

A close-up detail from a painting, likely by Juan de Zurbarán, showing a hand holding a white flower. The hand is rendered with soft, realistic shading, and the flower is depicted with delicate, layered petals. The background is dark and textured, with a blueish-grey area on the left side. The overall mood is contemplative and serene.

En la senda de Murillo:
Tovar y la Divina Pastora



*En la senda de Murillo:
Tovar y la Divina Pastora*



Álvaro Román Villalón
Comisario de la exposición
Coordinador del catálogo

SALA DE LA PROVINCIA

Del 22 de enero al 9 de febrero de 2019





Para la Diputación de Huelva ha sido un privilegio acoger la muestra 'En la senda de Murillo: Tovar y la Divina Pastora' en la Sala de la Provincia, espacio expositivo que se ha convertido en un referente y escaparate del arte y la cultura en la provincia de Huelva.

La aproximación a la figura de Alonso Miguel de Tovar y su obra -quizás no lo suficientemente conocidas en la provincia que lo vio nacer-, la belleza y variedad de las obras expuestas y la riqueza documental que las acompaña, hacen de esta exposición una de las propuestas más interesantes del año, tal y como respaldan más de un millar de visitas que han podido disfrutarla en nuestra sala.

La muestra no podía haber llegado en mejor momento: coincidiendo con la celebración del Año Murillo y con la restauración de la pintura de la Divina Pastora, atribuida al pintor, y conservada en la Parroquia de San Sebastián de Higuera de la Sierra. La Diputación se sumó con ilusión, desde el primer momento, a esta oportunidad de divulgar la trayectoria del pintor higuereño, uno de los mejores discípulos del maestro hispalense por la excelencia de su técnica y la fidelidad al estilo imperante, que pasó largos años de su vida en la Corte de Felipe V.

Tanto la exposición como el catálogo que tienen en sus manos conforman un necesario homenaje a Tovar, permitiendo contemplar reunidas obras de otros autores de su época, algunas de las cuales se han restaurado para la ocasión, y muchas inéditas, dando como resultado un completo estudio de investigación en el que han colaborado prestigiosos historiadores de arte.

Desde la Diputación creemos y trabajamos en la promoción de la cultura y el patrimonio en todas sus manifestaciones y expresiones, apoyando técnica y económicamente a los municipios de la provincia, en especial a los de menor población y recursos. En el caso de Higuera de la Sierra, su patrimonio histórico-artístico constituye un tesoro de un valor excepcional para toda la provincia de Huelva, que debemos proteger, mimar y dar a conocer.

Por eso hemos colaborado, a través de un convenio con la Fundación Cajazol, en la restauración de la Iglesia Parroquial de San Sebastián, de mediados del siglo XVIII, declarada Bien de Interés Cultural y cuyas obras de remodelación de la fachada han finalizado recientemente para alegría de todos los vecinos de Higuera.

Quiero dar la enhorabuena a todos los artífices de esta exposición y a quienes han participado en el cuidado catálogo, editado por la Diputación con el mismo cariño que ha presidido este hermoso proyecto. Y dar las gracias a los particulares, instituciones, y parroquias que han contribuido a que 'Tovar y la Divina Pastora' sea una realidad.

En la medida que este trabajo sirva para poner en valor y divulgar el arte de uno de sus hijos más ilustres, felicito a Higuera de la Sierra y a todos los onubenses. Debemos sentirnos orgullosos de un patrimonio único que ha marcado nuestra historia y forma parte de nuestra identidad.



Ignacio Caraballo Romero
Presidente de la Diputación de Huelva





La devoción a la Santísima Virgen, bajo la advocación de la Divina Pastora, o como la llama la liturgia, la Madre del Buen Pastor, tiene su origen en la capital hispalense en el siglo XVIII, desde aquel famoso sermón de Fray Isidoro de Sevilla en la Alameda de Hércules en 1703. Posteriormente los Capuchinos la divulgaron a través de las misiones populares, en lo que destacó el Beato Diego José de Cádiz, que predicó en variados puntos de la actual diócesis onubense. De alguna manera, muchos testimonios artísticos de esta devoción nacen de aquellas empresas evangelizadoras populares (imágenes, cuadros, “simpecados”), en las que, como siempre, la Virgen es el mejor camino hacia el Buen Pastor. No en vano, en el universo simbólico de la devoción pastoreña están presentes muchos recursos de la misma tradición bíblica y cristiana: la grey o el rebaño, los corderos y el pastor, las flores como trasunto de las avemarías del rosario, el Arcángel San Miguel como “mayoral” del citado rebaño que es la Iglesia, etc...

La restauración de una pintura de la Divina Pastora de la Parroquia de San Sebastián, de Higuera de la Sierra, ha motivado esta exposición. Al ser una obra de Alonso Miguel de Tovar, que nació a la vida y a la fe en el citado y bello rincón serrano, surgió la idea de una muestra en Huelva de la obra de este autor higuereño, seguidor de Murillo y pintor de la Corte de Felipe V, cuyos testimonios artísticos están presentes en muy diversos e importantes lugares de España (también de nuestra Diócesis), Reino Unido, Estados Unidos, Rusia, Alemania, Hungría y Portugal.

Esta exposición de la obra de Alonso Miguel de Tovar, “el pintor de la Pastora”, me sugiere que Higuera de la Sierra ha debido tener un importante poso de espiritualidad que ha dado sus frutos. En este caso, esa espiritualidad se ha traducido en muchas de las hermosas obras expuestas. Pero también me vienen a la mente las figuras de otros higuereños, como Sebastián Santos Rojas, cuya obra está imbuida de misticismo y, cómo no, la personalidad y la obra pastoral del sacerdote Francisco Girón Fernández, de quien pronto se iniciará la Causa de Canonización. En el fondo de todo ello veo yo un componente místico, –quizá completado, ampliado o plenificado por otras corrientes espirituales exógenas a Higuera de la Sierra–, que sin duda influyó en Alonso Miguel de Tovar.

Esta muestra, que pretende que se tenga un mayor conocimiento y se valore mejor la obra artística de un hijo de un pueblo onubense, se suma a otras iniciativas de investigación histórico-artística que se han realizado hasta ahora del patrimonio cultural de la Provincia de Huelva. En este sentido mis predecesores en la Sede onubense y yo mismo, hemos alentado la realización de estudios por reconocidos autores, algunos de ellos colaboradores míos en las cuestiones patrimoniales, que constituyen verdaderos cimientos para posteriores investigaciones del arte sacro de la Diócesis de Huelva; así como la celebración de exposiciones monográficas, como la magna exposición, –auspiciada por mi querido predecesor, Monseñor Ignacio Noguer Carmona–, en el cincuentenario de la Diócesis, o las celebradas últimamente en Santa Clara de Moguer, con motivo de los años jubilares de la fe, teresiano y de la misericordia, o con ocasión de la canonización de San Manuel González y del 525 aniversario de la Evangelización de América.

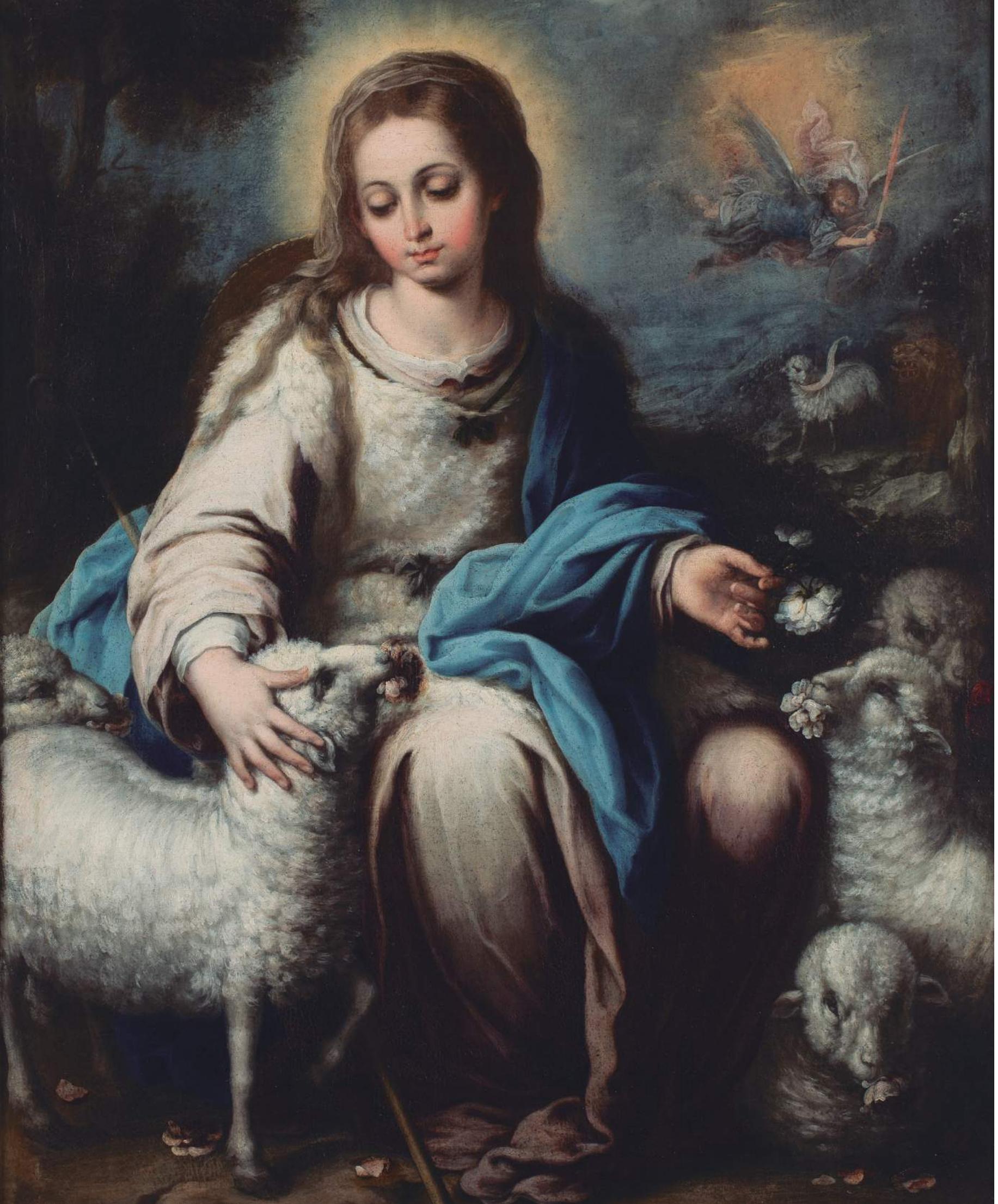
En definitiva, esta exposición nos ayuda a considerar, una vez más, la virtualidad del arte para introducirnos en el camino de la Belleza increada, la *via pulchritudinis* de la que nos han hablado los últimos papas. De esa manera, como recordaba San Juan Pablo II, “la plenitud evangélica de la verdad suscitó desde el principio el interés de los artistas, particularmente sensibles a todas las manifestaciones de la íntima belleza de la realidad” (*Carta a los Artistas*, 6). Y, como decía Benedicto XVI, el arte y la fe es “un binomio que también hoy debemos valorar más en el esfuerzo de llevar a los hombres y mujeres de nuestro tiempo el anuncio del Evangelio, del Dios que es Belleza y Amor infinito” (*Discurso*, 25-X-2012).

Felicidades, pues, a los organizadores de esta exposición: la Excm. Diputación Provincial de Huelva, el Ilmo. Ayuntamiento de Higuera de la Sierra, así como al Sr. Cura Párroco, Rvdo. D. Jaime Cano Gamero, al Sr. Comisario, Rvdo. Dr. D. Álvaro Román Villalón, y a cuantas personas e instituciones han hecho posible esta muestra sobre el “pintor de la Pastora”, Alonso Miguel de Tovar. Con su obra contribuye, sin duda, a introducir a quien la contempla en un universo religioso en el que la Virgen es cauce, sendero para el Camino. Esta obra, preñada de espiritualidad, nos hace volver la vista al Cordero y Pastor al que acaricia María, y nos hace aplicar a la Virgen estos versos de Lope de Vega: «Pastor que con tus silbos amorosos / me despertaste del profundo sueño; / Tú que hiciste cayado de ese leño, / en que tiendes los brazos poderosos, / vuelve los ojos a mi fe piadosos, / pues te confieso por mi amor y dueño, / y la palabra de seguir te empeño / tus dulces silbos y tus pies hermosos».



† José Vilaplana Blasco

Obispo de Huelva



INTRODUCCIÓN



En la senda de Murillo, entre los pintores de la segunda generación de sus discípulos, destaca Alonso Miguel de Tovar (1678-1752), higuereño de cuna que por su técnica aventajada y el estilo continuista del maestro fue llamado a la Corte de Felipe V e Isabel de Farnesio. Su trayectoria se cruzó con la devoción de la Divina Pastora, ideada en 1703 por el capuchino fray Isidoro de Sevilla (1662-1750), de tal modo que, así como Murillo es conocido popularmente como el “pintor de la Inmaculada”, su contribución definitiva al modelo iconográfico de la devoción pastoreña y las numerosas versiones que legó sobre ella hacen que propiamente se le pueda llamar el “pintor de la Pastora”.

La ocasión de la presente exposición que organiza la Diputación de Huelva se debe a la restauración de la pintura de la Divina Pastora atribuida al citado pintor y conservada en la Parroquia de San Sebastián de Higuera de la Sierra, ofreciéndose, además, como la propuesta onubense a las iniciativas culturales en relación al *Año Murillo* que se concentran en la ciudad natal del maestro.

Aunque la pintura del siglo XVIII no es tan conocida como la del XVII, en las últimas décadas se han venido realizando sendos estudios sobre los pintores más representativos de la escuela sevillana de esta época, de entre los cuales se ha prestado especial atención a Tovar. Fruto de ello es la exposición que sobre él se organizó en 2006 en el Museo de Bellas Artes de Sevilla¹, ocupando un lugar relevante en la de *Murillo y su estela en Sevilla*, organizada en la misma ciudad en 2017². En ambas acaparó gran atención la versión sobre la Divina Pastora que realizara para La Granja. Se ha de recordar que en el año 1981 se organizó una exposición itinerante antológica sobre Tovar y la Divina Pastora en Aracena, La Palma del Condado y Huelva³, recogiendo diez piezas, seis de ella de Tovar. La de ahora pretende actualizar los conocimientos al respecto, para lo cual se ha enriquecido el número de obras y los estudios que a propósito de las mismas se han realizado.

La devoción pastoreña halló en Tovar al mejor intérprete de la idea de fray Isidoro, gracias a la fidelidad mostrada hacia el programa iconográfico de su mentor y al estilo murillesco, tan del gusto de la época que imprimió en su representación. El gracejo del capuchino en hacer del icono pastoril de la Virgen el imán de la conversión en las misiones populares encontró en Tovar el éxito a nivel artístico que le faltaba para ello y que solo un seguidor tan espléndido de Murillo podía ofrecer. Ciertamente, dicho trasunto resulta una metáfora singular de latencia murillesca que persuade con la paradoja de la Virgen ataviada de Pastora, apacentando tiernamente a la grey, figura eclesial de honda raíz bíblica. Los ángeles en ademán de coronarla acentúan el contraste de la visión de la mediación de la Virgen -con pellica, sombrero y cayado- a modo de pastorado y la realeza de la misma simbolizada en la presea celestial. Esta se halla relacionada con las rosas que le ofrecen las ovejas, alegoría de las avemarías que rezan en el ejercicio del rosario -o el de la corona- los miembros de la hermandad y con cuya recitación coronan las sienes de la Divina Pastora. Igualmente, el arcángel san Miguel, mayoral del rebaño, al oír la invocación del avemaría sale en defensa de la oveja acechada por la fiera demoníaca.

La muestra adquiere el carácter antológico sobre el pintor y la citada advocación mariana, lo cual explica que las obras seleccionadas giren en torno a estos dos temas. La organización de las mismas se divide en tres secciones, que responden tanto al modelo pictórico propio de Tovar como a su influencia a lo largo de los siglos y a otros modelos diversos de pintores contemporáneos al artista. Sin perder de vista esta triple perspectiva, se reserva un espacio en la sala para los simpecados, poniéndolos en consonancia y dándoles un lugar destacado por su importante función en la usanza cultural de la devoción pastoreña.

1 Cf. Hermoso 2006.

2 Cf. Navarrete 2017.

3 Cf. González Gómez 1981.

El modelo pictórico de Tovar

Como anteriormente he dicho, el hecho de que se le atribuyan numerosas pinturas sobre el trasunto llevó a considerársele como el “pintor de la Pastora”, apodo que, ciertamente, comparte con otro pintor contemporáneo suyo, Bernardo Lorente Germán. Procurando seguir la evolución artística del pintor, se han escogido varias obras que representan su etapa de juventud, los años cortesanos y la senectud. De la primera destacan las versiones del Thyssen de Málaga, la de Higuera y las de las colecciones particulares de Cantillana y Sevilla. De la etapa cortesana se halla la pintura -paradigma de las demás- del simpecado de Osuna, dos cobres, una acuarela y el lienzo de una colección particular de Cantillana, muy fiel al modelo citado y próximo al del Museo del Prado. Finalmente, la pintura de Cortelazor, la única firmada por el artista, es el colofón de su trayectoria vital, si bien más modesta que las anteriores.

La influencia del modelo de Tovar

La impronta murillesca de la imagen construida por Tovar supuso el éxito de su aceptación y la latencia de su imitación por otros artistas, no solo en pintura, sino también en escultura, cerámica y calcografía. Su discípulo, Ruiz Soriano, es buen ejemplo de ello, hallándose en la sala varias obras relacionadas con él, especialmente el retrato del mentor de la devoción con un cuadro que sigue el modelo de Tovar. Dos obras de un seguidor muy aventajado emulan el trasunto pero con los ángeles volanderos a punto de coronar a la Divina Pastora. La preciosa terracota de Cristóbal Ramos de El Coronil es un excelente ejemplo de la traslación del modelo tovariano a la escultura. Del inicio del siglo XIX destaca el simpecado de la Hermandad de la Divina Pastora de Cantillana que acompaña a los otros dos de Higuera del siglo XVIII. De este mismo siglo sobresalen las versiones de Las Granadillas, la de una colección privada de Sevilla y la del historicista Eduardo Cano. En el siglo XX, el capuchino Juan B. de Ardales reanimó la producción artística pastoreña teniendo como referente una versión de Tovar conservada en el Convento de Capuchinos de Sevilla, fuente de inspiración para artistas como Sebastián Santos, Juan Antonio Rodríguez y Enrique Orce. Este último hizo la bella composición de la Divina Pastora con el Niño, reproducido en litografía y cerámica.

Otros modelos de pintores contemporáneos a Tovar

La enorme popularidad de la devoción pastoreña desde sus inicios hizo que estuviera presente en la obra de los máximos representantes de la pintura sevillana del siglo XVIII: Lorente Germán, Domingo Martínez, Juan de Espinal y Andrés Rubira. Del primero hay pinturas tan interesantes iconográficamente como la de la Parroquia de Brenes, con triple corona; la del simpecado de la hermandad primitiva, una de las mejores del autor; una de sus últimas obras, de Cantillana; y otra de la misma localidad sevillana en la que la Pastora aparece con el Niño, alteración compositiva de la que fue contrario fray Isidoro, puesto que la figuración cristológica se daba en la oveja de la diestra de la Virgen, siendo el Cordero del Apocalipsis, “amansado” por la mediación materna de la Divina Pastora. De Domingo Martínez podemos observar a la Virgen mirando fijamente al espectador, mientras los ángeles juegan entre las ovejas o revolotean subiéndose por los árboles. A veces, como en la de Algodonales, la representa con una guirnalda de flores, evocación de la corona o el rosario. Por su parte, Rubira sigue el modelo del maestro Martínez conservado en los Capuchinos de Sevilla. En la obra inédita que aquí se expone, de Cantillana, se observa el detalle simpático del ángel que reposa sobre la oveja con una rosa en la mano y un lazo en el pelo.

La muestra acoge varios libros significativos para la devoción pastoreña: los dos con los que Soriano retrató a fray Isidoro, *La Pastora Coronada* y *La Mejor Pastora Assumpta*, obras con las que el capuchino misionero fundamentó teológicamente su feliz “ocurrencia”. También la célebre obra de Ardales, publicada en 1949, compendio titánico para el conocimiento histórico de la devoción. Finalmente, se podrá ver la partida de bautismo de Tovar, en cuyo margen izquierdo se hace alusión a los dos aspectos que lo lanzaron a la fama: pintor de Corte y de la Divina Pastora.

El catálogo recoge una serie de estudios relativos a la vida y obra de Tovar, la influencia de Murillo, la Divina Pastora y el modelo iconográfico del pintor higuereño, el mismo en la cerámica sevillana del siglo XX y la restauración del lienzo de la parroquia de Higuera. A las fichas catalográficas de las obras expuestas se suma otro grupo de piezas que, aun no estando en la muestra, son significativas para la devoción pastoreña.

Agradezco la generosidad de la Diputación y de todas las demás instituciones y personas que han hecho posible la realización de este proyecto cultural.









Estudios 



**ALONSO MIGUEL DE TOVAR.
UN MURILLESICO EN LA CORTE DE FELIPE V**

Fernando Quiles García
Universidad Pablo de Olavide



EN LA SENDA DE MURILLO

Álvaro Cabezas García
Grupo de investigación LARAÑA HUM317
Universidad de Sevilla



LA DIVINA PASTORA Y EL MODELO PICTÓRICO DE TOVAR

Álvaro Román Villalón
Centro de Estudios Teológicos de Sevilla



**LOS MODELOS PASTOREÑOS DE TOVAR
EN LA PINTURA CERÁMICA VIDRIADA.**

Luis Manuel López Hernández.
Escultor-ceramista, Lcdo. en Bellas Artes



**UN TOVAR RESTAURADO,
LA DIVINA PASTORA DE LA PARROQUIA DE HIGUERA DE LA SIERRA**

José Manuel Oliveira Mendes
Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes
Universidade Católica Portuguesa, Porto



Fig. 1. Bartolomé Esteban Murillo. *La Inmaculada Concepción de las Venerables*. Óleo sobre lienzo. Hacia 1660-1665. Museo del Prado, Madrid.

ALONSO MIGUEL DE TOVAR. UN MURILLESKO EN LA CORTE DE FELIPE V

Fernando Quiles García
Universidad Pablo de Olavide

En 1678 nace en Higuera de la Sierra Alonso Miguel de Tovar. Y como algo premonitorio, en ese mismo año los Sacerdotes Venerables adquieren, a los herederos de Justino de Neve, la mejor Inmaculada que pintara Murillo (fig. 1). Para Ceán Bermúdez, no había dudas, al considerarla «superior a todas las que de su mano hay en Sevilla, tanto por la belleza del color como por el buen efecto y contraste del claroscuro»¹. El benemérito Presidente de las Capillas de la Catedral, cedió temporalmente su lienzo para que se exhibiera en el monumento levantado en Santa María la Blanca, en la fiesta de celebración del Breve pontificio en reconocimiento del misterio de la Inmaculada Concepción².

No fue el mejor año ni para Higuera de la Sierra -donde nació el artista-, ni para la ciudad de adopción (Sevilla), ni tan siquiera para el conjunto del depauperado país, y más a partir de la hecatombe del 49. El panorama era bien oscuro y solo las luminarias festivas lo alegraban. Por ello se recordará ese año no tanto por el nacimiento de nuestro pintor como por el del hecho que la mejor interpretación artística de la Inmaculada se exhibiera desde entonces en su altar de los Venerables.

Nacimiento y primeros años

La serranía de Aracena, en la que se localiza Higuera de la Sierra, no se libró de esta marejada. Esta comarca formó parte del reino de Sevilla y tuvo vínculos directos e intensos con la metrópoli³. Las expectativas económicas de los habitantes de estos territorios eran escasas: la tierra no daba mucho de sí, su producción era limitada y se restringía a una pobrísima producción agrícola y a la prevalencia de la recolección arborícola, complementada por la cría de ganado de cerda. Ello no facilitaba una vida desahogada a la mayoría de sus habitantes, bien que algunos habían logrado cierta capitalización con los cultivos o la explotación de las dehesas o las densas manchas boscosas.

En ese contexto no muy esperanzador nació Alonso Miguel de Tovar. Hijo de Ana Domínguez y de Alonso Miguel, ambos hidalgos de tan antiguo apellido como flaca bolsa. Presumían de la antigüedad de un linaje que llegaba al primer poblador del lugar de Navahermosa, don Pedro Alonso Hidalgo el Viejo, blasonado a partir de 1528.⁴ Esta distinción familiar justifica en cierto modo la orientación profesional de Tovar. Sin embargo hubieron de ser otras circunstancias las que finalmente impelieron a la familia a poner en camino de la metrópoli al pequeño Alonso. Entre otras el hecho de que un sacerdote de Higuera le tendiera su mano para recibirle. Don Alonso García Hidalgo ejercía su misión pastoral en el Sagrario catedralicio. Al ponerle al pie del altar, los padres aspiraban a que el infante hiciera carrera eclesiástica. Frente a esta hipótesis la constatación de una realidad: en 1692, los pintores sevillanos, de la mano de Francisco Pérez de Pineda, vuelven a agitar las tranquilas aguas en que chapoteaban los del oficio. Expresaron su deseo de ser reconocidos como ejercitantes del “arte de la pintura”⁵. La dignidad del arte: un reclamo tan antiguo como llamativo para esta familia hidalga que pretende encauzar al heredero.

De acuerdo con lo acostumbrado, Tovar se trasladaría a Sevilla a fines del XVII, ingresando en el taller con unos diez años⁶, comienzos de la década de los noventa. Justo en 1690 Matías de Arteaga entusiasmaba a los hermanos de la Sacramental del Sagrario con las nueve tablas que pintó sobre temas eucarísticos. Sin embargo, se ha considerado que pudo ser Pedro de Medina Valbuena el tutor elegido por García Hidalgo para la instrucción del pequeño Tovar⁷. También se ha mencionado a Juan Antonio Fajardo como posible maestro. Sin embargo, parece más razonable considerar al tercero de los dados por la historiografía, Juan Antonio Osorio, toda vez que también fue maestro de Domingo Martínez⁸. Martínez era diez años más joven, por lo que era aprendiz en tanto que Tovar ejercía como oficial. En esa coyuntura se produjo la cercanía laboral y el conocimiento que devino en amistad. La diferencia de edad explica en cierto modo la diferencia conceptual en la manera de aproximarse a la obra

1 La noticia aportada por Ceán Bermúdez en su Carta ha inducido a error durante tiempo, señalando en 1678 la realización del cuadro:

«La estrecha amistad de nuestro Bartolomé con Don Justino Neve, celoso agente en la construcción y adorno del hospital de los Venerables sacerdotes de esta ciudad, fue la causa de que pintase el año de 1678 tres excelentes cuadros». Entre ellos la Inmaculada. Elena Cenalmor aclaró hace unos años las fechas. Cf. Cenalmor 2012, 114-117; Ceán 1806, 93-94.

2 Vid. Torre 1666.

3 María Luisa Candau lo ponía de manifiesto: «Ante la carencia de solidaridad de los pueblos de la serranía y la ausencia de comunicaciones con Extremadura o Castilla, la Sierra de Aracena compuso su historia mirando a Sevilla». Candau 1998, 403. Vid. Rodríguez Becerra y Hernández 2012, 157-265.

4 Cf. Girón 1947, 112.

5 Cf. Quiles 1991, 211-214

6 Al respecto vid. Heredia 1974.

7 Cf. Girón 1988, 27.

8 Ceán Bermúdez alude al paso por el taller de ambos maes

del Murillo, puesto que mientras Tovar tendió a mimetizarse, Martínez optó por reinterpretar su arte. Osorio tenía obrador en la calle Feria, era por tanto *pintor de feria*. Y muy posiblemente Tovar anduvo por este territorio, conociendo tanto la producción de los distintos artífices por aquel entramado urbano repartidos, como el trajín mercantil que se dio en el lugar⁹.

No voy a adentrarme, en viaje imaginario, en el taller donde nuestro pintor adquirió los rudimentos del oficio. A lo sumo voy a llamar la atención sobre un hecho que evidencia la inquietud intelectual de Tovar. Se ha podido conocer una copia manuscrita del tratado de arquitectura de Salvador Muñoz, una versión española de la perspectiva de Vignola, que lleva por título *Libro de Prespectba Debarios Autores Con barias Reglas curiosidades y Juguettes...*¹⁰ Este documento sitúa a Tovar en el selecto grupo de pintores dieciochescos que, sin haberse beneficiado de la influencia académica que tardaría en llegar, demostraron una gran inquietud intelectual y el interés por acrecentar sus conocimientos por vía libraria, como el propio Domingo Martínez o su coetáneo Bernardo Germán Lorente hicieron.

Ciudad mariana y ambiente pietista: El nacimiento de la Divina Pastora

En la capital andaluza, la que ataño fuera la rica metrópoli desde la que se dirigían los negocios indianos, el siglo XVI-II empezó tan mal como concluyó el anterior. Miseria y desesperanza. En este ambiente el bienintencionado fray Isidoro de Sevilla, capuchino, impulsa un rosario que partió de la iglesia de San Gil, la misma iglesia a la que retornó, después del acto público celebrado en la Alameda:

«A esto aspiraba el citado predicador y, para ponerla en planta, el día 24 de junio del año de 1703 se fue a la iglesia parroquial del Señor San Gil de esta ciudad de Sevilla con una imagen de María Santísima, nuestra Señora, en el misterio de su Inmaculada Concepción; y habiendo juntado a alguna gente, los exhortó a que lo siguiesen cantando el rosario de la Soberana Emperatriz hasta la Alameda, donde se predicó y, agregándose a la gente, que iba otra mucha, se hizo un rosario bellissimo que se remató en [la iglesia del] Senor San Gil»¹¹.

Como el propio fraile confiesa, después de pasar la noche siguiente rezando en el coro bajo de la iglesia capuchina, tuvo la «ocurrencia» de representar a la Virgen como Pastora. De manera que al día siguiente visitó a un pintor, «excelentísimo», cuyo nombre no menciona, para trasladarle la idea y el encargo de una representación concordante, como luego refirió en su libro *La Pastora Coronada*. No puede ser más explícito el comentario: «Hablele a un excelentísimo Pintor, pedíle, que me pintara, y le di el modo, traza, y traje como lo había de pintar»¹².

Unos años después volvió sobre la génesis de esta iconografía, para aludir al «pintor excelentísimo», sin que llegue tampoco a nombrarlo¹³. Ni tan siquiera trascendió entre quienes le rodeaban que hubieran podido mencionarlo. Así, cuando Nicolás de Bilbao recuerda lo acontecido en 1703 a fray Isidoro, vuelve a recordar el encargo, pero nos priva del conocimiento del artista¹⁴.

Un texto manuscrito de 1751, escrito por Heraclio de Villegas, atribuye a Alonso Miguel de Tovar, por primera vez, la obra. El texto circuló de mano en mano y en 1890 fue reproducido por encargo del duque de T'Serclaes para los capuchinos. El autor se recrea en el proceso en el que nace la idea y se traslada al lienzo. El pasaje concreto que cita al padre de la pintura es

«Albergaba Sevilla los honores
del célebre Tovar a quien se aclama
por segundo Murillo en los primores
de su bien merecida fama,
cuyo pincel con alma, entre esplendores
vigorizados de tan viva llama,
sacó la hermosa imagen que hoy venera
la admiración y el pasmo por primera»¹⁵

9 Sobre tan significativo ámbito véase la Carta de Ceán Bermúdez, donde no solo describe el lugar, sino también justifica el que se acuñe el término de “pintor de feria”. Ceán 1806, 36.

10 El documento se guarda en el CEDODAL, Buenos Aires. Fue publicado en Gutiérrez 1991, 41-62.

11 Sevilla 1705, 5.

12 Transcripción de Ardales 1951, 430-431.

13 Sevilla 1732, 519. Agradezco a Álvaro Román Villalón los datos que me aporta para tratar este capítulo en la vida del pintor, los que forman parte de su estudio para el presente catálogo y el publicado en 2012 como adaptación monográfica de su tesis doctoral.

14 «Con esta resolución buscó un pintor y le pidió le pintase una imagen de María Pastora: dióle la idea y ejecutóla el pintor tan perfectamente, que sacó una peregrina imagen de la Pastora: Ecce tu pulchra es, amica mea, ecce tu pulchra es [Cant 1, 14]. Colocóla en el pendón y el día 8 de septiembre del año de 1703 se dejó ver en las plazas y calles de esta dichosísima ciudad de Sevilla la Divina Pastora, que caminaba tras una gran multitud de místicas ovejas». Bilbao 1751, 41.



Fig. 2. Cristóbal López. *Divina Pastora*. Óleo sobre lienzo. 1703. Primitiva Hermandad de la Divina Pastora y Santa Marina.



Fig. 3. Alonso Miguel de Tovar. *Divina Pastora*. Óleo sobre lienzo. 1710-1720. Parroquia de San Sebastián, Higuera de la Sierra (Huelva).



Fig. 4. Alonso Miguel de Tovar. *Divina Pastora*. Óleo sobre lienzo. 1732-1740. Colección particular, Madrid.

A partir de aquí se aceptó sin reservas la autoría de Tovar. La literatura artística del siglo XX lo asumió sin alternativa alguna¹⁶. Lo cierto es que, pasado el verano de 1703, la obra se había acabado y el estandarte al que se adosó podía ya abrir el cortejo que se organizó para celebrar el rosario capuchino¹⁷.

El nacimiento de esta nueva iconografía se asocia al concepto virgiliano de la Arcadia¹⁸. Con ella los capuchinos tratan de encuadrarse en ese movimiento reevangelizador que se produce en las primeras décadas del XVIII, que tuvo en la Virgen su principal resorte de convicción. Así los dominicos habían movido multitudes con los rosarios callejeros¹⁹.

¿Y qué decir del aporte de Tovar?

Como «ocurrencia» califica Fray Isidoro el hecho de concretar esa imagen mariana²⁰. El que acudiera al taller del artista para darle forma, pasar de la idea a la materialidad, tiene que ver con su principio rector:

«No pueden todos ni saber las vidas de los santos, ni leer sus hazañosas virtudes, porque no todos saben leer, ni todos tienen tiempo para saberlas, y para que no haya alguno que sea privado de ejemplos tan admirables se les proponen las imágenes, que como asevera el capuchino Pise: *Potest dici Imago plebis ignarae Liber*. Y aún adelanta más su proposición diciendo que las imágenes son más poderosas para mover corazones de los hombres a seguir las virtudes que los libros más retóricos y locuaces; porque lo que no consiguen muchos eruditos libros, suele conseguirlo la más simple vista de una imagen [...]»²¹.

15 Villegas 1751, f. 24.

16 Quedando ratificado este extremo en la obra de Girón 1988, 33-34.

17 Cf. Galbarro 2013, 55.

18 Cf. Sánchez López 1996, 38. El soporte teológico de esta devoción ha sido recogido en numerosas publicaciones, siendo de destacar la de Sanlúcar 1969, 63-71 y sobre todo la tesis doctoral de Álvaro Román Villalón, *La Divina Pastora en los escritos de fray Isidoro de Sevilla (1662-1750)*, defendida en la Pontificia Facoltà Teologica de Roma, en 2009. Vid. Román 2012.

19 Cf. Romero Mensaque 2004a. Del mismo y más específicamente al modo de involucrarse los capuchinos: Id. 2004b, 297-313.

20 El concepto de «ocurrencia» ha dado mucho que hablar. En algún caso se considera oportuno clarificarlo. Evitando caer en la «tradición aparicionista», fray Isidoro refiere lo acontecido como tal, considerando que fue más «un acto intelectual plenamente consciente». Vid. Hernández Sotelo 2018, 98-126, cita en p. 100. Más en: Porres 2017, 37-59; Román 2012, 307-347.

21 Sevilla 1705, 42.



Fig. 5. Alonso Miguel de Tovar. *Divina Pastora*. Óleo sobre lienzo. Hacia 1732. Museo del Prado, Madrid. Detalle.



Fig. 6. Andrés Pérez. *San Joaquín, santa Ana y la Virgen*. Óleo sobre lienzo. Finales del siglo XVII -principios del XVIII. Museo de Bellas Artes, Córdoba. Detalle.

Al pintor le vinieron dados una serie de argumentos: el atuendo pastoril, el rebaño, las rosas y también el paraje. En todos y cada uno de los detalles había un mensaje, por lo que todo se concretó en un patrón que se repetiría con pequeñas variantes. Las ovejas rodeaban a la Pastora en un número y posiciones determinados; del mismo modo que María adopta una postura cuasi inamovible. Por razones de índole artístico muchas de las decisiones formales las tomó el pintor. Por tanto la matriz se generó en la concurrencia de ideas y de cuestiones de índole iconográfica e incluso material. El retrato del capuchino realizado por Ruiz Soriano muestra sin duda el valor referencial del patrón, que sería reproducido casi con fidelidad en innumerables versiones incluyendo las americanas²².

Fray Isidoro es muy explícito en su libro, puesto que describe el escenario, con la Virgen a la sombra del árbol y sobre una roca. También ofrece detalles del atuendo que Tovar reproduce fielmente: túnica roja, con blanco pellico cubriendo desde el busto a las rodillas, y el manto azul terciado sobre el hombro izquierdo; tocándose con un sombrero pastoril y a su diestra el cayado o báculo. También describe sus gestos, con una rosa en la mano izquierda y con la derecha posándola sobre la cabeza del cordero. Las ovejas también aparecen descritas, centrándose en la que apoya la cabeza en el regazo de la Virgen. Por lo demás, todas con sus rosas en la boca. Al fondo, “en lontananza”, la oveja descarriada y perseguida por el lobo, auxiliada por el arcángel San Miguel, quien acude después de escuchar el llamado de socorro en forma de avemaría.

La Virgen con túnica rosa, sobrepuesto de lana blanca y manto jacinto. A nivel del suelo las ovejas (las almas), una de ellas apoyando la cabeza en el regazo mariano, las demás arremolinadas, unas de pie, de las que apenas se ve la cabeza, otras echadas, incluso una de ellas en primer plano, con una de las rosas en la boca. La Virgen girando la cabeza sobre su derecha y bajándola un poco, sin descomponerse mientras mira el animal que acaricia. Una mano, la derecha, sobre la cabeza de la oveja, la otra tomando una rosa. Sobre ella y coronándola dos ángeles. El paisaje, entre apacible y agreste, con un árbol, quizás una encina, asomando sobre el hombro derecho de la Pastora, vegetación arbustiva de fondo, donde una oveja queda sola en peligro de ser devorada por la fiera demoniaca, aunque afortunadamente el ángel que se lanza sobre el depredador la protege.

Ahora bien, con relación a esta autoría, resulta cuando menos sorprendente que se haya señalado a Tovar como el «excelentísimo» pintor que dio forma a esta primera versión de la Pastora. Conocía bien la iconografía, de ello no hay duda, incluso la perfeccionó, como es patente en las versiones de su mano. Sin embargo, habría que descartar su responsabilidad en la creación del patrón. La identificación del pintor se produce en textos apócrifos y en modo alguno lo menciona el protagonista de la invención, fray Isidoro. Y para mayor seguridad, basta comparar con la producción de Tovar coetánea: solo el signo de la escuela sevillana tienen en común, por lo demás, divergen en técnica y estilo. Por ello, en los últimos estudios autorizados se ha rechazado la atribución, desplazándola a otro pintor sevillano, Cristóbal López, una propuesta razonable.

Especular sobre el origen de este tema, más allá de la aportación del religioso que, como él mismo reconoce en su libro, fue una «ocurrencia», es complicado. Buscar las fuentes artísticas del patrón pastoril nos lleva a discernir sobre el nivel de compromiso del pintor con sus maestros y sobre todo con qué habilidad supo aprovechar las lecciones aprendidas. Como se verá más adelante, cuando se hable del Tovar más murillesco, su capacidad mimética fue grande. Hubo temas que fijó en su mente creativa para reproducirlos casi con fidelidad. Y así se verá en las versiones de la Pastora nacidas en su taller, lo que no ocurre con esta, que se distancia del modelo del maestro al ceñirse a las indicaciones del religioso. Es un tema nuevo en el que se conjugan elementos de muy diversa procedencia. Tanto en la puesta en escena, como en el atuendo. Por la pose podríamos considerar las influencias seiscentistas a expensas de la iconografía de Santa Ana o de la Virgen cuando aparece como parte de la Sagrada Familia. Otros tics magistrales derivan de la popular invención iconográfica de la Virgen *Dolorosa*. Pero sobre todo descubrimos cierto aire familiar en la producción de otros murillescos. Valga el caso de la Santa Ana que con San Joaquín y la Virgen aparece en la versión de Andrés Pérez, que conserva el museo de Córdoba (figs. 5 y 6).



Fig. 7. Alonso Miguel de Tovar.
Bartolomé Esteban Murillo.
Óleo sobre lienzo. S. XVIII. Museo del Prado, Madrid.

El mejor murillesco, digno discípulo y su conquista de Sevilla

No por descartar este episodio creativo en la vida de Tovar, restamos relevancia al artista en sus primeros años de actividad. El temprano éxito de su arte es patente en las primeras obras que se le asignan. Y ello a pesar de que tanto en la primera década del siglo, como la última del anterior, la situación económica alentaba la creación artística. El panorama era muy negro para los artistas. A principios de siglo el alcabalero municipal exponía con crudeza la situación de los practicantes del oficio de la pintura: «Señor, obedeciendo a V. S. los he apuntado a todos pero muchos de los referidos viven pidiendo limosna»²³. De ahí que la primera noticia que tengamos de Tovar como pintor en ejercicio, de 1702, se relacione con una obra que realiza en Zufre: la policromía de la hornacina de la Virgen del Rosario. Evidentemente le valió su condición de oriundo de la comarca para obtener el encargo, aunque fuera una obra de policromía que contrastaba con el resto de su producción. Quizás haya que considerar esta faceta de su arte algo más marcada al comienzo de su trayectoria, dado que se le ubica afincado en esos primeros años en la collación de San Ildefonso, junto a uno de los principales doradores y estofadores del momento, José López Chico, llegando incluso a ingresar en la cofradía de Ánimas de la propia parroquia²⁴.

Sin embargo, al término de la década se encuentra en el barrio de los pintores, Omnium Sanctorum, contrayendo matrimonio, a principios de 1709, con Francisca Teresa Cabezas. Luego de unos meses en esta collación, retornó a San Ildefonso, para volver con los López Chico. Incluso hay que recordar que su único discípulo conocido, Juan Ruiz Soriano, ingresa en su obrador en estos momentos. En ese contexto pudo explorar las posibilidades de un ámbito profesional que no era nuevo para él, como se ha mencionado²⁵. Ello le pudo abrir las puertas de la iglesia conventual de los dominicos, que por esas fechas estaba siendo

23 Guerrero Lovillo 1955, 15.

24 Vive en la plaza del Tardón en los primeros años del siglo. Vid. Quiles 1990, 223. La relación se documenta al menos en la página 224 del mismo libro.

25 Cf. Id. 1996, 105-122.





Fig. 8. Alonso Miguel de Tovar. *Cristo confortando a santo Domingo*. Óleo sobre lienzo. Museo de Bellas Artes, Sevilla.

remozada. Y aunque no hay base documental para justificar su presencia en esta empresa artística, se le ha atribuido una porción importante de las pinturas realizadas en esta coyuntura. Sin embargo, hay que restringir la aportación de Tovar, en principio, al medio punto que muestra a *Cristo confortando a Santo Domingo* (fig. 8), una obra fechable en 1710, que se sitúa estilísticamente cercana a Esteban Márquez de Velasco a esta renovación²⁶.

Aun cuando son los años en que centra su producción en el arte religioso, haciendo valer su virtuosa capacidad como intérprete de la estética murillesca, también son los mismos en que va creciendo su fama entre las élites por razón de sus dotes para el retrato.

La excelencia alcanzada con su arte igual le generó encargos entre las entidades religiosas, como en el espacio privado, con demanda de arte sacro y de retrato. El consumo de pintura de devoción siempre fue importante incluso para el común de la población sevillana. Tovar cultivó un estilo que conectaba con las sensibilidades locales. Valga la versión realizada de la *Virgen de la Faja* (fig. 9), hoy en el Museo de Bellas Artes de la ciudad costera. En la misma órbita se encuentran sus versiones de otra afortunada matriz murillesca, la pareja del *Ecce Homo* y la *Dolorosa*.

La mejor prueba del éxito de su arte la tenemos en la Catedral sevillana, donde se encuentra una de sus mejores muestras su producción religiosa, la *Virgen del Consuelo* (fig. 10). Se ha podido identificar al promotor de la obra, el tenor de la capilla musical catedralicia, Pedro Corchado. Se encontraba aquejado de una enfermedad crónica que bien pudo empujarle a realizar el encargo en 1720, quedando inmortalizado al pie del icono. Más allá del hecho de que se trata de una obra de gran formato, que alcanza notable crédito entre los sevillanos, hay que remarcar el detalle de la firma de autor: «D. Alonso Miguel de Tobar, familiar del Sto. Oficio, fec. a. 1720»²⁷. Una vez más Tovar hace gala de su distinción social.

No será el único cuadro de altar que pinte. Tres años más tarde le fue encomendada la representación de la *Inmaculada Concepción* (fig. 11) que iba a presidir la capilla de la Casa de la Contratación de Indias, en su nueva sede gaditana. Hoy se encuentra en el Museo de aquella ciudad²⁸. Esta nueva versión de escuela del modelo murillesco da color a un nuevo capítulo en la vida del artista, su ingreso en el ámbito cortesano.

Un retratista sin igual

Antes de seguir el camino a la Corte, nos ocuparemos de una parte de su obra, los retratos, que le situaron entre los más importantes pintores del barroco sevillano. Con este capítulo de su producción conquistó definitivamente a las élites locales y, lo que es más importante en su trayectoria, a la familia real. Después de Murillo sólo Cornelio Schut y Núñez de Villavicencio gozaron de la reputación de buenos retratistas. De manera que su obra va a singularizarse en el medio sevillano, convirtiéndole en uno de los grandes maestros del género. Él hizo buena la enseñanza del maestro cuya obra hubo de estudiar con detenimiento, como podemos ver en el detalle. La admiración fue siempre apreciable, de él aprendió mucho más que técnica y puntos de vista que luego utilizó en su manera de acercarse al modelo y transferir sus carnes al lienzo; aprendió, ante todo a sentirse como “artista”. Ya hablamos más arriba de su prosapia familiar, cuando menos hidalgos o haciendo valer cierta superioridad que les vino de su ancestro de principios del XVI. No es raro que esta altivez de espíritu acabara viciando el aire de taller, haciendo ostentación de su talla artística. En su fiel versión del autorretrato de Murillo evidenció su suficiencia intelectual, asociada a la técnica.

Con un patrón compositivo que luego utilizaría en el primer gran retrato que se le asigna, el que hizo al desconocido Caballero Mendoza (Rhode Island Museum) en 1711, con tan sólo 33 años. Sin duda alguna, con esta obra Tovar demostró que era el mejor especialista en la materia. No digamos nada de su técnica, que culminaba un proceso que inicia con el siglo, con la Divina Pastora como uno de sus grandes logros. El retrato es más que técnica, es una demostración de su capacidad analítica, su facultad lectora y la facilidad para interpretar el gesto, la temporalidad convertida en atemporalidad. Tan extraordinaria síntesis de valores creativos dio lugar a una obra que se convirtió sin duda en el salvoconducto para recorrer caminos vedados a otros artistas.

Plenamente aceptado entre la nobleza y las familias adineradas de la ciudad, su prestigio creció de un modo exponencial. Por lo que se ha podido documentar y sobre todo por las obras que se conocen de su mano, se puede verificar el éxito. Familias enteras se immortalizan con los pinceles del onubense. Al margen del caballero Mendoza, una obra que muestra cómo el joven Tovar aprende de Murillo, con la disposición del personaje que traspasa los confines del espacio donde se ubica con su mano derecha, al atenazar el marco. Ese juego que combina una realidad de pasado y presente a la vez, recuerdo y vida, también; y sobre todo trascendencia física: por lo que hay dentro y fuera del marco. Murillo ya había experimentado con ese juego de realidad y virtualidad, en su *Autorretrato*, que bien conocía Tovar, llegando a interpretarlo medio siglo más tarde.

26 Así me pareció hace unos años, cambiando una vieja atribución a Andrés Pérez por esta nueva que se sostiene con el paso del tiempo. Vid. Id. 2006a, 21; Hermoso 2017a, 186-189. Matute y Girón les atribuyen desde los murales que revisten los pilares hasta las pinturas del sotocoro. Obras que hay que poner en duda como propia del artista onubense.

27 Más datos en Quiles 2007, 155.

28 Cf. Gil 1973, 740.

Fig. 9. Alonso Miguel de Tovar. *Virgen de la fajá*. Óleo sobre lienzo. Hacia 1715-1725. Museo de Cádiz.





Fig. 10. Alonso Miguel de Tovar. *Virgen del Consuelo*. Óleo sobre tabla. 1720. Catedral de Sevilla.



Fig. 11. Alonso Miguel de Tovar. *Inmaculada*. Óleo sobre lienzo. Hacia 1723. Catedral de Cádiz.

Sin embargo, este virtuosismo creativo quedó reservado para algunos encargos. Por lo general Tovar hizo gala de su maestría en obras de aparato o de cámara regia. Al immortalizar el desconocido niño del Wallraf-Richartz Museum da muestra de su conexión con el arte áulico, pero también con la producción murillesca. El infante viste a la moda de la nobleza, con falda y chaleco. En la ambientación y la composición escénica sigue el modelo murillesco, con apertura al exterior, con una balaustrada marcando límites, y un telón dando dramatismo al espacio íntimo en el que se ubica el retratado.

La Corte espera...

Con la Catedral entregada, algunas familias sevillanas entre sus clientes, es fácil entender el salto que dio de inmediato, antes de lo que se pensaba: la Corte. La fama le precede cuando en 1727 se le invita al palacio de la Granja, que está siendo remozado para convertirlo en el palacio Borbón. Lejos de las viejas estancias de los Ausburgo, la nueva familia estaba buscando un digno lugar para quien ha tenido una formación francesa y que veía en Versailles el modelo. Y para cumplir con los deseos del monarca y de sus asesores, se convocó a un elenco de artistas, entre quienes se encontró Tovar. Este llamamiento tiene que ver si duda con el prestigio alcanzado, que trascendió los confines del reino sevillano. Bien por vía de algunos de los nobles retratados o por medio de algunos de los dignatarios eclesiásticos con los que había trabajado. Se puso a las órdenes del maestro pintor de cámara, Jean Ranc, ocupándose principalmente de copiar sus patrones. Las fuentes lo confirman, aludiendo a él como «Don Alonso el copista». Y ya sean copias o retratos de autor, lo cierto es que de su mano salieron algunos de los que hoy ni siquiera podemos atribuirle. A modo de ejemplo recordemos que el conde del Águila poseía «un quadro del retrato del Rey Fernando Sexto»²⁹.

