzable o no en función de sus riquezas.

Con los indianos, toda una maraña de relaciones familiares y de servidumbre quedaría articulada, por lo que, no solamente la persona que pasaba a América, retornara o no, se beneficiaba de los logros obtenidos sino que muchos de los que quedaron en España también lo hacían, revirtiendo parte de esos beneficios. Esto se traduce en donaciones, fundaciones, envíos de dinero, artículos de platería y bienes de muy diversa índole que tenían como destino engrandecer el linaje familiar, potenciándose la conformación de mayorazgos, de los que contamos con numerosos ejemplos, quedando constancia del patrimonio heredado, este es el caso de don Luis Pérez Navarro en Granada y Almería.

Ahora bien, las vías por las que llegaron las obras de arte y otros objetos de los diferentes virreinatos americanos a Andalucía son muy diversas y complejas, pues a los envíos efectuados por estos indianos, muchos de los cuales luego regresaban trayendo consigo sus posesiones, hay que añadir las vías puramente comerciales propiciado por mercaderes o marinos, y las donaciones de carácter piadoso o en agradecimiento a algunas personas o institución. Todo ello haría posible la existencia de un elevado número de piezas virreinales en nuestra comunidad, abundando la platería entre ellas. Legados importantes serán los hechos por don Antonio de Vizarrón y Eguiarreta a la catedral de Sevilla de la que fue su canónigo y arcediano o el de Juan Manuel Moscoso y Peralta quien en su etapa granadina llegará a tener una colección personal de obras de arte considerable, algunas de las cuales se conservan en el museo catedralicio de la ciudad, realizando también labores de patrocinio.

El intenso intercambio comercial propició que, como signo de distinción y formando parte del ajuar doméstico de las clases más pudientes andaluzas, particularmente sevillanas, se adquirieran piezas de todo tipo pero especialmente de pequeño formato y utilitarias o suntuarias como cerámicas, joyas, lacados,..., a las que se agregan objetos de carácter religioso o devocional. Estas acciones unidas al afán por adquirir este tipo de objetos darán forma al coleccionismo artístico de objetos americanos de los más diversos talleres en nuestro territorio. Algunas de estas piezas se encargaban exprofeso y otras se adquirían de las que llegaban en los galeones, en estos casos se importaban piezas que evidenciaran su procedencia pudiendo catalogarlas como exóticas, caso de los enconchados o las plumarias, además de otro tipo de objetos de calidad que ayudaban a aparentar prestigio a la persona que lo poseía. De estas actividades quedan muchos registros documentales pero las piezas, por desgracia, están generalmente dispersas o desaparecidas, lo que complica poder realizar un seguimiento de las mismas. En el mejor de los casos muchas de ellas se encuentran hoy en museos, como el Museo de América de Madrid, o en colecciones privadas de creación más o menos reciente.

No obstante, el mayor número de piezas que podemos encontrar hoy en Andalucía son fruto de las donaciones particulares de estos "indianos" a los que nos referíamos con anterioridad, localizándose la inmensa mayoría de ellas en conventos y otros edificios de carácter religioso, algunas de las cuales se muestran en la exposición. Pero no todas sus actuaciones tienen que ver con el tráfico artístico, la labor de mecenazgo realizada por ellos y la impronta que sus fortunas tuvieron en sus lugares de origen estuvo encaminada por muy diferentes vías.

Retablo mayor, a instancias de Alonso González de la Pava, 1639. Iglesia del Convento del Espíritu Santo, Gudalcanal (Sevilla).
// *Reredos commisioned by* Alonso González de la Pava, 1639. Conventual church of Espíritu Santo, Guadalcanal (Seville).

Sin lugar a dudas las donaciones de piezas de platería se encuentran en lo más alto de las acciones realizadas junto a la fundación de capellanías, que por contrapartida, estuvo al alcance de un mayor espectro social y de ahí su ingente número. La adquisición y renovación de capillas así como la promoción arquitectónica también ocupa un lugar destacado, contando entre esas acciones la fundación de hospitales y un largo etcétera de obras pías. La fundación de mayorazgos, quizás por estar reservados a las clases más pudientes, son menos numerosas aunque fundamentales por su riqueza y extensión, lo que se convierte en una fuente documental de primer orden para este tipo de estudios.

Mitra de plumas, autor novohispano, ca. 1550. Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.
// *Feathered mitre. Anonymus*, New Spain. ca.1550. Royal Monastery of San Lorenzo de El Escorial.

Algunos ejemplos vinculados a los virreinatos del sur los encontramos en Alonso González de la Pava, quien después de hacer fortuna en Potosí extrayendo plata, fundó el convento y hospital del Espíritu Santo en Guadalcanal (Sevilla) y del que podemos contemplar su retrato; Alonso de Cañete Aguilar, clérigo establecido en Perú, que fundará una capellanía en Aguilar, (Córdoba) su pueblo natal; el capitán Francisco Cano del Hierro, natural de Cazalla de la Sierra (Sevilla), quien en su testamento fechado en Cuzco solicita que sus herederos donen un considerable número de obras de plata a la iglesia de Nuestra Señora de la Concepción de su localidad; García Jiménez Franco que, siendo natural de Villalba del Alcor (Huelva), fundará el convento de San Juan Bautista, dotando a la comunidad beneficiada además con una gran cantidad de bienes; Luis Pérez Navarro, que habiendo sido religioso en Quito, donará una custodia que hoy sigue conservándose en la Basílica de Nuestra Señora de las Angustias en Granada, originalmente destinada a Terque (Almería), su pueblo natal o Cristóbal de Cerdio Martínez, quien donará un conjunto importante de piezas de plata a la iglesia de San Juan Bautista de Chiclana de la Frontera (Cádiz), que desgraciadamente no se conservan. Estos ejemplos son una mínima parte de la presencia real de piezas existentes en nuestra comunidad y menos aún de las numerosas referencias documentales que hay al respecto que demuestran el intenso tránsito de obras de arte y dinero desde sur de América a Andalucía, quedando aún por estudiar el alcance real que estas donaciones y partidas monetarias tuvieron para el desarrollo de nuestra comunidad en la época moderna.

A considerable number of works made by the dynamic Seville workshops were distributed throughout the Viceroyalty, contributing to the creation of the Viceregal style; among the artists who influenced its developing we should mention Juan Martínez Montañés and Francisco de Zurbarán. The political and social events carried out by Andalusian characters on American soil are in close relation with the exchange of art. Some of these figures (viceroys, ecclesiastical dignitaries or nobles) were socially influential which allowed them to fund constructions designed in fashionable architectural styles or commissioned decorative and iconographic programs. Relevant personalities such as the Andalusian viceroy Matías Gálvez y Gallardo, the friars Alonso de Montúfar and Juan de los Barrios or the marchioness of San Jorge Dª. María Thadea González created ideological bonds between both sides of the Atlantic that we should take into account.

Along with those who played a predominant role in the American administration, politics and the Church, there were people who belonged to lower classes or occupations who reached a higher social and economic status which allowed them to be granted with certain privileges on both sides of the Atlantic. In this regard, it will be their eagerness to perpetuate their memory displaying ostentatiously their wealthy one of the most outstanding aspects of their behavior. This attitude brought a negative image, they were considered extravagant and pretentious; aspects that shaped a new social character, the *indiano*, who would become part of plays and novels during the Spanish Golden Age; they were often portrayed in a satirical tone as in Lope de Vega's works.

A case in point for this historical reality is the Marín de Poveda family, natives to Lúcar in the Almanzora valley (Almería). As a result of the prosperity of several of its members, they were appointed in different high-ranking governmental positions, a process that culminated with the granting of the title of Marquis of Cañada Hermosa de San Bartolomé. After some of the members returned home, they invested in the acquisition of real estate assets, founding a *pósito* and a chapel under the avocation of the Virgen del Rosario, where they were buried. It was common among *indianos* the desire to secure their earthly and spiritual memory, an aim that was not possible for those without wealth.

The *indianos* created family and serfdom relations, to such an extent that the achievements accomplished by those who travel to America had an impact on the relatives that remained in Spain. This type of recognition and status by proxy turned into the foundations, donations, transfers and commissions of paintings, sculptures and other objects, which were used to enhance the family name. In addition, in order to expand the family wealth several *mayorazgos* were created, for instance the one founded by Don Luis Perez Navarro in Granada and Almeria.

The itineraries used to import and export art pieces and other objects from the American viceroyalties to Andalusia were diverse and complex since besides the traditional trade routes the objects could arrived carried by the *indianos* on their return journey or imported as donations made to individuals or institutions. These itineraries made possible the existence of a large number of viceregal pieces, particularly silverware, in Andalusia. For instance Don Antonio de Vizarrón y Eguiarreta, who was canon and archdeacon of the cathedral of Seville, donated various pieces to the Sevillian temple or Juan Manuel Moscoso y Peralta, collector and patron, whose collection was increased during his stay in Granada; the latter gathered an extensive collection which included important pieces, some of which are currently located in the cathedral museum of the city.

The intense commercial exchange led to the purchase of objects of all kinds, but particularly small size, functional or sumptuous pieces, such as ceramics, jewels, lacquers, etc. They were a sign of status among the Andalusian families, particularly in Seville; the trade also included religious or devotional objects. The desire to acquire this type of pieces shaped the collecting activities of American objects in the Andalusians workshops. Some of them were commissioned and others were acquired from those who arrived on the galleons. The pieces imported were either of great value or had an exotic appearance, for instance featherwork or *enconchados*, in order to evidence their origin since owning one of these objects was a sign of status. The archives hold records concerning the international trade but, unfortunately the pieces are generally scattered or missing, which complicates its study. At best, many of them are now in in private collections or museums, such as the Museum of America in Madrid.

However, the pieces currently located in Andalusia are the result of the private donations made by *indianos*. The vast majority of them are located in convents and other religious buildings; our exhibition holds a few of these pieces. The *indianos* as patrons had an important impact on their places of origin.

Undoubtedly the donation of silver pieces and the foundation of chaplaincies were the most popular options, the former were more affordable hence its vast number. The construction, acquisition and restoration of chapels as well as the construction of hospitals occupy a prominent place in the donations made during this period. The foundation of *mayorazgos* are less numerous since it was a luxury only available to few; however their wealth and extension along with the documents those foundations implied, make them a valuable source for this type of studies.

We should mention relevant figures from the southern viceroyalties such as Alonso González de la Pava, who made his fortune in the mining business in the city of Potosí and founded the convent and the hospital of the Espiritu Santo in Guadalcanal (Seville) where his portrait is located; the priest Alonso de Cañete Aguilar, settled in Peru, who founded in his hometown (Aguilar, Córdoba) a chaplaincy; the captain Francisco Cano del Hierro, native to Cazalla de la Sierra (Seville), who in his testament, dated in Cuzco, requested to his heirs to donate a considerable number of silverware to the church of Nuestra Señora de la Conception; García Jiménez Franco, native to Villalba del Alcor (Huelva), who founded and provided the convent of Saint John the Baptist; Luis Pérez Navarro, who was a man of the cloth in Quito, donated a monstrance to the city of Terque (Almeria) although it is currently located in the Basilica de Nuestra Señora de las Angustias in Granada; Cristóbal de Cerdio Martínez who bequeathed an important set of silver pieces to the church of Saint John the Baptist in Chiclana de la Frontera (Cadiz), which unfortunately is lost. These few examples represent a small percentage of the pieces that can be found in Andalusia; however the archive references corroborates the intensity of the trading of art works and goods from South America to Andalusia. The real scope of this donations and how they could have influenced the development of Andalusia is to be determinate.

Tesoros viajeros. Mecenazgo y coleccionismo americanos en Andalucía

Travelling treasures. American patronage and collecting in Andalusia

[Catálogo de obras] // [Catalogue]

Maya de candelero // *Piece of a candelabrum*

Donación de Manuel de Saldaña y Pineda //
Donated by Manuel de Saldaña y Pineda

Mediados del siglo XVIII (ca. 1750) // 18th century (ca. 1750)

Plata repujada, cincelada, calada y pulida //
Embossed, engraved and polished silver

Iglesia parroquial de Santa María de la Mesa, Utrera (Sevilla)

Seis mayas con candelero fueron donadas ex profeso para la Hermandad Sacramental de esta parroquia de Utrera por don Manuel Saldaña y Pineda, visitador de la reales minas de azogue de Huancavelica (Perú); el cual, además, hizo fortuna exportando lana de vicuña a España. La pieza lleva la marca del impuesto fiscal o quinto real y otra con el punzón del mismo donante.

Las mayas, piezas exclusivamente ornamentales y de creación local, son placas que se prenden en gradas de altar u otros objetos para el culto. Su rica ornamentación a base de plantas, piñas y flores, parten de una figura central antropomorfa ataviada con plumas y una gran cesta de fruta sobre su cabeza. Estas piezas, por la calidad de la plata y la variedad del repertorio temático que ostentan, evidencian como su función principal era la de exaltar el lujo y la opulencia adquirida por su mecenas en América y que, con esta donación, trasladaba a su familia y filiación devocional en su tierra de origen, en este caso la Hermandad del Santísimo Sacramento de Utrera.

Six pieces from candelabrums were donated to the Hermandad Sacramental of this parish by Don Manuel Saldaña y Pineda, *visitador* of the Royal Mercury Mines of Huancavelica (Peru); besides the mining business he made a fortune by exporting vicuna wool to Spain. The piece was engraved with the seal of the fiscal tax or *quinto real* and the patron's emblem.

This type of piece is known as *mayas,* its use was purely ornamental being displayed on the altar or on other devotional objects; generally, they were made by local artists. This piece has a rich ornamentation based on vegetal patterns such as plants, pineapples and flowers, in the center it has an anthropomorphic figure decorated with feathers and a large basket of fruits on its head. Because of the purity of the silver and the variety and complexity of its patterns, these type of pieces were created to display the luxury and the opulence acquired by its patron in America. In this case, the patron also wanted to demonstrate the bond between his family, the city and the Hermandad Sacramental of Utrera.

Bibliografía // Bibliography

AA.VV. *Guía artística de Sevilla y su provincia*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2004, v. 2, p. 303.

ESTERAS MARTÍN, Cristina. "La fortuna del Perú: la plata y la platería virreinal". En LÓPEZ GUZMÁN, Rafael (dir). *Perú. Indígena y virreinal*. Madrid: SEACEX, 2004, pp. 113-118.

QUILES GARCÍA, Fernando. *Sevilla y América en el Barroco. Comercio, ciudad y arte*. Sevilla: Bosque de palabras, 2009, pp. 88-89.

SANZ SERRANO, María Jesús. "Platería Peruana en Sevilla y su provincia". *Laboratorio de Arte* (Sevilla), 5 (1993), pp. 101-121.

SANZ SERRANO, María Jesús. *La orfebrería hispanoamericana en Andalucía Occidental*. Sevilla: Fundación el Monte, 1995, pp. 130-132.

Gloria Espinosa Spínola

Fuente *eucarística* // *Eucharistic plate*

Anónimo // Anonymous

Último cuarto del siglo XVI (1575-1600) // 16th century (1575-1600)

Plata fundida, cincelado y grabada // Embossed, engraved and polished silver

Archicofradía de la Virgen de los Dolores de San Juan Bautista, Málaga

Fuente de plata de 41 cm. de diámetro con base circular. La marca hace suponer que fue fundida en la ceca de la ciudad minera de Potosí (Bolivia). Se desconoce el nombre de su autor, así como de su periplo anterior a su llegada a la capital malagueña. No obstante, en su reverso hay una inscripción que nos confirma que fue comprada a mediados del siglo XVIII: "Es de la Cofradía del Señor Santísimo de la Parroquia del señor San Juan y se compró por don Pedro Salbago y Juan Francisco Mendiberri, siendo hermanos maiores. Año de 1753".

La fuente está cincelada formando diferentes motivos ornamentales tanto en el borde exterior como en el fondo del objeto, siendo ambos espacios casi planos. La franja intermedia, que está ligeramente levantada para darle profundidad al objeto, está decorada únicamente con algunas líneas radiales creando formas agallonadas. El borde superior está ornamentado con los característicos roleos renacentistas cuyas terminaciones dan forma a figuras de animales fantásticos asemejándose los interiores a las cabezas de ánades y los exteriores a las de un caballo alado y una quimera. Separando los cuatro juegos de roleos aparecen 4 tondos que representan bustos humanos. En el fondo de la fuente se representa el perfil de una gran flor de cuatro pétalos en cuyo centro hay cincelado un escudo con la imagen de una custodia, y en el centro de los pétalos cuatro animales imaginarios de diferente naturaleza. El resto de la composición se cubre con elementos vegetales ocupando toda la extensión del fondo e invadiendo ligeramente el cuerpo ovalado.

Circular silver Eucharistic plate (41 cm diameter). The stamp suggests that it was merged in the mint of the mining town of Potosi (Bolivia). Its author and journey to Malaga is unknown, however, on one side it has an inscription that confirms that it was bought in the mid-18th century: "Belongs to the Cofradía del Señor Santísimo of the Parish of San Juan and was bought by Don Pedro Salbago and Juan Francisco Mendiberri, being *hermanos mayores*. Year 1753".

It was chiseled creating different patterns on the outer edge and the bottom of the plate, both spaces being almost flat. The middle section, which is slightly raised to give depth to the plate, is decorated only with some radial lines creating agglomerated shapes. The upper edge is ornamented with the characteristic Renaissance scrollwork which ends give shape to fantastic creatures resembling mallard heads, the exterior is decorated with a winged horse and a chimera. Four *tondos* with a bust in its interior divide the four sets of scrollwork. On the central section, a four petal flower decorated with four fantastic creatures holds a shield with the image of a monstrance. The rest of the plate is embellished with vegetal patterns that cover the base and the oval body.

Bibliografía // Bibliography

ESTERAS MARTÍN, Cristina. "El oro y la plata americanos, del valor económico a la expresión artística". En AA.VV. *El oro y la plata de las Indias en la época de los Austrias* (catálogo de la exposición). Madrid: Fundación ICO, 1999, pp. 393-424.

ESTERAS MARTÍN, Cristina. "El esplendor de la orfebrería". En LÓPEZ GUZMÁN, Rafael. (dir). *Perú. Indígena y virreinal* (catálogo de la exposición). Madrid: SEACEX, 2004, p. 239.

Guadalupe Romero Sánchez

Atril // *Lectern*

Escuela peruana // Peruvian

Mediados del siglo XVIII // Mid 18th century

Plata labrada, repujada , calada y pulida sobre fondo de terciopelo // Embossed, engraved and polished silver on velvet

Iglesia del Carmen, Estepa (Sevilla) // Our Lady of the Mount Carmel Church, Estepa (Seville)

La riqueza del virreinato del Perú asentada fundamentalmente en la plata del Potosí se materializó no solo en los envíos de lingotes y monedas a la península, sino también en un importante tráfico de plata labrada fruto del comercio, el coleccionismo y el mecenazgo. Obras civiles pero, fundamentalmente, religiosas en las que se exhibe su excepcional calidad material, técnica y originalidad artística porque, como bien ha señalado la investigadora Cristina Esteras, es "el resultado de la síntesis de la experiencia transculturada por los españoles, más la que aportaron los indígenas, que fue mucha y de gran valor, tanto a lo que a las técnicas se refiere como a la propia creatividad".

El atril de la Iglesia del Convento del Carmen de Estepa es buen ejemplo de esta originalidad de la platería peruana. Se trata de una obra de plata calada sobrepuesta a una estructura de madera forrada de terciopelo rojo. El centro de la pieza se ornamenta con el emblema de la orden del Carmelo rodeado de diferentes motivos vegetales, entre los que sobresalen unas carnosas y voluminosas ces. En la parte baja aparece representada la Virgen del Carmen, cuya vestimenta y tocado nos recuerda a modelos de la pintura cuzqueña coetánea.

The wealth of the Viceroyalty of Peru was mainly based on the silver of Potosi; however the vast richness of this area was not only shipped in as coins and ingots but also as art pieces due to the trade, collecting and patronage activity. The art works were mainly religious pieces made of high quality materials, exceptional techniques and outstanding artistic creativity. As Cristina Esteras has pointed out, these pieces were "the result of the synthesis and transculturation process between the Spaniards and the indigenous people, who contributed greatly, both in technique and creativity."

Located in the conventual church of Our Lady of Mount Carmel in Estepa (Seville) this piece is a good example of the uniqueness of Peruvian silverware. The silver piece was embossed, engraved and polished and it is supported by a wooden structure covered in red velvet. The center is decorated with the emblem of the Order of the Mount Carmel surrounded by vegetal pattern and voluminous "C" shapes. In the lower part is represented Our Lady of the Mount Carmel, whose dress and headdress are similar to those traditionally portrayed by the Cuzco school.

Bibliografía // Bibliography

ESTERAS MARTÍN, Cristina. "La fortuna del Perú: la plata y la platería virreinal". En LÓPEZ GUZMÁN, Rafael (dir.). *Perú. Indígena y virreinal*. Madrid: SEACEX, 2004, pp. 113-118.

SANZ SERRANO, María Jesús. "Platería Peruana en Sevilla y su provincia". *Laboratorio de Arte* (Sevilla), 5 (1993), pp. 101-121.

Gloria Espinosa Spínola

Resplandor // *Halo*

Escuela peruana, donación de Sebastián García
// Peruvian school, donated by Sebastián García

1789

Plata cincelada, repujada y pulida // Embossed, engraved and polished silver

San Antonio Abad, Trigueros (Huelva)

Este resplandor de plata que ostenta la escultura de San Antonio Abad de la iglesia parroquial de Trigueros está trabajado con tal dominio de las técnicas de orfebrería, especialmente a lo que al cincelado se refiere, que es uno de los mejores ejemplos de la alta calidad que consiguió la plata labrada barroca peruana. Gracias a una de las inscripciones de la pieza, sabemos que procede de un taller de platería de la Villa Imperial de Potosí (Bolivia) y que fue donada, expresamente, para la imagen del patrón de la localidad por don Sebastián García, oriundo de esta localidad onubense, en el año de 1789.

La pieza se estructura desde un sol central y una primera inscripción que dice: “Para S. Antonio Abad”, todo encerrado por una decoración a manera de cordoncillo. A partir de aquí una abigarrada y carnosa decoración vegetal, a base de ces y rocalla, invade toda la superficie de la obra, además de contener una segunda inscripción: “Plata del cerro rico de Potosí a devoción de don Sebastián García el año de 1789”. Ces y cartelas unidas rematan todo el resplandor a manera de crestería.

This silver halo belongs to the sculpture of Saint Anthony the Great located in the parish church of Trigueros (Huelva). It is one of the best examples of the engraved Peruvian baroque silverware. Its chisel work is particularly refined; the inscription on the piece confirms that it was made on a workshop in the Imperial Villa of Potosi (Bolivia) and that it was donated to the saint patron of Trigueros by Don Sebastian García, native to Huelva, in 1789.

The central section of the piece is embellished with a sun and an inscription, "*For San Antonio Abad*", which it’s surrounded by a lace. The rest of the piece is decorated with vegetal patterns, “C” shapes ornaments and rocaille, as well as a second inscription: "Silver from the rich hills of Potosi donated by Don Sebastian García in 1789 ". Several cartouches and “C” shapes decorations surround the exterior of the piece as a cresting.

Bibliografía // Bibliography

HEREDIA MORENO, María del Carmen. “Valoración de la platería hispanoamericana de época colonial en la provincia de Huelva”. En AA.VV. *Actas de las XI Jornadas de Andalucía y América*. Huelva: Universidad de Santa María de la Rábida, 1993, v. 2, pp. 339-360.

Gloria Espinosa Spínola

Retablo de la Virgen de Copacabana //
Portable altarpiece of Virgen de Copacabana

Anónimo peruano // Peruvian anonymus

Ca. 1650-1670

Plata labrada y pasta modelada // Carved silver and pâtre tendre

Clausura, Convento de San José del Carmen, Sevilla // Convent of San José del Carmen, Seville

La relación de la clausura de las carmelitas descalzas de Sevilla con los virreinatos americanos queda reflejada en la existencia de numerosos objetos donados por fieles implicados en la Carrera de Indias. Acerca de los ajuares litúrgicos hay constancia documental de la llegada de una serie de piezas de orfebrería, entre las que destacan "una tembladera gruesa del Perú" enviada por Catalina de Morales en 1650, y un lote compuesto, entre otras, por "una salvilla y tembladera pequeña", remitido por la comunidad de hermanas quiteñas en 1662.

A los casos referidos se suma un pequeño altar de plata con dos puertas que esconden el bajorrelieve de una efigie mariana sobre la media luna y tres querubines. Se trata de la Virgen de Copacabana, dispuesta de forma tradicional con el cirio y el Niño Jesús, en un camarín recreado a partir de un fondo verde con ráfagas punteadas de oro y dos cortinajes recogidos por angelotes bajo un dosel con la venida del Espíritu Santo. A los pies enfatizan el vínculo agustiniano de la advocación, las figuras arrodilladas del santo patriarca con la mitra y san Nicolás de Tolentino con la perdiz sobre el plato. También el reverso aparece decorado con una serie de roleos y de ces y, en la parte central, un emblema eucarístico compuesto por la ostia radiante sobre un cáliz entre dos clavos ensartados en "eses" (esclavitud). Esta clase de "retablitos portátiles" proliferó a partir de la segunda mitad del siglo XVIII y alcanzó su mayor complejidad iconográfica en la siguiente centuria, cuando se convirtieron en suntuosos altares destinados a propagar la devoción mariana en los ámbitos domésticos.

The relation of the Discalced Carmelites of Seville with the American viceroys can be analyzed through the numerous objects donated by those who were involved in the *Carrera de Indias*. The archives hold documents related to the arrival of silversmithing pieces, such as "a vessel from Peru" sent by Catalina de Morales in 1650, or a " small tray and a vessel", sent by a convent from Quito in 1662.

This portable silver altarpiece with two wings panels holds a bas-relief of Virgen de Copacabana and the Child. The Virgin is standing on a crescent moon surrounded by three cherubs, on her left hand holds an altar candle. The green and golden background represents two draperies hold by angels and crowned by the Holy Spirit. At the sides of the piece the Patriarch Bishop and Saint Nicholas of Tolentine holding their symbols kneel before the Virgin. The reverse is embellished by "C" shapes decorations and scrolls. In the central section the communion bread is represented along with two "S" shaped nails (slavery). This type of portable altarpiece was very common during the second half of 18th century although they reach the greatest iconographic refinement during the next century, when they became sumptuous altars which aimed to spread the Marian devotion.

Bibliografía // Bibliography

CANO NAVAS, María Luisa. *El convento de San José del Carmen de Sevilla. Las Teresas. Estudio histórico-artístico* (2ª edición revisada). Sevilla: Universidad, 2016, pp. 251-253.

ESTERAS MARTÍN, Cristina. "Retablito de Nuestra Señora de Copacabana". En AA.VV. Catálogo de la exposición *La Iglesia en América. Evangelización y cultura*. Sevilla: Pabellón de la Santa Sede, 1992, pp. 246-247, cat. 1189-90.

SANZ SERRANO, María Jesús. *La orfebrería sevillana del Barroco.* Sevilla: Diputación, 1976, t. II, pp. 139-143.

Francisco Montes González

Veinte maravedis

SELLO QVARTO, VEINTE MARAVEDIS, AÑO DE MIL SETECIENTOS Y VEINTE Y SIETE.

Partizion del Caudal que quedo por muerte de D.n Bernardo Antonio de Barrios Leal, y su muger Entre sus Sucesores y Herederos

D.n Joseph Fran.co de Espino y Lastrana Vezino fiel Executor y Cont.r de Publico de sta Ciudad del Gran Puerto de Santa Maria y Nombrado p.r los Herederos de D.n Bernardo Antonio de Barrios Leal Cavallero del Orden de Calatrava, Vezino perpetuo que fue de la Ciudad de Cadiz, y Administrador de la R.l Aduana de sta, y de D.a Fran.ca Maria de S.n Juan y Zuvaro su Legitima muger para hacer Partizion del Caudal que quedo por muerte de los sus Conyuges Entre los Referidos Herederos; por la Escriptura que de conformidad Otorgaron Ante D.n Juan Sanchez Lebron Escrivano Publico del N.o de sta Ciud.d el Dia veinte y seis de Marzo del año proxsimo pasado de mil setecientos y veinte y seis: viendola Visto, y el Testamento de mas adelante y veinte y seis: viendola Visto, y el Testamento de mas adelante y desistiendo de Letrados Juridicos, y todos los Instigamentos del Pozesion, y mas Leyes Coniduzentes

Partición de Bienes de don Bernardo de Barrios y su esposa // *Partition of Succession of don Bernardo de Barrios and his wife*

Protocolos del Puerto de Santa María, Oficio nº 2, notario Juan Sánchez Lebrón, leg. 516

1727

Archivo Histórico Provincial, Cádiz

Las élites de origen andaluz que forjaron su riqueza en América siempre sintieron la necesidad de visualizar ante sus conciudadanos su fortuna y nuevo estatus social, patrocinando todo tipo de programas artísticos que perpetuaran "su memoria para la eternidad". Pero, igualmente, se ocuparon de su ámbito familiar y doméstico, adquiriendo viviendas y todo tipo de bienes raíces tanto en sus localidades de origen como al otro lado del Atlántico, amasando grandes fortunas que debían permanecer y repercutir en el linaje familiar.

