Francisco Montes González
Universidad de Sevilla

La pintura virreinal americana en los inicios de la historiografía artística española

Colonial american painting in the beginning of spanish artistic historiography

Resumen

Aunque durante la presencia española en América existieron algunas referencias acerca de las particularidades de aquellas escuelas pictóricas en los círculos peninsulares, no sería hasta transcurrido el convulso período independentista, cuando a finales del siglo XIX aparecieran los primeros estudios académicos acerca de los principales exponentes de éstas. Junto a ello, diferentes exposiciones conmemorativas y algunos estudios particulares permitieron avanzar en el conocimiento de esta disciplina que culminaría con el establecimiento en 1929 de la primera cátedra de arte hispanoamericano en Sevilla.

Palabras clave: evolución, historiografía, España, pintura virreinal, América, análisis.

Abstract

During the Spanish presence in America some references about the particularities of the local pictorial schools in the peninsular circles existed, but it would not be until the convulsed period of independence, when to ends of the 19th C. the first academic studies about the main exponents of these schools would appear. Furthermore, different commemorative exhibitions and some studies allowed to go in depth in this field, which would culminate in the establishment of the first professorship of the latin american art in Seville in 1929.

Keywords: development, historiography, Spain, Colonial paintings, America, study.

I. Introducción

En una carta de 17 de julio de 1778 D. Antonio de Ulloa comunicaba al Virrey Bucareli que a la pintura de la Virgen de Guadalupe que había remitido a sus familiares en Cádiz “se le están poniendo medias cañas y cristales y lo mismo a las distintas láminas de las distintas castas de gentes del reino” (Castelló, 1985: 192-193). La iconografía guadalupana, las series de castas y los encochados fueron los tres géneros pictóricos americanos que atrajeron la mayor atención del público peninsular casi desde el mismo momento de su recepción procedentes de los talleres de ultramar. La excepcionalidad de sus particularidades formales y los valores que llevaban asociados harían que rara vez alguna de ellas no apareciera recogida en los inventarios de bienes de los palacios reales y las residencias nobiliarias españolas de los siglos XVII y XVIII.

Sin embargo, ese sentido reservado de objetos de lujo y una cierta monotonía en la temática figurada provocarían que no se citaran por los primeros tratadistas de la pintura española, pasando casi desapercibidos tantos sus autores, como sus cualidades técnicas. Esta falta de valoración hacia la escuela americana explicaría el desconocimiento posterior, situación que no se superaría hasta medio siglo después de las guerras independentistas. La mayoría de los viajeros ilustrados que recorrieron España apenas dejaron constancia de la presencia de estas obras en galerías privadas o edificios religiosos, incluso Madrazo llegó a obviar esta parcela en su *Viaje artístico* por la historia de los fondos reales (Madrazo, 1884). El ejemplo más referenciado por todos los historiadores es el de Antonio Ponz, quien a lo largo de su itinerario monumental sólo se detuvo en los encochados del palacio de los Duques del Infantado en la que fue su única mención sobre la pintura hispanoamericana: “Merece verse un gabinete lleno de quadros medianos, embutidos en madre perla, y ayudados de colores, que representan las guerras de Flandes, baxo el mando de Alexandro Farnese, y las de México por Hernán Cortés” (Ponz, 1776: 108).

En el prólogo de la obra *La pintura colonial en el Museo de América*, Marco Dorta se detuvo brevemente a reflexionar

sobre el impacto de estos repertorios en la cultura barroca de la metrópoli (García Sáiz, 1980) Entre otras notas, aludía de forma anecdótica al interés de “un embajador francés” que tras visitar las colecciones del Buen Retiro en 1667 planteó la creación de un museo arqueológico y decorativo con los objetos procedentes de las Indias. Con los dos volúmenes que componían el citado estudio vería la luz el primer catálogo científico realizado en España sobre esta materia, particularmente en torno a la escuela mexicana y a la pintura con incrustaciones de nácar. En las líneas introductorias la autora de la mencionada publicación comenzaría trazando la evolución que acerca de esta cuestión había seguido la historiografía artística nacional, frente a los avances americanos y europeos, hasta bien entrado el siglo pasado. Seleccionando algunos ejemplos anteriores al marco cronológico al que se refiere este artículo, destacaba cómo ni Carducho en sus *Diálogos* de 1633 citaba a figuras célebres como Pereyus, Juárez y Echave, ni Pacheco en su *Arte de la Pintura*, ni el propio Palomino en *El Museo Pictórico* aludieron a la existencia de estos testimonios pictóricos y a la trayectoria tanto de los artistas autóctonos como de los peninsulares que florecieron en el Nuevo Mundo (*Id.* pp. 13-16). En el mismo sentido se expresaba Clavijo cinco años después en el texto previo a su catálogo de pintura colonial en Málaga, en el que se sumaba a las notas recogidas por García Sáiz criticando que la pintura virreinal todavía “es hoy por hoy poco conocida aún en España y Europa” (Clavijo, 1984: 89).

¿Qué ocurrió entonces con el mercado artístico entre ambos continentes durante el largo siglo XIX? ¿Cuáles fueron las valoraciones hechas por los primeros historiadores nacionales acerca de las escuelas surgidas durante el período virreinal americano? En el devenir de esta disciplina no sería hasta finales del siglo XIX cuando se sistematizarían algunos repertorios exhibidos en los catálogos de diversas muestras internacionales y se publicarían los primeros compendios, teniendo como referente en la mayoría de las ocasiones notas previamente aparecidas en el extranjero, sobre todo de diccionarios que erróneamente nominaban como españoles a algunos maestros americanos¹.

¹ No sería hasta la publicación del diccionario alemán de Thieme-Becker cuando aparezcan debidamente clasificados algunos de estos autores. García Sáiz, M.^a C.: *op. cit.* p. 14.

Al mismo tiempo, los conflictos políticos y las revoluciones bélicas que azotaron a las nacientes repúblicas americanas originaron que los descendientes de antiguos terratenientes coloniales tuviesen que emigrar de nuevo a la “madre patria” trayendo consigo gran parte de los ajueres y riquezas acumuladas en sus posesiones. Uno de estos casos ha sido documentado recientemente en Sevilla, donde una familia descendiente de hacendados poblanos tiene en su colección particular además de casi una decena de estampas guadalupanas, un par de lienzos novohispanos muy llamativos por sus particularidades iconográficas (Montes, 2008).

