

Lustrosas y coloridas. Pinturas novohispanas sobre cobre en la provincia de Málaga

Lustrous and colorful. New Spain paintings on copper in the province of Málaga

Adrián Contreras-Guerrero

Universidad de Granada
contreras@ugr.es

Mario Segovia Portillo

Universidad de Granada
mariosegovia@correo.ugr.es

Resumen: : En el siguiente artículo presentamos diferentes ejemplos de pintura novohispana realizada sobre lámina de cobre localizados en la provincia de Málaga. Láminas devocionales que, si bien algunas de ellas se encuentran pintadas por artistas desde el más absoluto anonimato, otras de ellas las firman personalidades como Basilio de Salazar, Rafael Joaquín Gutiérrez, Miguel Cabrera y Nicolás Enríquez. Asimismo, ponemos en relación una de estas pinturas carentes de firma con el quehacer de José de Páez.

Palabras clave: arte virreinal, pintura novohispana, óleo sobre cobre, edad Moderna, Málaga, Tornaviaje.

Abstract: In the following article we present different examples of New Spain painting made on copper plates that are located in the province of Malaga. Devotional sheets that, although some of them are painted by artists from the deepest anonymity, others are signed by personalities such as Basilio de Salazar, Rafael Joaquín Gutiérrez, Miguel Cabrera and Nicolás Enríquez. Likewise, we relate one of these unsigned paintings with the work of José de Páez.

Keywords: Viceregal Art, New Spain painting, Oil on copper, Modern Age, Málaga, Return journey.

Introducción

Al tratar casos de pintura sobre lámina de cobre se nos viene a la mente en primer lugar las escuelas italiana y flamenca, donde se popularizó este tipo de técnica, aunque, en realidad, se trata de un fenómeno muy extendido también por el resto de Europa y por el Nuevo Mundo. A esta difusión contribuyeron los artistas emigrados, creando una importante tradición tanto en Perú como en la Nueva España (Bargelini, 1999, pp. 80-81).

En este sentido, Jaime Cuadriello resalta el destacado valor que alcanzaron este tipo de láminas en el mercado, no solo por el material mismo con el que estaban hechas, sino también por las horas de trabajo que debían invertirse en la preparación del soporte. Además, la minuciosa pincelada y el acabado pulimentado con el que eran realizados estos óleos sobre cobre, los elevaba a la categoría de objetos realmente preciosos. Asunto importante del proceso era la gruesa capa de barniz que se empleaba para recubrir la superficie pictórica, la cual no solo servía para adherir los pigmentos -dado su bajo poder filmógeno-, sino que, además conseguía unas pinturas «lustrosas y coloridas» (Cuadriello, 2021, p. 224).

Asimismo, otra de sus ventajas es que se trataba de obras cuyo traslado era más seguro, pues, a diferencia de los lienzos enrollados, estos no presentaban tanto riesgo de sufrir desprendimientos, dado que eran de menor tamaño y viajaban sin plegarse. Por todo lo comentado se acabaría convirtiendo en el formato ideal para pinturas devocionales destinadas a ser colocadas en oratorios privados, clausuras o tesoros catedralicios, entre otros lugares.

En este trabajo nos centraremos en el estudio de las obras sobre cobre que, de origen americano, hemos podido localizar en la provincia de Málaga.

1. Ejemplos firmados o atribuidos

En los almacenes del Palacio Episcopal de Málaga encontramos la pintura de *Cristo recogiendo sus vestiduras* (Figura 1), un óleo sobre cobre firmado por el pintor novohispano Basilio de Salazar en 1636. Esta obra según apunta Clavijo García se encontraba en colección particular hasta 1970, año en la que es donada a la parroquia de la Encarnación de Marbella (1985, pp. 95-96). Desde ahí pasó posteriormente al Museo Diocesano de Arte Sacro de Málaga, hasta su clausura en el año 2010. Cabe apuntar que formó parte de la exposición *Misericordia*, celebrada en el Palacio Episcopal de Málaga en el año 2016 con motivo del año jubilar de la Misericordia, siendo restaurada para esta ocasión por Francisco Naranjo Beltrán y Ángeles Mulero.