Todas estas actuaciones generaron una intensa actividad notarial materializada en una gran variedad de documentos jurídicos, los cuales se pueden titular genéricamente como *Relaciones de Bienes*, y en los que tienen cabida desde inventarios "post mortem" con sus tasaciones, hasta cartas de dote, almonedas, testamentos, particiones de bienes... Toda esta documentación permite no solo poner nombre y apellidos a los protagonistas andaluces de la gran empresa americana, sino también conocer su vida cotidiana y la cultura material que generaron, y que en el caso concreto de la Partición de Bienes de don Bernardo de Barrios y su esposa que aquí se presenta, nos ilustra del rico ajuar familiar formado varias joyas entre las que sobresalía "una pieza de esmeraldas de ocho trechos".

The elites of Andalusian origin who built their wealth in America always felt the need to display their fortune and new social status by commissioning all kinds of art works that would perpetuate "their memory for eternity." They also took care of their family and domestic environment by buying real estates in both sides of the Atlantic and amassing large fortunes which had to be increase and kept within the family wealth.

This activity generated a great variety of legal and notarial documents, known as *Relaciones de Bienes*, which include "post mortem" inventories, appraisals, dowry letters, *almonedas*, wills, partitions of succession... All this documentation allows us not only to learn about the names of those Andalusians who were part of the great American adventure, but also allow us to know their daily life and the material culture that they created. The Partition of Succession of Don Bernardo de Barrios and his wife depicts the family dowry which included "a piece of emeralds of eight sections."

Bibliografía // Bibliography

Archivo Histórico Provincial de Cádiz, Protocolos de El Puerto de Santa María, oficio nº 2, not. Juan Sánchez Lebrón, leg. 516, fol. s.n.

Gloria Espinosa Spínola

Retrato del donante Alonso González de la Pava //
Donor *portrait of Alonso González de la Pava*

Manuel Rodríguez

1632-1639

Óleo sobre lienzo // Oil on canvas

Banco del retablo mayor del Convento del Espíritu Santo, Guadalcanal (Sevilla) // Predella from the altarpiece in the Convent of Espiritu Santo, Guadalcanal (Seville)

Alonso González de la Pava, natural de Guadalcanal en Sevilla, hizo su fortuna con el negocio de la extracción de plata en la ciudad de Potosí. Quizás por no tener hijos, dejó íntegramente su capital en beneficio del convento y el hospital del Espíritu Santo de su tierra natal, edificios que él mismo fundó. La obra comenzaría en 1615, la planta fue diseñada por Pedro Montes y sería ejecutada por el maestro albañil Cristóbal Hernández Cano.

Concluidas las obras se daría inicio a la ejecución del retablo mayor contratándose para ello al escultor Mateo Méndez, haciéndose cargo del dorado y de las pinturas Manuel Rodríguez a partir de 1632. El retrato del donante aparece en el banco, a mano izquierda, dando inicio al programa pictórico, éste aparece representado de medio cuerpo, en edad avanzada y con semblante serio. Lleva las manos unidas a la altura del corazón en actitud orante, su cabeza y sus ojos se alzan ligeramente para observar, con profundo sentimiento piadoso. Va vestido sobriamente de negro con una pequeña gorguera blanca que hace juego con los puños blancos de la camisa.

El resto del retablo acoge escenas religiosas que representan en el primer cuerpo la Imposición de la Casulla a San Ildefonso, Pentecostés y Santa Clara y en el ático el Nacimiento de Cristo, el Nacimiento de la Virgen y la Coronación de María.

Alonso González de la Pava, native to Guadalcanal (Seville), made his fortune in the mining business in the city of Potosí. Possibly because he had no children, he bequeathed his fortune to the convent and the hospital of Espiritu Santo, which he founded in Guadalcanal. The buildings were designed by Pedro Montes and executed by the master builder Cristóbal Hernández Cano in 1615.

Once the buildings were completed, the works on the reredos started in 1632; it was designed by the sculptor Mateo Méndez and the painter Manuel Rodriguez, who also worked in the gilding. The donor portrait is located on the left side of the predella; he is depicted as a stern older gentleman with his hands in prayer position next to his heart, he is looking sideways at the viewer with a pious expression in his eyes. He is soberly dress, with black attire and a small white ruffle that matches the white cuffs of his shirt. The rest of the altarpiece represents religious scenes such as the Imposition of the Chasuble on Saint Ildefonso, Pentecost, Saint Clara, the Nativity, the Birth of the Virgin and the Coronation of Mary.

Bibliografía // Bibliography

Archivo Municipal de Gudalcanal. *Libro de Escrituras Públicas del año 1632.* Escribano Diego Ortiz del Aguila, ff. 577r-577v.

MENSAQUE URBANO, Julia. “El mecenazgo artístico del indiano Alonso González de la Pava en Guadalcanal”. En TORRES RAMÍREZ, Bibiano y HERNÁNDEZ PALOMO, José (coord.). *Actas III Jornadas Andalucía y América*. La Rábida: CISC-Escuela de Estudios Hispanoamericanos-Universidad Hispanoamericana de Santa María de La Rábida, 1985, v. 1, pp. 59-79.

ORTIZ DE LA TABLA DUCASSE, Javier. “Emigración a Indias y fundación de capellanías en Guadalcanal, siglos XVI y XVII”. En AA.VV. *I Jornadas de Andalucía y América*. La Rábida: Diputación Provincial de Huelva-Instituto de Estudios Onubenses, 1981, v. I, pp. 441-460.

ORTIZ DE LA TABLA DUCASSE, Javier. “Rasgos socioeconómicos de los emigrantes a Indias. Indianos de Guadalcanal: sus actividades en América y sus legados a la metrópoli siglo XVII”. En TORRES RAMÍREZ, Bibiano y HERNÁNDEZ PALOMO, José (coord.). *Actas III Jornadas Andalucía y América*. La Rábida: CISC-Escuela de Estudios Hispanoamericanos-Universidad Hispanoamericana de Santa María de La Rábida, 1985, v. 1, pp. 50-51.

PALOMERO PÁRAMO, Jesús Miguel. *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560- 1629).* Sevilla: Diputación Provincial, 1983, p. 474.

Guadalupe Romero Sánchez

Retrato del arzobispo Moscoso y Peralta //
Portrait of Archbishop Moscoso y Peralta

Escuela granadina // Granada school

1790-1810

Óleo sobre lienzo // Oil on canvas

Iglesia Parroquial de la Virgen del Pilar, Víznar (Granada) // Parish Church of Virgen del Pilar, Víznar (Granada)

Juan Manuel Moscoso y Peralta (Arequipa, 6 enero 1723 – Granada, 24 julio 1811) fue descendiente de una ilustre familia de conquistadores. Llegó a ser alférez real y se casó con Nicolasa de Rivero y Salazar con quien tuvo un hijo, aunque ambos murieron al poco tiempo. Tomó los hábitos y posesionado del curato de Moquegua comenzó una fulgurante carrera eclesiástica que lo iría aupando primero al obispado de Córdoba del Tucumán (Argentina) y después al de Cuzco (Perú).

Protoestandarte del criollismo independentista, y al mismo tiempo, valedor de la causa realista: en ambas direcciones lo ha retratado la historiografía. Este obispo de "la contradicción" es una figura llena de luces y sombras recordado como fundador de la Universidad de Arequipa, mecenas del neoclasicismo en Granada y "cervantista" por su Palacio del Cuzco. Sospechoso de deslealtad a la Corona, fue traído a España para dar cuentas a raíz del incidente de Túpac Amaru y tras salir airoso del trance fue desagraviado por el rey con la sede arzobispal de Granada y la concesión de la Orden de Carlos III. En sus últimos años le tocó vivir el episodio de la invasión napoleónica, fluctuando de nuevo su voluntad política y mostrándose alineado con los colaboracionistas afrancesados.

Juan Manuel Moscoso y Peralta (Arequipa, 6 January 1723 - Granada, 24 July 1811) belonged to an illustrious family of conquistadors. Previously to his ecclesiastical life he had the rank of royal second-lieutenant and married Nicolasa de Rivero y Salazar with whom he had a son; the mother and the baby died soon after the labor. After being ordained, his first parish was a church in Monequenagua; he began a brilliant ecclesiastical career being appointed bishop of Cordova de Tucumán (Argentina) in 1771 and bishop of Cuzco (Peru) seven years later.

He supported the creole independence movement as well as the royalist movement. Known for his contradictory opinions and personality, Moscoso is a figure full of lights and shadows, remembered as founder of the University of Arequipa, patron of neoclassicism in Granada and a passionate connoisseur of Cervantes according to the paintings in the Palacio del Cuzco. Accused of being disloyal to the Crown, he was brought to Spain to account for the incident of Tupac Amaru; all charges were dismissed and the King granted him with the Order of Charles III being appointed Archbishop of Granada in 1789. In his last years, when the Peninsular War divided the country Moscoso's political opinions swung to both sides, eventually supporting the a*francesados*.

Bibliografía // Bibliography

Archivo de la Catedral de Granada, leg. 220. "Relación de los gastos ocasionados con motivo del recibimiento del arzobispo Moscoso y Peralta".

CABALLERO SANCHEZ, Blas. *Bosquejo biográfico de Don Juan Manuel Moscoso y Peralta Arzobispo de Granada*. Granada: Excma. Diputación Provincial, Instituto Provincial de Estudios y Promoción Cultural, 1981, pp. 20-219.

GILA MEDINA, Lázaro (Coord.). *El libro de la Catedral de Granada*. Granada: Cabildo Metropolitano de la Catedral, 2005, v. 1, p. 534.

GÓMEZ ROMÁN, Ana María. "Retrato de un arzobispo criollo: el Palacio del Cuzco (Víznar, Granada)". *Quiroga. Revista de patrimonio iberoamericano* (Granada), 2 (2012), pp. 62-77.

LUQUE RODRIGO, Laura. "Juan Manuel de Moscoso y Peralta, Arzobispo de Granada (1789-1811) y su contribución al palacio de retiro de Víznar". En LÓPEZ CALDERÓN, Carme et al (coord.). Barroco iberoamericano: identidades culturales de un imperio. Santiago de Compostela: Andavira, 2013, v. 2, pp. 319-334.

Adrián Contreras-Guerrero

Lámpara votiva del Santísimo // *Holy Sanctuary lamp*

Obrador granadino // Granada workshop

1800

Plata repujada, calada, grabada y pulida // Embossed, engraved and polished silver

Iglesia parroquial de la Virgen del Pilar, Víznar (Granada) // Parish Church of Virgen del Pilar, Víznar (Granada)

Las ofrendas en plata, y más concretamente las lámparas de aceite para iluminar, se contaron entre las donaciones más populares de los mecenas de cierto nivel a la hora de agasajar a una determinada imagen o santuario de su preferencia. En el caso de Víznar la lámpara que nos ocupa sirve para indicar, cuando está prendida, la presencia del Santísimo Sacramento en el sagrario. En su corona está grabado el testigo de su donación: "El Ilmo. Sr. Dn. Juan Manuel Moscoso, y Peralta, Arzobispo de Granada, Año de 1800".

Las donaciones de Moscoso fueron constantes en todos los templos que rigió, especialmente las de platería: en Moquegua regaló lámparas, un pectoral, varios espejos y joyas; en Tucumán una rica custodia, en Cuzco de nuevo dos grandes lámparas de plata, y, a la Catedral de Granada, regaló una custodia que importó la suma de 80.000 pesos fuertes. De ella se sabe además que se estaba ejecutando en 1797 en los talleres del maestro Diego García, quizá el mismo artífice de nuestra lámpara dada la cercanía temporal. Su carácter dadivoso se puso de relieve asimismo en las disposiciones de su testamento, por las que dejaba instituidas multitud de obras pías, dotación de cátedras universitarias en Arequipa y de huérfanas granadinas del Real Hospicio, así como otras limosnas.

The silver sanctuary lamps were one the most popular donations, they were offered to a church or a particular advocation. This piece, when lit, indicated the presence of the Blessed Sacrament in the tabernacle. The piece is crowned by an inscription: "Ilmo. Sr. Dn. Juan Manuel Moscoso y Peralta, Archbishop of Granada,1800 ".

Moscoso constantly made donations, particularly silver pieces, to all the temples where he was appointed, in Moquegua he donated lamps, a cross, several mirrors and jewels, in Tucuman a rich monstrance and in Cuzco two magnificent silver sanctuary lamps. To the Cathedral of Granada he donated a monstrance that cost the sum of 80,000 *pesos fuertes*; it was made in 1797 by the workshop of Diego García, who might also have created the sanctuary lamps exhibited since both pieces were donated simultaneously. His testament also proves his generosity; he bequeathed his wealth to a multitude of pious charities, granted the creation of several chairs in the University of Arequipa and made several donations to the female orphanage wing of the Royal Hospice.

Bibliografía // Bibliography

Archivo de la Catedral de Granada, leg. 220. "Relación de los gastos ocasionados con motivo del recibimiento del arzobispo Moscoso y Peralta".

CABALLERO SÁNCHEZ, Blas. *Bosquejo biográfico de Don Juan Manuel Moscoso y Peralta Arzobispo de Granada*. Granada: Excma. Diputación Provincial-Instituto Provincial de Estudios- Promoción Cultural, 1981, pp. 20-219.

GILA MEDINA, Lázaro (Coord.). *El libro de la Catedral de Granada*. Granada: Cabildo Metropolitano de la Catedral, 2005, v. 1, p. 534.

GÓMEZ ROMÁN, Ana María. "Retrato de un arzobispo criollo: el Palacio del Cuzco (Víznar, Granada)". *Quiroga. Revista de patrimonio iberoamericano* (Granada), 2 (2012), pp. 62-77.

LUQUE RODRIGO, Laura. "Juan Manuel de Moscoso y Peralta, Arzobispo de Granada (1789-1811) y su contribución al palacio de retiro de Víznar". En LÓPEZ CALDERÓN, Carme et al (coord.). Barroco iberoamericano: identidades culturales de un imperio. Santiago de Compostela: Andavira, 2013, v. 2, pp. 319-334.

Adrián Contreras-Guerrero

Candelería (seis piezas) // *Candelabra* (six pieces)

Obrador granadino // Granada workshop

ca. 1800

Plata repujada, grabada y pulida // Embossed, engraved and polished silver

Iglesia parroquial de la Virgen del Pilar, Víznar (Granada) // Parish Church of Virgen del Pilar, Víznar (Granada)

Este juego de seis candeleros de plata, en lugar de exhibir una leyenda alusiva a la donación, presentan el escudo heráldico del arzobispo Moscoso grabado en la base. Esta forma de signar las piezas tan característica del Antiguo Régimen la llevó a bandera el arzobispo Moscoso cuyo escudo hace parte no sólo de los candelabros que comentamos ahora, sino también de su túmulo funerario en la capilla catedralicia de San Miguel, la portada del Palacio del Cuzco y los retratos pictóricos conservados Víznar, la Basílica de las Angustias y el Palacio Arzobispal de Granada.

Moscoso tuvo una especial predilección por la iglesia parroquial de Víznar a la que fueron regalados esta candelería ya que el adyacente Palacio del Cuzco fue elegido por el prelado como su lugar de veraneo: una tribuna asomada al presbiterio y conectada con el palacio, le permitía asistir a los oficios con comodidad. Así, el incremento de las alhajas del templo en esos años hay que entenderlo en estrecha relación con el prelado peruano pues si en la visita pastoral del año 1797 se constataba que no disponía del ajuar más básico, en el Libro de Inventarios de 1801 aparecen de aumento: un rico frontal del altar, varios ternos bordados, y una amplia colección de platería que sumaba un total de 79 kilogramos de plata de ley entre campanillas, cáliz, vinajeras, ciriales, atriles y otros ítems.

Instead of an inscription, this set of six silver candlesticks was engraved at the base with the coat of arms of the Archbishop Moscoso. This type of engraving is characteristic of the Old Regime and it was frequently used by Moscoso, who engrave his coat of arms not only in this piece but also on the chapel of San Miguel (Cathedral of Granada), where he is buried, on the façade of the Palacio del Cuzco, on several portraits located in Víznar, on the Basilica de las Angustias and on the Archbishop's Palace in Granada.

Moscoso donated this set to the parish church of Víznar to which he was particularly fond of since he chose the Palacio del Cuzco as a summer residence. A tribune connects the interior of the church with the Palace which allowed him to attend mass without being disturbed. During those years, as a result of the close relation between the parish and the Peruvian archbishop the parish's amount of jewels and valuable items increased greatly. According to the ledger, in 1797 the church lacked of the basic sacramental garments, while in 1801 the ledger details several embroidered vestments, an antepedium and a collection of silverware which included bells, chalices, altar cruets, processional candlesticks, lecterns and other items. The pieces had a net weight of 79 kilograms.

Bibliografía // Bibliography

Archivo de la Catedral de Granada, leg. 220. “Relación de los gastos ocasionados con motivo del recibimiento del arzobispo Moscoso y Peralta”.

CABALLERO SANCHEZ, Blas. *Bosquejo biográfico de Don Juan Manuel Moscoso y Peralta Arzobispo de Granada*. Granada: Excma. Diputación Provincial-Instituto Provincial de Estudios-Promoción Cultural, 1981, pp. 20-219.

GILA MEDINA, Lázaro (Coord.). *El libro de la Catedral de Granada*. Granada: Cabildo Metropolitano de la Catedral, 2005, v. 1, p. 534.

GÓMEZ ROMÁN, Ana María. “Retrato de un arzobispo criollo: el Palacio del Cuzco (Víznar, Granada)”. *Quiroga. Revista de patrimonio iberoamericano* (Granada), 2 (2012), pp. 62-77.

LUQUE RODRIGO, Laura. “Juan Manuel de Moscoso y Peralta, Arzobispo de Granada (1789-1811) y su contribución al palacio de retiro de Víznar”. En LÓPEZ CALDERÓN, Carme et al (coord.). Barroco iberoamericano: identidades culturales de un imperio. Santiago de Compostela: Andavira, 2013, v. 2, pp. 319-334.

Adrián Contreras-Guerrero

El Exmo Ill.mo Sor D. Juan Man. de
Moscoso y Peralta Obispo d Tricomi Iu
cumana y Cuzco, Arzobispo de Granada
Caballero Gran Cruz Prelado d la
Rl y distinguida orden Española d
Carlos III insigne Benefactor de esta
Yglesia cuyas alhajas d plata, ornamen
tos, espejos, pinturas, organo, torre, campa
y portadas debido todo a su celo y
religon ha rán eterna
su memo ria.

Cartela conmemorativa //
Commemorative cartouche

Obrador granadino // Granada workshop

ca. 1800

Madera tallada, dorada y policromada //
Gilded, polychromed wood

Iglesia parroquial de la Virgen del Pilar,
Víznar (Granada) // Parish Chuch of Virgen
del Pilar, Víznar (Granada)

Glosar la cartela conmemorativa de las donaciones moscosianas, o lo que es lo mismo, “hacer una cartela de la cartela”, es algo casi pleonástico pero al mismo tiempo interesante por la reflexión que implica. La cartela en cuestión está concebida como un óvalo apaisado de marco vegetal con acompañamiento de flores, todo tallado en madera y dorado según el gusto barroco, ya superado para ese momento. El texto que contiene está pintado en negro y alude a la magnanimidad de Moscoso y Peralta con el templo, a quién se deben: “alhajas d. plata, ornamentos, espejos, pinturas, organo, torre, campanas y portadas”.

La necesidad manifestada de anotar los gestos generosos del arzobispo en la memoria colectiva de la localidad seguramente tenga detrás no sólo al párroco del momento, sino también a todo el pueblo de Víznar agradecido no sólo por las mejoras en el culto, sino también por otras mercedes como la construcción de las fuentes de agua que erigió a su costa en la denominada “Parata del Arzobispo” y en el camino que une la localidad con Fuente Grande, obras que como reza la cartela “harán eterna su memoria”.

To annotate a cartouche that depicts the donations of the Archbishop Moscoso, or what is the same, "to annotate an annotation", is a pleonastic act, but at the same time it is quite interesting considering what it implies. This oblong golden wooden piece was designed according to the baroque taste, already an old fashioned style. The text, painted in black, depicts his generosity with the temple to which he donated: "silver jewellery, ornamental pieces, mirrors, paintings, an organ, the tower, the bells and the façades".

This commemorative cartouche was created to keep in the collective memory the altruism of the archbishop; this initiative was probably driven not only by the parish priest but also by the population of Viznar which was grateful for the improvements made in town, for instance the water fountains or the road that connects Viznar to Fuente Grande, known as the "Parata del Arzobispo", constructions that as the cartouche indicates, "will make your memory eternal".

Adrián Contreras-Guerrero

Custodia // *Monstrance*

Escuela peruana // Peruvian school

Principios del siglo XVIII (h. 1700) // Early 18th century (ca. 1700)

Plata cincelada y pulida y dorada, esmaltes y piedras preciosas // Gilded, embossed, engraved, polished silver and gemstones

Iglesia del Convento de San Antonio de Padua, Sevilla // Convent of San Antonio de Padua, Seville

Muy pocos son los datos documentados que tenemos sobre esta rica custodia, pues desconocemos tanto el donante de la obra como las circunstancias por las que ha llegado a formar parte de la colección de orfebrería del convento franciscano de San Antonio de Sevilla, orden, por otro lado, tan arraigada en América. Además, la pieza no presenta ningún tipo de marcaje por lo que su filiación a la orfebrería barroca peruana se ha realizado atendiendo a sus características técnicas, formales y decorativas.

La custodia tiene una base cuadrada sobre cuatro patas en forma de garra que aprietan esferas pero que terminan en carnosas formas vegetales y rostros de ángeles, además de un cuerpo circular interior que se prolonga en otro troncocónico rematado por plato. El astil, muy moldurado, se ornamenta con la figura de un pelícano con sus crías y, encima, el Cordero Místico sobre el Libro de los Siete Sellos. El viril parte de un círculo interior de querubines al que se superpone una rica decoración a base de esmaltes, piedras preciosas y voluminosas ces. La pieza realizada hacía el año 1700, atendiendo a la carnosas ornamentación vegetal que presenta, fue modificada un siglo más tarde cuando le fueron añadidas las figuras del pelícano y el Cordero Místico, así como toda la pedrería sobrepuesta y la franja exterior del sol.

Although the Convent of San Antonio in Seville had extensive contacts with America, there is no information related to this monstrance's donor or the circumstances of its donation. Moreover, the piece does not present any type of engrave or stamp but scholars consider that according to its technical and decorative characteristics it was created by a Peruvian workshop during the Baroque period.

The monstrance has a square pedestal supported by four claw-shaped legs which are holding four spheres, at the end of each leg the claws are transformed into leafs or angels. In addition, the inner circular body prolongs itself into another conical haft crowned by a plate. The haft is decorated with a pelican and its nestlings; above them, the Mystical Lamb rests on the Book of the Seven Seals. The upper part is embellished with cherubim, enamels and gemstones. The piece was made circa 1700 and it was modified a century later when the pelican, the Mystic Lamb, the gemstones and the outer crest were added.

Bibliografía // Bibliography

AA.VV. *Los Franciscanos y el Nuevo Mundo*. Sevilla: Ediciones Guadalquivir, 1992, p. 102.

HEREDIA MORENO, María del Carmen. "Problemática de la orfebrería peruana en España. Ensayo de una tipología". *Príncipe de Viana* (Pamplona), 175 (1985), pp. 339-360.

SANZ SERRANO, María Jesús. "Platería Peruana en Sevilla y su provincia". *Laboratorio de Arte* (Sevilla), 5 (1993), pp. 101-121.

Gloria Espinosa Spínola

Custodia // *Monstrance*

Escuela peruana, donación del Capitán Domingo Romero Soriano // Peruvian School, donated by Capitan Domingo Romero Soriano

Finales del siglo XVII (ca. 1690) // Late17th century (ca. 1690)

Bronce y plata cincelada, calada, pulida y sobredorada con aplicación de esmaltes // Gilded, enameled, embossed, engraved, and polished silver and bronze.

Iglesia parroquial del Salvador, Ayamonte (Huelva) // Parish Church of El Salvador, Ayamonte (Huelva)

Originario de la población onubense de Ayamonte, el capitán Domingo Romero Soriano donó a la parroquia del Salvador de esta localidad un magnífico ostensorio, una pieza que muestra la riqueza y el poder que había logrado en Indias y que en parte revertía, de esta forma, en su localidad natal. La obra muestra la excepcional calidad que los talleres de orfebrería peruanos alcanzaron durante el barroco, en los que se fundieron modelos y tipologías hispanas con un sentido abigarrado de la ornamentación, rasgo propio de los maestros autóctonos.

La custodia tiene un basamento cuadrado sobre cuatro patas en forma de garra que aprietan esferas, cuerpo circular interior que se prolonga en otro troncocónico y astil de nudo ovoide que termina en forma de jarrón. Toda la superficie de la pieza está ricamente decorada con ces, contados de perlas, hojarasca, cabezas de ángeles y cabujones de esmalte <champlevé>, los cuales se caracterizan por seguir patrones geométricos y una policromía en tonos azules y verdes. El sol tiene rayos esmaltados unidos por ces y complejos remates que conforman una rica crestería. La cruz terminal, con esmeraldas y esmaltes, es una pieza manierista de finales del siglo XVI que sustituyó a la original en una alteración que se hizo a la custodia a principios del siglo XVIII.

The captain Domingo Romero Soriano, born in Ayamonte (Huelva), donated to the Parish of El Salvador a magnificent monstrance that proved the wealth and power that he had achieved in the Indies. The piece is a fine example of the exceptional quality that the Peruvian workshops achieved during the Baroque period. The style is the result of the merging of Hispanic models and typologies with the motley ornamentations created by the native craftsmen.

The monstrance has a square pedestal supported by four claw-shaped legs which are holding four spheres. The inner section is divided in three parts, the upper part ends in a vase-shaped haft. The surface of the piece is richly decorated with "C" shapes, pearls, vegetal patterns, heads of angels and geometric green and blue enamel cabochons <champlevé>. The center section is surrounded by enameled beams and a rich crest. The cross that crowns the monstrance is also embedded with enamels and emeralds. The Mannerist cross is dated in late 16th century, it replaced the original piece at the beginning of the 18th century.

Bibliografía // Bibliography

HEREDIA MORENO, María del Carmen. "Problemática de la orfebrería peruana en España. Ensayo de una tipología". *Príncipe de Viana* (Pamplona), 175 (1985), pp. 339-360.

HEREDIA MORENO, María del Carmen. "Valoración de la platería hispanoamericana de época colonial en la provincia de Huelva". En AA.VV. *Huelva y América. Actas de las XI Jornadas de Andalucía y América*. Huelva: Universidad de Santa María de la Rábida, 1993, v. 2, pp. 339-360.

Gloria Espinosa Spínola

Custodia // *Monstrance*

Obrador quiteño // Quito workshop

Siglo XVIII // 18th century

Plata fundida, labrada, calada, sobredorada y pulida con pedrería e incrustaciones // Gilded, embossed, engraved, polished silver and gemstones.

Basílica de Nuestra Señora de las Angustias, Granada

Luis Pérez Navarro, natural de Terque en Almería, será el donante de este ostensorio a la Real Esclavitud de Nuestra Señora de las Angustias de Granada. Aunque en un principio tuvo la intención de regalar la pieza a la iglesia de su pueblo natal para decorar la capilla que allí tenía, será por mediación de su sobrina Francisca de la Cruz y de su esposo Agustín García de Quesada, que terminaría por entregarla a la hermandad granadina, previo cumplimiento de dos condiciones: que el arzobispo aprobara personalmente el cambio de ubicación y que la hermandad le recompensara dándole otro ostensorio de menor valor para su capilla. Una vez resueltas ambas cuestiones se hará efectiva la entrega de la custodia en el año 1727.