De los años iniciales de su estancia en la Corte madrileña, queda una obra singular y sin duda el mejor testimonio del artista que nunca desvió su rumbo: la *Divina Pastora* de San Ildefonso (fig. 12), que Ceán Bermúdez vio en la capilla de San Juan Nepomuceno. Sin duda, la versión más elegante y refinada de las conocidas hasta la fecha. Sigue fielmente el patrón creado por él mismo, si bien ha progresado en el manejo de sus tintas, el tratamiento fisionómico de la Pastora y de su acompañamiento infantil. Las texturas, los colores, la perspectiva, todo ha mejorado sustancialmente. Es posiblemente su mejor legado, su cumbre creativa en el género. Un regalo para la posteridad y un testimonio de su fidelidad a sus esencias locales. Y manifestación de su orgullo de creador, de quien al cabo de los años logró asentar en el Palacio del rey una muestra de su creación original. Pero también constituye una muestra de la contaminación de su arte de filiación murillesca por la estética italiana, apreciable tanto en el paisaje como en el modelado de la figura de María, pero también hay que considerar en la definición del retrato, el impacto de la producción de los maestros de la Corte de Luis XIV, especialmente los que pudo conocer el propio Tovar: Houasse, Ranc y Van Loo, todos discípulos de Hyacinthe Rigaud.

29 Illán 2000, 135.



Fig. 12. Alonso Miguel de Tovar.
Divina Pastora. Óleo sobre lienzo. Hacia 1732. Museo del Prado, Madrid.



Fig. 13. Alonso Miguel de Tovar.
Arcángel Uriel. Óleo sobre lienzo. Hacia 1733. Hermandad de Jesús Nazareno, Iglesia de San Antonio Abad, Sevilla.

La experiencia cortesana en Sevilla: el Lustró Real (1729-1733)

Tovar volvió a Sevilla para acompañar a los monarcas en su periplo andaluz, en lo que se ha dado en llamar el *Lustró Real*. Demoró su viaje a la metrópoli meridional unos meses más. En el ínterin de su llegada, otros dos artistas sevillanos ejercieron como cicerones de la pareja real en su visita a los espacios de arte de la ciudad: Domingo Martínez, ante todo, y Bernardo Lorente Germán. Y es previsible que también se agregaran otros miembros de la comitiva, quizás Procaccini o tal vez Van Loo. Ambos estuvieron en la ciudad y muy ocupados en tareas propias del cargo. Por ejemplo, tenemos constancia de que el primero anduvo preparando los cartones para los tapices de la Real Fábrica, que dirigía a la sazón Jacobo Van der Gotten. Poco o nada sabemos de las andanzas de los demás pintores de cámara. De Houasse no pudo viajar a Sevilla y murió al poco tiempo del traslado de la Corte. De Sani o de Leconte, que sí estuvieron en la ciudad andaluza, no tenemos noticia algunas en relación con sus actividades.

Con el retorno a Sevilla Tovar renovó su compromiso creativo con la ciudad, en tanto que las familias más distinguidas se disputaron su arte, no faltándole encargos. Eso pensamos, en buena lógica. Tenemos constancia de alguno de ellos. De los primeros tiempos de su estancia datan los retratos de los marqueses de Perales (firmados en 1729). Quizás podría pertenecer a este tiempo alguna de las versiones del retrato del arzobispo de Toledo, Diego de Astorga y Céspedes. Precisamente, la que se grabó en el libro de Castañeda, para celebración del Transparente de la Catedral toledana, está fechada en 1732³⁰.

No podemos pasar por alto un cuarteto pictórico pintado por Tovar hacia 1732, cercano al retrato infantil del Wallraf-Richartz Museum. Se trata de los cuatro arcángeles que posee hoy la iglesia sevillana de San Antonio Abad (figs. 13 y 14). Pintados al modo del retrato de corte de que se ha hablado. Inspirados posiblemente en la serie que se reparten entre los conventos de la Encarnación y de las Descalzas Reales de Madrid, obra de Bartolomé Román. Gabriel es el que mejor se conserva y muestra la filiación sevillana que trata de fundirse con ideas venidas de fuera. No obstante, se resiste el autor a separarse de sus orígenes, tanto en la manera de tratar el paisaje, que en algo recuerda al de la Pastora, al igual que ocurre en la manera de fijar los juveniles rasgos, en lo que no se puede negar el influjo barroco sevillano, sea de Murillo o de Valdés Leal.



Fig. 14. Alonso Miguel de Tovar. *Arcángel Gabriel*. Óleo sobre lienzo. Hacia 1733. Hermandad de Jesús Nazareno. Iglesia de San Antonio Abad, Sevilla.

Epílogo cortesano...

Tovar marchó a la Corte con el séquito real en mayo de 1733. Tenía 45 años. Quizás demasiados años para tratar de sacar réditos de su fama, permaneciendo en la ciudad donde empezó su carrera. O tal vez los suficientes como para mantener su *status quo* cortesano. Nos ha dejado suficientes indicios como para saber que seguía cultivando su distinción social, tal como lo constató al pie del cuadro de la Virgen del Consuelo. Y más aún, años después nos enteramos que activó el proceso de ennoblecimiento familiar. Una razón de peso para seguir al lado del monarca.

En cuanto a sus aspiraciones profesionales, quizás pretendía abandonar su lugar de “copista” segundón en palacio, para encumbrarse como primer pintor de cámara. Pero pronto descubrió que iba a ser una meta imposible de alcanzar: en el verano del 35 falleció Jean Ranc y en su lugar se colocó otro discípulo de Rigaud, Louis-Michel Van Loo. Era evidente que mientras Felipe V gobernara, la dictadura artística francesa se iba a mantener. Y para colmo de males: la llegada de los italianos desde Nápoles a instancias del delfín. Ellos se harían cargo en gran medida de las reformas del Buen Retiro.

Se conformó con seguir a las órdenes de Van Loo. De este final de carrera son algunos retratos, como el de la Reina Madre, en paradero desconocido; pero sobre todo el del Cardenal Molina. El retrato de este dignatario eclesiástico, que versionó su pariente Ruiz Soriano, tal como podemos contemplar en el lienzo que guarda el Ayuntamiento, no es su mejor retrato, pero sí una de sus más firmes incursiones en el arte áulico¹. Al margen de las dudas que en algún momento suscitó, hoy ya resueltas, se reconoce en ella todo un dechado de refinamiento al gusto de Van Loo.

Tovar conoció y trató a don Gaspar Molina, incluso hoy se acepta que a él le tocó remozar el *San Agustín* que poseía de Murillo². Evidentemente, en el medio cortesano gustó la pintura religiosa de estirpe murillesca, de ahí que no le faltaran encargos a nuestro pintor. Se le atribuyen diversas obras de gran formato y de contenido sacro, como la *Sagrada Familia con San Joaquín* y *Santa Ana* de la antigua colección Mac Crohon de Madrid³. Algunas se han admitido como suyas, otras no; y seguro que con el tiempo logremos recomponer el panorama productivo de este Tovar anciano. Un Tovar que cierra su ciclo vital con el retorno a las raíces: la Pastora y la reivindicación de su linaje. En 1748, con setenta años y en progresiva decadencia artística, pinta su última obra conocida, una nueva versión de la *Divina Pastora* que hoy se encuentra en la parroquia de Cortelazor (fig. 15), en la sierra de Aracena, adonde llegó por mano de dos parientes del pintor, don Felipe Antonio y don Marcos de Tovar, quienes habían intervenido en la elaboración del expediente de armas para la consecución de su reconocimiento nobiliario. La obra, con ser un testimonio de su decadencia, se convierte en el soporte de su reivindicación: «Don Alonso Miguel de Tovar. PR. de S. M. fi. en Mad. pa. la Va. e Iga. de Cortelazor la Rl. año de 1748». Un último esfuerzo y después el silencio. No se sabe más de sus andanzas ni de su obra. Solo que falleció el 11 de septiembre de 1752. Lejos, muy lejos de su tierra, de sus encinas y montes, de la luz y el calor, en un otoño que anunciaba uno de los inviernos más fríos en décadas, tanto como hacer decir al bibliotecario real, Manuel Martínez Pingarrón, en su correspondencia con el polígrafo cortesano Gregorio Mayans: «No puedo sujetar la pluma de puro frío, porque son extremados los yelos»⁴. Una paradoja en la vida de quien dio calor y color a su pintura.

31 Cf. Serrera 1992, 192. Un último estudio de Alfonso Pleguezuelo Hernández resuelve las últimas dudas de autoría, aceptando plenamente la autoría de Tovar. Vid. Pleguezuelo 2007a, 168-176.

32 Diego Angulo consideró la ampliación del lienzo a cargo del autor de la Inmaculada de la Casa de Contratación. Cf. Angulo 1981, vol. 2, 119.

33 Ibidem, 229 y 421, nº 1256.

34 Alberola 2009, 77.





Fig. 0. Bartolomé Esteban Murillo. *Inmaculada Concepción*. Óleo sobre lienzo. Hacia 1668-1669. Museo de Bellas Artes de Sevilla. Según tradición antigua, la vocación mariana de la Divina Pastora tiene su origen en la aparición u ocurrencia que fray Isidoro de Sevilla tuvo en el coro bajo del convento de Capuchinos de la citada ciudad. Este se hallaba presidido por el magnífico simulacro de la Inmaculada niña pintada por Murillo.

EN LA SENDA DE MURILLO

Álvaro Cabezas García

Grupo de investigación LARAÑA HUM317
Universidad de Sevilla



¿Cómo podía una ciudad como Sevilla, aún en el último tercio del siglo XVIII, abandonar la larga tradición barroca que había desarrollado durante décadas, y reformarla abrazando las corrientes artísticas más próximas al proyecto patrio de signo ilustrado? Al no existir en la ciudad una masa de críticos e intelectuales -despegados del gusto por las formas y la estética habitual-, que impulsara la metamorfosis estilística, sino, por el contrario, contadas excepciones individuales -cuya congregación más firme y elitista se encontraba en las tertulias vespertinas organizadas por el asistente de la ciudad, Pablo de Olavide (Lima, 1725 - Baeza, 1803), en sus dependencias del Alcázar-, la monarquía hispánica hubo de buscar una personalidad poderosa en su intento por manejar, según el dictado académico, los designios estéticos de todos sus dominios, de cara a la pretendida regeneración ilustrada. El munícipe peruano no fue, finalmente, la herramienta utilizada para este propósito, puesto que, más preocupado por cuestiones que podían hacer avanzar a la antigua Híspalis por la senda del progreso y de la salud cívica -los ensanches de calles y plazas que incrementarían la salubridad urbana y las comunicaciones entre sus distintos vecinos, así como el impulso dado al teatro de código instruido con las funciones periódicas que tenían lugar en distintos enclaves de la ciudad-, que por el natural desarrollo del arte, permaneció poco tiempo en el desarrollo del cargo, lastrado por acusaciones graves ante el tribunal del Santo Oficio¹. Fueron los propios artistas -mayoritariamente pintores-, los que se asociaron como organismo capaz de desplegar con éxito un nuevo sistema de aprendizaje interdisciplinar que presentaba como caduco el que era propio del sistema gremial a extinguir; y los que, tras varios intentos bien conocidos, se dirigieron a la persona que, dejando aparte a Olavide, había en Sevilla con más poder y contactos con la Corte: Francisco de Bruna y Ahumada (Granada, 1719 - Sevilla, 1807).

El granadino provenía de una familia que se había dedicado tradicionalmente a las leyes, hecho que condicionó su formación en el colegio de Santa María de Jesús de Sevilla, al participar desde su más lozana juventud en las polémicas entre regulares y manteístas, apoyando siempre la facción más poderosa y consolidada del estatus social de aquella época. Tras una carrera de ascenso meteórico, cuando al inicio de los años setenta la cuadrilla de artistas antes mencionada -cuyo grueso lo conformaban los que habían sido discípulos de Domingo Martínez (Sevilla, 1688 - 1749), en la primera mitad de la centuria-, se le acercó en busca de su apoyo en relación con la fundación de una corporación oficial de aprendizaje artístico, Bruna había alcanzado los honores de ser uno de los más activos integrantes de la Real Audiencia hispalense, el teniente de alcaide de los Reales Alcázares, miembro de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras y un apasionado lector de literatura antigua, hecho que había provocado en él un gusto inusitado por el conocimiento de la cultura clásica, así como por todos aquellos testimonios que se conservaran de la misma en ese momento, algo con lo que derivó, por consiguiente, en anticuario, arqueólogo, latinista y coleccionista acreditado, no solo de objetos del pasado, sino de un interesantísimo conjunto de pinturas de los siglos XVI y XVII, principalmente. Se antojaba como el personaje que, con más idoneidad, podía servir a los propósitos de la compañía de artistas que solicitaba su amparo -y con él, el de la corona-, para sentar las bases de su establecimiento artístico².

Precisamente es en este punto cuando puede detectarse el primero de los problemas que se plantearon en Sevilla en relación al desarrollo de un nuevo estilo alejado del Barroco en el último tercio del siglo XVIII. No había sido la monarquía de Carlos III -con sus propósitos reformadores de la sociedad española-, ni la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid -con sus reglas taxativas ofrecidas como recetas para la consecución del buen gusto-, las instituciones que se habían propuesto establecer en Sevilla un apéndice artístico que sirviera para erradicar las denostadas formas. Había sucedido al revés: un grupo de artistas -mayoritariamente pintores que, como referí antes, tenían en común el haber pertenecido y haberse formado en el taller de Martínez-, solicitaba el apoyo oficial para erigir un centro de formación y trabajo que no fuera solo de carácter privado, como se había ensayado antes sin continuidad³, sino una corporación oficial, con amparo económico real, que permitiera elevar el estatus social de sus integrantes para alejarse así de los males endémicos de unos gremios condenados a desaparecer. Para que la búsqueda del respaldo regio tuviese visos de conseguirse, se pensó en una persona prominente que se había convertido en el máximo interlocutor con la Corte, un hombre de máxima confianza para el secretario real Jerónimo Grimaldi (Génova, 1710 - 1789). Bruna, a pesar de no ser ni artista ni un destacado especialista en arte, sí tenía los conocimientos y recursos suficientes para aparecer ante las autoridades como un candidato firme dispuesto a pilotar la nave de las reformas estilísticas en Sevilla.

¹ Sobre Olavide y Sevilla, vid. Aguilar 1966; y Ollero 2007, 33-56.

² Sobre Francisco Bruna, vid. Romero Murube 1965; López-Vidriero 1999; Fernández Lacomba y Beltrán 2008, 196-197; Cabezas 2012, 19-40 e Id. 2015a, 189-256.

³ Para conocer los distintos intentos de fundar academias en Sevilla, vid. el resumen que sobre esta cuestión hicieron Aranda y Quiles 2000, 119-138.



Fig. 1. Sevilla. Parroquia de la Magdalena. Capilla bautismal. Juan Simón Gutiérrez. *Bautismo de Cristo*.



Fig. 2. Sevilla. Colección particular. Juan Simón Gutiérrez. *San Servando*. 1680-1685.

El jurista, por tanto, era un amante del arte obsesionado con restituirlo en la órbita del buen gusto propio de la Antigüedad clásica, a la vez que garantizaba la carrera y profesión de un grupo de trabajadores del sector formados bajo las prácticas de los gremios del Barroco dieciochesco. Pretender ambas cosas -el avance hacia una estética neoclásica a partir de los esfuerzos de los últimos representantes barrocos-, se antojaba una empresa extremadamente difícil, no solo por los resultados que habían de obtenerse, sino por la escasa credibilidad que presentaba la iniciativa de cara a la obtención del querido amparo real.

Si este pudo ser el primero de los problemas que dificultó el cambio de estilo en Sevilla -una falta de idoneidad absoluta en cuanto al papel desempeñado por los agentes implicados-, el segundo pudo venir motivado por el modo empleado para conseguirlo: la confianza en que el apego del estilo de un pintor barroco como Bartolomé Esteban Murillo (Sevilla, 1617 - 1682), iba a estimular a los jóvenes artistas de la Real Escuela de las Tres Nobles Artes de Sevilla en el avance del camino academicista.

El decenio 1770-1780 fue determinante para la fundación y desarrollo de la Real Escuela. A los envíos que se hicieron, por parte de Bruna, a la Real Academia de San Fernando -a través de la convocatoria de premios, al modo que se hacía en la institución madrileña, con temática artística de, al menos en teoría, marcado tono academicista-, se sumó una hábil acción epistolar por parte del protector de la institución con el marqués de Grimaldi primero, y con Antonio Ponz (Masía de la Cerrada, 1725 - Madrid, 1792), secretario de la Academia, después; acción en la que Bruna iba acerando el mérito de la nueva corporación, aderezándola con promesas y buenas intenciones y propósitos. Sin embargo, el argumento que con más fuerza esgrimió fue el de la antigüedad y continuidad de la corporación. Su creación no era tal, sino el renacimiento o recuperación de una institución anterior, creada en aquellos tiempos en los que todavía el mal gusto dieciochesco no se había implantado en Sevilla: la Academia de Pintura de Murillo⁴.

La labor desarrollada por la institución que Murillo, Francisco de Herrera el Joven (Sevilla, 1627 - Madrid, 1685), Juan de Valdés Leal (Sevilla, 1622 - 1690), y otros pintores crearon en 1660, y que se estableció en una dependencia de la Lonja de mercaderes, frente a la Catedral, era, para una persona como Bruna -preocupada por los hechos históricos del pasado-, algo determinante: el concepto de antigüedad representaba una importante razón para dotar de calidad y consistencia un proyecto concreto, así como para valorar una obra de arte o un organismo. El enlazar la Academia del siglo XVII con esta otra que renacía en el último tercio del XVIII, fue una hábil maniobra que posibilitaba hacer creer a la Corte y a la Academia de San Fernando dos extremos: de una parte que Sevilla había sido una ciudad pionera en la defensa del mantenimiento del buen gusto, aún en la centuria seiscentista, y que, pese al oscuro paréntesis dieciochesco, había sabido sobreponerse del mismo y recuperar, con la escuela de dibujo que protegía Bruna, las riendas del restablecimiento del arte; y de otra, que la nueva institución no era un invento reciente sino el resultado natural de una tradición centenaria, protagonizada y avalada por los mejores representantes artísticos de la ciudad.

⁴ Todos estos asuntos son tratados in extenso en Cabezas 2015a, 67-256.



Fig. 3. Sevilla. Ayuntamiento de Sevilla. Despacho de la Alcaldía. Juan de Espinal. *Milagro de los panes y los peces*. 1782.



Fig. 4. Santa Cruz de Tenerife. Colección particular. Juan Espinal (atrib.). *Adoración de los pastores*. c.1750.

Y es aquí donde entra a jugar un importantísimo papel la consideración por la figura y obra de Murillo. Efectivamente él fue uno de los impulsores de la Academia de Pintura de 1660, pero no fue el único. Con él estuvieron los mencionados Herrera, Valdés Leal, pero también Matías de Arteaga y Alfaro (Villanueva de los Infantes, 1633 - Sevilla, 1703), o Cornelio Schut el Joven (Amberes, 1629 - Sevilla, 1685). Además, Murillo solo ocupó cargos de gestión en los primeros años, abandonando progresivamente las actividades y desarrollo de la Academia en manos de sus discípulos o bajo la responsabilidad de Valdés, hecho que conllevaría la disolución paulatina de su gestión o impronta. Sin embargo, Bruna obviaba interesadamente todo esto y colocaba a Murillo en una posición preponderante con el objeto de enlazar ambas instituciones en torno a los valores estéticos que encarnaba. Esto significaba que si la Real Escuela de las Tres Nobles Artes de Sevilla renacía, lo hacía a partir de una experiencia renovada de la mejor tradición artística, la propia del genio del seiscientos, el pintor que era apreciado por todos los “inteligentes” y extranjeros que llegaban a Sevilla y que muy pronto sería el centro de la rapiña patrimonial ejecutada durante el periodo de ocupación francesa. No era lo mismo para Bruna, y para sus interlocutores en la Corte y la Academia, erigirse como una asociación profesional de artistas en el último tercio del siglo XVIII, que renacer de una corporación centenaria que había sido levantada en el siglo anterior por el propio Murillo. Con eso se estaba indicando el sentido que remozaría toda la producción artística emanada de esta escuela de dibujo, presidida por el ánimo, la forma y la gracia de la pintura de Murillo, y todo ello podría servir como aliciente imprescindible no solo a la hora de restablecer el buen gusto en Sevilla, sino, lo más importante para Bruna y los artistas autóctonos: conseguir la aprobación y el amparo real.

El eslabón que unía ambas instituciones, que tendía un puente entre lo mejor del arte del pasado y la nueva promesa de regeneración en el futuro, no solo estaba construido a partir de preceptos estéticos -ampliamente teorizados por Bruna en los posteriores discursos de sus Oraciones⁵-, sino también por una prueba inequívoca que respaldaba y legitimaba este engarce de la Real Escuela con la Academia de Murillo: los estatutos de la nueva institución eran una actualización de los que regían aquella, gracias al hallazgo de los mismos por parte del jurista-protector. Bruna, fruto de una feliz casualidad, se había hecho con las normas que regían la Academia de 1660 al comprarle este y otros escritos al último alcalde del gremio de pintores de San Lucas, Esteban Cisneros, que se deshacía de ellos vendiéndolos para paliar la precaria situación económica del estamento que dirigía⁶. Junto con los estatutos y otros papeles de la Academia, Bruna adquirió un libro de dibujos originales de Murillo, Zurbarán, Pacheco, Valdés y otros pintores famosos del siglo XVII, que estuvo a punto de pasar a manos de un interesado de nacionalidad británica si no hubiese sido destacada la audacia del jurista⁷. Este hecho sirvió a Bruna no solo para fijar esa conexión a través del tiempo -redactando los estatutos para la Real Escuela a partir de los de la Academia de 1660-, sino para custodiar ese documento como un tesoro de incalculable valor, talismán de las más puras esencias artísticas y faro para la travesía que había de emprenderse⁸.

⁵ Bruna 1778; Real 1782. Transcritas y analizadas en Cabezas 2012, 41-107.

⁶ Fue alcalde entre 1781 y 1784, vid. Amores 2013, 387-397. Algunos documentos prueban que su principal labor artística fue la del dorado de retablos, vid. Cabezas 2015b, 308 y 309.

⁷ Sobre este asunto vid. la definitiva obra de Mena 2015.



Fig. 5. Londres, The Wallace Collection. Bartolomé Esteban Murillo. *Adoración de los pastores*. c.1665-1670.

Como señalaba con anterioridad, este era el segundo gran problema que se abría entre Bruna y sus artistas de la Real Escuela. No solo confiar en artistas barrocos para abordar el viaje academicista era inadecuado, sino que entregarse estilística -a través de la pintura-, y organizativamente -a partir de la Academia del XVII-, al pasado murillesco para emprender la travesía no hacía más que complicarlo todo extremadamente. Como ni desde un punto de vista formal ni ideológico podía presentarse a Murillo como el precursor de los valores y estilo del academicismo -ya se hablará de las críticas que recibió su obra por parte de algunos ilustrados-, Bruna y su fiel amigo el conde del Águila comenzarán, en los años posteriores a la concesión del amparo real para la Escuela de dibujo en 1775, a investigar, teorizar y acercar a Murillo hacia sus teorías neoclásicas, enfatizando aquellos aspectos y formas, dentro de su producción pictórica, que mejor respondiesen al gusto del momento. Lo que empezó, por tanto, como la elección propicia para dar solución a una incógnita estilística, terminó provocando un problema de identidad artística con el correr de los años, y los que fueron los estatutos de una institución que se mantuvo activa por poco más de una década, no valieron, como se denunciará después, más que para servir a un fin de claro carácter miope, muy alejado del pretendido por la Corte en su afán regeneracionista ilustrado.

Un paradigma de prestigio con inercia póstuma: Murillo y los murillescos

Y entonces, ¿cómo subsistió el aprecio por la pintura de Murillo y su memoria en Sevilla desde 1682, año de su muerte, hasta 1775, año del primer curso académico de la Real Escuela de las Tres Nobles Artes? La respuesta se debe a la preservación de su estilo; vivo en las obras de sus amigos, continuadores, discípulos y seguidores, quienes custodiaron sus soluciones formales y su espíritu artístico hasta casi superar el primer tercio del siglo XVIII. Es a estos pintores que convivieron con Murillo y comulgaron en vida con sus maneras de enfrentarse al trabajo, trasladándolas a un siglo nuevo y a un panorama distinto, a quienes, exclusivamente, debería llamarse murillescos⁹.

⁸ Todo este episodio fue aclarado, consecutivamente, por Banda 1961; Corzo 2009; y García Baeza 2014.

⁹ Quizá una de las novedades bibliográficas más importantes que nos ha traído la celebración del llamado Año Murillo sea la última obra de Valdivieso 2018a, donde se distingue casi una treintena de artistas divididos en distintas etapas. La primera iría desde 1682 a 1729, unos cincuenta años después de la muerte de Murillo, en los que quedó su obra recreada con gran fidelidad por parte de sus discípulos directos y seguidores cercanos a su estética. La segunda franja cronológica transcurriría entre 1729 y 1760: a partir de aquí, el estilo de Murillo quedaba interferido por el gusto francés, introducido en la ciudad por los pintores galos que venían con la corte itinerante de Felipe V. El tercer periodo, entre 1760 y 1790, sería el del gusto rococó, muy extendido, porque coincidía con el refinamiento y la delicadeza contenidos en la pintura de Murillo.

Evidentemente, en la pléyade de artistas que se contagiaron de su estilo, hubo distintas razones, calidades y objetivos a la hora de explicar su nivel de acercamiento con la obra del maestro. A la influencia artística inevitable que disfrutaron los que se formaron con él, habría que añadir la, también ineludible, autoridad que desprendía en vida, aún en los artistas con los que no tuvo una relación cercana. Y, además de eso, siempre han de tenerse en cuenta los gustos de los mecenas y de la clientela en general, puesto que había sido tanta la admiración y aprecio alcanzado en vida, que muchos promotores encargaron, años después de su muerte, lienzos que debían guardar alguna semejanza, temática o formal, con aquellos más famosos de Murillo. Su pintura se había convertido en paradigma de prestigio gracias al aprecio constante de los murillescos, con una favorable inercia póstuma que servía a sus intereses laborales y al desarrollo de su carrera artística, veinte y treinta años después de haberse producido el óbito del pintor barroco.

Había casos en los que determinados pintores, faltos de ingenio e ideas artísticas propias fueron fagocitados, estilísticamente, por los dos grandes polos de la escuela de pintura sevillana del momento: Murillo y Valdés, aún en vida de estos y a pesar de ser tan distintos. Ocurrió así con Sebastián de Llanos Valdés (Sevilla, c.1605 - 1677) -seguramente formado con Francisco de Herrera el Viejo (Sevilla, c.1590 - Madrid, c.1656), y que, no obstante, incorporó a su pintura aspectos derivados del espíritu creativo tanto de Murillo como, y sobre todo en sus últimos años, de Valdés Leal, probable compañero de taller¹⁰-, y con Matías de Arteaga¹¹. Hubo otros en los que el impacto de la pintura de Murillo empujó a la práctica artística a caballeros como Pedro Núñez de Villavicencio (Sevilla, 1644 - Madrid, 1695), que siguió la iconografía consagrada por Murillo en los retratos del lienzo Niños jugando a los dados, (Leicester, Museum and Art Gallery), así como en los Niños comiendo mejillones (París, Museo del Louvre); Niños con calabazas (Puerto Rico, Museo Ponce); Niños en el juego de la argolla (Aalst, colección particular); Aguador niño (Sevilla, Museo de Bellas Artes); o Niños jugando a los dados (Madrid, Museo Nacional del Prado)¹².

De la misma manera, la guía artística que supone la obra de Murillo pareció articular las carreras de familiares como José y Cristóbal López (Sevilla, 1671 - 1730), el primero discípulo del maestro, y el segundo, hijo del anterior¹³.

Por una vía distinta a la de las influencias o la autoridad estilística, transitaba Tomás Martínez que, parece, fue uno de los primeros copistas de Murillo, a tenor de las figuras que están representadas en El Bautismo de Cristo de la parroquia de Santa Ana de Triana, claras imitaciones de las que aparecen en el original del mismo tema de Murillo conservado en el ático del retablo de la Capilla de San Antonio de la Catedral de Sevilla¹⁴.

El grupo de artistas que acogieron el estilo de Murillo como un aliciente necesario para su crecimiento artístico pudo estar muy bien representado por Juan Simón Gutiérrez (Medina Sidonia, 1634 - Sevilla, 1718), que si no se formó con Murillo, sí lo hizo muy vinculado a su estilo¹⁵ como puede apreciarse en El bautismo de Cristo de la parroquia de Santa María Magdalena de Sevilla, atribuido recientemente por Valdivieso a este autor (fig. 1), o en el San Servando de colección particular sevillana¹⁶ (fig. 2). Desarrolló formas tan vaporosas y refinadas que cabría preguntarse por qué en ningún momento estuvo presente -tan hábil y límpido era en el dibujo-, entre los modelos con los que se ejercitaron los alumnos de la Clase de Pintura de la Real Escuela de las Tres Nobles Artes en los momentos finales del XVIII.

Otro análogo es Esteban Márquez de Velasco (La Puebla de Guzmán, 1652 – Sevilla, 1696), cuya obra se mueve claramente dentro del espíritu artístico creado por Murillo, pero con una personalidad propia que hace fácil su reconocimiento concreto¹⁷.

Francisco Meneses Osorio (Sevilla, c.1640 - 1721), fue, a todas luces, discípulo de Murillo, aun sin hallarse hasta el momento la prueba documental que lo establezca sin ambages. Su obra demuestra que tras la muerte del maestro existió un activo sector promotor que reclamaba, inequívocamente, continuar la ejecución de obras pictóricas con el estilo de Murillo¹⁸.

Sebastián Gómez (Granada, c.1655 - ¿?), que fue conocido como el Mulato, era un criado que tenía Murillo, a quien enseñó las particularidades de su arte. Sin embargo, su estilo pictórico no se asemeja tanto al de su patrón, al menos con los escasos conocimientos que se tienen actualmente de su producción¹⁹. Otros pintores como Juan Martínez de Gradilla (Córdoba, c.1636 - c.1692), después de pasar por el taller de Zurbarán, se movió en la estela de Murillo; Diego García Melgarejo (Alanís de la Sierra, 1643 - Écija, 1724), estuvo en el obrador de Murillo; y Cornelio Schut se mantuvo vinculado estilísticamente al maestro barroco²⁰.

10 Para conocer más sobre Llanos Valdés, vid. Kinkead 1979, 191-209; Valdivieso 2003b, 310; Id. 2018b, 498-519.

11 Sobre Arteaga, vid. Banda 1959, 75-87; Valdivieso 1978b, 131-136; Kinkead 1981, 345-358; Id. 1982b, 175-198; Domínguez 1992, 71-84; Valdivieso 1997, 437-443; Id. 2003b, 362; Id. 2003 a; Banda 2004, 19-29; Fernández López 2013, 909-914; Valdivieso 2018a, 179-186.

12 González Ramos 1999; Valdivieso 2003b, 376-383; Quiles 2017b, 51; Valdivieso 2018a, 187-192.

13 Clavijo 1979, 26-46; Valdivieso 2003b, 390; Quiles 2017b, 49; Valdivieso 2018a, 159-164.

14 Valdivieso 2003b, 398; Id. 2018a, 155-158.

15 Quiles 1988, 103-113; Valdivieso 2003b, 398-406; Requena 2003, 429-432; Quiles 2017b, 49; Valdivieso 2018a, 107-154

16 Esta obra fue dada a conocer por Valdivieso 2015, 113 y 118. Las medidas del lienzo son 102 x 80,5 cm.

17 Oliver 1981, 97-102; Valdivieso 2003b, 406-411; Quiles 2017b, 49; Valdivieso 2018a, 57-106.

18 Así ocurrió, por ejemplo, con los capuchinos de Cádiz tras el fallecimiento de Murillo. Meneses fue el continuador del trabajo de su maestro. Valdivieso 1982, 189-191; Quiles 1987, 167-174; Serra 1990; Roda 1999, 191-198; Valdivieso 2003b, 412-416; Quiles 2017b, 52; Valdivieso 2018a, 15-46.

19 Valdivieso 2003b, 416-420; Id. 2018a, 165-178.

20 Sobre Martínez de Gradilla y García Melgarejo, vid. Kinkead 1982a; Valdivieso 2003b, 421-424. Sobre Schut, vid. Ibidem, 462-467; Quiles y Alonso 1998-1999, 83-104; Quiles 2008, 299-311; Id. 2017b, 49 y 54; Valdivieso 2018a, 193-208.



Fig. 6. Washington, National Gallery, Bartolomé Esteban Murillo. *El regreso del hijo pródigo*, c.1668.



Miguel del Águila, Francisco Pérez de Pineda, Juan Garzón, Alonso de Escobar o Fernando Márquez Joya fueron otros seguidores murillescos del siglo XVII²¹.

Los pintores que a partir del Lustró Real en Sevilla (1729-1733), siguieron transitando por la senda abierta en la centuria anterior por Murillo no se movieron en los mismos márgenes que los señalados en este apartado. Fueron otras motivaciones las que los transformaron de murillescos a murillistas.

Una opción estética idónea para el gusto dieciochesco: Murillo y los murillistas

En muchas ocasiones ha quedado reflejado en determinada historiografía que la presencia de los reyes Felipe V e Isabel de Farnesio en Sevilla durante el Lustró Real (1729-1733), actuó como revulsivo para el impulso de la escuela de pintura local. Sin embargo, recientes estudios parecen indicar todo lo contrario: que en vez de impregnarse los artistas locales del prurito internacional -primordialmente francés e italiano-, que traían consigo los que venían asociados a la Corte, fueron los integrantes de la misma, con la reina a la cabeza, los que acabaron por envolverse del estilo autóctono. Se puede decir más: la reina Isabel de Farnesio, con su afición a la pintura hizo nacer una noción artística nueva, distinta de la practicada en décadas anteriores y que se expandiría rápidamente por toda Europa: el murillismo.

Conocemos que la reina recorrió varias veces la ciudad, acompañada por Domingo Martínez, y seguida de su fiel Andrea Procaccini (Roma, 1671 - Real Sitio de San Ildefonso, 1734), en busca de las mejores pinturas que atesoraban templos y colecciones particulares, y que compró muchos lienzos que fueron, posteriormente, depositados en La Granja y, más tarde, expuestos en el Museo del Prado²². Sin embargo, entre todos los artistas de los que reunió obras, se sintió especialmente atraída por la pintura de Murillo, de la que se convirtió en una rotunda incondicional, no solo, a partir de la contemplación de sus obras, sino con el estímulo añadido por la sabiduría que reunía el pintor Martínez, introducido por su maestro Juan Antonio Osorio en el recreo del estilo de Murillo. La reina, además de sufrir la conmoción de las infinitas posibilidades, del fastuoso colorido y del adecuado dibujo de todas las composiciones que conoció de Murillo -mayoritariamente de carácter religioso, puesto que los temas profanos habían salido de Sevilla anteriormente-, se aficionó a descubrir en cuantos lienzos se recreaba la puesta en escena del juego de luces y esa expresión directa, sin llegar a ser hiriente, de los rostros de los personajes representados, añadiendo la constante retahíla de anécdotas y conocimiento que iría desgranando su asesor artístico a su imaginario. La reina satisfacía con las compras que realizó, o con las donaciones que recibió, sus inquietudes estéticas, y muchas de las obras que se llevó sirvieron como modelos estéticos para sus pintores de la Corte, cuando no para acrecentar el conocimiento que se tenía de la escuela sevillana de pintura²³. En relación con la situación del gremio de artistas local, el favor de confianza regia obtenido permitió a Domingo Martínez rechazar, primero, el puesto oficial que le ofreció la reina en la Corte, y segundo, posicionarse como el mejor y más acreditado creador plástico de la ciudad desde ese momento hasta su muerte en 1749, algo que dio como resultado un numeroso taller de discípulos, cuyos miembros se mantuvieron en activo gracias al amparo que encontraron posteriormente en la Real Escuela de las Tres Nobles Artes. Por último, los más sobresalientes estamentos de Sevilla incrementaron su vanidad y honra con las acciones de la reina. Si la monarca se llevaba obras de arte, no hacía otra cosa que ennoblecer a parte de la ciudad con su aprecio por los productos que les eran propios y que pasarían a adornar los salones de la monarquía en el suntuoso palacio de La Granja, además de ser mejor conocidos por gente distinguida y poderosa.

La reina sentó un precedente claro en relación con la obra de Murillo. Desde finales del siglo XVII hasta el momento, las compras y sustracciones de sus lienzos habían sido continuas pero descoordinadas. Las de Isabel de Farnesio fueron las primeras de carácter sistemático y, junto con la propagación de su fama y la lectura de los primeros escritos que versaban sobre él, hicieron que naciera un interesante concepto: el murillismo.

Así como murillescos eran esos artistas que conocieron a Murillo y expandieron su estilo a través de los años más allá de su muerte, utilizando cada uno lo que mejor servía a sus propios intereses para responder favorablemente a las demandas clientelares hasta las fechas del Lustró Real, los murillistas englobaban un espectro humano mayor y más avanzado en el tiempo. Serían tanto los artistas como los amantes del arte en general que guardaron, no solo una inagotable admiración

21 Valdivieso 2003b, 468-470.

22 Con las más destacadas obras de estas colecciones se conformó la exposición Murillo: pinturas de la colección de Isabel de Farnesio en el Museo del Prado, cat. exp., FOCUS, Sevilla 1996.

23 Pérez Samper 2010, 41-58.



Fig. 7. Sevilla. Museo de Bellas Artes. Vicente Alanís y José Alanís. *El regreso del hijo pródigo*. c.1782.

por la obra de Murillo, sino también un amplio bagaje de conocimientos que les hacía posible la delimitación, la evaluación y valoración de su obra, así como -en el caso de los más avezados-, conformar un juicio teórico-crítico sobre la misma hasta el punto de hacer posible una aproximada reconstrucción de su vida y encontrar respuesta a los cambios estilísticos experimentados por él²⁴.

Alonso Miguel de Tovar (Higuera de la Sierra, 1678 - Madrid, 1752), quien tuvo por maestro a Juan Antonio Fajardo -otro de los integrantes de la Academia de la Lonja entre 1666 y 1672-, estuvo inmerso en el espíritu de emular a Murillo desde sus años de formación. Lo hizo adaptando aquellos aspectos válidos a las sensibilidades de su época, como en el caso de los múltiples lienzos que dedicó a la Divina Pastora²⁵. ¿Desarrolló con esta modalidad Tovar un modelo tan solo iniciado por Murillo con el ingrediente de la gracia y del poder? En varias ocasiones se ha relacionado la pintura del maestro barroco con el gusto propio del siglo XVIII -no puede entenderse de otra manera su vigencia en esa centuria-, de tal manera que la gracia que lo caracteriza, presagia y presiente el bello ideal mengsiano que marcará la línea oficial y academicista del setecientos. A ese estado de cosas contribuyó, de manera decisiva, Alonso Miguel de Tovar, equiparándose con Murillo a la hora de fijar un modelo capital al que llegar a través de la pintura. Siguiendo las últimas conclusiones de Benito Navarrete en torno a la imagen religiosa de Murillo y, sobre todo, al caso de

su modelo iconográfico más característico, la Inmaculada Concepción, el pintor barroco no habría pretendido solo plasmar una imagen histórica o religiosa, sino además una imagen del poder, incluso con algún ingrediente racial o de identidad intrínseco²⁶. Si esto se concebía así en el siglo XVII, muy probablemente en el XVIII fue la representación de la Divina Pastora un ejemplo perfecto de casticismo, entendiéndose aquí esta palabra como una recuperación de la tradición barroca como símbolo inequívoco de identidad. Aunque parezca contradictorio este pensamiento se dio a la vez que la monarquía pretendía regenerar las estructuras del país o restituir “la buena salud de las artes”, encontrando en algún caso como Cadalso una interesante convergencia. La Divina Pastora representaba como ningún otro elemento estético esa tendencia, ya que mostraba a la Virgen ataviada con los rústicos ropajes propios de la condición campesina, como una reina que aleja de sí los atributos propios y abraza los del pueblo al que ampara. Precisamente por ello, cada vez fue más frecuente el retrato de miembros de la nobleza o de la administración del Estado disfrazados de pastores o majos²⁷. La Divina Pastora o San José solo serían, en pleno siglo XVIII, los retratos idealizados de unos gobernantes inclinados a seguir el ejemplo piadoso de Cristo y su Madre con todos y cada uno de sus súbditos: reunir el redil y socorrer a la oveja descarriada²⁸. Al fijar Tovar ese modelo no hacía sino trasladar la solución ideológica de Murillo a su siglo: el poder desnudo de todo lujo y revestido, en cambio, de prestancia y piedad. Murillo con la Inmaculada Concepción y Tovar con la Divina Pastora de las Almas.

A pesar de ello, no todos los seguidores de Murillo lo tomaron como un modelo ideológico, sino más bien como una fórmula estética. Fue el caso de Andrés Pérez, hijo de Francisco Pérez de Pineda, que se aproximó al estilo de Murillo, pero ya no con el marcado oportunismo experimentado por los murillescos, sino con la reservas que permite el paso del tiempo²⁹; Bernardo Lorente Germán (Sevilla, 1680 - 1759), tomó algunos modelos de Murillo sin dejar de avanzar, adelantándose incluso al estilo y al gusto de su tiempo, impregnándolo todo de un irrefutable estilo cortesano³⁰; Juan Ruiz Soriano (Higuera de Aracena, 1701 - Sevilla, 1763), por ser discípulo de Tovar, calcó sus modelos esclareciendo aún más los colores utilizados³¹; y Domingo Martínez, olvidada su formación con el hijo de Valdés Leal, se hizo el mayor intérprete de los gustos de la clientela, deudora del aprecio regio manifestado durante el Lustró Real por la pintura de Murillo³².

24 El estudio más completo que se ha realizado sobre la recepción de la obra de Murillo a lo largo del tiempo es el de García Felguera 1989. También se han celebrado exposiciones al respecto, vid. Angulo 1975a y Museo 1983.

25 Valdivieso 2003b, 497-503; y González Gómez 1981; Quiles 2005; Hermoso 2006; Quiles 2017b, 59 y 60; y Valdivieso 2018a, 265-278.

26 Navarrete 2017a, 55 y 56.

27 Sambricio 1946, 449.

28 En el caso de San José, vid. Martínez y Torre 2017, 65-68.

29 Valdivieso 2003b, 490-495; Quiles 2017b, 57; y Valdivieso 2018a, 221-243.

30 Mata 1986, 215-222; Quiles 1995, 31-43; Valdivieso 2003b, 504-516; Quiles y Cano 2006; Porres 2016, 183-193; Quiles 2017b, 62; y Valdivieso 2018a, 245-264.

31 Valdivieso 1993b, 305-316; Aranda y Quiles 2002, 7-14; Valdivieso 2003b, 516-523; Cabezas 2009-2010, 177-184; Porres 2015, 800-814; Quiles 2017b, 60; Valdivieso 2018a, 279-296; y Tena 2018, 526-533.

32 Sobre este interesante artista se publicaron los estudios de Soro 1982 y Pleguezuelo 2004a; y, entre otros, los artículos de Morales 1979, 159-166; Valdivieso 1989, 145-152; Id. 1990, 109-122; Id. 1998b, 539-548; Fernández López 2007, 183-192; Pleguezuelo 2007b, 571-580; Quiles 2017b, 63; Muñoz 2017, 483-490; y Valdivieso 2018a, 299-318.

Por si lo anterior fuera poco para la fortuna de Murillo, la pléyade de artistas que más tarde le copió o se inspiró en él -los profesores de la Real Escuela-, y los representantes teóricos -defensores de su memoria, ensayistas de su estilo y mantenedores crediticios de la práctica de copiarlo: el conde del Águila, Francisco de Bruna, y más tarde Antonio Ponz y Juan Agustín Ceán Bermúdez (Gijón, 1749 - Madrid, 1829)-, consiguieron fijar oficialmente su fama y consideración al presentarlo como una solución estética o herramienta necesaria en la pretensión de restituir el buen nombre de las bellas artes.

Un encaje inter-académico:

Murillo y la fijación oficial de su estilo en el seno de la Real Escuela de las Tres Nobles Artes de Sevilla

Ya señalé con anterioridad que una de las variadas circunstancias que arrastraron, en el último tercio del XVIII, a los artistas murillistas -herederos del taller de Domingo Martínez-, a dirigirse a Bruna con el objeto de conseguir la aprobación y amparo real para el establecimiento de enseñanza artística que acabaría siendo la Real Escuela de las Tres Nobles Artes, fue el hecho de la antigüedad y continuidad de la institución, como recreadora de la Academia fundada por Murillo y otros artistas en 1660.

Para reafirmar esta idea, Bruna, en sus misivas a la Corte y en los escritos que posteriormente publicó como las Oraciones que abrieron solemnemente las Juntas de distribución de premios de la corporación en los años 1778 y 1782, se apoyaba en el talismán que suponía poseer los estatutos y otros papeles importantes relativos a la que acabó por ser renombrada como Academia de Murillo, como si esta circunstancia bastase por sí sola para dotar de excelencia a la práctica y enseñanza de los profesores, e hiciese dinámica y distinguida la producción de los alumnos, emulando así aquella institución del XVII de la que, si aún hoy se conoce poco más que los datos institucionales, prácticamente nada sabrían los personajes de entonces, salvo las leyendas y anécdotas que, poco a poco, comenzarían a transmitirse interesadamente.

A pesar de todo lo anterior, era muy difícil y arriesgado conectar ambas instituciones, no solo por las diferencias temporales y de carácter -una fue un gran taller colectivo, de carácter privado y autogestionario; y la otra pretendía ser un establecimiento de enseñanza oficial y de mayores miras artísticas, que no se tomó, al menos en su principio, solo como una escuela de dibujo, sino como una corporación que dotaba de prestigio social a sus miembros³³-, sino porque aquella corporación del pasado que ahora se rescataba no parecía, ciertamente, deudora ni del estilo ni de la personalidad de Murillo. Más bien lo fue de otros artistas que convenía olvidar³⁴. El por qué se escogió a Murillo para identificar la Academia de 1660 -tuvieron más incidencia sobre ella artistas como Herrera el Joven al principio, o Valdés Leal y Cornelio Schut en su final-, fue motivado por las razones siguientes:

En primer lugar, Murillo era, a todas luces, el pintor más conocido y de mayor calidad de todos los que habían existido en Sevilla: el mismo Bruna y el conde del Águila, al trazar una primitiva historia de la pintura sevillana³⁵ consideraban a Murillo como el clímax natural de la misma, como si la evolución hubiese sido un continuo desarrollo y conquista de nuevas técnicas, de nuevas formas de expresar la piedad popular hasta terminar con la más acabada de Murillo. A la muerte de este, solo hubo decadencia y mal gusto, con la excepción del tímido destello aportado por la pintura de Domingo Martínez durante la primera mitad del siglo XVIII, artista que sí era respetado por los teóricos del arte local por su condición de murillista. Por el contrario, el valdesianismo³⁶ practicado subrepticamente por Juan Espinal (Sevilla, 1714 - 1783), y la práctica de completar los lienzos con pinturas menudas en complicadas composiciones, ensayada por los artistas coetáneos como Vicente Alanís (Sevilla, 1730 - 1807), dieron paso a un mal gusto intolerable para las inquietudes estéticas de los defensores del buen gusto.

En segundo lugar Murillo, aun siendo un pintor barroco que ejecutó la inmensa mayoría de su obra en la segunda mitad del XVII, se adaptaba muy bien al gusto de la primera mitad del XVIII como pudo comprobarse con el aprecio que le profesó la reina Isabel de Farnesio durante el Lustró Real. Sin embargo, como es bien conocido, Murillo evolucionó en su estilo, como la gran mayoría de los pintores de su tiempo, desde el naturalismo que hundía sus raíces en el estilo caravagesco que bañó toda la Europa mediterránea en los primeros cincuenta años del seiscientos, hacia un estilo mucho más claro en la pincelada y más difuso en el dibujo. Era sobre todo, este segundo estilo, el que más gustaba en tiempos de Isabel de Farnesio, siendo el primero el que prefirieron, por su compromiso con la verdad y la naturaleza, los ilustrados de finales del XVIII y principios del XIX. Y aunque nunca abogaron por ello directamente sobre los alumnos de la Real Escuela, sí lo hicieron en la correspondencia y los escritos. En todo caso, eran pocos los ejemplos existentes de este primer estilo más allá de las pinturas que adornaban el claustro chico de San Francisco³⁷.

33 El carácter de consideración social que a buen seguro tuvo la enseñanza impartida en la Real Escuela de las Tres Nobles Artes, ha sido tratado por Recio 2007, 133-156.

34 El interesante aspecto de la herencia y la legitimidad con que se presenta, por parte de Bruna, la Academia de Murillo ha sido tratado por García Baeza 2014, 203: «De la interpretación de este título subyace la intención de sus custodios de ser percibidos como herederos legítimos de la 'primitiva' institución del seiscientos, y la posesión de este documento, entendido como eslabón, dota de legitimidad a tal pretensión. Igualmente, al apocopar la fundación en la persona de Murillo vienen a redundar en el interés de esta figura como hito del clasicismo al que los alumnos de la Escuela han de aspirar y emular. De tal modo que, a partir de entonces, la Academia de Pintura de Sevilla se denomina comúnmente como Academia de Murillo». Parece que esta fue una práctica común en el resto de Europa, pues ocurrió lo mismo con las academias fundadas por Leonardo Da Vinci, Giorgio Vasari y Federico Zuccaro.

35 Dentro de la correspondencia con Antonio Ponz. Es un escrito redactado en su mayor parte por Juan Espinal. Vid. Carriazo 1929, 174-180.

36 Lleó 1978, 205-207.

37 Vid. Ceán 1806, 57, donde presenta a Murillo como el «príncipe de los naturalistas», y donde se dice que «por complacer al público cambió Murillo su estilo y lo hizo más blando y candoroso»; Angulo 1981, vol. 1, 220-221, se pregunta por el clima adverso que le crea Ceán a Murillo en los ámbitos academicistas ma-



Fig. 8. Filadelfia. Philadelphia Museum of Art. Wiltstach Collection. Bartolomé Esteban Murillo. *Cristo con la cruz a cuestas*. c.1660-1670.



Fig. 9. Sevilla. Iglesia de San Alberto. José Alanís. *Cristo con la cruz a cuestas*. 1798.

Además de esto, en torno a Murillo empezaron a surgir leyendas referentes a su bonhomía, sus firmes creencias religiosas, su modelo de vida abnegada -no volvió a casarse tras enviudar, tuvo varios hijos dedicados a la vida consagrada-, y, en definitiva, a su identificación con lo que se quería conseguir en Sevilla con la regeneración ilustrada: una vida lozana en las artes, comprometida con los estamentos más destacados de la ciudad, que permitiera e hiciera posible una exaltación constante de los valores ciudadanos más exquisitos, contando, además, con la conexión que provocaba, a diferencia del trabajo de otros artistas, su pintura³⁸.