Basilio de Salazar (h. 1568-1645) es un artista de origen aún desconocido, aunque probablemente español, formado en la escuela sevillana, quien llegaría a América hacia 1610. Perteneció a la cuarta generación de pintores de la Nueva España y fue coetáneo de Baltasar de Echave Orio, quien también llegaría desde España unas décadas antes. Aunque en su época se calificó a Salazar como «afamado» pintor (Moyssén, 1976, p. 50), son pocos los datos que en la actualidad se conocen en torno a su vida y obra¹. Concretamente, fue el cronista franciscano Agustín de Vetancourt en su *Crónica de la Provincia del Santo Evangelio de México* (1697), quien resaltó dicha condición al tratar el retablo mayor de la antigua iglesia de los franciscanos de México (Vetancourt, 1967, p. 120).

¹ El último estudio que recopila toda la información existente hasta ahora de este pintor es la tesis doctoral de Goeva, 2019.

Centrándonos en la obra que nos ocupa, la iconografía de Jesús recogiendo sus vestiduras después del episodio de la flagelación llegó hasta el Nuevo Mundo desde Andalucía —lugar en la que se desarrolló ampliamente, concretamente en Antequera, Granada o Sevilla—². Ya en México, Basilio de Salazar reinterpretó este tema mostrando un Cristo erguido, y no en el suelo, como era lo más habitual, desnudo, en posición de tres cuartos y con un rostro afligido.



Figura 1. Basilio de Salazar: *Jesús recogiendo sus vestiduras*, 1636. Óleo sobre cobre, 42 x 30 cm. Almacenes del Palacio Episcopal de Málaga. Fotografía: los autores.

La escena se enmarca dentro de un espacio arquitectónico interior muy austero. Detrás de la imagen, a la derecha, apreciamos una media columna que, junto con las vestiduras, nos permite identificar esta escena dentro del ciclo de la Pasión. Es una lámina devocional en la que se representa un Cristo que invita a la oración, no solo por la melancólica mirada hacia el espectador, sino por la leyenda escrita en latín procedente del Antiguo Testamento, que aparece en la zona inferior: «Tu seis improprium meum et confusionem meam / et reverentiam meam, psalmo. 68.» (lo que se traduce como «Tú conoces mi agravio, mi vejación y mis afrentas, Salmo 68»). Este es un salmo que llama al arrepentimiento del

² Sobre este tema véase Sorroche, 2012.

pecador, siendo la finalidad redentora y catequética de la obra más que evidente. Debemos mencionar el empleo del dorado en algunas zonas, como la firma del artista, próxima a la testa, o la aureola, contribuyendo a aportar un interesante matiz de sacralidad.

La siguiente obra la encontramos en el monasterio de monjas clarisas de Nuestra Señora de Gracia de Vélez-Málaga. Al encontrarse esta obra referenciada en el trabajo de Pezzi Cristóbal y Delgado Torres (2003, pp. 306-307) nos abstenemos de realizar una descripción exhaustiva de la misma. Es un óleo sobre cobre en el que se representa la *Aparición de la Virgen de los Remedios* (Figura 2), fechado en 1777 y realizado «a devoción de Dn. Juan Reyner». Al buscar información sobre este personaje, no hemos podido constatar su relación con América, pero sí hemos podido situarlo documentalmentemente en el mismo arco cronológico y en el mismo lugar donde se conserva la pieza. Así, en 1764, Reyner acordó el arrendamiento de una casa en la ciudad de Vélez-Málaga con el convento de Carmelitas Descalzas ante el notario Juan José García del Castillo³. Por lo tanto, intuimos que su viaje a América, concretamente a la Nueva España, se desarrolló con posterioridad a esta fecha, ya que el cobre lleva la fecha de 1777.



Figura 2. Rafael Joaquín Gutiérrez: *Aparición de la Virgen de los Remedios*, 1777. Óleo sobre cobre, 43x33 cm. Monasterio de las Claras de Vélez-Málaga. Fotografía: los autores.