El ostensorio, traído de Quito, tiene una altura de 89 centímetros, es de base cuadrada de doble cuerpo, con nudo en el astil en forma de templete donde se representan las figuras de los Cuatro Evangelistas con sus atributos insertos dentro de una hornacina rectangular. El cuerpo superior tiene forma de sol cuyos rayos acaban en estrellas de 12 puntas y puntas de lanza calados, todo realizado con una elegante labor de filigrana. El viril aparece decorado con numerosas piedras preciosas entre las que destacan perlas, rubíes o zafiros.

Luis Pérez Navarro, a native to Terque (Almeria), donated this monstrance to the Real Esclavitud de Nuestra Señora de las Angustias of Granada. Although initially his intention was to bequeath it to a church in his home town to decorate a chapel, his niece Francisca de la Cruz and her husband Agustín García de Quesada persuade him to donate the piece to the cofradía de Nuestra Señora de las Angustias. The change of location was made under two conditions: firstly, the archbishop should personally approve the change and secondly the brotherhood should compensate him with a less valuable monstrance for the church in his hometown. Once resolved both issues, the monstrance was donated in 1727.

This piece, made in Quito, has a height of 89 centimeters; it has a double square base with knot in the temple shaped haft where, inside a rectangular niche, are represented the Four Evangelists and their symbols. The upper body has an elegant sun shaped piece whose beams end in 12-pointed stars or fretted spear heads. The monstrance is embellished with numerous gemstones such as rubies, sapphires or pearls.

Bibliografía // Bibliography

BERTOS HERRERA, Pilar. *El tema de la Eucaristía en el arte de Granada y su Provincia,* Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1986, 2 vols., pp. 296 y 563.

BERTOS HERRERA, Pilar. *Los escultores de la plata y el oro*. Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1991, pp. 85-87.

BERTOS HERRERA, Pilar. "Una pieza de platería virreinal en la Basílica de Nuestra Señora de las Angustias", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* (Granada), XX (1989), pp. 135-138.

KENNEDY-TROYA, Alexandra. *Construir la Nación. Imágenes y espacios del Ecuador en el siglo XIX. Antología.* Ecuador: Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, 2010, pp. 82-83.

LÓPEZ GUZMÁN, Rafael y ROMERO SÁNCHEZ, Guadalupe. "El Convento de San Antón y el Mecenazgo Indiano". *Entre Ríos. Revista de Arte y Letras*, 21-22 (2014). Número temático: Ora et Labora, Conventos Granadinos, pp. 98-108.

PANIAGUA PÉREZ, Jesús. "Algunas piezas identificadas de la platería quiteña del siglo XVIII". *Anales del Museo de América* (Madrid), 4 (1996), p. 108.

ROMERO SÁNCHEZ, Guadalupe y ESPINOSA SPÍNOLA, Gloria. "El mecenazgo indiano en Andalucía oriental: el caso de don Luis Pérez Navarro". En RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada, FERNÁNDEZ VALLE, María de los Ángeles y LÓPEZ CALDERÓN, Carmen (coord.). *Arte y patrimonio en Iberoamérica. Tráficos transoceánicos*. Castellón: Servicio de Publicaciones de la Universitat Jaume I, 2016, pp. 233-253.

Guadalupe Romero Sánchez

Imaginario devocional y espiritualidad indiana

Francisco Montes González

Las relaciones comerciales entre Andalucía y los virreinatos americanos no sólo conllevaron el intercambio de pasajeros y mercancías sino que fomentaron la transmisión de nuevas corrientes ideológicas a ambos lados del Atlántico. Si bien fueron los peninsulares quienes evangelizaron a la población nativa inculcándoles las creencias en la doctrina católica, su rápida aceptación por parte de ésta permitió que apenas un siglo después de las empresas conquistadoras revirtieran a la metrópoli nuevos cultos procedentes de aquellas regiones. No cabe duda que para hacer posible esta realidad ejercieron un papel determinante las estrategias adoptadas por los primeros misioneros. Sin embargo, sería la sociedad criolla la que impulsó el arraigo hacia estas veneraciones como una forma más de ir afianzándose en el orden político. El surgimiento de representaciones autóctonas fruto del grado de sincretismo cultural alcanzado exigiría el beneplácito por parte de la Corona, la aprobación de la Santa Sede y el respaldo de la feligresía popular. Dada la estrecha vinculación con las Indias, y en respuesta al sentimiento piadoso desatado por la sucesión de calamidades durante el período barroco, las localidades andaluzas, en especial Sevilla y Cádiz por su condición portuaria, adoptaron estos cultos foráneos debido al poder sugestivo de sus particularidades exóticas y, sobre todo, a la carga taumatúrgica inherente a ellos.

Bautismo de san Francisco Solano, escuela cuzqueña, s. XVIII. Iglesia de San Francisco Solano, Montilla (Córdoba). // *Baptism of Saint Francis Solanus*, Cuzco school, 18th century. Saint Francis Solanus church, Montilla (Cordoba).

La circulación de devociones originarias de América del Sur se vio favorecida por las dinámicas de propaganda espiritual llevadas a cabo por las órdenes religiosas presentes en aquel continente. Desde sus recintos conventuales cada una de ellas se encargó de patrocinar una imagen concreta transmitiendo mediante soportes plásticos y literarios la correspondiente hagiografía o leyenda aparicionista. Así pues, los agustinos apadrinaron a la Virgen de la Candelaria bajo su advocación de Copacabana, los dominicos elevaron a los altares a la Bienaventurada Rosa de Santa María y al fraile Martín de Porres y entronizaron a la Virgen colombiana del Rosario de Chiquinquirá y a la boliviana de Pomata, los mercedarios peregrinaron hasta el viejo continente con la versión quiteña de su patrona y los padres seráficos glorificaron, bajo el sobrenombre de "Apóstol del Perú", al montillano Francisco Solano. A pesar de que la canonización de este último no se produjo hasta el siglo XVIII, tras su muerte en 1610 empezó a ser venerado, lo que se tradujo en la proliferación de su vera efigie y en la consagración de espacios propios. Entre los retratos presentes en algunas iglesias y cenobios franciscanos andaluces, todos ellos identificados por los característicos atributos del crucifijo y el rabel, sobresalen por su interés artístico la talla titular y el ciclo pictórico dispuesto en los muros del templo levantado en su honor en su localidad natal.

Junto al clero regular, los devotos particulares también serían partícipes de la introducción y posterior arraigo de estos cultos en la religiosidad andaluza. En su mayoría se trataba de indianos que habían emigrado o bien para ocupar un

Indiano devotional imagery and spirituality

Francisco Montes González

The commercial relations between Andalusia and the American viceroyalties not only allowed the exchange of goods and the migration but also encouraged the transfer of knowledge and new ideas. Although the Spaniards evangelized the native population only the quick acceptance of the Catholic faith made possible that, a century after the conquest of the continent, American advocations would arrive in Europe. There is no doubt that in order to make this reality possible, the strategies adopted by the first missionaries along with the Creole population, who supported these advocations as a way of reinforcing their political influence and power, played a key role. The local advocations were the result of the cultural syncretism achieved, although, to endure they would require the approval of the Crown, the Holy See and the support of the local population. Given the close bond between Andalusia and the Indies and as a response to the natural disasters happened during the baroque period, particularly in Cadiz and Seville, these exotic and miraculous advocations were soon adopted.

The devotions originated in South America were favored by the spiritual propaganda carried out by the religious orders in the continent. From their convents and churches each religious order supported an advocation, using art and literature to raise awareness of it. Thus, the Augustinians were devoted to the Virgen de Copacabana, the Dominicans praised to deed and miracles made by Saint Rose of Lima, Saint Martin de Porres, the Virgen de Chiquinquirá and the Virgen de Pomata, the Mercedarians made a pilgrimage to the Old Continent with a copy of the Virgen de la Merced and the Order of Saint Francis were devoted to Saint Francis Solanus, known as the Apostle of Peru. Although the canonization of the latter did not take place until the 18th century, he was worshiped after his death in 1610, which resulted in the popularization of his portrait and in the consecration of his cell. Among the portraits located in Andalusia we should mention the outstanding sculpture and series of paintings of the church of Montilla (Cordoba).

Along with the regular clergy, the secular devotees would also be part of the introduction and subsequent implantation of these cults in Andalusia. Most of them were *indianos* who had emigrated either to hold a public office or to made fortune by trading or in the mining business, aims that consequently made them achieve a higher social status. *Indianos* usually donate liturgical garments and miraculous icons to their places of origin with the intention of garnering the recognition of their peers and displaying their spirituality. They also used to send prints to the Peninsula in order to commission paintings inspired by these American engravings. The presence of this type of Peruvian pious objects in Andalusia has been studied using as sources the inventories of assets of important families involved in the *Carrera de Indias*.

If Our Lady of Guadalupe became the undisputed worship icon coming from New Spain, Saint Rose of Lima became the main Peruvian worship figure. After a short life full of miraculous events, she was beatified in 1668 and canonized three years later as a result of the political interests of her congregation and the pressure of the Creole elite. Since then, the news related to her life and good deeds started to spread in America and Europe, where a series of miraculous events took place, for instance the healing of the Sevillian nun Sister Sebastiana de Neve y Chaves from the convent of Madre de Dios. These events were used to legitimize her presence in the European churches and convents. In Andalusia, the worship of the Peruvian nun was captured in different illustrated volumes and paintings located in Dominican churches and convents. Among them two Murillos, currently exhibited at the Museo Lázaro Galdiano, which were used as models by other artists, the eight paintings belonging to a series on her life attributed to Francisco Meneses Osorio located in the hospital of Santa Caridad in Seville and a sculpture located in an altarpiece in the monastery of Santa Catalina de Zafra (Granada), which was influenced by José de Mora's work. For the festivities celebrated in the convent of Santa Cruz la Real in Granada, depicted in two chronicles, a series of paintings were commissioned to Pedro Atanasio Bocanegra; for a similar celebration in the convent of San Pablo el Real in Seville, a sculpture made by the workshop of Pedro de Roldán was commissioned. The latter is still worshiped in the Dominican convent, next to it the remains of a pictorial cycle that should have been part of the commemorative program.

Another of the cases sponsored by the Dominican Order in New Granada is related to the Virgen del Rosario de Chiquinquirá. The original canvas, where the Virgin is depicted flanked by Saint Andrew and St. Anthony, was miraculously restored as an answer to the pious prayers of Maria Ramos in 1586. In the library of the former college of Santo Tomás of Seville there was a book titled *Verdadera histórica relación del origen, manifestación, y prodigiosa renovación por sí misma, y milagros de la sacratísima Virgen María Madre de Dios Nra. Sra. del Rosario de Chiquinquirá* written in 1694 by Friar Pedro de Tobar, *procurador general* in Rome and Madrid. One of its chapters deals with its devotional influence in other nations, noticing that it was quite popular in Europe, particularly in Seville and Cadiz, "where because of the trade with the New Kingdom now there are many images of this Virgin." He also describes that in Cadiz "a very sumptuous festivity is celebrated in the San Francisco church under the patronage of a devotee; Dominican preachers have asked about the origin and miracles of this image, so as to correctly write their sermons."

A significant example of the scope achieved by this Marian advocation is found in the former convent of the Discalced Carmelites of Baeza, where a replica of the Virgen de Chiquinquirá is located on an altarpiece. In 1719 the *indiano* official Juan Eusebio Dávalos sent from Peru a power of attorney in order to use his bequest for the embellishment of the conventual church of the Discalced Carmelites of his hometown. He commissioned a painting which was based on an engraving that Dávalos sent from Peru; the canvas was created by the Sevillian Domingo Martínez. A very similar copy by

cargo público de la administración o bien para conseguir un status social más elevado probando suerte en el comercio o la minería. Una evidencia de los logros obtenidos por tales personajes vendría en forma de cuantiosos ajuares litúrgicos e iconos milagrosos remitidos a sus lugares de origen con la doble finalidad de granjearse el reconocimiento de sus vecinos y de ostentar su dedicación espiritual. Otra dinámica consistía en la remisión de una estampa suelta o inserta en un impreso con el deseo explícito por parte del comitente para que un artífice local efectuara su traslación pictórica. Más allá del contexto eclesiástico, la presencia de este tipo de objetos piadosos de origen peruano en los ámbitos domésticos andaluces ha sido corroborada a través del estudio de los inventarios de bienes de relevantes familias involucradas en la Carrera de Indias.

Muerte de Santa Rosa de Lima, escuela sevillana, ca. 1670. Iglesia de la Magdalena, Sevilla. // *Passing of Saint Rose of Lima*, Sevillian school, ca. 1670. Magdalena church, Seville.

Si la Virgen de Guadalupe se convirtió en la protagonista indiscutible de las devociones procedentes de la Nueva España, desde el virreinato del Perú la importancia recaería en la terciaria dominica Rosa de Santa María. Tras una corta vida salpicada de acontecimientos prodigiosos, consiguió ser beatificada en 1668 y canonizada tres años después en respuesta a los intereses políticos de su congregación y al empuje de la élite criolla. A partir de este momento, se desencadenó un fenómeno espiritual enfocado a irradiar las virtudes ejemplares de la santa entre los fieles americanos y europeos. Incluso existen sucesos prodigiosos que legitiman su protección hacia estos últimos, como el de sor Sebastiana de Neve y Chaves, monja sevillana de la clausura de Madre de Dios, que sanó de una apoplejía por intercesión de la santa. En Andalucía, este profundo fervor quedó materializado a través de la publicación de diferentes volúmenes hagiográficos ilustrados y de la multitud de representaciones dispersas en iglesias y conventos de la orden. Entre ellas cabría destacar las dos creaciones de Murillo exhibidas en el Museo Lázaro Galdiano, que sirvieron de fuente de inspiración a otros artistas, las ocho escenas pertenecientes a una serie sobre su vida atribuida a Francisco Meneses Osorio en el hospital de la Santa Caridad de Sevilla, y la talla para un retablo colateral del monasterio de Santa Catalina de Zafra en Granada, fiel al estilo de José de Mora. Asimismo, constituye un importante testimonio del fervor hacia la religiosa limeña, gracias a la impresión de las respectivas crónicas, las fiestas con motivo de su elevación a los altares celebradas en el convento de Santa Cruz la Real de Granada, con un repertorio iconográfico a cargo del maestro Pedro Atanasio Bocanegra, y en el convento de San Pablo el Real de Sevilla, presididas por una escultura de candelero vinculada al taller de Pedro Roldán. Esta última aún se venera en una hornacina en el antiguo templo dominico junto a los vestigios de un ciclo pictórico que debió formar parte del programa conmemorativo.

Otro de los casos auspiciados por la orden de Predicadores en la Nueva Granada se refiere a la Virgen del Rosario de Chiquinquirá, restablecida milagrosamente en un lienzo, donde aparece flanqueada por san Andrés y san Antonio, gracias a las plegarias de la devota María Ramos en 1586. En la librería del desaparecido colegio de Santo Tomás de Sevilla existió un volumen titulado *Verdadera histórica relación del origen, manifestación, y prodigiosa renovación por sí misma, y milagros de la sacratísima Virgen María Madre de Dios Nra. Sra. del Rosario de Chiquinquirá* escrito en 1694 por fray Pedro de Tobar, procurador general de su provincia en Roma y Madrid. Entre otros asuntos, uno de los capítulos trata acerca del impacto devocional causado fuera de aquellas fronteras, aclarando que también poseía seguidores en Europa, particularmente en Sevilla y Cádiz, "donde por el comercio, que tienen los Galeonistas, que pasan al Nuevo

an anonymous artist is located in the oratory of San Felipe Neri in Seville. Also in the temple in Baeza there is an identical altarpiece which main piece is a striking painting of the Virgen de Los Remedios; this advocation was also worshipped in the hospital of San Juan de Dios in La Paz. Undoubtedly, the similarities between both pieces evidence the implication of the aforementioned figures.

Rarely did the Spanish advocations, which were brought during the first decades of evangelization, returned to the Peninsula transformed into new American worship. The Virgen Peregrina de Quito has its origin in a carving located in the convent of La Merced of Quito, which according to the tradition was a gift from the emperor Charles V on the occasion of the foundation of the convent. In 1760 the community began the construction of a new enclosure, for which a collecting campaign was launched in America and Europe; the order used the Virgin as their emblem. Its stay in Cádiz had a great repercussion thus it was decided to commission a replica for a chapel in the Mercedarian monastery. The patron was Domingo de Arellano, who he gave two conditions: firstly, the Virgin should be the main piece on an altarpiece that at that moment was dedicated to Saint Blaise and secondly that he and his descendants along with Don Nicolas Jennet and his descendants could be buried under the vault, which belonged to him. The popularity of the Virgen Peregrina led to the edition of an engraving titled *Copia de la Milagrosa Imagen de María Santísima de la Merced, la Peregrina de Quito, que se venera en su Convento de Padres Mercedarios Descalzos de la Ciudad de Cádiz*, and another engraving, based on the original, printed in Seville by Diego de San Román y Codina in 1768. The latter portraits the Virgin dressed as a pilgrim, wearing a hat and holding a staff and the Child; she is framed by four rococo style cartouches which have several inscriptions that narrates different miraculous events. It also depicts various Latin inscriptions and different allegorical objects such as the Sacred Heart, the sun, the moon and a cartouche that includes the indulgences granted to the prelates of the cities of Seville, Mexico, Puebla, Havana, Quito and Cadiz.

Virgen Peregrina de Quito, Diego de San Román y Codina,1768. Colección particular. // *Virgen Peregrina of Quito*, Diego de San Román y Codina,1768. Private collection.

Reino, han llevado a sus Patrias muchas Imágenes de esta Señora". A continuación añade, que en la capital gaditana "se le hace muy suntuosa fiesta en la iglesia de nuestro Padre San Francisco, a expensas de un devoto suyo; para cuyos sermones han solicitado muchas veces los Predicadores saber el origen, y milagros de esta imagen, para formar con acierto sus panegíricos encomios".

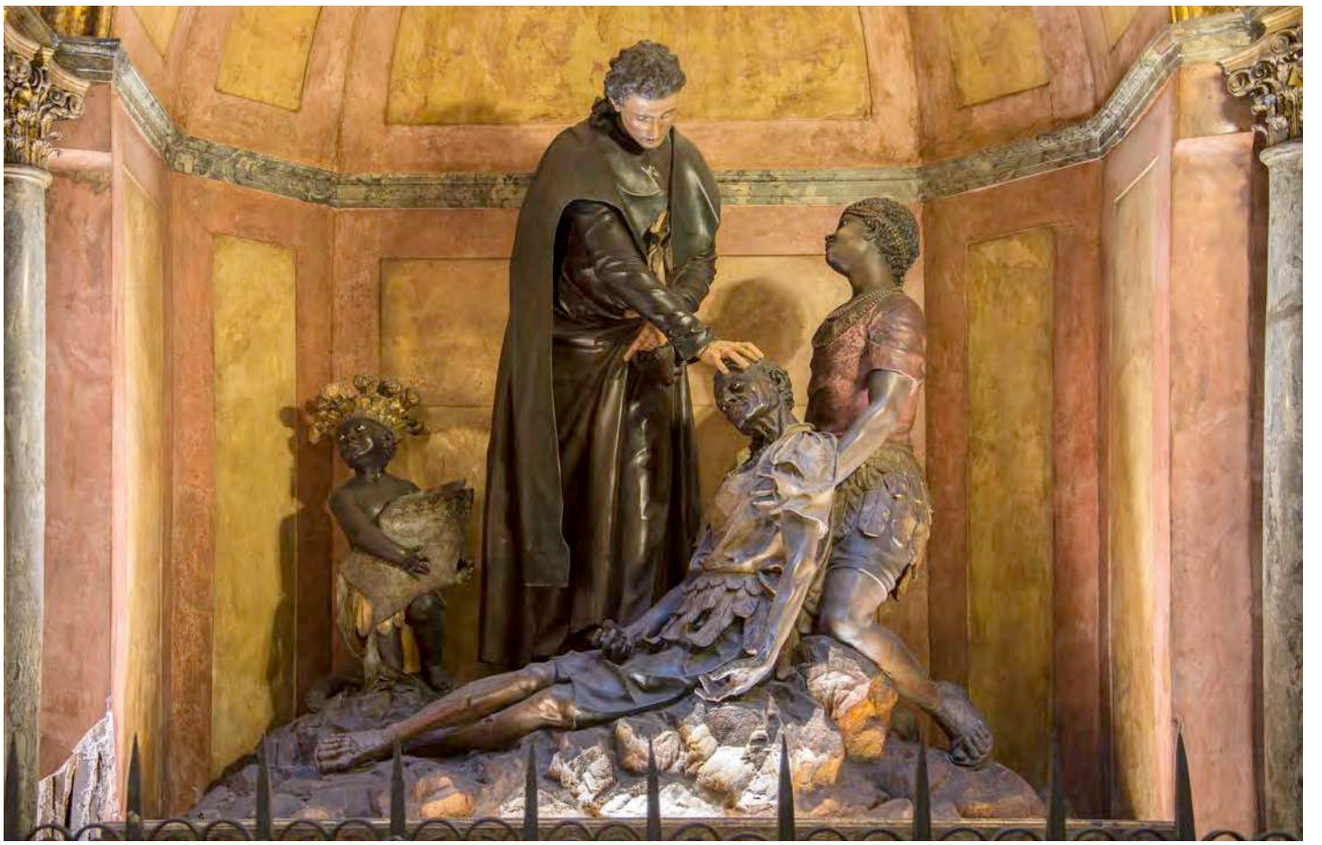
Una muestra significativa del alcance logrado por esta efigie mariana se encuentra en el suprimido convento de carmelitas descalzas de Baeza, donde un retablo colocado en el muro de la epístola aparece presidido por una réplica de la Virgen de Chiquinquirá. Todas las hipótesis atribuyen la procedencia de la obra a la voluntad del funcionario indiano Juan Eusebio Dávalos, quien en 1719 remitió desde el virreinato del Perú un poder notarial con unos bienes heredados para terminar la decoración de la iglesia, entre los que se encontrarían las mandas para la realización del cuadro a través de una estampa enviada por él mismo y que acabaría en las manos del reputado pintor sevillano Domingo Martínez. De igual forma debió actuar un anónimo intérprete a la hora de ejecutar otra copia ubicada en el oratorio de San Felipe Neri de la capital hispalense. También en el templo baezano se conserva, en el muro frontero al anterior, un retablo idéntico presidido por un llamativo cuadro de la Virgen de los Remedios venerada en el hospital de San Juan de Dios de La Paz, que sin duda responde a la implicación de los citados protagonistas.

Rara vez las imágenes llevadas durante las primeras décadas de la evangelización retornaron a la Península transformadas en nuevos objetos de culto indiano. La Virgen Peregrina de Quito tiene su origen en una talla situada en el convento de la Merced de dicha ciudad y que según la tradición fue regalada por el emperador Carlos V con motivo de la fundación. Hacia el año 1760 la comunidad inició la empresa de construcción de un nuevo recinto, para lo que organizó una campaña de limosnas por los reinos americanos y europeos llevando a la patrona como estandarte de caridad. La estancia en Cádiz de la efigie quiteña tuvo una gran repercusión y ante la calurosa acogida se decidió hacer una réplica de la misma para una capilla del cenobio mercedario. El mecenas de la obra fue Domingo de Arellano, quien puso a los religiosos la doble condición de que presidiera un retablo que ocupaba la figura de San Blas y que bajo la bóveda, propiedad familiar, fueran enterrados todos sus descendientes y los de don Nicolás Jenett. Una de las pruebas que confirman la difusión del icono será la edición de un grabado con el título *Copia de la Milagrosa Imagen de María Santísima de la Merced, la Peregrina de Quito, que se venera en su Convento de Padres Mercedarios Descalzos de la Ciudad de Cádiz*, y de otro con el modelo original dado a la estampa en la imprenta sevillana de Diego de San Román y Codina en 1768. En este último figura al centro la Virgen vestida de peregrina con sombrero y bordón, sujetando al Niño con el brazo izquierdo y enmarcada por cuatro cartelas de estilo rococó con pasajes de sus milagros. Como detalles presenta diferentes objetos alegóricos de las letanías lauretanas y filacterias con lemas en latín, un corazón florecido con escapularios mercedarios, el sol y la luna delimitando un área triangular, y una cartela con las indulgencias concedidas al rezo por los prelados de las ciudades de Sevilla, México, Puebla, La Habana, Quito y Cádiz.

El culto a la Virgen de Copacabana estuvo centrado en la Corte madrileña gracias a la labor del fraile agustino criollo Miguel de Aguirre, quien a su llegada en 1652 colocó una réplica de la original en la iglesia del colegio de Doña María de Aragón, y diez años más tarde otra en el convento de Recoletos, donde se erigió una cofradía propia. Al mismo tiempo aparecieron una serie de obras literarias, siendo el texto más aclamado *La Aurora de Copacabana* de Calderón de la Barca. Aunque descontextualizada de esta época, pues ingresó en forma de dote a finales del siglo XIX, el convento de Madre de Dios de Sevilla conserva una magnífica escultura de la Virgen de Copacabana realizada a principios del siglo XVII por un discípulo del escultor altoperuano Francisco Tito Yupanqui. A esta cabría añadir otros dos ejemplares inéditos localizados en Sevilla que han sido confundidos con diversas advocaciones. Se trata de un pequeño retablo de plata labrada con un bajorrelieve perteneciente al convento de San José del Carmen y un lienzo en forma de trampantojo devocional, realizado a partir un grabado italiano inserto en varios compendios históricos de 1663, en la escalera de la clausura franciscana de Santa María de Jesús.

También relacionados con el virreinato del Perú, el conjunto escultórico de santo Toribio de Mogrovejo, costeado por el obispo José Vicente Lamadrid a comienzos del siglo XIX, para el exterior del coro catedralicio de Málaga y el retablo de San Martín de Porres en Las Catalinas de Antequera constituyen dos ejemplos singulares que ratifican con crees el arraigo de estas devociones foráneas en la religiosidad andaluza del barroco y que sellarían a partir de entonces los lazos de unión espiritual "de Sur a Sur" entre estos territorios.

The cult of the Virgen de Copacabana emerged in Madrid thanks to the work of the Augustinian friar Miguel de Aguirre, who on his arrival in 1652 placed a replica in the church of the school of Doña María de Aragón and ten years later another copy in the convent of Recoletos, where a *cofradía* was founded. At the same time a series of books were published, being the most acclaimed La Aurora de Copacabana by Calderón de la Barca. Although decontextualized from its time and as a part of a nun's dowry, in late 19th century a sculpture of the Virgen de Copacabana, made by a disciple of the Upper Peruvian sculptor Francisco Tito Yupanqui in the early 17th century, was located in the convent of Madre de Dios (Seville). There are two more sculptures in Seville that until recently have been wrongly identify: a small carved silver altarpiece located in the convent of San José del Carmen and a trompe l'oeuvre painting on the staircase of the Franciscan cloister of Santa María de Jesús, which is based on an Italian engraving published in several historical works in 1663. Other pieces related to the viceroyalty of Peru are the altarpiece of San Martin de Porres in Las Catalinas de Antequera and the sculptural group of Saint Turibius of Mogrovejo which was commissioned by the bishop José Vicente Lamadrid in the early 19th century and it is located in the choir of the cathedral of Malaga. They are two distinctive examples of foreign saints worshipped in Andalusia, a baroque religious bond between these southern territories.