Por ello, en los sendos discursos estéticos que dedicó Bruna a la pintura y la escultura como apertura de las solemnes sesiones de la Junta de distribución de premios en los años 1778 y 1782, abogó -después de un extenso repaso, más anecdótico que estético, de los grandes ejemplos del pasado clásico en los que debían apoyarse profesores y alumnos para disfrutar del estímulo y del progreso artístico-, por colocar el aprecio por la pintura de Murillo como solución estilística a seguir, entrando en franca contradicción con lo que revelaba el grueso del discurso. De hecho, la sesión de 1782, que coincidía con el primer centenario de la muerte del pintor barroco, se dedicó íntegramente a homenajear su figura, sucediéndose, tras el discurso de Bruna, una serie de diletantes que cantaron sobre aspectos de su vida y su obra³⁹. Si la Real Escuela de las Tres Nobles Artes se reducía solo a mera reunión de imitadores, corría el riesgo de obtener los pobres resultados artísticos que finalmente cosechó. Al fin y al cabo, ni la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando ni la Corte habían aprobado y amparado, respectivamente, una institución de tan cortas perspectivas artísticas. Con esto, Bruna, no hacía más que aplicar el recetario de Antonio Ponz, secretario de la Academia de San Fernando, a la postre un interlocutor perfectamente válido del gusto del centro artístico en España, y que había aconsejado a la joven escuela de dibujo local la copia de los modelos de Murillo⁴⁰. En 1782, al cumplirse el primer centenario de la muerte del pintor barroco, Bruna diseñó la celebración de la efeméride: en primer lugar, los profesores y los más destacados aprendices realizarían una serie de copias de sus más famosos cuadros con objeto de exponerlas en los salones del Alcázar -sede de la escuela-, coincidiendo con la junta de distribución de premios que se celebraría el 21 de noviembre de ese año. En segundo lugar, el mismo Bruna dedicaría parte de su Oración o discurso de apertura de ese acto a glosar la pintura de Murillo como la solución estética necesaria para el restablecimiento de las artes⁴¹. Con esta pretensión se dirigió Bruna al hermano mayor de la Santa Caridad rogándole se permitiera la colocación de unos andamios junto a los cuadros de Murillo que estaban en la iglesia para que pudieran ser copiados con mayor facilidad y provecho⁴². Espinal, director de la clase de pintura de la Escuela, se encargó de copiar -y en esto fue ayudado por su hijo Domingo Espinal-, algunas de las figuras del original de Murillo La multiplicación de los panes y los peces (fig. 3), concretamente el grupo que conforma San Pedro entregando dos peces a un niño y dos apóstoles que señalan a la multitud que aparece al fondo preguntándose la forma de alimentarla. Los dibujos de algunas de las copias de Murillo que resultaron premiadas fueron enviadas a Madrid en la segunda mitad de 1784⁴³, pero no esta de Espinal por haber fallecido su autor en diciembre del año anterior. Su temprana ubicación en el monasterio de San Jerónimo pudo estar motivada por la relación que mantuvo el pintor con este ámbito a raíz de acometer la serie de la vida del santo titular entre los años 1770 y 1780.

drileños, porque, aunque lo admira, piensa que muchos de los temas que trata no son los más nobles y adecuados a las sensibilidades ilustradas, por lo que puede subyacer aquí una crítica más teórica que formal. Crítica de la que también participaron algunos amantes del arte que, al llegar determinadas pinturas de Murillo a Francia, se cuestionaron la idoneidad de los temas escogidos por el pintor para sus obras. Se trata, entre otros, del barón de Bourgoing, Jacques Lacombe y Auguste Hilarion de Kératry. Para un completo conocimiento de las pinturas de Murillo en el claustro de San Francisco, vid. Valdivieso 2010b, 49-59; y Cano 2010, 69-96.

38 Para esto fue determinante la biografía que de él trazó Palomino 1724, 411.

39 El más destacado de los intervinientes fue el poeta Cándido María Trigueros (Orgaz, 1736 - Madrid, 1798), que narró en uno de sus poemas filosóficos cómo cuando Bruna soñaba levantar las artes en Sevilla, se le apareció Velázquez desvelándole la clave: los profesores de la institución que protegía -y los citaba a todos-, habían de imitar a Murillo para prosperar personalmente, y con ello, elevar el nivel artístico de la ciudad. Vid. Aguilar 1987; Id. 1988, 32-47.

40 Ponz 1780, 274 y 275.

41 Cabezas 2012, 107.

42 Ros González 2011, 332.

43 ARABAFM 1784.



Fig. 10. Madrid. Museo Nacional del Prado. Bartolomé Esteban Murillo. *La Inmaculada Concepción del Escorial*. c.1660-1665.



Fig. 11. Sevilla. Museo de Bellas Artes. Domingo Martínez. *Apoteosis de la Inmaculada*. c.1732.



Fig. 12. Madrid. Colección particular. Juan Espinal. *Inmaculada*.

Hoy se encuentra en el despacho de la alcaldía de la Casa Consistorial de Sevilla⁴⁴.

Espinal ya habría ensayado su murillismo en una fase temprana de su producción como demuestra la Adoración de los pastores (fig. 4) que se estudia aquí por primera vez como atribución a su catálogo⁴⁵. Este cuadro, conservado en domicilio particular de Santa Cruz de Tenerife bebe de una fuente directa, a pesar de su evidente dependencia formal con los modelos y colorido de Domingo Martínez⁴⁶. Esta fuente sería la Adoración de los pastores de Murillo conservada en The Wallace Collection de Londres (fig. 5). Da la impresión de que Espinal recrea una y otra vez composiciones próximas de Murillo, como si inclinara la Virgen y el Ángel de la Anunciación del Rijksmuseum de Ámsterdam o, mejor aún, como si hubiese incluido a la vieja con la vela del detalle de la Imposición de la casulla a San Ildefonso del Museo del Prado y la arrodillara junto al ángel que se postra ante el Niño. Evidentemente Espinal no copia los personajes de un modo literal, sino que los reinterpreta otorgándoles rasgos particulares y generando patrones o prototipos que luego emularían sus contemporáneos⁴⁷. Por ese motivo, el detalle de los angelitos en la gloria parece una reproducción de componentes ajenos y se diferencia de otros contenidos en el mismo cuadro, a buen seguro de mayor originalidad.

Encuadrada en el mismo proceso de copias de originales del Hospital de la Caridad, el pintor Vicente Alanís⁴⁸, realizó una copia de El regreso del hijo pródigo (figs. 6 y 7), hoy conservado en la National Gallery de Washington. La peculiaridad ofrecida por Alanís en su pintura -guardada en los depósitos del Museo de Bellas Artes de Sevilla⁴⁹-, es que divide la composición original en dos lienzos, por un lado uno con el grupo del abrazo del padre a su hijo reencontrado, y por otro el de los sirvientes que le asisten con las prendas del nuevo atuendo que ha de ponerse. Este segundo lienzo lleva la firma del hijo de José Alanís (Sevilla, c.1750 - 1810), hijo del anterior⁵⁰. Este modesto artista, de escasas obras documentadas, tuvo entre sus mayores créditos el de ser buen copista de Murillo como indica un testimonio indirecto⁵¹. Otro elemento más que demuestra esta facultad es su «composición de un lienzo de Jesús con la cruz a cuestas y limpiado de su moldura que donó a esta capilla su hermano diputado D. Lorenzo Cavallero y está colocado en la sala baja de cavildo»⁵². La referencia documental se refiere a una pintura en propiedad de la Hermandad de la Vera Cruz, hoy depositada en la iglesia de San Alberto, concretamente sobre el altar dedicado a San Felipe Neri. Cuando José Alanís hubo de enfrentarse a un encargo de estas características, no dudó en recurrir, una vez más, a Murillo, concretamente al lienzo Cristo con la cruz a cuestas hoy expuesto en la Wilstach Collection de la Philadelphia Museum of Art (figs. 8 y 9).

44 Cabezas 2014, 224 y 225.

45 Las medidas son 170 x 125 cm. Se reproduce por primera vez en fotografía. Agradezco a sus propietarios y al historiador Carlos Rodríguez Morales su generosidad.

46 Martínez ya ensayó soluciones análogas en obras tempranas como *La partida de Santa Paula a Oriente* y *La muerte de Santa Paula*, ambas conservadas en el monasterio de Santa Paula (1728-1731), o incluso en *El nacimiento de la Virgen de la capilla doméstica de San Luis de los Franceses*. Vid. Pleguezuelo y Pérez 2004, 249, 279, 285/nº 18-19, 62, 74

47 La figura que sostiene el cántaro también la incluye Alanís en *La caída del maná de la capilla sacramental de Santa Catalina*. Vid. Hernández Núñez 1997, 19-37.

48 Valdivieso 2003b, 571-577; Cabezas 2011; Quiles 2017b, 68; y Valdivieso 2018a, 359-362.

49 El primero que dio noticia de esta obra fue Hernández Díaz 1967, 33 y 34. Se reproducen estos dos lienzos por primera vez en fotografía. Agradezco a Rocío Izquierdo, conservadora del Museo de Bellas Artes de Sevilla, su generosidad.

50 Valdivieso 2003b, 577; y Cabezas 2011, 88.

51 Se trata de la nota necrológica que el secretario de la Real Escuela de las Tres Nobles Artes, Joaquín Cabral Bejarano, introduce en las actas el 6 de enero de 1801 para lamentarse de los alumnos y profesores fallecidos a causa de la epidemia de fiebre amarilla del año anterior. Uno de ellos habría sido Manuel Acosta, un discípulo de José Alanís y aventajado copista murillista, ya que sus cuadros estaban «perfectamente ejecutados y parecidos a los de su maestro Don José Alanís». Cf. Cabezas 2011, 89.

52 Álvarez Moro 1998, 77.



Fig. 13. Estocolmo. Nationalmuseum. Bartolomé Esteban Murillo. *La Sagrada Familia*. c.1640.



Fig. 14. Dos Hermanas. Parroquia de Santa María Magdalena. Juan Espinal. *San José, la Virgen y el Niño*.



Fig. 15. Valencia. Museo de Bellas Artes. Bartolomé Esteban Murillo. *San Agustín con Cristo peregrino*. c.1655.

Con semejante referencia, Alanís consiguió en 1798 una composición equilibrada que cumplía con su encargo y con los parámetros estéticos de la época⁵³.

Los préstamos que estos pintores tomaron de Murillo fueron muy numerosos, tanto que la sola catalogación de ejemplos sería interminable. Por ello me permito referir los más significativos. He señalado con anterioridad cómo Domingo Martínez, hábil intérprete de los gustos de la clientela, había abrazado el murillismo como credo artístico. Lo mismo hubo de hacer su discípulo Juan Espinal -cuyas primeras obras responden más a una estética valdesiana-, y todos los que le siguieron en la Real Escuela. A propósito de un tema tan sevillano como la representación de la Virgen como Inmaculada Concepción, la línea de seguimiento entre Murillo, Martínez y Espinal es evidente si comparamos algunos testimonios (figs. 10, 11 y 12). Tanto llegó el paralelismo que, en el caso del último, hubo confusión entre atribucionistas⁵⁴. Y no solo fue en el asunto de las inmaculadas, sino en otros episodios de presumible complejidad compositiva, como el de las dos trinitades (figs. 13 y 14). Por todo ello, puede pensarse que este tipo de pintores no solo apreciaban y seguían la pintura de Murillo por ser del gusto de la monarquía, porque así los animasen desde los estamentos oficiales y académicos o porque les pareciese un pintor excelso al que acercarse para ennoblecerse y mejorar como artistas ellos mismos, sino también porque resolvía de manera magistral nociones compositivas que para algunos de ellos suponían enormes problemas. Tal es el caso de Vicente Alanís cuando se basa directamente en el lienzo de Murillo *San Agustín con Cristo peregrino* del Museo de Bellas Artes de Valencia para componer un lienzo del mismo tema para la parroquia de San Nicolás en torno a 1762 (figs. 15 y 16). Para concluir el repaso a estas prácticas de los murillistas del siglo XVIII, podría señalar la hipoteca compositiva que se percibe en el lienzo de Juan Ruiz Soriano *La Virgen entregando el Niño a Santa Gertrudis* del Museo Marés de Barcelona con respecto a *La Virgen entregando el Niño a San Félix de Cantalicio* debido a Murillo y guardado en el Museo de Bellas Artes de Sevilla (figs. 17 y 18). Queda claro, por consiguiente, que Murillo marcó un hito crucial para el desarrollo posterior de la pintura de Sevilla, hasta el punto que no hubo artista postrero digno de superarle.

⁵³ El lienzo de José Alanís se reproduce en fotografía por primera vez. Gracias al Prof. Dr. Pedro M. Martínez Lara por su generosidad.

⁵⁴ Este entuerto lo resolvió Perales 1981, 123-128.



Fig. 16. Sevilla. Parroquia de San Nicolás. Vicente Alanís. *San Agustín lavando los pies a Cristo peregrino*. c.1762.



Fig. 17. Sevilla. Museo de Bellas Artes. Bartolomé Esteban Murillo. *La Virgen entregando el Niño a San Félix de Cantalicio*. c.1665-1668.



Fig. 18. Barcelona. Museo Marés. Juan Ruiz Soriano. *La Virgen entregando el Niño a Santa Gertrudis*.

La certera huella que no se borra en la contemporaneidad

En los inicios del siglo XIX la pintura de Murillo llegó a una de sus mayores cotas de aclamación y aprecio. La pretensión por adquirir sus obras o, al menos, copias de las mismas, se extendió sobremanera. Este hecho estableció el rumbo de toda la pintura en Sevilla durante las tres primeras décadas del ochocientos.

Las razones fueron dos: por un lado, la compra y venta de muchas de sus obras -hecho que hizo que se incrementase la fama de Murillo en el ámbito de los coleccionistas y amantes del arte, tanto de España como en el extranjero, especialmente en Inglaterra, Francia y Alemania-, y por otra, la proliferación de escritos sobre él.

Todo esto sirvió de caldo de cultivo para que se produjeran las famosas confiscaciones de bienes a lo largo de todo el territorio peninsular de mano de los ocupantes franceses mientras se libraba la llamada Guerra de la Independencia española (1808-1814). En el caso de Sevilla, la rapiña fue de dos tipos: o por medio de la incautación extraclaustral -los integrantes del ejército francés hicieron acopio de los bienes más preciados de todos aquellos conventos que ocuparon y utilizaron como residencia de la soldadesca y establo para la caballería, haciendo, a buen seguro, negocios con la plata y otros objetos de metalistería, así como vendiendo o traspasando a sus superiores los lienzos más llamativos o conocidos-; o bien, por medio de decretos administrativos, ejerciendo la intimidación o gracias a las donaciones artísticas que capillas, conventos o hermandades ofrecieron al mariscal Soult y a otros gendarmes franceses de alto grado con el único fin de que quedasen intactos tanto sus miembros como sus inmuebles a cambio de satisfacer sus inclinaciones estéticas.

En este segundo caso, jugó un papel especialmente significativo el conocimiento que se había ido acumulando sobre Murillo, ya que para ellos era el pintor más conocido que se asociaba con Sevilla a causa de todos aquellos escritos que versaban sobre él, que, en este caso, jugaron en contra de la permanencia de su obra en la urbe. Y no ocurrió como después desde la óptica patriótica se ha señalado -soldados franceses entrando a cuchillo en la clausura de los conventos por la noche para arrancar los lienzos y llevárselos-, sino como consecuencia de una recogida sistemática, orquestada por Soult, pero regulada tanto por el conocimiento que proveían los escritos sobre Murillo -sobre todo el Diccionario de Ceán-, y otros artistas, como por la sabiduría aportada por algunos personajes principales de la ciudad que pretendían congraciarse o sobrevivir -según qué casos-, a los conquistadores.



Fig. 19. Cádiz. Museo de Cádiz. Manuel Cabral Aguado Bejarano. La caída de Murillo. 1891.



Fig. 20. Cádiz. Museo de Cádiz. Alejandro Ferrant y Fishermans. La caída de Murillo. 1864.

Como resultado, cerca de un millar de cuadros fueron reunidos en el Alcázar con el objetivo de ingresar en las colecciones del pretendido Museo Napoleón de París⁵⁵, pero a buen seguro hubo muchos otros que desaparecieron sin constar por escrito.

Al acabar la guerra, si bien un número importante de obras de muchos artistas sevillanos salieron de la ciudad, otro grupo de ellas se restituyó en un proceso muy dilatado en el tiempo, incluso aún no finalizado. Sin embargo, no acabó ahí la desolación de obras de Murillo en Sevilla, sino que siguió durante la segunda mitad del XIX en dos procesos distintos. Por un lado, el orquestado por el Gobierno de la nación, que gracias a la desamortización de Juan de Dios Mendizábal (Chiclana de la Frontera, 1790 - Madrid, 1853), hizo posible la exclaustración de numerosos conventos sevillanos, contando alguno de ellos con pinturas de Murillo que suponen hoy las joyas de la colección permanente del que sería depositario de todos los bienes desamortizados en la recientemente creada provincia de Sevilla: el Museo de Bellas Artes. Por otro lado, la actividad incansable de tres cónsules extranjeros afincados en Sevilla sirvió para ir, paulatinamente, enviando pinturas, por medio de intermediarios, a distintos coleccionistas extranjeros⁵⁶.

A lo largo de todos estos años, la pintura en Sevilla, totalmente capitalizada por la obra de Murillo, pasó a valorarse desde el encargo y la adquisición que se practicaba desde finales del XVII a considerarse objeto de recuerdo o souvenir por parte de todos aquellos individuos que sustrajeron, compraron o comisionaron la copia de sus obras hasta la exhibición de los restos de su producción en el depósito patrimonial del Museo de pinturas que se estableció tras la desamortización en el exconvento de la Merced.

El terreno de la referencia murillista en época contemporánea es muy extenso y no ha sido exhaustivamente estudiado, pero pondré algunos ejemplos sevillanos, anotando, no obstante, la destacada trascendencia que alcanzó también el maestro en otras escuelas como la gaditana donde se organizaron concursos y certámenes donde había de plasmarse su ficticia caída del andamio en el convento de Capuchinos de Cádiz⁵⁷ (figs. 19, 20 y 21).

Poco tiempo después de la ocupación francesa, y aun imbuido por la demanda clientelar que llegaba a Sevilla buscando pintura del maestro deberían encuadrarse las primeras composiciones de José María Escacena y Daza (Sevilla, 1800-1858):

⁵⁵ Sobre las pinturas atesoradas en el Alcázar de Sevilla, vid. Gómez 1917, 12, 13 y 17; y Ferrín 2009. Respecto al proyectado Museo Napoleón de París, vid. Antigüedad 2017.

⁵⁶ Se trata de los cónsules ingleses en Cádiz (John Brackembury), Málaga (William Mark) y Sevilla (Enmanuel Williams). Dieron todo tipo de facilidades a sus compatriotas para comprar y vender pintura sevillana. Algunos de estos marchantes y amantes del arte, como Bartholomew Frere, William John Bankes, William Jacob, David Wilkie, Hall Standish, Richard Ford, John Frederick Lewis y William Eden, han registrado algunas de sus actividades con respecto al trato de obras de Murillo o de artistas de su círculo. Vid. García Felguera 1989, 57, 61, 66 y 69; y Rodríguez Barberán 2007.

⁵⁷ Banda 1982a, 52-58; Id. 1982b; Pérez López 2013, 405-414; Navarro 2017, 276-279.



Fig. 21. Sevilla. Donación Mariano Bellver. José Marcelo Contreras. *La caída de Murillo*. 1864



Fig. 22. Sevilla. Colección particular. José María Escacena y Daza. *Los niños de la concha*. 1820.

Los niños de la concha (1820)⁵⁸ (fig. 22) y El Bautismo de Cristo (1826)⁵⁹. Podrían explicarse como un ejemplo más de las prácticas en las que la Real Escuela apoyaba la evaluación de la formación de los pintores en ciernes que estaban matriculados en ella. Este pintor, no solo era copista de Murillo, sino que se dedicó -con enorme visión comercial-, a recrear escenas de niños callejeros como las tan populares composiciones de la misma temática del maestro barroco⁶⁰ (figs. 23 y 24).

Otra muestra del gusto coleccionista sevillano del momento, en el que ocupaba un papel crucial la pintura de Murillo, lo supone la obra *El conde de Ibarra y su familia visitando una galería pictórica* (fig. 25) de Francisco de Paula Escribano (Sevilla, 1820 - 1900), donde se reúnen algunas de las pinturas más importantes de la ciudad, entre las que se diferencian varias de Murillo⁶¹. Quizá, el más acertado de todos estos murillistas fuese José Gutiérrez de la Vega (Sevilla, 1791 - Madrid, 1865), que alcanzó con la representación de cuadros como la *Inmaculada Concepción* enormes cotas de calidad⁶².

Un poco más adelante en el tiempo se pone de manifiesto de manera directa la dependencia de Murillo en obras como las de José María Romero (Sevilla, 1816 - Madrid, 1896)⁶³, pintor romántico que hace figurar directamente a Murillo en algunas de sus composiciones, reproduciendo episodios bien conocidos y apreciados por los amantes del arte como la presentación de la *Inmaculada Colosal* a los franciscanos⁶⁴ (fig. 26).

58 Publicada por Cabezas 2017, 845-852.

59 Fue dada a conocer por Ros González 2012, 537-548.

60 Valdivieso 2002, 376 y 377. Algo parecido hizo José Roldán (Sevilla, 1808 - 1871), vid. ibídem, 391 y 392.

61 Ibid., 412. Vid. también Lleó 2017, 91-99.

62 Valdivieso 2002, 383-388.

63 Valdivieso 1981a, 65-70; Id. 2002, 406-409; Fernández López 1990, 199; Valdivieso 1993a, pp. 352 y 353; Id. 2010a, 534-542; Valdivieso y Fernández 2011, 176-183; y Cabezas y Carro 2018, 356-367.

64 Valdivieso y Fernández, 176-183, Martínez Alcalde 1997, 295 y 296; y Hermoso 2017b, 274 y 275. En la restauración a la que fue sometido para la muestra



Fig. 23. Villamanrique de la Condesa. Colección particular. José María Escacena y Daza. *Pilluelos jugando a los naipes.*



Fig. 24. Villamanrique de la Condesa. Colección particular. José María Escacena y Daza. *Pilluelos jugando a los naipes.*

Realizó no solo copias, sino versiones de sus cuadros, como los dos lienzos inéditos que se estudian por primera vez en este trabajo. Se localizan en las dependencias del colegio mayor Nuestra Señora de La Luz de Sevilla y se trata de Santo Tomás de Villanueva dando limosna a los pobres, adquirida en 1848 por el duque de Montpensier; y la Virgen entregando el rosario a Santo Domingo de Guzmán (figs. 27 y 28), firmado en el ángulo inferior izquierdo como «José María Romero, invierno año de 1846»⁶⁵. En este último, Romero toma prestados modelos de dos cuadros distintos. Por un lado, la Virgen es muy similar a la introducida por Murillo en *La Virgen entregando el Niño a San Félix de Cantalicio* del Museo de Bellas Artes de Sevilla⁶⁶. Por otro, el santo es como el de *La Virgen entregando el rosario a Santo Domingo* del Palacio Arzobispal de Sevilla⁶⁷. Para la composición de este cuadro Romero utiliza una técnica decididamente murillista: en diagonal, desde el ángulo superior derecho al inferior izquierdo, que sirve para dividir dos zonas de luz: la figura de la Virgen totalmente iluminada y la del santo en suave penumbra. Santo Domingo aparece de rodillas para alcanzar el rosario que le alarga la Virgen, siendo su figura un tanto desproporcionada en relación a esta. A sus pies aparece un pequeño perro que sostiene en la boca una tea encendida para iluminar un libro sagrado que aparece en el suelo.

En la parte superior derecha hay un pequeño rompimiento de gloria con querubines, y el colorido es suave, donde destaca el rosado de la túnica y tez de la Virgen, y el dorado que se esparce por el resto del cuadro, creando una luz difusa que confiere al lienzo un mayor ambiente de intimidad⁶⁸.

Siguiendo esa misma lógica actúa muy a finales del siglo XIX Joaquín Turina y Areal (Sevilla, 1847 – 1903), cuando pinta Murillo en su taller y *El sueño de Murillo*⁶⁹. Parece que no solo la obra, sino la propia figura del artista estaba tan enraizada en el imaginario estético sevillano que suponía un gran atractivo plasmarlo en los lienzos contemporáneos, tan dados a la imaginación y la anécdota.

Por todo lo anterior puede considerarse que Bartolomé Esteban Murillo llevó a lo más alto la histórica escuela sevillana de pintura -que ya había alcanzado importantes hitos en las décadas anteriores-, pero que además fue absolutamente decisivo en el desarrollo posterior de la misma, hasta tal punto que podría pensarse que todo hubiera sido muy distinto si el genio hubiera emigrado a América o a Madrid como pretendió en alguna ocasión⁷⁰. Por ello, el rastro que dejó su obra se extendió desde el momento de su muerte -a partir de los murillescos-, hasta acabar siendo solución estética para restituir las artes en el XVIII -por parte de los murillistas-, eclosionando en el XIX con valores de identidad y prosperidad económica-, hasta llegar a inicios del siglo XX habiendo recorrido semejante franja temporal que podría decirse que todo pintor sevillano que trabajó con posterioridad a Murillo planteó su producción alejándose o aproximándose al estilo del maestro, pero siempre dentro de su órbita, con la esperanza de que, al unir sus pinceles a los áureos del pintor hispalense, pudiese alcanzar el éxito, el prestigio o la inmortalidad artística.

Murillo y su estela en Sevilla (Santa Clara, diciembre de 2017-marzo de 2018), se descubrió, gracias a radiografías que, bajo el grupo de personajes de la derecha de la composición habían sido ideado por el artista representantes de la orden de San Francisco -los verdaderos comitentes del lienzo-, posteriormente sustituidos por damas y caballeros.

65 Las medidas son 63,5 x 85,5 cm. Se reproduce por primera vez en fotografía. Gracias al Prof. Dr. Pedro M. Martínez Lara por su generosidad.

66 Hay un inteligente matiz en esta elección: la Virgen representada por Murillo en la pintura del Palacio Arzobispal responde aún a modelos con raigambre manierista -con la corona, el escorzo y la actitud hacia el santo-, por ser una de las obras más tempranas de Murillo (c.1638-1640). Por no conectar tanto con la estética del siglo XIX y porque podría haberse considerado un detalle de carácter anacrónico, Romero escogió la Virgen de la pintura en que le entrega el Niño a San Félix de Cantalicio (c.1665-1668), ya de su “segundo estilo” o “estilo vaporoso”, que era el ideal para las demandas decimonónicas.

67 Este cuadro ha formado parte, recientemente, de la exposición Murillo en la Catedral de Sevilla. *La mirada de la Santidad* (Catedral de Sevilla, diciembre de 2017-diciembre de 2018), muestra de la que se editó la publicación de González Gómez y Rojas-Marcos 2018, 256-261.

68 Todo el proceso compositivo del original de esta obra puede encontrarse en Martínez Amores 2016, 117-150.

69 Cuenca 1923, 370.

70 Angulo 1981, vol. 1, 21.



Fig. 25. Sevilla. Colección Cajazol. Francisco de Paula Escribano. *El conde de Ibarra y su familia visitando una galería pictórica.*

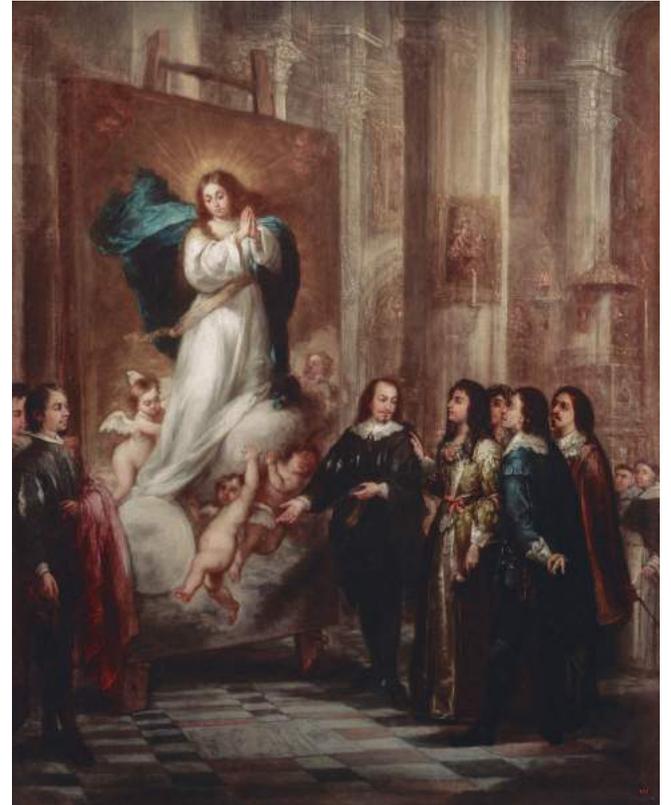


Fig. 26. Sevilla. Museo de Bellas Artes. José María Romero. *Murillo mostrando su Inmaculada Colosal a los franciscanos.* c.1860.



Fig. 27. Sevilla. Palacio Arzobispal. Bartolomé Esteban Murillo. *La Virgen entregando el Rosario a Santo Domingo.* c.1638-1640.



Fig. 28. Sevilla. Colegio mayor La Luz. José María Romero. *Virgen entregando el rosario a Santo Domingo de Guzmán.* 1846.



LA DIVINA PASTORA Y EL MODELO PICTÓRICO DE TOVAR

Álvaro Román Villalón
Centro de Estudios Teológicos de Sevilla

L

a devoción de la Divina Pastora es una de las advocaciones marianas con mayor variedad de representaciones artísticas, hasta el punto de que el descubrimiento de nuevas obras sobre el trasunto parece inagotable. Su rápida expansión, gracias sobre todo a los capuchinos, las hermandades y los rosarios, explica la demanda constante y amplia de imágenes en todos los géneros artísticos. La calidad de las piezas se encuentra sometida en gran medida a la vasta producción que solicitaba el insaciable fervor religioso, si bien son meritorios de estudio numerosos ejemplos reseñables por el nivel técnico o el valor iconográfico e histórico que los hace únicos en su serie.

En el caso de la pintura, por ejemplo, bien pudiera hablarse de la Divina Pastora en la escuela de Murillo, puesto que su presencia es compartida por los pintores más relevantes del siglo XVIII, entre los que destaca Alonso Miguel de Tovar. Sin duda, la devoción pastoreña no podría entenderse sin su ligazón iconográfica ni mucho menos sin el modelo logrado por el pintor higuereño, el de mayor éxito y el más evocador del estilo del maestro hispalense. Por eso, nuestro estudio pretende exponer la relación profunda habida a través de los siglos entre esta devoción y la construcción de su imagen trazada por Tovar. Los apartados que lo comprenden nos aproximan a un oteo de la cuestión, a veces confusa o circunscrita meramente al ámbito popular. Para esto es necesario tener en cuenta las raíces misioneras de la devoción, la importancia de la imagen sagrada para su expansión y consolidación, la interpretación teológica de la iconografía, asuntos controvertidos como el del encargo de la pintura primitiva, lo singular de la propuesta compositiva de Tovar, su contraste con otros modelos de la época y la consecución del suyo hasta nuestros días.

El origen de una devoción misionera

Una primera impresión sobre los orígenes de la devoción de la Divina Pastora podría ser la de la analogía con la imagen cristológica del Buen Pastor o la adaptación religiosa del código cultural bucólico de parte de la sociedad¹. Sin restar importancia a la influencia de estos dos aspectos, se ha de considerar que la razón de ser de la nueva advocación mariana es la misión, principio y fin de la misma².

Fray Isidoro de Sevilla, mentor de la devoción, participó desde su juventud del *modus operandi* de los capuchinos en las misiones populares³, tal y como practicó con ahínco en la ciudad de Cádiz años antes de dar a conocer su feliz invención junto con dos insignes misioneros, Pablo de Cádiz († 1694) [fig. 2] y Feliciano de Sevilla († 1722) [fig. 3]. El proceder de las misiones giraba en torno a la predicación⁴ y el rezo del rosario⁵, preferentemente en ámbito público. De ahí que, no es de extrañar, en la mente del misionero subyaciese la parábola evangélica del pastor que sale en busca de la oveja descarriada para reconducirla al redil abandonado (cf. Lc 15, 3-7; Mt 18-12-14). Fray Isidoro, en el primer capítulo de la obra en la que argumenta la nueva advocación mariana, deja entrever dicho concepto al interpretar su propio apostolado mediante la predicación en calles y plazas como obligación «a dar espiritual pasto a los fieles»⁶. Feliciano de Sevilla también recurre a esta idea para explicar el efecto de las misiones populares incluso en los más reacios a la conversión: «no quedaba ninguno de ellos que no se compungiese y nos buscase como una ovejita mansa, para confesarse, y aún pidiéndonos antes perdón. Confirmándose aquí lo que Cristo Señor nuestro le dijo a Santa Catalina de Siena hablando de su Madre María Santísima: Has de saber (le dijo) que yo la escogí y dispuse como un cebo dulcísimo para atraer a los pecadores perdidos a mi rebaño»⁷.

Basta con leer el primer capítulo de *La Pastora Coronada* para percatarse de las raíces misioneras de la devoción que fray Isidoro diera a conocer el 8 de septiembre de 1703 en la concurrida Alameda de Hércules de Sevilla. El capuchino relata que, imitando el ardor profético de Isaías, deseaba salir a la calle para predicar y reprender los pecados del pueblo (cf. Is 58,1)⁸.

Para el objeto de la conversión señala el método misionero común de la época que solía contrarrestar la dureza de la predicación

1 Cf. Sánchez López 2004, 157-181.

2 Cf. Román 2010, 147-226.

3 Cf. Rico Callado 2006.

4 Cf. Herrero 2012.

5 Cf. Romero Mensaque 2004a; Id. 2004b, 297-313; Id. 2007; Id. 2010; Id. 2017.

6 Sevilla 1705, I.

7 Sevilla Feliciano 1716, 127-128.

8 Sevilla 1705, 2-3.



Fig. 2. José de Huelva. *Retrato de fray Pablo de Cádiz*. Óleo sobre lienzo. 1790. Convento de Capuchinos, Sevilla.

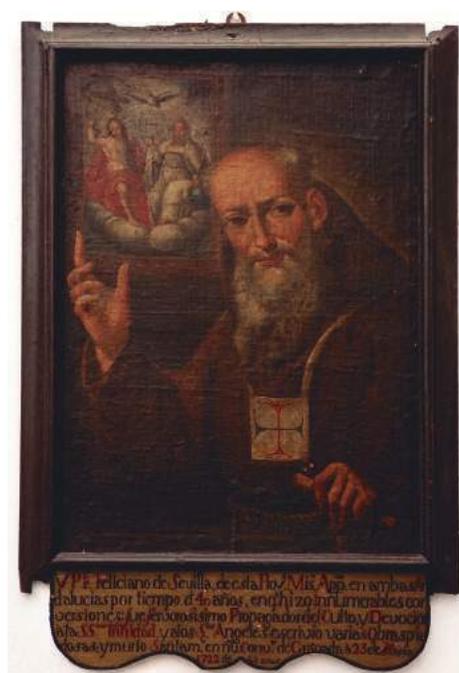


Fig. 3. José de Huelva. *Retrato de fray Feliciano de Sevilla*. Óleo sobre lienzo. 1790. Convento de Capuchinos, Sevilla.



Fig. 4. José de Huelva. *Retrato de fray Luis de Oviedo*. Óleo sobre lienzo. 1790. Convento de Capuchinos, Sevilla.

mediante la denuncia pública de los pecados con la devoción mariana manifiesta en ejercicios como el rosario y el culto de sus imágenes. Es esta una apreciación importante a la hora de entender el éxito y simbiosis de la devoción de la Divina Pastora con las misiones capuchinas. En este sentido, fray Isidoro confiesa que «mezcló lo dulce con lo útil», es decir: «lo útil de la reprensión de las culpas, con lo dulce de la devoción de María Santísima en su gloriosísima corona, reprendiendo los delitos, al tiempo que de nuestra Amantísima Reina, la devoción de su corona predicaba»⁹. En este caso, el espíritu seráfico del predicador le hizo optar no por el rosario, sino por la corona franciscana, la cual adapta y designa como *corona de la Divina Pastora*, ejercicio característico de las fundaciones de las hermandades pastoreñas a modo de rebaño, al igual que fray Pablo de Cádiz fundaba las *Compañías Espirituales del Ave María* con el rosario¹⁰.

En un principio, fray Isidoro emprendía el ejercicio callejero de la corona con el estandarte o simpecado de la Inmaculada Concepción. Así lo hizo el 24 de junio de 1703 y los siguientes días de fiesta, terminando con la acostumbrada predicación en la Alameda, lugar relajado y fresco en el que, por aquella estación del año, «los lazos de caer en pecado» eran bien manifiestos¹¹. Tras esto, el capuchino determinó hacer un estandarte con una imagen tan tierna de la Virgen que los viandantes, al verla, quedarán conmovidos y animados a la conversión.

«Vista esta conmoción del pueblo por el predicador, determinó hacer un pendón, o como comúnmente se dice, un sin-pecado, que fuese regio triunfante trono de una tan bella y hermosa imagen de María Santísima, que a cualquiera que la mira, como poderoso imán le arrebatara el corazón, y aún el más broncamente endurecido se ablanda y enternece al poner los ojos en tan bellísima imagen»¹².

El hecho de que seguidamente describa la iconografía de la Divina Pastora significa que esta se halla tan religada al contexto de las misiones que su sentido más profundo radica en la promoción de las mismas. De manera que el origen de la advocación y de su iconografía está indisolublemente unido a la misión y esta bajo el tamiz de la devoción mariana.

«Esta idea discurrió el predicador por parecerle muy tierna y piadosa mucho, así para atraer a María Santísima y a su devoción las almas de los fieles, como para dar a entender lo mucho que ampara y favorece María Santísima a sus devotos; pues no solo por medio del más supremo de los serafines todos [san Miguel arcángel] los libra de los peligros y acechanzas del león de los abismos [2 Pe 5, 8], sino que también por sí misma los acaricia y halaga»¹³.

La vinculación de la devoción de la Divina Pastora con la misión no se limita a sus orígenes, sino que se extiende

9 Ibidem, 3.

10 Cf. Cádiz 1693; Sevilla 1743, 193-199; Román 2012, 618-619; Romero Mensaque 2001, 95-125; Id. 2004a, 61-85.

11 Cf. Sevilla 1705, 5-6.

12 Ibidem, 6.

13 Ibid., 7.

hasta prácticamente nuestros días en el aserto apostólico de los capuchinos. La compenetración de estos con la advocación llegó a ser tan profunda que en 1932 el Capítulo General celebrado en Roma la proclamó patrona de sus misiones, declaración confirmada por las nuevas constituciones de la Orden en 1982¹⁴, si bien los capuchinos levantinos y andaluces la tenían por tal desde hacía siglos. La integración de la ocurrencia de fray Isidoro por los capuchinos en sus misiones, a pesar de algunas reticencias, fue sorprendentemente rápida y entusiasta, destacándose en ello dos insignes misioneros: fray Arcadio de Osuna († 1716) y fray Luis de Oviedo († 1740) [fig. 4]. El primero es cofundador de la hermandad primitiva de la Divina Pastora, constituida en Sevilla nada más conocerse la nueva devoción, haciendo de notario de los milagros que proliferaban en torno a la pintura primitiva. Su influencia como procurador de las misiones españolas capuchinas fue decisiva para la introducción de la devoción en América¹⁵, de lo que en solo tres años después de su origen ya hay constancia en los Llanos de Caracas¹⁶.



Fig. 5. Agustín Moreno, según dibujo de Ruiz Soriano. *Retrato de fray Luis de Oviedo con el simpecado de la Divina Pastora*. Grabado. 1740. Primera mitad del s. XVIII. Archivo Histórico de la Provincia Capuchina de Andalucía.

El afán demostrado por fray Luis de Oviedo en la promoción de la devoción hizo que fray Isidoro lo tomara como modelo ejemplar del misionero capuchino de la Divina Pastora, llevándole incluso a representar en un grabado con su estandarte según dibujo de Juan Ruiz Soriano (fig. 5). Fray Luis puede ser considerado el segundo apóstol de la devoción, puesto que en gran parte se debe a él su expansión por tierras andaluzas y, probablemente, el levante español, del que muy pronto, Murcia, Valencia y Cataluña serían regiones destacadas en el asentamiento de la misma y en la cantera de misioneros que la enarbolaron por España y al otro lado del océano. La biografía que fray Isidoro escribió sobre él ofrece un interesante testimonio que demuestra la relación profunda que existía entre devoción, iconografía y misión. Tras subrayar la acendrada devoción mariana de fray Luis, comenta:

«Conociendo que, como afirma Novarino (*Umb. Virg.* num. 610), en todos los predicadores predica María Santísima, y que por esto era necesario su patrocinio, su favor y su amparo, para que los ministros del evangelio prediquen, como deben predicar: que aún del amparo de esta Predicadora Divina, como el citado autor lo dice, le vino al Baptista lo utilísimo y acertado de su predicación. Y si para todos los predicadores es necesario el amparo de la Soberana Reina, que aún por esto al principio de sus sermones con la salutación del ángel la saludan, mucho más lo es para los misionarios que por varias tierras, expuestos a trabajos muchos y a varias persecuciones, andan esparciendo y sembrando la semilla del evangelio, para coger después la cosecha de la enmienda de las culpas y del ejercicio de las virtudes.

Para este fin determinó el V. P. Fr. Luis de Oviedo llevar consigo en las misiones una imagen de María Santísima, y eligió la que con el misterioso traje y ternísimo título de Pastora es consuelo de todos los mortales. Elección acertadísima fu esta, porque si había de obrar en sus misiones prodigios milagrosos y conversiones muchas de pecadores, al paso que endurecidos, obstinados, era como preciso llevar consigo la imagen de María Santísima como Pastora: porque esta Señora, con su traje pastoril, mueve a los hombres al dolor de sus pecados y al séquito de las virtudes»¹⁷.

Del texto se deduce el valor que para fray Isidoro tenía la iconografía en la consecución de los frutos de la misión: la contrición de los pecados y el acrecentamiento de las virtudes. Sobre la sugestión procurada por el predicador a través de la imagen en la proyección pastoral de la devoción volveremos a hablar más adelante. Ahora señalamos un dato interesante que aparece en el primer párrafo citado relativo a un comentario del teatino Luis Novarino († 1647) concerniente a Juan el Bautista¹⁸, imagen influyente en la forja de la ocurrencia del capuchino y por la que, probablemente, fuera escogida la celebración de su fiesta natalicia para comenzar las misiones populares en Sevilla tras su regreso de Cádiz. La vida penitente del Bautista, así como su celo en la predicación por la conversión de los pecados, hicieron de él un modelo para todo predicador y misionero, especialmente el mariano, en tanto en cuanto, como argumenta Novarino¹⁹, deberá emular al Precursor del Señor que, influenciado por la visitación de la Virgen, se pone

14 Cf. Benisa 1932, 140-141; OFMC 1982, n. 179.2, 109.

15 Cf. Montes 2009, 99-135; Id. 2010, 48-51; Id. 2011, 47-49; Id. 2015, 387-401; Alcacer 1963; Ardales 1949, 33; Ubrique 1930, 812-823.

16 Cf. Bethencourt y Suárez 1992; Bethencourt 2005.

17 Sevilla 1743, 220-221.

18 Cf. Román 2012, 402-409.

19 Novarinus 1633, 179.



Fig. 6. Anónimo. *Simpecado de la Divina Pastora*. Terciopelo bordado en oro y tondo de plata para la pintura. S. XVIII. Parroquia de de San Pedro, Arcos de la Frontera (Cádiz).



bajo su patrocinio para bien de la misión que se le encomienda.

La figura del Bautista será clave en la especulación teológica de fray Isidoro sobre el pastorado mariano a partir de un texto del carmelita Juan de Silveira († 1687) en el que viene a decir que si el Precursor señala a Cristo como el Cordero de Dios (cf. Jn 1, 29), indirectamente, connota a la que lo apacentó por su maternidad como Pastora.²⁰ Curiosamente, en el camarín que cobijaba la imagen de la Divina Pastora de la hermandad de Utrera fundada por fray Isidoro en 1707, Ruiz Soriano representó arrodillado y con las manos juntas al Bautista, de modo similar a la actitud reverente con la que representaría años más tarde al capuchino fundador en el retrato que conserva la hermandad primitiva²¹.

Volviendo a la apreciación misionera de la devoción, se ha de considerar que durante siglos los capuchinos emprendieron sus misiones llevando siempre consigo una representación de la referida advocación, a veces en estandartes considerables a modo de simpecado²², tal y como aparece en el citado retrato de fray Luis de Oviedo y que, años después, ya en el siglo XIX, inspiraría otro grabado del beato Diego José de Cádiz²³. Fray Isidoro mismo sería representado así por José de Huelva en 1790,

portando de manera visible junto al estandarte las cuentas de la corona, tal y como hacía en los rosarios callejeros y en las misiones populares. Precisamente, la relación desde sus orígenes del rezo público de la corona o del rosario con la expansión de la devoción y la fundación de hermandades o corporaciones rosarieras nos ha dejado numerosos y muy bellos ejemplos de simpecados con la imagen de la Divina Pastora, tales como los de la hermandad primitiva, la de Cádiz, Higuera de la Sierra, Cantillana, Arcos de la Frontera (fig. 6), Olivares (fig. 7), etc²⁴.

La impronta misionera de la advocación se hace evidente en sus orígenes, en los fines pastorales por los que fue programada y en la propagación de su devoción a lo largo de los siglos. No obstante, se ha de considerar que para los capuchinos la Virgen tomaba parte en la misión, de manera que ella era la que realmente la orientaba y sostenía. No se trata de una apreciación subjetiva, sino de un hecho testimoniado por el mismo fray Isidoro en sus escritos. Por ejemplo, en las coplas por él redactadas para ser cantadas durante el ejercicio de la corona o la convocatoria de la misión señala a la Virgen como *Pastora Misionera*. Los títulos y el contenido de estas composiciones recogidas en el *Ofrecimiento de la Corona*²⁵ y que el misionero cantaba con los que concurrían en el ejercicio callejero de la corona o del rosario denotan la iniciativa de la Virgen en la misión: «Silbos amorosos con que la Divina Pastora convida a los Corderos de su Rebaño para que oigan la Misión».²⁶ En otra intitulada «Balidos amorosos que dan a la Pastora María los Corderos de su amado Rebaño»²⁷ el estribillo repite:

«Corderos amados,/ amadas ovejas,/ oíd la Pastora,/ que silbos apresta»²⁸. En la misma publicación se halla una Salve dirigida a «María Santísima Pastora Misionera de las almas»²⁹. Todas estas composiciones manifiestan la imagen compasiva

20 Cf. Sylveira 1647, 468; Sevilla 1722, 43; Román 2012, 409-416.

21 Cf. Jiménez Ballesteros 1996, 163-175; Román 2012, 416-417.

22 El estandarte llamado "simpecado" tiene su origen en el fervor inmaculista de la ciudad de Sevilla de principios del siglo XVII. La Hermandad del Silencio hizo voto de sangre de defender la inmaculada concepción de la Virgen, de lo cual fue testigo material y representativo el estandarte a modo de bandera rectangular. Imitado por otras corporaciones que se sumaban a la causa inmaculista, con el tiempo, adquiriendo formas más barrocas y, finalmente, rocallas, tendría la forma con la que comúnmente se conoce y que comparten numerosas advocaciones marianas, tales como las del Rosario y el Rocío. Cf. González y Rojas-Marcos 2012, 374-389.

23 Ambos grabados se conservan en el Archivo Provincial de los Capuchinos de Andalucía, Sevilla. Cf. Román 2012, 116-121, 602-603.

24 Cf. Ibidem, 604-653.

25 Cf. Sevilla 1703a. Aquí citamos el manuscrito redescubierto recientemente en el Archivo Histórico de los Capuchinos de Andalucía, habiendo sido conocido por Ardales en el de la hermandad primitiva. Anteriormente hemos trabajado con la edición, probablemente de 1703, conservada en la Biblioteca del Arzobispado de Sevilla. Sobre dicho escrito y el ejercicio de la corona véase Román 2012, 586-588; 627-653; Galbarro 2013, 49-74.

26 Sevilla 1703b, 36. Aquí seguimos la versión editada, dado que en el título de la obra y en los de algunas de las coplas se especifica el título de Pastora Misionera o el término misión.

27 Ibidem, 29.

28 Ibid., 29.

29 Ibid., 39.



Fig. 7. Anónimo. *Simpecado de la Divina Pastora*. Terciopelo bordado en oro. S. XVIII. Parroquia de Santa María de las Nieves, Olivares (Sevilla).

de la Divina Pastora que, en analogía con el Buen Pastor, movida a misericordia, sale al encuentro de los pecadores para convertirlos³⁰. La llamada a volver por el buen camino parte del amor materno de la Virgen que como Pastora silba a todos en la misión «que culpas destierra»³¹ diciendo: «Venid, venid todos,/ veréis las finezas,/ que en esta Misión,/ mi amor os franquea»³². En otros versos, la Pastora Misionera les dice: «ardiendo en piedades,/ sin dejar la esfera,/ desciendo a ampararos/ en mi imagen bella»³³.

Volviendo a la figura del misionero capuchino propuesta en fray Luis de Oviedo, descubrimos el ejemplo de uno de los correligionarios de fray Isidoro en la apreciación de la implicación misionera de la Divina Pastora. En la dedicatoria de la vida que escribió sobre él, pareciendo describir el grabado que bajo su dirección diseñó Soriano, dice que fray Luis emprendía las misiones con el estandarte de la Divina Pastora, la cual tenía como verdadera promotora de las mismas.

«Bien sabidas son, Señora, las continuadas tareas de sus fervorósísimas misiones, llevando siempre en ellas tu sacrosanta imagen de Pastora, enarbolada como una real bandera, en un pobre, si bien decente pendón. Publicaba siempre, que la Divina Pastora era la Misionaria, era la que predicaba y era la que movía los humanos corazones para el séquito de las virtudes y para el aborrecimiento de los vicios»³⁴.

En la citada biografía fray Isidoro refiere varias veces el título de *Divina Pastora Misionaria*³⁵, modo con el que fray Luis invocaba a la Virgen en sus misiones, lo cual hubo de hacerlo igualmente en las coplas que solían cantarse en la convocatoria de estas o durante la predicación. Un ejemplo de ello es la anécdota simpática que relata para demostrar cómo fray Luis, por gracia de Dios, podía conocer los pensamientos de los hombres. Una de las veces que predicaba a las religiosas del Convento de San Leandro, en cuya oratoria recitó algunas coplillas de la Pastora que él mismo compuso, una de ellas, acostumbrada a levantarse muy de madrugada para rezar, aquel día, sin embargo, por pereza, no lo hizo. Pidiéndole después la religiosa que le repitiera alguna de aquellas coplillas, fray Luis le dice: «La Pastora Misionera/ en su pura concepción/ dice, que las religiosas/ madruguen a la oración». Asustada de que el fraile fuera conocedor de su pereza, volvió a solicitarle otra coplilla, a lo cual éste respondió: «La Pastora Misionera/ con congoja y aflicción,/ dice que las perezosas/ no dejan presto el colchón»³⁶. Otra anécdota revela la concienzuda confianza de fray Luis en que la Divina Pastora era la que movía a la misión. Esperando en Marchena a que el arzobispo de Sevilla diera licencia para pasar la misión a Carmona, habiéndose perdido varias veces los permisos epistolarios, los compañeros intentaron disuadirlo. Sin embargo, fray Luis, «en su determinación constante, a todo respondía: *La Pastora quiere ir a Carmona*»³⁷.