Figura 3. Rafael Joaquín Gutiérrez: *Patrocinio de la Virgen de la Merced*, h. 1760-1770. Óleo sobre cobre, 59x45 cm. Colección MALI de Lima (Perú). Fotografía: © MALI.

La elección de encargar esta pintura de la *Virgen de los Remedios* se podría justificar por dos razones. La primera es el destacado papel que adquirió dicha imagen en Nueva España tras su aparición en 1540, actuando en cierta forma como contrapeso de la Virgen de Guadalupe, una como devoción identitaria de la población española y la otra de la indígena⁴. La otra razón hay que buscarla en el

³ Archivo Histórico Provincial De Málaga (AHPM). Distrito notarial de Vélez-Málaga, leg. P.5024. *Fray Juan de San Antonio, en nombre del convento de los Carmelitas Descalzos, arrienda a Juan Reyner una casa frontera a la Capilla de Nuestro Padre Jesús de Vélez Málaga*, 27 de marzo de 1764. Agradecemos a Purificación Ruíz García, gran conocedora de la documentación veleña, su ayuda en esta investigación.

⁴ Estas dos iconografías marianas de alto impacto en el continente americano, junto a otras, son tratadas en el Trabajo Fin de Máster de Villaverde, 2020, pp. 28-40.

hecho de que la patrona de Vélez-Málaga, lugar de origen de este indiano, era precisamente la Virgen de los Remedios desde 1701. Por lo tanto, el encargo de esta lámina devocional, aunque claramente representa la versión novohispana de la advocación, concretamente en el momento de su aparición al indio Juan de Águila⁵, podría deberse a esta nostalgia patria.

Aunque la obra se encuentra signada únicamente con el apellido del artista, «Gutiérrez Pinxit, as. 1777», pensamos que debe tratarse del pintor novohispano Rafael Joaquín Gutiérrez (h. 1750-1792). De hecho, la pintura muestra una gran similitud técnica y formal con otras obras de su catálogo, como la que se conserva en el MALI de Lima (Perú), concretamente el *Patrocinio de la Virgen de la Merced*. Dicha pieza, además de ser una pintura sobre cobre, muestra una factura claramente similar tanto en los rostros de la Virgen y del Niño, como en la de los personajes secundarios (Figura 3). Además, conocemos el modelo que debió de seguir Gutiérrez para la realización de esta obra. Se trata del grabado de Francisco Silverio, *El descubrimiento de la Virgen de los Remedios*, fechado hacia 1760 y localizado en la Real Academia de la Historia de Madrid, con el que coincide incluso en el texto de la leyenda inferior⁶.

Rafael Joaquín Gutiérrez fue uno de los últimos pintores criollos novohispanos, activo entre los años 1760 y 1790, vinculado con el círculo de José de Alcívar y Andrés López, quien se desempeñó como teniente profesor y corrector en las salas de dibujo de la Academia de San Carlos de México (Cuadriello, 2017, pp. 273-274).

Otra obra que también procede de la Nueva España es el cobre inédito de *Santa Gertrudis la Magna*⁷ (Figura 4), el cual se encuentra en los almacenes del Palacio Episcopal de Málaga⁸, y que atribuimos al pintor José de Páez (1721-1780). Esta pintura procede de la antigua abadía de Santa Ana, de Recoletas Bernardas del Cister, de la ciudad de Málaga. Representa una escena interior con un rompimiento de gloria en la zona superior izquierda, donde aparece el Niño Jesús entre nubes, sobre dos cabezas aladas de querubines, quien en tierna actitud se aproxima a ofrecerle su sagrado corazón a la monja benedictina. La santa se encuentra arrodillada a la derecha, porta un báculo, y procede a entregarle, asimismo, su corazón. Este es un tema extendido entre los pintores novohispanos en el que se nos muestra la culminación del pacto entre Cristo y su amada esposa, asunto que fue descrito tanto por la monja como por sus biógrafos.