La publicación del *Diálogo sobre la historia de pintura mexicana* de José Bernardo Couto en 1872, fruto en gran parte de sus colaboraciones a la versión mexicana del *Diccionario Universal de Historia y Geografía* (1853-1856), supuso la primera aportación fundamentada sobre esta materia, de la que simplemente existían notas sueltas y una breve reseña escrita por un médico aficionado llamado Rafael Lucio (Lucio, 1863). En el prólogo escrito por Toussaint para la edición conmemorativa de los setenta años de su aparición alababa el mérito que supuso el *Diálogo* como “estímulo a otros escritores deseosos de dar a conocer diversas manifestaciones de la pintura colonial” (Couto, ed. 1947: 10). Aparte de las reediciones mexicanas, en España vio la luz una de las primeras impresiones, apenas siete años después, escrita por Francisco Arrangóiz bajo el título *Historia de la Pintura en México*. Al propio autor no le costó reconocer lo que en un primer momento podía convertirse en una acusación de plagio, y que para Toussaint debían haber sido elogios al convertirse en el primer portavoz europeo de la escuela novohispana. En el párrafo inicial aclararía: “De dicho *Diálogo* he tomado las siguientes noticias. Por ellas verán los lectores cuán grande es el error de las muchas personas que ignoran que en la antigua Nueva España se cultivaron las Bellas Artes, y de ellas con buen éxito la pintura, y cómo con la religión, con las ciencias y con las industrias mecánicas llevaron los misioneros franciscanos aquellas otras nobles especulaciones, siendo uno de ellos el primero que enseñó allí el arte de Apeles” (Arrangóiz, 1879: 5-6). Estas últimas

palabras serán las pautas que marcarían los prolegómenos de los críticos españoles de la materia en la época, siempre ensalzando la importancia “nacional” en los inicios de aquella escuela, entre el aprendizaje de los indios a partir de los modelos occidentales y la llegada de los primeros pintores europeos emigrados. Tras casi cincuenta páginas dedicadas a enumerar autores y obras –“hasta aquí llegan las noticias que he tomado del *Diálogo* del Sr. D. José Bernardo Couto”– arrastrando los mismos errores e informaciones defectuosas, Arrangóiz aportaría en las páginas finales algunas noticias inéditas acerca de la arquitectura y de la escultura más reciente en aquel país. El impacto de este volumen, que podría confundirse perfectamente con su fuente primaria, fue relevante en la comunidad académica al tratarse del primer manual español sobre la materia, siendo incluso laureado su autor por la “honradez y entusiasmo” en la manipulación de los datos de Couto. En la misma línea, Agustín Fernández Villa publicaría en León en 1884 sus *Breves apuntes sobre la antigua escuela de pintura en México y algo sobre la escultura*, confesando como Arrangóiz que simplemente se limitaba a compilar lo anteriormente dicho. El folleto de la primera edición fue reeditado en México en 1919 con la incorporación de una novedosa nómina de pintores no exenta de rotundos errores biográficos, como la incorporación del mismísimo Juan Pantoja de la Cruz (Fernández, 1919: 75).

Si estos dos historiadores proporcionaron las primeras noticias sobre la evolución de las bellas artes en el ámbito de la Nueva España, la obra del padre jesuita Ricardo Cappa (1839-1897) supuso la toma de conciencia sobre la plástica en las antiguas provincias del Perú y La Plata. Este erudito religioso de origen malagueño tuvo una apasionante vida primero como militar, luchando en las campañas africanas y del Pacífico, y posteriormente como religioso de la Compañía en Perú, de donde regresó “exiliado” por las polémicas levantadas con sus reivindicaciones históricas (Mateos, 1966: 649-651). El objetivo de sus primeras publicaciones no fue otro –apunta Mateos– que “emprender una revisión que vindicase la verdad y el honor de España, y mostrase los muchos beneficios que en diversos órdenes había

hecho a América”. Tras casi diez años de estancia americana regresó a España para retirarse a escribir sus veinte volúmenes de la colección *Estudios Críticos de la Dominación Española en América*, dedicando el número trece a las Bellas Artes, en sus vertientes de pintura, escultura, música y grabados (Cappa, 1895). La falta de formación sobre dicha temática, que analizaría básicamente desde lo visto, oído y leído, le hizo comenzar su estudio reconociendo que no pretendía examinar la trayectoria de los maestros sino “acercar” al lector lo que hubo acerca de las bellas artes en aquellos virreinos. De entrada expondría una doble dificultad para el lector respecto a la tarea emprendida, tanto desde el enfoque del observador interesado como del crítico. Por una parte, la lejanía de los lugares donde se hallaban los objetos documentados y no conocidos impedía que pudiera emitir un dictamen personal –es evidente la ausencia de un catálogo fotográfico para la época– y, por otra, el requerimiento de “la competencia en la materia sobre quien recae el juicio”, que obligaba a los profanos –como el mismo se nombra– a “aceptar la autoridad de los inteligentes y tener por bueno, mediano o malo, lo que de tal ellos califican” (*Id.* pp. 4-5). A pesar de ello, las carencias formativas de Cappa se verán compensadas en la utilización de un acertado elenco de recursos bibliográficos publicados hasta el momento, declarando en ocasiones cómo aprovechaba los volúmenes más recientes para profundizar su obra. Un ejemplo será la *Historia eclesiástica y civil de Nueva Granada* escrita por José Manuel Groot en 1869, que adquirió en Quito cuatro años más tarde, sirviéndole para su capítulo de pintura neogranadina.

La riqueza de estos *Estudios* no sólo radica en su corpus científico, tanto en diccionarios, documentos y libros sino también en las descripciones realizadas de los lugares de aquellos territorios visitados personalmente y de los que ofrece detallada cuenta, junto a ciertos comentarios de otros críticos. Las apreciaciones que dirige a la lamentable situación en que se encuentra el patrimonio pictórico americano, que estaba sufriendo el saqueo constante de exiliadores extranjeros –detalla el caso del naturalista francés Mr. Alcides d’Orbingy y de un almirante español que luchó en

la guerra del Pacífico, probablemente el onubense Luis Hernández Pinzón— ofrecerán el lado más crítico y personal de su obra. Sin duda alguna, Cappa dejaría un legado de incalculable valor histórico, fundamentado objetivamente en recursos científicos y en sus propias experiencias.

Solamente habría que esperar dos años desde la aparición de este volumen para que fuera evidenciado el desconocimiento existente en España en torno a la identificación de los artistas de la escuela hispanoamericana y su confusión con los de la escuela nacional. En el artículo de Poleró titulado “Firmas de pintores españoles. Copiadas de sus obras y nombres de otros desconocidos” se publicaba una nómina de autores erróneamente considerados como tales que deberían integrarse en un apartado dedicado a los talleres virreinales (Poleró, 1898: 21). Concretamente se enumeraban diversos cuadros autografiados por “Michel Cabrera” y “Juan Correa” datados en el siglo XVII, otro de “Nicolás Enríquez” en 1771, uno de “M. Pérez Holguín” en el siglo XVIII y por último otro de “Francisco Martínez” en 1739. A pesar de estas equivocaciones es importante resaltar el hecho de que tales obras son apreciadas estéticamente, incorporándolas a un selecto grupo de artistas peninsulares.