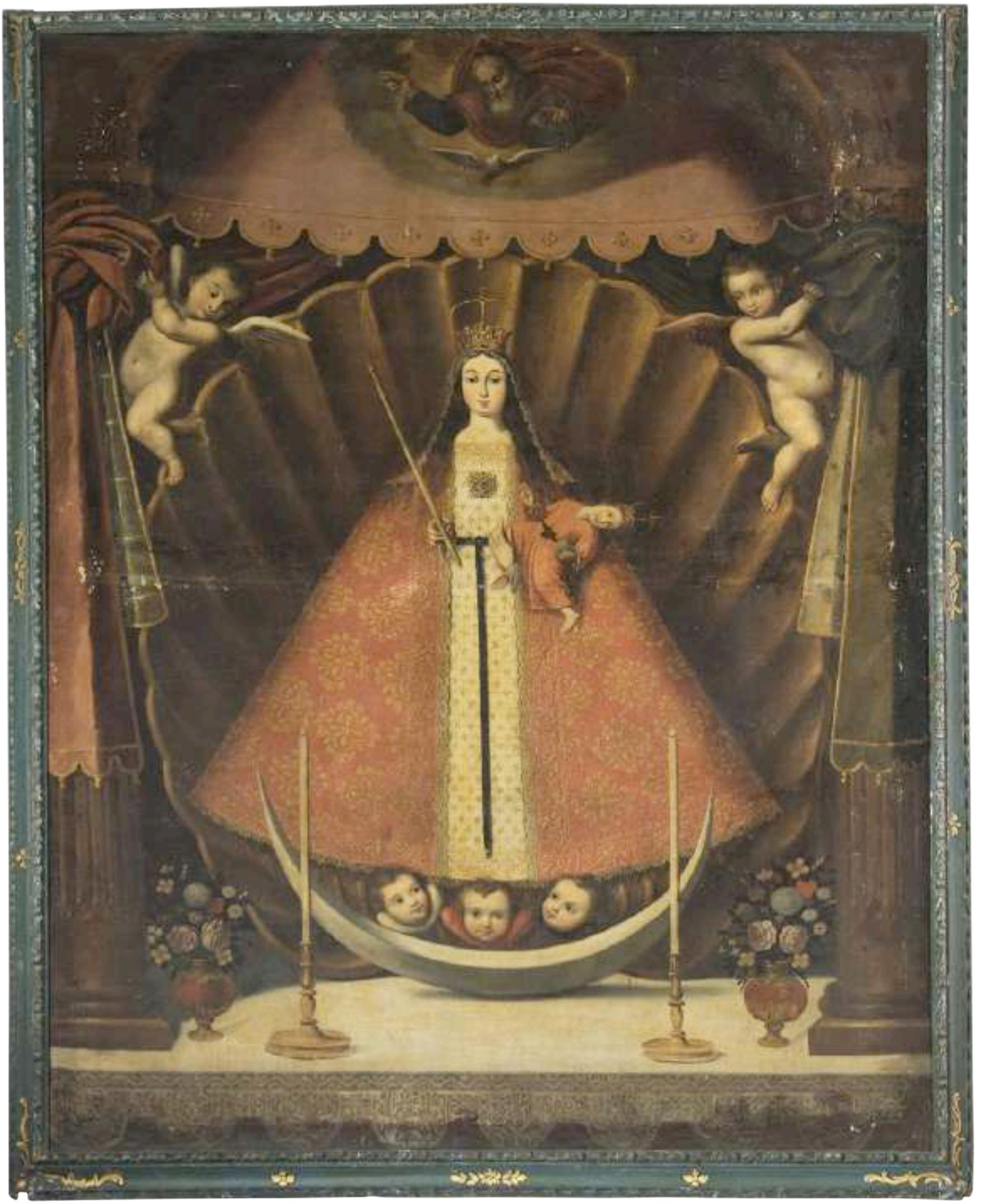


Santo Toribio de Mogrovejo, José Gutiérrez de León, 1806. Catedral de Málaga. // *Saint Turibius of Mogrovejo*, José Gutiérrez de León, 1806. Cathedral of Málaga.

Imaginario devocional y espiritualidad indiana

Indiano devotional imagery and spirituality

[Catálogo de obras] // [Catalogue]



Virgen de Copacabana // *Virgin of Copacabana*

Escuela sevillana // Sevillian School

Ca. 1700-1715

Óleo sobre lienzo // Oil on canvas

Clausura, Monasterio de Santa María de Jesús, Sevilla
// Monastery of Santa María de Jesús, Seville

La historiografía tradicional ha confundido este cuadro con el título de Nuestra Señora de la Luz. Sin embargo, las similitudes formales con un grabado de la Virgen de Copacabana impreso en Roma a mediados del siglo XVII demuestran que se trata de la célebre advocación peruana. La estampa, que presenta en la parte inferior una cartela indicativa, fue copiada e inserta en diferentes compendios históricos, como los publicados en 1663 por los padres Andrés de San Nicolás y Gabriel de León. De este modo, el artista trasladó el esquema característico de la Virgen en disposición triangular, con el Niño bendiciendo y portando el orbe celeste tumbado hacia atrás, y el cirio encendido en la mano derecha. Ambos llevan coronas imperiales y en la parte inferior sobresalen la media luna y tres querubines al centro. Como novedad resalta el rígido manto naranja, estampillado y ribeteado en oro, la toca de encajes sobre el busto y la correa negra ciñendo la túnica blanca, símbolo agustiniano del obsequio entregado por la Virgen a santa Mónica. La efigie aparece descrita al modo de trampantojo devocional, que en este caso recrea una elaborada atmósfera cargada de efectismo teatral. Así pues, sobre una mesa de altar con paño de encajes se colocan dos candeleros y dos jarrones de flores y al fondo una monumental venera resguarda a la fingida talla. Más arriba dos angelotes descorren un cortinaje y sobre un dosel el Padre Eterno bendiciendo junto a la Paloma del Espíritu Santo bañan con su luz celestial el icono mariano. Cabe añadir que no se tiene constancia de la procedencia del cuadro, que debió ser encargado en Sevilla por un devoto indiano al regreso de su estancia en el virreinato del Perú.

Although traditionally this painting has been known as Nuestra Señora de la Luz the similarities with an engraving of the Virgen de Copacabana, printed in Rome in mid-17th century, proves its real identity. The Italian print, which has the name of the advocation engraved at the bottom, was copied and included in different historical works, such as those published by Andrés de San Nicolás and Gabriel Léon in 1663. The artist used the characteristic triangular composition: the Virgin is holding a lit candle and carrying the Child, who is lying back holding an orb and blessing the viewer with His left hand, both are wearing imperial crowns. The Virgin is standing on the crescent moon with three cherubs in its center. The artist added innovative details such as the rigid orange and golden cloak, the lace on her chest and the black belt girding her white robe, which acts as an Augustinian symbol of the gift given by the Virgin to Saint Monica. By using the trompe l'oeuvre technique the author elaborated a theatrical atmosphere; over an altar, covered by a lace cloth, two candlesticks and two vases with flowers are placed, in the background a scallop shell guards the Virgin. On the upper part, two angels slide a curtain while over a canopy the Father and the Holy Spirit bless the Virgin and the Child. There is no record of this piece in any archive; the painting probably was commissioned by an *indiano* after his or her return from the Viceroyalty of Peru.

Bibliografía // Bibliography

CENTENO, Gloria. *Monasterio de Santa María de Jesús*. Sevilla: Guadalquivir, 1986, p. 147, lám. 160.

FERNÁNDEZ VALLE, María de los Ángeles. "*A los ojos se muestra y a los deseos se pinta*. Retratos divinos indianos en el Viejo Mundo". En LÓPEZ CALDERÓN, Carme; FERNÁNDEZ VALLE, María de los Ángeles y RODRÍGUEZ MOYA, María Inmaculada (Coords.). *Barroco iberoamericano: Identidades culturales de un imperio.* Santiago de Compostela: Andavira Editora, 2013, v. 2, pp. 340-343.

RÍPODAS ARDANAZ, Daisy. "Presencia de América en la España del Seiscientos. El culto a la Virgen de Copacabana". En AA.VV. *Páginas sobre Hispanoamérica Colonial. Sociedad y Cultura*. Buenos Aires: PRHISCO-CONICET, 1995, v. 2, pp. 48-55.

Francisco Montes González

Virgen de Copacabana

Atribuida a Sebastián Acostopa Inca // Attributed to Sebastián Acostopa Inca

ca. 1615-1625

Pasta de maguey, policromada y estofada // Polychrome maguey (agave) paste

Monasterio de Madre de Dios de la Piedad, Sevilla // Monastery of Madre de Dios de la Piedad, Seville

Entre los discípulos del escultor indígena Francisco Tito Yupanqui, creador de la talla original de la Virgen de Copacaba, se encuentra el maestro Sebastián Acostopa Inca, quien realizó el retablo mayor de su santuario a orillas del lago Titicaca y una copia para la parroquia de Caypi. Tal y como se lee en la inscripción de la peana, "acabose este retrato D.N. Sra. de Copacabana -Día de Sn. Lorenzo- en diez días de Agosto 1617 años".

Un grupo de monjas dominicas procedentes de México llegaron al monasterio de Madre Dios de Sevilla a comienzos del siglo XX huyendo del movimiento revolucionario. A modo de "dote" trajeron una escultura de la Virgen de Copacabana que fue colocada a los pies del coro dentro de una hornacina sobre la mesa del antiguo altar del Sacramento. El análisis de sus particularidades estilísticas y la existencia del referente aludido han permitido atribuir la obra a Sebastián Acostopa Inca en el primer tercio del siglo XVII. Ejecutada en pasta de fibra de maguey, sigue el mismo prototipo de la primigenia aunque con las facciones más dulcificados y ligeras variantes, como la faja anudada sobre el vientre de la Virgen o la postura hierática del Niño Jesús sedente sobre la mano izquierda. De refinadas formas y cierta inexpresividad, el conjunto destaca por el llamativo estofado floral de la túnica y del manto tachonado de estrellas solo en la parte delantera. Un último aspecto se refiere al rosario colgado del cuello en sustitución del cirio faltante en la mano derecha, verdadero atributo de esta advocación de raigambre agustiniana.

One of the most prolific disciples of the indigenous sculptor Francisco Tito Yupanqui, author of the original sculpture of the Virgen de Copacabana, was Sebastián Acostapa Inca. Acostopa designed the altarpiece of the sanctuary of the Virgin located on the shores of Lake Titicaca and made a copy of the sculpture for the parish of Caypi. The piece exhibited bears the following inscription: "this portrait was finished D.N. Lady of Copacabana -Day of Saint Lawrence [of Rome]- 10th August 1617."

In the early 20th century a group of Dominican nuns from Mexico arrived at the monastery of Madre de Dios in Seville fleeing from the revolution. As part of a nun's dowry they brought a sculpture of the Virgen de Copacabana that was placed on a niche above the altar of the Sacramento next to the choir. A stylistic analysis and a comparison with the original piece mentioned above allowed the scholars to attribute the work to Sebastián Acostopa Inca circa the first third of the 17th century. It was made of maguey (a mixture of agave fibers and stucco) and its features and clothes are softer and slightly different from the original, particularly the knotted belt of the Virgin and the hieratic posture of the Child. Their appearance is refined although quite inexpressive which contrast greatly with the bright floral polichromy. The Virgin holds a rosary, whereas the original sculpture carries a lit candle, symbol of the Augustine order.

Bibliografía // Bibliography

AA.VV. Catálogo de la exposición *Magna Hispalensis. El universo de una iglesia*. Sevilla: Comisaría de la ciudad de Sevilla para 1992, pp. 328-329, cat. 143.

CALDERÓN BENJUMEA Carmen y José Antonio. *El Real Monasterio de Madre de Dios de Sevilla*. Sevilla: Guadalquivir, 2004, p. 114, lám. 59.

RAMOS SOSA, Rafael. "Virgen de Copacabana". En AA.VV. Catálogo de la exposición *Los Siglos de Oro en los Virreinatos de América. 1550-1700*. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999, pp. 348-349, cat. 106.

VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique y MORALES MARTÍNEZ, Alfredo J. *Sevilla oculta. Monasterios y Conventos de Clausura.* Sevilla: Guadalquivir, 1991, p.107, fig. 108.

Francisco Montes González

Virgen de Chiquinquirá

Domingo Martínez

ca. 1720-1725

Óleo sobre lienzo // Oil on canvas

Iglesia del exconvento de la Encarnación, Baeza (Jaén) // Church of the former convent of la Encarnación, Baeza (Jaén)

El 14 de enero de 1690, los oficiales de la Casa de la Contratación de Sevilla autorizaron el embarque en la flota de Tierra Firme a Juan Eusebio Dávalos, caballero de la orden de Alcántara y vecino de la ciudad de Baeza, quien pedía permiso para pasar a la ciudad de Santa Fe en el reino de Nueva Granada. Una década más tarde fue absuelto en el juicio de residencia por el cargo de gobernador interino de Santa Marta y entre 1729 y 1730 queda registrado un pleito que primero lo condenó a prisión y luego al desembargo de todos sus bienes.

En 1719 Dávalos envió un poder notarial para que con un caudal heredado se terminara el adorno de la iglesia conventual de las carmelitas descalzas de su localidad natal. Entre las numerosas mandas estuvo la ejecución de dos retablos colaterales presididos por las imágenes autóctonas de Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá y la Virgen de los Remedios de La Paz. Para ello, en lugar de remitir las copias pictóricas, envió las estampas que sirvieron de modelo al maestro sevillano Domingo Martínez, implicado en aquel momento en otros encargos para el mismo cenobio. En el caso de la patrona colombiana se mantuvo fiel al esquema de la Virgen flanqueada por san Andrés y san Antonio, según el lienzo original renovado milagrosamente en 1586 gracias a las plegarias de la devota María Ramos. La única variación reside en la impronta dieciochesca acorde al quehacer del artífice, plasmada en el vibrante cromatismo lumínico y en la resolución naturalista de unos inconfundibles modelos figurativos. Cierra la parte inferior una cartela rectangular con un pergamino ilegible donde se cuenta la leyenda mariana.

On January 14th, 1690, the officers of the *Casa de Contratación* authorized Juan Eusebio Dávalos, knight of the order of Alcántara and native to Baeza, to join the fleet of *Tierra Firme*. After his arrival to the New Continent, Dávalos asked for permission to enter to the city of Santa Fe in New Granada; a decade later he was acquitted in the *juicio de residencia* (judgment of residence) for his position of interim governor of Santa Marta. A *juicio de* residencia was the proceeding held after an official's term, his performance in office was the subject to review, and those with grievances against him were entitled to a hearing. This was largely an automatic procedure and it did not imply prior suspicion of misconduct. Between 1729 and 1730 Juan Eusebio Dávalos was sent to prison and all his assets were confiscated.

In 1719 Dávalos sent a power of attorney in order to use his bequest for the embellishment of the conventual church of the Discalced Carmelites in his hometown. Among the numerous commissioned works, two altarpieces were designed; both were consecrated to indigenous advocations: The Virgen de Chiquinquirá and the Virgen de Los Remedios de La Paz. Instead of sending copies of the paintings, he dispatched the engravings that were used as model by the Sevillian painter Domingo Martínez, who from that moment on was also in charge of other commissions. The composition of the painting, the Virgin flanked by Saint Andrew and St. Anthony, is quite traditional and it is based on the original canvas which was miraculously restored thanks to the pious prayers of Maria Ramos. The main differences with the original piece are the vibrant light colors and the naturalistic taste that is traditionally associated with the 18th century style. At the bottom of the painting a rectangular cartouche holds a partially illegible inscription which describes the Marian legend.

Bibliografía // Bibliography

GARCÍA TORRALBO, María del Carmen y DOBADO FERNÁNDEZ, Juan. *Historia y patrimonio artístico. Carmelitas Descalzas. Baeza.* Jaén: Fundación Caja Rural, 2006, pp. 254-256.

ROMERO SÁNCHEZ, Guadalupe. "Alonso de Narváez, pintor andaluz establecido en Tunja". En LÓPEZ GUZMÁN, Rafael (coord.). *Andalucía y América. Patrimonio artístico*. Granada: Atrio-Universidad, 2011, pp. 13-30.

MONTES GONZÁLEZ, Francisco. "Cultos y devociones americanas en la religiosidad andaluza de los siglos XVII-XVIII". En AA.VV. *Actas del Congreso Internacional Andalucía Barroca. Vol. IV. Ciencia, religiosidad y filosofía*. Bilbao: Junta de Andalucía, 2007, pp. 263.

RAMOS SOSA, Rafael. "Nuestra Señora de Chiquinquirá". En AA.VV. Catálogo de la exposición *La Iglesia en América. Evangelización y cultura*. Sevilla: Pabellón de la Santa Sede, 1992, p. 245, cat.188.

Francisco Montes González

Virgen de los Remedios

Domingo Martínez

ca. 1720-1725

Óleo sobre lienzo // Oil on canvas

Nave del Evangelio, Iglesia del exconvento de la Encarnación, Baeza // Left nave, church of the former convent of la Encarnación, Baeza

Frente al retablo de la Virgen de Chiquinquirá se encuentra otro conjunto idéntico presidido por un llamativo lienzo de la Virgen con el Niño en brazos. Una filacteria desplegada en la parte inferior narra la siguiente historia:

> "Con el nombre de Nra. Sra. de los Remedios. Hizieron pintar En su saguan. Y pared de adoves de su hospedería. Los que con Avito de S. Juan de Dios. Fundaron en la Ciudad de la Pas. Reº del perú distrito de la Rl Audª. De Cuiquizaca = Un jugador blasflemo Le ofreció que si perdía aquella noche le avía de dar puñaladas que Executó. Y corrieron sangre, que vieron y reconocieron Los vezinos de Aquella Ciudad &= Movidos de lo qual se formó dicho Hospital en ella. Y competente iglesia en el centro Y no en aquel paraxe. Consiguen cortar de dicha pared el pedazo correspondiente A la pintura. Milagrosamente por dicho material se colocó en el Tabernáculo del Altar maior. Donde se benera con gran culto. Y devoción hasta oy".

La efigie mariana se dispone de pie, vestida con túnica roja y manto azul tachonados de estrellas doradas y el cabello adornado con una ristra de perlas. Dirige la vista al ramillete de flores que lleva en la mano derecha mientras que con la izquierda sujeta al Niño. Este a su vez mira fijamente al espectador alzando una granada, emblema de la orden hospitalaria, llevándose al regazo tres frutos rojos. Ambos portan idénticas coronas imperiales con tres plumas de color blanco, celeste y rojo, distintivo sincrético de la realeza incaica. Completan la simbología de esta obra, ejecutada también por el pintor Domingo Martínez a partir de un grabado devocional remitido por el indiano Juan Eusebio Dávalos, los distintivos concepcionistas de la media luna y las doce estrellas junto a la exuberante guirnalda de flores circundante, tan característica de las representaciones marianas andinas.

In front of the altarpiece of the Virgen de Chiquinquirá there is another identical piece, a painting of the Virgin with the Child; on the bottom within an unfolded cartouche the following inscription reads:

> "With the name of Nra. Sra. de los Remedios. They commissioned to paint it in the *hall*. And in the adobe wall, and in the hall [*sic*]. Those with habit of S. John of God. They founded it in the city of the Pas. Reº of the Peru district of Rl Audª. From Cuiquizaca = A blasphemous player suggested him that if he lost that night he would stab him, which he did. And the blood ran and the neighbors of the city witnessed it &= Inspired by the events a hospital and a well-built church was built in the city center and not on the outskirts. They took from the wall the painting. Miraculously it was placed in the Tabernacle of the Altar where it is greatly worshiped until today".

The Virgin wears a red robe and a blue cloak studded with golden stars, her hair is bejeweled with a string of pearls. She looks at the flowers on her right hand while carrying the Child, who looks at the viewer while holding a pomegranate, the symbol of the order. Both are crowned by imperial crowns adorned with three white, blue and red feathers, symbol of the Inca royalty. Along with these emblems the painter Domingo Martínez, who based his work on the engravings by the Indian Juan Eusebio Dávalos, included the well-known symbols of the crescent moon, the twelve stars and the garlands of flowers; items very popular in the Andean iconography.

Bibliografía // Bibliography

GARCÍA TORRALBO, María del Carmen y DOBADO FERNÁNDEZ, Juan. *Historia y patrimonio artístico de las Carmelitas Descalzas*. Jaén: Fundación Caja Rural, 2006, pp. 257-258.

MONTES GONZÁLEZ, Francisco. "Cultos y devociones americanas en la religiosidad andaluza de los siglos XVII-XVIII". En AA.VV. *Actas del Congreso Internacional Andalucía Barroca. Vol. IV. Ciencia, religiosidad y filosofía*. Bilbao: Junta de Andalucía, 2007, p. 263.

QUEREJAZU LEYTON, Pedro. "Iconografías marianas locales y la pintura de imágenes durante el siglo XVIII en la Audiencia de Charcas". En AA.VV. *Actas del III Congreso Internacional del Barroco Americanos. Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, pp. 359-370.

Francisco Montes González

I.N.R.I.

San Francisco Solano // *Saint Francis Solanus*

Pedro de Mena

ca. 1647

Talla en madera policromada // Polychromed wood

Capilla bautismal, Iglesia de Santiago, Montilla (Córdoba) // Baptismal chapel, Santiago church, Montilla (Cordoba)

Con motivo de la beatificación de Francisco Solano en 1647, los marqueses de Priego encargaron a Pedro de Mena una talla para el convento de San Lorenzo de Montilla, en el que había hecho sus primeros votos. Tras la desamortización del recinto pasó junto a otros bienes a la iglesia de Santiago, donde en la actualidad preside el retablo de la capilla bautismal. Este lugar posee unas fuertes connotaciones simbólicas, ya que en su pila gótica fue bautizado el 10 de marzo de 1549 el que estaría llamado a ser "Apóstol del Perú".

A pesar de tratarse de una obra de juventud, Mena demostró su precoz madurez en el dominio de la técnica naturalista. Para ello ideó un prototipo, inspirado en el patriarca de la orden seráfica, que muestra al santo en el momento de ejercer su labor evangelizadora. La hierática figura se viste con hábito y capa marrón y abre los brazos alzando el crucifijo con la mano derecha y sosteniendo una venera en la izquierda para impartir el bautismo. Contrasta con la tosquedad de las rectilíneas hechuras textiles, el tratamiento dramático del busto, que revela a un hombre de avanzada edad, demacrado y melancólico, en el momento de elevar una profunda mirada al cielo. A sus pies se colocan postradas las efigies de dos nativos que van a recibir el primer sacramento. La escultura debió de causar un fuerte impacto devocional, pues unas décadas más tarde sirvió como referente para la titular del retablo mayor de la iglesia construida en honor al santo.

On the occasion of the beatification of Saint Francis Solanus in 1647, the Marquises of Priego commissioned this piece to Pedro de Mena for the convent of San Lorenzo de Montilla, where the saint made his vows. After the *Desmortización* (Spanish Confiscation) the sculpture and other items were relocated in Santiago church, where the piece is currently part of the altarpiece in the baptismal chapel. This location has deep symbolic connotations since in its gothic pile the saint, known as "the Apostle of Peru", was baptized on March 10th, 1549.

In spite of being an early work, Mena proved his precocious maturity by mastering the naturalistic technique. The sculpture captures the saint at the moment of performing the sacrament of baptism; the hieratic figure wears a habit and a brown cloak, opening his arms while raising the cross and a scallop shell, which represent the baptism. It contrasts with the austere clothes, the dramatic treatment of the bust reveals a melancholic emaciated mature man; below him are placed two natives who will receive the first sacrament. The sculpture might have caused a strong devotional impact, since a few decades later it was used as a model for the sculpture placed in the reredos of the church.

Bibliografía // Bibliography

AA.VV. *Catálogo artístico y monumental de la provincia de Córdoba. T. VI. Luque, Montalbán, Montemayor y Montilla.* Córdoba: Diputación, 1986, p. 154.

GARRAMIOLA PRIETO, Enrique. *Montilla. Guía histórico-artística y cultural.* Salamanca: El Almendro, 1982, p. 128.

GILA MEDINA, Lázaro. *Pedro de Mena. Escultor 1628-1688*. Madrid: Arco Libros, p. 79.

VILLAR MOVELLÁN, Alberto; RAYA RAYA, Mª de los Ángeles y DABRIO GONZÁLEZ, Mª Teresa. *Guía artística de Córdoba y su provincia*. Córdoba: Fundación José Manuel Lara, 2006, pp. 386-389.

Francisco Montes González

San Francisco Solano // *Saint Francis Solanus*

Anónimo andaluz // Andalusian anonymus

Fines del siglo XVII // Late 17th century

Óleo sobre lienzo // Oil on canvas

Dependencias anejas, Iglesia San Francisco, Baena (Córdoba) // Attached halls. San Francisco church, Baena (Cordoba)

La llegada de los franciscanos a la villa se remonta hacia 1550 cuando María de Mendoza y Sarmiento, esposa del primer duque de Baena, dotó una fundación conventual para la orden seráfica. Del antiguo complejo levantado en la siguiente centuria y suprimido durante la desamortización solo queda la iglesia y unas estancias contiguas. Allí se guarda este cuadro de san Francisco Solano donde aparece el fraile de pie, vestido con el hábito de la orden, y agarrando entre sus manos el crucifijo y la vara de azucenas, símbolo de pureza y castidad. Las desnudas extremidades complementan el carácter naturalista de la obra, marcada por la minuciosa ejecución del atuendo y del demacrado rostro, dibujado a partir de facciones angulosas. La intensidad de la expresión contenida en la mirada que proyecta hacia el crucifijo denota el carácter místico y penitencial del santo. En clara alusión a su labor evangelizadora en tierras suramericanas, se enmarca en un paisaje con una cordillera bañado por la luz cálida del atardecer. Sin embargo, el detalle más interesante de la composición queda reservado al margen derecho, en concreto a la columna sobre podio rematada en un voluminoso cortinaje rojo. Esta intervención, que transforma la efigie contemplativa en un retrato cortesano, se realizó en una fecha posterior, posiblemente coincidiendo con la canonización del santo en 1726, tal y como evidencia el título "S.FRANCO SOLANO" inscrito en el pedestal.

In 1550 the Franciscans order settled in the city thanks to the donation given by Maria de Mendoza y Sarmiento, wife of the first Duke of Baena, for the foundation of a new convent. The defunct convent was built during the 17th century and disentailed during the *Desamortización* (Spanish Confiscation), the church and the annexed halls are the only buildings that still stand. This piece portrays the friar Saint Francis Solanus holding a cross and lilies, symbol of purity and chastity. The naturalistic style of the painting is remarkable: the bare limbs, the meticulous execution of the cloth and the gaunt angular features. The intense gaze projects the mystical and penitential attitude for which the saint was known. In clear reference to his missionary work in South American, the painter created a background using a mountainous landscape bathed in warm sunlight. However, the most interesting detail of the composition is the column over a podium adorned with a large red curtain. This item transforms the painting into a court portrait; the work was possibly commissioned circa 1726, when the saint was canonized, as the inscription reads: "S. FRANCO SOLANO"

Bibliografía // Bibliography

AA.VV. *Catálogo artístico y monumental de la provincia de Córdoba. T. I.* Adamuz-Bujalance. Córdoba: Diputación, 1981, pp. 195-199.

MONTES GONZÁLEZ, Francisco. "Al Sol de Montilla. La iconografía americana de San Francisco Solano". En LÓPEZ GUZMÁN, Rafael (coord.). *Andalucía-América. Estudios artísticos y culturales.* Granada: Atrio-Universidad, 2010, pp. 95-98.

VILLAR MOVELLÁN, Alberto; RAYA RAYA, Mª de los Ángeles y DABRIO GONZÁLEZ, Mª Teresa. *Guía artística de Córdoba y su provincia*. Córdoba: Fundación José Manuel Lara, 2006, pp. 425-427.

Francisco Montes González

Solano.

San Francisco Solano // *Saint Francis Solanus*

Pedro Atanasio Bocanegra

Ca. 1660-1680

Óleo sobre lienzo // Oil on canvas

Convento de Santa Isabel la Real, Granada //
Convent of Santa Isabel la Real, Granada

Entre los numerosos encargos recibidos por el célebre pintor granadino se halla una serie de dieciocho retratos de santos y santas de la orden franciscana que estuvieron colocados en el claustro alto del desaparecido convento alcantarino de San Antonio de Padua y San Diego. Tras la desamortización del cenobio, una vez retocados por el pintor academicista Mariano Marín, quince de estos cuadros fueron a parar al convento de monjas clarisas de Santa Isabel la Real. Desde entonces, las idealizadas efigies de estos personajes quedaron dispuestas en forma de "galería espiritual" a los pies de la iglesia.

Entre los lienzos no identificados por don Emilio Orozco, y a pesar de poseer un rótulo con su nombre, se encuentra sobre la reja del coro esta imagen de san Francisco Solano. El historiador, siempre restando valor a la calidad pictórica del conjunto, concluye que dentro del quehacer del maestro granadino se trata del "intento más fuerte en el sentido realista". La composición se adapta al mismo formato en todo el repertorio y presenta al santo levemente girado, de tres cuartos, con la mirada al frente y señalando con el dedo hacia la mano izquierda con la que sostiene un crucifijo en alto. Resalta la precisión técnica del dibujo naturalista en los rasgos faciales, que advierten un esfuerzo de introspección psicológica por parte de Bocanegra. Es posible que para lograr este soberbio acabado hubiese tenido como modelo a un monje de dicho cenobio, recurriendo así al género del "retrato a lo divino" tan frecuente entre los pintores de su época.

Among the numerous paintings commissioned to the famous painter of Granada a series of eighteen portraits of Franciscan saints stands out; they created to be placed in the upper cloister of the former convent of San Antonio de Padua and San Diego. After the *Desamortización* of the monastery these pieces were restored by the academic and painter Mariano Marín; fifteen of them were relocated in the convent of Santa Isabel la Real, being arranged as a "spiritual gallery" at the church's nartex.