La obra cuenta con algunas pérdidas como las que apreciamos en la zona inferior izquierda. Precisamente es aquí donde se encontraba la firma de su artista, de la que sólo se pueden apreciar algunos reducidos fragmentos y la fecha de realización, 1779. Aunque son mínimos los restos que se conservan de la grafía, estos encajan con las firmas conocidas de Páez. Asimismo, existen ciertos paralelismos con otras obras del pintor que, si bien no presentan la misma temática, sí son coincidentes en cuanto a factura y composición. Pensemos, por ejemplo, en el *San Antonio de Padua y el Niño Jesús* expuesto en el Denver Art Museum (Figura 5), u otros dos similares que hemos localizado en colecciones particulares. De estos últimos, uno también está ejecutado sobre cobre, soporte asiduamente utilizado por Páez a lo largo de su producción pictórica. Para estos tres casos, Páez debió de seguir modelos grabados como el de Pierre Drevet (1663-1738) o Nicolás Bazin (1685), con los que muestran una gran afinidad compositiva.

⁵ Dicha historia se detalla en la leyenda inferior de la pintura: «El año de 1540, nueve después de la Prodigiosa Aparición de N.S. de Guadalupe, pasando por el Cerro de Totoltec: un indio Cazique, llamado D. Juan de Águila: se le apareció N.S. de los REMEDIOS, en el ayre, y le decía hijo búscame en este puesto: y después de algunas Apariciones de éstas, la halló debajo de un Magey, y llevó a su Casa».

⁶ Dicho grabado lo encontramos reseñado en la investigación de Cuesta, 2019, pp. 280-295.

⁷ Para más información sobre esta iconografía en el mundo novohispano véase Rubial y Bienko, 2003.

⁸ Agradecemos encarecidamente a Gonzalo Otalecu Guerrero, del área de patrimonio artístico y cultural de la Diócesis de Málaga, su ayuda y disposición permitiéndonos el acceso a esta zona del Palacio Episcopal.

En todos estos casos la imagen del Niño emerge a partir de un rompimiento de gloria en la esquina superior izquierda, siendo sostenido por diversas cabezas de ángeles mientras que otros seres angelicales se asoman por el lado derecho para ser testigos de la escena. Bajo este rompimiento, se localiza una pequeña mesa sobre la que, en nuestro caso, reza Santa Gertrudis. La santa, al igual que San Antonio, se localizan arrodillados en el lado derecho de la composición. Por tanto, resulta bastante evidente la semejanza compositiva, así como la forma de resolver los diferentes rostros, en especial los del Niño Jesús y los querubines. Asimismo, el rostro de Gertrudis es comparable con otras representaciones en las que el mismo Páez hizo de la santa.



Figura 4. José de Páez (atrib.): *Santa Gertrudis y el Niño Jesús*, h. 1760. Óleo sobre cobre, 42 x 31 cm. Almacenes del Palacio Episcopal de Málaga. Fotografía: los autores.



Figura 5. José de Páez: *San Antonio de Padua con el Niño Jesús*, h. 1760. Óleo sobre lienzo, 60 x 43 cm. Denver Art Museum. Fotografía: © Denver Art Museum.

Otro de los ejemplos a mencionar es el óleo sobre cobre de la *Virgen de Guadalupe* (Figura 6) recientemente restaurado por el taller «Santa Conserva», el cual se encuentra firmado por el pintor Nicolás Enríquez en 1769. Es una lámina de cobre localizada en colección particular malagueña y adquirida por su actual propietario en una subasta. En ella se representa a la Virgen de Guadalupe en su versión simple, sin las cuatro escenas aparicionistas. De un fondo neutro emana la reluciente imagen de la Virgen, que se presenta ricamente ornamentada a partir de detalles en dorado tanto en la saya, como en el manto, la corona y los resplandores. Nada distrae en esta lámina devocional que enfoca toda la atención en la imagen guadalupana.

Nicolás Enríquez de Vargas (1704-1790) fue miembro de la primera academia de pintores, establecida en Nueva España hacia 1722 por los hermanos Nicolás y Juan Rodríguez Juárez, quienes intentaban refrescar la práctica artística, consagrándola como un verdadero arte noble alejado de procedimientos mecánicos. Si por algo destacó Enríquez, fue por sus pinturas al óleo sobre cobre de gran acabado —como la obra que presentamos—, convirtiéndose en un soporte que utilizó ampliamente a lo largo de toda su carrera. Este material, como ya hemos apuntado en la introducción, permitía conseguir efectos visuales deslumbrantes que acercaba sus pinturas a la apariencia de las joyas, asunto de especial atractivo para los artistas (Katzew, 2017, p. 186).