Con motivo del IV Congreso Internacional de Americanistas en 1881 se organizó en Madrid una galería donde se exponería al público un repertorio de piezas precolombinas procedentes del Museo Arqueológico Nacional. Las deficiencias organizativas impidieron que se pudiera realizar un catálogo razonado, apareciendo únicamente una “lista”, donde a simple vista se enumeraba el material presentado sin ningún estudio previo (Lista, 1881). Sin embargo, el gran acontecimiento que mostró a la comunidad internacional el ideario historicista español y la búsqueda del definitivo hermanamiento con sus antiguas posesiones de ultramar fue la celebración del IV Centenario del Descubrimiento y Colonización de América en 1892. Con tal motivo se organizó una magna exposición en el flamante palacio de la Biblioteca y Museos Nacionales del madrileño Paseo de Recoletos dividida en dos secciones: histórico europea e histórico americana. La primera de ellas estaba

destinada a mostrar “los diversos grados de cultura que tenían los indígenas cuando los españoles y portugueses llegaron allí por primera vez, así como los restos y vestigios de antiguas y ya entonces extinguidas civilizaciones”, mientras que la segunda haría lo mismo en cuanto los “trabajos ibéricos anteriores al Descubrimiento” (Cabello, 2001: 210). Los dos países que se distinguieron por la riqueza y abundancia de sus colecciones fueron Colombia y México. Del primero todavía se conserva una muestra de los esplendores aportados a través del Tesoro de los Quimbayas, que regaló su gobierno a la Reina María Cristina, mientras que del segundo el legado que puede certificar la magnitud de su presencia son los dos voluminosos tomos del catálogo con el estudio previo realizado por Francisco del Paso y Troncoso (Catálogo, 1892). En dichas líneas pueden seguirse detenidamente, casi a modo de crónica, todos los preparativos y tareas que llevó a cabo el gobierno mexicano, presidido por el ambicioso general Porfirio Díaz. La finalidad era mostrar a Europa un deslumbrante escaparate de su potencial histórico con miles de piezas originales y reproducciones de objetos de las culturas que conformaron aquel país antes de la llegada de los españoles. Galindo y Villa, miembro de la comisión nombrada para organizar la muestra mexicana, describió en una breve memoria dicha participación, donde la ausencia de cualquier vestigio del virreinato se hizo patente frente a la exaltación de las civilizaciones prehispánicas: “Y para que nada faltase exhumáronse cráneos y osamentas, armáronse panoplias, trajéronse vestidos de los propios indios, y de esta suerte el público inteligente que visitó nuestros salones, pudo formarse cabal juicio del adelanto y cultura que habían adquirido los pueblos del Anáhuac en el momento de descubrirse el Continente, y cuando el genio español despedazó los blasones de la dinastías mexicanas con la punta de su espada” (Galindo y Villa, 1893: 301-323).

Entre esta marea de antigüedades, la “nación española” fue la encargada de contrarrestar dicho exhibicionismo patriótico organizando una sección sobre el descubrimiento y la conquista que mostrara los adelantos aportados al continente americano gracias a las influencias europeas. Este apartado de

la “época postcolombina” agrupó una cuidada selección de piezas virreinales procedentes en su mayoría del Museo Arqueológico Nacional y de fondos particulares que se presentaban en primicia al espectador. Entre la multitud de repertorios presentados prevalecieron los de índole antropológica —sobre todo ajuares domésticos— frente a una irrelevante presencia de testimonios pictóricos. Por ejemplo, en las vitrinas dedicadas a México, la cerámica, con el espectacular fondo de la Condesa de Oñate, o las esculturas de cera prestadas por el Marqués de Prado Alegre, trasladaron a un modesto segundo plano a las representaciones plásticas. La serie escogida mostraba las iconografías religiosas sobre soportes orgánicos, exponentes del exotismo que, tan atractivos y valorados, hicieron a estos objetos formar parte de aquellas cámaras de maravillas. Las piezas exhibidas en este apartado fueron las siguientes (Catálogo, 1893):

62. Seis cuadros, pintados sobre placas de cobre con papel y pluma; representan la Virgen de Guadalupe, la Purísima Concepción, San Miguel, San Ignacio de Loyola, y dos con San José.

63. Imagen de Nuestra Señora de Guadalupe, pintada sobre una tabla con incrustaciones de nácar, por Juan González, en México, fines del siglo XVII.

64. Imagen de Nuestra Señora de la Antigua, cuyo original se venera en Sevilla, pintada al óleo sobre un hermoso trozo de obsidiana, al parecer en el siglo XVI.

68. Cinco fragmentos del caracol *Strombus gigas*, con santos pintados en su parte interior, representando San Pablo, Santa Catalina, Santa Rosa, San Sebastián y San Pedro Nolasco.

79. Veinte y cuatro cuadros en tabla con incrustaciones de nácar, que representa diferentes episodios de la conquista de México por Hernán Cortés, firmados por Miguel y Juan González, 1698. México.

80. Seis grandes cuadros en tabla, pintados, con incrustaciones de nácar que representan pasajes de la conquista de México por Hernán Cortés. México. Expositor, D. José Fernández Mendiburo.

81. Seis cuadros pintados en tabla con incrustaciones de nácar que representan asuntos de la vida de la Virgen, con marcos así mismo incrustados de nácar y pintados. México.

También los países de América del Sur aparecieron representados en esta sección con numerosos objetos etnográficos, destacando únicamente dos lotes pictóricos de importancia que aún en la actualidad permanecen en los fondos museográficos nacionales. Así, en el área de Ecuador se encontraba el lienzo de *Los mulatos de Esmeraldas* descrito de la siguiente manera: “Cuadro al óleo con los retratos de tres indios principales llamados D. Pedro Zzaos, D. Francisco y D. Domingo Arrobe, hecho a expensas del Dr. D. Juan del Barrio, Auditor de la Chancillería de Quito en 1599.- Dedicado a Felipe III y firmado ADR SHS GAQ, pintor de Quito fecit”. Por su parte, el muestrario peruano contenía veinte y cuatro cuadros “con figuras de medio cuerpo, representando tipos de los diferentes cruzamientos de la raza europea con las Indias, ejecutados con notable buen estilo en el siglo XVIII”, pertenecientes al legado del Virrey Amat, que prestó el Museo de Ciencias. Éstos se completaban, bajo un criterio geográfico equivocado, con los seis lienzos del quiteño Vicente Albán pintados en 1785 con diferentes frutos de la región junto a “otros seis cuadros, con los mismos asuntos y, al parecer, del mismo autor”, propiedad de D. José de la Torre y Collado. Además de la participación española en este ámbito virreinal de la exposición, otros países invitados llevaron algunas muestras, en su mayoría proporcionadas por coleccionistas particulares. Éste sería el caso de Ecuador, que tuvo como expositor al vicecónsul español en Guayaquil con cuatro “cuadros de costumbres de los Indios” o al célebre médico y naturalista francés Mr. Auguste Cousin que llevó treinta y cinco imágenes en lienzo, cobre y madera con diferentes temáticas religiosas, entre el valioso material de sus vitrinas. Como última nota de este acontecimiento es preciso señalar, gracias al dato aportado por García Sáiz, que también en la muestra histórico europea figuraron algunos lienzos americanos, como una serie de siete lienzos de castas firmados por Arellano que fueron tasados en cien pesetas (Catálogo, 1893).