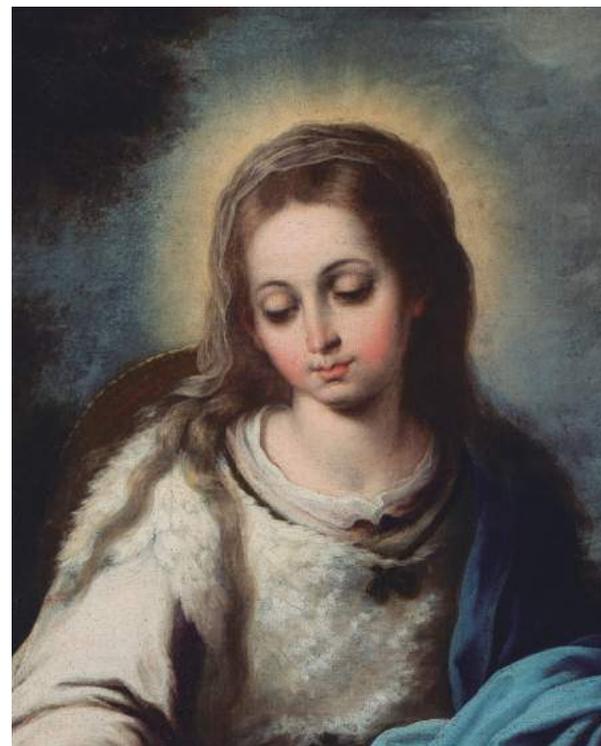


Fig. 8. Alonso Miguel de Tovar. *Divina Pastora*. Óleo sobre lienzo. Década 1730 aprox. Colección particular, Cantillana (Sevilla). Detalle.

30 Cf. Román 2017, 387-394.

31 Sevilla 1703b, 36.

32 Ibidem, 36.

33 Ibid., 29.

34 Sevilla 1743, dedicatoria, sin numerar.

35 Ibidem, 230, 239, 248, 280, 290, 292.

36 Ibid., 329.

37 Ibid., 269.



Fig. 9 Círculo de Ruiz Gijón. *Divina Pastora*. Madera policromada. Primer tercio del s. XVIII. Hdad. de la Divina Pastora de Cantillana (Sevilla). Ejemplos como este precioso simulacro escultórico demuestra cómo el cuidado pretendido de referida hermosura en la iconografía de la Divina Pastora fue tenido especialmente en cuenta en la imaginería, en alta estima por el pueblo que visualizaba a través de ella de forma aún más tangible la presencia del representado.

Otra prueba de que fray Isidoro tenía a la Pastora como promotora de la misión se halla en *La Pastora Coronada*, al advertir que es ella la que la tutela, enseñando y dirigiendo a los «evangelistas y varones apostólicos» «para que, con facilidad mayor traigan a su rebaño esos perdidos corderos»³⁸. Si a estos se les resistiera la conversión de las almas, ella misma la procuraría, de modo que, así como Rut recogía las espigas que se dejaban atrás los segadores (cf. Rut 2, 3), «la Pastora María por sí misma coge los infieles que los apóstoles y varones apostólicos se dejaron por convertir. Luego, los que no convierten los apostólicos varones, María Santísima los convierte»³⁹.

El poder de la imagen

La conexión intencionada de la iconografía de la Divina Pastora con las misiones capuchinas desde sus orígenes pone en evidencia el carácter eminentemente funcional de la imagen. Para fray Isidoro fue indispensable su uso en las misiones populares, en las predicaciones, en la propagación de la devoción y en la consolidación de su culto. Fiel al espíritu contrarreformista, hacía uso del papel de las imágenes en la confirmación de la fe católica en contrapartida con la iconoclasia protestante⁴⁰. De hecho, justo después de narrar el origen de la advocación y de describir la iconografía en el primer capítulo de *La Pastora Coronada*, hace un amplio discurso en defensa de las imágenes⁴¹, desvelando la conciencia que tenía sobre el poder persuasivo de las imágenes, comentando al respecto una cita del capuchino Marcelino de Pise († 1656)⁴² en la que dice: «las imágenes son más poderosas para mover los corazones de los hombres a seguir las virtudes que los libros más retóricos y locuaces, pues lo que no consiguen muchos eruditos libros, suele conseguirlo la simple vista de una imagen»⁴³, lo cual tuvo en cuenta en la dilucidación de su ocurrencia cuando afirma que determinó hacer una imagen tan bella de la Virgen que «a cualquiera que la mira, como poderoso imán le arrebatara el corazón»⁴⁴.

El poder de las imágenes estaba al servicio de la misión, cuyo objeto era la conversión. En el capítulo ya citado, fray Isidoro insiste en que las imágenes sagradas pueden mover los corazones y cambiar los afectos. Poniendo diversos ejemplos, al mencionar las representaciones marianas, se pregunta: «¿Qué modestia no nos infunde ver en una imagen de María Santísima los castísimos ojos de paloma, lo modesto del semblante y lo dulcemente serio de su compostura?»⁴⁵. Un cambio de iconografía tan radical en el estandarte de la misión se explica por la pretensión de despertar las emociones en aquellos que la vieran, procurando la sorpresa a través de la novedad, el asombro por la irrupción de la trascendencia en lo natural y la conmoción por la ternura del apacentamiento y el gracejo de la Virgen como Pastora.

Se puede decir que fray Isidoro se adelanta intencionadamente a la respuesta del espectador, programando de forma concreta no solo la iconografía y su interpretación teológica, sino también la estética capaz de acaparar la atención y el afecto, lo cual lograría con el tiempo y como nadie Alonso Miguel de Tovar, que transmitió la gracia y el aura murillescos al modelo pictórico de la devoción. Precisamente, en el estudio de la obra de Murillo se ha puesto de relieve la capacidad de persuasión del estilo del maestro, tal y como recientemente propone Benito Navarrete⁴⁶. Estudios como este o los de David Freedberg⁴⁷ u Ottavia Niccoli⁴⁸ advierten que la valoración de las imágenes en relación a la empatía que genera en el espectador es indispensable en la investigación de la historia del arte. Por eso, la apreciación de las reacciones de los espectadores por la visualización de la iconografía de la Divina Pastora favorece una mejor comprensión de la misma, de los recursos de los que se sirvió fray Isidoro para su propósito misionero y el talento de Tovar en la habilidad maestra de perpetuar su modelo.

No es baladí decir que para fray Isidoro la plasmación artística de lo bello de su ocurrencia, de la hermosura de la Divina Pastora, era fundamental, y esto tanto en sentido teológico como pastoral. En cuanto al sentido teológico, como en otras ocasiones se ha señalado⁴⁹, el recurso a las prefiguraciones veterotestamentarias de la pastora Raquel, la pastora Sunamita de los Cantares y la reina Ester explica el significado de una belleza paradójica, puesto que a la vez que representa a una doncella que sestea lo hace envolviéndola en un halo de solemne nobleza. Así como Jacob, Salomón y Asuero se enamoraron respectivamente de ellas por su hermosura movidos a compasión, Dios, prefigurado en estos, se muestra misericordioso con el pueblo al contemplar la hermosura de la Divina Pastora. Pongamos como ejemplo la prefiguración de la pastora Raquel.

«¡Oh Raquel Divina! ¡Oh Amantísima Pastora! ¡Oh Pastora poderosísima que tanto puedes, tanto vales y tanto te mereces para con Dios! Miró Jacob a la Pastora Raquel y tanto se enterneció con su vista que lloró ternísimo, *Elevata voce flevit* [Gén 29, 11]. Este llorar fue de alegría, dice Cornelio: *ex laetitia*. Mira Dios a la Pastora María y tanto al verla se regocija, que si fuera dable, de gozo mucho llorara. Miró Jacob a la Pastora Raquel y con flechas del amor el corazón le hirió: *Quam diligens Jacob* [Gén 29, 18].

38 Sevilla 1705, 145.

39 Ibidem, 146.

40 Cf. González Sánchez 2017.

41 Sevilla 1705, 9-24.

42 Cf. Pise 1639.

43 Sevilla 1705, 11.

44 Ibidem, 6.

45 Ibid, 12.

46 Cf. Navarrete 2017a.

47 Cf. Freedberg 2011.

48 Cf. Niccoli 2011.

49 Cf. Román 2012, 681-682; Id. 2017, 395-396.

Mira Dios a la Pastora María, y le agrada tanto al mirarla Pastora, que se confiesa herido en el corazón: *Vulnerasti cor deum* [Cant 4, 9]. Puso Jacob los ojos en las ovejas de la Pastora Raquel y al punto se determinó a socorrerlas. Pone Dios los ojos en las ovejas de la Pastora María y al instante se determina a ampararlas. Jacob, por respeto de la Pastora Raquel, favoreció su ganado. Dios, por respeto de la Pastora María, su Rebaño favorece. Jacob, porque no pereciesen las ovejas de la Pastora Raquel, les franqueó las aguas a las otras. Dios, porque no padezcan las ovejas de María, libra a muchos pecadores del castigo y les concede los mismos beneficios. Y por último, tanto le arrebatan a Dios las atenciones, los agrados y cariños, las ovejas de la Pastora María, que en su corazón los ama y en su gracia las recibe. Pastor se hizo Jacob por los amores de la Pastora Raquel: *Servivit ergo Jacob pro Raquel* [Gén 29, 20]. Y Dios, por los amores de la Pastora María, Pastor también se introduce: *Ego sum Pastor* [Jn 10, 10]. Jacob recibió en su cuidado las ovejas que guardaba la Raquel Pastora, y Dios en su gracia recibe las ovejas que apacienta la Pastora María. Por fin, tienen tanto aprecio en los divinos ojos las ovejas de Pastora tan Soberana, que basta el mirarlas Dios como ovejas de la Pastora María para templar sus enojos, para mitigar sus iras y para favorecerlas tanto que los castigos que merecen los convierte en beneficios»⁵⁰.

La perspectiva pastoral de la consideración de esta hermosura radica en el cambio de emociones que se buscaba en el espectador al presentarle la iconografía. Buen ejemplo de ello lo ofrece uno de los relatos sobre las misiones de fray Luis de Oviedo en el que se cumple aquello que fray Isidoro escribiera en *La Pastora Coronada* cuando definía la nueva iconografía como un «poderoso imán» que «arrebata el corazón y aún el más broncamente endurecido se ablanda»⁵¹. Hallándose en la villa de Osuna, fray Luis logró el cambio de los afectos de dos personas reacias a la conversión. El éxito, advierte fray Isidoro, se debió a la contemplación de la hermosura de la imagen de la Divina Pastora. Más allá del entusiasmo exagerado del biógrafo, el relato nos interesa por el valor que en él se da a la imagen como medio seductor para los afectos personales.

«No solo invocada en su imagen de Pastora la misericordiosísima Reina de los Serafines favorece a los mortales, consiguiéndoles de la Majestad de Dios grandes y muchos beneficios, sino que aún también, solo mirada su belleza, mueve poderosa los racionales corazones para que se dispongan a recibir las soberanas mercedes. Esto eficazmente lo prueba el caso que sigue. En la villa de Osuna había un eclesiástico que por diferencias que había tenido con otro estaba mortalmente odiado con él y tan tenaz en su rencor que no había medio para desquiciarlo del odio que tenía. Súpolo el Venerable P. fr. Luis y reprehendiéndole su mala voluntad le dijo: Que fuese a la Iglesia Colegial y mirase con atención una imagen de la Divina Pastora que allí tenía en un altar colocada. Excusose el eclesiástico, diciendo: Que ya la ya había visto. Volvió el venerable Padre a instarle a que fuese; y él, por darle gusto, fue y la miró con atención mucha. ¡Oh prodigio! Lo mismo fue mirar aquella celestial hermosura que movérserle el corazón, de modo que a voces empezó a decir: Que de corazón perdonaba a su enemigo, con tantas veras que aunque le pisara la boca había se sufrirlo con paciencia; y perseverando en este dictamen, prosiguió pacífico con mucha tranquilidad de su corazón y especialísima consolación de su alma, tratando con amistad al que antes tenía por contrario.

Estando un días sentado en el confesionario, en la Colegial de la referida villa de Osuna, el P. Fr. Juan de Sanlúcar, compañero, como ya se ha dicho, del Venerable P. Fr. Luis, le dio impulso a una mujer, que acaso pasaba por la calle de entrar en la Iglesia, sin tener intención de entrar en ella. Entró pues y se fue al altar donde estaba la imagen de la bellísima Pastora, que no distaba mucho del confesionario. Miró con atención aquella hermosura divina y al punto que las especies de belleza tanta le entraron por los ojos, le tocaron el corazón, y moviéndoselo a penitencia, le dijo en voz alta al Padre Fr. Juan si quería confesarla, y respondiendo el Padre que sí, prosiguió la mujer, diciendo: Esta hermosura divina me ha mudado el corazón, la belleza de esta Señora dulcemente me ha herido. Y derramando muchas lágrimas de dolor y arrepentimiento de sus culpas, hizo una confesión general de todas ellas, y la que poco antes no tenía intención de confesar muchos pecados que la oprimían, con sola la vista de la Soberana Pastora consiguió la misericordia de Dios para salir, oveja perdida que había sido antes, del prohibido pasto de la culpa y conseguir el pasto felicísimo de la gracia»⁵².

Tras el relato, fray Isidoro concluye comparando el poder seductor de la imagen de la Divina Pastora con la eficacia sanadora de la serpiente de bronce elevada sobre un estandarte por Moisés.

«No hay que admirarse de lo referido, aunque es admirable tanto, porque aquesta Pastora Divina está significada en aquella serpiente de metal que sobre una pértiga o vara exaltó Moisés en el desierto, que tuvo virtud para sanar de las mortales heridas a los que la miraban, bastando con solo su vista para librarse de la muerte (Núm 21, 8). Y así, no es mucho, que la que es verdadera Madre de Dios y que en la vara donde fue exaltada la serpiente se significa, como Novarino lo asegura (Umb. Virg. núm. 745), solo con su vista sanase a los que heridos se hallaban de la venenosa serpiente de la culpa»⁵³.

El valor de la imagen para nuestro capuchino estaba también en su función pedagógica, lo cual explica su interés por detallar por tres veces la programación de la iconografía y referirla constantemente en sus escritos y sermones. Se ha de recordar que la iconografía forma parte del entramado de la proyección pastoral de su argumentación sobre el pastorado mariano. La intelección de la mediación materna de María en analogía pastoril es una invitación a formar parte de su rebaño, es decir, de la hermandad o corporación rosariana que en relación a la devoción iba fundando. Esto significa que para fray Isidoro su idea no se reducía a lo meramente conceptual, sino que, necesariamente, había de trasladarse a la realidad. De ahí que, una vez descrita la iconografía y narrado el transcurso de la corona pública, haga mención de la fundación de la hermandad primitiva a modo de rebaño, en concreto del militante, teniendo en cuenta que para fray Isidoro también estaban el transeúnte y el triunfante. La hermandad entendida como rebaño y el director espiritual como representante de su mayoral, o sea, san Miguel, constituyen la prueba más fehaciente de la

50 Id. 2012, 468-469.

51 Sevilla 1705, 6.

52 Sevilla 1743, 234-236.

53 Ibidem, 236.



Fig. 10. Francisco Ruiz Gijón. *Divina Pastora*. Madera policromada y de vestir. 1705. Hdad. de la Divina Pastora y Santa Marina, Sevilla. Fotos de finales del s. XIX. Archivo de la Hdad.



Fig. 11. Benito de Hita y Castillo. *Divina Pastora*. Imagen policromada y de vestir. Hacia 1730. Hdad. de la Divina Pastora, Iglesia de San Antonio de Padua, Sevilla (antes en la de San Lorenzo). Foto archivo de J. Martínez Alcalde.

pretensión de encarnar el concepto en la realidad. Es aquí en donde la iconografía se juega el rol práctico de recordar visualmente al devoto lo que estaba llamado a ser: oveja del rebaño de la Divina Pastora. El valor de la visión de la iconografía como recordatorio de pertenencia al rebaño se observa, por ejemplo, al término del capítulo en el que defiende el culto de las imágenes, deseando que el devoto tuviera siempre una pintura con el trasunto de la advocación para que fuera siempre consciente de ello.

«[...] ojalá que procuraran los devotos de esta Divina Señora, o traer consigo, o tener en sus casa alguna pintura de María Santísima en traje de Pastora, para que cada vez que la miraran supieran que eran corderos del rebaño de esta Divina Pastora y que como tal su Majestad Piadosísima los había de cuidar, apacentándolos en el felice Prado de la Gracia y librándolos del hambriento León de los Abismos. Anímese, pues, la devoción, saque fuerzas de flaqueza la piedad y tengan consigo esta Divina Pastora los que se aclaman su devotos, que pueden de su misericordia asegurarse, que venerándola en traje de Pastora, como Pastora los amparará no solo en esta vida, sino también en el último formidable trance de la muerte»⁵⁴.

Igualmente, a la hora de explicar la misericordia de la Divina Pastora para los que se hacen ovejas de su rebaño, hace mención de un cuadro de la misma, seguramente el de la pintura primitiva.

«Por eso en nuestro cuadro está la Pastora María abrazando con ternísimo afecto en su regazo un corderito de su grey, como si misteriosamente nos dijera. Porque este cordero es de mi rebaño, le doy lugar en mi pecho y en mi regazo cariñosa lo reclino. Luego, el hombre que fuere cordero de la Pastora María tendrá lugar en su pecho: *Inter ubera mea commorabitur* [Cant 1, 13]. Oh bendita sea mil veces la Madre de la Piedad, que tan amorosa, tan amante, tan benigna se muestra con sus devotos que les da el mismo lugar que tuvo el Verbo Humanado»⁵⁵.

La relevancia de la función pedagógica que la imagen desempeña en el fomento e intelección de la devoción, a lo que habría que sumar el aspecto cultural, explica que en su expansión a través de las misiones, los rosarios y la fundación de hermandades estuviera siempre presente alguna representación pictórica o escultórica. Cada vez que constituía alguna hermandad hacía para que esta tuviera una imagen, siendo la primera la que fundara en la iglesia de Santa Marina de Sevilla en 1703, la cual, desde 1705 tributa cultos a su titular mediante la preciada imagen atribuida a Francisco Antonio Ruiz Gijón (fig. 10)⁵⁶. Fray Isidoro refiere en sus escritos fundaciones similares en Carmona (1706), Utrera (1707) y Jerez (1713), mientras que las de Cádiz (1733) y Dos Hermanas (1743) poseen documentación al respecto y otras como las de Cantillana (ca. 1720), San Lorenzo de Sevilla (1738) [fig. 11], San Fernando (ca. 1733), Ronda (1734) y Arcos de la Frontera (ca. 1736) se les atribuye con fundamento⁵⁷. Todas ellas poseen

54 Ibid., 36-37.

55 Ibid., 160-161.

56 Sobre la historia de la hermandad primitiva véase Martínez Alcalde 2006; Id. 2011, 71-126; Morgado 1882, 128-140.

57 Cf. Román 2012, 604-606.



Fig. 12. Círculo de Ruiz Gijón. *Divina Pastora*. Madera policromada. Primer tercio del s. XVIII. Parroquia de Santa María de las Nieves, Olivares (Sevilla). Foto José M. González-Nandín. Fototeca de la Universidad de Sevilla.



Fig. 13. Círculo de Ruiz Gijón. *Divina Pastora*. Madera policromada. Primer tercio del s. XVIII. Hdad. de la Divina Pastora de Cantilla (Sevilla). Foto Eulogio Cota, c. 1882, archivo de la hdad.

simulacros de la devoción verdaderamente hermosos, como los que realizara José Montes de Oca para las de Utrera, Cádiz y Dos Hermanas, o las de Arcos de la Frontera, Olivares (12) y Cantillana (13), estas dos últimas del círculo de Ruiz de Gijón.

La implicación de fray Isidoro en el encargo y entronización de las imágenes de algunas de estas hermandades prueba su preocupación por la implantación de la devoción a través de las mismas. En *La Fuente de las Pastoras* y en *La Mejor Pastora Assumpta* revela su influencia explícita en relación a las imágenes de las hermandades de Carmona, Utrera, Jerez y Granada, esta última, a instrucciones de fray Isidoro, fundada por fray Felipe de Málaga. Al explicar cómo todas emulaban a la primera de Sevilla, deja bien claro su vinculación con la realización de esta otra, al decir que «de la bellísima imagen de María SSma. que el predicador capuchino ideó, formó y fabricó en Sevilla, la primera que en el mundo se ha fabricado, han procedido y dimanado otras cuatro imágenes»⁵⁸. Todas a su vez seguían el modelo primigenio por él programado, como refiere al describir la entronización de la imagen de la hermandad primitiva en la capilla que a esta donó el marqués de la Motilla y en lo que una vez más se descubre la implicación del fundador: «determinó el predicador que la hermandad fabricase una capilla y que en ella se colocase una imagen de la Divina Pastora, fabricada de madera, y que se pudiese vestir»⁵⁹; «salió hermosísima y es de cuerpo entero, estatura perfecta y natural, y se viste con riquísimos vestidos de tela, del mismo modo que estaba la de pintura»⁶⁰. Fray Isidoro conoció directamente la realización de todas estas imágenes, especialmente la de la hermandad primitiva, por la que demostró una mayor predilección, predicando sus cultos durante muchos años e incluso haciendo apología de su primacía⁶¹. De igual modo se puede decir de la hermandad gaditana por el tesón demostrado en su fundación, en la solicitud de los terrenos para la primera capilla dedicada a la Divina Pastora en España y en la compra de la preciosa imagen atribuida a Montes de Oca⁶². Especial cariño profesó a la hermandad de Utrera, cuyos cultos predicó hasta prácticamente su fallecimiento, cuando el superior le pidió que denostara en ello por su avanzada edad, noticia dada por Nicolás de Bilbao en las honras fúnebres del capuchino y en la que, por cierto, dice que «tenía puesto todo su cariño en aquel portentoso simulacro de la Pastora»⁶³, es decir, en la imagen atribuible a Montes de Oca que hoy se conserva en la parroquia de Santa María de la Mesa. Es muy probable que fray Isidoro programara la iconografía que embellecía el camarín de la imagen cuando estaba en la iglesia de Ntro. Padre Jesús Nazareno, obra de Ruiz Soriano, por desgracia,

58 Sevilla 1732, 522-523.

59 Ibidem, 520-521.

60 Ibid., 521.

61 Cf. Sevilla 1722.

62 Cf. Román 2012, 130-134; Mósig 2006, 45-48.

63 Bilbao 1751, 22.



Fig. 14. Alonso Miguel de Tovar. *Divina Pastora*. Óleo sobre lienzo. Década de 1730 aprox. Parroquia de Santa María de Gracia, Almadén de la Plata (Sevilla). Desaparecida. Foto José M. González-Nandín, 1938. Fototeca de la Universidad de Sevilla.

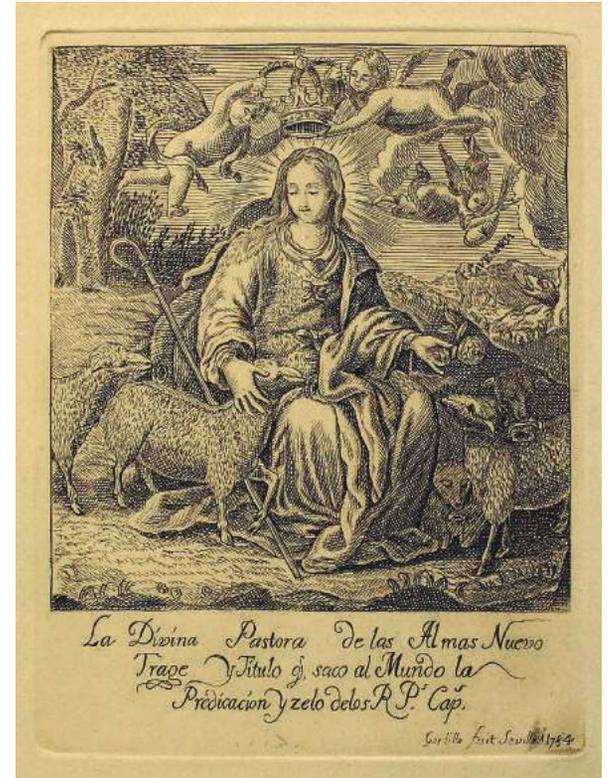


Fig. 15. Gordillo. *Divina Pastora*. Grabado. 1784. Archivo Histórico de la Provincia Capuchina de Andalucía, Sevilla.

en gran parte mutilado. En *La Mejor Pastora Assumpta* hace mención de él: «se puso una imagen muy hermosa en la iglesia de San Bartolomé y Jesús Nazareno, con un dorado primoroso retablo y un camarín que es alhaja primorosísima»⁶⁴.

En la narración de la expansión de la devoción que hace en el último capítulo de la citada obra ofrece otro dato interesante que revela otra forma de propagar la devoción sin necesidad de hermandad o de rosario, la colocación de pinturas en los templos: «Yo la he puesto de pintura excelentísima en el Arahal, en Marchena, en el Almadén de la Plata»⁶⁵. De estas solo hemos podido localizar la de Almadén (fig. 14), desgraciadamente desaparecida tras el incendio de la parroquia en 1950. En la Fototeca de la Universidad de Sevilla se conserva un celuloide del cuadro en el que se puede observar la excelente calidad de la obra, perfectamente atribuible a Tovar, muy similar a las versiones del simpecado de los duques de Osuna y la del Convento de Capuchinos de Sevilla. De ser la misma pintura que llevó fray Isidoro, habría que datarla antes de 1722, teniendo en cuenta que este la menciona en el sermón que predicó este mismo año y que después publicó con el título de *La Fuente de las Pastoras*.

En la propagación de la devoción las estampas (fig. 15) jugaron un papel fundamental. Antonio Valiente apunta acertadamente a una cuidadosa planificación del capuchino, haciendo de la impresión de imágenes no «una acción puntual, sino una estrategia continuada»⁶⁶. Pone como ejemplo el relato de la sanación de Josefa de Santa Cruz y Torres, milagro testificado bajo notario y recogido por fray Isidoro en *La Pastora Coronada*. Resulta que, estando gravemente enferma, al ponerse en el estómago la estampa que le habían traído de la Pastora, «tocada en su imagen», sanó⁶⁷. Antonio Valiente deduce la trascendencia de este dato en cuanto que testimonia el reparto de estampas de pequeño formato durante los cortejos callejeros del rosario con el fin propagandístico de la devoción.

Sin duda alguna, la expansión y consolidación de la devoción no se entendería sin el recurso eficaz, rápido y prolífero de la estampa⁶⁸. De hecho, el ejemplar de *La Pastora Coronada* del Archivo de la Hermandad de la Divina Pastora de Cantillana conserva en su interior un grabado que reproduce el modelo primitivo. Hubieron de imprimirse masivamente, repartiéndose por doquier incluso al otro lado del océano, como demuestran las numerosas pinturas que reproducen el patrón de estas, por ejemplo

⁶⁴ Sevilla 1732, 522; Román 2012, 134-135, 604-606, 613-615; Cabrera 2012. Curiosamente, en la versión de *La Fuente de las Pastoras* no hace mención del camarín, puesto que no se llegó a hacer hasta 1724, mientras que el sermón publicado es de 1722, señal de la relación constante del capuchino con esta hermandad: «en la villa de Utrera fundé otra hermandad y se colocó en un primorosísimo altar otra bellísima imagen semejante a esta» (Cabrera 2012, 14).

⁶⁵ Sevilla 1722, 17. Igualmente en Id. 1732, 523.

⁶⁶ Cf. Valiente 2012, XLVIII-XLIX.

⁶⁷ Cf. Sevilla 1705, 252-254.

⁶⁸ Véase al respecto el interesante y completo estudio de Portús y Vega 1998.

la de Pedro Calderón, firmada en México en 1732 o la del círculo de Mauricio García de 1756 (fig. 16) que siguen el grabado de Martin Engelbrecht (fig. 17)⁶⁹. Precisamente, sobre la llegada de estampas a estas latitudes Maestre Navas descubrió la constancia de las que reproducían esta devoción en el cargamento de una de las embarcaciones que zarpó a Veracruz⁷⁰. Fray Isidoro mismo testimonia la expansión de la devoción a través de las estampas al describir la prontitud de su introducción en Venezuela, dice que «en otras remotísimas partes de las Indias, así de Tierra Firme, como de Nueva España, hay innumerables estampas y muchas pinturas de la Divina Pastora, oyéndose cantar por sus calles y plazas, como me lo han asegurado personas fidedignas, las mismas coplas que en Sevilla se le cantan»⁷¹. A este respecto, Miguel de Zalamea dice que «ayudado del cielo, consiguió, ya por sí mismo y ya valiéndose de religiosos de su satisfacción, y de misioneros celosísimos, el ver dilatada la devoción y amor de su Pastora amada, so solo en toda Andalucía, sino en toda España, en la Italia, Francia, el Imperio, y aún en lo más remoto de las Indias; y en Sevilla he visto estampas de Pastora impresas en la Ciudad de México»⁷².

En cuanto al modelo del grabado de Engelbrecht, Moreno Garrido dio a conocer una copia realizada por F. Bouche⁷³, lo cual demuestra la imparable multiplicación de estampas a través de las copias que se hacían de las mismas. El género calcográfico será el vehículo difusor por excelencia de la devoción durante los siglos XVIII y XIX⁷⁴, a lo que, con posterioridad, habría que sumar la litografía y la fotografía, sujetas siempre a la demanda de los religiosos para las misiones, de las hermandades y los propios devotos.

No puede pasar desapercibida la significativa relación de la propaganda de la devoción con los milagros, los cuales constituían para fray Isidoro un aval de seguro éxito para su acogida. De ahí su interés por darlos a conocer incorporando capítulos relativos a estos en *La Pastora Coronada*⁷⁵ y en la biografía de fray Luis de Oviedo⁷⁶. Al principio de la devoción fray Arcadio de Osuna redactó unas actas en las que recogía los milagros que se habían producido en relación a la pintura del estandarte⁷⁷. Entre las muchas curaciones atribuidas a la imagen de la Pastora al paso del rosario o por la repartición de estampas, hay alguna relativa a la escultura tallada por Gijón. Fray Agustín de Lorca viendo desde la torre del convento de Consolación los fuegos de la Giralda un 28 de junio, tocando las campanas, cayó y se rompió una pierna. El fraile se encomendó a la Divina Pastora, solicitando que pasara cerca del cenobio el cortejo del rosario. Los hermanos de la corporación no solo aceptaron su petición, sino que, además, le llevaron la pellica de vestir de la imagen, la cual, al ponérsela sobre el muslo «se sintió bueno de dicha herida y fractura; y el día de la primera fiesta de dicha Pastora, se levantó y continúa haciéndolo»⁷⁸. El poder taumatúrgico que se atribuía a la imagen sagrada⁷⁹ despertaba en el devoto la necesidad de tocarla o de poseer algún objeto pasado por esta. Anteriormente se ha mencionado la sanación de una mujer al contacto con la estampa⁸⁰, pudiéndose recordar también en el amplio anecdotario milagrero la sanación de otra que en la iglesia de Chipiona, encendida por el sermón de fray Luis, cayó en desmayo profundo, volviendo en sí cuando a uno de los presentes se le ocurrió coger una flor del altar de la Pastora y pasársela por los labios⁸¹. En la vida de este capuchino, fray Isidoro dedica un capítulo a los milagros que obraba con las almendras que pasaba por la imagen de la Pastora, tanto para bien de enfermos como de endemoniados⁸². A la popularidad de la devoción a través de tales prácticas le sobrevino la crítica ilustrada que la tachaba de supersticiosa, como de hecho Gregorio Mayáns († 1781) la puso en entredicho por la forma de propagarla un capuchino⁸³.

Hemos insistido en que el origen de la devoción de la Divina Pastora se halla religado a la misión. Ahora se ha de precisar que esta se desenvuelve en la interrelación de oratoria e imagen, lo cual no es ninguna novedad, habida cuenta de la eficacia que la Iglesia veía en ello desde hacía siglos y su agudización por la cultura visual barroca⁸⁴. Uno de los recursos del predicador en las misiones populares para la persuasión de los oyentes era la visualización de su argumento, ayudándose para ello de referencias a representaciones plásticas que llevaba consigo o que estaban en la iglesia y de una retórica tan descriptiva, realista y dramática que parecía pintar con palabras el concepto que había de incidir en los afectos del oyente. Buena cuenta de este estilo en fray Isidoro lo dan a entender dos de los censores de *La Fuente de las Pastoras*:

69 Cf. Román 2012, 701-702.

70 Cf. Valiente 2012, XLIX.

71 Sevilla 1732, 523.

72 Zalamea 1751, 45-46.

73 Cf. Moreno Garrido 2015, 70-71.

74 Cf. Gutiérrez y Valiente 2005, 223-236.

75 Cf. Sevilla 1705, capítulo 10, 243-263.

76 Cf. Id. 1743, capítulos 28 y 29, 224-244.

77 Morgado y Ardales refieren que se halla en el Archivo del Arzobispado de Sevilla, si bien hoy no hay constancia de él. Parte de estos milagros lo recogió fray Isidoro en *La Pastora Coronada*, así como Morgado 1905 a partir de la página 66. Según la transcripción de Morgado, las actas estaban firmadas por fray Isidoro, fray Francisco de Ateca y fray Arcadio de Osuna, este último como notario apostólico.

78 Morgado 1905, 235-236.

79 Cf. González Sánchez 2017, 177-198.

80 Las actas de fray Arcadio de Osuna refiere varias sanaciones por contacto de la estampa de la Divina Pastora. Por ejemplo, Francisca Legón, teniendo una grave enfermedad en los pechos, curó al pasarse la estampa de la Pastora que le trajo una vecina. Cf. Morgado 1905, 186-188.

81 Cf. Sevilla 1743, 236-237.

82 Cf. Ibidem, 238-244.

83 Cf. Mestre 1968, 243.

84 Cf. González García 2015.



Fig. 16. (izq) Círculo de Mauricio García. *Divina Pastora*. Óleo sobre lienzo. 1756. Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco.



Fig. 17. (der) Martin Engelbrecht. *Divina Pastora*. Grabado coloreado. Primera mitad del s. XVIII. Convento de Capuchinos, Sevilla.



Fig. 18. Francisco Ruiz Gijón. *Divina Pastora*. Madura policromada y de vestir. 1705. Hdad. de la Divina Pastora y Santa Marina. Foto de principios del s. XX.

«En ella discurre, sin dejar los vestigios de la venerable antigüedad, utilísimas novedades: ya en la entidad y modo de fundar sus conceptos, ya en la gravedad del estilo que, sin descaecer un punto de su grandeza, se deja percibir aún de la mayor ignorancia, representando los objetos con valentía tan viva que los colores se salen del lienzo, y la substancial corpulencia de su perspectiva da relieve a las voces, y parece que habla para los ojos, según se ve la culta claridad con que habla, y ya principalmente en la vivísima resolución de sus dificultades, sin dejar de acomodar la llanura al camino para que lleguen a la inteligencia de unos y otros oyentes: *Ego vero utar via veteri; sed, si propriorem, planioremque invenero, hanc muniam.* (Senec. *Epist.* 33)»⁸⁵.

La misión tornaba así en un auténtico espectáculo, para lo cual el predicador cuidaba la ambientación del sermón, prestando atención al espacio, el templo, el retablo, las imágenes, los aromas, la luz, la música, etc.⁸⁶. En el proceder de fray Isidoro encontramos dos ejemplos en los que la influencia de la tramoya barroca en la técnica oratoria parece evidente. El primero lo encontramos en la descripción de aquel primer cortejo rosariero del 8 de septiembre de 1703 en el que dio a conocer la nueva advocación. En él ocuparon un papel indispensable la presentación de la pintura primitiva en el estandarte y el sermón a modo de exordio ilustrativo en pleno bullicio de la Alameda. El capuchino parece interpretar lo acontecido a la luz del capítulo 14 del Apocalipsis y otros versículos del libro sagrado en el que se describe la visión del Cordero seguido por una gran muchedumbre que cantaba ante él. Se ha de recordar que esta imagen cristológica es esencial para comprender la iconografía y el desarrollo argumental de la devoción⁸⁷. Fray Isidoro recrea el cortejo inspirándose en los diversos elementos de la procesión apocalíptica. Los devotos son los corderos que siguen a Cristo (Ap 14, 1. 4) que «es de todo este rebaño el cordero principal, que a todos los corderos de los bienaventurados los guía, encamina y capitanea a que sean dulcemente apacentados de la siempre sin segunda Sacra Pastora María»⁸⁸. El cántico nuevo ante el trono del Cordero (14, 3) es ahora el cantar de las avemarías y de las coplas que entonan los participantes del rosario callejero junto al predicador. El son de las cítaras (14, 2), el acompañamiento musical; los truenos que venían del cielo (14, 2), el estallido de los fuegos de artificio; los rescatados de entre los hombres para Dios (14, 4), los que por calles y plazas se iban agregando al cortejo; los ángeles adoradores (7, 9-17) y el perfume a modo de oración que ofrecían (8, 1-5) junto a los cuatro seres vivientes (5, 8-14), los niños que vestidos de ángeles incensaban a la Pastora⁸⁹. Esta probable recreación a la luz del Apocalipsis engarza, como veremos más adelante, con la interpretación iconográfica que hace de la oveja que ase con su diestra la Pastora, el Cordero del Apocalipsis, figura cristológica por la que el capuchino descartaba la imagen del Niño. Él es el Cordero que, en medio del trono -analogía de la Virgen sedente-, apacienta y guía a los manantiales de vida (7, 17) a los que con vestiduras blancas -evocación de la lana de las ovejas- cantan su victoria (7, 1-17).

Verdadera expresión de tramoya barroca a lo divino constituye el montaje monumental que se levantaba para los cultos⁹⁰. En el realce de su predicación visual, fray Isidoro se servía de este altar efímero para acompasar mejor la transmisión de su argumento. Se trata de un ejemplo espléndido y singular de la sintonía que podía darse entre el mensaje predicado y el mensaje visual del

85 Sevilla 1722, sin numerar. Los censores son los capuchinos Diego Agustín de Cádiz y Bernardino de Granada. El primero era predicador, ex custodio de la Provincia de Andalucía y guardián del convento de Sevilla, mientras el segundo también predicador y ex lector de teología.

86 Cf. Rico Callado 2006, 175-208; Núñez 2000, 41-49.

87 Cf. Román 2012, 367-379.

88 Sevilla 1732, 426.

89 Cf. Id. 1705, 7-8.

90 Cf. Martínez Alcalde 2003a, 38-41; Jiménez Sampedro 2005, 356-357.



Fig. 19. El Risco. Altar de cultos en honor de la Divina Pastora, Cantillana (Sevilla). Foto anónima, hacia 1912. Archivo hdad.

retablo⁹¹ en el que el predicador hacía como de intermediario entre lo sobrenatural que se representa en el presbiterio y lo humano en aquellos que llenaban la nave central del templo. Se trata, pues, de una disposición teatral del templo en la que, análogamente, el presbiterio muta en escenario sacro para acaparar la atención de los presentes gracias a la retórica visual del predicador. Fray Isidoro dirigía la mirada de todos hacia el altar con múltiples referencias a lo que allí se representaba. En aquel risco elevado, cuajado de vegetación y prolongado en el paisaje del telón de fondo, los devotos vislumbraban de modo idílico cómo su Pastora celestial los apacentaba en aquellas ovejas que subían por la ladera o se recostaban junto a ella. La imagen de la Virgen en el centro, encumbrada en lo más alto, mientras los elementos litúrgicos se hacían máximamente palpables en la mesa de altar y en el expositor o trono para el Santísimo Sacramento. Ambos venían a abrir y cerrar el aparato escénico, encuadrándolo en un contexto absolutamente litúrgico, teniendo en cuenta que el montaje arrancaba del altar propiamente dicho y remataba en el expositor que daba cobijo a la imagen de la Virgen. El protagonismo de estos objetos relativos a la eucaristía conecta con la idea, inspirada en una frase de Antonino de Florencia († 1459), de que el pasto con el que alimenta la Divina Pastora a su rebaño es el fruto bendito de su vientre, Jesús sacramentado⁹². Presente constantemente esta idea desde el principio de su argumentación⁹³ se ha de considerar como parte integral de su concepto sobre la mediación celeste de María a modo de pastorado⁹⁴, trasladado aquí tangiblemente en la escenificación visual que ofrece el altar bucólico. Lo efímero de este radica en su delimitación para los cultos que anualmente tributaba la hermandad a su titular, lo cual la primitiva hacía desde 1714.⁹⁵ A esta secundarían otras hermandades como las de San Antonio y Cantillana (fig. 19), siendo esta última la que continúa haciéndolo de modo monumental⁹⁶.

En *La Fuente de las Pastoras* encontramos un ejemplo elocuente de la interacción de la predicación de fray Isidoro con la visualización del altar. En el sermón hace múltiples referencias a la imagen de la Divina Pastora, el Santísimo Sacramento que se hallaba expuesto y la representación bucólica del altar. El

predicador hace de todo aquel retablo efímero visual la plasmación de la prefiguración del pasaje de la zarza ardiente que no se consumía por las llamas (Éx 3, 1-22) mediante una interpretación mariológico-eucarística afín a su concepto sobre el pastorado mariano. En esto influye el contexto bucólico que envuelve la escena en la que Moisés, pastoreando el rebaño, se descalza ante la zarza misteriosa para adorar a Dios, escucharle y llevar consigo el cayado que le acompañaría en las gestas de la misión encomendada. De este modo, así como Moisés reverenció la presencia luminosa de Dios sobre la zarza, ahora el pueblo adora al Santísimo Sacramento que asoma como un sol en la custodia sobre la imagen de la Divina Pastora figurada en la zarza.

«Conque si hoy he de predicar de María como Pastora con la circunstancia de Cristo en el Sacramento, arrojaré fuego, sí, pero fuego que ilumine y no quemé; fuego que no abraza, pero alumbre, porque María como Pastora con Cristo en el Sacramento es fuego que alumbra, pero no quema; ilumina, pero no abrasa.

Andaba este Pastor [Moisés] humilde por el desierto de Horeb, cuando levantando acaso los ojos, vio una Zarza que sin quemarse ardía: *Videbat, quod rubus arderet, et non combureretur* [Éx 3, 2], admiró el prodigio y quedó pasmado. Y con razón, porque arder aquella Zarza y no quemarse, era estupenda maravilla. El arder trae consigo el quemarse, el quemarse es inseparable del arder, pues, ¿cómo esta Zarza ardía, *arderet*, y cuando ardía no se quemaba, *non combureretur*? Óyelo. El fuego, dice S. Ambrosio, tiene dos oficios: uno es iluminar, otro es quemar y encender. Este fuego anduvo en la Zarza tan discreto que, deteniendo el oficio del quemar y del encender, sólo ejerció el oficio del lucir y del iluminar: *Alterum munus ignis vacabat, alterum operabatur, vacabat exustionis vis, operabatur illuminationis* [Div. Ambros. I. 4. Examer. cap. 3]. Conque era un fuego tan prodigioso que iluminaba, pero no quemaba; no abrasaba, pero lucía. ¿Y por qué

91 Cf. González García 2015, 360-364.

92 Cf. Román 2012, 430-435.

93 Cf. Sevilla 1703c, 25-26; Id. 1705, 31, 58, 85, 111; Id. 1936, 5; Id. 1722, 13; Id. 1732, 20, 148, 392, 405, 415, 444, 476, 519; Id. 1750, 128, 1107. La importancia de la cita que fray Isidoro hacía del santo dominico en su argumentación fue captada por autores inmediatos a él y con posterioridad. Cf. Zalamea 1751, 43; Bilbao 1751, 40-41; Villegas 1751, f. 22; Berga 1764, 128-138; Cabra 1796, 23-28; Ardales 1949, 364-367.

94 Cf. Román 2012, 570-575.

95 Cf. AHDPSM 1714, f. 3r.

96 Cf. Román 2012, 658-669; Martínez 2003a, 38-41.

sucedió en la Zarza este prodigio? Por esto. Esta Zarza era Imagen de María Santísima, dice la Iglesia con todos los Doctores: *Maria rubus ardens incombustus* [Div. Greg. Nysen. de vita Moysi.], escribió S. Gregorio Niseno. ¿Y dónde estaba? En el campo. ¿Y cómo estaba? Cercada de las ovejas y corderos del rebaño de Moisés: *Cumque minasset gregem ad interiora deserti* [Éx 3, 1]; luego era Imagen de María Santísima como Pastora, porque Imagen de María en el campo y rodeada de ovejas y corderos es Imagen de María como Pastora. ¿A quién más significaba esta Zarza? A Cristo N. Sr. en el Sacramento de la Eucaristía, responde Marcos Vigerio: *Hic est vere rubus, quem Moyses viderat ardere, neque comburi* [Marc. Viger. chor. l. 7. cap. 40]. ¿Conque esta Zarza era una Imagen de María Santísima como Pastora unida con el Sacramento Augusto? Es constante. Pues ves ahí por qué en ella el fuego ilumina, pero no abrasa; alumbra, pero no quema: porque María Santísima como Pastora con Cristo en el Sacramento es fuego tan misterioso que alumbra, pero no quema; ilumina, pero no abrasa. Luego si hoy predico a María como Pastora unida con Cristo en el Sacramento, aunque como Espino del Apólogo de Joatán arroje fuego: *Egrediatur ignis de Rhamno*, no será fuego que abraza como él los Cedros del Líbano, *devoret Cedros Libani* [Jue 9, 15], si sólo que los ilumine, sin negarles los resplandores que merecen. Todo espero conseguirlo con los auxilios de la gracia, pidámosla por la intercesión de Ntra. Divina Pastora, diciéndole con el Ángel. Ave María».⁹⁷

En el mismo sermón fray Isidoro se dirige reiteradas veces a los miembros de la hermandad, para que, como en su fundación y en su imagen titular, sean los primeros en amar a la Virgen con el título de Pastora haciéndose ovejas de su rebaño, dándole culto y defendiéndola. Una vez más hace que los oyentes centren su mirada en la imagen que coronaba el risco para encomiarles a compartir los afectos de la Pastora, tales como la alegría, el gozo, la ternura y la humildad.

«Grande es piadosísima hermandad mía, grande es tu elogio, grande tu alabanza y tu merecimiento grande. Pero es grande también tu obligación. Esta bellísima imagen es la primera que con traje y título de Pastora se ha venerado en el mundo, y tú has sido y eres la primera que con este título y traje la has celebrado en el orbe, y así si por esto es grande tu gloria y alabanza, por esto también es tu obligación muy grande. Debes servirla con todo gozo, con todo júbilo, con toda alegría, y esta alegría, júbilo y gozo debe causar en tu corazón una ternura amante, conque la ames, la aprecies, la estimes y afectuosa la sirvas. Así lo pide el mirarla, porque al mirarla te se propone con el misterioso traje, que viste amante, clemente y pía, y por tanto a el verla como Pastora, te está pidiendo, cuando la miras, gozo, júbilo y ternura»⁹⁸.

«Pues hermanos piadosísimos, si aún las criaturas insensibles desean en cierto modo hacerse ovejas y corderos del rebaño de esta bellísima Pastora, vosotros, que por vuestra dicha lo sois, cuánto más debéis radicaros cada día en esta felicidad, mostrando con los obsequios y cultos la dicha que merecéis cuando corderos de la mejor Pastora os acreditais»⁹⁹.

«Oh piadosísima Hermandad, quién es esta Pastora Séfora, primera entre todas las demás Pastoras sus hermanas, sino esta bellísima imagen, Pastora soberana, primera entre todas las demás imágenes suyas como Pastoras? A ti te toca, como Moisés por muchos títulos el defenderla, a ti te toca sacra por ella la cara, defiéndela a todo trance, vuelve por ella con el más fervoroso aliento. Caiga la soberbia, envanecida estatua de la mentira. Redúzcase su presunción hinchada a las pálidas pavesas de su misma confusión»¹⁰⁰.

Una iconografía programada

El carácter marcadamente misionero de la devoción de la Divina Pastora en su origen y expansión hizo que su iconografía fuera concienzudamente programada en razón de la clientela eclesiástica que la demandaba, revelando, a su vez, la enorme influencia que todavía ejercía la Iglesia en la sociedad y, en concreto, en los artistas. Habida cuenta de la comprensión del arte por parte de esta como un arma propagandista, sobre todo a partir de la contrarreforma¹⁰¹, el artista se veía limitado en su creación, habiendo de seguir en muchos casos las directrices del eclesiástico o religioso no solo en el trasunto, sino incluso en la configuración misma de la iconografía¹⁰². En este sentido, la de la Divina Pastora constituye un ejemplo extraordinariamente elocuente, teniendo en cuenta que su plasmación artística no dependió de la creatividad del artista, sino de la pretensión persuasoria de su mentor. En efecto, fray Isidoro fue celoso de su *ocurrencia* hasta los últimos días de su vida, dejando por escrito nada más y nada menos que tres descripciones de la iconografía, siempre fieles al modelo originario. Podríamos pensar que tanto interés en la conservación de este modelo se deba a un motivo de orgullo personal por parte de su inventor, pero más bien se ha de considerar el valor que este daba a la interpretación de la iconografía como tamiz de su argumentación teológica sobre el pastorado mariano y su consecuente proyección pastoral. Esto explicaría, como veremos más adelante, su afán por no introducir elementos tan distintivos de la iconografía mariana más usual como el del niño Jesús en el regazo de la Madre, introducción cristológica para él innecesaria por hallarse representada en la oveja que la Virgen sujeta a su diestra.

La documentada dirección de la iconografía por parte de fray Isidoro es colateral a la antigua tradición aparicionista que quiere ver en el origen de la advocación una revelación privada de la Virgen a modo de visión onírica o exteriormente sensible, lo cual nunca refiere nuestro capuchino, sino, más bien, todo lo contrario. Sabedor de la opinión entusiasta de algunos por la eclosión popular de la devoción, fray Isidoro explica de forma concisa al respecto en los escritos más lejanos de los comienzos. En *La Fuente de las Pastoras* apostilla incluso entre paréntesis que se debe a una idea suya: «Y quiso Dios que me ocurriese (sin haber aquí más que una sola ocurrencia) el pintar a María Santísima con el traje de Pastora»¹⁰³. En *La Mejor Pastora Assumpta* suma al término

⁹⁷ Sevilla 1722, 6-7.

⁹⁸ Ibidem, 45-46.

⁹⁹ Ibid., 49.

¹⁰⁰ Ibid., 52.

¹⁰¹ Cf. Plazaola 2010, 743-858; Mâle 1932.

¹⁰² Cf. Pérez y Navarrete 2010, 29-37. Además de esta obra, para los talleres y clientela de la época véase Quiles y Cano 2006, 13-91; Aranda 2010, 195-204.

¹⁰³ Sevilla 1722, 13.

ocurrencia otros dos adjetivos que restan cualquier atisbo de sobrenaturalidad: «una mera y sencilla *ocurrencia*»¹⁰⁴. En sus honras fúnebres, Miguel de Zalamea aborda el tema usando los mismos términos con los que el capuchino interpretaba el origen de la advocación a su propio discurrir, si bien lo atribuye a la providencia divina.

«Esto mismo me dijo repetidas veces nuestro venerable difunto; y aunque algunos han querido decir que se le apareció María Santísima en traje de Pastora, mandándole que la hiciese pintar en el traje mismo en que se le apareció, no puedo yo aprobar estas voces, lo que hubo aquí, según le oí a nuestro difunto, no fue más que una piadosa *ocurrencia*; bien es verdad que me aseguró que la había tenido por inspiración del cielo y por eso la puso por obra, y obra con que pregona el grande amor con que la veneraba: *Amor operibus comprobatur*»¹⁰⁵.

Asimismo, uno de los censores de *La Mejor Pastora Assumpta*, el jesuita Martín de Raxas, descarta la aparición, subrayando que se debe a una idea de fray Isidoro, si bien advierte la huella providente y el celo apostólico de su empresa misionera.