Figura 6. Nicolás Enríquez: *Virgen de Guadalupe*, 1769. Óleo sobre cobre, 40 x 27 cm. Colección particular malagueña. Fotografía: Taller de restauración «Santa Conserva».

Para finalizar con este epígrafe mencionamos otra efigie de la *Virgen de Guadalupe*, esta firmada por Miguel Cabrera y que ya fue mencionada por Clavijo García en su estudio, quien lo situó en una colección particular malagueña. Posee unas reducidas dimensiones de 23 x 18 centímetros y se encuentra firmada como «Mich. Cabrera pinxit». En ella se representa el tema iconográfico tradicional, de nuevo en su versión más simple, sin que las pequeñas dimensiones de la obra hayan obligado al pintor a prescindir de ningún elemento fundamental (Clavijo, 1985, p. 105).

2. Ejemplos sin firmar

Más allá de estas obras relacionadas con artistas concretos, existen en la provincia de Málaga otras pinturas anónimas, que, no por ello, carecen de interés. Comenzamos exponiendo tres ejemplos custodiados en el interior de la clausura del Convento de Jesús, María y José, de Carmelitas Descalzas, en Vélez-Málaga.

La primera de ellas representa, de nuevo, a la consabida *Virgen de Guadalupe* (Figura 7), en este caso inserta en un marco de rocalla a modo de cornucopia, al igual que los casos que detallaremos a continuación. Se muestra a la Guadalupana de forma tradicional, acompañada de cuatro considerables óvalos. Estos se constituyen a partir de unos marcos de rocallas que son típicos de la segunda mitad del siglo XVIII, en los que se insertan las escenas de las cuatro apariciones. Además, dos pequeños ramos de rosas se colocan a ambos laterales de la composición junto a otras pequeñas rosas que se esparcen por la zona inferior y, en menor medida, superior. Cabe mencionar que esta pintura devocional cuenta con cierto aspecto popular.

La siguiente obra, también inédita, es un *San José con el Niño* (Figura 8), la cual, a pesar de su anonimato, denota haber salido con toda seguridad de un taller novohispano de cierta calidad. Ya en el siglo XVI el culto a San José, esposo de la Virgen María y padre putativo de Cristo, fue difundido de manera considerable gracias a los escritos de Santa Teresa de Jesús. Esta se dirige a él en numerosas ocasiones tomándolo como abogado, tal y como escribe en su *Libro de la vida* (1565):

«Y tomé por abogado y señor al glorioso San José y encomendéme mucho a él» (De la Fuente y De Jesús, 1873, p. 47). Asimismo, no solo fue adoptado por los Carmelitas Descalzos como una de sus devociones predilectas, sino que también hicieron lo propio los jesuitas, quienes exaltaron sus atributos como protector de la Sagrada Familia, la Iglesia y los católicos; además de como abogado para la buena muerte y como patrón universal.

Este carácter protector de San José se vio consolidado en Nueva España a partir del año 1732, cuando fue declarado patrón de la Ciudad de México tras los numerosos terremotos que sufrió en aquellos años. Para su representación, los artistas americanos siguieron los modelos recomendados por tratadistas como Francisco Pacheco e Interián de Ayala. Estos abogaban por presentar la



Figura 7. Anónimo novohispano: *Virgen de Guadalupe*, segunda mitad del siglo XVIII. Óleo sobre cobre, 42 x 32 cm. Convento de Jesús, María y José de Vélez-Málaga. Fotografía: © Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico.



Figura 8. Anónimo novohispano: *San José con el Niño Jesús*, segunda mitad del siglo XVIII. Óleo sobre cobre, 44 x 33 cm. Convento de Jesús, María y José de Vélez-Málaga. Fotografía: © Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico.

fisionomía de un hombre de entre treinta y cuarenta años, en plena madurez física y moral, en contraposición con esa idea de hombre anciano que se describe en los evangelios apócrifos, inclinándose por mostrar una figura de cabello largo y ondulado, barba crecida y sosteniendo una vara de azucenas como símbolo de pureza (Cortés, 2015, p. 30).