A principios del siglo XX comenzaron a publicarse las primeras guías artísticas de provincias españolas integrantes en el Catálogo Monumental de España, en las que muchas obras his-

panoamericanas pasaron totalmente desapercibidas, incluso las reconocidas Guadalupanas. Asimismo, se seguirían confundiendo autorías por desconocimiento o equivocadas transcripciones, como la que hace Romero de Torres del rótulo de los lienzos de Juan Correa –del que cita Conca– en la ermita de la Virgen de la Oliva de Vejer de la Frontera de Cádiz (Romero de Torres, 1934: 245). Aunque habría casos más preocupantes relacionados con otros intelectuales de la época, como el de Sánchez Cantón, que al reseñar en 1915 el magnífico lienzo de Miguel Cabrera conservado en el monasterio de San Juan del Poyo de Pontevedra, apela a su autor como “pintor desconocido”, cuando desde mediados del siglo anterior se hallaba perfectamente identificado no sólo en el *Diccionario Universal* de México sino en el mismo manual de Arrangóiz. Además de cuestionar su calidad artística acabaría por contextualizar el estilo de la pieza en la escuela madrileña. Éste sería el breve comentario dedicado a la obra: *Frmado “Michel Cabrera pinxit anno 1749 Mexici* hay un hermoso cuadro en el convento, hoy de Mercedarios, de San Juan de Poyo. Cristo, tendido al pie de la cruz sobre un paño blanco, apoyado el cuerpo en las rodillas de María, que mira al cielo; a la derecha, San Juan; delante y de rodillas, uno de los piadosos varones; a la izquierda, Nicodemus, sentado; entre María y San Juan, un ángel llorando (lo mejor de la pintura). La entonación azul, el colorido diestramente manejado; se revela su autor como experto dibujante; el cuadro, aunque italianizante, por la sobriedad del color recuerda la escuela en Madrid en sus tiempos de menos barroquismo. No he visto noticia de este pintor en ninguno de los Diccionarios generales de artistas. Sólo se escribió un libro, titulado: *Maravilla americana y conjunto de raras maravillas observadas con la dirección de las reglas del Arte de la Pintura en la prodigiosa Imagen de nuestra señora de Guadalupe de México*.-México, 1756, en 4.º,-S.C.” (Sánchez, 1915: 163-164). Cierto es que Cabrera fue uno de los pintores que más despistó a los historiadores de la época por su filiación estilística con Murillo, en cuya estela fue identificado numerosas veces, lo que habría provocado que su maestría hubiese pasado casi desaperci-

bida. En la misma línea que el ejemplo gallego, Antón Solé comentó el caso de los dos lienzos marianos de Cabrera en la catedral de Cádiz, que a pesar de estar autografiados, pasaron por el anonimato en diversos inventarios hasta que Angulo los documentó en su obra sobre Murillo, rechazando falsas atribuciones de otros historiadores, caso de Romero de Torres y Pemán, quienes en 1930 aún los situaban en el círculo del gaditano Clemente de Torres (Antón, 1995: 194-197).

Sin embargo, las notas más llamativas acerca de la identificación de pintores virreinales, la puso Gestoso en su *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII*, donde incluyó en la nómina local, tras el reconocimiento de algunas de sus obras repartidas por la provincia, a los mexicanos Antonio de Torres y Nicolás Rodríguez Juárez (Gestoso, 1900: 106-108). De estas afirmaciones cabría resaltar cómo al primero lo confunde tras observar sus lienzos guadalupanos, pensando que debieron ser copiados por éste de los originales existentes en la ciudad. Aunque no sólo llegó a plantear una intervención local sobre un motivo iconográfico sobradamente conocido, sino que del segundo de estos desconocería su procedencia al mencionar la siguiente nota: “D. Elías Méndez, vecino de Mairena del Alcor, tiene un lienzo como de una vara de alto por tres cuartas de ancho, con la Magdalena penitente. En un rompimiento, vense dos ángeles con la cruz y otros símbolos de la Pasión. Está firmado ‘Nicolás Rodríguez Xuarez fac.’. Sin año. A juzgar por sus caracteres artísticos puede atribuirse al siglo XVII. Es bueno de color, pero endeble de dibujo” (*Id.* 1908: 387).

No serían estas equivocaciones u olvidos casos aislados, pues en otros diccionarios de autores anteriores como el de Ceán Bermúdez se repetiría el caso de Palomino en su *Parnaso Español*, donde habría pintores relacionados con las Indias de los que directamente se obviaría su trayectoria, se confundiría su estancia de ultramar o simplemente ni se citarían. Uno de ellos será Alonso Vázquez, de quien no se trataría su ingente tarea en la Nueva España como precursor de algunos prototipos iconográficos occidentales, o del sevillano Sebastián

López de Arteaga, que implantó la estética del naturalismo tenebrista en aquella escuela. Del que sí se tendrían noticias es de Mateo Pérez de Alesio, al que Ceán cuestionaría su paso por los territorios del Perú, recogiendo las crónicas del padre Calancha en las que decía haber pintado “el arco toral de la iglesia de su convento en Lima”. Concluiría el erudito que “si este lienzo es de la mano de Alesio, le pintaría en Sevilla, donde se ejecutaban muchas obras para la América, pues no hay noticia de que haya pasado a aquel reino, sino de que volvió (desde Sevilla) a Roma, donde falleció el año de 1600” (Ceán, 1800: 76-77).

En la década de 1920 fueron apareciendo paulatinamente una serie de investigadores que trabajaron sobre el material ya existente para dar una base más crítica a sus estudios. La segunda ficha catalográfica dedicada a un lienzo hispanoamericano fue la que Antonio Méndez hizo sobre la obra de José Juárez titulada *San Francisco recibiendo la redoma sagrada*, localizada por él mismo en una colección particular madrileña (Méndez, 1926). Aunque ya hubiese sido reseñada por Couto en la Casa Grande franciscana de México, también en el volumen de Arrangóiz y finalmente en la primera edición del manual de García Revilla, la importancia que da Méndez a su estudio radica en la correcta lectura de la fecha de realización escrita en la parte inferior del lienzo, de 1698 a la verdadera de 1658, lo que alteraría considerablemente la cronología del pintor creída hasta el momento, de quien se pensaba que era ésta su última obra. Una cuestión añadida por éste referiría por primera vez las causas de su llegada hasta el propietario —“¿Cómo vino este cuadro a España?”—, lanzando como hipótesis tanto la venta por parte de los religiosos tras la Guerra de la Independencia como su pertenencia a un botín en los convulsos períodos revolucionarios del fin de siglo mexicano².