This portrait of Saint Francis Solanus, located in the grille, was wrongly identified by Don Emilio Orozco, despite it has an inscription. The scholar, who described this series as low quality pieces, concluded that within the work of the Andalusian master this painting is his "strongest attempt to perform a realistic portrait". The half-length portrait, as in the rest of the series, depicts the saint slightly turned, looking at the viewer and pointing at the crucifix he is holding. By using a precise technique and a naturalistic drawing on the facial features Bocanegra achieved an undeniable psychological introspection. It is possible that in order to accomplish this superb portrait a monk of the monastery would have modeled for him; thus the painter created a portrait "*a lo divino* ", a frequent subject among the painters of the period.

Bibliografía // Bibliography

GALLEGO Y BURÍN, Antonio. *Granada. Guía artística e histórica de la ciudad*. Granada: Comares, ed. 1989, p. 384.

OROZCO, Emilio. *Pedro Antanasio Bocanegra*. Granada: Publicaciones de la Facultad de Letras, 1937, p. 119.

QUIJADA, Luis de. "De Granada antigua: Un interesante catálogo de pinturas". *La Alhambra. Revista quincenal de artes y letras* (Granada), 536 (1921), pp. 36-38.

Francisco Montes González

DÉ N S

Relicario de San Francisco Solano // *Reliquary of Saint Francis Solanus*

ca. 1670-1690

Bronce labrado // Carved bronze

Celda de San Francisco Solano, Monasterio de Nuestra Señora de Loreto, Espartinas (Sevilla) // Cell of San Francis Solanus, Monastery of Our Lady of Loreto, Espartines (Seville)

Al poco tiempo de profesar en Montilla, el santo fue destinado en 1572 al convento de Nuestra Señora de Loreto para continuar con sus estudios en Filosofía y Teología. A los cuatro años se ordenó sacerdote y comenzó a predicar en la comarca del Aljarafe sevillano. Durante este período acrecentó su espíritu penitencial y descubrió la vocación misionera conviviendo con los frailes que se formaban para evangelizar las tierras americanas. Reconocido devoto de la imagen titular mariana, abandonó Loreto en 1579 para dirigirse a Córdoba y Granada donde cultivó su alma caritativa antes de partir en 1590 hacia el virreinato del Perú.

En memoria del paso de san Francisco Solano todavía se conserva en el segundo piso del claustro mudéjar la celda donde vivió durante siete años. Gracias al patrocinio del presbítero Juan de Tapia y Vargas y bajo la iniciativa del arzobispo Ambrosio Ignacio de Spínola y Guzmán, el cuarto fue convertido en oratorio en 1670. Es probable que coincidiendo con esta empresa, y en pleno proceso de beatificación, los promotores solicitaran a Lima una reliquia del santo para ser venerada en este espacio. Cuatro años más tarde llegó el encargo en forma de ostensorio de plata labrada, de caduca impronta manierista, con astil liso y moldurado acabado en un pie sobre cuatro patas en forma de hojas apoyadas en una base cuadrangular con la inscripción: "PARA EL CONVENTO DE NUESTRA SEÑORA DE LORETO". En cuanto al hueso sagrado se colocó dentro de un viril en forma de sol con los rayos despuntados a base de cresterías caladas rematadas en perillas.

Shortly after taking his vows in Montilla, the saint was send in 1572 to the convent of Our Lady of Loreto to continue with his studies in Philosophy and Theology. Four years later he was ordained priest and began to preach in El Aljarafe (Seville). During this period he increased his penitential spirit and discovered his missionary vocation while living with the friars who were training to evangelize America. As devotee of Our Lady of Loreto in 1579 he traveled to Cordoba and Granada where he made numerous good deeds before traveling in 1590 to the Viceroyalty of Peru.

In memory of the time that Saint Francis Solanus lived in this cell, which was located in the second floor of the Mudejar cloister, and thanks to the support of the presbyter Juan de Tapia y Vargas and under patronage of the Archbishop Ambrosio Ignacio de Spínola y Guzmán, it was transformed into an oratory in 1670. It is possible that during its renovation, which coincided with the process of beatification, the donors requested to Lima a relic of the saint to be venerated in this new space. Four years later, a silver monstrance designed in rather old fashion Mannerist style was commissioned. It was chiseled with a smooth haft and a square based supported by four leaf-shaped legs and bears the inscription: "FOR THE CONVENT OF OUR LADY OF LORETO ". As for bone fragment it was placed inside a sun-shaped monstrance embellished with a cresting which it is crowned with bulb-shaped buds.

Bibliografía // Bibliography

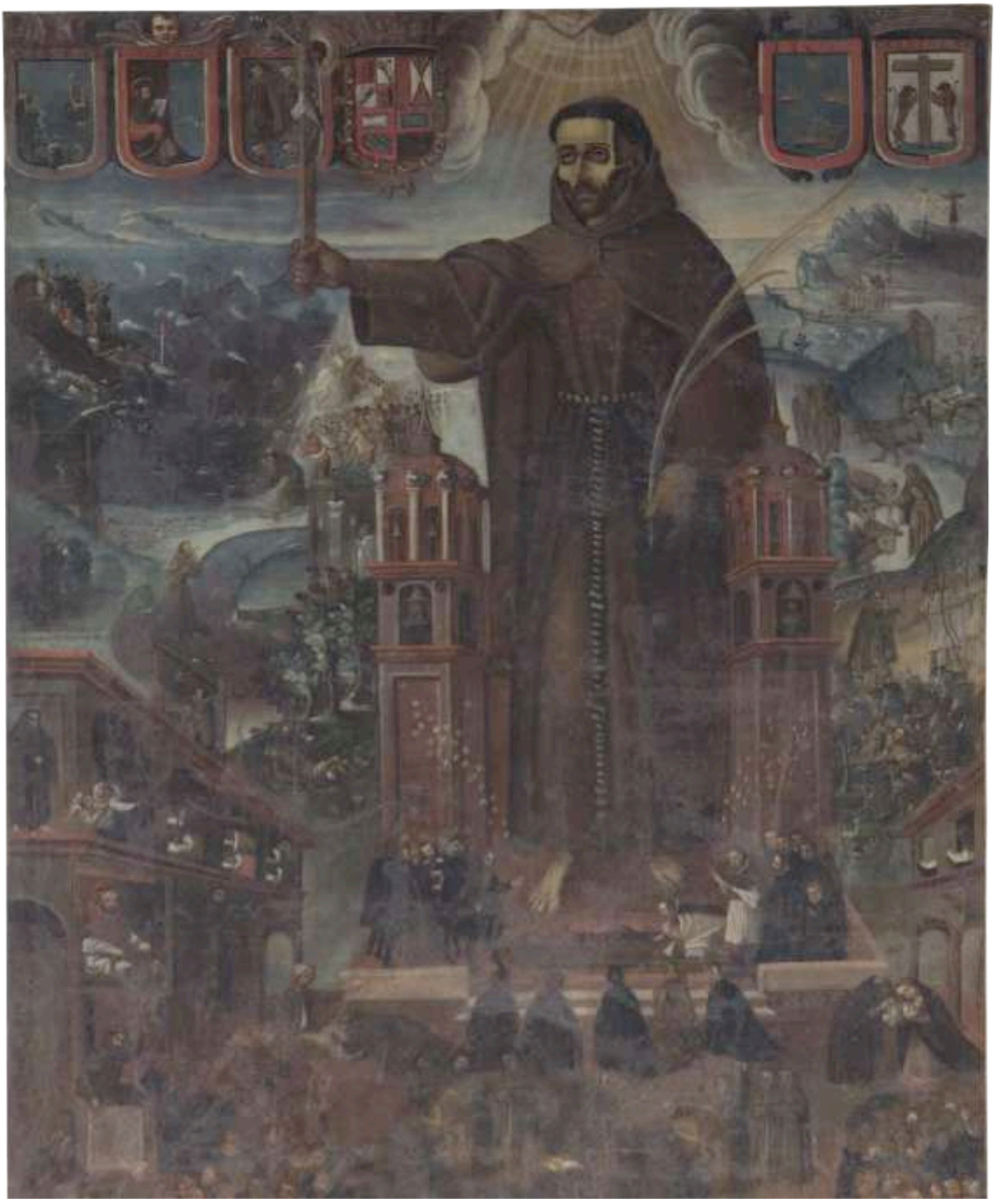
AMORES MARTÍNEZ, Francisco. "El convento sevillano de Nuestra Señora de Loreto. Historia, arte y espiritualidad". En AA.VV. *Cuatro siglos de presencia de los franciscanos en Estepa*. Estepa: Ayuntamiento, 2007, pp. 115-132.

PLANDOLIT, Luis Julián. *El Apóstol de América. San Francisco Solano*. Madrid: Editorial Cisneros, 1963, pp. 96-100.

RODRÍGUEZ BECERRA, Salvador. "San Francisco Solano y el convento de Nuestra Señora de Loreto". En PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel. *El franciscanismo en Andalucía*. Priego de Córdoba: Asociación Hispánica de Estudios Franciscanos, 2011, v. XVI. pp. 189-206.

SANZ SERRANO, María Jesús. "Relicario". En AA.VV. Catálogo de la *exposición La orfebrería hispanoamericana en Andalucía Occidental*. Sevilla: Fundación El Monte, 1995, p. 142, cat. 56.

Francisco Montes González



San Francisco Solano predicando en la Plaza Mayor de Lima // *Saint Francis Solanus preaching on the Plaza Mayor of Lima*

Escuela peruana // Peruvian school

ca. 1670-1690

Óleo sobre lienzo // Oil on canvas

Retablo mayor, Iglesia de San Julián, Sevilla // Altarpiece, Church of San Julián, Seville

El 8 de abril de 1932 un incendio arrasó por completo con la iglesia de San Julián y, tras una larga campaña de rehabilitación, fue reabierta al culto el 19 de marzo de 1946. La sustitución del patrimonio perdido se llevó a cabo gracias, entre otras, a la cesión de bienes procedentes de diferentes instituciones eclesiásticas de Sevilla y su provincia. En estado de derrumbe, pudieron ser salvados del antiguo convento de san Francisco de Osuna una serie de materiales de acarreo que conformarían la estructura del nuevo retablo mayor. Para dotarlo de contenido iconográfico se colocó en el segundo cuerpo de la calle central un monumental lienzo de san Francisco Solano.

La atribución de la obra a la escuela peruana no solo queda avalada por sus particularidades estilísticas, sino a partir de la existencia de otras composiciones similares basadas en el mismo grabado impreso en Roma en 1640, como la existente en el museo franciscano de Quito. El cuadro recoge el célebre suceso del año 1604, cuando el santo salió a la Plaza Mayor de Lima para predicar durante el transcurso de las réplicas sentidas por el fuerte terremoto que sacudió a la ciudad de Arequipa. Al frente aparece una "agigantada" vera efigie del fraile con el crucifijo en alto, delante del templo catedralicio, y en la parte inferior los diminutos fieles realizando plegarias ante la presencia de un prelado sentado en una tribuna. Al fondo quedan descritos diferentes episodios milagrosos de su hagiografía y, en la parte superior, se alinean los escudos de La Habana, Charcas, Cartagena de Indias, la Universidad de San Marcos y "de la Mar del Sur" recordando el patronato espiritual del religioso sobre aquel territorio.

On April 8, 1932, a fire destroyed completely the church of San Julian; it was again open for worship after a long reconstruction on March 19, 1946. The replacement for all the lost sculptures, paintings and votive elements was possible thanks to the cession of pieces coming from different ecclesiastical institutions of the province of Seville. From the ruins of the old convent of San Francisco de Osuna a variety of materials could be saved; they were used to create the structure of the new altarpiece, in which a monumental canvas of Saint Francis Solanus was placed in the center section.

The attribution of the work to the Peruvian school is not only endorsed by its stylistic peculiarities but because of the existence of other similar compositions based on the same engraving printed in Rome in 1640, for instance the one that it is kept in the Franciscan museum of Quito. The painting depicts the event occurred in 1604, when the saint preached on the Plaza Mayor of Lima after the intense earthquake that struck the city of Arequipa. Standing in front of the cathedral the friar is represented out of scale to the prayers and the bishop, who is sitting on the tribune; in addition, on the background different miracles are described. On the upper part, the shields of Havana, Charcas, Cartagena de Indias, San Marcos University and "the South Sea" are represented as a reminder of the spiritual patronage of the saint on those areas.

Bibliografía // Bibliography

GARCÍA RODRÍGUEZ, Sebastián. "Vida, virtudes y milagrosos del Apóstol del Perú el Venerable P. Fray Francisco Solano". En AA.VV. *Los franciscanos y el Nuevo Mundo*. Sevilla: Guadalquivir, 1992, p. 121, cat. 128.

GARCÍA SÁNCHEZ, Yedra María. *Historia de la conservación y restauración de la iglesia*

parroquial de San Julián. Trabajo de investigación inédito.

MONTES GONZÁLEZ, Francisco. "Al Sol de Montilla. La iconografía americana de San Francisco Solano". En LÓPEZ GUZMÁN, Rafael (coord.). *Andalucía-América. Estudios artísticos y culturales.* Granada: Atrio-Universidad, 2010, pp. 101-102.

PLANDOLIT, Luis Julián. *El Apóstol de América. San Francisco Solano*. Madrid: Editorial Cisneros, 1963, pp. 251-254.

Francisco Montes González

San Francisco Solano y el toro // *Saint Francis Solanus and the bull*

Bartolomé Esteban Murillo

Ca. 1645-1646

Óleo sobre lienzo // Oil on canvas

Patrimonio Nacional, Real Alcázar de Sevilla
// Patrimonio Nacional, Real Alcázar of Seville

Entre los años 1644 y 1648 Murillo realizó una serie con pasajes de la vida de los principales santos de la orden seráfica para el claustro chico del convento de San Francisco de Sevilla. A pesar de las similitudes formales con el resto del ciclo, el cuadro de san Francisco Solano y el toro, que en un principio estaría pensado como parte integrante de este repertorio, acabó destinado a una ubicación diferente. El tema elegido se basa en el pasaje milagroso narrado por fray Diego de Córdoba en la primera hagiografía impresa en Lima en 1630. Cuenta que estando un día en una corrida de toros en la ciudad de San Miguel de Tucumán, una bestia saltó la barrera embistiendo a quienes se cruzaban en su camino. Puesto en alerta el fraile se colocó delante del animal y lo apaciguó con el cordón del hábito que ató a la testuz para reconducirlo sosegadamente hasta los corrales.

A lo largo del proceso creativo de la obra, Murillo realizó un dibujo preparatorio, conservado en el Museum of Fine Arts de Boston, que tiene la particularidad de poseer en el reverso otro esbozo distinto. En la traslación pictórica se observa del lado izquierdo el acentuado trazo del santo, inclinado hacia adelante guiando al toro con la soga por uno de sus cuernos. A la derecha, en un segundo plano y con una pincelada más suelta, se sitúa delante de un caserío un hombre a caballo junto a dos campesinos con los brazos abiertos en ademán de sorpresa comentando la proeza de la mansedumbre. Otros casos similares también protagonizados por san Francisco Solano ponen de relieve el poder de lo espiritual sobre los arrebatos pasionales.

Between 1644 and 1648 Murillo made a series of paintings concerning the life of the principal saints of the order which were conceived to be placed in the small cloister of the convent of San Francisco in Seville. In spite of the formal similarities with the rest of the cycle, the painting of Saint Francis Solanus and the bull, which at first would be thought as an integral part of this repertoire, ended up in a different location. The subject is based on the miraculous event narrated by Fray Diego de Cordoba in the first hagiography printed in Lima in 1630. He accounts that one day during a bullfight in the city of San Miguel de Tucumán, the bull jumped the barrier ramming those who crossed its path. Saint Francis placed himself in front of the beast and calming it down with the cord of his habit, which he tied to the bull's head, lead it to the pens.

Throughout the creative process Murillo made a preparatory drawing kept in the Museum of Fine Arts of Boston; the drawing has on the back another sketch. On the left side the saint, who is leading the bull, was painted using tight brushstrokes whereas on the right side the witnesses, a man on horse and two peasants with a surprised expression, were drawn using loose brushstrokes. Other scenes of the life of the saint emphasise the superiority of the spiritual power over passionate outbursts.

Bibliografía // Bibliography

AA.VV. *Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682)* (catálogo de exposición). Madrid: Fundación Juan March, 1982, p. 256, cat. D.1.

ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. *Murillo. Catálogo crítico*. Madrid: Espasa-Calpe, v. II. p. 257.

CÓRDOBA, Diego. *Vida, virtudes y milagros del Apóstol del Perú, el Venerable Padre Fray Francisco Solano...* Lima: por Gerónimo de Contreras, 1630, p. 194-195.

MIRANDA GALLARDO, Manuel. "El milagro del toro de san Francisco Solano en Murillo". *Revista de Estudios Taurinos* (Sevilla), 36 (2015), pp. 75-89.

VALDIVIESO, Enrique. *Murillo. Catálogo razonado de pinturas*. Madrid: El Viso, 2010, p. 59, cat. 16.

Francisco Montes González

S.JVANDEDI
OS
INRI

San Juan de Dios // *Saint John of God*

Obrador altoperuano // Upper Peruvian workshop

ca. 1740-1760

Óleo sobre lienzo // Oil on canvas

Archivo-Museo San Juan de Dios "Casa de los Pisa", Granada // Archive-Museum San Juan de Dios "Casa de los Pisa", Granada

Los últimos días de san Juan de Dios transcurrieron en la casa del caballero veinticuatro de Granada García de Pisa y de su esposa Ana Osorio. Según la tradición, en el momento que intuía el trágico desenlace se arrodilló a los pies de la cama y con un crucifijo entre sus manos pronunció las siguientes palabras: "Jesús, Jesús en tus manos me encomiendo". Este sería el momento culminante de una devoción que el santo profesó a lo largo de toda su vida y que quedó plasmada en la estampa de su verdadero retrato inserta en la hagiografía escrita por fray Antonio de Govea en 1659.

La presencia del santo con el crucifijo en alto en actitud contemplativa será una constante en muchas de las interpretaciones hechas por los artífices de los talleres virreinales. En este caso, la imagen analizada enfatiza hasta el extremo el carácter penitencial de la profunda veneración a Cristo muerto. Este retrato ascético lo muestra de medio cuerpo, el rosario colgado del cuello, con la frente sangrante coronada de espinas y los ojos llenos de lágrimas, mientras inclina el rostro para acercarse un pequeño crucificado en actitud de "mística empatía". En el ángulo superior izquierdo un letrero reza: "S. JUANDEDIOS". Procedente de la ciudad de ciudad de Arequipa, su pertenencia a la escuela altoperuana es apreciable a través del llamativo tachonado de encajes dorados salpicando el hábito hospitalario, una característica particular de los pintores de la región de Charcas a mediados del siglo XVIII. También en el depósito del museo se conservan otras dos representaciones contemporáneas de factura americana con la misma temática.

Saint John of God spent his last days as a guest of the Ventiquatro knight García de Pisa and his wife Ana Osorio at their house in the city of Granada. According to tradition, at the moment of his passing he knelt with a crucifix on his hands pronouncing his last words: "Jesus, Jesus into your hands I commend my soul" This would be the apogee of his faith; the moment was captured in an engraving, based on a portrait, that was included in his hagiography written by Fray Antonio de Govea in 1659.

Hence, the saint holding and contemplating a crucifix was a frequent subject for the paintings, drawings and sculptures made by viceroyal workshops, enhancing his penitential character and his profound veneration of the Cross. This half-length portrait depicts the saint wearing a rosary, his bleeding forehead crowned with thorns, his eyes full of tears, as he bends to reach a small cross in an attitude known as "mystic empathy." In the upper left corner the following inscription: "S. JUANDEDIOS ". This piece was made in Arequipa, in an Upper Peruvian workshop given that the golden lace studs are characteristic of the 18th century Charcas painters. In the Archive-Museum two other American contemporary pieces with similar subjects are kept.

Bibliografía // Bibliography

LARIOS LARIOS, Juan Miguel, "La imagen de San Juan de Dios en Hispanoamérica". En LÓPEZ GUZMÁN, Rafael (coord.). *Andalucía y América. Cultura artística*. Granada: Atrio-Universidad, 2009, p. 155.

RUIZ GUTIÉRREZ, Ana. "Obras americanas en la colección del Archivo-Museo San Juan de Dios «Casa de los Pisa» de Granada". *Artigrama* (Zaragoza), 24 (2009), p. 197, fig.4.

VENTOSA ESQUINALDO, Francisco. "San Juan de Dios con crucifijo". En AA.VV. Catálogo de la exposición *La Iglesia en América. Evangelización y cultura*. Sevilla: Pabellón de la Santa Sede, 1992, p. 267, cat. 267.

Francisco Montes González

San Juan de Dios con el Niño Jesús // *Saint John of God and the Child*

Obrador de Melchor Pérez Holguín // Melchor Pérez Holguín workshop

ca. 1700-1730

Archivo-Museo San Juan de Dios "Casa de los Pisa", Granada // Archive-Museum San Juan de Dios "Casa de los Pisa", Granada

Uno de los pasajes más conocidos en la vida de Juan Ciudad narra el día en que trabajando en el campo encontró por casualidad a un niño. Tras cargarlo en sus espaldas se dirigió camino de la localidad malagueña de Gaucín y antes de la llegada se detuvo a descansar junto a una fuente. En ese instante quedó deslumbrado por los resplandores del divino infante que alzando una granada abierta le dijo: "Juan de Dios, Granada será tu cruz". A partir de entonces este episodio recibiría el título de *La aparición del Niño Jesús en Gaucín*, siendo uno de los más representados en la iconografía juandediana.

El esquema de la composición se basa en el tema de san Cristóbal con el Niño y muestra al santo de pie, con el hábito gris, el cayado y un rosario, mientras establece un diálogo con el Niño situado sobre su hombro, quien anuncia los designios de su vida a través de la granada crucífera. La escena suele ocurrir en una estancia abierta a un paisaje campestre. Atribuido hasta el momento a la escuela cuzqueña, sus particularidades estilísticas permiten relacionarlo con un maestro altoperuano de comienzos del siglo XVIII, sobre todo, a partir de la inexistencia de brocados dorados y del dibujo de unos rasgos faciales algo grotescos afines a la estética de Melchor Pérez de Holguín. En este sentido, el contraste entre la notable calidad artística del santo y el flojo acabado del niño llevan a pensar que pudiera ser una obra del maestro potosino en colaboración con su taller. Un último apunte refiere al paralelismo formal de la obra con los modelos zurbaranescos de las series de santos fundadores, pudiendo haber servido de fuente de inspiración una de la enviadas por el obrador sevillano a aquel virreinato.

One of the most well-known passages of the life of João Cidade Duarte depicts the day when while working on the fields he found a child. Carrying him on his back they traveled to Gaucín, shortly before their arrival they stopped at a fountain. Cidade is said to have had a vision of the Infant Jesus, who, lifting an open pomegranate, said: "John of God, Granada will be your cross." This episode, known as "The apparition of the Infant Jesus in Gaucín", is often represented.

The composition of this piece is based on "Saint Christopher with the Child"; the saint wears a grey habit and holds a crook and a rosary. With a landscape as background, the Child, who is placed in his shoulder, converses with the saint revealing him his destiny. Although it has been ascribed to Cuzco School, scholars have considered that the lack of golden brocades and the quite grotesque facial drawings connect it to Melchor Pérez de Holguin's workshop. The quality disparity between the saint and the Child's features has lead the scholars to believe that this piece is a collaboration between the Potosi master and an apprentice. Considering the formal parallelism between this piece and the series of canvases that depicts the founder saints is plausible that Perez Holguin was influenced by the latter which were sent to the Viceroyalty.

Bibliografía // Bibliography

LARIOS LARIOS, Juan Miguel, "La imagen de San Juan de Dios en Hispanoamérica". En LÓPEZ GUZMÁN, Rafael (coord.). *Andalucía y América. Cultura artística*. Granada: Atrio-Universidad, 2009, p. 153.

MESA, José de y GISBERT, Teresa. *Melchor Pérez Holguín y la pintura altoperuana del virreinato.* La Paz: Alcaldía municipal, 1956.

RUIZ GUTIÉRREZ, Ana. "Obras americanas en la colección del Archivo-Museo San Juan de Dios "Casa de los Pisa" de Granada". *Artigrama* (Zaragoza), 24 (2009), p. 197, fig. 3.

Francisco Montes González

Santa Rosa de Lima //
Saint Rose of Lima

Bartolomé Esteban Murillo

ca. 1671

Óleo sobre lienzo // Oil on canvas

Museo Lázaro Galdiano, Madrid

Podría afirmarse que este retrato de la santa limeña es una de las obras más significativas en la producción del maestro sevillano. Coincidiendo con las fiestas de la canonización en 1671, su hija Francisca María profesó en el convento de Madre de Dios como monja dominica bajo el nombre de Francisca de Santa Rosa. Aunque fue adquirido en 1934 por el coleccionista José Lázaro, no cabe duda que tanto el lienzo como las copias realizadas por Murillo y su obrador, algunas remitidas a los virreinatos americanos, se encuentran relacionados con estas circunstancias histórico-devocionales. De hecho, el museo posee otra versión más dramática y menos idealizada, donde la joven terciaria aparece de pie, coronada de espinas y sosteniendo con su mano derecha un ramo de rosas del que surge el Niño Jesús.

Inspirado libremente en alguna de las estampas que difundieron el culto rosarino, Murillo dispuso en primer plano a la religiosa arrodillada, vestida con el hábito dominico y a su lado al divino infante sentado sobre un cesto de la costura junto a dos rosas y un libro. La escena alude al episodio de los desposorios místicos. De la boca del Niño, que le acaricia el rosario pendiente del cuello y deposita una rosa en su mano, salen las siguientes palabras: “ROSA CORDIS MEI TU MIHI SPONSA ESTO”. Ambos se contemplan extasiados, mientras que la santa abre los brazos con el torso inclinado en una actitud de entrega amorosa. En el flanco derecho se vislumbra un rosal trepado a la valla del jardín y al fondo una serie de edificaciones. Del lado contrario, el potente haz de luz dorado inunda a los protagonistas y recrea la atmósfera ideal acorde a la naturaleza emotiva de la escena.

This portrait of the Peruvian saint is one of the most significant works of the Sevillian master. Coinciding with her canonization in 1671, his daughter Francisca Maria made her vows in the convent of Madre de Dios as Dominican nun adopting the name of Francisca de Santa Rosa. Although it was acquired in 1934 by José Lázaro, there is no doubt that both the painting and the copies made by Murillo and his workshop (some of them were sent to the American viceroys) are related to these historical-devotional events. In fact, the museum holds a more dramatic and less idealized copy, where the young saint appears standing, crowned by thorns and holding with her right hand a bouquet of roses from which the Child emerges.

Freely based on one of the prints that aimed to spread the rosary cult, Murillo structured this piece placing the saint dress with the Dominican habit in the foreground; the Peruvian nun is kneeling next to the Child who is seating on a basket, next to Him a book and two roses. The scene alludes to her mystical marriage. The Child, who caresses the rosary hanging from her neck while placing a rose in her hand, is pronouncing these words: "ROSA CORDIS MEI TU MIHI SPONSA ESTO". Both are gazing at each other in ecstasy, while the saint opens her arms, leaning her torso in an attitude of loving surrender. In the background several buildings and a rosebush growing next to a fence, on the right side, and a powerful golden beam light, on the opposite side, enhances the idealize atmosphere.

Bibliografía // Bibliography

AA.VV. *Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682)* (catálogo de exposición). Madrid: Fundación Juan March, 1982, p. 238, cat. 70.

ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. *Murillo. Catálogo crítico*. Madrid: Espasa-Calpe, v. II, pp. 291-292.

BERNALES BALLESTEROS, Jorge. “Santa Rosa de Lima en el arte europeo”. *Temas de Estética y Arte* (Sevilla), II (1988), pp. 49-52.

FERNÁNDEZ VALLE, María de los Ángeles. “El poder de las imágenes: Santa Rosa de Lima en la capital hispalense”. En FERNÁNDEZ VALLE, María de los Ángeles; OLLERO LOBATO, Francisco y REY ASHFIELD, William. *Arte y patrimonio en España y América*. Montevideo: Universidad de la República, 2014, pp. 133-135.

QUILES GARCÍA, Fernando. “Santa Rosa de Lima en el Museo Lázaro Galdiano”. *Goya* (Madrid), 304 (2004), pp.39-40.

VALDIVIESO, Enrique. *Murillo. Catálogo razonado de pinturas*. Madrid: El Viso, 2010, pp. 198-199, cat. 303.