Centrándonos en nuestra lámina, San José se representa de medio cuerpo y en primer plano, enmarcado por un tondo de líneas clasicistas. El Niño, sostenido dulcemente con la mano izquierda junto a la vara de azucenas, se halla vestido con una delicada gasa transparente que evidencia la capacidad técnica del artista. Debajo de éste se sitúa una pequeña mesa sobre la que se observa un pequeño bodegón, formado por un racimo de uvas y un curioso aguacate abierto. La presencia del racimo es algo habitual en este tipo de representaciones infantiles de Jesús, ya que es un asunto relacionado con la Eucaristía y su papel redentor. No obstante, la presencia del aguacate es un recurso poco frecuente del que no hemos podido rastrear ejemplos equiparables en la iconografía josefina. Su presencia dota a la pintura de una singular originalidad, que resalta la riqueza natural de América, despejando todo género de dudas, si es que las había, sobre el lugar de producción de la obra.

Por otro lado, tal y como manifestó Jaime Cuadriello al referirse a un lienzo similar, la tierna y cercana posición entre padre e hijo nos recuerda a la composición de la *Virgen de Belén* realizada por Murillo, la cual gustó tanto en el mundo americano que dio pie a la reinterpretación de este modelo en una versión netamente novohispana, que de la mano de artistas como Juan Patricio Morlete Ruiz, reconvierten la *Eleúsa* mariana —escena de maternidad— en una escena de paternidad josefina en el marco del culto emergente de San José en México. Así el padre putativo de Cristo mantiene el mismo vínculo amoroso que Murillo imprimió a su obra mariana (Cuadriello, 2021, p. 215). La condición de San José como refugio de los agonizantes queda recogida en la inscripción de la cartela inferior, donde se lee «REFUGIUM AGONISATIUM O.P.B.» («Refugio de los agonizantes. Ora por Nosotros»).

En el mismo convento encontramos otra pintura sobre cobre, la *Virgen Dolorosa* (Figura 9), la cual, aunque tampoco tiene firma, debió salir de un obrador novohispano o incluso formar parte del mismo encargo que el anterior San José, ya que presenta idénticas dimensiones y, ambos personajes se insertan en los mismos tondos clasicistas. En este caso, se representa a la Virgen María de tres cuartos, ataviada con manto azul, túnica celeste, velo marrón y con las manos cruzadas en el pecho, lugar en el que se clava una daga.



Figura 9. Anónimo novohispano: *Virgen Dolorosa*, segunda mitad del siglo XVIII. Óleo sobre cobre, 44 x 33 cm. Convento de Jesús, María y José de Vélez-Málaga. Fotografía: © Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico.

La forma de disponer la triste mirada en conexión con el fiel que la contempla nos recuerda a la *Dolorosa* de la Portería del antiguo oratorio de San Felipe Neri de México, conocida como La Porterita. Precisamente conocemos un retrato de ésta, realizado por José de Alcívar hacia 1775, en el que sus rasgos faciales son ciertamente coincidentes con los de la *Virgen Dolorosa* del convento veleño, a excepción del atuendo que va en consonancia con la difundida iconografía de la Virgen Dolorosa en el virreinato de la Nueva España, ampliamente tratada por pintores como Miguel Cabrera, José de Páez o Andrés López, entre otros muchos. Estos generalmente la representaron de tres cuartos, imbuida de una delicada tristeza, con las manos cruzadas o entrelazadas sobre el pecho, donde se clava, asimismo, una daga.