Si a finales del siglo XIX se sucedieron dos acontecimientos relevantes para la historiografía americanista española, avanzada la siguiente centuria Sevilla tuvo la oportunidad de ofrecer al mundo con la Exposición Iberoamericana de 1929 una imagen renovada que le devolviera el prestigio internacional perdido desde hacía dos siglos con el

traslado de la Casa de Contratación a Cádiz. En la muestra prevaleció un enaltecimiento de las culturas prehispánicas, enfocadas por un auge nacionalista que los países participantes debían disimular diplomáticamente, ante una España obsesionada por lograr un halo de modernidad, pues aún coleaban las consecuencias de la crisis colonial. Si en algún ámbito expositivo se escuchó el último término de la frase anterior fue —oficialmente— para referirse a las posesiones del protectorado español en el Norte de África. Las manifestaciones artísticas quedaron reducidas a tres campos: el arte español, la arqueología precolombina y la plástica americana contemporánea. En la *Guía de la Exposición Histórica y Cartográfica del Descubrimiento y Colonización de América*, celebrada en el Pabellón Real, los únicos objetos pictóricos de factura virreinal que destacaban entre el maremágnum documental del Archivo de Indias, fueron doce tablas de enconchados firmadas por Miguel González en 1698 procedentes del Museo Arqueológico Nacional y una vista de la Plaza Mayor de la Villa de Guadalupe inundada en el mes de septiembre de 1819, levantada por el teniente D. José Mendoza, que pertenecía a la Real Academia de la Historia (Exposición, 1929). El resto de lienzos intentaba reconstruir los acontecimientos con el sello historicista del momento, apareciendo los retratos de los Reyes Católicos de Joaquín Domínguez Bécquer (1859), el de Cristóbal Colón del convento de la Rábida de Eduardo Cano (1856) y el retablo de la Virgen de los Mareantes de la Casa de Contratación de Sevilla. Por otro lado, en la guía oficial publicada por la organización del evento se puede comprobar a grandes rasgos la poca importancia que se dio al período virreinal americano. El Pabellón del Perú anunciaba “un precioso Museo Arqueológico en el que figuran unas valiosísimas momias imperiales, con máscaras de oro, perfectamente conservadas; una sección de arte antiguo peruano y arte colonial”, que ante la falta de una relación detallada no se puede precisar. Igualmente ocurriría con el pabellón de México al que “el Museo Nacional envía una serie de maquetas de las más notables joyas arquitectónicas de la época colonial, así como algunos

² Tras varios intentos de compra acabó en manos de un coleccionista mexicano, de donde no se tuvo noticia hasta Sigaut lo encontrara en una publicación dedicada a la casa de los Perros, en Apaseo, Guanajuato. Sigaut, N. (2002): *José Juárez. Recursos y discursos del arte de pintar*, pp. 215-219. México.

cuadros de escenas de la vida típica de aquel país”, junto a lo que define como “una nota histórica, sugestiva de gran significación” al señalar la presencia de una serie de bustos de los virreyes más renombrados (Guía, 1929-1930: 45, 61). La obsesión por demostrar el grado de modernización hizo que ante los cientos de iconos guadalupanos repartidos por la ciudad, la comisaría prefiriese instalar un azulejo poblano firmado por Pedro Sánchez en 1928 adornando el patio del pabellón³. La idea de pasar de alto esta época llegó al extremo de ocultar el esplendor novohispano con numerosos puestos de productos promocionales destinados a ofrecer una imagen avanzada del país (Braojos; Graciani, 1998).

Sin embargo, en otros casos como el de Chile, dicha ausencia quedaría perfectamente justificada en las notas introductorias del catálogo de su muestra ante la falta de una escuela artística de relevancia: “Durante el período colonial no florecieron las bellas artes en Chile, las telas que adornaban las Iglesias y las pocas pinturas pertenecientes a particulares eran obras de temas místicos, procedentes de la vieja escuela española e italiana de Quito y de Lima. La escasa producción de obras pictóricas nacionales se limitó a copiar estas obras o a composiciones de carácter religioso. Los Jesuitas trajeron al país algunas telas de mérito y algunas esculturas, aún enseñaron el arte de la pintura a algunos discípulos. Descuellan entre estas obras los numerosos cuadros que se conservan en el convento Máximo de San Francisco en Santiago. A mediados del siglo XVIII se estableció en la capital el pintor Pedro Gil, que ejecutó gran número de retratos de las personas más ilustres de la época. Tenemos que llegar a mediados del siglo pasado, cuando el Gobierno estableció la Escuela de Pintura y Arquitectura en 1849, para encontrar los comienzos del desarrollo del arte pictórico y de la escultura en el país” (Catálogo, 1930: 2).

En aquellos tiempos en Sevilla el arquitecto argentino Martín S. Noel tuvo la responsabilidad fundacional de la primera cátedra de arte hispanoamericano en España, gracias sobre al prestigio adquirido por la difusión de sus primeros escritos y al reconocimiento internacional de su obra (Gutiérrez, 1992: 147). Para ello contaría no sólo con el apoyo gubernamental, sino con

el visto bueno de los catedráticos Diego Angulo Iníiguez y el entonces decano de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Sevilla D. Francisco Murillo, que acogieron con agrado el primer programa propuesto en torno a un ciclo de ocho conferencias bajo el título “La arquitectura colonial en América del Sur”⁴. Por otro lado, los círculos intelectuales madrileños encontraron en el diplomático e historiador del arte ecuatoriano José Gabriel Navarro al promotor de la primera muestra específica sobre esta temática en nuestro país. El vacío histórico de “lo colonial” en la muestra iberoamericana de 1929 tuvo una enérgica respuesta al año siguiente con la exposición organizada por la Sociedad Española de Amigos del Arte bajo el título *Aportación al estudio de la pintura española en Indias*. El objetivo era “llamar la atención pública sobre la trascendental y progresiva labor de cultura y civilización que en sus Indias y por sus Indias ejerció España” poniendo de relieve el interés artístico que entrañaron (Catálogo, 1930). Sin embargo, las palabras de presentación del catálogo ilustrado mostraron un evidente desasosiego ante la escasez de objetos artísticos, sobre todos originales de aquellos territorios, y el cuestionado mérito de alguno de ellos. La justificación dada residía tanto en la falta de tiempo, la centralización de la muestra iberoamericana y las dificultades de préstamo, intentando suplir las lagunas con libros sobre arte colonial americano y un amplio álbum fotográfico de monumentos y obras plásticas. A pesar de ello, la muestra, que el crítico Navarro entendía como “un grano de arena” del proyecto inicial, cumplía su objetivo de contribuir a saciar la curiosidad extranjera por este ámbito, antes que cualquier otro país europeo lo hiciera sin la preferencia que obligaba a España por sus vínculos históricos, y a destruir la imagen de “leyenda negra” que aún subsistía en los manuales de algunos historiadores. Más allá de estos argumentos, el valor del acontecimiento radicó en la originalidad del repertorio aportado, la variedad de procedencias y la riqueza bibliográfica del catálogo ilustrado, primero en su género para la historia del arte hispanoamericano. Además, la muestra englobó numerosas secciones que por primera vez se plateaban como “objeto directo”

³ Actualmente se encuentra en el patio de la iglesia de San Martín de Sevilla. González Moreno, J. (1991): *Iconografía guadalupana en Andalucía*, cat. 301, p. 113. Sevilla.