Francisco Montes González

Santa Rosa de Lima // *Saint Rose Lima*

Atribuida a Pedro Roldán // Atributted to Pedro Roldán

ca. 1668-1671

Talla de candelero en madera policromada // Polychromed wood

Iglesia de la Magdalena, Sevilla // Magdalena Church, Seville

Tanto la beatificación de la Bienaventurada Rosa de Santa María en 1668, como la canonización tres años después, tuvieron una gran repercusión en todo el orbe católico, sobre todo en la Sevilla americana de aquel momento. Las crónicas impresas describen los fastos organizados por las comunidades de dominicos, en los que participaron una multitud de fieles devotos. Además de las solemnidades litúrgicas, se erigieron altares callejeros, hubo carros triunfales y fueron escenificados diversos coloquios. Para ello los mejores artistas del momento diseñaron elaborados programas iconográficos en torno a la figura de la santa. Entre los vestigios de estas decoraciones se conservan en el hospital de la Santa Caridad y en la parroquia de la Magdalena algunos cuadros sueltos que debieron pertenecer a sendos ciclos hagiográficos. También en este último templo, que en su origen formó parte del suprimido convento de San Pablo el Real, una talla de Santa Rosa de Lima preside la gran hornacina situada en el crucero del Evangelio. Sin duda alguna, la figura de tamaño natural, vestida con hábito blanco y capa negra y cubierta por un fino velo y pecherín, debió de protagonizar alguna de estas celebraciones. De espaldas y sobre su mano izquierda aparece el Niño Jesús, mientras con la derecha porta un ramillete de las mismas flores que conforman la diadema junto al nimbo plateado. Las características formales de la obra reflejan un correcto tallado y una delicada encarnación en la cabeza y las manos, que la relacionan con el taller de Pedro Roldán. Fue tal el grado de aceptación hacia esta imagen que todavía en 1748 se imprimió una estampa para propagar su veneración.

Both the beatification and the canonization of Rosa de Santa Maria in 1668 and 1671 had a great impact throughout the Catholic community, especially in Seville. The printed chronicles describe the celebrations organized by the Dominican order, in which a multitude of faithful devotees participated. In addition to the liturgical solemnities, street altars were built; the celebrations also included triumphal carriages and various plays. To this end, the best artists of the period designed iconographic programs concerning the life of the saint. A few of these paintings are kept in the hospital of the Santa Caridad and in the parish of Magdalena; they were probably created to represented hagiographic scenes. In the Magdalena church, which originally was part of the convent of San Pablo el Real, a sculpture of Saint Rose of Lima is placed on a niche on the transept. This life-size piece is dressed with white habit, black cloak and it is covered by a thin veil. It is quite possible that it was part of the celebrations mentioned above. With her left hand is holding the Child, who is facing her, while with the right hand holds a bouquet made of the same type of flowers that she wears on her head, next to the halo. The delicate polichromy and formal carving link this piece with the workshop of Pedro Roldán. The veneration of this saint was so popular that in 1748 engravings with her image were still being printed.

Bibliografía // Bibliography

BERNALES BALLESTEROS, Jorge. *Pedro Roldán. Maestro de Escultura. (1624-1699).* Sevilla: Diputación, 1973, p. 80.

- "Santa Rosa de Lima en el arte europeo". *Temas de Estética y Arte* (Sevilla), II (1988), p. 49.

FERNÁNDEZ VALLE, María de los Ángeles. "El poder de las imágenes: Santa Rosa de Lima en la capital hispalense". En FERNÁNDEZ VALLE, María de los Ángeles; OLLERO LOBATO, Francisco y REY ASHFIELD, William. *Arte y patrimonio en España y América*. Montevideo: Universidad de la República, 2014, pp. 131.

HERNÁNDEZ DÍAZ, José. "La parroquia sevillana de Santa María Magdalena. Templo del extinguido Convento de Dominicos de Santa Pablo". *Boletín de Bellas Artes* (Sevilla), 8 (1980), p. 221.

PAREJA LÓPEZ, Enrique. *Grandes Maestros Andaluces. Pedro Roldán. Tomo II. Catálogo de obras documentadas y de segura atribución*. Sevilla: Tartessos, 2008, p. 374.

Francisco Montes González

Santa Rosa de Lima // *Saint Rose of Lima*

Atribuida a José de Mora // Atributted to José de Mora

ca. 1700-1715

Escultura en madera tallada, policromada y dorada // Gilded, polychromed wood

Retablo de Santa Rosa de Lima, Iglesia conventual de Santa Catalina de Zafra, Granada // Altarpiece of Saint Rose of Lima, Conventual church of Santa Catalina of Zafra, Granada

A comienzos del siglo XVIII el arquitecto cordobés Francisco Hurtado Izquierdo recibió numerosos encargos durante su etapa como maestro mayor de la catedral de Granada. Entre estos se encontraban las trazas del retablo principal para el altar de la iglesia conventual de las dominicas de Santa Catalina de Zafra, que contó para su ornamentación con el polifacético artista José Risueño. Al mismo tiempo se colocaron tres retablos colaterales idénticos, siguiendo el orden de estípites, rematados por el escudo de la orden de Predicadores. Los situados junto al presbiterio están dedicados a san Pedro Mártir y a santa Catalina de Alejandría mientras que el tercero, en el lado de la Epístola, alberga en su hornacina central una escultura de santa Rosa de Lima.

La magnífica calidad artística de esta desconocida talla hace que deba ser considerada una de las mejores representaciones de la monja limeña de la escuela barroca andaluza. En concreto, sus particularidades estilísticas permiten relacionarla con la producción del escultor granadino José de Mora. De hecho, el vínculo de éste con la clausura queda constatado en los bustos del Ecce Homo y la Dolorosa ubicados en el coro. Para esta genial creación, la figura se adelanta con un sinuoso movimiento y gira su cabeza dirigiendo una dulce mirada hacia el Niño levantado con la mano izquierda. En la disposición de los ropajes se advierte el tratamiento naturalista de los paños que conjuga con la hechura de las esbeltas manos y los originales rasgos faciales exclusivos de este autor. En cuanto al ajuar sobresale la rosa de plata de la mano derecha a juego con las llamativas aureola y diadema floral sobre el rostrillo de la santa.

At the beginning of the 18th century the architect Francisco Hurtado Izquierdo (Lucena 1669- Priego de Córdoba 1725) was commissioned with different pieces as he was appointed architect of the cathedral of Granada. He designed a reredos for the conventual church of Santa Catalina in Zafra, in which he collaborated with José Risueño. At the same time three identical altarpieces were created; their structures follow the classical order and are crowned by the shield of the Dominican order. Those located next to the presbytery are dedicated to Saint Peter Martyr and Saint Catherine of Alexandria, while the third, on the left side, has on its central niche a sculpture of Saint Rose of Lima.

This piece of remarkable quality should be considered one of the best depictions of the nun made by the Andalusian baroque school. Its stylistic peculiarities are very similar to the style and technique of José de Mora. In fact, there are two pieces made by this sculptor located in the cloister, an Ecce Homo, and in the choir, a Dolorosa. The piece exhibited is brilliantly designed; the saint makes a sinuous movement and turns her head to the Child who is resting in her left hand. The garments, hands and features are carved with the naturalistic style for which the sculptor is well-known. The silver ornamentations (the rose, the halo and the flower garland) present an exceptionally delicate design.

Bibliografía // Bibliography

AA.VV. *Guía artística de Granada y su provincia*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2006, p. 233.

GALLEGO Y BURÍN, Antonio. *Granada. Guía artística e histórica de la ciudad.* Granada: Comares, ed. 1989, p. 345.

- *José de Mora. Su vida y su obra*. Granada: Imprenta Guevara, 1925, pp. 164-165.

MONTES GONZÁLEZ, Francisco. "Rosa en su celestial paraíso. Una fiesta limeña en la Granada barroca". *Cuadernos de Arte* (Granada), 41 (2010), pp. 163.

Francisco Montes González

Santa Rosa de Lima // *Saint Rose of Lima*

Obrador de Pedro Atanasio Bocanegra // Pedro Atanasio Bocanegra Workshop

ca. 1668

Óleo sobre lienzo // Oil on canvas

Iglesia conventual de Nuestra Señora de la Piedad, Granada // Conventual church of Nuestra Señora de la Piedad, Granada

La vocación Isabel Flores Oliva estuvo marcada por una aparición de la Virgen que le comunicó el sentido predestinado de su nombre. Así se narra que durante un rapto místico vio el suelo de su "celda doméstica" sembrado de rosas. Acto seguido se manifestó la Virgen y desde sus brazos el Niño Jesús le pidió que cortara una de estas para luego devolvérsela: ˝Tú eres esta Rosa, de ella tomo yo por mi cuenta el tener cuidado, de las demás dispón tú como quieras˝. En el mismo momento, la joven criolla entretejió una corona con las flores y se la colocó al Niño sobre su cabeza.

La composición de este cuadro parte del citado pasaje aunque el pintor haya alterado sutilmente la intervención de algunos de los personajes. La santa aparece con el hábito dominico en el centro de un jardín mientras contempla absorta la venida del Niño Jesús desde un rompimiento de gloria rodeado de querubines. Como dice la historia, éste le hace entrega de dos rosas, y al mismo tiempo un angelote desciende del otro ángulo para glorificarla con una diadema floral. Al fondo se vislumbran los parterres de un huerto cerrado y una cabaña desde la que asoma la santa en diálogo místico con una cruz de madera. La explicación lógica de la presencia de este cuadro en un convento de madres dominicas podría completarse si se pone en relación con el fabuloso repertorio iconográfico desplegado en la ciudad con motivo de su beatificación en 1668. Pedro Atanasio Bocanegra y su taller fueron los creadores de las principales imágenes repartidas en iglesia y altares callejeros, entre las que quizás se encontraría este lienzo formalmente relacionado con la estética del maestro.

The vocation of Isabel Flores Oliva was marked by the apparition of the Virgin who revealed her the predestined sense of her name. During a mystical rapture she saw the floor of her cell cover in roses, at that moment the Child asked her to cut off one of the roses, He return it to her saying: "You are this Rose, I will take care of it, made of the others as you wish." The young Creole weaved a rose crown with the rest of the flowers and placed it in His head.

The composition of this painting is part of the scene mentioned above although the painter has subtly changed the events. The saint, who wears the Dominican habit, is placed in the center of a garden while contemplating the Child who is surrounded by cherubs. He gives her two roses and while an angel places a garland on her head. In the background there is a closed garden and a hut where the saint appears during a mystical dialogue with the Cross. The presence of this painting in a convent of Dominican nuns could be explained in relation to the remarkable iconographic repertoire deployed in the city on the occasion of her beatification in 1668. This piece, along with other paintings located in the church and in the street altars, was possibly made by Pedro Atanasio Bocanegra and his workshop since the style and taste are very similar to his aesthetic.

Bibliografía // Bibliography

GALLEGO Y BURÍN, Antonio. *Granada. Guía artística e histórica de la ciudad.* Fundación Rodríguez-Acosta, 1961, p. 294.

GÓMEZ-MORENO, Manuel. *Guía de Granada.* Granada: Imprenta de Indalecio Ventura, 1892, p. 391.

MONTES GONZÁLEZ, Francisco. "Rosa en su celestial paraíso. Una fiesta limeña en la Granada barroca". *Cuadernos de Arte* (Granada), 41 (2010), p. 163, fig. 7.

MÚJICA PINILLA, Ramón. *Rosa limensis. Mística, política e iconografía en torno a la patrona de América.* Lima: Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 75.

Francisco Montes González

El Sol y Año feliz del Perú San Francisco Solano, apóstol, y Patrón universal de dicho reyno, hijo de la ilustre, y santa prouincia de los doce apostoles. Glorificado, adorado, y festejado en su Templo, y Convento Maximo de JESUS de la Ciudad de los Reyes Lima, en ocasión que regocijada la Serafica Familia celebró con demostraciones festivas la deseada Canonizacion, y declaración del culto universal, y publico, que le decretó nuestro Santissimo Padre Benedicto XIII

Pedro Rodríguez Guillén

Madrid: Imprenta de la Causa de la V. M. de Agreda, 1735 // Madrid: Printed by V. M. de Agreda, 1735

Biblioteca de la Universidad de Sevilla // University of Seville Main Library

Tan solo nueve años después de la canonización de San Francisco Solano por Benedicto XIII, el franciscano fray Pedro Rodríguez Guillén describe en este libro impreso los festejos que se produjeron en Lima con motivo de la canonización del Santo. Se trata, por tanto, de uno de los libros de fiestas americanos en los que el barroquismo de las celebraciones hispanoamericanas se funden con la narración de los hechos y milagros del patrono de la Ciudad de los Reyes y apóstol de las Indias Occidentales. Conocido como *"el Taumaturgo del Nuevo Mundo",* Francisco Solano fue enviado a América en 1589 y durante más de veinte años predicó la fe cristiana en el Perú, los territorios de Tucumán y el Río de la Plata, el Chaco Paraguayo y Uruguay.

En la obra se diferencian dos tratados; el primero ofrece la imagen de una Lima ornamental y engalanada, mientras que en el segundo acoge los once sermones y discursos de la época en los que se elogia la resolución de Benedicto XIII en relación al fraile.

Nine years after the canonization of Saint Francis Solanus by Benedict XIII, the Franciscan Fray Pedro Rodríguez Guillén describes the festivities that took place in Lima on the occasion of his canonization. Therefore, it is an American festivities book in which the Baroque style of Hispanic American celebrations merge with the narration of the deeds and miracles of the saint patron of the City of Kings, also known as the Apostle of the West Indies or "El Taumaturgo del Nuevo Mundo". Francis Solanus traveled to America in 1589 and during twenty years he preached in Peru, the territories of Tucuman, Rio de la Plata, the Paraguayan Chaco and Uruguay.

This piece is divided in two sections, the first one depicts the image of an ornamental and embellished Lima, whereas the second one consists of the eleven sermons and discourses in which the resolution of Benedict XIII is praised.

Bibliografía // Bibliography

DÍAZ, Álvaro. *San Francisco Solano. Gloria de los misioneros de América*. Córdoba: Cajasur, 1991.

GUTIÉRREZ VALLEJO, Jaime. "San Francisco Solano". En AA.VV. *Iglesia Museo Santa Clara 1647*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1995, pp. 85- 86.

MONTES GONZÁLEZ, Francisco. "Al Sol de Montilla. La iconografía americana de San Francisco Solano". En LÓPEZ GUZMÁN, Rafael (coord.). *Andalucía en América. Estudios artísticos y culturales.* Granada: Atrio-Universidad de Granada, 2010, pp. 91-110.

Iván Panduro Sáez

Vida, virtudes, y milagros del apostol del Peru el venerable pe Fray Francisco Solano, de la serafica Orden de los Menores de la Regular Obseruancia, patron de la ciudad de Lima, cabeça y metropoli de los estendidos reynos y provincias del Peru: sacada de las declaraciones dequinientos testigos, que juraron ante los illustrissimos arçobispos y obispos de Seuilla, Granada, Lima, Cordoua y Malaga y de otras muchas informaciones que por authoridad apostolica sean actuado en diferentes villas y ciudades

Diego de Córdoba Salinas

Madrid: En la Emprenta Real, año de 1643 // Madrid: Printed by Emprenta Real, 1643

Biblioteca de la Universidad de Sevilla // University of Seville Main library

Habitual en las publicaciones biográficas de religiosos del siglo XVII, se trata de una recopilación de testimonios en los que se ensalza la figura de Francisco Solano describiendo en detalle aquellos hechos taumatúrgicos del fraile de Montilla. La biografía del *Apóstol de América* se encuadra dentro del fervor por el religioso despertado en Europa y el *Nuevo Mundo* por sus hechos virtuosos, los cuales se pretenden confirmar mediante unas declaraciones juradas que hacen singular este volumen.

En ésta segunda edición de 1643 dedicada a Felipe III, además de las líneas del fraile Diego de Córdoba, se contiene un añadido de Fray Alonso de Mendieta, ambos religiosos de la orden franciscana. Destaca en el grabado de la portada hecho por Juan de Noort donde la efigie del religioso queda enmarcada por las alegorías de Europa y América.

This prolific author is known for the publication of biographies of religious figures during 17th century. This piece gather laudatory testimonies related to Francis Solanus, describing in detail his thaumaturgical deeds. The biography of the Apostle of America fits within the religious fervor that spread throughout Europe and the New World as a result of his fame. The book intends to confirm the veracity of the miracles he performed by using sworn statements, which makes this volume unique.

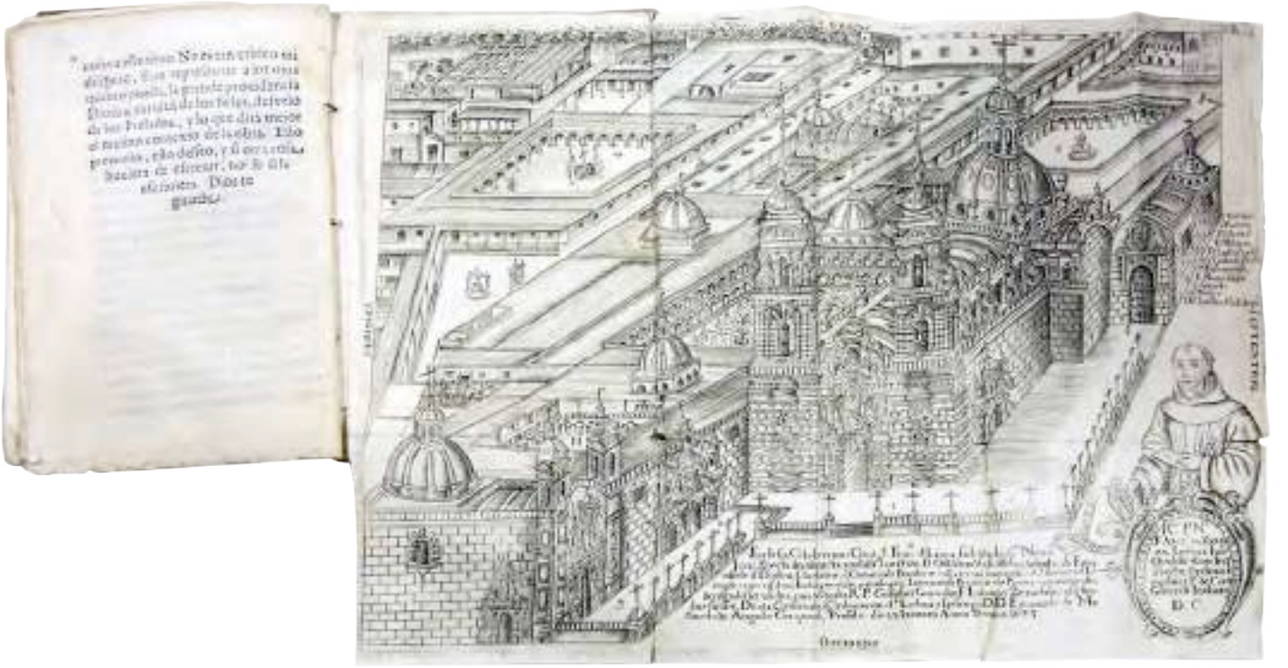
This second edition (1643) is dedicated to Philip III; along with the work of the Franciscan friar Diego de Córdoba it contains several chapters written by Fray Alonso de Mendieta, who also belonged to the Franciscan order. The engraving on the cover was designed by Juan de Noort; it recreates the portrait of Saint Francis of Solanus surrounded by the allegories of America and Europe.

Bibliografía // Bibliography

MONTES GONZÁLEZ, Francisco. “Al Sol de Montilla. La iconografía americana de San Francisco Solano”. En LÓPEZ GUZMÁN, Rafael (coord.). *Andalucía en América. Estudios artísticos y culturales.* Granada: Atrio-Universidad de Granada, 2010, pp. 91-110.

ROMERO DE TERREROS, Manuel. “José de Páez y su Vida de San Francisco Solano”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (México), 17 (1949), pp. 3-23.

Iván Panduro Sáez



Templo de N. Grande Patriarca San Francisco de la Provincia de Doze Apostoles de el Peru en la Ciudad de los Reyes arruinado, restaurado, y engrandecido de la providencia divina

Miguel Suárez de Figueroa

Lima: [sn], 1675

Fundación Manuel Ruiz Luque, Montilla

Se trata de una síntesis en primera persona en la que el fraile Miguel Suárez de Figueroa pretende reflejar la historia del templo de San Francisco en Lima. Tras el deterioro y la ruina del templo franciscano se inició una reedificación total en la que Figueroa destaca su ingenio, belleza y riqueza del ornamento.

A veces ambiguo en su descripción de los materiales hacia el deleite, el propio fraile declara que su intención no es hacer un texto crítico y acumulativo de datos y medidas acerca de la construcción del nuevo templo, si no la de mostrar a los ojos del lector la providencia divina y la caridad de los fieles y prelados, los cuales hacen posible la restauración en todo su sentido.

Acompaña al texto un plano desplegable del templo con la iglesia y el convento de la orden mendicante en el que se puede apreciar en perspectiva su traza y aspecto exterior del mismo.

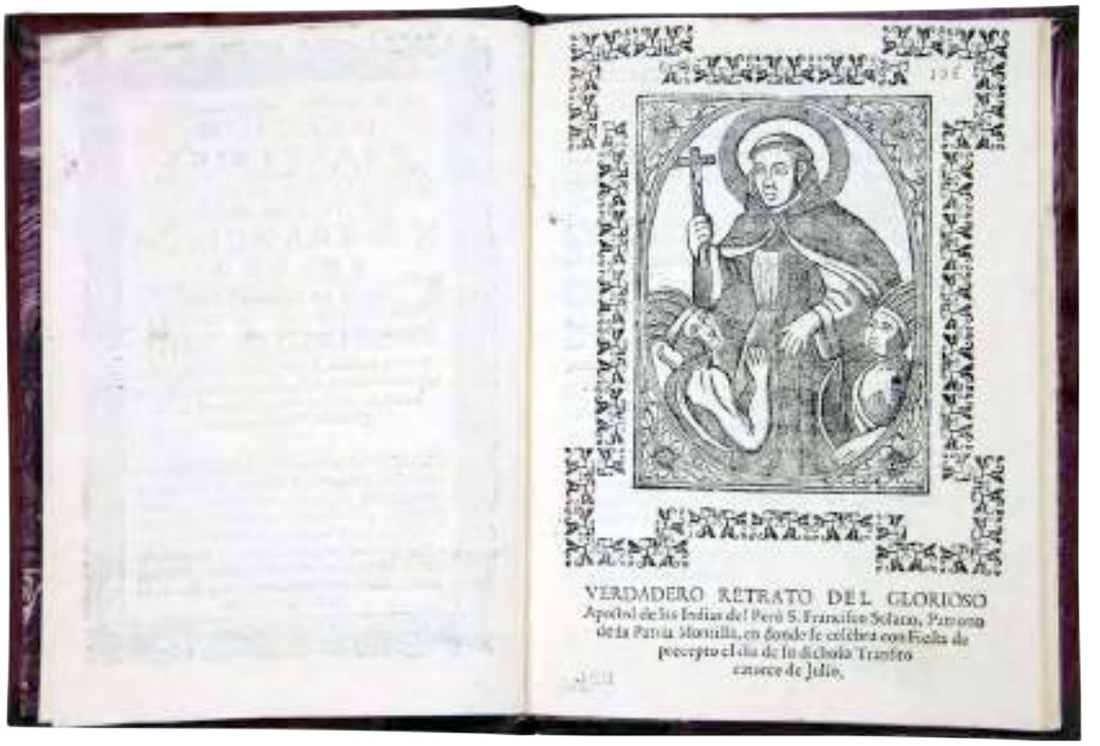
This work, written by Fray Miguel Suárez de Figueroa in first-person, is a synthesis of the history of the temple of San Francisco in Lima. After years of decay the temple was restored in a style that Figueroa considers that highlights its uniqueness, beauty and richness of ornament.

Sometimes he is ambiguous in the description of the materials employed; the friar claims that his aim is not to make a critical analysis of the measures and materials used during the reconstruction but to describe the work of the Providence and the faith and charity displayed by the prelates, who made the restoration possible. The work includes a fold-out elevation plan of the church and the convent.

Bibliografía // Bibliography

SAN CRISTÓBAL, Antonio. *Arquitectura virreinal religiosa de Lima*. Lima: Universidad Católica, Sede Sapientiae, 2011.

Iván Panduro Sáez



Oración panegyrica que la ciudad de Montilla tributo a S. Francisco Solano el dia primero de las ... fiestas que se le consagraron por hauer Benedicto XIIII conformado a su Santo Hijo por unico Patrono de su Patria y concedido que en ella se celebre con dia de fiesta el de su glorioso transito catorce de julio

Antonio de la Ascensión

Sevilla: Imprenta Real, 1747

Fundación Manuel Ruiz Luque, Montilla

Las páginas de ésta obra se declaran como una efeméride por la declaración santoral de Francisco Solano en 1726. El discurso de la *Oración* lleno de alabanzas y reconocimientos de las virtudes del religioso termina con el epílogo del acto lleno de amplificaciones retóricas y la envergadura de la fiesta que la localidad cordobesa celebró el catorce de julio, en memoria del día de la muerte del religioso en 1610.

Se conjuga así, tanto el ceremonial de los Sermones de devoción como la identificación de la ciudad de Montilla con San Francisco Solano, bien conocida por el también montillano y religioso Antonio de la Ascensión. Esta identidad se persigue retóricamente repitiendo en una definición ornamental de Montilla como la *madre y primera patria* del santo.

This work aimed to celebrate the anniversary of the canonization of Saint Francis Solanus in 1726. The discourse known as "Oración" praises his religious virtues and it ends with a rhetorical epilogue and the depiction of the festivities that took place in Montilla in July, 14th in memory of the day of his passing in 1610. The author, Antonio de la Ascensión, combines the ceremonial sermons with a rhetorical identification of the city as the *motherland* and *patria* of the saint.

Bibliografía // Bibliography

MONTES GONZÁLEZ, Francisco. "Al Sol de Montilla. La iconografía americana de San Francisco Solano". En LÓPEZ GUZMÁN, Rafael (coord.). *Andalucía en América. Estudios artísticos y culturales.* Granada: Atrio-Universidad de Granada, 2010, pp. 91-110.

Iván Panduro Sáez

Solemnidad festiva, aplausos publicos, aclamaciones ostentosas, que hizo esta nobilissima ciudad de los reyes Lima, a la publicacion del breve de la beatificacion del bienaventurado S. Francisco Solano del Orden seraphico de la regular observancia desta Santa Provincia de los Doze apostoles del Peru

Fray Gregorio Casasola

Lima: Luis de Lyra, 1679

Fundación Manuel Ruiz Luque, Montilla

Ya desde el mismo año de la muerte de Francisco Solano en 1610, se empezó a advertir y reseñar los hechos milagrosos y las virtudes del franciscano que culminarían con la beatificación del papa Clemente X en 1675. La llegada del breve papal fue acogido en Lima y las ciudades del Perú con el entusiasmo público de celebración y, como el primer paso hacia la proclamación santoral, aunque ésta finalmente no llegaría hasta 1726.

En el libro de Casasola se describe con esmero el *regocijo* y la *solemnidad del Domingo* de la sociedad limeña, la cual queda perfectamente retratada como ferviente del misionero cordobés. Destaca así mismo en el libro, el grabado candoroso de San Francisco predicando a un grupo de indios, sobre un fondo que queda ocupado por una carta panorámica del Perú con paisajes y arquitecturas populares.

In the same year of the death of Francis Solanus (1610) the miraculous events and the virtues of the Franciscan friar were began to be described; the process would culminate with his beatification by the Pope Clement X in 1675. The beatification brief was received in Lima and other cities of Peru with a large variety of festivities since it was considered the first step for his canonization, which took place in 1726.

Casasola, a missionary born in Cordoba, describes the solemnity and joyfulness of the Lima society during the Sunday Celebrations. The book also includes a candid engraving of Saint Francis preaching to a group of natives; in the background a panoramic illustration of Peruvian architectures and landscapes is depicted.

Bibliografía // Bibliography

URBANO DELGADO, María del Carmen. “Un montillano en el Perú. San Francisco Solano y el convento de los descalzos de Lima”. En AA.VV. *Actas del VI Curso de Verano San Francisco en la historia. Arte y cultura española e iberoamericana*. Córdoba: Cajasur, 2000, pp. 403-417.