Otro sugerente atractivo de estas láminas de cobre, no mencionado anteriormente, es que en algunas ocasiones se encuentran realzadas con marcos de plata, cuidadosamente labrados, de molduras mixtilíneas, habitualmente tachonados de rocallas, conchas o festones, entre otros elementos. Este hecho contribuía a la dignificación de la pieza, otorgando una mayor áurea de sacralidad a la imagen devocional, además de dar cuenta del gusto y pericia de aquellos orfebres que por entonces trabajaban en la América virreinal. En estos casos el noble arte de la pintura, junto con el de la platería, se aúnan aumentando el carácter excepcional y exquisito de este tipo de piezas (Cuadriello, 2021, p. 225). Fue habitual que estas pinturas guarnecidas de plata se utilizaran como puertas de sagrario, como es el caso que presentamos a continuación.

En la clausura del convento de Santa Clara de Málaga nos encontramos también un óleo sobre cobre donde se representa a otro modelo de la *Virgen dolorosa* (Figura 10), inserta ahora en un marco de plata repujada, el cual, en efecto, fue adaptado para cumplir la función de puerta de sagrario. Dicha obra se encuentra catalogada como de escuela hispanoamericana en la Guía Digital del Instituto Andalúz del Patrimonio Histórico, concretamente como obra guatemalteca⁹. No obstante, la estructura del marco se asemeja a una tipología muy difundida en los talleres de platería novohispanos, donde resulta frecuente resolver este tipo de marcos de proporciones rectangulares con copetes donde se encuentra la mayor parte de la decoración (Esteras, 1985, p. 300). Este remate, en nuestro caso, cuenta con un perfil sinuoso de hojarascas y adornos de rocalla, mientras que en la zona inferior se localiza una especie de crestería simétrica de tipo vegetal¹⁰. Sobre su posible llegada a este cenobio, tenemos constancia de la existencia de una religiosa, María Josefa Manso, nacida en México a mediados del siglo XVIII, quien donó a este convento una custodia de 20 quilates labrada con monedas mexicanas, destinada a ser portada por la escultura de Santa Clara (Álvarez, 1954, p. 282), por lo que en caso de ser una obra novohispana, tal como creemos, podría haber llegado también por medio de esta religiosa.



Figura 10. Anónimo novohispano: Puerta de sagrario con Virgen Dolorosa, siglo XVIII. Óleo sobre cobre y plata fundida, cincelada y repujada, 56 x 37 x 3 cm. Convento de Santa Clara de Málaga. Fotografía: © Instituto Andalúz del Patrimonio Histórico.

⁹ Guía Digital del Instituto Andalúz del Patrimonio Histórico. *Marco de puerta de sagrario*. <https://guiadigital.iaph.es/bien/mueble/89869/malaga/malaga/marco-de-puerta-de-sagrario>

¹⁰ Las dimensiones de nuestro ejemplo coinciden además con las usuales proporciones con las que contaban este tipo de pinturas sobre cobre realzadas mediante marcos de plata producidas en Nueva España. Así pues, podemos mencionar la Virgen con el Niño de José de Páez localizada en la catedral de Burgos, con unas dimensiones de 58 x 36 centímetros (Iglesias, 1991, p. 58), entre otros más ejemplos. De tamaño ligeramente superior es el ejemplo de *Las apariciones de la Virgen de Guadalupe* de Juan Patricio Morlete Ruíz, localizado en la Catedral de Santiago de Compostela y que igualmente se corresponde con el esquema ya comentado (Cuadriello, 2021, p. 225).

3. Conclusión

Después de los trabajos de Clavijo (1985) y Barea (2008), no se había vuelto a plantear el estudio del arte virreinal americano en la provincia de Málaga, y, como ha quedado atestiguado en esta nueva aportación, es un tema que aún no se ha agotado. Los intercambios culturales y artísticos entre ambos territorios fueron bastante fluidos, y las pinturas sobre cobre que llegaron a dicha región constituyen un apartado relevante de estas relaciones transatlánticas. Cabe señalar que todos los ejemplos aquí explorados comparten el común denominador de su origen, la Nueva España, donde, como afirmó Bargellini (1999, p. 81), esta técnica pictórica echó profundas raíces durante los siglos XVII y XVIII.