⁴ Aunque sufrió una serie de modificaciones, finalmente la solemne sesión de inauguración se celebró el 25 de enero de 1930 en el Aula Magna de la Universidad de Sevilla con la presencia, entre otros, del rector Feliciano Candau y el cónsul de Argentina en la ciudad.

en una exposición, como la arquitectura, las artes industriales, la imprenta, la cartografía y las ciencias náuticas entre otras. En cuanto a la sección de las Bellas Artes y Artes Industriales los organizadores se volvían a lamentar de la falta de participación de países americanos o de las dificultades halladas para trasladar ciertas piezas. Sobre la pintura, Navarro apuntaría en un pequeño apartado unas líneas generales centradas sobre todo en sus conocimientos de la escuela quiteña, que comenzaban con esta cruda y realista afirmación: “Poco se conoce en Europa la pintura de la América colonial. Casi nada: Aún más: Sobre ella se dicen verdaderas herejías o se pontifica sin conocimiento de causa. Y lo peor es que lo hacen a veces críticos e historiadores de nota, con lo cual lo único que sacan es la desviación del criterio público”. Las ausencias repetidas fueron enmendadas con una serie de aportaciones de propietarios particulares y de otras instituciones del país. Junto a los ajuares domésticos, la pintura fue la disciplina más representativa con la nómina de obras siguientes:

34. Cuadro al óleo “San Francisco recibiendo la redoma sagrada”. Firmado: José Juárez, 1658. México. Arte hispano-colonial. Exp.: D. Juan Martínez de la Vega.

35. Cuadro al óleo representando “La Santísima Trinidad”, por Miguel Cabrera, pintor mexicano, nacido en Oaxaca el 27 de mayo de 1695 y muerto en México el 16 de mayo de 1768. D. Julio B. Meléndez.

36. Cuadro al óleo representando la Procesión de traslado de la imagen de Nuestra Señora de Guadalupe, de México, a su nuevo santuario, el día 30 de abril de 1709, siendo Virrey el Excmo. Señor D. Francisco Fernández de la Cueva, Duque de Alburquerque. Sr. Duque de Alburquerque.

37. Cuadro al óleo representando la Virgen de las Mercedes, y a su alrededor diversas escenas votivas. Obra de Francisco Vallejo, pintor quiteño del siglo XVIII. Arte hispano-colonial. Ecuador. Marco de la época. D. Ricardo Crespo.

38. Cuadro al óleo representando a San José y escenas de su vida. Arte hispano-colonial. Ecuador, fines siglo XVIII. Marco tallado y dorado, siglo XVII. *Id.*

39. Cuadro al óleo representando al indio Juan Diego en el acto de entregar

al Obispo Fray Juan de Zumárraga las rosas que la Virgen de Guadalupe le envía, junto con su imagen, para que levante un templo en la colina del Tepeyacac. Arte hispano-colonial. México, fines siglo XVIII. D.^a Carmen Sanz.

40. Tríptico, parte central, pintura sobre cobre. “Coronación de la Virgen y otros santos”, los lados laterales y el marco trabajo filipino del siglo XVIII, con incrustaciones de nácar. Sres. Conde de Casal.

41. La Virgen de Guadalupe, con escenas de su vida y milagros. A devoción de D. Francisco Moreira y Mont^o. Firmado: Joseph de Paez. Fect. en México. Cuadro al óleo. D. José Jáude-nes

43. Cuadros al óleo con frutos del Perú: Guanábana. Naranja de Quito.- Plátano de Guinea. Plátano de la tierra. Piña. Fruta de Montaña. *Id.* (Museo Nacional de Ciencias Naturales).

44. Cuadro al óleo. “Ejemplares de fauna americana”. Firmado: Buenaventura Jph. Guiol Fecit, en México. Arte hispano-colonial. D. José Domínguez.

45-56. Doce cuadros al óleo demostrativos del resultado de los cruzamientos de sangre en América. Arte hispano-colonial. Siglo XVIII. Exp.: Sr. Conde de Peromoro.

57. Biombo de diez hojas pintado al óleo, representando en el anverso doce episodios de la conquista de México por Hernán Cortés, y en el reverso, vista, en perspectiva caballera, de la ciudad. Sr. Duque de Almodóvar.

58. Placa de obsidiana que lleva pintada una imagen de la Virgen. (México). Museo Arqueológico Nacional.

59. Seis cuadros maqueados, pintura sobre nácar, hecha por Miguel González en 1698. Representaciones de escenas de la Conquista de México por Hernán Cortés. *Id.*

60. Seis cuadros maqueados, pintura sobre nácar, con escenas de la vida de la Virgen. *Id.*

61. Cabalgata del Gremio de Plateros de la Ciudad de México, con motivo de la coronación del Rey D. Luis I. Dibujo a la aguada en colores. D. Felix Boix.

62. Procesión de Semana Santa en Manila. Acuarela. D. Antonio Graiño.

Como puede apreciarse de esta relación algunas piezas ya habían figurado en la muestra de 1892, sobre todo las embutidas en nácar, mientras que otras

pertenecientes a particulares conformaron la gran novedad, como el biombo del Duque de Almodóvar, los modelos guadalupanos, la Santísima Trinidad de Miguel Cabrera y el cuadro del Traslado de la Virgen de Guadalupe de México conservado en el palacio del Duque de Alburquerque. Quizás, este último fue la gran sorpresa dada su calidad artística y el valor histórico-simbólico de la escena contenida. La muestra pictórica se completaría con otras láminas recogidas en las exploraciones naturales del siglo XVIII y una serie de retratos de ilustres militares conservados en el Museo Naval de Madrid.