«Entre estos singularmente privilegiados y felizmente escogidos para servir con nuevos cultos, obsequios y alabanzas a la purísima Madre cumpliéndose el *Beatam me dicent, omnes homines futuri usque ad finem mundi*; me atrevo asegurar es uno de los más singulares en ese dichoso número, el autor de este libro, que en nuestros días con tan envidiable celosísima aplicación e ingeniosidad devotísima, ha ideado, difundido y propagado tan nuevos y reverentes obsequios a la purísima Reina, en el grande, noble, cuanto tierno atributo de hermosísima Pastora. ¡Feliz idea la suya, que así acertó a delinearla en su mente! Y después trasladada por los pinceles al lienzo, por el buril a la mina, y por los cinceles y escoplo a la talla, que encanta los corazones, robando por los ojos el suyo a cualquiera que tiene la dicha de contemplarla, ha conseguido extender su devoción y sus cultos por los millares de copias e imágenes de la hermosa primitiva, que se han esparcido por todas partes, hasta el nuevo Mundo de la América; ¡bien halla empeño tan religioso y cuánto debe ser su júbilo, al ver, con asombro de los ojos, en tan breve tiempo tan universalmente difundido y tan cordialmente arraigado en uno y otro Mundo el culto de la Pastora bellísima!

Dijo de sí el Pastor Divino que cuando se viese exaltado: *Omnia traham ad me* (Joa. 12. 32) su muerte en la Cruz llama exaltación suya: tal es el amor que le debemos; ¡y qué mal se lo pagamos! Cuando llegue esa exaltación, dice que se hará dueño y árbitro de todo, por adorado, querido y festejado de todos: *Omnia traham ad me*. Lo que dijo de sí el Divino Pastor, puede a su modo decir su Madre y bellísima Pastora; aunque con la diferencia que allá, la exaltación del hijo en la Cruz, fue efecto del cruel odio de sus enemigos; acá la exaltación de su Madre en templos, altares, casas, oratorios y salas, por todas partes, como Pastora que roba los corazones a todos en cada imagen, sólo ha sido efecto del noble espíritu, de la idea ingeniosa, y del enardecido pecho de este Seráfico Capuchino, sacrificado en un todo a los obsequios de la gran Reina, en traje, empleo y afanes de hermosísima Pastora.¹⁰⁶

A pesar de la explicación de fray Isidoro y de sus contemporáneos más próximos, la rápida expansión de la devoción y los abundantes frutos pastorales que se obtenían gracias a ella hicieron que poco después de su muerte comenzara a generalizarse la versión aparicionista, prácticamente presente hasta nuestros días¹⁰⁷. Esto va a tener consecuencias muy significativas para el valor que la tradición popular le daría después a la pintura primitiva y a la iconografía de la Divina Pastora en sí, en la línea de los cuadros de visión¹⁰⁸ que suponían la plasmación de la experiencia trascendente del vidente. Lo cierto es que para nuestro capuchino el origen de la advocación se debe a una idea suya que, por la inquietud misionera que le caracterizaba, tampoco puede reducirse a una invención arbitraria sin más. Al igual que se sincera en no dar pie a pensar en un fenómeno sobrenatural, insistiendo en que él es el inventor, atribuye el fruto de su pensamiento a la voluntad divina. Así se deduce del hecho de que las dos veces que refiere su *ocurrencia* lo haga introduciéndolo con la expresión «quiso Dios», o como cuando al defender la primacía de la devoción diga que nunca antes se conoció «hasta que por voluntad de Dios salió esta al mundo»¹⁰⁹. Por tanto, aún y cuando sea una *ocurrencia*, dada la pretensión netamente apostólica por la que la ideó, fray Isidoro se interpretó a sí mismo respaldado por la providencia divina. Ante esto, resulta parca la interpretación que reduce su origen al “complejo de inferioridad” por la búsqueda de una iconografía propia para los capuchinos frente a la inmaculista monopolizada por los franciscanos¹¹⁰, o la que solo ve en ello un producto socio-cultural derivado del bucolismo cortesano¹¹¹.

De un modo u otro, lo cierto es que, por los datos que nos ofrece fray Isidoro, la condición seráfica de su espiritualidad y su encendida vida apostólica, se puede decir que la programación de la devoción se halla tamizada por la misión y la minoridad, distintivos de todo capuchino cómplice del entramado popular de la evangelización y reflejo de la humildad inherente al espíritu de los hermanos de san Francisco, impreso esto último en la imagen paradójica de una pastora en ademán de ser coronada por los ángeles. Todo esto nos lleva a considerar irremediabilmente la religiosidad del personaje que dio forma a la idea, de manera que, así como esta se ha de relacionar con su espiritualidad y praxis misionera, igualmente se ha de apreciar su maduración no como una mera elucubración de escritorio, sino como la meditación que pasa por el corazón orante antes de cualquier empresa apostólica, deber este en todo capuchino desde sus primeras constituciones¹¹². Además del Oficio divino, por dos veces tenía que

104 Id. 1732, 519.

105 Zalamea 1751, 43.

106 Sevilla 1732, censura de Martín de Roxas, sin numerar. Véase el texto que del mismo censor exponíamos en la introducción de esta monografía.

107 Cf. Román 2012, 310-339.

108 Sobre este tema vid. Stoichita 1996.

109 Sevilla 1722, 12.

110 Cf. Palomero 1992, 223-228; Sánchez López 1996, 37-62; Román 2012, 329-331.

111 Cf. Sánchez López 2004, 157-171.

112 Cf. OFMC 1536, nn. 215-216, 308-310.

hacer diariamente oración mental, preferentemente en el coro, con las puertas y ventanas cerradas para mayor recogimiento¹¹³. Luego, si en los preparativos de la misión el retiro orante era fundamental para la consecución de los buenos frutos¹¹⁴, aquella idea ocurrida en el trasunto de la misión popular con el fin de ganar la conversión de las almas hubo de ser madurada a través de la oración. Precisamente, la tradición posterior hará hincapié en esto, interpretando en el contexto de la oración el parón reflexivo de fray Isidoro entre el éxito del ejercicio de la corona pública de aquel 24 de junio de 1703 y la resolución de su novedosa propuesta. Así lo hacen autores influyentes en el desarrollo de la tradición como Ángel de León¹¹⁵, el beato Marcelo Spínola¹¹⁶, Sebastián de Ubrique¹¹⁷ o Juan Bautista de Ardales¹¹⁸.

Aunque parezca subjetivo, nuestra insistencia en la religiosidad de fray Isidoro, expresada en factores como la misión, la minoridad y la oración, resulta un hecho irrefutable a la hora de entender sin anacronismos ni prejuicios la motivación y el desarrollo de su *ocurrencia*. La conexión de esta con semejantes dimensiones explica el interés de fray Isidoro en su programación, no solo en sentido iconográfico, sino también en sentido teológico y pastoral. De hecho, en la misma descripción iconográfica ofrece detalles de interpretación relativos a estos dos últimos aspectos, además de su legado argumental en sendos escritos que facilitan su comprensión de modo bien definido y ampliamente desarrollado. Para ello no habría que esperar a escritos más tardíos como la *Novena*, *La Fuente de las Pastoras*, *La Mejor Pastora Assumpta* o el *Libro segundo de la Pastora Coronada*, puesto que ya en el *Ofrecimiento de la Corona*, de 1703, o en las *Reglas* de la hermandad primitiva, redactadas inmediatamente después del origen de la devoción y aprobadas el 6 de diciembre de 1703, aparecen datos teológicos y culturales relativos a la programación de su idea que son cruciales para entenderla y que representan una constante en los escritos posteriores. *La Pastora Coronada*, redactada también poco después de los hechos fundacionales -una de las licencias es del 22 de enero de 1704-, constituye un compendio pormenorizado de la devoción que sigue a la explicación de su origen y a su primera descripción iconográfica, de manera que la lectura de los capítulos que explican la consistencia del pastorado mariano y la respuesta cultural del rebaño vienen a ilustrar extensamente lo que ideó. En este sentido, la existencia de estos escritos hace que la iconografía de la Divina Pastora goce de un rico material de fuentes argumentales para su interpretación¹¹⁹, algo que no puede decirse de todas las devociones. La novedad que suponía en comparación a las demás, la singularidad, la pretensión misionera, la conservación de la idea primigenia, el complejo contenido mariológico que la definía y su traslación pastoral al mundo real, hacían necesaria una buena y extensa explicación de la misma, lo cual facilita especialmente en *La Pastora Coronada* y *La Mejor Pastora Assumpta*.

Las tres versiones que describen el programa iconográfico tienen en común los elementos distintivos que la conforman: la imagen de la Divina Pastora, las ovejas del rebaño, la alusión al ejercicio de la corona y el arcángel san Miguel. El significado de todos estos será explicado en el siguiente punto de nuestro estudio, ayudándonos para ello de los escritos anteriormente citados. Por la prontitud y cercanía a los orígenes, la primera es la más escueta de todas. Se encuentra en *La Pastora Coronada*, justo en el primer capítulo de la obra en el que relata el origen de la devoción. La descripción dice así:

«Es esta imagen, como se ha dicho, hermosísima, está vestida de Pastora, con su pellico, cayado, y a las espaldas caído el sombrero pastoril, está rodeada de cándidos corderitos, todos los cuales tienen hermosísimas rosas en las bocas, ofreciéndoselas a su Amantísima Pastora, para tejerle con ellas una corona; y la Pastora Dulcísima está a uno de ellos con la diestra mano halagando cariñosa, y en su castísimo regazo reclinándolo. A lo lejos se descubre una ovejita, que apartada del rebaño de la Divina Pastora, fue repentinamente asaltada de un león, imagen del demonio, de quien dice S. Pedro, que como rugiente león nos cerca continuamente en sus iras formidable, buscando a quien tragarse: *Adversarius vester Diabolus tamquam Leo rugiens circuit quaerens quem devoret* [1 Ped 5, 8]. Cuyo peligro reconocido en la descarriada Ovejuela, para evadir riesgo tanto se valió de la dulcísima salutación del Ave María, y al punto fue amparada; porque asistiéndole el señor san Miguel Arcángel, con su tajante espada, la defendió del león, y la redujo al rebaño de su Bellísima Pastora»¹²⁰.

La segunda versión aparece en *La Mejor Pastora Assumpta*, obra editada en 1732. Se trata de un sermón predicado durante la novena que la hermandad primitiva dedicaba a su titular, extendido sobremanera en 136 discursos, versando sobre la ascensión de la Virgen y el pastorado mariano, este ampliamente argumentado. Los dos últimos, a modo de apéndice, los dedica a la narración de los orígenes de la devoción, añadiendo esta vez la rapidez con la que se difundió, algo que ya hizo en 1722 en *La Fuente de las Pastoras*. De nuevo, en el capítulo sobre el origen ofrece la descripción de la iconografía, algo más detallada que la primera. De hecho, a diferencia de esta otra no empieza por la descripción de la imagen de la Virgen, sino por el entorno natural que la envuelve como «un campo poblado de árboles y de flores». Además de referir como la otra vez los tres atributos pastoriles de la Virgen -pellica, cayado y sombrero- describe con precisión la ubicación de estos y la disposición y colores de la vestimenta. En la primera versión aludía al ejercicio de la corona diciendo que las ovejas le ofrecen rosas con sus bocas para tejerle con ellas una corona. Ahora apostilla el significado relativo al ejercicio piadoso diciendo que tales rosas son «símbolo de las avemarías que le

113 Cf. Aspurz 1954, 363; González Caballero 1985, 138-139.

114 Cf. Herrero 2012, 515-516.

115 Cf. León Ángel 1805, 200: «se puso en oración, para saber de Dios nuestro Señor qué imagen de María Santísima pondría en su estandarte».

116 Cf. Spínola 1903, 15: «después de larga oración, se decidió desplegar a los vientos la bandera de la Divina Pastora enarbolándola en nuestra hermosa ciudad, y llamando a grandes y pequeños a que se alistasen bajo de ella».

117 Cf. Ubrique 1921, sin numerar: «al volver del rosario, que había sido una manifestación de fe, se retiró a orar al coro bajo de la iglesia de los Capuchinos, y allí tuvo lugar la aparición».

118 Cf. Ardales 1949, 10: «En aquella noche debió orar mucho el padre Isidoro, dando a Dios gracias por los frutos conseguidos, y algo extraordinario debió el Señor otorgarle».

119 Sobre los escritos de fray Isidoro vid. Galbarro 2012, LI-XCIV; Román 2012, 138-160.

120 Sevilla 1705, 6-7.

cantan en su devotísima corona». Otra diferencia está en la interpretación del gesto de la Virgen con la oveja que se reclina en su regazo. Mientras que en la primera se limita a mencionarlo, ahora lo relaciona a la actitud amorosa de la Divina Pastora por los que se hacen ovejas de su rebaño. Por último, en cuanto a la escena del arcángel que defiende a la oveja de la embestida del demonio figurado en león, ofrece tal serie de detalles que parece estar presenciando una pintura. Por ejemplo, menciona el rótulo que sale de la boca de la oveja descarriada con la inscripción del avemaría, la ubicación exacta de esta en el paisaje, como también la del león tras las peñas. Mientras que en la primera versión el descarrío de la oveja se sobreentiende que es por el pecado, ahora lo explica, además de señalar la condición mayoral del arcángel en relación al rebaño.

Es lógico pensar que esta mayor precisión se deba a que por entonces comenzaban a producirse algunas representaciones que diferían del modelo primitivo, teniendo en cuenta el aumento de su demanda por la rápida y extensa propagación de la devoción, ya no solo por los capuchinos, sino también por particulares que deseaban tener una imagen en su casa. La enorme expansión de la devoción y la consecuente proliferación de la producción de sus imágenes no solo traía consigo el riesgo de desvirtuar su calidad artística, sino también de variar el modelo originario, por descuido, desconocimiento o gusto del artista o del cliente. Mal le pesara a su mentor, comenzaba ya a vislumbrarse la adaptación de la iconografía a otros modelos y la inclusión en ella de otros elementos.

«La idea es esta. Píntase un campo poblado de árboles, y de flores; y en medio de él, sentada en una peña, la Sacro-Santa Imagen, vestida con una túnica talar, de color purpúreo. Sobre ella tiene un pellico, que imita al vellón de lana de una oveja, ceñido a la cintura con un cingulo; y sobre él terciada una mantilla celeste, tiene también un sombrero como de palma, caído a la espalda, y afianzado por delante al pellico con unas cintas; y entre el brazo y el pecho, un pastoril cayado, que todo es traje y vestido propio de Pastores. Alrededor de este milagroso Simulacro, hay muchas ovejitas, cada una con una rosa en la boca, y su Majestad las toma con su siniestra mano; símbolo de las Ave Marías que le cantan en su devotísima corona, que son místicas rosas que le ofrecen, y su Majestad cariñosa mucho las recibe. La mano diestra la tiene puesta sobre la cabeza de una ovejita, que se reclina en su regazo; en que nos dice el amor con que acaricia a los que se declaran por ovejas suyas. Algo apartado, en el campo mismo, se divisa a lo lejos una ovejuela fugitiva, de cuya boca sale un rótulo, que dice: *Ave María*. Detrás de unas quebrantadas peñas, sale un hambriento furiosísimo León, procurando tragarse la descarriada ovejuela; pero en lo alto se deja ver el gloriosísimo Príncipe, Serafín sagrado, el Señor San Miguel, que con una espada de fuego, ahuyenta el león y la ovejuela defiende. Este misterioso jeroglífico, místicamente nos dice, que habiéndose apartado por la culpa, aquella ovejuela del rebaño de la Pastora María, fue al punto embestida del formidable león de los abismos; pues como San Pedro dice, siempre busca a quien tragarse: *Adversarius vester diabolus tanquam Leo rugiens circuit quaerens quem devoret* [1 Ped 5, 8]; pero al verse la ovejuela en el mayor peligro, por ser de su contrario embestida, pronunció las dulcísimas palabras del *Ave María*, y al instante bajó a socorrerla y liberarla de riesgo tanto el señor San Miguel, como Patrono que es y Mayordomo de los místicos Rebaños de la Divina Pastora María»¹²¹.

La última versión se halla en la biografía de fray Luis de Oviedo, editada en 1742, *El Montañés Capuchino*. La descripción forma parte del capítulo sobre la imagen que fray Luis llevaba en sus misiones, la de la Divina Pastora. Antes de proceder a detallarla el biógrafo advierte que ya lo había hecho en *La Mejor Pastora Assumpta*, ofreciendo un dato que corrobora lo que decíamos antes, el temor por la introducción de variaciones en la iconografía a causa de la propagación de la devoción: «porque hay muchos que desean tener o de pintura, o de talla, la sacro-santa imagen de María Santísima como Pastora, para que se sepa el modo con que se debe o esculpir, o pintar, lo diré aquí, explicándolo todo»¹²².

«Píntase pues este prodigio de la gracia, esta imagen milagrosa, con la mayor hermosura que el pincel le puede dar, en un monte, o valle, entre árboles y plantas, sitio propio de los Pastores, sentada en una peña, rodeada toda de ovejitas, que cada una tiene en la boca una Rosa hermosísima; y es significación de las Ave Marías que le ofrecen, cuando su Santísima Corona o se la rezan, o se la cantan; en su correspondencia tiene la imagen en la izquierda mano también una rosa, dando a entender que va recibiendo las que sus ovejitas le ofrecen. La mano derecha la tiene puesta con gran cariño sobre la cabeza de un Cordero, que representa a su Santísimo Hijo, Cordero que vio San Juan en su Apocalipsis, a quien seguían otros muchos. El traje que viste esta portentosa Imagen es una túnica talar, ceñida por la cintura, y sobre ella un pellico, que cubriendo el pecho y la espalda, como los Pastores los visten, bajo un poco de la cintura. Tiene un manto, o mantilla, que terciando una punta en el brazo izquierdo, cubre la espalda, y la otra punta sale un poco por debajo del brazo derecho; entre el cual brazo y el pecho tiene un cayado pastoril, que significa la providencia y misericordia con que gobierna, encamina y defiende a sus ovejas. El sombrero lo tiene caído a la espalda y afianzado con una cinta en el pellico, junto al cuello. En la cabeza tiene una sutilísima toca, y el cabello tendido por la espalda, con una o dos crenchas, que caen sobre el hombro y brazo derecho. El tener o no tener corona, no es de esencia de la Imagen; si la tuviere, se le pondrá un poco levantada sobre la cabeza, sostenida por dos Ángeles, que dan a entender que bajan a coronarla como a Reina. En perspectiva, muy apartada de la Imagen, se verá una oveja con un letrero en la boca que diga: Ave María. Un dragón, que sale detrás de un peñasco, y un ángel que baja volando con una espada desnuda. Esto significa, que aquella oveja se apartó, por su culpa, del rebaño de la Divina Pastora, y así el demonio, que es el dragón, la vio apartada, la embistió para ofenderla; y la oveja, que se vio embestida, para defenderse pronunció el Ave María, y al punto que la pronunció bajó el Señor San Miguel, que es el Patrono de este rebaño, a ahuyentar el dragón, defender la oveja y a su manada llevarse»¹²³.

Como puede observarse, la versión es similar a la de *La Mejor Pastora Assumpta*, aunque todavía mucho más puntillosa, por ejemplo en el atavío. Si bien forma parte de la iconografía primigenia de la devoción, es en esta ocasión cuando hace mención explícita de los ángeles en ademán de coronar a la Virgen, cosa que hizo con anterioridad en *La Fuente de las Pastoras* al describir la disposición de la imagen titular de la hermandad primitiva en su altar de cultos. Puesto que por entonces debían existir numerosas representaciones sin este elemento iconográfico, fray Isidoro aclara que «el tener o no tener corona, no es de esencia de la imagen» (fig. 20), como de hecho no especifica en las dos versiones anteriores. La flexibilidad del mentor en este aspecto se debe a que

121 Sevilla 1732, 519.

122 Id., 1743, 221.

123 Ibidem, 221-222.

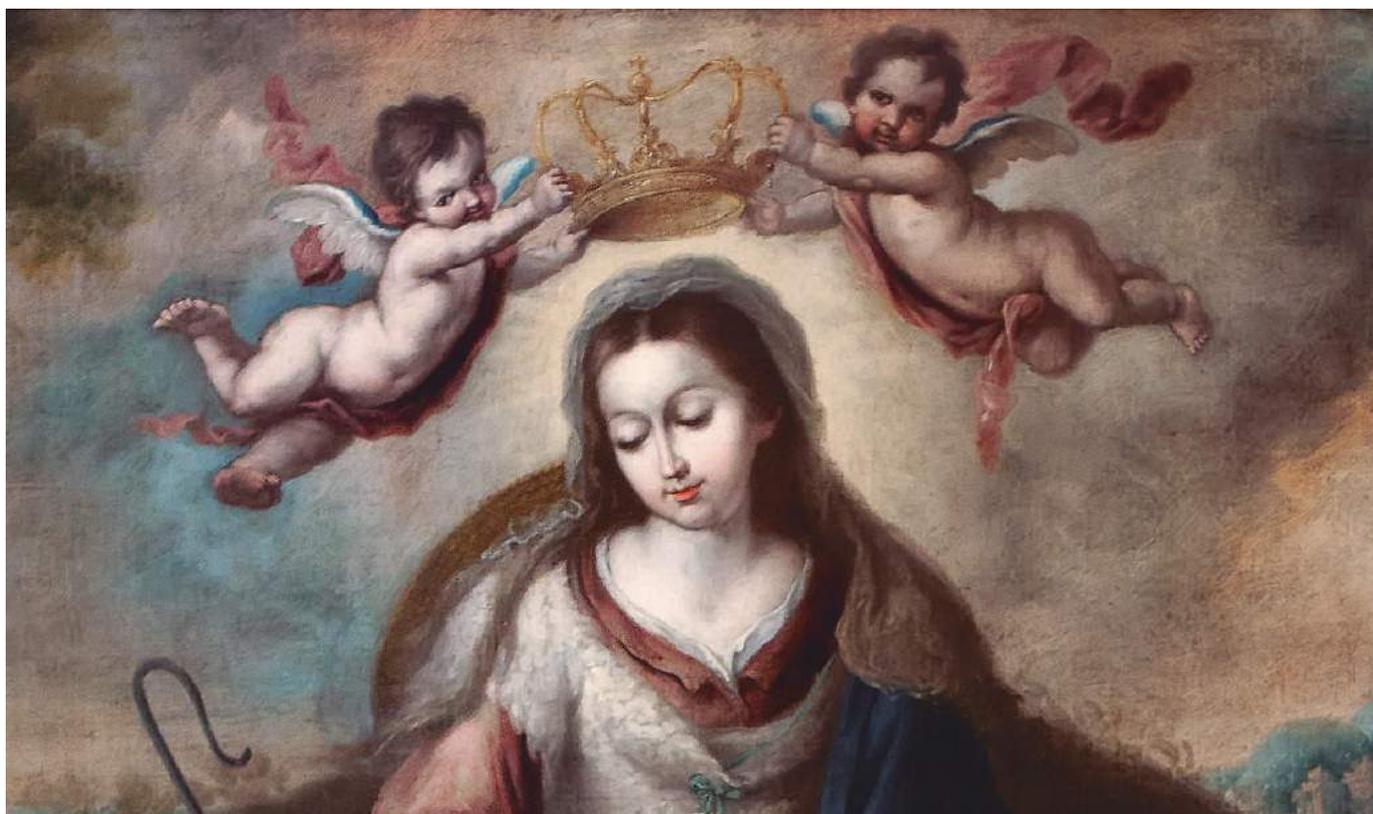


Fig. 20. Seguidor de Tovar. *Divina Pastora*. Óleo sobre lienzo. Primer tercio del siglo XVIII. Colección particular, Cantillana (Sevilla). Detalle.

sin corona o con ella -en este caso siempre sostenida por ángeles y nunca sobre la cabeza- su interpretación, como veremos más adelante, está representada en las rosas que las ovejas ofrecen a la Virgen. Precisamente, en el modelo de mayor éxito de Tovar, cuyo paradigma se encuentra en la pintura del simpecado del duque de Osuna, nunca se representa, salvo en los casos de la versión del Museo Thyssen de Málaga y, de sostenerse la atribución, la de la pintura primitiva y la de una colección particular de Cantillana. Los referentes claves de la propuesta de Tovar en la máxima expresión de su estilo murillesco, la del simpecado del duque de Osuna y la del Museo Nacional del Prado, no lo tienen, como tampoco el pequeño cobre que, objeto de su devoción más preciada, perteneció a fray Isidoro, conservándose en el Convento de Capuchinos de Sevilla. Como veremos cuando analicemos el modelo pictórico de Tovar, esta opción se debe a un recurso táctico del artista para acercar aún más la imagen al devoto en la pretendida persuasión emocional que esperaba despertar en él.

No obstante, el detalle más llamativo es el de la interpretación de la oveja diestra de la Pastora, al decir que «representa a su Santísimo Hijo, Cordero que vio san Juan en su Apocalipsis, a quien seguían otros muchos». Mientras que en las versiones anteriores podría interpretarse como una más de las ovejas del rebaño, ahora especifica su significado cristológico. En escritos precedentes daba a entender ambos significados de modo simultáneo, teniendo en cuenta que el primero en enseñar al devoto el amor filial debido a la Madre es el Hijo y que la misericordia de la Divina Pastora es tan grande que acoge al que se hace miembro de su rebaño en el mismo regazo en el que apacentó al Cordero divino. La razón de la unilateralidad del significado cristológico en su interpretación en esta ocasión se debe a la constancia de las primeras representaciones con Niño que suponía una alteración bastante evidente respecto al modelo primitivo, así como una redundancia en la representación cristológica ya figurada en la imagen del Cordero. Coetáneo a la edición de *El Montañés Capuchino*, fray Isidoro llegó a escribir un memorial al provincial fray Miguel de Ardales para que prohibiese la inclusión de elementos semejantes en la iconografía que él había diseñado. Un extracto del decreto promulgado por el provincial da buena cuenta de ello:

«En vista de un memorial que presentó el reverendo padre fray Isidoro de Sevilla, en que suplicaba que las imágenes de la Divina Pastora se hiciesen y pintasen conforme a su primitiva institución, se mandó expedir decreto a todos los conventos, para que ningún religioso, con pretexto de devoción o por otro cualquier título, no pintare imágenes ni las hiciese de talla prelado alguno con Niño, con rosario ni con escapulario, sino que se arreglasen a su primitiva institución, según y conforme la inventó dicho reverendo padre fray Isidoro de Sevilla»¹²⁴.

Como se ha dicho en otro momento¹²⁵, fray Isidoro era consciente de que el favor del provincial solo incumbía a los capuchinos de la Bética, lo cual explica que aproveche la edición de la vida de fray Luis para hacer una llamada a los capuchinos de las demás regiones de España y a los que misionaban en América, como también a los seglares. La advertencia de fray Isidoro es dura al decir

124 APCA 1742, 30-31.

125 Cf. Román 2012, 672.

que aquellas que incluyeran o quitaran elementos relativos al modelo por él programado no gozarían de las indulgencias concedidas a la hermandad primitiva, como tampoco podría llamársela Pastora. El reclamo a las indulgencias demuestra la importancia que estas tenían para fray Isidoro en la aprobación eclesiástica de la devoción, aunque fuere a través de un modo indirecto como este o el de las censuras pertinentes de las publicaciones en las que incluía su descripción y argumentación¹²⁶. De hecho, muchas de las estampas que se publicaron con la imagen primitiva recogen, por ejemplo, las indulgencias del arzobispo de Sevilla Manuel Arias y Porres (1702-1717) que después serían secundadas en su traslación a la pintura, aval seguro de la aceptación de la devoción por la autoridad eclesiástica ante cualquier atisbo de recelo por la innovación o el decoro respetuoso de la representación¹²⁷.

«Esta es la imagen verdadera de María Santísima como Pastora, que fundándose en la Sagrada Escritura y en la autoridad de muchos Santos Padres, sacó a la luz la afectuosa devoción de los capuchinos de Andalucía el año de 1703. Y es la primera que con este referido místico traje se ha pintado en el mundo y ya en casi todo el orbe se venera introducida. Y está aprobada por N. Santísimo Padre Clemente Undécimo, cuya beatitud ha concedido a su hermandad las indulgencias que se conceden a las hermandades más célebres del orbe. De aquí se sigue, que si se pintare o se esculpiere otra alguna imagen, añadiéndole o quitándole algo que no sea como lo que llevamos referido, no se puede llamar Pastora, aunque más Pastora la vocean, ni se puede decir que está aprobada por el Pontífice, pues solo aprueba, la que tiene el traje que llevamos mencionado, y no las que, añadiéndole o quitándole algo, varían de la primitiva imagen. Ni tendrán las gracias e indulgencias que a la hermandad de la primitiva imagen le concedió dicho Sumo Pontífice.

Por tanto, pido y con todo rendimiento suplico a los venerables padres misionarios, así los que pasaren a Indias a propagar la fe católica, como los que hicieran misiones en los católicos cristianos pueblos, lleven consigo esta sacro santa imagen, no variándola, quitándole o añadiéndole algo a la idea con que está la primitiva, como lo hizo el V. P. Fr. Luis de Oviedo en un pendón, aunque pobre, primoroso, y con su amparo consiguió tantas conversiones de pecadores obstinados y se obraron milagros muchos, como se verá en lo que se sigue de esta historia. Suplico y pido también a los seglares que, en sus oratorios o casas, quisieren tener esta venerable imagen, que la hagan pintar conformándose en todo a la pintura que dejo referida de la primitiva imagen, pues en esto se ajustarán en todo a la voluntad del Sumo Pontífice, vicario de Cristo nuestro bien y cabeza visible de la Iglesia; y en lo contrario, se apartarán de lo que con tanta madurez tiene aprobado. Y no es razón que los que nos confesamos hijos de la Iglesia, nos apartemos de lo que aprobó el que es padre, pastor y cabeza del cristianismo»¹²⁸.



Fig. 21. Juan Bernabé Palomino. *Divina Pastora*. Grabado. Segundo cuarto del s. XVIII. Colección Antonio Correa, Museo de Caligrafía Nacional, Madrid.



Fig. 22. Nemesio López. *La Divina Pastora del Convento de San Gil de Madrid*. Grabado. 1781. Museo de Historia de Madrid.

Juan Bautista de Ardales explica que el detonante de la intervención de fray Isidoro en el rechazo de tales variaciones iconográficas se debió a un grabado de la imagen de la Divina Pastora con el Niño que veneraban los franciscanos alcantarinos en Madrid¹²⁹. Dicha imagen fue regalada por la duquesa de Osuna Bibiana Francisca Xaviera Guzmán el Bueno tras su regreso a Madrid con el fin del Lustró Real hispalense (1729-1733). Mientras que su esposo regaló en 1732 a la hermandad primitiva el espectacular estandarte con la pintura de Tovar, ella procuró con gran dedicación la introducción de la devoción en la capital del Reino. A devoción suya hizo que se sacase en estampa una representación de la Divina Pastora que sigue con exactitud la pintura primitiva¹³⁰ y en cuya cartela inferior dice que se venera en el convento de San Gil (fig. 21), señal de que en un principio la duquesa pudo llevar consigo una representación fiel al modelo originario. En 1738 hace que el alcantarino fray Juan de la Calzada escribiera

126 Cf. *Ibidem*, 674.

127 Cf. *Ibid.*, 576.

128 Sevilla 1743, 223-224.

129 Cf. Ardales 1951, 18-20; *Id.* 1949, 40.

130 Cf. Román 2012, 123.

una novena que ella misma dedica a la Divina Pastora¹³¹, fecha en la que encarga a José Galván y Luis Salvador Carmona la imagen en cuestión con el Niño¹³². Desaparecida durante la guerra civil, podemos hacernos una idea de ella gracias al grabado de Nemesio López de 1781(fig. 22)¹³³, o una reproducción en talla bastante fiel en el Monasterio de San Pedro de Alcántara de la localidad abulense de Arenas de San Pedro¹³⁴, un vidrio policromado¹³⁵ y un óleo sobre lienzo conservados en el Convento de Capuchinos de Sevilla¹³⁶.

Dado que fueron los alcantarinos los que introdujeron la devoción en Italia¹³⁷, hubieron de hacerlo mediante la estampa de la imagen madrileña, cuya influencia se observa claramente en numerosas estampas y pinturas, por ejemplo el grabado del libro de Genaro Precanico (fig. 23)¹³⁸, la pintura de la iglesia de San Gregorio de los Armenos de Nápoles¹³⁹ o la que fue de devoción de san Alfonso María de Ligorio. En otras obras se observa la derivación del modelo alcantarino-madrileño, especialmente en el que el Niño sujeta a una de las ovejas con una cadena o cordón como señal de esclavitud mariana, muy difundido en Italia, como puede verse en los grabados de Bartolommeo Nerici¹⁴⁰, Girolamo Carattoni¹⁴¹, Agapito Franzetti¹⁴² o la pintura de Nicola Monti¹⁴³. Modelos muy similares se propagaron por todo el levante español, destacando ejemplos como el realizado por Pedro Pascual Moles en grabado¹⁴⁴. Puesto que muchos de los misioneros capuchinos que iban a América eran de esta zona, era de esperar que traspasara el océano, si bien allí prevaleció el modelo primitivo por las estampas que desde los principios de la devoción le fueron llegando.

Por hallarse en la capital del Reino, el peso influyente de la imagen del convento alcantarino se hace palpable en numerosos casos por toda la geografía española, destacando por el acrecentamiento del gesto tierno del Niño que se inclina para besar la oveja la imagen realizada por Mariano Bellver y Collazos para el Convento de Capuchinos de El Pardo de Madrid¹⁴⁵, la cual sigue el modelo dibujado por Vicente López y grabado por Francisco Jordán, José María Martín, Francisco Tudela (fig. 24)¹⁴⁶, etc.



Fig. 23. Anónimo. *Divina Pastora*. Grabado. 1761. Interior del libro de Genaro Precanico. Biblioteca Centrale dei Frati Minori Cappuccini, Roma.



Fig. 24. José María Martín. *Divina Pastora*. Grabado. 1831. Archivo Histórico de la Provincia Capuchina de Andalucía, Sevilla.

131 Cf. Calzada 1738; Román 2012, 120-121.

132 Agradezco la información al respecto por Francisco Espinosa de los Monteros Sánchez. Cf. AHN 1740, nº 14; Precanico 1761,186, Román 2012, 621.

133 Cf. Román 2012, 133.

134 Cf. Castro 1990, 562-563, 567.

135 Cf. Román 2012, 737.

136 Cf. Ardales 1751, 25.

137 Cf. Neri 1893, 251-253; Ardales 1949, 48-52; Id. 1951, 19-21; Id. 1947, 7-8, 24-25, 42-43, 104, 114, 127-128, 193; Id. 1948, 18, 54; Montecorvino 1946, 127-128, 230-232, 261-262.

138 Cf. Román 2012, 601.

139 Cf. Ardales 1949, 50-51; Id. 1951, 25.

140 Cf. Román 2012, 739, 770.

141 Cf. Ibidem., 775.

142 Cf. Ibidem., 777.

143 Cf. Ibidem., 770; Capponi 2005, 35-67.

144 Cf. Delclaux 1989, 171, 184-185. Vid. Palma 1925; Id. 1925-196. Una de las láminas que recoge el estudio de 1925 reproduce un grabado muy fiel al modelo alcantarino, siendo propiedad de Joan de Noguera Olivas, de Sagaró, Gerona. Otras muchas parecidas se pueden ver en Ciurana 2003, 229-464.

145 Cf. Román 2012, 740.

146 Cf. Ibidem., 742-743, 773.

No hace falta irse muy lejos para encontrar obras contemporáneas a fray Isidoro en las que se incluye el Niño, sobresaliendo las de Bernardo Lorente Germán que, a diferencia de Tovar, solía representarla así, tal y como puede verse en las de Alcolea del Río y Tocina, ambas cercanas a la polémica manifiesta por el memorial y la biografía de fray Luis, la primera firmada en 1742¹⁴⁷ y la segunda en 1741¹⁴⁸. Sobre la misma fecha podría datarse la pintura que se conserva en la iglesia carmelita del Santo Ángel de Sevilla. Igualmente con el Niño (fig. 25).

Aunque el temor de fray Isidoro se confirmara y con creces, ciertamente, como sostiene Ardales¹⁴⁹, un criterio tan férreo por la fidelidad al modelo primitivo resulta exagerado, teniendo en cuenta que, realmente, no por ponerle el Niño, el escapulario o el rosario dejaba de representar a la Virgen como Pastora. Quizás temiera que la iconografía acabara desvirtuándose totalmente, si bien la historia demuestra lo contrario, habiendo sido totalmente positivo su adaptación a otras devociones, clave de su supervivencia y aceptación aún más generalizada. Es lógico pensar que, conforme iba expandiéndose la devoción, muchos ignoraran el simbolismo cristológico de la oveja diestra de la Virgen, creando así la necesidad de la inclusión de la imagen del Niño, amén a la usanza de la mayoría de las representaciones marianas de gloria. Con esto se hacían más patentes el aspecto teológico de la maternidad divina y la analogía del pastoreo de María con el Buen Pastor, reforzándose, además, la sensibilidad inherente a la iconografía mediante la ternura, radicalmente empática para el espectador, de la imagen infantil de Cristo.

A propósito de esto último hemos de plantearnos la influencia que la imagen del Buen Pastor niño pudo ejercer en la conformación pictórica del modelo programado por fray Isidoro, trasunto muy popular a partir de su primera representación en la pintura moderna por Bartolomé Esteban Murillo¹⁵⁰. No queremos decir con esto que la idea de nuestro capuchino sea la trasmutación sin más de esta iconografía. Ya hemos señalado que una imagen recurrente para el misionero era la de la parábola del pastor en busca de la oveja descarriada, lo cual hubo de estar presente en la mente de fray Isidoro en la interpretación de su obra apostólica y en la forja de su *ocurrencia*. De hecho, en el tercer capítulo de *La Pastora Coronada*, tras los relativos al origen de la advocación y la defensa de las imágenes, explicando «cómo se ha fundado en razonable y religiosa devoción la idea de pintar a María Santísima en traje de Pastora», menciona por dos veces la citada parábola.

«El mismo Señor se pinta en traje de pastor, con una ovejita al hombro, haciendo mención de lo que su Majestad dijo en la parábola del pastor, que puso sobre sus hombros la ovejuela perdida, con quien su Majestad tiene tanta analogía que de sí mismo dijo esta parábola, calificándose de pastor que sobre los hombros de su misericordia lleva al rebaño de la gracia al pecador, que es oveja descarriada en los falaces campos de la culpa»¹⁵¹.

Ahora bien, el resultado de la programación de su idea no sigue literalmente la parábola, puesto que de haber sido así hubiera representado a la Divina Pastora de pie trayendo a la oveja descarriada o cargándola sobre los hombros¹⁵². Si bien es evidente que la parábola influyó en su idea, sin olvidarnos de la figura cristológica del Cordero, no parece que esta determinase la composición del modelo iconográfico. En esto juega un papel importante el pintor, el cual, habiendo escuchado al capuchino, pasó a esbozar la idea trazada conforme a modelos ya establecidos e influenciados por el de Murillo, en concreto el que se conserva en el Museo del Prado (fig. 26)¹⁵³ y del que se conocen varios dibujos preparatorios (fig. 27)¹⁵⁴. Sin menoscabar la interpretación teológica que fray Isidoro hace de la posición sedente de la Virgen con la oveja en el regazo en alusión a la figura apocalíptica del Cordero en el trono, se puede pensar que la opción por representarla así y no de pie pudo estar influenciada por este modelo murillesco, el cual, desde muy temprano, gozó de enorme popularidad. Hubo de ser conocidísimo en los talleres de los pintores sevillanos como lo demuestra el hecho de que existan sendas representaciones inspiradas en él, no solo por los artistas propiamente de la escuela de Murillo, sino incluso por alguien tan dispar en el estilo como Valdés Leal¹⁵⁵, datada la de este hacia 1680. Nerea Pérez recoge en su estudio otras dos representaciones tempranas, una de un seguidor de Murillo hacia 1665, conservada en el Hunterian Museum and Art Gallery William Hunter¹⁵⁶, en la universidad de Glasgow, y otra de Juan Simón Gutiérrez, hacia 1700-1710¹⁵⁷. La autora, además, menciona varios ejemplos de pinturas inspiradas en el Buen Pastor niño de Murillo colocadas en las puertas de los sagrarios, comentando que en dos de ellos, «al ser más tardíos, incorporan elementos que recuerdan a la iconografía de la Divina Pastora»¹⁵⁸.

Efectivamente, era de esperar que la coexistencia de ambas iconografías a partir de 1703 y el protagonismo galopante de la devoción de la Divina Pastora hicieran que esta acabara influyendo en la del Buen Pastor niño, paradójicamente la que probablemente fuera el sustrato de inspiración del artista que plasmó la idea de fray Isidoro. Decimos del artista porque cuando fray Isidoro enumera los tipos de representaciones cristológicas, al mencionar la del pastor, solo señala la imagen del que carga con la oveja y no la del

147 Cf. *Ibid.*, 615, 624-625; Quilis 2005, 169-172

148 Cf. Quiles y Cano 2006, 237; Román 2012, 765.

149 Cf. Ardales 1949, 70-73.

150 Cf. Valdivieso 2010b, 166-168, 382, 432-433, 356; Pérez López 2017, 311-328.

151 Sevilla 1705, 27. También en la página 32.

152 De esta existe un precioso ejemplo de la segunda mitad del siglo XVIII grabado por Joseph Martin Wagner. Cf. Román 2012, 364.

153 Cf. Valdivieso 2010b, 168, 432-433. Mósig Pérez, al hablar de las referencias socio-culturales del origen de la devoción de la Divina Pastora, señalando el gusto de la época por lo bucólico, comenta: «El arte muestra también prefiguraciones de la Divina Pastora en épocas no muy anteriores a la de fray Isidoro, por ejemplo el Niño Jesús Buen Pastor (1660-65) de Murillo (Museo del Prado)». Mósig 2006, 40.

154 Cf. Mena 2015, 234-241; Navarrete 2017a, 144-149; Pérez López 2017, 319, 325.

155 Cf. Valdivieso 2009, 197-202; Pérez López, 321, 327.

156 Cf. Pérez López 2017, 320-321, 327. Valdivieso, sin embargo, lo data hacia 1715-1720. Cf. Valdivieso 2018a, 400.

157 Cf. *Ibid.*, 323, 328.

158 Cf. Pérez López 2017, 320. En concreto se tratan de dos obras catalogadas por el inventario de patrimonio mueble del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, nº 77815 y nº 79010.



Fig. 25. Taller de Bernardo Lorente Germán. *Divina Pastora*. Óleo sobre lienzo. S. XVIII. Iglesia del Santo Ángel, Sevilla.



Fig. 26. Bartolomé Esteban Murillo. *El Buen Pastor*. Óleo sobre lienzo. Hacia 1660. Museo del Prado, Madrid.



Fig. 27. Bartolomé Esteban Murillo. *El Buen Pastor*. Lápiz negro, pluma, tinta ferrogálica sobre papel verjurado, ahuesado. Hacia 1660. Museo del Prado, Madrid.

que aparece sentado en una peña, modelo este, como se sabe desde Ceán, construido por Murillo a partir del Cupido con el que Stefano della Bella († 1664) estampara el frontispicio de su obra *Jeu des Fables*¹⁵⁹. En otra ocasión decíamos que la influencia de la iconografía de la Divina Pastora en la del Buen Pastor llegó a tal extremo que en varios casos terminó por configurarla totalmente según el modelo primitivo¹⁶⁰. En este sentido, cabe destacar las pinturas de Miguel Cabrera en el Museo Nacional del Virreinato, en Tepotzotlán (México), y las de José de Páez en el Museo de América, en Madrid. La trasmutación que ambos autores hacen del Buen Pastor en edad adulta reclama la de su obra pareja de la Divina Pastora, llamando la atención no solo que la posición invertida de ambas sea la misma, sino también que aparezcan sobre el Buen Pastor los dos ángeles con la corona. En la de Cabrera, incluso, se representa la escena del arcángel san Miguel defendiendo a la oveja acechada por la fiera demoníaca.

Recientemente descubrimos una versión del Buen Pastor niño pintada por Francisco Gallardo y Mendoza en 1714 (fig. 28)¹⁶¹, perteneciente a una colección particular de Cantillana, de clara inspiración murillesca. En ella se observa cierta influencia de la iconografía de la Divina Pastora, por ejemplo en los colores de la vestimenta, la inclusión bien visible del manto azul envolviendo la figura del Niño, la cabeza algo inclinada con la expresión recogida¹⁶² y las ovejas que flanquean la imagen. La de la derecha es un calco de la que aparece frontalmente en el grupo de ovejas que acompaña a la Divina Pastora según los modelos más primitivos y el que pintara Tovar. La que se descubre de perfil por el lado izquierdo es otro calco, pero invertido, de la que aparece tras el Cordero de la Divina Pastora. Aunque la obra referente de Murillo sea la del Prado, en este caso se observa una mayor dependencia en la disposición de brazos y manos de la estampa de Stefano della Bella, mientras que la configuración de la oveja sigue la de los dibujos de Murillo conservados en el Louvre y en el Prado.

Valdivieso dio a conocer una pareja de lienzos con los temas del Buen Pastor niño y la Divina Pastora pintados por uno de los más prolíferos en la representación de la devoción, Lorente Germán, de una colección particular de Sanlúcar la Mayor, aunque sigue más bien el *San Juan Bautista niño* del Museo del Prado, obra bucólico-sacra igualmente cargada de gran emotividad y espiritualidad¹⁶³. Valdivieso presenta también dos obras de Tovar sobre el Buen Pastor niño muy interesantes para nuestro estudio, ambas de colecciones particulares sevillanas¹⁶⁴. La composición, similar en las dos, evoca notablemente el modelo iconográfico de la Divina Pastora, ataviándola como a esta con túnica rosácea, pellica y manto azul. Lo más llamativo es la disposición del grupo de ovejas, la misma, pero a la inversa, del que aparece con la Divina Pastora. Si esta sujeta al Cordero con la diestra, el Pastor lo hace con la izquierda, mientras que el conjunto de la oveja de pie y de perfil con otra recostada debajo aparece junto a la Pastora a su izquierda y junto al Pastor a su derecha. La existencia de tales ejemplos es de crucial relevancia para la investigación sobre la cuestión del pintor al que fray Isidoro encargó la pintura primitiva. De admitirse, como tradicionalmente se ha dicho, que es de Tovar, habría que decir que el pintor adaptó los mismos modelos de ovejas para ambas iconografías, habiéndose de dilucidar en

159 Cf. Madrazo José 1826, lám. 32; Angulo 1981, vol. 2, 185, cat. 202; Valdivieso 2010b, 168; Navarrete 2017a, 144-148; Pérez López 2017, 318.

160 Cf. Román 2017, 401, 415.

161 Cf. *Ibidem*, 401, 416.

162 En la pintura del Prado, como en los dibujos correspondientes y las obras que siguen este modelo, el Niño aparece siempre dirigiendo la mirada al espectador o hacia arriba.

163 Cf. Valdivieso 2018a, 246-247; *Id.* 2010b, 172-173, 488.

164 Cf. Valdivieso 2018a, 267-268.

cuál comenzó a hacerlo por primera vez. Si se cuestiona la autoría tovariana de la que tradicionalmente se ha tenido por la pintura primitiva, habría que decir que el modelo acabó influyendo en las futuras composiciones de Tovar cuando este pasó a representarlo, a menos que compartiera con el autor de la pintura primitiva modelos ya existentes derivados de Murillo. Jonathan Brown recoge en su estudio el dibujo de un Buen Pastor niño que atribuye a Tovar¹⁶⁵, con una actitud similar a los dos anteriores, pero con la diferencia de que aparece solo con una oveja sobre la que descansa la mano izquierda, como en el Buen Pastor del Prado, con el que, curiosamente, comparte la disposición primitiva del cayado que después cambió el maestro.

Al contemplar al Buen Pastor niño y a la Divina Pastora del mismo museo, todavía podría establecerse una estrecha analogía entre ambas iconografías en cuanto a la suerte de su popularidad y la construcción de una imagen aurática¹⁶⁶ que las hizo perdurables a través de los siglos. En este sentido, fue la excelente asimilación del estilo de Murillo por Tovar la que logró transmitir el aura, la quietud visual, la captación de los sentidos y de las emociones en la representación de la Divina Pastora. En las dos iconografías, la sencillez de la escena contrasta con la fuerza atrayente que ejercen los personajes en el espectador, cuya visión queda embelesada por la belleza trasmutada en la ternura infantil¹⁶⁷ del Pastor o la delicadeza femenina de la Pastora. El candor de los rostros, los tonos agradables, la intensidad de la luz en el personaje, el sosiego majestuoso del que apacienta sentado y la recreación de un paisaje idílico¹⁶⁸ comparten y consiguen en ambas pinturas los elementos claves de su persuasión. A la conmoción que genera la metáfora visual construida del niño o de la joven doncella que dulcemente apacienta, se ha de añadir la seguridad que transmite la irrupción en lo natural de los personajes celestes que velan por los de la tierra y la *fuga mundi* traducida al código cultural bucólico de la época¹⁶⁹ latente como añoranza de un mundo mejor posible en el ámbito natural y no en el trasiego de la urbe. A este respecto, fray Isidoro ofrece una reflexión sobre los beneficios de la vida del pastor en su soledad como reflejo del estado idílico del alma alejada del pecado, cultivada de virtudes y presta al encuentro con Dios¹⁷⁰. En este sentido, Anel Hernández baraja la hipótesis del origen de la devoción como expresión del *memento mori* (“recuerda que morirás”), es decir, del tópico que desprecia el mundo como una realidad fugaz, de lo cual los capuchinos fueron excelentes representantes incluso en el cuidado de su propio cuerpo¹⁷¹.

«Mírese demás de esto, un pastor en el campo, que mientras el ganado andando pasta, o mientras descansando rumia, está él en lo blando de la verde hierba dulcemente recostado. Allí goza una tranquilidad segura y una seguridad tranquila, nada lo molesta y todo le sirve de diversión al sentido»¹⁷².

«Esta solitaria vida es la que vive el pastor. En los campos vive, en los montes mora, en las selvas anda y en los yermos habita. Y así el pastor guardando en el desierto sus ovejas, está libre de los mundanales tumultos. Allí no le molesta la frecuencia de las turbas. Allí no le da guerra la liviandad de la carne, ni con peligrosas vistas ni con resbaladizas ocasiones. Allí la soberbia que quiere preceder y presidir a todos no lo hincha, porque no tiene ni a quien presida ni a quien preceda. Allí la avaricia no le persigue, porque con lo poco que tiene se contenta. Allí la profanidad no lo engríe, porque no tiene telas que vista ni tiene galas que rompa. Allí se desconocen los vicios y las virtudes se conocen. Allí los apetitos callan y los santos pensamientos gritan. Allí la malicia muere y la sencillez cándida vive. Allí la pasión obedece y la razón con imperio manda. Por último, allí todo el día y la noche toda la puede emplear el pastor en el obsequio de Dios, porque libre de las ocasiones de las culpas, puede entregarse todo a la contemplación de las cosas celestiales, a los repetidos actos de amor de Dios y a gozar una vida casi angélica; luego, esto solo basta para que la conozcamos por utilidad y conveniencia tan grande que por ella se pueda conocer la excelencia del arte pastoril y bondad mucha del empleo de pastor»¹⁷³.