Referencias bibliográficas

- ÁLVAREZ TEMBOURY, J. (1954). *La orfebrería religiosa en Málaga*. Ayuntamiento de Málaga y Delegación de Cultura.
- BAREA AZCÓN, P. (2008). La iconografía guadalupana en Málaga. *Boletín de Arte*, (29), 69-84.
- BARGELLINI, C. (1999). La pintura sobre lámina de cobre en los virreinos de la Nueva España y del Perú. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, (75), 79-98.
- CLAVIJO GARCÍA, A. (1985). Pintura colonial en Málaga y su provincia. En B. Torres Ramírez y J. J. Hernández Palomo (Coords.), *Andalucía y América en el siglo XVIII: actas de las IV Jornadas de Andalucía y América* (pp. 89-118). Universidad de Santa María de la Rábida.
- CORTES GUZMÁN, A. (2015). Obra comentada: Miguel Cabrera. San José y el niño, siglo XVIII. En V. Zaragoza (Ed.), *Miguel Cabrera. Las tramas de la creación* (p. 30). Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- CUADRIELLO, J. (2017). *Catálogo de obras: 54*. En I. Katzew (Ed.), *Painted in Mexico, 1700-1790 = Pinxit Mexici* (pp. 273-274). Los Ángeles Country Museum of Art.
- CUADRIELLO, J. (2021). II. Imágenes y cultos de ida y vuelta 1. Un atlas devocional entre el Viejo y el Nuevo Mundo 2. Los Apeles indianos 3. El pincel portátil. En R. J. López Guzmán (Ed.), *Tornaviaje. Arte Iberoamericano en España* (pp. 191-227). Museo Nacional del Prado.
- CUESTA HERNÁNDEZ, L. J. (2019). ¿Ut Sculptura Poesis?: La Virgen de los Remedios y su imagen en las fuentes literarias en los siglos XVII y XVIII. En F. Quiles García y M. P. López (Eds.), *Barroco vivo, barroco continuo* (pp. 280-295). Enredars.
- DE LA FUENTE, V. y DE JESÚS, T. (1873). *Vida de Santa Teresa de Jesús*. Sociedad Foto Tipográfico Católica.
- ESTERAS MARTÍN, C. (1985). Una pintura inédita del mexicano José María Vázquez en Madrid aportaciones al estudio de su obra. *Archivo español de arte*, 58(231), 296-301.
- GOEVA TELLO, M. D. (2019). *Las reglas del arte del pintor Basilio De Salazar* [Tesis de doctorado]. Universidad Autónoma de San Luis de Potosí. <https://repositorioinstitucional.uaslp.mx/xmlui/handle/i/6137>
- IGLESIAS ROUCO, L. S. (1991). *Platería hispanoamericana en Burgos*. Ediciones J.M. Garrido Garrido.
- KATZEW, I (2017). *Great Masters. En I. KATZEW (Ed.), Painted in Mexico, 1700-1790 = Pinxit Mexici* (p. 186). Los Ángeles Country Museum of Art.
- MOYSSÉN, X. (1976). Basilio de Salazar un pintor del siglo XVII. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, (46), 49-57.
- PEZZI CRISTÓBAL, P. y DELGADO TORRES, F. J. (2003). *Las clarisas de Vélez: Quinientos años de presencia en la ciudad*. Ediciones Torzay.
- RUBIAL, A. y BIENKO DE PERALTA, D. (2003). La más amada de Cristo. Iconografía y culto de santa Gertrudis la Magna en la Nueva España. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, (83), 5-54.
- SORROCHE CUERVA, M. A. (2012). Una iconografía andaluza en Iberoamérica: Jesús recogiendo sus vestiduras. *Quiroga: Revista de Patrimonio Iberoamericano*, (1), 42-56.
- VILLAVARDE ZALDÍVAR, B. (2020). *La presencia de advocaciones marianas en España como tornaviaje artístico y cultural* [Trabajo Fin de Máster]. Universidad Complutense de Madrid.

Fuentes documentales

Archivo Histórico Provincial de Málaga (AHPM). Distrito notarial de Vélez-Málaga, leg. P.5024.

Fray Juan de San Antonio, en nombre del convento de los Carmelitas Descalzos, arrienda a Juan Reyner una casa frontera a la Capilla de Nuestro Padre Jesús de Vélez Málaga, 27 de marzo de 1764.