El panorama creado por ambas exposiciones y la institucionalización de los estudios americanistas propiciaron las bases para la publicación de la primera historia del arte hispanoamericano dentro la biblioteca de iniciación cultural de la Colección Labor en 1935. En su advertencia preliminar, Miguel Solá, que compiló con demasiada exactitud los estudios existentes hasta el momento, apuntaba algunas de sus escasas líneas de originalidad: “Solo hemos de agregar que el arte que nos ocupa es un magnífico renuevo del gran arte español, que, después de adquirir nuevas personalidades en tierras americanas, lo vemos repasar el océano para asegurar en la metrópoli el triunfo de las formas barrocas, mientras que los artífices de las lejanas colonial muéstranse como los mejores discípulos de los maestros peninsulares, con quienes llegan hasta confundirse; pero el arte hispanoamericano no debe valorarse en este sentido, sino en sus excelencias y características propias, bien definida de un extremo a otro de América, puesto que ella fue quien le dio su genio”. El valor de este breve compendio, casi enciclopédico, radicó en el mérito de ofrecer la primera visión compacta de la temática y sobre todo una completa bibliografía del material existente hasta el momento. Por hacer una matización respecto al tema tratado, hay que decir que el capítulo de la pintura virreinal mexicana fue directamente un “calco” de lo recogido en el libro de Manuel G. Revilla, arrastrando los mismos errores y con las ilustraciones trasladadas mecánicamente en el orden idéntico (Revilla, 1893).

También en el campo de la presencia de objetos hispanoamericanos en la

península se darían algunos pasos faltos de científicidad pero necesarios en la configuración de una serie de fuentes especializadas en el tema. El diplomático e intelectual mexicano Genaro Estrada había seguido los pasos de Romero de Terreros como uno de los primeros investigadores extranjeros en preocuparse sobre esta materia. Para ello adaptó el catálogo ilustrado de 1930, con la adición de un corpus científico, viendo la luz la primera publicación específica sobre la presencia de objetos artísticos hispanoamericanos en colecciones peninsulares en el quinto volumen de la *Enciclopedia Ilustrada Mexicana*. Hasta ese año de 1937 no habían aparecido este tipo de estudios, a excepción de la muestra referida anteriormente, por lo que el autor se atrevió a afirmar que de este patrimonio “no hay noticias en España misma, en donde sólo se sabe de las que el público logra ver en los museos” (Estrada, 1937: 5). Sus palabras introductorias no pudieron ser más contundentes: “¿Una publicación sobre el arte mexicano en España? ¿Se trata en ella de las rarísimas piezas que al decir de los cronistas enviara Hernán Cortés para asombro de la Corte de Carlos V? ¿O se hablará de cosas que los colonizadores sustrajeron de estas tierras y de las que no se tenía noticias?” (*Id.*). La sección pictórica dedicada por Estrada en su catálogo contendría buena parte de las piezas recogidas en 1930, y otras inéditas descubiertas por él mismo en colecciones privadas. Así, el primer lienzo comentado trataba sobre la prisión de Cuauhtémoc y estaba firmado por el entonces desconocido pintor Joaquín Fernández Cruzado. Según el autor, la importancia del hallazgo radicaba en ser “uno de los poquísimos cuadros de historia de México hechos por extranjeros que conservan fuera del país”, ya que el artista había nacido en Jerez

de la Frontera y se había embarcado junto al Virrey O'Donojú para regresar posteriormente con el estallido de las revueltas independentistas. La novedad del estudio de Estrada radica en que no se limita a elaborar una simple relación de objetos, sino que incorpora las opiniones y los datos referidos con anterioridad acerca de estas piezas. Por ejemplo, el cuadro de José Juárez procedente del convento de San Francisco de México que documentara Méndez Casal, citado por Arrangóiz y Revilla, de cuyas líneas extrajera un párrafo para defender el grado de ejecución frente a una descalificada escuela peninsular: “Claro está que no es obra digna de figurar al lado de las producciones de los grandes maestros europeos; pero recordemos la formación de los modernos países americanos, y se comprenderá perfectamente la alta estima que un lienzo como éste, pintado a medidados del siglo XVII, debe merecer. No olvidemos que aquí en España y ya avanzado el siglo XVIII, no se habían producido en algunas regiones pintores de la solidez e importancia de José Juárez” (Méndez, 1926: 120). Junto a ésta Estrada recogería el resto de piezas añadiendo algunos comentarios críticos o experiencias personales, como el haber observado in situ el lienzo de la procesión guadalupana en el palacio de los Duques de Albuquerque. Por último, incorporaría un par retratos de sor Juana Inés de la Cruz publicados anteriormente por Abreu Gómez en su monografía sobre la religiosa y repasaría las series de enconchados a las que dedicó en 1933 su estudio en *Las Tablas de la conquista de México en las colecciones de Madrid* (Abreu, 1934: 169-188).

Coincidiendo con el año de esta publicación y aprovechando el interés estatal por las colecciones precolombinas, que en palabras de Cabello, motivó

el “vuelco decisivo” que dio la labor de Juan Larrea para que alcanzasen la categoría de arte, el gobierno aceptó las propuestas emanadas del XXXVI Congreso Internacional de Americanistas de Sevilla de 1935 y dos años más tarde firmó el decreto de un Museo-Biblioteca de Indias, germen del futuro Museo de América, que englobaría principalmente las piezas de las sección etnográfica del Museo Arqueológico Nacional (Cabello, 2001: 315). Esta institución no sólo supuso la apertura de un nuevo capítulo en la catalogación y estudio de las colecciones americanas, sino la aparición en el panorama académico de una nueva generación de historiadores. Desde la cátedra hispalense, D. Diego Angulo Iñiguez y D. Enrique Marco Dorta hicieron que la revista *Arte en América y Filipinas* abriera paso a una de las etapas más fecundas de esta disciplina, a la que ambos habían comenzado a contribuir con interesantes monografías, como fueron los *Planos de monumentos arquitectónicos de América y Filipinas existentes en el Archivo de Indias* (1939) o *La arquitectura del renacimiento en Tunja* (1942), respectivamente. Además, la *Historia del Arte Hispanoamericano*, para la que contaron con el historiador y arquitecto argentino Buschiazzi, supuso un hito en la historiografía del momento, así como un manual de referencia vigente hoy en día en cualquier comunidad académica. Así, Angulo lo advirtió en el prólogo del primero de los tres tomos editado en Barcelona en 1945: “Precisamente por lo virgen que se encuentran muchos de los capítulos del Arte Hispanoamericano, la publicación que ahora se comienza aspira a ser no sólo el texto de fácil lectura y de cierta amenidad destinado al gran público interesado por las cosas de arte, sino también la obra de consulta que durante algún tiempo auxilie al investigador en sus trabajos”.