Iván Panduro Sáez

Vita di S. Toribio Alfonso Mogrovesio Arcivescovo di Lima, capitale del Regno del Peru raccolta da Anastasio Nicoselli, e di nuovo data alla luce dall' Illustrissimo, e Reverendissimo Signore Monsignore D. Gregorio de Molleda Vescovo d' Isauria, Prelato Domestico di Sua Santita, Assistente al Soglio Pontificio, e Postulatore della Causa a nome del Capitolo, e Clero Limano

Anastasio Nicoselli y Gregorio de Molleda Roma: Stamperia di Antonio de' Rossi, 1726

Biblioteca de la Universidad de Sevilla

Libro biográfico del arzobispo de Lima Toribio Alfonso de Mogrovejo y Robledo, misionero que a su llegada al Perú en 1581 lleva a cabo un proceso de evangelización caracterizado por la inclusión de los nativos en la fe cristiana a través de su propia lengua, desechando así practicas de represión.

De esta manera, crea un ejemplo para los demás misioneros llegando incluso a mandar editar los primeros catecismos americanos tanto en castellano como en las lenguas locales de los nativos.

Se incluyen también capítulos que se centran en su integridad como Inquisidor de Granada antes de viajar a América y sus virtudes como Arzobispo de la Ciudad de los Reyes.

Las buenas prácticas de Mogrovejo hacen que se iniciara el proceso de canonización que no culminaría hasta 1726, año en el que se imprime el libro en Roma y se le eleva a Santo oficialmente por parte de Benedicto XIII, pontífice al cual se le dedica el volumen.

This work depicts the life of the archbishop of Lima Toribio Alfonso de Mogrovejo y Robledo, a missionary who after his arrival in Peru in 1581 carried out an evangelization process characterized by the inclusion of the native languages and culture and the abolition of repressive practices; in this manner, he gave example to other missionaries. He commissioned the first bilingual American catechisms published in Spanish and in the native languages.

The book also includes chapters concerning his honest actions as Inquisitor of Granada, the position he held before traveling to America, as well as his virtues as Archbishop of the City of Kings.

As result of his good reputation the process of canonization began and it would not end until 1726 when was declared saint by Benedict XIII, to whom this books, printed in Rome that same year, is dedicated to.

Bibliografía // Bibliography

SÁNCHEZ PRIETO, Nicolás. *Santo Toribio de Mogrovejo, apóstol de los Andes*. Madrid: BAC, 1986.

Iván Panduro Sáez

COMPENDIO
HISTORICO
DE LA PRODIGIOSA VIDA,
VIRTUDES, Y MILAGROS
DE LA VENERABLE SIERVA DE DIOS
MARIANA DE JESUS,
FLORES, Y PAREDES,
CONOCIDA CON EL JUSTO RENOMBRE
DE LA AZUCENA DE QUITO.
ESCRITO
POR DON THOMAS DE GIJON Y LEON,
Y LE DEDICA
AL EX.mo Sr. D. SEBASTIAN DE ESLAVA,
EN MADRID

Compendio historico de la prodigiosa vida, virtudes, y milagros de la venerable sierva de Dios, Mariana de Jesus, Flores, y Paredes, conocida con el justo renombre d. la Azucena de Quito

Thomas Gijon y Leon

Madrid: Imprenta de Mercurio, por Joseph de Orga, 1754

Fundación Manuel Ruiz Luque, Montilla

Hagiografía de la beata Mariana Navarro Romero (Mariana de Jesús) en el que se hace una recopilación de los hechos taumatúrgicos de la religiosa quiteña. Su vida (1618-1645) como virgen penitente, siempre dentro de la atmósfera mística, tuvo su eco en la tradición literaria de la época en el que se alababan sus sacrificios carnales y espirituales. Ya en el propio título aparece la referencia del sobrenombre como la *Azucena de Quito*, al ser éste un hecho conocido en el cual se explica que la flor brotó de sus fluidos.

Resulta un libro con transcendencia singular ya que el teólogo Gijon y Leon, racionero de la Catedral de Quito y procurador pontificio es el encargado de informar sobre la religiosa y lanzar el proceso de beatificación y canonización de Mariana de Jesús, si bien éste se dilataría hasta 1950 cuando Pío XII la entroniza como Santa.

This hagiography of the Blessed Mariana Navarro Romero (known as Mariana de Jesus) gathers her thaumaturgical deeds. Her life (Quito 1618-1645) as a penitent virgin, always within the mystical atmosphere, had its echo in the literature of the period in which her earthly and spiritual sacrifices were praised. The title of the book reveals that she was known as the "Lily of Quito" since miraculously a pure white lily sprang up from her blood.

Although Gijon y Leon, theologist, *racionero* of the Cathedral of Quito and *procurador pontificio*, was in charge of initiating the beatification and canonization process it would be delayed until 1950 when Pius XII declare her saint.

Bibliografía // Bibliography

GUTIÉRREZ, Natividad. "La construcción del heroísmo de Mariana de Jesús: Identidad nacional y sufrimiento colectivo". *ÍCONOS* (Quito), 37, (2010), pp. 149-161.

LARREA, Carlos Manuel. *Las biografías de Santa Mariana de Jesús.* Quito: La Unión, 1970.

Iván Panduro Sáez

IMAGEN
DE N. S. DE
COPACAVANA:
PORTENTO DEL NVEVO MVNDO,
ya conocido en Europa.
AL
REAL Y SVPREMO CONSEJO
de las Indias
POR
EL P. FR. ANDRES DE S. NICOLAS,

Reg.

Año 1663.

CON PREVILEGIO.

Imagen de N.S. de Copacavana: portento del nuevo mundo ya conocido en Europa al real y supremo mconsejo de las Indias

Fray Andrés de San Nicolás

Madrid: por Andrés García de la Iglesia, 1663

Biblioteca de la Universidad de Sevilla

El ejemplar pone de manifiesto el culto por la Virgen de Copacabana que se origina en la localidad boliviana hacia 1583 y se extiende por todos los territorios americanos. Su iconografía empleada en el imaginario del *Nuevo Mundo* fue acogida en Europa desarrollándose una veneración que evidencia el sentido religioso lleno de matices e iconografías de *ida y vuelta* entre Europa y América.

El texto del fraile agustino Andrés de San Nicolás está especialmente medido y perfilado hacia la descripción de la imagen llena del oropel y el lujo que la caracterizan siendo una referencia con propio lenguaje plástico en sus representaciones e inventarios. Destaca así mismo el fervor que San Nicolás advierte por el alcance popular de la Virgen que la elevan como una de las más representadas en el arte hispanoamericano.

The piece depicts how the cult of the Virgen de Copacabana, which began in Bolivia around 1583, spread to every country in South America. Its American iconography was adopted in Europe where the advocation became popular, proving that religiosity is open to embrace new iconographies and nuances, a back-and-forth journey between the two continents.

The text of the Augustinian friar Andrés de San Nicolás describes the image and its ornaments with a style as rich, luxurious and poetic as the sculpture itself. The author highlights the popularity of the advocation among South American people, being one of the most represented figures in Hispanic American art.

Bibliografía // Bibliography

GISBERT, Teresa. “El ídolo de Copacabana. La Virgen María y el mundo mítico de los airnaras”. *Yuchux* (Cochabamba), 1 (1984), pp. 25-39.

Iván Panduro Sáez

Verdadera historica relaciion del origen, manifestacion, y prodigiosa renovacion por sí misma y milagros de la imagen de la Sacratissima Virgen Maria, madre de dios nuestra señora del Rosario de Chiquinquira,

Pedro de Tobar

Madrid: por Juan Garcia Infanzon, 1694

Biblioteca de la Universidad de Sevilla

En este libro el dominico Pedro de Tobar trata de ofrecer su visión acerca de las leyendas construidas alrededor de la imagen de la Virgen de Chiquinchirá por el entonces ya percibida en los territorios de Nueva Granada como milagrosa. Según la tradición el origen de ésta advocación se remonta a los prodigios del lienzo que la andaluza María Ramos poseía a su llegada a la ciudad de Chiquinquirá en la provincia de Tunja en 1585. Desde entonces los fenómenos de la imagen del lienzo fueron compilados y difundidos por numerosos cronistas y testigos los cuales aseguraban los hechos taumatúrgicos de la Virgen y, la veneración que incluso obtenía por parte de los indígenas de las comarcas cercanas.

En el volumen, el texto del fraile dominicio Tobar y Buendía adquiere un valor histórico en cuanto atribuye la autoría de la imagen al pintor Alonso de Narváez y como comitente al encomendero de Chiquinquirá Antonio de Santa Ana, recogiendo incluso las publicaciones anteriores que informaban del estado del lienzo y las modificaciones de la imagen, hasta convertirse en la advocación mariana más seguida en Colombia desde siglo XVI.

The Dominican friar Pedro de Tobar aims to offer his view on the legends created around the image of the Virgen de Chiquinchirá, which in the territories of New Granada was already consider miraculous. According to the tradition, the miraculous canvas was brought to Chiquinquirá (province of Tunja) in 1585 by the Andalusian Maria Ramos. Since then, the events related to the Virgin were reported by numerous chroniclers and witnesses, whom confirmed the thaumaturgical deeds and how the natives of the area venerated her.

Friar Dominico Tobar y Buendía acts more like an historian than a writer since he attributes the original piece to the painter Alonso de Narváez who was commissioned by Antonio de Santa Ana, *encomendero* of Chiquinquirá. Tobar reports several previous publications that reviewed the condition of the painting and the modifications it experienced until it became the most popular Marian advocation in Colombia since the 16th century.

Bibliografía // Bibliography

ACOSTA LUNA, Olga Isabel. *Milagrosas imágenes marianas en el Nuevo Reino de Granada*. Madrid-Frankfurt: Editorial Iberoamericana-Vervuert Verlag, 2011.

ROMERO SÁNCHEZ, Guadalupe. “Alonso de Narváez, pintor andaluz establecido en Tunja”. En LÓPEZ GUZMÁN, Rafael (coord.). *Andalucía y América. Patrimonio artístico*. Granada: Universidad, 2011, pp. 13-30.

Iván Panduro Sáez

Vita mirabilis et mors pretiosa venerabilis sorosis Rosae de S. Maria Limensis, ex tertio Ordinis S. P. Dominici ad sanctissimum D. N. Alexandrum VII, pontificem max

Leonard Hansen

Roma: imprenta de Nicolò Angelo Tinasi, 1664

Biblioteca de la Universidad de Sevilla

Se trata de un libro en el que se describen los hechos milagrosos de la mística peruana dirigido al papa Alejandro VII. Éstas habituales publicaciones biográficas eran conscientes de la necesidad de informar sobre las virtudes de aquellos religiosos que iniciaban el camino hacia la canonización. En el caso de Santa Rosa, no fue hasta 1668 cuando se le confiere la beatificación por parte de Clemente IX y, la posterior proclamación santoral 1671 de Clemente X, convirtiéndose en la primera Santa nacida en América de todos los religiosos del Nuevo Mundo.

La riqueza laudatoria de los textos en latín de Leonard Hansen reflejan el fervor que la limeña despertaba en los fieles como Patrona de la América Meridional y Filipinas. El grabado de Lazarus Baldus realizado por Thiboust sobresale en la portada en la que aparece la efigie de la religiosa peruana ornada por dos angelillos que dejan la parte central para el título del libro y la parte inferior para otros dos ángeles que sostienen el escudo del pontífice Chigi.

The book, which is dedicated to the Pope Alexander II, describes the miraculous events related to the Peruvian mystic. This type of biographical publications aimed to depict the virtues of those whose process of canonization had begun.

It was not until 1668 when Saint Rose was beatified by Clement IX, three years later the Pope canonized her becoming the first saint born in America. The elegant Latin prose written by Leonard Hansen reflects the vehemence that the Peruvian saint as Patroness of South America and the Philippines had awakened among the population.

The engraving created by Thiboust and Lázaro Baldus depicts a half-length portrait of the Peruvian saint; next to the portrait two angels hold the Pope's coat of arms. In the center of the composition a cartouche contains the title.

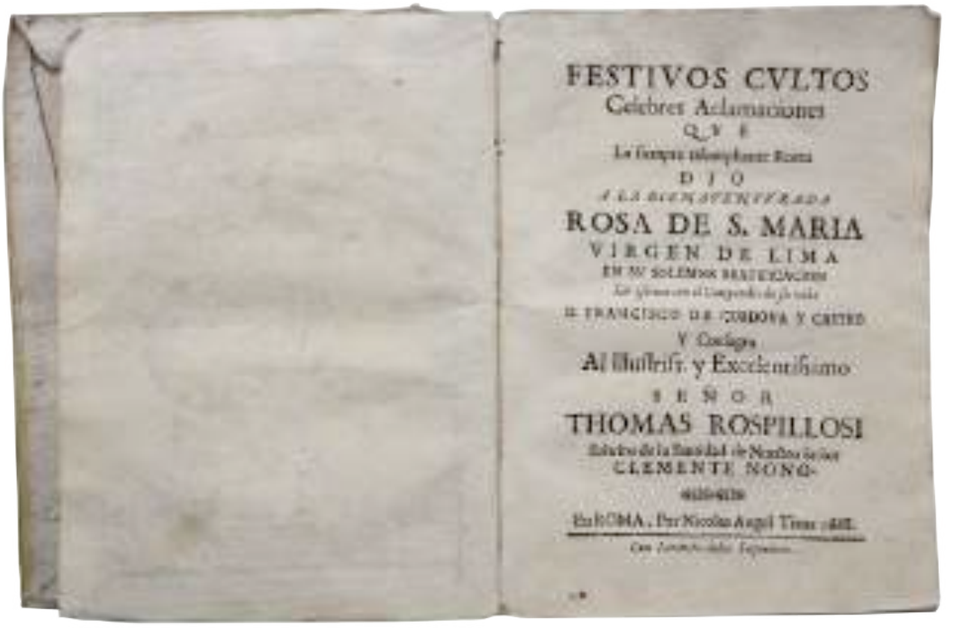
Bibliografía // Bibliography

MARQUES, Luis Carlos. "Rosa de Lima". En LEONARDI, Claudio; RICCARDI, Andrea y ZARRI, Gabriella. *Diccionario de los santos II.* Madrid: San Pablo, 2000, pp. 2003-2006.

MÚJICA PINILLA, Ramón. *Rosa limensis: Mística, política e inconografía en torno a la patrona de América*. Lima: Instituto francés de estudios andinos, 2004.

OLIVARES GALLÓN, Ángela. *Santa Rosa de Lima: Rosa de Lima, Rosa de América.* Madrid: Edimat, 2005.

Iván Panduro Sáez



FESTIVOS CVLTOS
Celebres Aclamaciones
QVE
La siempre triumphante Roma
DIO
A LA BIENAVENTVRADA
ROSA DE S. MARIA
VIRGEN DE LIMA
EN SV SOLEMNE BEATIFICACION
DE FRANCISCO DE CORDOVA Y CASTRO
Y Consagra
Al Illustriss. y Excelentissimo
SEÑOR
THOMAS ROSPILLOSI
CLEMENTE NONO.
EN ROMA, Por Nicolas Angel Tinas.

Festivos cultos, celebres aclamaciones que la siempre triumphante Roma dio a la bienauenturada Rosa de S. Maria, virgen de Lima en su solemne beatificación

Francisco de Cordoua y Castro

Roma: imprenta de Nicolò Angelo Tinasi, 1668

Biblioteca de la Universidad de Sevilla

Combinación de prosa y verso este libro impreso acoge las consideraciones de Francisco de Córdoba sobre las celebraciones acaecidas en Roma con motivo de la beatificación de la religiosa y *Rosa* del Perú. Brilla el lenguaje engalanado con constantes alusiones florales y místicas cuando se refiere a la espiritualidad de la patrona de América.

Impreso en Roma, el libro comienza con una carta firmada por el autor hacia Thomas Rospillosi, sobrino del papa Clemente IX y, responsable del ceremonial que Roma dedicó a la Santa Rosa. Por entonces, la devoción por la dominica limeña había traspasado a Europa, convirtiéndose así en una de las figuras más veneradas en ambos mundos.

This edition alternates prose and verse. The author, Francisco de Córdoba y Castro, describes the festivities that took place in Rome on the occasion of the beatification of the Peruvian nun. For describing the spirituality of the Saint Patroness of America the author frequently use floral and mystical metaphors.

Printed in Rome, the book begins with a letter to Thomas Rospillosi, nephew of the Pope Clement IX, who was responsible for the ceremonial festivities in her honor that took place in the Italian capital. At that time, the devotion to the Peruvian saint was very popular in Europe, becoming one of the most venerated figures in both continents.

Bibliografía // Bibliography

MARQUES, Luis Carlos. “Rosa de Lima”. En LEONARDI, Claudio; RICCARDI, Andrea y ZARRI, Gabriella. *Diccionario de los santos II.* Madrid: San Pablo, 2000, pp. 2003-2006.

MÚJICA PINILLA, Ramón. *Rosa limensis: Mística, política e inconografía en torno a la patrona de América*. Lima: Instituto francés de estudios andinos, 2004.

OLIVARES GALLÓN, Ángela. *Santa Rosa de Lima: Rosa de Lima, Rosa de América.* Madrid: Edimat, 2005.

Iván Panduro Sáez

La rosa de el Peru, soror Isabel de Santa Maria, de el habito de el Glorioso Patriarca Santo Domingo de Guzman, credito desu Tercera Orden, lustre y patrona de la alma Ciudad Lima su Patria

Juan de Vargas Machuca

Sevilla: Juan Gomez de Blas, 1659

Fundación Manuel Ruiz Luque, Montilla

El teólogo Juan de Vargas Machuca escribe esta alabanza a Santa Rosa de Lima dentro de la habitual impresión de textos sobre las bondades de la limeña. Con un estilo y lenguaje elevado por la formación del autor, la vida de la religiosa va intercalándose con oraciones y constantes anotaciones de citas bíblicas en los márgenes que enriquecen el volumen.

La pretensión completa que Vargas Machuca se puede encontrar ya en el prólogo del libro y la dedicación al propio Consejo de Indias. Destaca el grabado de la portada hecho por Thome de Dios en el que se protagoniza a la imagen de la rosa, distintivo de la monja dominica peruana.

This book, written by the theologist Juan de Vargas Machuca, belongs to the laudatory genre that was popular among the writers of the period. The life of the saint is depicted with an eloquent and elegant style, which reveals the author's intellectual background; the writer merges prayers with biblical quotations, located on the margins, which enrich the text.

In the prologue and in the initial dedicationory note to the Consejo de Indias Vargas Machuca states his aims. The engraving made by Thome de Dios depicts a rose, emblem of the Peruvian Dominican nun.

Bibliografía // Bibliography

MARQUES, Luis Carlos. "Rosa de Lima". En LEONARDI, Claudio; RICCARDI, Andrea y ZARRI, Gabriella. *Diccionario de los santos II.* Madrid: San Pablo, 2000, pp. 2003-2006.

MÚJICA PINILLA, Ramón. *Rosa limensis: Mística, política e inconografía en torno a la patrona de América*. Lima: Instituto francés de estudios andinos, 2004.

OLIVARES GALLÓN, Ángela. *Santa Rosa de Lima: Rosa de Lima, Rosa de América.* Madrid: Edimat, 2005.

Iván Panduro Sáez

Historia de la vida de la Ba. Me. Rossa de Santa Maria de la Orden de Predicadores.

Andrés Ferrer de Valdecebro

Madrid: por D. María Rey, 1670

Fundación Manuel Ruiz Luque, Montilla

Se trata de un libro especialmente cuidado en la edición en el que se describen la generosidad y la profundidad mística de Santa Rosa de Lima. En el momento de su impresión la religiosa peruana ya había sido beatificada y se culminaba el proceso de canonización, hecho que explica las constantes laudatorias a la decisión que la elevaban como Santa.

Destaca el grabado calcográfico que representa a la dominica en la parte central con la leyenda *"mas y mas Señor"*, la cual queda ricamente enmarcada por multitud de rosas abiertas.

Este volumen se hace singular si atendemos a la imprenta dirigida por María Rey, viuda de Diego Díaz de la Carrera, que se reconoce como una de las impresoras más destacadas del siglo XVII.

This carefully edited volume describes the generosity and mystical spirit of Saint Rose of Lima. When it was printed the Peruvian nun had already been beatified and the process of canonization was completed, which explains the constant mentions to her holy status.

The chalcography represents the portrait of the Dominican nun surrounded by roses, above it a cartouche with the inscription: "more and more Lord".

One of the main singularities of this volume is that it was edited in the printing house ran by María Rey, widow of Diego Diaz de la Carrera, who is consider one of the most outstanding printers of the 17th century.

Bibliografía // Bibliography

MARQUES, Luis Carlos. "Rosa de Lima". En LEONARDI, Claudio; RICCARDI, Andrea y ZARRI, Gabriella. *Diccionario de los santos II.* Madrid: San Pablo, 2000, pp. 2003-2006.

MÚJICA PINILLA, Ramón. *Rosa limensis: Mística, política e inconografía en torno a la patrona de América*. Lima: Instituto francés de estudios andinos, 2004.

OLIVARES GALLÓN, Ángela. *Santa Rosa de Lima: Rosa de Lima, Rosa de América.* Madrid: Edimat, 2005.

Iván Panduro Sáez

Fuentes documentales

Primary Sources and Bibliography

Material de archivo // Archives

Archivo de la Parroquia de San Antonio, Cádiz. Libro de Cuentas, 1764.

Archivo de la Catedral de Granada, leg. 220. "Relación de los gastos ocasionados con motivo del recibimiento del arzobispo Moscoso y Peralta".

Archivo Municipal Guadalcanal. *Libro de Escrituras Públicas del año 1632.* Escribano Diego Ortiz del Aguila, ff. 577r-577v.

Bibliografía // Bibliograhy

AA.VV. *España y América. Un océano de negocios. Quinto centenario de la Casa de la Contratación, 1503-2003*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2003.

AA.VV. *Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682)* (catálogo de exposición). Madrid: Fundación Juan March, 1982.

AA.VV. *Catálogo artístico y monumental de la provincia de Córdoba. T. VI. Luque, Montalbán, Montemayor y Montilla*. Córdoba: Diputación, 1986.

AA.VV. *Guía artística de Sevilla y su provincia*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2004, v. 2.

AA.VV. *Imago Mundi. Mapas e imprenta*. Madrid: Universidad Complutense, Servicio de Publicaciones, 2010.

AA.VV. La biblioteca del Inca Garcilaso de la Vega (catálogo de exposición). Madrid: Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID), 2016.

AA.VV. *La imagen del mundo. 500 años de la historia de la cartografía* (catálogo exposición). Madrid: Fundación Santillana, 1992.

AA.VV. *La imagen del Mundo. Los inicios de la cartografía científica en los mapas de los siglos XVI y XVII de la Universidad de Granada*. Granada: Universidad de Granada, 2006.

AA.VV. *Los Franciscanos y el Nuevo Mundo*. Sevilla: Ediciones Guadalquivir, 1992.

AA.VV. Los Siglos de Oro en los Virreinatos de América, 1550-1700 (catálogo de exposición). Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999.

AA.VV. *Plata labrada de Indias. Los legados americanos en las iglesias de Huelva* (catálogo exposición). Huelva: Patronato Quinto Centenario, 1992.

ACOSTA LUNA, Olga Isabel. *Milagrosas imágenes marianas en el Nuevo Reino de Granada*. Madrid-Frankfurt: Editorial Iberoamericana-Vervuert Verlag, 2011.

ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, Juan y ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, Lorenzo. *Estelas de piedad. Patrimonio artístico religioso en Chiclana de la Frontera*. Chiclana: Ayuntamiento, 2003.

ÁLVAREZ GIL, María del Pilar y ROZO OCAMPO, Lina María. *Estudio tecnológico de la obra del escultor Pedro Laboria* (Trabajo de Grado para optar por el título profesional de conservador y restaurador de bienes muebles). Bogotá: Universidad Externado de Colombia-Convenio Ministerio de Cultura, Facultad de Restauración de Bienes Muebles, 2000.

ÁLVAREZ, Gabriela. "Las conexiones entre el pensamiento de Alejandro Malaspina y la representación visual de la Expedición en la Patagonia (1789-1794)". *Magallanía* (Chile), 38 (2010), pp. 65-93.

AMADOR DE LOS RÍOS, Rodrigo. *Catálogo de los monumentos históricos y artísticos de la provincia de Málaga, tomo II, formado en virtud de la R. O. de enero de 1907*. Manuscrito mecanografiado.

AMORES MARTÍNEZ, Francisco. "El convento sevillano de Nuestra Señora de Loreto. Historia, arte y espiritualidad". En AA.VV. *Cuatro siglos de presencia de los franciscanos en Estepa*. Estepa: Ayuntamiento, 2007, pp. 115-132.

- "Santuario de Nuestra Señora de Loreto". En VV.AA. *Espartinas. Historia, arte y religiosidad popular*. Espartinas: Ayuntamiento, 2006, p. 376.

ANGLERÍA, Pedro Mártir de. *Cartas sobre el Nuevo Mundo*. Madrid: Ediciones Polifemo, 1990.

ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. *Murillo. Catálogo crítico*. Madrid: Espasa-Calpe, v. II. p. 257.

ARENADO, Fuensanta. "Nuevos datos sobre el pintor Angelino Medoro (Roma, 1567-Sevilla, 1633)". *Archivo hispalense. Revista histórica, literaria y artística* (Sevilla), 184 (1977), pp. 103-112.

ARIZA, Alberto. *Nuestra Señora de Chiquinquirá. Patrona Principal del Reino de Colombia*. Bogotá: Cooperativa Nacional de Artes Gráficas, 1964.

BERNALES BALLESTEROS, Jorge. *Pedro Roldán. Maestro de Escultura. (1624-1699)*. Sevilla: Diputación, 1973, p. 80.

- "Santa Rosa de Lima en el arte europeo". *Temas de Estética y Arte* (Sevilla), II (1988), pp. 49-52.

BELLIDO GANT, María Luisa. *Arte, museos y nuevas tecnologías*. Gijón: Trea, 2001.

BERTOS HERRERA, Pilar. *El tema de la Eucaristía en el arte de Granada y su Provincia*. Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1986, 2 vols., pp. 296 y 563.

- *Los escultores de la plata y el oro*. Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1991.

- "Una pieza de platería virreinal en la Basílica de Nuestra Señora de las Angustias". *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*(Granada), XX (1989), pp. 135-138.

BOLEA Y SINTAS, Miguel. *Descripción histórica que de la catedral de Málaga hace su canónigo doctoral*... Málaga: Imprenta Arturo Gilabert,1894.

BROTTON, Jerry. *Historia del mundo en 12 mapas*. Madrid: Debate, 2014.

CABALLERO SANCHEZ, Blas. *Bosquejo biográfico de Don Juan Manuel Moscoso y Peralta Arzobispo de Granada*. Granada: Excma. Diputación Provincial-Instituto Provincial de Estudios- Promoción Cultural, 1981.

CAMÓN AZNAR, José. *La pintura española del siglo XVI*. Madrid: Espasa-Calpe, 1979.

CANO NAVAS, María Luisa. *El convento de San José del Carmen de Sevilla. Las Teresas. Estudio histórico-artístico* (2ª edición revisada). Sevilla: Universidad, 2016.

CENTENO, Gloria. *Monasterio de Santa María de Jesús*. Sevilla: Guadalquivir, 1986.

CLAVIJO GARCÍA, Agustín. "Una pintura inédita del italiano Angelino Medoro (1567-1633) en colección particular malagueña". *Baética. Estudios de arte, geografía e historia* (Málaga), 1 (1978), pp. 43-54.

CÓRDOBA, Diego. *Vida, virtudes y milagros del Apóstol del Perú, el Venerable Padre Fray Francisco Solano*... Lima: por Gerónimo de Contreras, 1630.

CRUZ CABRERA, José Policarpo (coord). *Arte y cultura en la Granada renacentista y barroca: la construcción de una imagen clasicista.* Granada: Universidad, 2014.

CUESTA DOMINGO, María del Pilar. *Estudio crítico. Pedro de Medina*. Madrid: Fundación Ignacio Larramendi, 2016.

- "Pedro de Medina y su obra". En *Revista de Historia Naval* (Madrid), 67 (1999) , pp. 26-28.

- *La obra cosmográfica y náutica de Pedro de Medina*. Madrid: Banco Central Hispano, 1998.

DELGADO LÓPEZ, Enrique y CARETTA, Miguel Nicolás. "Imaginación y cartografía: un estudio sobre el proceso del descubrimiento americano". *Cuicuilco* (México), 43 (2008), pp. 130-131.

DÍAZ, Álvaro. *San Francisco Solano. Gloria de los misioneros de América*. Córdoba: Cajasur, 1991.