Todavía se han de precisar algunas diferencias, como, por ejemplo, las ruinas entre las que aparece el Buen Pastor, índice de la tradición arcádico-virgiliana o de la superación del mundo pagano¹⁷⁴, elemento que no se descubre en la iconografía de la Divina Pastora. En esta, aunque en algunas de sus representaciones aparecen algunos edificios o casas en medio del campo, lo destacable del paisaje es la escena del arcángel en defensa de la oveja descarriada. Murillo centra la atención en la imagen del Niño con la oveja, la cual se ha de interpretar como la oveja recuperada por el Pastor de la parábola, mientras que las noventa y nueve que había dejado para buscar a esta otra se hallan representadas en la imagen del rebaño que pace al fondo. En la iconografía de la Divina Pastora, sin embargo, la oveja perdida es la que aparece al fondo, socorrida por el arcángel, mientras el rebaño se halla en torno a la imagen de la Virgen en un primer plano. La túnica larga de cuello amplio y tono rosáceo con la que Murillo suele representar a Jesús en su niñez media¹⁷⁵ es la que Tovar usa para sus Pastoras, si bien en el Niño aparece recogida por debajo para enseñar un poco los pies, mientras se remanga para dejar al descubierto los brazos, detalles que se han de relacionar con la infancia. En la Divina Pastora, por el contrario, la túnica cubre sus pies y aun hallándose algo remangada en el brazo nunca llega a enseñarlo, cubierto por otra manga de color blanco, tal y como tantas veces pintó Murillo a la Virgen en señal de decoro.

165 Cf. Brown 1976, 73.

166 La expresión es de Benito Navarrete que, siguiendo a Walter Benjamin, subraya el poder seductor de las metáforas de la imagen creadas por Murillo. En el apartado sobre la construcción de las imágenes visuales del maestro sevillano pone como ejemplo, precisamente, el Buen Pastor del Prado. Cf. Navarrete 2017a, 12-13, 107-177.

167 Cf. Valdivieso 2010b, 164-173; Gregorio 2016, 147-165.

168 Véanse los comentarios que sobre el Buen Pastor del Prado hacen Valdivieso 2010, 168; Ponce 2018, 84-85.

169 Cf. Román 2012, 205-207.

170 Cf. Sevilla 1732, 43-51.

171 Cf. Hernández Sotelo 2018, 98-126.

172 Sevilla 1732, 45.

173 Ibidem, 51.

174 Cf. Portús 2001, 186; Gregorio 2016, 161.

175 Cf. Pérez López 2017, 316. Véase por ejemplo en el Niño del san José que pintó para la iglesia de los capuchinos de Sevilla, hoy en el Museo de Bellas Artes, o en el de la Sagrada Familia de la National Gallery de Londres.



Fig. 28. Francisco Gallardo y Mendoza. *Buen Pastor*. Óleo sobre lienzo. 1714. Colección particular, Cantillana (Sevilla).



Fig. 29. Alonso Miguel de Tovar. *Divina Pastora*. Óleo sobre cobre. Hacia 1732. Colección particular, Cantillana (Sevilla). Detalle.

Se ha señalado en varias ocasiones el contexto cultural bucólico en el que surge la devoción, del cual existen claros y preciosos ejemplos en la literatura española del Siglo de Oro, si bien fray Isidoro no parece conocerlos¹⁷⁶. La influencia de la arcádica de Virgilio en la reflexión de nuestro capuchino tiene precedentes en el ámbito religioso, especialmente en la llamada literatura pastoril a lo divino¹⁷⁷. Fray Isidoro alude a este concepto idílico pastoril cuando, como se ha dicho arriba, dedica tres capítulos de *La Mejor Pastora Assumpta* a discurrir sobre el ideal de perfección de la vida solitaria del pastor. No repara, por ejemplo, en servirse de las analogías con el pastor Polifemo de Virgilio o el pastor Argos -de cien ojos- de Ovidio para explicar los rebaños de la Divina Pastora y su mediación: «Fábula de la mentida Gentilidad fue esta, pero es verdad sólida que nuestra amantísima Pastora María, a más de cien ojos excede la vigilancia, el amor y cuidado con que sobre su rebaño vela»¹⁷⁸. Curiosamente, en el *Ofrecimiento de la Corona*, manuscrito de 1703, a propósito del rezo de la corona de la Divina Pastora, refiere las pastoras de la Arcadia: «para que al modo que allá en la antigua Arcadia las hijas de los reyes eran pastoras, así nosotros al tiempo que Pastora te conocemos, coronándote con tu santísima corona Reina del Empíreo te sirvamos»¹⁷⁹.

A pesar de este innegable sustrato cultural¹⁸⁰, no podemos reducir el origen y el fin de la nueva advocación al mero divertimento aristócrata de la idealización nostálgica de lo rural y agrícola. La devoción promovida por fray Isidoro cobra todo su sentido a raíz de la misión y de la argumentación teológica y bíblica que la sostienen. La iconografía fue programada por fray Isidoro a partir de aquella ocurrencia encendida por el celo apostólico de la conversión de las almas, pero en su plasmación pictórica hubo de depender de la creatividad del artista que, en el caso, seguía modelos compositivos murillescros, muy probablemente los relativos al Buen Pastor niño, imagen altamente persuasiva, tierna, emotiva y afín a la religiosidad popular de la época. Esto es lo que, precisamente, fray Isidoro necesitaba para dar éxito a una idea tan religada al poder de la imagen y a la misión.

Interpretación teológica de la iconografía

La vinculación de la devoción de la Divina Pastora desde un principio al programa trazado por fray Isidoro en relación a las misiones y los abundantes escritos que este legó para su comprensión hacen que su iconografía pueda ser ampliamente interpretada, de manera que constituye en sí una síntesis del concepto teológico argumental sobre el pastorado mariano¹⁸¹.

Comencemos con la imagen de la Virgen. Los atributos que la significan como Pastora son la pellica, el cayado y el sombrero (fig. 29), cada uno de ellos situados conforme a la programación de fray Isidoro, de gran contenido simbólico especialmente los dos primeros. La pellica adquiere varios significados relativos a la mediación celeste y a la maternidad divina. En cuanto al primero, en *analogía Christi*, representa la misericordia de la Divina Pastora en favor de las ovejas pecadoras, la cual es tal que carga sus culpas para obtenerles el perdón de Dios. En el pellico que se confecciona con las pieles de las ovejas muertas y con el que se viste el pastor ve significado los pecados. En relación a esto recurre al principio de recirculación salvífico por el que descubre en la primera Eva una prefiguración de la segunda, María, por medio de la cual Dios restaura lo que se había perdido por la primera. Puesto que Eva fue vestida de pieles tras haber cometido el pecado original (Gén 3, 21) y de pieles se visten los pastores, esta se acredita como

176 Cf. Román 2012, 205-207, 500-530; Legarda 1967, 195-225; Bacaicoa 1957, 242-245.

177 Cf. López Estrada 1974.

178 Sevilla 1705, 113-114.

179 Sevilla 1703a, dedicatoria, sin numerar.

180 Cf. Sánchez 2004, 157-181.

181 Cf. Román 2012, 680-694. Vid. Id. 2010, 207-212.

pastora. A partir de aquí expone la antítesis entre la Pastora Eva y la Pastora María para concluir que mientras el vestir pellico fue por un principio de perdición para todos, por otra supuso la restauración de la gracia¹⁸². El pellico, pues, simboliza la misericordia de la Virgen y un reclamo a la conversión y a la respuesta de amor filial hacia ella.

«Luego, si el tomar en sí la Pastora Eva las culpas de los hombres todos, en su pellico simbolizadas, fue perderlas; el tomar la Pastora María en sí todas las culpas de los hombres, simbolizadas en su pellico, fue restaurarlas; y por consiguiente, si Eva perdió la gracia, María esa gracia la restauró. Pues al ver Dios que la Pastora María se hace cargo de todas esas culpas, con su misericordia las perdona, y perdonadas, toda la gracia que se perdió por Eva se restauró por María»¹⁸³.

«Luego, la Pastora María substituyó los pastos de la gracia, en lugar de los pastos de la culpa con que Eva nos apacentaba. Luego, por la Pastora María se restauró lo que se perdió por la Pastora Eva. ¡Oh innumerables veces sea alabada Pastora tan Divina! Amemos, pues, a nuestra Divina Pastora, pues tanto le debemos, y continuamente su misericordia bendigamos, por la misericordia con que se viste el pellico de nuestras culpas para vestirnos a nosotros de los eternos resplandores de la gracia»¹⁸⁴.

Como puede observarse, el mero detalle de la pellica traduce el objeto principal de las misiones populares, la conversión de los pecados. En la misma perspectiva de la mediación a modo de intercesión celeste interpreta la prefiguración mariana del arca de la alianza que, cubierta de pieles (Éx 26, 14), apareció al abrirse las puertas del templo de Dios en el cielo (Ap 11, 19), para significar que la Divina Pastora es la puerta celeste por donde sus ovejas acceden a los pastos de la gloria eterna¹⁸⁵.

El significado relativo a la maternidad divina proviene de una cita del Pseudo-Epifanio en la que da a entender el misterio de la encarnación del Verbo en clave redentora mediante la metáfora de la Virgen que, como oveja inmaculada, reviste del pellico de la humana naturaleza al Pastor que con la cruz salvará al mundo de los pecados¹⁸⁶. En este sentido, la imagen cristológica del Pastor explica el fin redentor de la encarnación, amén a la teología franciscana que aunaba en este fin la asunción de la naturaleza humana por el Verbo y su muerte en la cruz¹⁸⁷, de lo que se desprende la comprensión soteriológica de la maternidad de María, partícipe del plan de salvación trazado por Dios desde la eternidad a través del anonadamiento pobre y humilde del Hijo¹⁸⁸. El concepto kenótico, es decir, de rebajamiento, por el que entiende la obra salvífica de Cristo, responde a la espiritualidad de la minoridad que influyó en la idealización visual de la Virgen como Pastora, al igual que entiende la imagen del Buen Pastor como reflejo de la humillación del Hijo de Dios para la salvación de los hombres. Esto mismo explica la paradoja de la realeza y la humildad significadas en la Pastora en ademán de ser coronada por los ángeles.

«Es verdad que en el cielo gozaba su Majestad el nombre sacro de Rey. Es verdad que este nombre de Rey es excelso y sublime mucho. Pero no sé qué me diga. Estaba su Majestad gozando de ese nombre de Rey. Pero obligado de su misericordia, estaba como con contento con él, le faltaba un no sé qué de piedad, un no sé qué de clemencia, que era hacerse por el hombre hombre, hacerse por sus ovejas Pastor; y cuando llegó el tiempo preordenado por la divina providencia, ansioso bajó al mundo: *Descendit de caelis*, encarnó, *incarnatus est*, vistiose el pellico de la humana naturaleza que la más cándida oveja se tenía prevenido: *Sicut velere vestitus est*, empuñó el cayado de la cruz, apacentó sus ovejas y quedó constituido Pastor; y al verse Pastor, quedó contentísimo con este nombre, dándole este nombre de Pastor que por sus ovejas dio la vida: *Bonus Pastor animam suam dat pro ovibus suis*, como complemento al lleno de su misericordia y como sobreexaltando este nombre de Pastor al sacro nombre de Rey, significándonos con esto que aunque en el cielo gozaba el alto nombre de Rey, vino al mundo buscando el humilde nombre de Pastor»¹⁸⁹.

Para fray Isidoro la cruz del Redentor se halla prefigurada en el cayado con el que Moisés liberó al pueblo de la esclavitud del faraón¹⁹⁰. En la interpretación del cayado de la Divina Pastora recurre a la misma prefiguración como índice de la mediación poderosa que esta ejerce en favor del rebaño, sin duda el atributo pastoril más significativo para fray Isidoro. De hecho, mientras que en ninguna de las tres versiones de la descripción iconográfica ofrece una interpretación teológica de los otros dos, en la última, más detallista, lo hace con el cayado, especificando «que significa la providencia y misericordia con que gobierna, encamina y defiende a sus ovejas»¹⁹¹. El significado de este atributo va a estar siempre relacionado con el episodio del Éxodo y la figura mediadora de Moisés. El Egipto opresor es imagen de la cautividad del pecado, mientras el pueblo liberado por la mano de Moisés es como un rebaño (Sal 76, 21). Lo que lleva Moisés en la mano es la vara o cayado que Dios desde la zarza le ordenó que llevara consigo para obrar los prodigios que llevarían a su pueblo a la salvación (Éx 4, 17). Considerando en el cayado portentoso una prefiguración mariana, deduce que, siendo de pastor, significa a María como Pastora¹⁹².

«Pues esta es la razón, dice David. Porque Dios sacó a su pueblo de Egipto como ovejas en la mano de Moisés, porque si en la mano de Moisés estaba aquella vara que significaba a María Santísima como Pastora, quiere que entendamos que María, como Pastora, saca a los

182 Cf. Sevilla 1705, 129-132; Id. 1732, 462-463.

183 Id. 1705, 131.

184 Ibidem, 132.

185 Cf. Ibid., 66-68; Sevilla 1732, 320.

186 Cf. Sevilla 1732, 80. Sobre el Pseudo-Epifanio, la interpretación que hace fray Isidoro de su cita y otras imágenes similares en la Patrística, vid. Román 2012, 443-447; Amata 1992.

187 Cf. Iammarrone 1997; Id. 2004, 149-196.

188 Cf. Cecchin 2001, 13-29; Román 2012, 89-93; Sanlúcar 1960, 63-71.

189 Sevilla 1732, 80-81.

190 Cf. Ibidem, 80.

191 Sevilla 1743, 122.

192 Cf. Id. 1705, 112-123; Id. 1722, 33, 47-49; Id. 1732, 456-457.

pecadores del Egipto de la culpa y los coloca en la tierra prometida de la gracia»¹⁹³.

Si Moisés es figura de Cristo y este con el cayado que prefigura a María como Pastora liberó al pueblo, quiere decir que «Cristo por medio de María, como Pastora, lleva al cielo los pecadores en las ovejas simbolizadas»¹⁹⁴, de lo que «se sigue que la Majestad de Dios ha hecho Depositaria de su misericordia a nuestra Pastora María»¹⁹⁵. Esto último viene a subrayar el poder mediador de la Virgen que no solo libera de su esclavitud al pecador, sino que, además, lo conduce a la gloria¹⁹⁶.

«Luego, siendo el desierto la gloria, siendo la vara María como Pastora, siendo Moisés imagen de Cristo: en Moisés, guiando por medio del cayado las ovejas al desierto, se nos propone Cristo, guiando a la gloria por medio de María como Pastora las ovejas de su rebaño. Y si muchas de estas ovejas son los pecadores, con evidencia se nos dice que la Majestad de Dios, por medio de María como Pastora, no solo saca los pecadores ovejas de su rebaño del estado infelice de la culpa, sino que también por el mismo medio los guía, los encamina, los lleva a los pastos felices de la gloria; viniéndoles a ellos esta dicha, esta fortuna, esta felicidad, por medio de María Santísima como Pastora. Luego la Emperatriz Soberana es amantísima Pastora, aún de los más perdidos pecadores: *Cumque minasset gregem ad interiora deserti* [Ex 3, 2]»¹⁹⁷.

Por el contexto de la temática asuncionista de *La Mejor Pastora Assumpta*, ve prefigurada a María en la vara que Moisés elevó para que se abrieran las aguas y pudiera pasar el pueblo (Ex 7, 16). De manera que, María, figurada en la vara pastoril, elevada en la gloria de su asunción llevó consigo al cielo el título, oficio y empleo de Pastora¹⁹⁸. En esta reflexión queda clara la comprensión de la mediación celeste de María a modo de pastorado, siempre como traducción del depósito de misericordia que Dios ha hecho de ella para el pecador. En este sentido, la gloria que recibe María en su asunción no es para desentenderse del rebaño que Cristo le encomendó desde la cruz, sino para ejercer con mayor eficacia su pastorado materno.

«Luego, esta vara elevada por mano de Moisés en las riberas del mar a glorias tantas es María Santísima en su asunción por la mano del poder divino a glorias muchas. ¿Y la misma vara, por ser cayado o báculo pastoril que guiaba y apacentaba ovejas, no significaba a la misma Soberana Reina como Pastora que ovejas apacienta? Es evidente. Luego, en esta vara a un tiempo mismo se vio María Santísima con el título y empleo de Pastora y elevada a las glorias del Empíreo en su asunción. Luego, con claridad se nos dice que, María Santísima, en las glorias de su asunción al Empíreo, llevó consigo el título, el oficio y el empleo de Pastora»¹⁹⁹.

Además de significar la mediación de la Virgen, la prefiguración del cayado de Moisés viene a personificarla a ella misma en el ámbito de las misiones. En otra ocasión decíamos que fray Isidoro pudo interpretar su empresa apostólica siguiendo el modelo mediador de Moisés en la liberación del pueblo de la esclavitud del pecado²⁰⁰. Un indicio de ello lo ofrece en la vida de fray Luis de Oviedo al construir mediante las figuras del Éxodo una metáfora de las misiones que este emprendía con la imagen de la Divina Pastora, cual vara de Moisés por la que obraba tantos milagros.

«Constituyó la Majestad de Dios a Moisés en fervoroso misionario, destinándolo para que fuese a hacer misión a Egipto y con ella sacar a los israelitas de el miserable cautiverio que padecían y era simbólicamente significación del estado de la culpa. Y para que esta misión la ejecutara con todo acierto y con el efecto felice que se pretendía, le mandó que llevase consigo una vara que en su mano tenía (Ex 4, 17). Circunstancia rara, pero misteriosa. Dice el Abad Absalón (*Serm. 31 de Assumpt.*), que esta vara era imagen de María Santísima. Y Cornelio afirma que era la vara misma que le servía al pastor Moisés de apacentar y encaminar a su ganado. Con que siendo vara pastora e imagen de María Santísima, era sin duda imagen de María Santísima como Pastora. Díjole también el Señor que con aquella vara había de obrar en aquella misión milagros y prodigios muchos (Ex. *Ibid.*). Con que, según esto, no será extraño el que en las misiones del Ven. P. fr. Luis haya obrado muchas conversiones, prodigios y milagros la sacro-santa imagen de la Santísima Pastora que llevaba consigo»²⁰¹.

El cayado, como la pellica y el sombrero, constituye una constante en las representaciones que se conocen de la Divina Pastora. Aunque en la primera descripción no dice dónde ha de ubicarse el cayado, sí lo hace en las dos siguientes, «entre el brazo y el pecho»²⁰². No obstante, salvo alguna excepción que así lo dispone (fig. 30)²⁰³, en todas las pinturas aparece por debajo del brazo (fig. 31), apoyado sobre la peña en la que se sienta la Virgen o sobre la fronda del fondo. Así puede verse en la pintura primitiva y en todos los modelos de Tovar. Lorente, por su parte, le da mayor protagonismo al dibujarlo de grandes proporciones, trazando prácticamente una diagonal en la composición, como puede verse en la pintura del Convento de Capuchinos de Sevilla²⁰⁴ o la de la parroquia de la Concepción de Brenes²⁰⁵. Domingo Martínez y sus discípulos más relevantes, Juan de Espinal y Andrés Rubira, suelen incorporarlo como novedad iconográfica en manos de uno de los ángeles que merodean o juegan con las ovejas²⁰⁶. Sólo en pinturas y estampas más tardías comienza a verse a la Virgen con el cayado en la mano, probablemente por influencia de las

193 Id. 1705, 123.

194 *Ibidem*, 124.

195 *Ibid.*, 125.

196 Cf. Sevilla 1732, 457-458.

197 *Ibidem*, 458.

198 Cf. *Ibid.*, 377-379.

199 *Ibid.*, 378-379.

200 Cf. Román 2012, 584.

201 Sevilla 1743, 224-225.

202 Id. 1732, 519. En la última versión específica el brazo derecho. Cf. Id. 1743, 122.

203 Cf. Román 2012, 672, 702, 706, 709.

204 Cf. *Ibidem*, 687.

205 Cf. *Ibid.*, 824.

206 Cf. *Ibid.*, 64, 707.



Fig. 30. Anónimo. *Divina Pastora*. Óleo sobre lienzo. S. XVIII. Convento de Capuchinos, Sevilla. Detalle.



Fig. 31. Seguidor de Tovar. *Divina Pastora*. Óleo sobre lienzo. Primera mitad del s. XVIII. Colección particular, Cantillana (Sevilla). Detalle.



Fig. 32. Círculo de Ruiz Gijón. *Divina Pastora*. Madera policromada. Primera mitad del s. XVIII. Hdad. de la Divina Pastora de Cantillana (Sevilla). Foto anónima. 1923. Archivo de la Hdad.



Fig. 33. Luis Salvador Carmona. *Divina Pastora*. Madera policromada. 1747. Convento de los Sagrados Corazones MM. Capuchinas, Nava del Rey (Valladolid).

representaciones escultóricas que ofrecían la posibilidad más práctica de sujetarlo. Dignas de mención a este respecto son las de la hermandad primitiva, la de El Coronil, la de Capuchinos de Sevilla, Arcos de la Frontera, Écija, Olivares y, sobre todo, la de Cantillana, que atesora en su patrimonio devocional cuatro cayados, el último de oro y pedrería, homenaje del pueblo a la Divina Pastora por el tercer centenario de la devoción²⁰⁷. La imagen de vestir que se venera en la Basílica de San Martín en Martina Franca (Italia) ofrece la particularidad de que el cayado ha transmutado en una lanza con la que la Pastora ataca a la fiera demoníaca que acecha el rebaño, alusión a la figura agonal de la mujer de Gén 3, 15 y Ap 12 de clara resonancia inmaculista²⁰⁸. Otras veces, siguiendo las indicaciones de fray Isidoro, el cayado aparece terciado sobre el brazo derecho de la imagen, como se aprecia en fotografías antiguas de las imágenes de la Divina Pastora de Capuchinos de Sevilla y la de Cantillana (fig. 32)²⁰⁹, esta última suele disponerlo así todavía en algunas ocasiones. Por último, destacar la preciosa talla realizada por Luis Salvador Carmona en 1747 (fig. 33), regalo de este al Convento de las Capuchinas de Nava del Rey (Valladolid). La Virgen mira dulcemente a la oveja que arrima a sí, mientras que la mano derecha se dispone a ofrecerle alimento o a recibir la ofrenda floral. Sobre esta mano y formando una diagonal entre el brazo derecho y la pata de la oveja se halla el cayado de plata que, como el sombrero que la toca, son elementos originales de la imagen, pues así la representó poco después en grabado su sobrino Juan Antonio Salvador Carmona²¹⁰.

Respecto al sombrero, aun siendo atributo de pastor, se ha de advertir que es común a otras representaciones como la visitación de la Virgen o la huida a Egipto, trasuntos relacionados con la peregrinación, como de hecho viste la venerada imagen de la Virgen del Rocío cuando va a Almonte con un traje de camino derivado de la moda femenina del siglo XVII y por el que, con el tiempo y por segura influencia de la extendida devoción pastoreña, pasó a llamársela también con el título de Pastora²¹¹. Francisco Pacheco advertía que para los dos trasuntos arriba mencionados la Virgen había de llevar sombrero²¹², para la huida a Egipto puesto, mientras que para la visitación, como indicaría años después fray Isidoro, «de palma» y «a la espalda». En las tres versiones de su descripción indica que ha de estar a la espalda, especificando en las dos últimas que se ha de encontrar «afianzado por delante al pellico con unas cintas»²¹³, mientras que en la segunda dice que es «como de palma»²¹⁴ (fig. 34). Así aparece siempre en las pinturas más antiguas y así la representan Tovar, Ruiz Soriano, Domingo Martínez, Juan de Espinal y Andrés Rubira. En las de Tovar se observa con toda claridad que el sombrero queda fijado por una elegante lazada en forma de moñita, así como también se distingue la trama de palma que conforma el sombrero. En pinturas y estampas más tardías, la Virgen aparece tocada por el sombrero, seguramente por influencia de las imágenes de talla o de vestir²¹⁵, destacando en ello por la cantidad de sombreros habidos en su ajuar la de Cantillana²¹⁶, conocida también por la singular ceremonia popular de despojar a la Virgen de su sombrero a mitad del recorrido procesional. La terracota atribuida a Cristóbal Ramos de El Coronil tiene la particularidad de estar ceñida por la corona, mientras el sombrero pende de la espalda.²¹⁷ En tierras gaditanas se daba la particular disposición del sombrero de ala ancha según la moda de abrocharlo en la delantera, como puede verse en varios testimonios antiguos pictóricos, fotográficos y calcográficos de las imágenes de la hermandad gaditana fundada por fray Isidoro, la de la Enfermería de los Capuchinos de la misma ciudad y la de

207 Cf. *Ibid.*, 832-833

208 Cf. *Ibid.*, 835; Semeraro 2011.

209 Cf. Román 2012, 569, 664, 669.

210 Cf. *Ibidem*, 841; Hernández Redondo 2009, 27-29.

211 Cf. González Gómez y Rojas-Marcos 2012, 106-133.

212 Cf. Pacheco 1649, 500, 523, 525.

213 Sevilla 1732, 519. Vid. *Id.* 1743, 122.

214 *Id.* 1732, 519.

215 Cf. Román 2012, 836-843.

216 Cf. *Id.* 2003a, 484-489; Morejón 2012, 26-27.

217 Cf. Román 2012, 839.



Fig. 34. Alonso Miguel de Tovar. *Divina Pastora*. Óleo sobre lienzo. Década de 1730 aprox. Colección particular, Cantillana (Sevilla). Detalle.



Fig. 35. Alonso Miguel de Tovar. *Divina Pastora*. Óleo sobre lienzo. Década de 1730 aprox. Colección particular, Cantillana (Sevilla). Detalle.

San Fernando²¹⁸.

Fray Isidoro no ofrece explicaciones relevantes sobre la túnica, el cíngulo que la ciñe, el manto y los colores de estos, comunes a la iconografía mariana de la época. No obstante, podemos hacer algunas observaciones. Salvo la Inmaculada que solía ser representada con túnica blanca y manto azul, Pacheco especifica que en los demás casos la Virgen ha de aparecer con túnica rosada ceñida por una cinta, manto azul, cabello tendido y velo sobre la cabeza²¹⁹. Algunos han considerado que la iconografía de la Divina Pastora hereda elementos de la tradición inmaculista²²⁰ como el manto azul (fig. 35). Aunque aparece así en otras devociones, la semejanza en la disposición del manto con las inmaculadas célebres de Murillo tales como la de los Venerables y la de los Capuchinos de Sevilla es convincente, bien conocida esta última por fray Isidoro y, como es lógico pensar, por Tovar. Se ha de recordar que nuestro capuchino hubo de profesar gran devoción a la Inmaculada, como patrona de su Provincia que era y como también la llevaba en el estandarte con el que emprendió las misiones populares que darían lugar a su *ocurrencia*. Respecto al color de la túnica, rojo o púrpura, fray Isidoro ofrece varias reflexiones, por ejemplo la que señala la significación de la realeza de María, por ser la púrpura un color de gran estima con el que teñían los magistrados romanos y los reyes sus vestidos²²¹. También podría relacionarse con la corredención mariana en alusión a la sangre del Cordero inmolado que quita los pecados del mundo, tema mariológico candente en la época y siempre considerado por fray Isidoro²²². La sangre que toma del corazón de María el Verbo en su encarnación es el precio por el que adquiriría para sí la Iglesia, a la que, precisamente, encomienda a su Madre en el Calvario constituyéndola Pastora²²³. En cuanto al velo que le cubre sutilmente la cabeza, poco se puede decir, a menos como elemento de recato y decoro. Tampoco del cíngulo que ciñe la túnica, si bien, como advierte Pacheco, podría relacionarse con el cinturón que la Virgen lanzó desde el cielo al apóstol santo Tomás para que creyese en su ascensión²²⁴.

Antes de proseguir con el resto del análisis de la iconografía se ha de prestar atención a la preocupación de fray Isidoro por demostrar la conveniencia de representar a la Virgen como Pastora, para lo cual eran necesarios los atributos pastoriles y las ovejas del rebaño. Para él no es suficiente explicar metafóricamente la mediación de María a modo de pastorado, sino que su representación plástica es necesaria para entenderlo y proyectarlo pastoralmente. No basta con reconocer «en sentido místico» que la Virgen es Pastora, tal y como deduce de la cita de Antonino de Florencia en relación al apacentamiento de la grey eclesial con el pasto eucarístico²²⁵. Dada la importancia que daba a la imagen para la intelección y la consecuente respuesta afectiva del devoto, este tenía que ver a la Virgen como Pastora y para eso era necesario hacer hincapié en el traje pastoril, sobre todo por lo que respecta a uno de los atributos que mejor ayuda a identificarlo, la pellica. No era lo mismo predicar o escribir que la Virgen cuida de la Iglesia como el pastor a su rebaño, que verla tal cual, y aquí radica el cuidado de fray Isidoro en defender la decencia de su representación, lo cual sostiene insistentemente en todos sus escritos. El capuchino sabía que su propuesta podía ser rechazada bajo sospecha de novedad o, más preocupante aún, de indecorosa, amén a los postulados tridentinos que advertían sobre los abusos iconográficos²²⁶. Más allá del código bucólico cultural de la época, ciertamente, presentar a la Virgen con atuendos pastoriles podía

218 Cf. *Ibidem*, 130, 804, 840, 843.

219 Cf. Pacheco 1649, 483, 489, 498, 500, 510, 515, 520, 523, 525, 527.

220 Cf. Gámez 2003, 656.

221 Cf. Sevilla 1732, 58-59. Hace mención de la cochinilla que venía de América y de la púrpura que salía de un «pececillo o marina concha con cuya sangre se tiñe el paño hecho de lana».

222 Cf. Román 2012, 244-245, 250-251.

223 Cf. Sevilla 1732, 138-139.

224 Cf. Pacheco 1649, 498. Cita el sermón de san Germán de Constantinopla en el que testimonia la veneración de esta reliquia en la ciudad del Bósforo, desde 1141 en la ciudad italiana de Prato.

225 Cf. Sevilla 1705, 30-31.

226 Cf. Plazaola 2010, 726-727.

interpretarse como una auténtica osadía. Fray Isidoro parece salir al paso de ello cuando en el prólogo de *La Pastora Coronada*, la obra explicativa de la devoción más cercana a los orígenes, dice:

«Han sido tantos (lector amigo) los deseos que muchos devotos de María Santísima han tenido de saber cómo o por dónde le conviene el título de *Pastora*, para redargüir con fundadas razones a muchos que, sin razón fundada, admirados de ver a la Purísima Reina en traje tan misterioso, preguntan (no quisiera decir con ignorancia basta, basta que de ignorancia proceda toda pregunta) que si María Santísima fue Pastora»²²⁷.

Por eso, en el tercer capítulo de la citada obra, justo después de los que dedica a la explicación del origen de la devoción y a la defensa de las imágenes, fundamenta por qué la Virgen puede ser representada en traje de pastora, cosa que repite extendiéndolo a 23 capítulos en *La Mejor Pastora Assumpta*²²⁸. Los argumentos, en resumen, son los que siguen: Cristo mismo se llama pastor y se aplica la parábola, este y los santos pueden representarse con ciertas cosas o animales con los que tienen analogía, como por ejemplo para Cristo el cordero; hubo doncellas nobles, hijas de reyes y mujeres del Antiguo Testamento que fueron pastoras, entre ellas Raquel, Sefora y la Sunamita de los Cantares; la Virgen se apareció en traje de pastora a san Juan de Dios y a un pastor de Tarazona; el título y el oficio se aplica a los prelados, la humildad del ejercicio pastoril dispone para la exaltación celeste²²⁹. Con respecto a la pellica dedica un capítulo a defender su decencia por el hecho de que la vistieron profetas como Elías y Juan el Bautista, Adán y Eva fueron cubiertos de pieles por la misericordia de Dios y sirvieron para cubrir el arca de la alianza, así como para confeccionar ornamentos del templo, etc²³⁰.

Mención aparte merece la Sunamita, cuya hermosura, según fray Isidoro, era aún más resaltada por el pellico que vestía. Antes hemos referido la importancia de la hermosura del rostro de la Virgen en analogía con la pastora Raquel que enamoró a Jacob, ahora nos detenemos en la esposa de los Cantares²³¹ por la insistencia de fray Isidoro en que la Virgen puede ser llamada, comprendida y vista como Pastora -título, oficio y traje- porque se deduce de la prefiguración que ofrece este poema sacro. Para él, la amada de los cantares es realmente una pastora por el hecho de que el libro «se debe entender como si fuera cántico bucólico, esto es, canto de pastores, o dichos entre pastor y pastora»²³², dado que «el mismo texto lo asegura, pues hablando el Esposo con la Esposa, le dice que apaciente su ganado cerca de las cabañas de los pastores: *Abi post vestigia gregum et pasce haedos tuos juxta tabernacula pastorum* [Cant 1, 7]»²³³. La literalidad del capuchino en la lectura bucólica del texto se debe al jesuita Cornelio a Lapide († 1637)²³⁴, reconocido comentarista bíblico, en cuyo prólogo al comentario de dicho libro²³⁵ dice que la esposa de los Cantares se introduce como virgen que apacienta ovejas, por lo que literalmente se la ha de entender como *Virgo Pastoritia*²³⁶. Aunque para Cornelio la esposa sea prefiguración de la Iglesia, fray Isidoro hace uso de este comentario y de la citada expresión en el sentido mariológico con el que interpreta el texto. De esta manera, dado que el sentido literal de este y no solo el espiritual lleva a figurar gráficamente a la esposa de los Cantares como pastora, se la ha de imaginar con los atavíos que así la identifican. Y puesto que la Sunamita es prefiguración de María, a tenor de la autoridad del comentario de Cornelio «sin contradicción alguna, en la esposa de los Cantares se simboliza a María Santísima con el ternísimo título, traje y empleo de Pastora»²³⁷.

Para fray Isidoro, el hecho de que un texto de la Sagrada Escritura avale su idea la hace irrefutable, más aún cuando es el mismo Dios el que, figurado en Salomón, al pedir a María, figurada en la Sunamita, que apaciente a sus corderos (Cant 1, 7) la refiere como Pastora²³⁸: «Luego, si no hay inconveniente para llamar Pastora a María Santísima, tampoco lo habrá para pintarle en traje de Pastora»²³⁹. Siguiendo a Cornelio sostiene que la pellica no es para nada indecorosa, sino al contrario, además de ser vestido de personaje bíblico tan singular por su prefiguración mariana, hermosea al que lo lleva, así como las pieles que cubrían el tabernáculo de Salomón lo embellecían. De igual modo, el gracejo de una pastora es el que enamora a Salomón y el que lleva a los ángeles a solicitar la visión del rostro de la Virgen para su deleite.

«Es el caso que la esposa de los Cantares era Pastora. Así la llama Cornelio, hablando con ella en el mismo lugar: *Quomodo tu Sponsa Pastoritia*, ut pascas greges; y como era Pastora, estaba vestida con su pellico, y para significar la hermosura que le daba aquel pellico, cortado de las pieles de sus ovejas, se compara a la hermosura de las pieles del tabernáculo de Salomón, como quien dice: Al modo que aquellas pieles, que eran pellico, al tabernáculo de Salomón lo hermoseau, así a mi este pellico que visto me hermosea: *Nigra sum, sed formosa* [Cant 1, 5], sicut pelles Salomonis. Luego, el pellico en el pastor no solo es de defensa contra los temporales, sino también de decencia y hermosura, pareciéndole tan bien al pastor el pellico de pieles de ovejas que viste, como al rey le parece el vestido de púrpura que rompe»²⁴⁰.

227 Sevilla 1705, sin numerar.

228 Cf. Id. 1732, 32-89.

229 Cf. Román 2012, 676.

230 Cf. Sevilla 1732, 55-59.

231 Sobre la influencia del Cantar de los Cantares en el desarrollo de la idea de fray Isidoro véase Román 2012, 380-394.

232 Sevilla 1732, 41-42.

233 Ibidem, 42.

234 Cf. Román 2012, 395-401.

235 Cf. Lapide 1638, 420-457.

236 Ibidem, 453.

237 Sevilla 1732, 403.

238 Cf. Id. 1705, 31-32.

239 Ibidem, 32.

240 Sevilla 1732, 57-58.



Fig. 36. Alonso Miguel de Tovar. *Divina Pastora*. Óleo sobre lienzo. S. XVIII. Colección particular, Londres. Detalle.

«Dicen algunos, citados de Cornelio, que cazando una vez Salomón en el monte Líbano, atravesando sus breñas, se encontró acaso con una pastorcita hermosa, que en aquellas espesuras apacentaba un rebaño de ovejuelas. Y por ser virgen pura y doncella recatada, al ver a Salomón, sonrojada toda y toda turbada, falta de consejo, echó a huir, procurando esconderse entre las ramas. Advirtiéndolo Salomón, y deseoso de volver a ver la que a la primera vista le había parecido hermosa, le dijo muchas veces que volviese su rostro para despacio mirarla. Y por ser esta pastorcita natural de Tiro, que a el Líbano vecino estaba, la llamó Sunamite, que así se llaman los naturales de Tiro. Dice más Cornelio, que tanto se aficionó Salomón de la hermosura de esta pastora, que después se casó con ella»²⁴¹.

«Este discurso es la razón porque los ángeles llaman Sulamite o Sunamite a María Santísima, cuando para su mayor deleite desean y solicitan el verla y muy despacio mirarla: *Angelis desiderantibus frui ejus (Mariae) dulcissima praesentia* [Cornel. In Cantic. 6. 12. sen. 3], dijo Cornelio; porque quieren hacer alusión a la Pastora Sulamite. Para darnos a entender, que al modo que la referida Sunamite fue pastora, así es Pastora María Santísima. Y es como si dijera: Vuelve, vuelve Pastora nuestra amantísima; vuelve, vuelve para que apacentados en tu imponderable hermosura nos declaremos corderos cándidos y felicísimas ovejas de tu rebaño; y tú al mismo tiempo quedas acreditada Pastora nuestra bellísima y así gocemos mucha gloria accidental, con nuestro júbilo mayor, para que al modo que las ovejas y los corderos siguen a su pastor y con él se alegran, conociéndolo por los saludables pastos que les da, así nosotros, reconociéndote Pastora, nos alegremos con la hermosura de tan Divina Pastora»²⁴².

241 Ibidem, 413.

242 Ibid., 413.

La insistencia en la belleza de la Divina Pastora recuerda las directrices de Pacheco en cuanto a la iconografía inmaculista que, inspirada en Cant 4, 7, traduce la pureza de la Virgen en su hermosura (*tota pulchra*) y, para mejor plasmarla, a temprana edad, como la juventud candorosa e inocente que rebosan las Inmaculadas de Murillo y las Pastoras de Tovar.

«Ase de pintar, pues, en este aseadísimo misterio esta Señora en la flor de su edad de doce a trece años, hermosísima niña, lindo y graves ojos, nariz y boca perfectísima, y rosadas mejillas, los bellísimos cabellos tendidos de color de oro, en fin cuanto fuere posible al humano pincel. Dos hermosuras hay en el hombre, conviene a saber de cuerpo y alma, y ambas las tuvo la Virgen incomparablemente: porque la corporal fue un milagro, (como juzgó san Dionisio, [Canis. lib. 3 de N. Señora. c. 21] y no hubo criatura más parecida a su Hijo, que fue el modelo de toda perfección. Los demás hijos diviértense en la asimilación del padre y de la madre, como de diferentes principios; pero Cristo Señor nuestro, como no tuvo padre en la tierra, en todo salió a su Madre, que después del Hijo fue la criatura más bella que Dios crió. Y así la alaba el Espíritu Santo (cuya letra se aplica siempre a esta pintura): *Tota pulchra es amica mea* [Cant 4, 7]»²⁴³.

La imagen cristológica de la iconografía se halla representada en la oveja que sostiene con su derecha la Divina Pastora. Como ya se ha dicho, fray Isidoro advierte que se trata del Cordero del Apocalipsis, lo cual infiere un fuerte sentido escatológico en el significado teológico de la composición y una referencia clara a la mediación celeste de María. La imagen apocalíptica del Cordero es paradójica, puesto que en ella incluye contrarios como la humillación y la glorificación, en cuanto que, inmolado, ha redimido a la humanidad y, resucitado, vive para siempre y conduce a la Iglesia a la participación plena de su victoria sobre el pecado y la muerte²⁴⁴. La posición erguida del Cordero revela su estado triunfal, soberano por estar en medio del trono (Ap 5, 6) y vencedor que encabeza al gran séquito en el Monte Sión (Ap 14, 1-5). Precisamente, estos dos textos son los que fray Isidoro usa reiteradamente en la argumentación del pastorado mariano. La posición sedente de la Divina Pastora se explica teológicamente en alusión al trono en el que aparece el Cordero, interpretado mariológicamente por fray Isidoro según comentarios bíblicos como los de Alberto Magno, Bernardo de Claraval, Juan de Silveira y Ricardo de San Lorenzo. Puesto que el trono es imagen de la Virgen, en la composición de la oveja reclinada en el regazo de la Divina Pastora, fray Isidoro interpreta la imagen escatológica del Cordero entronizado.



Fig. 37. Seguidor de Tovar. *Divina Pastora*. Óleo sobre lienzo. S. XVIII. Colección particular, Cantillana (Sevilla). Detalle.

«¿Quién es este Trono? María Santísima nuestra Señora, responde Alberto Magno: *Thronus gratiae est B. Virgo Maria* [Alb. Mag. Serm. in Dedicat. Eccles.] ¿Y cómo estaba? Con un Cordero precioso: *Et vidi, et ecce in medio Throni Agnum* [Ap 5, 6]. Conque si ese Trono es María y tiene consigo un Cordero, ¿es María con visos de Pastora? Es constante. Pues esa es la razón porque los ángeles alegres y contentos rodean y circundan ese Trono, porque quieren darnos a entender que al modo que los juguetones corderitos cercan contentos a su pastor, así los ángeles, al conocer por su Pastora a María Purísima, contentos la ciñen, alegres la rodean y festivos la circundan: *In circuitu Throni* [Ap 5, 11]»²⁴⁵.

243 Pacheco 1649, 482.

244 Cf. Contreras 2007, 233-374; Vanni 2005, 165-192; Román 2012, 367-369.

245 Sevilla 1705, 56.

«¿Quién es este Trono de Dios? María Santísima, responde san Bernardo: Maria Thronus, de quo procedunt fulgura et voces [Bern. Serm. 2. de B. V.]. ¿Y el Cordero que está en el regazo de ese Trono quién es? Es Cristo nuestro Señor, confiesa la Iglesia toda, y por tal lo señaló san Juan con su dedo: Ecce Agnus Dei [Jn 1, 29]. Luego, ¿en esta visión se descubrió María Santísima con un Cordero en su regazo? Sí. ¿Y María Santísima con un Cordero en su regazo no es María Santísima con traje, título y empleo de Pastora? Así lo publica la primera imagen de María Santísima que se ha pintado y se ha esculpido en el mundo y hoy se venera en la Iglesia Parroquial de la Virgen y Mártir Santa Marina de esta ciudad de Sevilla. Luego, si la imagen de María Santísima con un Cordero en su regazo publica a María Santísima Pastora, y el Trono que vio san Juan era imagen de María y tenía un Cordero en su regazo, sin controversia alguna Pastora la publica. Y si este Cordero, que en su regazo tenía, era Cristo nuestro bien, Pastora de Cristo, como Cordero, sin duda la proponía. Luego, en este texto se nos da a conocer María como Pastora de Cristo y Cristo como Cordero de María. Luego, Cristo conoce por su Pastora a María. María conoce por su Cordero a Cristo, siendo María Pastora de Cristo y Cristo Cordero de María. Y si este Cordero Cristo es la guía, adalid y capitán a quien los bienaventurados como corderos siguen: Hi sequuntur Agnum quocumque ierit [Ap 14, 1], sale por consecuencia legítima que si María es Pastora del místico rebaño de la Iglesia triunfante, Cristo es de todo ese rebaño el Cordero principal que a todos los corderos de los bienaventurados los guía, encamina y capitanea a que sean dulcemente apacentados de la siempre sin segunda Sacra Pastora María»²⁴⁶.

Con textos semejantes queda bastante clara la identidad cristológica de la oveja que sujeta la Divina Pastora. Ahora bien, el hecho de que Cristo sea Cordero de María como Pastora y no viceversa podría dar a entender cierta inferioridad del Hijo respecto a la Madre, lo cual no es el caso. Más bien quiere significar la poderosa intercesión de la Virgen ante Cristo en razón del lazo materno-filial único que los une. De este modo, a tenor de la doctrina que sostiene la sujeción del Verbo encarnado a la Madre (Lc 2, 51) y la prefiguración de la Sunamita que no soltará al amado de su alma (Cant 3, 4), la Divina Pastora ase al Cordero con la diestra como signo del poder eficaz de su mediación que la mueve a misericordia para con las ovejas del rebaño, especialmente las pecadoras, intercediendo para que el Juez no desate su ira. Por su poderosa y materna intercesión, la Divina Pastora evita que el manso Cordero nunca trasmute por los pecados de los hombres en terrible León (Ap 5, 5).

«Pastora suya te propones y su Majestad Cordero suyo se acredita. Pero Madre querida de mi alma, bien sabes que ese Señor que es Cordero suele por nuestras culpas volverse León formidable. Bien lo sabes, pues san Juan lo vio Cordero: Vidi Agnum [Ap 5, 6]; y lo vio también en terrible León convertido: Vicit Leo [Ap 5, 5]. Tú, como Pastora, no apacientas leones, corderos son los que apacientas. Pues Madre, tenlo siempre como Cordero, no permitas que en León se nos convierta, que si en León se convierte, parece que deja de ser Cordero de tu rebaño. No permitas transmutación semejante, si no quieres perderlo como Cordero. Sea siempre Cordero y como tal mansísimo y agradable. No pase más a ser fortísimo León y como tal formidable, terrible y justiciero. Y para que de nuestra parte no demos ocasión a transmutación tan terrible, alcánzanos con tu intercesión que nunca jamás nos entreguemos a las culpas, que lloremos las cometidas con lágrimas tan fervorosas que merezcamos pasar a ser corderos tuyos en el felicísimo rebaño de la triunfante Iglesia, feliz congregación de los justos»²⁴⁷.

Sin pretender valorar ahora el concepto teológico de una época en el que se subrayaba la imagen justiciera de Cristo en detrimento de su misericordia²⁴⁸, lo que ha de quedar claro es que la escena de la Divina Pastora asiendo al Cordero Cristo es una metáfora de la mediación materna de María y una consecuente llamada a la conversión. Del texto más arriba citado en el que se alude a la imagen del Cordero seguido por una muchedumbre se desprende otra interpretación que pone el acento en la interpelación que Cristo hace a los devotos de su Madre para que la amen como él la ama. Dado que él los representa y capitanea como el Cordero más excelente del rebaño, cabeza del cuerpo místico eclesial, los corderos han de secundarlo en la profesión del amor filial perfecto hacia la que desde la cruz les dio por Pastora. En este sentido, a la interpretación cristológica de esta oveja se suma la eclesiológica en cuanto que en ella, como modelo a seguir por las demás ovejas, la Divina Pastora los apacienta: «como Madre apacienta al Cordero inmaculado de Dios y en Él a todo el rebaño de la Iglesia»²⁴⁹. De esta manera, el que se haga oveja de su rebaño llegará a experimentar el mismo trato amoroso con el que la Madre apacentó al Verbo encarnado²⁵⁰.

«Para con todos es la Pastora María misericordiosa, pero para con los que son ovejas de su rebaño y corderos de su manada es misericordiosa con singularidad, pues como dilectísima Madre los acaricia y recibe en su castísimo corazón. Aún por esto dice en los Cantares: Dilectus meus mihi inter ubera mea commorabitur [Cant 4, 5]. Que el amado que es suyo morará entre sus castísimos y virginales pechos. Como si dijera: el que haciéndose cordero de mi rebaño, fuere con especialidad mío, ese morará en mi pecho, ese será de mi piedad recibido en mi corazón, ese tendrá lugar en mi castísimo regazo. Por eso en nuestro cuadro está la Pastora María abrazando con ternísimo afecto en su regazo un corderito de su grey, como si misteriosamente nos dijera: Porque este cordero es de mi rebaño, le doy lugar en mi pecho y en mi regazo cariñosa lo reclino. Luego, el hombre que fuere cordero de la Pastora María tendrá lugar en su pecho: Inter ubera mea commorabitur. ¡Oh bendita sea mil veces la Madre de la piedad que tan amorosa, tan amante, tan benigna se muestra con sus devotos que les da el mismo lugar que tuvo el Verbo Humanado»²⁵¹.

Para fray Isidoro, la mejor forma de declarar públicamente el amor a la Divina Pastora es mediante el ejercicio piadoso de su corona. Por eso, como ya se ha dicho, interpreta el desarrollo del primer cortejo a la luz de Ap 14, 1-5 en el que aparece la imagen del Cordero sobre el Monte Sión y al que seguían los bienaventurados que entonaban el cántico nuevo ante el trono, metáfora de la

246 Id. 1732, 426.

247 Ibidem, 431.

248 Cf. Román 2012, 253-256.

249 Sevilla 1750, 169.

250 Cf. Ibidem, 225-236.

251 Sevilla 1705, 160-161.

Divina Pastora. Esto explica que en el capítulo de *La Pastora Coronada* en el que exhorta al ejercicio de la corona cantada por la calle aluda de nuevo a estas imágenes apocalípticas.

«Que la corona de María Santísima, aunque en secreto se le reza le es muy agradable, mucho más agradable le es cuando a voces se le canta. Aun por esto, juzgo que del Trono de Dios, que es María Santísima, dice san Juan, que salían voces: De Throno procedebant voces [Ap 4, 5]. Para significar que con voces, con gritos, con levantados acentos quiere ser celebrada María Santísima nuestra Reina.

En el Apocalipsis vio san Juan a los bienaventurados, juntos, como en congregación, cantando un cántico nuevo: Et cantabant Canticum novum [Ap 5, 9]. ¿Pues no podían rezar? Sí podían, pero como en el cielo se hace lo que es más agradable a Dios, por eso, aunque ese cántico lo podían rezar, lo cantan para que así a su Majestad sea más agradable, porque lo que a voces se le canta le es más agradable que lo que en secreto se le reza. Luego, la corona que por las calles se le canta a María Santísima nuestra Divina Pastora le es más agradable que la que se le reza en casa»²⁵².

Como se puede deducir de los comentarios anteriores, por ejemplo el relativo a la muchedumbre que seguía al Cordero, las ovejas que rodean a la Divina Pastora son imagen del rebaño de la Iglesia, el cual fue encomendado por Cristo a su Madre en el Calvario. En el trasfondo se halla la comprensión de la constitución de la maternidad espiritual de María en las palabras que el Crucificado dirige a la Madre y al discípulo amado, el cual personifica a todos los fieles, interpretación usual a partir del siglo XVI²⁵². A partir de aquí, fray Isidoro entiende que el pastorado mariano queda constituido por Cristo en el Calvario, de manera que el origen de este no es humano, sino divino, puesto que ha sido querido por voluntad expresa del que dio la vida por sus ovejas en la cruz²⁵³. En este sentido, el apelativo controvertido que acompaña al título de Pastora, el de *divina*, se ha de entender no solo en relación al código amplificador barroco²⁵⁴ que engrandece a María, o a la distinción con otras pastoras y pastores veterotestamentarios, sino también por el origen divino de este. Al mismo tiempo, las circunstancias que envuelven dicha constitución²⁵⁵ explican que el pastorado mariano es fruto de la misericordia divina y que el ejercicio de este, como expresión de mediación materna, tiene como objeto preferente las ovejas militantes y transeúntes que necesitan de la ayuda celeste²⁵⁶. La argumentación de la constitución del pastorado mariano en el Calvario es importante para fray Isidoro, dado que con ella sostiene la declaración de María como Pastora por Cristo y traduce la esencia de su ejercicio en el amor de ambos para bien de la humanidad. Así se explica que la célebre salve que compusiera refiera el tema de la constitución: «porque en la última hora/ de su vida, el Sumo Rey,/ de toda la humana grey/ te constituyó Pastora».