Bibliografía

- ABREU GÓMEZ, E. (1934): "Iconografía de Sor Juana Inés de la Cruz", *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etimología*, n.º 1, pp. 169-187. México.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, D.; MARCO DORTA, E. y BUSCHIAZZO, M. J. (1945-1956): *Historia del Arte Hispanoamericano*. 3 Vols. Salvat, Barcelona.
- ANTÓN SOLÉ, P.: "Miguel Cabrera en la catedral de Cádiz", *Goya: Revista de Arte*, n.º 244, pp. 194-197. Fundación Lázaro Galdiano, Madrid, 1995.
- ARRANGÓIZ, F. de (1879): *Historia de la pintura en Méjico*. Madrid.
- BRAJOS GARRIDO, A. y GRACIANI GARCÍA, A. (1998): *El pabellón de México en la Sevilla de 1929: evocaciones históricas y artísticas*. Universidad de Sevilla.
- CABELLO, P. (2001): "La Formación de las Colecciones Americanas en España: Evolución de los Criterios", *Anales del Museo de América*, n.º 9, pp. 303-318. Madrid.
- CAPPA, R. (1895): *Estudios críticos acerca de la dominación española en América*, parte cuarta, Tomo XIII, Bellas Artes. Librería católica de Gregorio del Amo Editor, Madrid.
- CASTELLÓ Y TURBIDE, T. (1985): "Los cuadros de mestizaje y sus pintores", en VV.AA.: *Home-naje a Jorge Gurría Lacroix*. México.
- CATÁLOGO (1892): *Exposición Histórico Americana. Catálogo de la Sección de México*. Vols.1-2, Est. tip. Sucesores de Rivadeneira, Madrid.
- CATÁLOGO (1893): *Catálogo General de la Exposición Histórica Americana de Madrid, España. II. Época postcolombina. Objetos presentados por el Museo Arqueológico Nacional y otros expositores*. Tomo I, Madrid.
- CATÁLOGO (1893): *Catálogo del Museo exhibido en las salas números 26 y 27 del Palacio de la Biblioteca y Museo Nacional de Madrid*, cat. 113-119. Madrid.
- CATÁLOGO (1930): *Catálogo de pinturas y esculturas presentadas a la Exposición Ibero-Americana de Sevilla 1929-1930*. Sevilla, Imp. de la Exposición.
- CATÁLOGO (1930): *Catálogo General Ilustrado de la Exposición Aportación al estudio de la Cultura Española en las Indias*. Sociedad Española de Amigos del Arte Madrid.
- CATÁLOGO (1930): *Pabellón de Chile. Catálogo de pinturas y esculturas presentadas a la Exposición Ibero-Americana de Sevilla 1929-1930*. Sevilla, Imp. de la Exposición.
- CEÁN BERMÚDEZ, J. A. (1800): *Diccionario de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España*. Tomo IV, Akal, Madrid, ed. 2001.
- CLAVIJO, A. (1984): "Pintura colonial en Málaga y su provincia", en *Andalucía y América en el siglo XVIII*, Tomo II, pp. 89-117. EEHA-CSIC, Sevilla.
- COUTO, J. B. (1872): *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, edición, prólogo y notas de Manuel Toussaint, México, 1947.
- ESTRADA, G. (1937): *El arte mexicano en España. Enciclopedia Mexicana Ilustrada*. Porrúa, México.
- EXPOSICIÓN (1892): *Exposición Histórico Americana. Catálogo de la Sección de México*. Vols.1-2, Est. tip. Sucesores de Rivadeneira, Madrid.
- GALINDO Y VILLA, J. (1893): "Exposición histórico-americana de Madrid de 1892. Nota relativa a la Sección de la República Mexicana", en *Memorias de la Sociedad Científica Antonio Alzate*, Vol. 6, pp.301-323. México.
- GARCÍA SÁIZ, M.ª C. (1978): "Pinturas costumbristas del Mexicano Miguel Cabrera", *Goya: Revista de arte*, n.º 142, pp.186-193. Madrid.
- (1980): *La pintura colonial en el Museo de América (I): La escuela mexicana*, prólogo de Enrique Marco Dorta, Madrid.
- GESTOSO Y PÉREZ, J. (1900): *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII*. Tomo II, Sevilla, Analecta Pamplona, ed. facs. 2001.
- GONZÁLEZ MORENO, J. (1991): *Iconografía guadalupana en Andalucía*. Sevilla.
- GRACIANI GARCÍA, A. (1998): *El pabellón de México en la Sevilla de 1929: evocaciones históricas y artísticas*. Universidad de Sevilla.
- GUÍA (1929): *Exposición Iberoamericana. Guía de la Exposición Histórica y Cartográfica del Descubrimiento y Colonización de América*. Tip. A. Padura, Sevilla.
- GUÍA (1929-1930): *Guía oficial de la Exposición Iberoamericana*. Sevilla.
- GUTIÉRREZ, R. (1992): "La Cátedra de Arte Hispanoamericano creada en Sevilla en 1929", en *Atrio*, n.º 4, pp.147-152. Sevilla.
- LISTA (1881): *Lista de objetos que comprende la Exposición Americanista*. Congreso Internacional de Americanistas, Madrid.
- LUCIO, R. (1863): "Reseña histórica de la pintura mexicana en los siglos XVI y XVII", *Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadísticas*. México.
- MADRAZO Y KUNTZ, P. de (1884): *Viaje artístico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los reyes de España. Desde Isabel la Católica hasta la formación del Real Museo del Prado de Madrid*. Barcelona.
- MATEOS, F. (1966): "El padre Ricardo Cappamarino y americanista", en *Actas del XXXVI Congreso Internacional de Americanistas*. Sevilla.
- MÉNDEZ CASAL, A. (1926): "Pintura Mejjicana. Un cuadro pedido de José Juárez", *Arte español*, año XV, Tomo VIII, n.º 3, p. 118.
- MONTES GONZÁLEZ, F. (2008): "Pintura virreinal americana en Sevilla. Contexto, historiografía y nuevas aportaciones", *Archivo Hispalense*, n.º 274,p. 359-390, Diputación de Sevilla.
- PALOMINO, A. (1708-1724): *Vidas*, edición de Nina Ayala, Madrid, 1986.
- POLERÓ, V. (1897-1898): "Firmas de pintores españoles", *Boletín de la Sociedad Española de Excursionistas*. Tomo V, p. 21, Madrid, marzo 1897 - febrero 1898.
- PONZ, A. (1776): *Viage de España (..)*, Tomo V, Madrid.
- REVILLA, M. G. (1893): *El arte en México en la época antigua y durante el gobierno virreinal*. México, 2ª ed. 1923.
- ROMERO DE TORRES, E. (1934): *Catálogo monumental de España. Provincia de Cádiz (1908-1909)*. Madrid.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. P. (1915): "Un pintor desconocido: Miguel Cabrera", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Tomo XXII, pp. 163-164. Madrid.
- SIGAUT, N. (2002): *José Juárez. Recursos y discursos del arte de pintar*. México.
- SOLÁ, M. (1935): *Historia del Arte Hispanoamericano*. Colección Labor, Biblioteca de Iniciación Cultural, Barcelona.