ESPÍNOLA, Gloria y ROMERO SÁNCHEZ, Guadalupe. "Riquezas de Indias en Andalucía: poder, dinero y promoción artística. Aproximación a un estado de la cuestión". En ALONSO RUIZ, Begoña; POLO SÁNCHEZ, Julio y SAZATORNIL RUIZ, Luis (coords). *La formación artística: creadores – historiadores – espectadores. XXI Congreso Nacional de Historia del Arte*, Santander. (En prensa).

ESTERAS MARTÍN, Cristina. "El esplendor de la orfebrería". En LÓPEZ GUZMÁN, Rafael (dir). *Perú. Indígena y virreinal* (catálogo de la exposición). Madrid: SEACEX, 2004, pp. 234-239.

- "El oro y la plata americanos, del valor económico a la expresión artística". En AA.VV. *El oro y la plata de las Indias en la época de los Austrias* (catálogo de la exposición). Madrid: Fundación ICO, 1999, pp. 393-424.

- "La fortuna del Perú: la plata y la platería virreinal". En LÓPEZ GUZMÁN, Rafael (dir.). *Perú. Indígena y virreinal*. Madrid: SEACEX, 2004, pp. 113-118.

- "Retablito de Nuestra Señora de Copacabana". En AA.VV. *Catálogo de la exposición La Iglesia en América. Evangelización y cultura*. Sevilla: Pabellón de la Santa Sede, 1992, pp. 246-247, cat. 1189-90.

FERNÁNDEZ DURO, Cesáreo. "Las cartas universales de Diego Ribero (Siglo XVI)". *Boletín de la Real Academia de la Historia* (Madrid), 12 (1888), pp. 320-325.

FERNÁNDEZ VALLE, María de los Ángeles. "A los ojos se muestra y a los deseos se pinta. Retratos divinos indianos en el Viejo Mundo". En LÓPEZ CALDERÓN, Carme; FERNÁNDEZ VALLE, María de los Ángeles y RODRÍGUEZ MOYA, María Inmaculada (coords.). *Barroco iberoamericano: Identidades culturales de un imperio*. Santiago de Compostela: Andavira Editora, 2013, v. 2, pp. 340-343.

- "El poder de las imágenes: Santa Rosa de Lima en la capital hispalense". En FERNÁNDEZ VALLE, María de los Ángeles; OLLERO LOBATO, Francisco y REY ASHFIELD, William. *Arte y patrimonio en España y América*. Montevideo: Universidad de la República, 2014, pp. 133-135.

- "Flor Indiana en Sevilla. Un cuadro de Santa Rosa de Lima sobre el cuerpo de sor Sebastiana de Neve". En LÓPEZ GUZMÁN, Rafael; GUASCH MARÍ, Yolanda y ROMERO SÁNCHEZ, Guadalupe (eds.). *América: cultura visual y relaciones artísticas*. Granada: Universidad, 2015, pp. 151-158.

FRÍAS NÚÑEZ, Marcelo. *Tras el Dorado Vegetal. José Celestino Mutis y la Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada (1783-1808)*. Sevilla: Diputación Provincial, 1994.

GALLEGO Y BURÍN, Antonio. *Granada. Guía artística e histórica de la ciudad*. Granada: Comares, 1989.

- *José de Mora. Su vida y su obra*. Granada: Imprenta Guevara, 1925.

GARCÍA RODRÍGUEZ, Sebastián. "Vida, virtudes y milagrosos del Apóstol del Perú el Venerable P. Fray Francisco Solano". En AA.VV. *Los franciscanos y el Nuevo Mundo*. Sevilla: Guadalquivir, 1992, p. 121, cat. 128.

GARCÍA SÁNCHEZ, Yedra María. *Historia de la conservación y restauración de la iglesia parroquial de San Julián*. Trabajo de investigación inédito.

GARCÍA TORRALBO, María del Carmen y DOBADO FERNÁNDEZ, Juan. *Historia y patrimonio artístico. Carmelitas Descalzas*. Baeza. Jaén: Fundación Caja Rural, 2006.

GARCÍA VALVERDE, María Luisa. "Don Cristóbal Vaca de Castro en la correspondencia del arzobispo Pedro de Castro y el contador Domingo de Garro". *Estudios Latinoamericanos* (Ciudad de México), 36 (2017) [en prensa].

GARCILASO DE LA VEGA, Inca. *Comentarios Reales de los Incas. Antología. Biblioteca Imprescindibles peruanos*. Lima: Empresa Editora El Comercio S.A, 2010.

GARRAMIOLA PRIETO, Enrique. *Montilla. Guía histórico-artística y cultural*. Salamanca: El Almendro, 1982, p. 128.

GILA MEDINA, Lázaro (coord.). *El libro de la Catedral de Granada*. Granada: Cabildo Metropolitano de la Catedral, 2 vols., 2005.

- *Pedro de Mena. Escultor 1628-1688*. Madrid: Arco Libros, p. 79.

GISBERT, Teresa. “El ídolo de Copacabana. La Virgen María y el mundo mítico de los airnaras”. *Yuchux* (Cochabamba), 1 (1984), pp. 25-39.

GÓMEZ-MORENO, María Elena (coord.). *Escultura del siglo XVII*. Madrid: Plus-Ultra, 1963.

- *Guía de Granada*. Granada: Imprenta de Indalecio Ventura, 1892.

GÓMEZ ROMÁN, Ana María. “Retrato de un arzobispo criollo: el Palacio del Cuzco (Víznar, Granada)”. Quiroga. *Revista de patrimonio Iberoamericano* (Granada), 2 (2012), pp. 62-77.

GONZÁLEZ BUENO, Antonio. “La Naturaleza en imágenes. Los pintores de la Flora del Nuevo Reyno de Granada (1783-1816)”. En RIBAS OZONAS, Bartolomé. *José Celestino Mutis en el bicentenario de su fallecimiento (1808-2008)*. Madrid: Monografías de la Real Academia de Farmacia, 2009, pp. 211-238.

GONZÁLEZ UMERES, Luz. “La iconografía del Inca Garcilaso de la Vega”. *Mercurio Peruano* (Lima), 529 (2016), pp. 64-78.

GONZÁLEZ-ALLER HIERRO, José Ignacio (dir.). Carlos V. *La náutica y la navegación* (catálogo exposición). Madrid: Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001.

GUTIÉRREZ VALLEJO, Jaime. “San Francisco Solano”. En AA.VV. *Iglesia Museo Santa Clara*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1995, pp. 85- 86.

GUTIÉRREZ, Natividad. “La construcción del heroísmo de Mariana de Jesús: Identidad nacional y sufrimiento colectivo”. *ÍCONOS* (Quito), 37, (2010), pp. 149-161.

HARDOY, Jorge E. “Estudios del Reino de Guatemala”. En AA.VV. *Estudios del Reino de Guatemala. Homenaje al profesor S. D. Markman*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1985.

HEREDIA MORENO, María del Carmen. “Problemática de la orfebrería peruana en España. Ensayo de una tipología”. *Príncipe de Viana* (Pamplona), 175 (1985), pp. 339-360.

- “Valoración de la platería hispanoamericana de época colonial en la provincia de Huelva”. En AA.VV. Huelva y América. Actas de las XI Jornadas de Andalucía y América. Huelva: Universidad de Santa María de la Rábida, 1993, v. 2, pp. 339-360.

HEETER, Carrie. (1992). “Being There: The Subjective Of Presence”. *Presence: Teleoperators and Virtual Environments* (Massachusetts), 2 (1992), pp. 262-271.

HERNÁNDEZ DÍAZ, José. “La parroquia sevillana de Santa María Magdalena. Templo del extinguido Convento de Dominicos de Santa Pablo”. *Boletín de Bellas Artes* (Sevilla), 8 (1980), p. 205-236.

HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca. *Planteamientos teóricos de la museología*. Gijón: Trea, 2006.

KENNEDY-TROYA, Alexandra. *Construir la Nación. Imágenes y espacios del Ecuador en el siglo XIX. Antología*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, 2010.

LARIOS LARIOS, Juan Miguel, “La imagen de San Juan de Dios en Hispanoamérica”. En LÓPEZ GUZMÁN, Rafael (coord.). *Andalucía y América. Cultura artística*. Granada: Atrio-Universidad, 2009, pp. 137-170.

LARREA, Carlos Manuel. *Las biografías de Santa Mariana de Jesús*. Quito: La Unión, 1970.

LÓPEZ GUZMÁN, Rafael (coord.) (catálogo de exposición). *Perú, indígena y virreinal*. Madrid: SEACEX, 2004, p. 203.

LÓPEZ GUZMÁN, Rafael y ROMERO SÁNCHEZ, Guadalupe. “El Convento de San Antón y el Mecenazgo Indiano”. *Entre Ríos. Revista de Arte y Letras*, 21-22 (2014). Número temático: Ora et Labora. Conventos Granadinos, pp. 98-108.

LUJÁN LÓPEZ, Francisco B. “Nuestra Señora de Copacabana, una devoción andina patrona de Rubielos Altos (Cuenca)”. *Revista Murciana de Antropología* (Murcia), 8 (2002), pp. 193-246.

LUQUE RODRIGO, Laura. “Juan Manuel de Moscoso y Peralta, Arzobispo de Granada (1789-1811) y su contribución al palacio de retiro de Víznar”. En LÓPEZ CALDERÓN, Carme et al (coord.). *Barroco iberoamericano: identidades culturales de un imperio*. Santiago de Compostela: Andavira, 2013, v. 2, pp. 319-334.

MARCHENA HIDALGO, Rosario. “Recuperación de una obra de Alejo Fernández”. *Laboratorio de Arte* (Sevilla), 17 (2004), pp. 117-126.

MARQUES, Luis Carlos. “Rosa de Lima”. En LEONARDI, Claudio; RICCARDI, Andrea; ZARRI, Gabriella. *Diccionario de los santos II*. Madrid: San Pablo, 2000, pp. 2003-2006.

MARTÍN MERÁS, Luisa. *Cartografía marítima hispana. La imagen de América*. Barcelona: Lunwerg Editores, 1993.

MARTÍN-MERÁS, Luisa. "Fabricando la imagen del mundo: los trabajos cartográficos de la Casa de la Contratación". En AA.VV. *España y América. Un océano de negocios. Quinto centenario de la Casa de la Contratación*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, pp. 89-102.

- *La cartografía marítima hispana. La imagen de América*. Madrid: Lunwerg, 1993.

MARTÍNEZ RUIZ, Juan. "El humanismo en Granada (Referencias al Inca Garcilaso)". *Chronica Nova* (Granada), 16 (1988), pp. 101-115.

MEDINA CONDE, Cristóbal de. *Descripción de la Santa Iglesia Catedral de Málaga, desde el 1487 de su erección, hasta el presente de 1785*. Málaga: Imprenta del Correo de Andalucía, 1878; Ed. facsímil. Málaga: Arguval, 1984.

MENSAQUE URBANO, Julia. "El mecenazgo artístico del indiano Alonso González de la Pava en Guadalcanal". En TORRES RAMÍREZ, Bibiano y HERNÁNDEZ PALOMO, José (coord.). *Actas III Jornadas Andalucía y América*. La Rábida: CISC-Escuela de Estudios Hispanoamericanos-Universidad Hispanoamericana de Santa María de La Rábida, 1985, v. 1, pp. 59-79.

MEDINA, Pedro de. *Suma de Cosmographia* (ed. comentada por Juan Fernández Jiménez). Valencia: Albatros, 1980.

MESA, José de y GISBERT, Teresa. *Melchor Pérez Holguín y la pintura altoperuana del virreinato*. La Paz: Alcaldía municipal, 1956.

MIRANDA GALLARDO, Manuel. "El milagro del toro de san Francisco Solano en Murillo". *Revista de Estudios Taurinos* (Sevilla), 36 (2015), pp. 75-89.

MONTES GONZÁLEZ, Francisco. "Al Sol de Montilla. La iconografía americana de San Francisco Solano". En LÓPEZ GUZMÁN, Rafael (coord.). *Andalucía en América. Estudios artísticos y culturales.* Granada: Atrio-Universidad de Granada, 2010, pp. 91-110.

- "Cultos y devociones americanas en la religiosidad andaluza de los siglos XVII-XVIII". En AA.VV. *Actas del Congreso Internacional Andalucía Barroca*. Vol. IV. Ciencia, religiosidad y filosofía. Bilbao: Junta de Andalucía, 2007, pp. 257-266.

- "Pintura virreinal americana en Sevilla. Contexto, historiografía y nuevas aportaciones". *Archivo Hispalense* (Sevilla), 276-278 (2008), p. 359-389.

- "Rosa en su celestial paraíso. Una fiesta limeña en la Granada barroca". *Cuadernos de Arte* (Granada), 41 (2010), pp. 163.

MORALES, Alfredo J. "Presencia del arte barroco mexicano en Andalucía". En LÓPEZ GUZMÁN, Rafael (coord). *Andalucía y América. Cultura artística.* Granada: Atrio-Universidad, 2009, pp. 13-30.

MÚJICA PINILLA, Ramón. *Rosa limensis. Mística, política e iconografía en torno a la patrona de América*. Lima: Fondo de Cultura Económica, 2006.

MUTIS, José Celestino. *Viaje a Santa Fe*. Madrid: Historia 16, 1991.

NAVARRETE, Benito. *Zurbarán y su obrador. Pinturas para el Nuevo Mundo* (catálogo de exposición). Valencia: Generalitat Valenciana, 1998.

NEBENZHAL, Kenneth. *Atlas de Colón y los Grandes Descubrimientos*. Madrid: Editorial Magisterio Español, 1990.

OLIVARES GALLÓN, Ángela. *Santa Rosa de Lima: Rosa de Lima, Rosa de América*. Madrid: Edimat, 2005.

ORTEGA LÁZARO, Luis. *Para la Historia de la Orden Hospitalaria de San Juan de Dios en Hispanoamérica y Filipinas*. Madrid: Secretariado Permanente Interprovincial, 1992.

ORTIZ DE LA TABLA DUCASSE, Javier. "Emigración a Indias y fundación de capellanías en Guadalcanal, siglos XVI y XVII". En AA.VV. *I Jornadas de Andalucía y América*. La Rábida: Diputación Provincial de Huelva-Instituto de Estudios Onubenses, 1981, v. I., pp. 441-460.

- "Rasgos socioeconómicos de los emigrantes a Indias. Indianos de Guadalcanal: sus actividades en América y sus legados a la metrópoli siglo XVII". En TORRES RAMÍREZ, Bibiano y HERNÁNDEZ PALOMO, José (coord.). Actas III Jornadas Andalucía y América. La Rábida: CISC-Escuela de Estudios Hispanoamericanos-Universidad Hispanoamericana de Santa María de La Rábida, 1985, v. 1, pp. 29-62.

OTERO FRANCO, Antonio y FLORES GONZÁLEZ, Julián. "Realidad virtual: un medio de comunicación de contenidos. Aplicación como herramienta educativa y factores de diseño e implantación en museos y espacios públicos". *Icono 14*, 2 (2011), pp. 185-211.

PALAU DE IGLESIAS, Mercedes. *Catálogo de los dibujos, aguadas y acuarelas de la Expedición Malaspina*. Madrid: Museo de América, 1980.

PALOMERO PÁRAMO, Jesús Miguel. *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560- 1629)*. Sevilla: Diputación Provincial, 1983.

PALOMINO RUIZ, Isaac y PEINADO GUZMÁN, José Antonio. "Referencias documentales en torno a la dotación artística primigenia de la abadía del Sacro Monte en Granada". *Revista de Humanidades* (Sevilla), 29(2016), pp. 37-60.

PANIAGUA PÉREZ, Jesús. "Algunas piezas identificadas de la platería quiteña del siglo XVIII". *Anales del Museo de América* (Madrid), 4 (1996), pp. 107-118.

- *Las pinturas épicas sobre don Cristóbal Vaca de Castro en Granada*. En AA.VV. *El Reino de Granada y el Nuevo Mundo*. Granada: Diputación Provincial, 1994, v. 2, pp. 361-375.

PAREJA LÓPEZ, Enrique. *Grandes Maestros Andaluces. Pedro Roldán*. Tomo II. Catálogo de obras documentadas y de segura atribución. Sevilla: Tartessos, 2008.

PÉREZ DEL CAMPO, Lorenzo y ROMERO TORRES, José Luis. *La catedral de Málaga*. León: Editorial Everest, 1986.

PLANDOLIT, Luis Julián. *El Apóstol de América. San Francisco Solano*. Madrid: Editorial Cisneros, 1963.

PONZ, Antonio. *Viage de España*. Madrid: Viuda de Ibarra, 1794, tomo XVIII.

PORRO GUTIÉRREZ, Jesús María. *Introducción a la cartografía americana*. Salamanca: Universidad de Valladolid, 1999.

PULIDO RUBIO, José. *El piloto mayor de la Casa de la Contratación. Pilotos mayores, catedráticos de Cosmografía y cosmógrafos*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1950.

QUEREJAZU LEYTON, Pedro. "Iconografías marianas locales y la pintura de imágenes durante el siglo XVIII en la Audiencia de Charcas". En AA.VV. *Actas del III Congreso Internacional del Barroco Americanos*. Territorio, Arte, Espacio y Sociedad. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, pp. 359-370.

QUILES GARCÍA, Fernando. "Cerca del cielo. La creación de los santos y su imagen en la América hispana". *Sémata. Ciencias Sociais e Humanidades* (Santiago de Compostela), 24 (2012), pp. 89-109.

- "Santa Rosa de Lima en el Museo Lázaro Galdiano". Goya (Madrid), 304 (2004), pp.39-40.

- *Sevilla y América en el Barroco. Comercio, ciudad y arte*. Sevilla: Bosque de palabras, 2009.

- "Regalos artísticos en Roma. A propósito de la santificación de Toribio de Mogrovejo". *Boletín de Arte* (Málaga), 30-31 (2009-2010), pp. 97-118.

QUIJADA, Luis de. "De Granada antigua: Un interesante catálogo de pinturas". *La Alhambra. Revista quincenal de artes y letras* (Granada), 536 (1921), pp. 36-38.

QUINTANA ECHEVARRÍA, Iván. "Notas sobre el comercio artístico entre Sevilla y América en 1586". *Anales del Museo de América* (Madrid), 8 (2000), pp. 103-109.

RAMOS SOSA, Rafael. "Nuestra Señora de Chiquinquirá". En AA.VV. Cat*álogo de la exposición La Iglesia en América. Evangelización y cultura*. Sevilla: Pabellón de la Santa Sede, 1992, p. 245, cat.188.

- "Una pintura inédita de Angelino Medoro en Sevilla". *Laboratorio de Arte* (Sevilla), 18 (2005), pp. 188-189.

- "Virgen de Copacabana". En AA.VV. *Los Siglos de Oro de los Virreinatos Españoles* (catálogo de exposición). Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999, pp. 348-349, cat. 106.

RÍPODAS ARDANAZ, Daisy. *Dos advocaciones indianas en la Andalucía dieciochesca: la Peregrina de Quito y el crucificado de Ixmiquilpan*. Separata de las Actas del III Congreso de Americanistas. Buenos Aires: Sociedad Argentina de Americanistas, 2000.

- "El culto a Santo Toribio de Mogrovejo, un capítulo de la presencia de América en España (1679-1810)". En AA.VV. *Actas del II Congreso Argentino de Americanistas*. Tomo II. Buenos Aires: Sociedad Argentina de Americanistas, 1998, pp. 289-318.

- "Presencia de América en la España del Seiscientos. El culto a la Virgen de Copacabana". En AA.VV. *Páginas sobre Hispanoamérica Colonial. Sociedad y Cultura*. Buenos Aires: PRHISCO-CONICET, 1995, v. 2, pp. 48-55.

RODRÍGUEZ BECERRA, Salvador. "San Francisco Solano y el convento de Nuestra Señora de Loreto". En PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel. *El franciscanismo en Andalucía*. Priego de Córdoba: Asociación Hispánica de Estudios Franciscanos, 2011, v. XVI. pp. 189-206.

ROMERO DE TERREROS, Manuel. "José de Páez y su Vida de San Francisco Solano". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (México), 17 (1949), pp. 3-23.

ROMERO SÁNCHEZ, Guadalupe. "Alonso de Narváez, pintor andaluz establecido en Tunja". En LÓPEZ GUZMÁN, Rafael (coord.). *Andalucía y América. Patrimonio artístico*. Granada: Universidad, 2011, pp. 13-30.

ROMERO SÁNCHEZ, Guadalupe y ESPINOSA SPÍNOLA, Gloria. "El mecenazgo indiano en Andalucía oriental: el caso de don Luis Pérez Navarro". En RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada, FERNÁNDEZ VALLE, María de los Ángeles y LÓPEZ CALDERÓN, Carmen (coord.). *Arte y patrimonio en Iberoamérica. Tráficos transoceánicos*. Castellón: Servicio de Publicaciones de la Universitat Jaume I, 2016, pp. 233-253.

- "Mecenas andaluces en la conformación del patrimonio iberoamericano". En LÓPEZ GUZMÁN, Rafael. (coord). *Patrimonio histórico. Difusión e imbricación americana.* Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía, 2013, pp. 241-250.

RUEDA RAMÍREZ, Pedro José. *El comercio de libros con América en el siglo XVII: El Registro de ida de navíos en los años 1601-1649*. Tesis doctoral inédita, 2 vols, Departamento de Historia Moderna, Universidad de Sevilla, 2002.

- *Negocio e intercambio cultural. El comercio de libros con América en la Carrera de Indias (siglo XVII).* Sevilla: Diputación-Universidad de Sevilla-CSIC, 2005.

RUIZ GUTIÉRREZ, Ana. "Obras americanas en la colección del Archivo-Museo San Juan de Dios «Casa de los Pisa» de Granada". *Artigrama* (Zaragoza), 24 (2009), pp. 187-204.

SAN CRISTOBAL, Antonio. *Arquitectura virreinal religiosa de Lima*. Lima: Universidad Católica, Sede Sapientiae, 2011.

SÁNCHEZ PEÑA, José Miguel. *Escultura genovesa. Artífices del setecientos en Cádiz*. Cádiz: s.n., 2006.

SÁNCHEZ PRIETO, Nicolás. *Santo Toribio de Mogrovejo, apóstol de los Andes*. Madrid: BAC, 1986.

SANFUENTES, Olaya. *Desvelando el Nuevo Mundo. Imágenes en proceso*. Santiago de Chile: Universidad Católica de Chile, 2009.

SANZ SERRANO, María Jesús. La orfebrería hispanoamericana en Andalucía occidental. Sevilla: Fundación El Monte, 1995. "Platería Peruana en Sevilla y su provincia". *Laboratorio de Arte* (Sevilla), 5 (1993), pp. 101-121.

SAURET GUERRERO, Teresa. *La catedral de Málaga*. Málaga: Diputación Provincial, 2013.

SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago. "Lectura iconológica del coro de la catedral de Málaga". En MORALES FOLGUERA, José Miguel (coord.). *Simposio Nacional Pedro de Mena y su época*. Málaga: Junta de Andalucía, 1990, pp. 329-340.

SEBASTIÁN LOZANO, Pablo. "El inca Garcilaso de la Vega en la obra de Francisco González Gamarra". *Mercurio Peruano* (Lima), 529 (2016), pp. 79-84.

SERRERA, Juan Miguel. "Sevilla: Imágenes de la Ciudad". En SERRERA, Juan Miguel y OLIVER, Alberto (Textos). *Iconografía de Sevilla, 1650-1790*. Madrid: Ediciones El Viso, 1989, pp. 72-73 y 188-189.

SERRERA CONTRERAS, Juan Miguel. "Zurbarán y América". En AA.VV. *Zurbarán* (catálogo exposición). Madrid: Ministerio de Cultura-Banco Bilbao Vizacaya, 1988, pp. 63-83.

SERRERA, Juan Miguel y OLIVER, Alberto. *Iconografía de Sevilla, 1650-1790*. Madrid: Ediciones El Viso, 1989.

SORIA, Martín. *La pintura del siglo XVI en Sudamérica*. Buenos Aires: Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, 1956.

SOTO SERRANO, Carmen. *Los pintores de la Expedición de Alejandro Malaspina*. Madrid: Real Academia de la Historia, 1982.

STASTNY MOSBERG, Francisco. *Estudios de arte colonial*. Lima: Museo de Arte de Lima, v. I, 2015.

TORRES BALBÁS, Leopoldo. *La Alcazaba y la catedral de Málaga*. Málaga: Plus Ultra, 1960.

URBANO DELGADO, María del Carmen. "Un montillano en el Perú. San Francisco Solano y el convento de los descalzos de Lima". En AA.VV. *Actas del VI Curso de Verano San Francisco en la historia. Arte y cultura española e iberoamericana*. Córdoba: Cajasur, 2000, pp. 403-417.

URIBE URIBE, Lorenzo. "Los maestros pintores". En AA.VV. *Flora de la Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada*. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica, 1954, v. I, capítulo XXXI.

URQUÍZAR HERRERA, Antonio. *Coleccionismo y nobleza. Signos de distinción social en la Andalucía del Renacimiento.* Madrid: Marcial Pons, 2007.

VALDIVIESO, Enrique. *Historia de la pintura sevillana. Siglos XIII al XX*. Sevilla: Guadalquivir Ediciones, 2002.

- *Murillo. Catálogo razonado de pinturas*. Madrid: El Viso, 2010.

- *Pintura barroca sevillana*. Sevilla: Guadalquivir Ediciones, 2003.

VENTOSA ESQUINALDO, Francisco. "San Juan de Dios con crucifijo". En AA.VV. *La Iglesia en América. Evangelización y cultura* (catálogo de exposición). Sevilla: Pabellón de la Santa Sede, 1992, p. 267, cat. 267.

VIFORCOS MARINAS, María Isabel y PANIAGUA PÉREZ, Jesús. *El leonés Don Cristóbal Vaca de Castro: gobernador y organizador del Perú*. Madrid: S.A. Hullera Vasco-Leonesa, 1991.

VILLAR MOVELLÁN, Alberto; RAYA RAYA, María de los Ángeles y DABRIO GONZÁLEZ, María Teresa. *Guía artística de Córdoba y su provincia*. Córdoba: Fundación José Manuel Lara, 2006, pp. 386-389.

XEREZ, Francisco de. *Verdadera relación de la conquista del Perú*. Madrid: Historia 16, 1985.

Recursos digitales // Online Resources

"Amerika". En *viaLibri. The world's largest marketplace for old, rare & out-of-print books*. Recurso en línea, disponible en:

https://www.vialibri.net/item_pg_i/1228135-1598-amerika-america-americae-sive-novi-orbis-nova-descriptio-por-horden.htm, (15/03/2017).

ARRIZABALAGA, Mónica. "El artista que puso rostro al Inca Garcilaso de la Vega". En ABC (edición digital del periódico del día 09/04/2016). Recurso en línea, disponible en: http://www.abc.es/cultura/abci-artista-puso-rostro-inca-garcilaso-vega-201604090127_noticia.html, (02/03/2017).

"Biblioteca Digital Mundial". En *Library of Congress*. Recurso en línea, disponible en: https://www.wdl.org/es/item/32/, (27/01/2017).

"Cosmografías americanas". En *Memoriachilena. Biblioteca Nacional de Chile*. Recurso en línea, disponible en: http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-93063.html, (consultado el 02/03/2017).

HÉBERT, John R. "El mapa de América de 1562 por Diego Gutiérrez". En *El mapa de América de 1562 de Diego Gutiérrez*. Recurso en línea, disponible en: https://www.loc.gov/rr/hispanic/frontiers/gutierrz2.html, (27/01/2017).

"Map of New World, 1540". En *Learn NC*. Recurso en línea, disponible en: http://www.learnnc.org/lp/multimedia/6994, [consultado el 2 de marzo de 2017].

SÁNCHEZ, Antonio. "Cosmografía y humanismo en la España del siglo XVI: La Geographia de Ptolomeo y la imagen de América". *Scripta Nova, Revista electrónica de Ciencias Sociales* (Barcelona), 354 (2011). Recurso en línea, disponible en: http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-354.htm, (22/03/2017).

ZUCAS, Andrea. "Primer mapamundi inglés. El norte y sus destinos". En *Blog ABC*. Recurso en línea, disponible en: http://abcblogs.abc.es/espejo-de-navegantes/2013/09/01/primer-mapamundi-ingles-el-norte-y-sus-destinos/, (27/01/2017).

La exposición “Desde América del Sur. Arte Virreinal en Andalucía” se inauguró el 10 de Noviembre de 2017, mismo día que se presentó públicamente este catálogo.

Instituto de América de Santa Fe
Centro Damián Bayón

GOBIERNO DE ESPAÑA
MINISTERIO DE ECONOMÍA Y COMPETITIVIDAD

UNIVERSIDAD DE GRANADA

Proyecto MUTIS