Fig. 38. José María Martín. *Divina Pastora*. Grabado. Hacia 1800. Archivo Histórico de la Provincia Capuchina de Andalucía, Sevilla.

El concepto de rebaño responde a la eclesiología derivada del Catecismo de Trento (1566)²⁵⁷, de manera que, siendo uno, se compone de tres partes o estadios: el rebaño triunfante (santos y ángeles), el rebaño transeúnte (almas del purgatorio) y el rebaño militante (justos y pecadores)²⁵⁸. A la visión y fruición de Dios por la que son apacentados los del primer rebaño, se añade la gloria accidental de la visión y fruición de la hermosura de la Divina Pastora. Las ovejas transeúntes que se purifican antes de pasar al

252 Cf. Roschini 1955, 441-452.

253 Cf. Sevilla 1732, 117-118.

254 Cf. De Fiore 2005, 24-25, 243-264.

255 Cf. Román 2012, 538-544.

256 Cf. Id. 2017, 368-383.

257 Cf. Pius V 1566, 206-251; Sevilla 1732, 407-408.

258 Cf. Román 2012, 547-561.

rebaño triunfante son apacentadas por la intercesión de la Pastora, la cual mitiga sus tormentos e incluso visita para liberarlos. A diferencia de los postulados protestantes que solo contemplaban una Iglesia formada por santos y justos, la Iglesia militante comprende tanto a justos como a pecadores, si bien son los primeros los que están unidos a Cristo por el vínculo de la gracia y de la caridad. De este modo, unos y otros son objeto de la misericordia de la Divina Pastora. A los justos los apacienta conservándolos en la virtud, amándolos de modo especial, defendiéndolos de todo peligro y alimentándolos con el pasto eucarístico. Por su parte, los pecadores son apacentados por la misericordia de la Pastora que intercede por ellos ante su Hijo y les procura la conversión.

Cada uno de estos rebaños podría aplicarse a la interpretación de la iconografía, si bien el más adecuado sería el militante, puesto que el detalle de las rosas en las bocas de las ovejas y la escena del arcángel defendiendo a la descarriada corresponden mejor al estado de los que aún peregrinan en este mundo y no al de los que ya gozan de la visión beatífica o purifican su alma en el purgatorio. En todo caso, las ovejas militantes son animadas al camino de la santidad por la contemplación y el ejemplo de las ovejas bienaventuradas, así como también al recuerdo de las transeúntes en la oración y el sufragio por el descanso de sus almas. El grupo de ovejas de la iconografía se identifica preferentemente con aquellas que se declaran ovejas del rebaño de la Divina Pastora mediante el ejercicio piadoso de la corona, significado en las rosas con las que, precisamente, como anota en la primera versión descriptiva, le tejen una corona. En las otras dos versiones lo especifica aún más al decir que las rosas simbolizan las avemarías que componen el ejercicio de la corona que le cantan o rezan²⁵⁹.

Curiosamente, en la representación del grupo de ovejas cada pintor suele repetir el mismo patrón. Tovar, por ejemplo, siempre dispone un grupo de tres ovejas a la derecha y otra detrás del Cordero, composición muy similar a las representaciones del Buen Pastor niño que de él se conocen. En este sentido, Tovar es el más fiel al modelo de la pintura primitiva, índice, quizás, de que realmente sea él quien la plasmó por primera vez o que la siguiera desde época muy temprana. Ruiz Soriano hay veces que sigue con exactitud el modelo del maestro, como puede verse en la pintura recientemente atribuida por Valdivieso²⁶⁰, la del retrato de fray Isidoro y el grabado de Palomino. Otras veces, como en la subastada por Isbilya o la de Écija, altera considerablemente la composición añadiéndole más ovejas, rosarios al cuello y algún angelito entre la manada. Los seguidores de Tovar calcan la misma disposición, incluso los que en el siglo XIX siguen inspirándose en él, como puede verse en la pintura de Eduardo Cano en la iglesia de San Juan de la Palma de Sevilla. El modelo de Lorente evoca al primitivo pero incorporándole más ovejas, como puede verse en la pintura que se le atribuye del Convento de Capuchinos de Sevilla, las de Tocina, Alcolea, Brenes y Cantillana, en las que incorpora alguna oveja de espaldas. Domingo Martínez también opta por incluir más ovejas y colocar alguna enroscada o recostada dando la espalda, siendo la más lejana al modelo de Tovar la que se conserva en el Convento de las Trinitarias de San Ildefonso de Madrid. Juan de Espinal repite la composición del maestro que se halla en los Capuchinos de Sevilla, mientras que en la pintura de Palma del Río, por sus grandes proporciones y la horizontalidad, dispersa el número de ovejas. En ambos casos sigue a Martínez introduciendo ángeles entre el rebaño, igual que hace Andrés Rubira en las dos pinturas que se le atribuyen en dos colecciones particulares de Sevilla y Cantillana. Estas dos comparten el mismo modelo que otra de Espinal en el Convento de Capuchinos de Sevilla. En otros casos el número de ovejas es bastante numeroso, como puede verse en el influyente grabado de Martín Engelbrecht, muy seguido por la pintura novohispana, como testimonian la obra de Pedro Calderón o la del Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco en Buenos Aires²⁶¹.

La expresión cultural del rebaño que más agrada a la Divina Pastora es el ejercicio de la corona, representado, como ya se ha dicho, en las rosas que llevan las ovejas en las bocas y que simbolizan las avemarías que componen el ejercicio piadoso, indispensable para comprender los orígenes de la devoción, su modo de propagación y la fundación de las hermandades. La decantación por esta expresión de culto hace que fray Isidoro ruegue encarecidamente al devoto a que corresponda al amor que le tiene la Divina Pastora con las siguientes palabras: «que la ames de todo tu corazón, que la reverencies con toda tu alma, que le hagas todos los obsequios que pudieres, que le rindas todos los cultos que tus fuerzas alcanzaren y, sobre todo, que con devoción y afecto le reces su santísima corona»²⁶². Es más, el rezo de la corona es parte integrante de la paradoja del pastorado mariano, de manera que, mientras la Virgen se humilla presentándose con atavíos pastoriles por amor a sus ovejas, estas han de corresponderle ciñéndole con la corona regia que simboliza el rezo. Así se entiende que «por favorecernos a nosotros, se hace María Santísima Pastora, claro está que sin corona regia, porque esta real insignia no es del traje de Pastora: luego, razón será que nosotros, por cuyo amor se hace Pastora sin corona, le pongamos una corona, pues la veneramos Reina cuando la conocemos Pastora».²⁶³

En las reglas de la hermandad también lo da a entender: «Que sea ensalzado el que se humilla es tan justo que el mismo Dios lo afirma en su evangelio, por lo cual, siendo tanto el amor que María Santísima nos tiene, que por él humilla la excelsa soberanía de su majestad, no desdeñándose de parecer Pastora y vestirse de aquel pobre, si caritativo traje; nosotros, humildes corderos suyos, debemos reconocerla Reina Soberana y eminente Emperatriz de todo lo criado y al mismo tiempo que por nosotros se hace Pastora, debemos coronarla por entronizada Princesa de los Orbes»²⁶⁴. De manera que «al punto que Reina la coronamos, nuestra piadosísima Pastora la constituimos»²⁶⁵.

259 Cf. *Ibidem*, 687.

260 Cf. Valdivieso 2018, 289.

261 Cf. Román 2012, 700-702.

262 Sevilla 1705, 225.

263 *Ibidem*, 179.

264 Sevilla 1703c, 23.

265 *Id.* 1705, 183.

El carácter preferentemente callejero del ejercicio suponía la profesión pública de pertenencia al rebaño de la Divina Pastora, a la vez que el modo más práctico de dar a conocer la devoción en el contexto de las misiones populares o de los cultos de las hermandades o corporaciones rosarieras que daban estabilidad a la continuación de su rezo. La corona llegó a ser un distintivo material de los miembros de la hermandad, como bien indican las reglas de la primitiva en la que se pide a los hermanos que la lleven al cuello para los cultos²⁶⁶. Este detalle acabaría saltando a la iconografía, como puede verse en algunas pinturas en las que las ovejas llevan las cuentas de la corona al cuello. La importancia que fray Isidoro le daba explica que escribiera sobre ello en las reglas de la hermandad, que publicara inmediatamente el *Ofrecimiento de la Corona* para uso de los devotos y que le dedicara toda la segunda parte de *La Pastora Coronada*, cuyo título, precisamente, refiere el ejercicio. El mismo encabezamiento de la segunda parte de la citada obra da a entender que la forma de coronar devotamente a la Divina Pastora es mediante el rezo de la corona: «Trátese de la corona de María Santísima y cómo con ella debemos coronarla por ser nuestra amantísima Pastora»²⁶⁷.

La corona de los siete gozos tiene su origen en la orden franciscana, según una leyenda que vincula su rezo a la recomendación de la Virgen en una aparición al novicio Giacomo delle Corone da Portaria sucedida en 1422 en el convento de Cesi, Italia. Con el tiempo la corona sería para los franciscanos lo que el rosario a los dominicos, sobre todo por la propagación de la leyenda gracias a la popular obra de Perbalto de Temeswar († 1504)²⁶⁸, la cual conoce fray Isidoro y sirve de inspiración para su programa iconográfico. El ejercicio consistía en la contemplación de los siete gozos de la Virgen: la anunciación, la visitación, el nacimiento de Jesús, la adoración de los Magos, el hallazgo del Niño perdido en el templo, el encuentro con el Resucitado y la ascensión y coronación de la Virgen. La estructura septenaria responde a la distribución de las avemarías en siete docenas y un padrenuestro, a lo que añadiendo otras dos avemarías sumaba 72, en relación a la edad terrena de la Virgen según san Epifanio († 800), tradición comúnmente aceptada por los franciscanos y confirmada por el reconocido bibliista Cornelio a Lapide²⁶⁹. A esta cifra, como explica el propio fray Isidoro, se añadiría un padrenuestro y un avemaría más por las intenciones del Papa²⁷⁰.

Influenciado por la enorme popularidad que en aquellos años había alcanzado el rosario, adapta la corona a los misterios que se contemplaban en este otro, de modo que a los gozosos añade los dolorosos y gloriosos. Llamándola *Corona de la Pastora Divina*, con esta adaptación original fusionaba ambos ejercicios, lo cual explica que alternativamente se refiriera al cortejo público como corona o rosario²⁷¹. Esto posibilitaba una mayor riqueza en el rezo al poder contemplar tres tipos distintos de misterios alternativamente según los días de la semana. Los gozosos (domingo, lunes y jueves): la encarnación del Verbo, el parto virginal, la adoración de los Magos, el hallazgo de Jesús en el templo, la resurrección del Señor, la ascensión y coronación de la Virgen. Los dolorosos (martes y viernes): la profecía de Simeón, la huida a Egipto, la pérdida de Jesús en el templo, la cruz a cuestas, la muerte de Jesús, el descendimiento y la soledad de la Virgen. Los gloriosos (miércoles y sábados): la elevación de María sobre los coros de los ángeles, María sol del cielo, la obediencia que le tienen los santos, consigue todo lo que se le pide, la criatura más cercana a la Santísima Trinidad, el premio a los devotos de María y sus gozos eternos. En la consideración de estos últimos sigue la tradición de los gozos revelados a Tomás el Cartujano²⁷². Finalmente, teniendo en cuenta la doble posibilidad de hacerlo cantado o recitado, fray Isidoro redacta los ofrecimientos de cada misterio en verso, para la primera opción, o en prosa para la segunda²⁷³.

Fray Isidoro incorpora las rosas en las bocas de las ovejas e introduce a los ángeles en ademán de coronar a la Divina Pastora a la luz de varias leyendas contenidas en las obras de Pelbarto de Temeswar y de Zacarías Boverio. De la primera obra sigue la historia de un sacerdote secular que tenía por costumbre hacer una corona de flores para la imagen de la Virgen que veneraba. Decidiendo hacerse franciscano, puesto que en el noviciado no tenía oportunidad de seguir con esta devota costumbre, resuelve, afligido, finalmente, abandonar la vida religiosa. Ante semejante tentación, la Virgen se le aparece y encomiándole a no dar ese paso le sugiere «que en lugar de las coronas de flores que le ponía en el siglo a su imagen, le hiciese todos los días otra corona de rosas espirituales que habían de ser de avemarías, en memoria de los siete gozos que en esta vida tuvo; y añadió que esta corona era la más gustosa y agradable que le podía ofrecer y que en grandes quilates excedía a la que de flores en el siglo le consagraba»²⁷⁴. Unos años después, yendo por el campo con otro compañero rezando la corona, estaban siendo observados por unos salteadores que, estupefactos, vieron «a una hermosísima Doncella que, al lado del religioso, iba tomando unas rosas que echaba por la boca a cada avemaría que rezaba y las ensartaba en un hilo de oro, haciendo de ellas una corona»²⁷⁵. Sin poder dar respuesta a las preguntas de los ladrones sobre la presencia de aquella misteriosa doncella a la que los religiosos no veían, finalmente se les apareció la Virgen, acompañada de ángeles y con la corona de las rosas de las avemarías con las que la habían coronado con su rezo, prodigio de conversión que hizo de los maleantes virtuosos franciscanos²⁷⁶. A la luz de este relato se deduce que las rosas en las bocas de las ovejas no son el pasto con el que se alimentan, sino la ofrenda que hacen a la Virgen mediante las avemarías que componen el ejercicio de la corona, al modo como salían simbólicamente de las bocas de aquellos religiosos.

266 Cf. Id. 1703c, 23-25.

267 Id. 1705, 177.

268 Cf. Themewar 1586, 45-57.

269 Cf. Cecchin 2003, 247-275.

270 Cf. Sevilla 1705, 184-185; Id. 1703c, 23-24.

271 Por ejemplo, al enumerar las indulgencias que se consiguen por el rezo de la corona se pregunta: «quién, al punto de leer esto, no saca el rosario y empieza a ejercitar esta devoción rezando la santísima corona». Sevilla 1705, 217. Al narrar los orígenes de la devoción usa también alternativamente los términos de rosario y corona. Cf. Ibid., 5-8; Sevilla 1732, 518-520.

272 Cf. Sevilla 1705, 265-275; Id. 1703b, 16.

273 Cf. Id. 1705, 275-276; Id. 1703b, 1-40.

274 Id. 1705, 186.

275 Ibidem, 186.

276 Cf. Ibid., 185-186.

De la obra de Boverio²⁷⁷ recoge la leyenda de un religioso que teniendo la costumbre de rezar antes del desayuno la corona, un día, ya a la mesa, reparando que se le había olvidado, con la venia del superior, se fue a la iglesia a rezarla. A punto de acabar, otro religioso, mandado por el superior a llamarlo, vio «a María Santísima nuestra Señora, más bellísima y resplandeciente que mil soles, acompañada de dos hermosísimos ángeles, los cuales cogían de la boca del religioso unas bellísimas rosas, y haciendo con ellas una brillante corona se la ponían en la cabeza a la dulcísima Emperatriz»²⁷⁸. La visión completa la interpretación de la iconografía al arrojar luz al significado de los dos ángeles que aparecen con una corona sobre la Divina Pastora, tratándose de los seres celestiales que la coronan con las avemarías que salen de la boca del que las reza. La opción por transformar la corona de rosas -entiéndase a modo de guirnalda- propiamente en una corona de metal se ha de entender como una fórmula estilística de hacer más evidente al espectador el atributo regio, además de reforzar en la iconografía el contraste paradójico del pastorado y de la realeza de María. Una fórmula original de acercar los polos opuestos de la grandeza de Reina y la humildad de Pastora, expresiones, respectivamente, del código cultural amplificador del barroco y del principio de la espiritualidad de la minoridad franciscana²⁷⁹. Así lo deja manifiesto en *La Fuente de las Pastoras* cuando, al llamar la atención del oyente a fijar su mirada en la imagen de la Divina Pastora que estaba en la cumbre del risco, hace hincapié en la corona y la pellica como signos de la majestad y la humildad de la Virgen.

«Aún todavía descubro más en esta portentísima imagen, mírala con atención, a ver si lo reparas: ¿hallas en ella alguna unión de extremos encontrados? Dirás que no. Pues oye. ¿Qué es lo que viste? Pellico. ¿Qué es lo que ciñe? Corona. Pues ves ahí unidos los encontrados extremos. La corona supone majestad. El pellico humildad pública. Luego, cuando ciñe corona y pellico viste une en sí los encontrados extremos de humilde y de majestuosa»²⁸⁰.

«Mas reparo. Corona ciñe, cuando se viste pellico. Corona de Reina. Pellico de Pastora. Corona que publica majestad. Pellico que humildad supone. La majestad es de Reina. La humildad es de Pastora, y no sé si dude cuál es más excelente en esta sagrada imagen, o la humildad de Pastora o la majestad de Reina. Como Reina la obsequiamos, como Pastora la queremos, y puede dudarse cuál hace a un sujeto más excelente, o el obsequio con que se sirve o el amor con que se ama. El ser Reina, con majestad la supone. El ser Pastora, con humildad la publica, y entre la humildad de Pastora y la majestad de Reina no distingo cuál será la que de excelencia mayor la publique. Por ser Reina puede ejercitarse Pastora. Por ser Pastora puede entronizarse Reina. Conque puede dificultarse, si es Pastora por ser Reina o si es Reina por ser Pastora. Pero si como dijo Cristo nuestro bien, por la humildad a la majestad se sube: *Qui se humiliat, exaltabitur* [Lc 14, 11], siendo la majestad propia de Reina, siendo la humildad propia de Pastora, puedo decir que, por ser Pastora, puede llamarse Reina»²⁸¹.



Fig. 39. Francisco Ruiz Gijón. *Divina Pastora*. Madera policromada y de vestir. 1705. Hdad. de la Divina Pastora y Santa Marina, Sevilla. Foto de principios del s. XX. Archivo hdad.



Fig. 40. Fernando Ortiz. *Divina Pastora*. Madera policromada y de vestir. 1746. Iglesia de la Divina Pastora, Motril (Granada). Foto de principios del s. XX, colección Jesús Marín.



Fig. 41. José Fernández Guerrero, atrib. *Divina Pastora*. Convento de Capuchinos, Sevilla. Foto de principios del s. XX. Archivo del autor.

El testimonio anteriormente citado demuestra que la representación de los ángeles con la corona no se limitaba al género pictórico, sino que también podía hacerse en la producción escultórica, de lo cual, además de la imagen de la hermandad primitiva (fig. 39)²⁸², por fotografías antiguas, se conocen ejemplos como los de las imágenes de Motril (fig. 40)²⁸³, la del Convento de San Antonio de Sevilla²⁸⁴, la del Convento de Capuchinos de Sevilla (fig. 41)²⁸⁵ y el de Jérica (Castellón)²⁸⁶. Asimismo, del texto anterior

277 Cf. Boverio 1644.

278 Sevilla 1705, 209.

279 Cf. Román 2012, 192-194.

280 Sevilla 1722, 33-34

281 Ibidem, 35-36.

282 Cf. Román 2012, 662.

283 Cf. Ibidem, 275.

284 Cf. Ibid., 658,

285 Cf. Ibid., 691.

286 Cf. Ciurana 2003, 267.

se deduce que la corona es un atributo que significa la realeza de la Virgen, aún y cuando no corresponda al episodio en sí de la coronación como culminación de su ascensión²⁸⁷.

De la leyenda de la obra de Boverio, todavía se puede extraer un detalle que podría explicar la leve inclinación de cabeza de la Divina Pastora hacia la oveja de su derecha. El relato de la visión de los dos ángeles coronando a la Virgen con las rosas que cogían de la boca del religioso acaba del siguiente modo: «al pronunciar el religioso al fin de cada avemaría el dulcísimo nombre de Jesús, no solo los ángeles, sino también la misma Reina de los serafines inclinaba la cabeza con reverencia profunda»²⁸⁸. El detalle no es superfluo si se repara en la antigua costumbre de hacer genuflexión al nombre de Jesús en cada avemaría, recomendación que ya hacía uno de los mayores promotores de la corona franciscana, san Juan de Capistrano († 1456), discípulo de otro gran devoto del ejercicio, san Bernardino de Siena († 1444), que fue el primero en llevarla sujeta al cordón²⁸⁹, lo cual llegaría a ser un elemento definitorio del hábito franciscano, como se aprecia en el grabado de fray Luis de Oviedo (fig. 42). En una pequeña pintura de escasa calidad artística conservada en el Convento de Capuchinos de Sevilla (fig. 43) se observa la peculiaridad de que la Divina Pastora tiene cogida al cingulo las cuentas de la corona al modo de los capuchinos²⁹⁰. En el mismo convento se conserva otra pintura del primer tercio del siglo XVIII en la que junto a la Divina Pastora aparecen san Bernardino de Siena y san Juan de Capistrano²⁹¹, a los que fray Isidoro menciona en *La Pastora Coronada*²⁹².

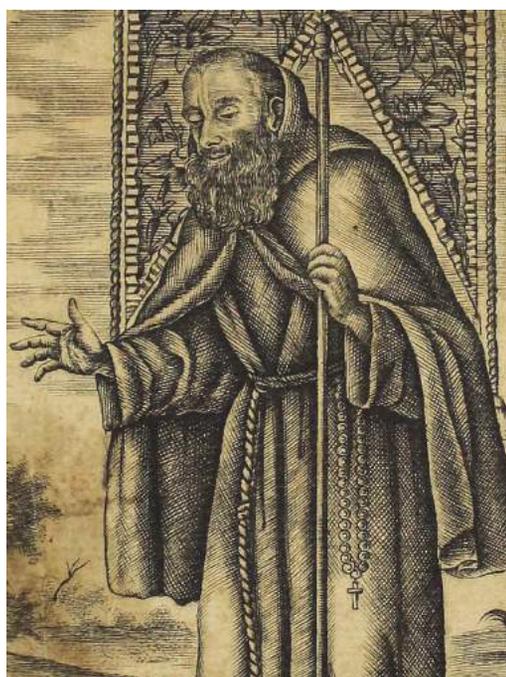


Fig. 42. Agustín Moreno. *Retrato de fray Luis de Oviedo*. Grabado. 1740. Archivo Histórico Provincial de los Capuchinos de Andalucía. Detalle



Fig. 43. Anónimo. *Divina Pastora*. Óleo sobre lienzo. S. XVI-II. Convento de Capuchinos, Sevilla. Detalle

Una última aclaración sobre el trasunto del avemaría simbolizado en la rosa es la aparente contradicción de que la lleve la oveja que figura a Cristo, lo cual se resuelve si se recuerda el valor ejemplar de este para el resto de las ovejas en secundar el amor hacia su Madre. Siendo el rezo de la corona la forma más excelente, según fray Isidoro, de profesar el amor filial a la Divina Pastora, se sigue que el ejemplo de Cristo para el devoto se halle en relación a la corona: «Alégrase, pues, tanto su Majestad [Dios], con las flores con que coronamos a María Santísima, que como émulo de nuestra devoción baja a coger las mismas flores con que la coronamos para coronarla también su Majestad»²⁹³. En otro lugar explica que cuando Cristo expiró en la cruz e inclinó la cabeza hacia su Madre, lo hizo para considerarla Pastora y Reina a la vez, puesto que es en el Calvario donde la constituyó Pastora y donde, al inclinar la cabeza, dejó caer la corona de espinas sobre ella, presea paradójica de realeza. Entre las espinas de la corona había «algunas pequeñas hojas, las cuales, teñidas con su preciosísima sangre, parecían nacaradas rosas»²⁹⁴; «con que era de corona de rosas la que su Majestad tenía en la cabeza y, por consiguiente, en ella se representaba la corona de María Santísima,

287 Cf. García Mahiques 2016, vol. 3, 282-288. El autor pone como ejemplo de ello una imagen de la Divina Pastora.

288 Sevilla 1705, 209-210.

289 Cf. Cecchin 2003, 266.

290 Cf. Román 2012, 585.

291 Cf. Ibidem, 90-91, 628.

292 Sevilla 1705, 185, 207.

293 Ibidem, 200-201. Al final de esta última página vuelve al mismo argumento a raíz de la cita de Cant 6, 1 en la que refiere al amado que bajó al huerto de sus delicias, explicando que así lo hace Dios porque le es agradable a María.

294 Ibid., 181.

que de salutations angélicas, como de nacaradas rosas, se compone»²⁹⁵. Anima, finalmente, a seguir el ejemplo de Cristo: «Luego, enseñados por Cristo nuestro bien, la corona que a la Pastora María le hemos de poner en la sacro-santa cabeza, venerándola Reina, ha de ser de salutations angélicas, esto es, de avemarías»²⁹⁶.

La emulación del gesto no es solo para gloria de la Madre, sino también para beneficio del devoto, «pues, de sus piadosísimas manos será también con ella coronado, de modo que esta corona que le reza a María Santísima para coronar sus sienas es también corona con que las suyas ciñe»²⁹⁷. Siguiendo la crónica de Boverio, trae como ejemplo la historia de un novicio que, teniendo el rezo de la corona como antídoto contra las tentaciones del demonio, habiéndose olvidado una vez de hacerlo, al ser reprendido por el maestro y encontrándose en la iglesia rezándola, «vio a un ángel, que ensartando en un hilo de oro, a cada diez avemarías, diez bellísimas rosas, y a cada paternóster una azucena de oro, hacía con ellas una corona y al mismo novicio se la ponía en la cabeza»²⁹⁸.

La popularidad de estas leyendas y el conocimiento por muchos de los devotos del pensamiento de fray Isidoro gracias a sus escritos podría explicar la particularidad de algunas representaciones pictóricas de la Divina Pastora en las que aparece una guirnalda circular de flores. Domingo Martínez ofrece dos ejemplos en los que a la mano con la que la Pastora recoge las rosas que le ofrecen las ovejas le ha añadido una guirnalda de flores que, a su vez, sujeta con la boca una de las ovejas²⁹⁹. Igualmente, la pintura decimonónica de las Granadillas (Aracena), siguiendo el modelo de Tovar, añade las cuentas de un rosario o corona intercaladas por varias rosas, sostenidas por la Virgen y varias ovejas³⁰⁰.

Centrándonos ahora en el paisaje y el entorno natural que envuelve la escena, a la luz de los escritos de fray Isidoro, podrían interpretarse según las figuras bíblicas utilizadas para argumentar el pastorado mariano, pudiéndose tratar del monte Sión en el que aparecen las imágenes apocalípticas del trono y del Cordero al que seguía la muchedumbre de bienaventurados (Ap 14, 1-5). También podría evocar prefiguraciones como la del campo en el que Jacob ayudó a la pastora Raquel a abreviar a sus ovejas (Gén 29, 2. 10) o la de Salomón cuando encontró en el monte Líbano a la amada Sunamita (Cant 4, 8). No obstante, por la influencia en el pensamiento de fray Isidoro y las veces que lo refiere, se ha de pensar preferentemente en el monte Horeb (Éx 3). Es aquí en donde acontece el prodigio de la zarza ardiente que no se consumía por las llamas y la vocación misionera del pastor Moisés, relacionada esta con el cayado que Dios le ordenó que llevara consigo para liberar al pueblo de la esclavitud. Para fray Isidoro, la zarza es prefiguración de la Divina Pastora rodeada de ovejas, cuyo cayado representa su poderosa mediación y a sí misma como arma eficaz para la conversión de las almas. Citando a un tal Rabí David, dice que el monte Horeb estaba sembrado o estampado de rosas, figura de las avemarías de la corona con la que se apacientan las ovejas, lo cual no significa que se las coman, puesto que la respuesta cultural que representan redundan en el bien espiritual de las ovejas³⁰¹. Esto podría explicar el detalle de que en algunas pinturas aparezcan varias rosas en el suelo, a las plantas de la Virgen. Así puede verse con claridad en la pintura primitiva y en algunas obras de Tovar, como la del simpecado del duque de Osuna y las de las colecciones particulares de Cantillana y Madrid. De esta última Valdivieso señala como «inédito» la rosa a las plantas de la Virgen³⁰².

Al fondo del paisaje, lo más llamativo es la escena de san Miguel arcángel en defensa de la oveja acechada por la fiera demoníaca. Precisamente, fray Isidoro, siguiendo de nuevo a Cornelio a Lapide, relaciona el ángel que se apareció a Moisés en la zarza del monte Horeb con el arcángel san Miguel, de modo que al ver aquel monte sembrado de rosas y a las ovejas con más rosas, símbolo todas de las avemarías de la corona, viene a visitarlo para defender al rebaño³⁰³. Para fray Isidoro, el ejercicio de la corona ahuyentaba al demonio y despertaba la conciencia del pecador³⁰⁴, lo cual engarza con la representación del arcángel en defensa de la oveja que, descarriada por el pecado, se hace presa del demonio. La ambientación bélica de la escena se inspira en el capítulo 12 del Apocalipsis en el que se narra la batalla que Miguel y los ángeles³⁰⁵ entablaron contra la fiera demoníaca y sus ángeles secuaces, lo que, junto a otros testimonios bíblicos, propiciaría la veneración a san Miguel como defensor de la Iglesia contra Satanás³⁰⁶. No hay que olvidar que en el mismo episodio aparece la mujer misteriosa cuya interpretación puede ser eclesiológica como mariológica, así como la voz que irrumpe en el cielo haciendo alusión a los que han vencido por medio de la sangre del Cordero. Tales figuras refuerzan la concatenación de los personajes del capítulo con los de la iconografía: san Miguel y el demonio, los vencedores (las ovejas), el Cordero Cristo y María, cuya animadversión hacia el mal y el demonio³⁰⁷ la une al arcángel en defensa de la Iglesia. No es difícil imaginar la relación que fray Isidoro establece entre la Pastora y el Príncipe de los ejércitos celestiales en defensa de la grey eclesial contra las insidias del diablo, lo cual le lleva a considerar al arcángel como Mayoral y Protector del rebaño³⁰⁸. Tampoco es de

295 Ibid., 181.

296 Ibid., 181.

297 Ibid., 209.

298 Ibid., 210.

299 Cf. Valdivieso 1989, 145-146; Pleguezuelo y Pérez 2004, 271; Román 2012, 765.

300 Cf. Román 2012, 764.

301 Cf. Sevilla 1705, 532.

302 Cf. Valdivieso 2018, 266-267.

303 Cf. Sevilla 1705, 170-172.

304 Cf. Ibidem, 231-232.

305 Sobre los ángeles en general y su animadversión al demonio véanse estudios recientes como Rocchetta 2006; Lavatori 2003; Jeanguenin 2007. Sobre los ángeles en el arte véase la reciente colección García Mahiques 2016, voll. 2 y 3. También Réau 2000, 65-77. Sobre las representaciones de los arcángeles en Sevilla y su provincia véase Rodríguez 2014 y 2018.

306 Cf. G. Jeanguenin 2005b.

307 Sobre el tema vid. De Fiore 2013; Amorth 2012; Perrella 2007, 223-319; Amato 2005, 111-133.

308 Cf. Sevilla 1705, 165-176. Este cargo aparece igualmente especificado en las reglas de las hermandades de Utrera y Cádiz.

extrañar que integrara a san Miguel con la devoción de la Divina Pastora, teniendo en cuenta que con la contrarreforma el culto del arcángel derrocador de los ángeles rebeldes simbolizó «el triunfo de la Iglesia católica contra el dragón de la herejía protestante»³⁰⁹.

San Miguel participa de la traslación a la realidad que fray Isidoro pretende con su *ocurrencia*, de modo que si el rebaño de la Divina Pastora se concreta en la hermandad, la imagen protectora del arcángel se proyecta en su director espiritual, el cual ocupa el cargo de vice-mayoral, dirigiendo la corporación, corrigiendo cuando hiciera falta, aconsejando y visitando a los enfermos³¹⁰. En el primer cabildo celebrado por la hermandad primitiva, fray Isidoro determinó que «este rebaño tuviese un Mayoral que en los cielos fuese su protector con la Majestad Divina», proponiendo a san Miguel y «para que visiblemente tuviese en la tierra a quien en su lugar mirasen» se nombró a un sacerdote, entonces el párroco de San Gil, «para que en lugar del Seráfico Príncipe fuese en la tierra Mayoral y Protector desta hermandad y rebaño de la Pastora María»³¹¹.

Fijándonos ahora en la escena, destacamos en primer lugar los atributos del arcángel que, por su carácter bélico, son militares: coraza, escudo y espada. Estos responden a la iconografía tradicional³¹² que, amén al papel defensor que se le atribuía al arcángel, se prefería a otras tipologías de gran éxito a partir de la contrarreforma, como la del gobernador del mundo con el sol y una palma, o la que sustituye la espada por un bastón de mando como capitán³¹³. Aunque la representación más conocida de Pacheco sigue este último prototipo³¹⁴, él mismo se hace eco de la celebridad de la versión apocalíptica en la que san Miguel pelea con el demonio³¹⁵. Relativo a los ángeles en general, ofrece otros detalles aplicables a san Miguel: para que no denotara flaqueza su figura no había de ser femenina, sino la de un varón de entre 10 y 20 años, edad de mayor vigorosidad y valentía; de hermoso rostro y buen talle para expresar la belleza de su ser, imberbe por la decencia y la propiedad de su naturaleza, alado por lo elevado de su ser y para bajar presto del cielo; entre nubes, como signo de su hábitat celestial y su pertenencia a la luz inaccesible³¹⁶. En la pintura barroca sevillana, por influencia de los modelos de Rafael y Guido Reni, solía representarse con atavíos de guerrero romano, si bien Valdés Leal le imprime mayor ímpetu y fogosidad que Murillo, como es el caso del lienzo que perteneció a los capuchinos de Sevilla³¹⁷. Precisamente, esta es la pintura que parece seguir Tovar en la construcción de su modelo para el arcángel de la iconografía de la Divina Pastora, como de hecho indica la similitud de las vestimentas y sus colores, el no tener casco, la espada no metálica, sino flamígera, y la disposición del manto rojo que se abre al vuelo. No obstante, Tovar no lo pinta en vertical, sino en horizontal, para representar mejor el momento de precipitarse desde el cielo sobre la fiera, lo cual le lleva a pintarlo con mayor dramatismo y vivacidad. Otra diferencia es que el arcángel lleva el escudo con las letras que refieren la etimología de su nombre: Q, S, D: *Quis sicut Deus?*, es decir: *¿Quién como Dios?*; pregunta retórica con la que Miguel declaró la batalla al diablo³¹⁸. A este respecto se ha de observar un detalle bastante significativo, mientras que Tovar siempre representa al arcángel sin casco y con escudo (fig. 45), sin embargo, en la pintura primitiva aparece a la inversa (fig. 46), con casco y sin escudo, además de adoptar una disposición menos horizontal. Tovar siempre representa el mismo modelo, sin perder la posición horizontal ni las características que lo definen, salvo las tonalidades de los colores. Solo en el caso del cobre con marco de plata de una colección particular de Sevilla, de atribución dudosa a nuestro parecer, se posiciona en vertical, con casco, una mano extendida para abatir al diablo y en la otra una palma, características exactas al de otra pintura de la misma colección cercana a Ruiz Soriano, lo cual podría señalar la mano del mismo artista que el cobre. Ambos casos reproducen el modelo pintado por Francisco Meneses Osorio para la iglesia de los Capuchinos de Cádiz y el Hospital de la Caridad de Sevilla³¹⁹. Si bien a la inversa, el arcángel del cobre guarda una gran similitud con este último. Curiosamente, Lorente (fig. 47), Martínez (fig. 48), Espinal y Rubira siguen un modelo muy similar entre ellos, generalmente frontal y vertical.

La imagen combativa del arcángel no acontece en el suelo atacando al demonio, sino en el cielo, dándole mayor dinamismo y dramatismo a la escena. En este sentido, la tipología iconográfica del arcángel corresponde al acto de entablar batalla contra el adversario³²⁰, no sobre él, sino desde el espacio aéreo en trance de precipitarse sobre el demonio, lo cual remite al trasunto del ángel caído. La imagen triunfal del arcángel en las alturas en antítesis a la de la fiera en el suelo viene reforzada por el contraste entre la luz que envuelve al primero y la oscuridad entre las peñas que caracteriza al segundo como criatura de inframundo que es. La escena bélica se inspira en los versículos del Apocalipsis que refieren la precipitación del demonio y sus ángeles por san Miguel y su ejército (12, 7-9), así como las palabras de Jesús: «Estaba viendo a Satanás caer del cielo como un rayo» (Lc 10, 18).

Respecto a la fiera demoníaca, en las dos primeras versiones que fray Isidoro hace de la descripción iconográfica prefiere la imagen del león rugiente, ateniéndose a la cita bíblica en la que la seducción del diablo es figurada mediante la metáfora del león

309 Réau 2000, 71.

310 Cf. Sevilla 1703c, 15-16.

311 Id. 1705, 165-166.

312 Los atributos militares son los más comunes en los diversos tipos iconográficos de este arcángel. Para una amplia visión de conjunto vid. García Mahiques 2016, vol. 2, 290-489.

313 Cf. Ávila 2016, 243-258. Entre los ejemplos que destaca el autor llama la atención un grabado de finales del siglo XVI de Gerard de Jode que, según dibujo de Martín de Vos, representa el Juicio Final. Inspirándose en la parábola del juicio en el que el Pastor separará las ovejas de las cabras, san Miguel aparece en el centro de la escena cumpliendo esta función, rodeado de ovejas, con un cayado a modo de bastón y un sombrero a modo de casco. Vid. la página 257.

314 Cf. Matilla 2016, 198-201.

315 Cf. Pacheco 1649, 550-551.

316 Cf. Ibidem, 475-478.

317 Cf. Cano 2017a, 168-171; Valdivieso 1991, 84-85, 166-167.

318 Cf. Jeanguenin 2005b, 13.

319 Cf. Serra 1990, 55-56, 59-60, 138-139, 158-159; Valdivieso 2018a, 20-21.

320 Cf. García Mahiques 2016, vol. 2, 318-371.



Fig. 44. Alonso Miguel de Tovar. *Divina Pastora*. Óleo sobre lienzo. Década de 1730 aprox. Colección particular, Cantillana (Sevilla). Detalle del arcángel san Miguel.



Fig. 45. Alonso Miguel de Tovar. *Divina Pastora*. Óleo sobre lienzo. S. XVIII. Colección particular, Sevilla. Detalle.



Fig. 46. Cristóbal López? *Divina Pastora*. Óleo sobre lienzo. 1703. Primitiva Hermandad de la Divina Pastora y Santa Marina, Sevilla. Detalle del arcángel san Miguel.



Fig. 47. Bernardo Lorente Germán. *Divina Pastora*. Óleo sobre lienzo. S. XVIII. Colección particular, Málaga. Detalle del arcángel san Miguel.

que ronda buscando a quien devorar (1 Pe 5, 8). Puesto que nuestro capuchino procuraba con su *ocurrencia* misionera la conversión del pecador, optó por esta cita que viene a recordar la tradición de la Iglesia que advierte del poder seductor del diablo, el cual, rechazando irrevocablemente el plan de salvación de Dios, no descansa en inducir al ser humano en el pecado³²¹. En la tercera descripción hace una variación, seguramente en relación a la concreción sobre el Cordero del Apocalipsis, de manera que la fiera es descrita en imagen de dragón, la que aparece en el capítulo 12 del mismo libro sagrado. Todavía en sus escritos se encuentran otras figuraciones del demonio, como las del oso (1 Sam 17, 34)³²² y la del lobo, esta última en relación al Buen Pastor (Jn 10, 12)³²³. Sea cual sea la imagen por la que optase para representar al demonio, como da a entender Pacheco, el hecho de que se prefiera la fiera se debe a que figura mejor «su ser y acciones ajenas de santidad y llenas de malicia, terror y espanto», de manera que se pinten «en forma de bestias y animales crueles y sangrientos, impuros y asquerosos», tales como áspides, dragones, basiliscos, cuervos, milanos y leones³²⁴.



Fig. 48. Domingo Martínez. *Divina Pastora*. Óleo sobre lienzo. Hacia 1749. Convento de Capuchinos, Sevilla.



Fig. 49. Bernardo Lorente Germán. *Divina Pastora*. Óleo sobre lienzo. S. XVIII. Colección particular, Málaga. Detalle del dragón. Obsérvese, además, la aparición del Buen Pastor que viene con la oveja descarriada sobre los hombros.

321 Cf. Fiori 2005, 329-399; Jeanghenin 2005a, 15-45.

322 Cf. Sevilla 1705, 114.

323 Cf. Id. 1750, 558.

324 Cf. Pacheco 1649, 478-479.

En las pinturas de Tovar la fiera que parece distinguirse es un león, como también aparece en las pinturas de Martínez, Espinal, Rubira y Lorente, si bien, en algunas ocasiones no se podría decir si se trata de un león o más bien de un dragón, como ocurre en algunas obras de este último, por ejemplo la del Convento de Capuchinos de Sevilla que para mayor terribilidad envuelve en llamas a la fiera. En la de la antigua colección de los marqueses de Larios³²⁵ se observa perfectamente que es un dragón, con alas, cuernos y llamas que le salen de los ojos y la boca (fig. 49). Por destacar algunas otras particularidades podría recordarse la imagen del círculo de Salzillo que se conserva en el Museo Parroquial de Pastrana (Guadalajara) en la que la Divina Pastora, con hábito carmelita, pisa el cuello del dragón³²⁶. Otras veces se da más protagonismo al arcángel cuando se representa de mayor tamaño, como por ejemplo en los conjuntos escultóricos desaparecidos del Convento de Capuchinos de Orihuela y el que realizara Salzillo para la iglesia de San Antolín de Murcia³²⁷, en ambas saliendo el dragón de una abertura de la peña. En el grabado de Vicente Capilla la escena ha sido puesta en un primer plano, mientras que la de la Pastora con las ovejas ocupa el segundo. Aquí san Miguel pisa al dragón y le clava la lanza antes de que acabe con la oveja descarriada³²⁸. La presencia del lobo aparecerá paulatinamente, siendo muy común en estampas del siglo XIX, como en el grabado de José María Martín³²⁹ o la litografía de Francisco Mitjana³³⁰. Los grabados de Francisco Muntaner³³¹ y de Francisco Jordan sitúan al lobo cerca de la Divina Pastora, en actitud asustada en el primero y acechante en el segundo (fig. 50).

Finalmente, la oveja descarriada entre el acecho de la fiera y la irrupción celestial del arcángel relaciona la escena con el trasunto simbólico de las rosas y la corona por la inscripción «Ave María» que se lee en la cartela que sale de su boca. Como indica en las tres descripciones, la oveja descarriada, al punto de pronunciar la salutación del avemaría, es socorrida por el arcángel. Para evidenciar que el remedio le viene por esta invocación, la rosa que la simboliza en el resto de las ovejas ha transmutado en esta gráficamente en la saltación angélica, de modo que pueda identificarse fácilmente por su lectura. Fray Isidoro se hace eco de la tradición antiquísima y acendrada de la Iglesia que atribuye a la oración mariana una eficacia sin igual en el peligro³³², especialmente contra el Maligno³³³. Incluso el ejercicio callejero de la corona era considerado por el capuchino como un repelente para los demonios: «El aire se purifica, porque todos los demonios que en él están, al oír el avemaría, huyen precipitadamente»³³⁴. Todo esto manifiesta la fehaciente convicción de fray Isidoro en el poder de la Virgen sobre el diablo, idea presente en todos sus escritos, muy especialmente en su última obra, en la que la Divina Pastora no solo libra a sus devotos de las fauces de la fiera, ahuyentándola y destruyéndola³³⁵. Los demonios «a vista de María son como el polvo a vista del más enojado viento»³³⁶, con solo escuchar su nombre huyen o son destrozados³³⁷.



Fig. 50. Francisco Jordan, según dibujo de Pedro Antonio Umbert. *Divina Pastora*. Grabado. Principios del s. XIX. Colección particular, Cantillana (Sevilla).

325 Cf. Porres 2017, 41, 44-45.

326 Cf. García Yagüe 2005, 106-107; Román 2012, 816.

327 Cf. Román 2012, 568-569.

328 Cf. *Ibidem*, 562-563.

329 Cf. *Ibid.*, 538.

330 Cf. *Ibid.*, 761.

331 Cf. *Ibid.*, 477.

332 Cf. Maggioni 2007, 155-221.

333 Cf. Jeanguenin 2005a, 95-96. El exorcista testimonia sobre la eficacia del rosario en concreto, relacionando su devoción con san Miguel arcángel y citando Cant 6, 10, texto bíblico usado por fray Isidoro para subrayar el poder de la Divina Pastora sobre los demonios.

334 Sevilla 1705, 239.

335 Cf. Sevilla 1750, 570-574, 590-592.

336 *Ibidem*, 592.

337 Cf. *Ibid.*, 875-890.

El rebaño se siente seguro porque ella siempre vela por él: «Vela de noche y vela de día para ver los peligros que como hambrientos lobos persiguen su ganado. Y como vela tanto, ve los peligros, y como los ve, al punto los estorba. Apenas el león de los abismos les embiste, cuando su Majestad como Divina Pastora se le opone. Apenas el oso de la tribulación les acomete, cuando piadosísima Pastora lo ahuyenta»³³⁸.

Encargo y autoría de la pintura primitiva

Abordamos ahora uno de los aspectos más controvertidos sobre los orígenes de la devoción: el encargo de la pintura primitiva por parte de fray Isidoro que, según antigua tradición, recayó en Alonso Miguel de Tovar. No obstante, al ir a las fuentes documentales que nos ofrece el propio fray Isidoro, al igual que no dice nada sobre una hipotética aparición como principio de la devoción, tampoco dice nada sobre quién la pintó. En *La Pastora Coronada* se limita a narrar la determinación de hacer el pendón con la imagen de la Divina Pastora en el transcurso de las misiones populares del verano de 1703 que culminó el día 8 de septiembre con la presentación pública de la nueva advocación. La primera vez que hace alusión al encargo es en 1722, en *La Fuente de las Pastoras*, diciendo así:

«Habléle a un excelentísimo pintor, pedile que me la pintara y le di el modo, traza y traje como la había de pintar. Hizolo así y sacó una de las más bellas imágenes que se han visto, y tan sumamente devota que solo el mirarla enternece aún los más duros corazones»³³⁹.

Con semejantes palabras vuelve a escribir en 1732 en *La Mejor Pastora Assumpta*, sin ofrecer tampoco el nombre del pintor³⁴⁰. Nicolás de Bilbao, siguiendo el relato de esta última obra, en las honras fúnebres de fray Isidoro celebradas el 22 de enero 1751 en el Convento de Capuchinos de Sevilla, hace mención del encargo, pero, una vez más, sin decir el nombre del pintor:

«Con esta resolución buscó un pintor y le pidió le pintase una imagen de María Pastora: dióle la idea y ejecutóla el pintor tan perfectamente, que sacó una peregrina imagen de la Pastora: *Ecce tu pulchra es, amica mea, ecce tu pulchra es* [Cant 1, 14]. Colocóla en el pendón y el día 8 de septiembre del año de 1703 se dejó ver en las plazas y calles de esta dichosísima ciudad de Sevilla la Divina Pastora, que caminaba tras una gran multitud de místicas ovejas»³⁴¹.

La primera noticia que relaciona la pintura con Tovar se halla en el manuscrito de Heraclio de Villegas, obra pseudográfica que Ardales atribuye a Manuel de Angulo Benjumea, hermano mayor durante muchos años de la hermandad primitiva, lo cual, según el citado autor, encaja con el perfil del poeta que dice de sí en uno de los versos que fray Isidoro lo trató como a un hijo durante sus últimos cuarenta años y que fue como su adjunto en la hermandad que fundara³⁴². Escrito en 1751, sin embargo, se conserva solo la copia mandada a realizar hacia 1890 por Juan Pérez de Guzmán y Boza, duque de T'Serclaes, para regalársela a los capuchinos³⁴³. Villegas, tras suponer la sobrenaturalidad del origen de la devoción por una «iluminación» o «sueño misterioso», escribe:

«Pero hay otro robusto antecedente
para esta persuasión y sutileza,
cual es el ardimiento y el repente
con que se fomentó tan dulce empresa,
pues me informa un testigo dependiente
del Venerable Padre la gran prisa
con que un día en extremo muy temprano
se fue a comunicarla con su hermano.

Vivía Don Antonio de Medina
no menos que en la Puerta de Triana,
y le sobresaltó la repentina
visita, porque fue muy de mañana³⁴⁴,
desabrochó aquel pecho la divina
idea que después fue su ventana,
pero ventana en que asomado a ella,
era un cielo el recreo de su estrella.

338 Sevilla 1732, 447.

339 Id. 1722, 13.

340 Cf. Id. 1732, 519: «Con esta resolución, se fue a un pintor excelentísimo. Pidióle que le pintara la referida imagen, dióle la idea, el modelo, traza y traje que había de tener. Ejecutólo el pintor y sacó una imagen tan peregrina, tan bella y hermosa, y por el traje tan tierna, que pasma a quien la mira y al tiempo mismo le enternece el corazón y le aviva la devoción y el afecto». Al recordar el día en el que dio a conocer la devoción con la imagen en el pendón de nuevo dice que fue «pintado por un excelentísimo pintor». Ibidem, 520.

341 Bilbao 1751, 41.

342 Cf. Ardales 1949, 854-855.

343 Cf. Ibidem, 853-854. Así lo indica el mismo manuscrito. Fray Diego de Valencina afirma en una de sus publicaciones que la donación fue por mediación suya, haciendo mención de su amistad con el duque y de otras donaciones del mismo al convento. Cf. Valencina Diego 1929, 6. La obra, por cierto, editada en 1929, tiene como ilustración a toda página la Divina Pastora del Prado, atribuida aquí a Lorente Germán según la anotación inferior.

344 Aquí anota Villegas: «Fue el V. P. a buscar a su hermano para disponer la pintura». F. 23 vto.

Brotaba regocijos el semblante,
y el corazón en júbilos deshecho,
no quería perder ni un breve instante
en los oficios que dictaba el pecho,
y al verle tan resuelto y vigilante
es forzoso juzgar en tal estrecho
que nacía su pronta diligencia
de más alta y suprema inteligencia.

Al hermano pidió le acompañara
a casa de un pintor que con ternura
hasta apurar el arte trasladara
todo un pensamiento a una pintura,
desde cuyo principio dio la cara
de fundador aquella gran cordura
pues quiso por la suya abrir de intento
de tantas hermandades el cimiento.

Albergaba Sevilla los honores
del célebre Tovar a quien se aclama
por segundo Murillo en los primores
de su bien merecida eterna fama,
cuyo pincel con alma, entre esplendores
vigorizados de tan viva llama,
sacó la hermosa imagen que hoy venera
la admiración y el pasmo por primera³⁴⁵.

Me aseguran que el Padre en el bosquejo
hizo varias enmiendas y reparos,
recurriendo suspenso a algún cotejo,
puramente mental, y aquí están claros
los juicios de que este es un reflejo,
que alumbra la evidencia sin disparos,
de que allá en su interior reconocía
prototipo de heroica jerarquía.

Quedó al mirar el lienzo tan absorto,
contemplando aquel místico embeleso,
que aún el mayor hipérbole es muy corto,
para ponderación de tanto peso,
y porque en mi concepto fuera aborto,
el querer dar a luz todo el congreso
de perfecciones deste asunto sacro
no me empeño en copiar el simulacro³⁴⁶».

Para Villegas, entonces, fray Isidoro fue después de su inspiración a por su hermano para que lo acompañara en busca de un pintor que pasara al lienzo su idea, tratándose de Tovar, como afirma en los versos y anota abajo del texto. Ardales deduce que fue en busca de su hermano porque este «abundaba en bienes pertenecientes al fraile, como primogénito de su casa»³⁴⁷. Al mismo tiempo, por las «enmiendas y reparos» que fray Isidoro hizo a Tovar, interpreta que, teniendo el «cuadro compuesto; faltábale solo la ejecución, fácil a la pericia de sus pinceles», cuando, tras una nueva aparición habida el 15 de agosto, volvió al taller para que le añadiese los dos ángeles en ademán de coronar a la Divina Pastora. Ardales relaciona esta enmienda con la opinión de que el 15 de agosto tuvo una segunda aparición³⁴⁸, día de la ascunción de la Virgen, trasunto que engarza con elementos celestiales y regios, es decir, con los ángeles y la corona. En realidad, la deducción de Ardales resulta de su intento de conciliar la tradición aparicionista del 24 de junio con la del 15 de agosto, esta otra innovada por el catedrático Joaquín Hazañas y la Rúa en el certamen literario celebrado en 1921 con motivo de la coronación de la imagen de la Divina Pastora de Capuchinos³⁴⁹. Ardales resuelve la ejecución de la obra a dos tiempos en relación a estas dos hipotéticas apariciones, probablemente preocupado porque la opinión de Hazañas comenzaba a imponerse a la tradición del 24 de junio, como de hecho Sebastián de Ubrique termina traspasando lo acontecido supuestamente en la noche de la fiesta del Bautista a la de la Asunción³⁵⁰.

La solución conciliadora de Ardales terminó siendo generalmente aceptada³⁵¹, cosa que no necesariamente hubo de suceder así.

345 Cita aquí Villegas: «Pintó la primer imagen D. Al.º de Tovar pintor de sus Majestades». F. 24.

346 Villegas 1751, ff. 23-24.

347 Ardales 1949,10.

348 Cf. Ibidem, 10, 12.

349 Cf. Ibid., 98; Hazañas 1921.

350 Cf. Ubrique 1921, 19-29; Román 2012, 322-328. Citando a Ardales, Da Roc, sin embargo, solo hace mención del 15 de agosto. Cf. Da Roc 1950, 394.

351 Cf. Sánchez López 1996, 41-42; Palomero 1992, 224-225; Hernández González 2003, 607-608; Campa 2003, 648-649; Id. 2005, 611-612; Martínez Alcalde

Manuel Merry y Colom se atreve a reconstruir el momento del encargo cuando en 1883 escribe para *Sevilla Mariana* sobre los orígenes de la devoción, imaginándose la emoción del capuchino cuando Tovar le enseñó el lienzo recién acabado.

«Absorto, y lleno de gozo por tan feliz suceso, que desde luego juzgó habría de producir óptimos frutos, sale de su celda y diríjese a casa del pintor Miguel Alonso de Tovar, último destello de la célebre escuela sevillana de siglo XVI y XVII, le expone su pensamiento, le traza la composición, y pocos días habían transcurrido, cuando Alonso de Tovar presenta a fray Isidoro el lienzo que apetecía, con la hermosa imagen de María, vestida de Pastora³⁵². ¡Ah! El júbilo del buen capuchino fue tal y tan intenso, que no acertaba a explicar qué debía admirar más, si la devoción extraordinaria que infundió la Inmaculada, revestida de tan humildes atavíos o la propiedad con que el correcto pintor había interpretado sus deseos»³⁵³.

Pero si por imaginación creativa de lo que hubo de suceder hablamos, se lleva la palma Francisco Girón, en cuya obra póstuma sobre Tovar, como si de una novela narrativa se tratase, detalla el taller del pintor y la reacción de fray Isidoro al ver la pintura, escena en la que hace presente a Ruiz Soriano³⁵⁴ y en la que, además, informa que el capuchino venía de ver a una religiosa hermana del pintor.

«Da el maestro las últimas pinceladas a su obra. A intervalos queda extasiado contemplándola. Indudablemente, por la satisfacción que revela su semblante, es fiel trasunto de lo que se imaginación creara.

Ha aparecido en la puerta de la estancia un fraile, que viste el hábito de San Francisco, un fraile de aire distinguido, ni joven ni anciano, diciendo Dios dé a vuesa merced buenos días. Ha salido el maestro que, dejando los pinceles, sin abandonar la paleta, ha avanzado hacia él a recibirle, besando reverentemente la mano que le tiende el religioso. Este le ha expresado que viene del convento de las Terciarias de San Francisco, en donde es beata Sor María del Sacramento, hermana del artista, y que le encargó le hiciera presente que no lo olvidaba en sus oraciones. Después el pintor lo ha llevado ante el cuadro que acaba de terminar, y, al contemplarlo el que en el siglo es fray Isidoro de Sevilla, iniciador de la devoción a la Divina Pastora, cuya visión sobrenatural tuviera y que, por encargo, acaba de reproducir en el lienzo Tovar, ha quedado inmóvil, sus manos sobre el pecho, el rostro transfigurado como, si a la vista del cuadro, la visión se repitiera y, al verle el pintor en esta actitud, que bien a las claras da a entender que era justa la satisfacción que experimentara al contemplar momentos antes su obra, le pregunta: ¿Acerté, por ventura a cumplir el encargo que vuestra paternidad me encomendó de interpretar la visión con que Dios fue servido favorecernos?

-¡Loado sea Dios Nuestro Señor! -dijo, contestándole el fraile- que le ha servido inspirar a vuestra merced de tal forma y de tan maravillosa manera, que, sin su divina intervención, no fuera posible interpretarla tan fielmente como lo habéis hecho y, mostrando por ello gran alborozo pasó su mano, haciendo la señal de la cruz, sobre la frente del niño de rubios cabellos [Ruiz Soriano], que absorto en su obra continuaba dibujando en el suelo y que, andando los años, había de hacer su retrato para la primitiva Hermandad de la Divina Pastora y despidiéndose del maestro dícele, que el domingo siguiente, fiesta de la Natividad de Nuestra Señora, aquella Divina Pastora de las almas, sobre un simpecado que bordaban las monjitas Terciarias de San Francisco, recibiría culto de la devoción de los fieles, saliendo en procesión por las calles de Sevilla»³⁵⁵.

Para colmo de la imaginación, en el capítulo sobre el matrimonio del pintor con Francisca Teresa Cabezas, recrea una asidua amistad entre este y el capuchino a partir del encargo, queriendo que Tovar acostumbrase a visitar la iglesia de Santa Marina para rezar ante la pintura que había salido de sus pinceles. Es aquí donde conoce a su futura esposa. Nótese que Girón habla de cuadro, cuando en realidad, por entonces, la pintura se hallaba en un simpecado, tal y como anteriormente él mismo había referido. La amistad figurada del pintor con el capuchino que le llevaba incluso a visitarlo en el convento, se antoja análoga a la de Murillo con el capuchino limosnero del mismo convento fray Andrés de Sevilla³⁵⁶.

«Desde que los pinceles de Tovar se hicieron inspirado instrumento de la piadosa revelación de fray Isidoro de Sevilla son muchas las tardes que, después de dar de mano en su taller de la calle Boteros, por la de la Alhóndiga y siguiendo después por la llamada Real, que años más tarde había de llamarse San Luis por la iglesia, joya de estilo barroco, que habían de levantar para su noviciado los jesuitas, va el pintor a visitar a fray Isidoro a su convento de Santa Justa y Rufina.

En el comedio de la citada calle Real está la iglesia de Santa Marina, donde recibe culto de la devoción de los fieles, en el cuadro pintado por él, la Divina Pastora.

No pasa una vez el artista ante sus puertas que no entre en su recinto y, recreándose delante de su obra, no rece devotamente. Esta tarde ha llegado acompañado de fray Isidoro que va a una Junta de la hermandad que para el fomento de su culto se fundó y espiritualmente dirige. Ambos han penetrado en el templo y se han postrado ante el cuadro. A la luz mortecina de dos lámparas que tenuamente lo alumbran, distinguen dos damas, que muy cerca de su altar, devotamente rezan. La débil claridad del atardecer al penetrar por las escasas ventanas del templo apenas logra romper la oscuridad de sus naves. Larga es la oración de las damas, que observa Tovar edificado por la devoción de la que parece más joven sin ser visto por ellas, sentado en el presbiterio, en donde aguarda que termine su quehacer el capuchino. Salen ya los dos y esperan cerca de la puerta de la iglesia las devotas. Ambas enlutadas, visten largos mantos negros. Una es anciana y la otra joven y bella. Al pasar por delante de los dos ambas saludan reverentemente a fray Isidoro. Síguelas Tovar con la vista hasta que doblan la esquina de la bocacalle próxima y al doblarla la joven fingiendo que se recoge el velo que cubre su cabeza y ha caído sobre sus hombros mira al pintor del que la anciana quedamente le ha dicho: “Ese caballero es el que ha pintado el cuadro de Nuestra Señora”.

2006, 15; Mósig 2006, 41; Cruces Rodríguez 2012, 987-989; Montes 2012, 99-100.

352 Anotación del autor: «Este magnífico lienzo lo posee hoy la Hermandad de Santa Marina». Merry 1883, 251.

353 Ibidem, 251-252.

354 Girón 1988, 33-34.

355 Ibidem, 34-35.

356 Cf. Valencina Ambrosio 1908; Cano 2017b, 37-38; Valdivieso 2010b, 133-147; Angulo 1981, vol. 1, 351-375.

¡Benditos sean sus pinceles y benditas sus manos!»³⁵⁷.

Manuel Martín Campos, párroco de Santa Marina, también se hace eco de la reconstrucción hecha por Merry y Colom, ofreciendo una descripción del estado del cuadro en 1908, cuando todavía se conservaba en la citada parroquia hispalense. Establece analogía entre Murillo y Tovar en razón de su fama en relación a la Inmaculada y a la Pastora respectivamente y pone igualmente en relación la pintura primitiva con el cobre de Capuchinos.

«Lleno de santo alborozo el Venerable Padre, buscó al famoso artista Don Miguel Alonso de Tovar, pintor de Su Majestad Católica, último destello de la célebre escuela sevillana de los siglos XVI y XVII y le comunicó su anhelo de que le representase a la Santísima Virgen como Pastora de las almas, resultando admirablemente trasladada al lienzo la misteriosa idea del Venerable Padre, tanto que en la expresión de este místico pensamiento se acreditó su autor de Pintor de la Pastora, a la manera que Murillo se había acreditado de Pintor de la Concepción»³⁵⁸.

«El precioso cuadro de Tovar que mide setenta y un centímetros de alto por cincuenta y cinco de ancho, lo conserva esta Hermandad cuidadosamente guardado cual valiosa reliquia; el boceto que presentó Tovar al Venerable Padre Isidoro y que es una lámina de cobre de unos quince centímetros por once, lo conserva con veneración en su celda el Reverendo Padre Guardián del convento de capuchinos de Sevilla»³⁵⁹.

Volviendo al manuscrito de Villegas, el poeta nos ofrece otra importante pista que hila la atribución de la pintura primitiva a Tovar cuando refiere la pintura sobre cobre que fray Isidoro tenía y que aún se conserva en el Convento de Capuchinos de Sevilla. Según el poeta, lo pintó «el mismo del que es la principal», es decir, la primitiva. De los versos se desprenden todavía dos datos que lo vinculan a fray Isidoro: el cobre lo acompañó en el lecho de su muerte y estuvo ubicado en el altar de san Antonio, en cuya cripta fue sepultado el capuchino.

«La alhaja más preciosa y estimable
que a su pecho sirvió de ornato, y muro
en sus marchas, reliquia inseparable
que de peligros le sacó seguro,
fue aquella Pastorcita que admirable
con acuerdo solícito y maduro,
hizo pintar su espíritu gallardo,
para su compañera y su resguardo»³⁶⁰.

Aquella que lo fue de tal manera
que quiso custodiarle en vida y muerte
como que le logró a la cabecera
para galardonar su fausta muerte,
esta joya por rica la primera
todos la codiciaron, y en tan suerte
religiosa contienda aquel prelado
le dio trono firme y más sagrado.

Porque para perpetuo testimonio
de tan justa memoria, le dio culto
en el ara y altar de san Antonio³⁶¹,
donde se manifiesta al más estulto,
postrado con desprecio del demonio
ante aquel colorido sacro bulto
el que de aquel convento salió ansioso
a fundar pastoricio tan glorioso»³⁶².

Reservando la apasionante historia de este cobre para otro momento, llegados a este punto, al comparar ambas pinturas, esta y la primitiva, surgen las primeras dudas. No las hay, como luego veremos, en cuanto a la vinculación del cobre con fray Isidoro ni sobre la atribución de la autoría de este a Tovar, si bien resulta dudosa para Quiles³⁶³. Aunque en la composición las dos siguen el mismo modelo, salvo en los ángeles con la corona en la primitiva, salta a la vista la diferencia en el estilo, así como en los grafismos pictóricos que definen las imágenes, muy especialmente en relación a las ovejas, el arcángel, la Virgen y, como se aprecia en otras pinturas de Tovar, los ángeles. Si por un lado podría discutirse la tradición que sostiene que el cobre es el boceto que sirvió para la

357 Girón 1988, 47-48.

358 Martín 1908, 3. Vuelve a hacer mención de la pintura en relación al citado Centenario y al narrar los orígenes de la devoción. Cf. *Ibidem*, 32, 58-59.

359 *Ibid.*, 4. El autor refiere otras Pastoras de Tovar, entre ellas las de Alcolea del Río, Coria del Río, Morón y Tocina. Las únicas de las que tenemos constancia son las de Alcolea y Tocina que, sin embargo, son obras de Lorente. La del Museo Real, es decir, la del Prado, la define como «verdaderamente asombrosa». Citando a fray Vicente de Granada (Adalid Seráfico 84, 15-5-1903) dice que pintó otras dos: una «se conserva conserva con gran estimación en el coro alto» de la iglesia conventual de los Capuchinos de Sevilla, otra la de Cortelazor». *Ibid.*, 5.

360 Aquí anota: «Traía consigo cuando caminaba una imagen pequeña que pintó el mismo de quien es la principal».

361 Nota: «Está colocada en el altar de san Antonio de los Capuchinos».

362 Villegas 1751, f. 100.

363 Cf. Quiles 2005, 87.

pintura primitiva³⁶⁴, lo cual no le resta valor por tratarse de una pieza devocional de fray Isidoro, por otro nos parece perfectamente atribuible a Tovar. Baste con compararlo con la pintura que realizara hacia 1732 para el simpecado del duque de Osuna para reparar en la similitud estilística y gráfica de las dos obras. En el caso de que se tratara del boceto o de una pintura de Tovar cercana a los orígenes de la devoción, haría aún más evidente la disparidad con la primitiva. No obstante, como observa Eva Benítez, dado el parecido con la del mencionado simpecado, sería más lógico datarla en torno a la fecha de la ejecución de esta otra, cosa que, además, refrenda la comparación con otras pinturas tempranas de Tovar sobre el mismo trasunto que evidencian una mayor madurez en el caso tanto del cobre como del simpecado. Todavía, en las obras más tempranas de Tovar se observa un estilo mucho más avanzado que el de la pintura primitiva.

Con todo esto cabe ahora preguntarse si la pintura primitiva es o no es del maestro higuereño. Decir que es del mismo que la del cobre y la del simpecado sería reconocer un salto enorme en la evolución del artista³⁶⁵, cosa que parece difícil teniendo en cuenta que con 25 años en 1703 y por las obras que se conocen cercanas a esta fecha el autor ya tenía un estilo bien definido. Por ejemplo, aun faltando la madurez que demuestra en obras posteriores, en otras contemporáneas a la primitiva como el *San José con el niño* de la Catedral de Sevilla (fig. 52), datada por Quiles hacia 1704-1710³⁶⁶, se observa claramente que nada tiene que ver el cuidado del acabado de esta con la de la primitiva. Igualmente ocurre al compararla con otra versión como la anterior de una colección particular de Madrid o con el *San Antonio de Padua* de la colección de los Montpensier de Sanlúcar de Barrameda, datados por Quiles hacia 1704-1710³⁶⁷, el *Cristo confortando a santo Domingo* del Museo de Bellas Artes de Sevilla, de hacia 1710³⁶⁸, y no digamos si se la relaciona con el retrato del Museum of Art R. I. School of Design de Rhode Island firmado en 1711³⁶⁹, la copia de la *Virgen de la faja* del Museo de Bellas Artes de Cádiz³⁷⁰ o la *Divina Pastora* de Higuera de la Sierra, ambas datadas por Quiles hacia 1710-1720³⁷¹.



Fig. 51. Cristóbal López? *Divina Pastora*. Óleo sobre lienzo. 1703. Primitiva Hermandad de la Divina Pastora y Santa Marina, Sevilla.



Fig. 52. Alonso Miguel de Tovar. *San José con el Niño*. Óleo sobre lienzo. Hacia 1704-1710. Catedral de Sevilla.

364 Cf. Benítez 2006, 49-51; Infante y Rodríguez 2013e, 146-147; Hernández González 2003, 607-609; Valdivieso 2003b, 498.

365 Martínez Alcalde achacaba a la progresión del estilo la diferencia evidente entre la pintura primitiva y la del simpecado. Cf. Martínez Alcalde 2006, 244.

366 Cf. Quiles 2006c 104-105; Id. 2006a, 19-21; Id., 2005, 58.

367 Cf. Id. 2005, 57-58.

368 Cf. Hermoso 2017a, 186-189.

369 Cf. Quiles 2005, 58, 114-115; Id. 2006a 22-23; Id. 2017c, 252-255.

370 Cf. Id. 2005, 59; Llamas 2006, 46-48. Benito Navarrete la data hacia 1715-1725, observando a propósito de esta la «enorme habilidad» de Tovar en sus copias de Murillo y advirtiendo el parecido de la materia pictórica de esta con la *Divina Pastora* del Prado y la *Inmaculada Concepción* del Museo de la Catedral de Cádiz. Cf. Navarrete 2017c, 226-227.

371 Cf. Quiles 2005, 60.

Podría plantearse tal disonancia por una fuerte intervención posterior en la pintura como consecuencia del desgaste al que estaba expuesta en su uso devocional en los cortejos rosarieros. Se ha de recordar que desde un principio la imagen fue concebida para ser usada en las misiones populares y después para el uso de la hermandad en sus rosarios públicos. A esto habría que añadir la manipulación de la pintura en los cambios de su ubicación original, como cuando hubo de pasarse al «simpecado de plata de martillo» en 1724 que a su vez fue sometido a una gran restauración en 1749 por el orfebre Miguel de Sossa³⁷². En las honras fúnebres del capuchino celebradas en el convento y en la iglesia de Santa Marina en 1751 estuvo presente el simpecado junto al catafalco. Villegas refiere explícitamente que el simpecado que llevó la hermandad en procesión al convento para las honras llevaba la pintura primitiva³⁷³, mientras que el predicador de las celebradas en Santa Marina, fray Miguel de Zalamea, induce a pensar en la ostentación del estandarte cuando, hablando del celo del difunto por la Divina Pastora, dice: «para esto ideó que se pintase su imagen en el modo y forma que la vemos en el primorosísimo y costosísimo pendón que está en la iglesia de Santa Marina»³⁷⁴; y en la descripción del túmulo dice que «se colocó en un bien dispuesto altar portátil el bellissimo pendón de esta hermandad, que siendo celebrado de cuantos le han admirado su curiosa labor, es poco encarecido su costoso primor»³⁷⁵. Parece ser que en el siglo XIX la plata del estandarte se fundió para otros objetos de culto, pasándose definitivamente la pintura al bastidor con marco, como permanece hasta nuestros días, hoy en un altar de la capilla de la calle Amparo de Sevilla. Restaurada en 1953 y 2002, al dorso aún conserva la siguiente inscripción: «Primer cuadro de la Divina Pastora mandado pintar por el V. P. Fray Isidoro de Sevilla a Alonso Miguel de Tobar. Año de 1703»³⁷⁶. Es de suponer que la inscripción se hizo al pasarse al marco en el siglo XIX³⁷⁷, como de hecho infiere la indicación del «cuadro».

A pesar de esto, las intervenciones que el lienzo hubo de sufrir a lo largo de su historia no son suficientes para explicar un cambio tan evidente de estilo. Podemos imaginarnos que el desgaste de la pintura de estandarte inherente a este género de objeto devocional hacía usual las intervenciones o sustituciones por nuevas pinturas del mismo trasunto iconográfico. En este sentido, podría pensarse que la pintura primitiva corrió una suerte similar, habiéndose sustituido por otra fiel a la primigenia que, por relación a esta, siguiera considerándose la primitiva. Siendo esto una hipótesis, el peso acendrado de la tradición que relaciona esta pintura con la que fray Isidoro dio a conocer la devoción el 8 de septiembre de 1703 nos lleva a seguir aceptándola. Luego, si esta es la primitiva y Villegas dice que fue pintada por Tovar, cabe preguntarse todavía cómo pueden conciliarse ambas afirmaciones. La clave que podría resolver el asunto sería pensar que Villegas atribuyó la pintura primitiva al mismo que pintó la del simpecado del duque de Osuna y el cobre de fray Isidoro para darle mayor importancia, tratándose de un pintor de cámara célebre y vinculado a la etapa más dorada de la hermandad cuando, allá por el Lustró Real, la Corte y los mismos reyes se implicaron en sus cultos. Villegas y fray Ángel de León relatan las visitas que estos hacían al convento de los Capuchinos y cómo fray Isidoro se los granjeó para la causa de la devoción³⁷⁸. El capuchino consiguió su participación en los cultos, el nombramiento de hermano mayor perpetuo de Felipe V y la Real Cédula de 1733 por la que el monarca se comprometía al sufragio de la novena³⁷⁹. Dicha implicación fue secundada por otros miembros destacados de la Corte como, por ejemplo, José María Téllez Girón († 1733), embajador ante la Corte francesa y duque de Osuna. Este donó el simpecado con la pintura que realizara Tovar hacia 1732, siendo el primero en portarlo, bajo condición de que siempre lo llevara un grande de España. Su esposa también hizo donativos a la hermandad, convirtiéndose en una destacada promotora de la devoción en la capital del Reino con el encargo de la novena y de la imagen de la iglesia conventual alcantarina de San Gil³⁸⁰. Otra mujer, la reina Isabel de Farnesio, influyó en la próspera suerte de la corporación cuando, según Miguel de Zalamea y Villegas, ante la súplica de fray Isidoro, intervino para el favor del rey en el sufragio de los cultos³⁸¹.

La sospecha de que la pintura primitiva no sea de Tovar, corroborada por expertos como Enrique Valdivieso o Ignacio Cano, nos llevó hace ya varios años a relacionarla con otro pintor de la época, en concreto Cristóbal López († 1730)³⁸². El indicio de esto es el hecho de que, como sugiere Valdivieso, en torno a 1700 el autor realizó un ciclo sobre la vida de san Juan Bautista para el Convento de Capuchinos de Sevilla³⁸³, adquiridas en 1978 en el comercio de arte para el Museo Diocesano de Málaga. En el Archivo Fotográfico de la Universidad de Sevilla se conservan fotografías de estos cuadros tomadas hacia 1930 cuando todavía estaban en el convento, de los cuales se deshizo allá por los años 60³⁸⁴. Ceán opina positivamente sobre el estilo del pintor, considerándolo aventajado respecto a otros y uno de los mejores profesores de principios del siglo XVIII³⁸⁵, entre cuyos discípulos estaba Lorente Germán³⁸⁶, precisamente uno de los pintores más destacados junto a Tovar en la producción de las Pastoras. Curiosamente, Quiles,

372 Cf. Martínez Alcalde 2006, 32, 45-47.

373 Cf. Villegas 1751, f. 96.

374 Zalamea 1751, 42.

375 Ibidem, sin numerar, en las primeras páginas: Breve descripción de el túmulo.

376 González Gómez 1981, sin numerar.

377 González de León hace mención del lienzo en 1844 refiriendo el encargo a Tovar. Cf. González León 1844, 210: «Este pensamiento lo comunicó a Alonso Miguel de Tovar uno de los mejores pintores de aquella época, el cual en un lienzo como de vara de alto y tres cuartas de ancho, pintó a nuestra Señora sentada en un campo vestida de pastora con el cayado en la mano y sombrero a la espalda apacentando ovejas. Esta fue la primera imagen de Pastora que se veneró en toda la cristiandad, cuya pintura colocada en un pendón, la presentó el citado padre».

378 Cf. Villegas 1751, ff. 33-35; León Ángel 1805, 52-54, 216.

379 Cf. Ardales 1949, 41-52; Moreno y Gómez 2003, 635-640; Márquez 1994, 122-123.

380 Cf. Román 2012, 118-138.

381 Cf. Zalamea 1751, 44-45; Villegas 1751, f. 24.

382 Cf. Román 2012, 110-111.

383 Cf. Valdivieso 2003, 390-391. El ciclo lo comprenden cuatro pinturas en las que se representa el anuncio a Zacarías de la concepción del Bautista, el nacimiento, el bautismo del Señor y la degollación del santo.

384 Cf. Ibidem, 391; Valdivieso 2018a, 159-161; Clavijo 1979, 25-46.

385 Cf. Ceán 1800, vol. 3, 44.

386 Cf. Ibidem, vol. 2, 181.

poniendo en duda la atribución del cobre de Capuchinos a Tovar, dice: «Estimo que pudiera tratarse de la obra de otro pintor sevillano contemporáneo, de mayor edad, dado el prestigio que se suponía tenía. Tal vez Cristóbal López»³⁸⁷. Dicho «prestigio» se deduce de los términos usados por fray Isidoro para referirse al artífice de la pintura primitiva como «un excelentísimo pintor».

Es lógico pensar que si fray Isidoro llegó de Cádiz en 1703 y hubo de buscar inmediatamente un pintor para dar forma a su idea, recurriera al que en torno a esa fecha trabajaba para los capuchinos. Acercándonos a la obra de López se descubren ciertas similitudes con la pintura primitiva, siendo el más llamativo el modelo utilizado para la Virgen en el episodio del nacimiento del Bautista (fig. 53), con las mismas tonalidades, la expresión recogida del rostro, el tratamiento del ropaje casi idéntico en los pliegues y en las luces de la manga y la túnica desde la rodilla. Los ángeles guardan también un cierto parecido, especialmente el del centro de la gloria superior que arroja rosas. Estas, por cierto, del mismo estilo que las de la pintura primitiva en la mano y a los pies de la Pastora, o igual que en la pintura conservada en el Museo de Bellas Artes de Sevilla *La Virgen confortando a santo Domingo*³⁸⁸, en la que, además, el modelo y la disposición de la Virgen se ajusta al de la Pastora. Por último, es de reseñar el parecido del rostro y la posición de la cabeza de la Pastora con el ángel en la anunciación a Zacarías (fig. 54).



Fig. 53. Cristóbal López. *Nacimiento de San Juan Bautista*. Óleo sobre lienzo. En torno a 1700. Fototeca de la Universidad de Sevilla. Foto tomada por Antonio Palau cuando todavía estaba en el Convento de Capuchinos, ahora en la Catedral de Málaga.



Fig. 54. Cristóbal López. *Anunciación a Zacarías*. Óleo sobre lienzo. En torno a 1700. Fototeca de la Universidad de Sevilla. Foto tomada por Antonio Palau cuando todavía estaba en el Convento de Capuchinos, ahora en la Catedral de Málaga.

La serie de Capuchinos demuestra que López seguía los modelos de Murillo mediante una técnica de «mediana calidad», aunque con «cierta originalidad en sus aspectos compositivos»³⁸⁹, lo cual podría decirse de la pintura primitiva. Ante una composición como esta no hacía falta el ingenio de Tovar, dado que pintores como Cristóbal López, aun siendo de secundario nivel, resolvían con mayor o menor destreza sus obras a partir de los modelos conocidos de Murillo. Entonces, en el caso de que la pintura fuera de López o de cualquier otro autor, recordando los modelos de Tovar en el trasunto del Buen Pastor niño similares al del rebaño de la Divina Pastora, habría que plantearse si los mismos modelos circulaban por los diversos talleres o si Tovar acabó asimilándolos cuando empezó a reproducir el de la Pastora. Esto no le resta mérito a Tovar, puesto que, por el contrario, a él se debe que un modelo ya establecido tuviera mayor fortuna al adaptarlo con excelente talento a un estilo casi “mimético”³⁹⁰ al de Murillo, de lo que son ejemplos más que elocuentes el simulacro del simpecado del duque de Osuna, el del Museo del Prado y el de las colecciones particulares de Londres y Cantillana.

387 Quiles 2005, 87.

388 Valdivieso 2018a, 162-163.

389 Ibidem, 160.

390 Con esta expresión Quiles define el estilo más murillesco de Tovar en su obra a partir de la segunda década del siglo XVIII. Cf. Quiles 2006a, 24.



Fig. 55. Bartolomé Esteban Murillo. *San Agustín entre Cristo y la Virgen*. Óleo sobre lienzo. Hacia 1664. Museo del Prado, Madrid.

Quiles, dando por supuesto que el cobre de Capuchinos sea el icono primitivo de la devoción y poniendo en duda la autoría de Tovar, hace una reflexión en consonancia con lo que venimos diciendo. Comentando que su creatividad hubo de sujetarse al murillismo de la época, inspirándose en los modelos del gran maestro, copiándolo y atendiendo a la obra de Meneses Osorio y Esteban Márquez³⁹¹, relativiza que el modelo primitivo programado por fray Isidoro sea obra suya, si bien mejorándolo y haciéndolo el prototipo a seguir. Tovar fue todo un acierto para que la producción artística de la nueva devoción, tan demandada como mediocre, fuera de mayor calidad, clave fundamental para que los historiadores del arte se fijaran en ella, gracias, también, a Domingo Martínez y Juan de Espinal.

«Ni siquiera la gran aportación del dieciocho a la iconografía religiosa, la Divina Pastora, es obra suya. Tovar a lo sumo mejoró la primera representación y la convirtió en el prototipo. Fue fray Isidoro de Sevilla el que dio forma a esta Virgen campesina, como revela el texto escrito para justificar esta nueva advocación [...]. En realidad no hay certeza de que fuera Tovar el artista elegido para pintar este pequeño cobre (13x17 cm): ni era el más reputado maestro, ni hay claros indicios formales para establecer la relación. Fue el punto de partida de la nueva devoción, que sin duda sirvió al propio Tovar para hacer su propia interpretación de la iconografía. Suya es la Pastora del estandarte, de 1731/1732, encargo del duque de Osuna, que también conservan los capuchinos sevillanos. Es junto a la versión del Prado el modelo acabado. Basta compararla con la de la antigua colección Asensio para entender hasta qué punto servirá de patrón. Usa idéntico vestuario, con el mismo tratamiento en las texturas. Además, la Virgen mantiene la misma postura con la cabeza ligeramente ladeada hacia su derecha mirando al cordero que apoya la cabeza en su regazo y al que acaricia. En la otra mano lleva una flora la que toma con los dedos pulgar e índice. Asimismo todos los corderos guardan un mismo orden en la composición general del cuadro. Con su propuesta Tovar elevó el nivel de calidad en la plasmación de una devoción surgida al calor de las misiones capuchinas de principios del siglo XVIII. Con sus dotes de retratista humanizó a la Pastora que hasta el momento, en manos de pintores muy mediocres –cuyos nombres hoy se desconocen–, se había convertido en un exvoto»³⁹².

El modelo pictórico de Tovar

El éxito de la propuesta que Tovar hace de la idea programada por fray Isidoro depende irremediabilmente de su adaptación al estilo murillesco. La latencia de este se explica en gran medida por la demanda de la clientela que, por prestigio o gusto coleccionista, ansiaba las obras de Murillo todavía existentes en la ciudad.³⁹³ A este respecto, me parece acertado el comentario de Benito Navarrete en el que pone como ejemplo de ello la iconografía de la Divina Pastora.

«Esta demanda de originales de Murillo fue lo que hizo que por cuestiones fundamentalmente comerciales los artistas sevillanos del momento orientaran sus formas a la perpetuación de la estela murillesca, aquí sí en un intencionado y voluntario eco de sus modelos, como se percibe en la producción de Alonso Miguel de Tovar (1678-1752), Domingo Martínez (1688-1749) y Bernardo Lorente Germán (1680-1759) quienes, es necesario recordar, no habían conocido a Murillo por cuestiones cronológicas. El arraigo de sus modelos y gusto consiguió incluso que fuera readaptado a las nuevas advocaciones que iban surgiendo, y este fue el caso más que sintomático de la *Divina Pastora*, devoción surgida ahora pero que se interpreta en clave murillesca en una clara supervivencia de los gustos y las latencias de la imagen. Se trataba más de una opción y preferencia que iba vinculada al prestigio y sobre todo del culto al mito»³⁹⁴.

Efectivamente, de no haber sido por la concienzuda y esmerada opción de Tovar por imitar y evolucionar el estilo de Murillo, su modelo hubiera pasado como uno de tantos y no se habría perpetuado a lo largo de los siglos. En otro lugar del citado catálogo sobre *Murillo y su estela*, Benito Navarrete vuelve a tomar como ejemplo la iconografía de la Divina Pastora para explicar la influencia de Murillo en las posteriores creaciones de imágenes devocionales, de la que esta depende totalmente, siendo como un eco renacido de la técnica persuasoria del maestro.

«Un caso especialmente interesante para verificar cómo el artista consiguió insuflar su poder persuasivo a las imágenes sagradas –incluso en la cola visual que tenía su estética–, lo tenemos en el caso de la Divina Pastora. Esta es una devoción que se fragua mucho después de su muerte, favorecida especialmente por los capuchinos, pero la interpretación de esa nueva iconografía, la estética y el gusto elegido para que funcionara era el que Murillo había puesto de manifiesto en sus diferentes tipos físicos femeninos, especialmente en algunas de sus Vírgenes o en los ángeles tan característicos. Aquí advertimos un ejemplo prodigioso de anacronismo que demuestra la reaparición de elementos que, partiendo de las *madonas* rafaelescas y pasando por nuestro artista, tienen en la interpretación de Alonso Miguel de Tovar un epígono fascinante. Con ello se prueba el poder de las imágenes y la fuerza de la memoria involuntaria, donde el poder del color y la calidez ambiental explican cómo la imagen siempre vuelve dos veces en su capacidad de reaparición y de significado dialéctico»³⁹⁵.

El murillismo en Tovar podría decirse que, por las circunstancias culturales de la época, le era innato. La afinidad por el estilo imperante en la escuela sevillana³⁹⁶ comenzó desde muy temprano al ingresar en el taller de Juan Antonio Fajardo, miembro de la Academia de Murillo entre 1666 y 1672, pasando hacia a 1690 al de Juan Antonio Osorio, también de la honda murillesca, en el que compartió aprendizaje con Domingo Martínez, pintor del que se conocen algunas Pastoras espléndidas y con el que entabló una

391 Cf. Quiles 2005, 40-41.

392 Ibidem, 41-42. Igualmente en el comentario de la lámina 15: «No podía ser Tovar, ni siquiera Lorente, aunque ambos acabarían apropiándose del nuevo icono mariano».

393 Cf. Navarrete 2017b, 17-18.

394 Ibidem, 19-20.

395 Navarrete 2017d, 123.

396 Cf. Valdivieso 1982, 91-100; Id., 2018, 9-417; Quiles 2017b, 43-73, Quiles y Cano 2006, 97-109; Angulo 1975, Id. 1981, vol. 1, 204-208; Cabezas 2015, 51-65; León Aurora 1990, 45-63.

duradera amistad³⁹⁷. Precisamente, con este acompañaría años más tarde a la reina Isabel de Farnesio en la búsqueda de las obras de Murillo que aún se conservaban en Sevilla durante el Lustró Real. Tovar hubo de conocer directamente estas obras como demuestran algunas de las copias que hizo, por ejemplo la de la *Virgen de la faja*, propiedad por entonces de la marquesa de la Parada³⁹⁸, el autorretrato de Murillo³⁹⁹, o algunas otras que parten de los modelos del maestro como el *Retrato de caballero de la familia Mendoza y de la Vega*⁴⁰⁰, según el esquema del anterior; la *Aparición del Niño a san Antonio*⁴⁰¹, que sigue modestamente al de Murillo de la Catedral; o la *Inmaculada Concepción* del Museo catedralicio de Cádiz⁴⁰², inspirada en la de los Venerables.

La relación destacada de Tovar con la obra de Murillo no se limitó a la realización de copias⁴⁰³ o a la consecución hábil de su estilo, sino que también supuso el reclamo del Cabildo catedralicio de Sevilla para que restaurara la *Natividad de la Virgen*, obra del maestro, lo que después le valió el encargo de la *Virgen del Consuelo* para la misma sede metropolitana⁴⁰⁴, o la restauración con añadidos del *San Agustín* del Museo del Prado (fig. 55)⁴⁰⁵. Precisamente, el conocimiento aventajado de la técnica de Murillo motivó que en 1723 fuera llamado a la Corte, seguramente por el interés de Isabel de Farnesio en la obra del maestro⁴⁰⁶, lo cual supuso el lanzamiento definitivo de su carrera artística, sobresaliendo como retratista⁴⁰⁷. La capacidad creativa en este último género se observa igualmente en la producción de su obra religiosa, especialmente en la Divina Pastora del Museo del Prado, en la que Ignacio Cano y Quiles advierten que hasta podría reconocerse a la modelo y el espacio en la que posó, el rincón de su estudio⁴⁰⁸.

Se ha dicho que en su formación Tovar tuvo en cuenta la obra de Meneses Osorio y Esteban Márquez, murillescos de primera generación. Al primero, curiosamente, por ser considerado uno de los mejores discípulos de Murillo, se le atribuyó la *Aparición de la Virgen a san Pedro Nolasco* (fig. 56) del Museo de Bellas Artes de Sevilla para después ser considerada por Quiles como obra de Tovar⁴⁰⁹. De Márquez, por ejemplo, Valdivieso observa su influencia en obras como el *San Francisco recibiendo la ampolla de agua* de la Real Academia de San Fernando de Madrid y, especialmente, en el *San José con el Niño* de la Catedral de Sevilla⁴¹⁰, del que existe otra versión en una colección particular de Madrid⁴¹¹.

El último dato ofrecido por Valdivieso resulta bastante interesante para nuestro estudio teniendo en cuenta que quizás estemos ante el modelo que pudo inspirar la recreación de la plasmación de la idea de fray Isidoro. Decíamos que un trasunto tan popular como el del Buen Pastor niño -en posición sedente- hubo de influir en la composición definitiva de la iconografía de la Divina Pastora. Pues bien, en mi opinión, el modelo de Esteban Márquez que Valdivieso relaciona con el de Tovar como fuente de inspiración para su *San José* (fig. 58)⁴¹² parece ser el mismo que el de la Divina Pastora. Mientras que la iconografía del Buen Pastor niño ayuda a la recreación del espacio natural y bucólico, por tratarse de un personaje infantil, la posición relajada de este más extendida y con una pierna alzada parecía menos adecuada para un adulto, más tratándose de la Virgen. La similitud entre la disposición del san José de Tovar inspirado en el de Esteban Márquez y sus Pastoras (fig. 59) es evidente, recordando también en el tratamiento de los ropajes y la adecuación del manto. Hallo relación no solo con el *San José con el Niño* de la colección particular de Valencia⁴¹³, sino también con la *Lamentación de Cristo* de la iglesia de San Isidoro de Sevilla (fig. 57)⁴¹⁴.

Para la definición del modelo pictórico de Tovar es necesario la identificación de sus obras, lo cual resulta difícil habida cuenta de la práctica ausencia de contratos y de las pocas obras firmadas que se conocen⁴¹⁵. Precisamente, una de las pinturas firmadas es la *Divina Pastora* de Cortelazor que, sin embargo, no es el mejor exponente de su género. A esta dificultad se suma la confusión que durante mucho tiempo se ha tenido en las atribuciones de algunas de sus obras, hoy superada considerablemente por el avance de la investigación de autores como Quiles y Valdivieso. Arriba se ha mencionado la atribución a Meneses Osorio de la *Aparición de la Virgen a san Pedro Nolasco*, considerado incluso como obra del mismísimo Murillo⁴¹⁶. La pintura realizada para el convento dominico de San Pablo de Sevilla, hoy en el Museo de Bellas Artes, *Cristo confortando a santo Domingo* fue atribuido en el pasado a Juan Simón Gutiérrez, mientras que ahora se incluye en la obra de Tovar, tal y como ha sido expuesto en

397 Cf. Quiles 2005, 12-13.

398 Cf. Navarrete 2017c, 226-227. Se conocen dos copias, una en el Museo de Cádiz y otra en el de Bellas Artes de Budapest.

399 Cf. Cano 2006a, 42-43; Quiles 2017a, 250-251.

400 Cf. Quiles 2017e, 252-255; Id. 2006a, 22-23.

401 Cf. Id. 2006a, 21.

402 Cf. Alonso 2006, 56-58.

403 Ceán destaca esta habilidad de Tovar: «se dedicó a copiar los cuadros de caballete de Murillo, de los que había abundancia entonces en las casas principales de aquella ciudad; y llegó a imitarlos con tanta exactitud, que se equivocaban las copias con los originales. Esta habilidad le dio mucho crédito, por lo que se casó con D.^a Francisca Teresa de Cabezas, viuda de D. Pedro Ramos, y logró ser familiar del santo oficio. Pero aún fue mayor su estimación cuando estuvo la corte en Sevilla, pues todos los grandes y caballeros que acompañaron a Felipe V, se le aficionaron por su habilidad y dulzura, hasta nombrarle el rey su pintor de cámara por cédula de 14 de abril de 1729». Ceán 1800, vol. 5, 48-49.

404 Cf. Quiles 2005, 15-16.

405 Cf. Id. 2006e, 101-103.

406 Cf. Casaos y Valverde 1996, 33-51; Lavallo 2002; Aterido 2010, 205-218; Cabezas 2015a, 57-60.

407 Cf. Lavallo 1998, 165-173; Quiles 2006a, 27-32.

408 Cf. Quiles 2005, 38-39; Cano y Quiles 2006, 39.

409 Cf. Quiles 2005, 39, 48, 64-65, lám. 3; Id. 2006b, 62-64.

410 Cf. Valdivieso 2018a, 272-273.

411 Cf. Quiles 2006f, 104-105.

412 Cf. Valdivieso 2018a, 273.

413 Cf. Ibidem, 80.

414 Cf. Ibid., 65.

415 Cf. Cano y Quiles 2006, 35; Quiles 2005, 37.

416 Cf. Quiles 2006b, 62.



Fig. 56. Alonso Miguel de Tovar. *Aparición de la Virgen a San Pedro Nolasco*. Óleo sobre lienzo. Hacia 1723. Museo de Bellas Artes, Sevilla.



Fig. 57. Esteban Márquez. *Lamentación de Cristo*. Óleo sobre lienzo. Hacia 1680. Parroquia de San Isidoro, Sevilla.



Fig. 58. Alonso Miguel de Tovar. *San José con el Niño*. Óleo sobre lienzo. Hacia 1704-1710. Catedral de Sevilla, detalle.



Fig. 59. Alonso Miguel de Tovar. *Divina Pastora*. Óleo sobre lienzo. Hacia 1704-1710. Colección particular, Cantillana (Sevilla). Detalle.

la muestra *Murillo y su estela*. Valdivieso, por el contrario lo considera de Andrés Pérez⁴¹⁷. Una de sus obras más emblemáticas, la *Divina Pastora* de La Granja de San Ildefonso era asignada hasta hace poco por el propio Museo del Prado a Lorente Germán⁴¹⁸. En el inventario del palacio de 1814 aparece como obra de Murillo, mientras que con su ingreso en el Prado fue catalogada como de Tovar, hasta que en 1872 Madrazo la relaciona con Lorente, cosa que siguieron Cavestany, Ardales y Girón. Fue Diego Angulo el que reparó en su parecido con la técnica del restaurador del *San Agustín* de Murillo, siendo rechazada la autoría de Lorente por Pérez Sánchez y definitivamente encuadrada en la obra de Tovar por Quiles y Valdivieso⁴¹⁹. Este último achaca el peso de la atribución a Lorente por el estudio de Cavestany de 1945 sobre el citado pintor, advirtiéndole que, por entonces, todas las Pastoras que aparecían se le asignaban⁴²⁰. Cavestany daba título a su publicación usando el epíteto con el que, según Ceán, se conocía a Lorente en Sevilla: «*el pintor de las Pastoras*»⁴²¹, atribuyéndole ya en 1800 la pintura de La Granja y especificando su lugar de conservación en la capilla de san Juan Nepomuceno⁴²². Muchos años después Girón aplicó el epíteto a Tovar⁴²³.

Si por sistema se asignaba cualquier Pastora a Lorente, actualmente se hace lo mismo con Tovar, habiéndose de considerar con la debida prudencia que su modelo fue muy imitado y que algunas obras parecidas a su estilo son de discípulos como Ruiz Soriano. Gracias al conocimiento más profundo de los pintores del siglo XVIII, la asignación de tales obras es hoy más precisa, distinguiéndose con mayor claridad los estilos de Tovar, Soriano, Lorente, Martínez, Espinal, Rubira y Alanís. Tras largos años de investigación, especialmente por Quiles y Valdivieso, la producción de Tovar es más reconocible, pudiéndose datar según la técnica y el estilo, los cuales evolucionan conforme al murillismo de la etapa sevillana y el refinamiento cortesano de sus años madrileños, influenciados por el gusto francés de los pintores de cámara como Jean Ranc y Louis Van Loo, de los que, precisamente, había de copiar los retratos de los reyes⁴²⁴.

Esta evolución se aprecia también en las Pastoras que se le atribuyen, más murillescas en las primeras décadas, mientras que a partir de su marcha a Madrid el estilo se aproxima a los caracteres cortesanos, siendo el ejemplo más elocuente de ello la del Prado, tendiendo a ser más lumínico y retratista. No obstante, el modelo que siempre representa manifiesta su esencia murillesca. Tovar utiliza texturas suaves, tonalidades agradables, resplandores contenidos en la lana y en el rostro, fisionomía armoniosa, encarnadura dulce, gestos elegantes, cielos azules plateados por las nubes grisáceas, paisaje natural idealizado y poblado de vegetación, horizonte perfilado como por un amanecer, remanso en las expresiones, ternura suma en la mano que acaricia a la oveja y en la mirada recíproca entre esta y la Virgen, delicadeza en los ropajes, en el velo que la cubre o la mano que recoge las rosas, candor espiritual

417 Cf. Id. 2005, 104; Hermoso 2017a, 186-188; Valdivieso 2018, 228-229.

418 La atribución finalmente corregida a raíz de la exposición *Murillo y su estela*, en la que el cuadro ocupó un lugar destacado. La confusión sigue apareciendo de vez en cuando en algún estudio reciente como el de Pérez Morales 2016, 142. El autor también sigue atribuyendo a Meneses Osorio la *Aparición de la Virgen de la Merced a San Pedro Nolasco*. Cf. *Ibidem*, 137.

419 Cf. Quiles 2005, 69-70; Id. 2006d, 98-100; Id. 2017c, 166-169; Angulo 1961, 13; Valdivieso 2003b, 499, 502; Pérez Sánchez 2010, 418; Girón 1988, 68; Ardales 1949, 47; Cavestany 1945, 110-111; Madrazo Pedro 1872, n. 774.

420 Cf. Valdivieso 2003b, 502, 611.

421 Ceán 1800, vol. 2, 181.

422 Cf. *Ibidem*, 181-182.

423 Cf. Girón 1988, 31.

424 Cf. Cano y Quiles 2006, 35-39; Quiles 2006a, 19-34; Id. 2005, 37-53.



Fig. 60. Alonso Miguel de Tovar. *Divina Pastora*. Óleo sobre lienzo. Década de 1730 aprox. Colección particular, Londres. Detalle de ángeles.



Fig. 61. Alonso Miguel de Tovar. *Divina Pastora*. Óleo sobre lienzo. Hacia 1704-1710. Colección particular, Cantillana (Sevilla). Detalle de ángeles.



Fig. 62. Alonso Miguel de Tovar. *Divina Pastora*. Óleo sobre lienzo. S. XVIII. The Dick Institute, Kilmarnock (Escocia). Detalle de ángeles.

en la atmósfera y cierta vaporosidad, si bien lejana de la perfección del maestro. Todo ello se observa con excelencia en las obras del Prado y del simpecado del duque de Osuna.

Tovar utiliza modelos murillescos especialmente para el rostro, las ovejas, la recreación del paisaje y los ángeles. Empezando por estos últimos, se sirve de uno de los recursos compositivos más usuales de Murillo, el cual incorporaba un grupo de ángeles ensimismados en la escena sacra, volátiles o recostados sobre las nubes, con caracteres infantiles excelentemente logrados. Se ha de recordar que la incorporación de los ángeles adorantes en torno a la Virgen son especialmente comunes en la iconografía inmaculista y asuncionista, subrayando la preeminencia de la que contemplan a tenor de las prerrogativas y privilegios que la hacen superior a los hombres y a los ángeles⁴²⁵. En la pintura del Museo Thyssen los incorpora siguiendo el modelo primitivo ideado por fray Isidoro, bien resueltos, ingrávidos, en actitud de coronar a la Virgen. En el caso de la del Museo del Prado, los ángeles son espléndidos, irrumpiendo juguetonamente entre las ramas del árbol que cobija la escena sosegada de la Pastora con el rebaño. La solución dinámica y aérea de estos recuerda a los que aparecen en muchas de las obras de Murillo⁴²⁶. Obsérvese la gran similitud de los ángeles de la Pastora del Prado con los de la *Aparición de la Virgen a San Pedro Nolasco*.

El recurso a esta característica compositiva de Murillo lo lleva incluso de forma exagerada a aplicarlo en la ampliación de uno de los lienzos del maestro, el *San Agustín entre Cristo y la Virgen* del Museo del Prado, tomando como referencia los numerosos ángeles que aparecen en la gloria del *San Antonio con el Niño* de la Catedral de Sevilla⁴²⁷. En esta obra se observa con claridad el modelo de ciertos ángeles que repite en algunas de sus Pastoras: la de las colecciones particulares de Londres (fig. 60) y Cantillana (fig. 61), la del Dick Institute de Kilmarnock (Escocia) [fig. 62] y la de Cortelazor, con alguna variante en la de la Curia de los capuchinos de Londres. El modelo consiste en un grupo de ángeles ubicado entre las nubes en la parte superior derecha en número de dos o tres: uno de cuerpo entero, algo reclinado y con el brazo derecho extendido; otro asomado de medio cuerpo mirando hacia abajo y otro a la inversa hacia arriba. En grupo de tres se repite en las de Cantillana y Cortelazor, mientras que en grupo de dos y con dos cabezas de ángeles al otro lado se repite en las de Londres y Kilmarnock. Los ángeles son idénticos a los añadidos que hizo en el *San Agustín* de Murillo. Aquí, el de cuerpo entero con el brazo extendido y el que se asoma de medio cuerpo hacia abajo aparecen en el ángulo superior izquierdo, mientras que el que mira hacia arriba lo sitúa en el ángulo contrario⁴²⁸. Buscando en la obra de Murillo encontramos la posible fuente del modelo utilizado cuando los agrupa en dos -uno de cuerpo entero con el brazo izquierdo extendido y otro asomado de medio cuerpo- en las pinturas del *Niño Jesús dormido sobre la cruz* del Graves Art Gallery de Sheffield y el *San Juan Bautista niño* de la colección del duque de Buccleuch⁴²⁹. En la versión de la Pastora de Oxford repite el modelo que había utilizado para dos de los ángeles del *San Agustín*, en concreto los que están en la parte superior central hacia la derecha. En cuanto a la agrupación de ángeles en número de tres, observamos cierta similitud con las composiciones de Murillo en *Los niños de la concha*, el *San Antonio con el Niño* del Hermitage, la *Anunciación* y el *San Félix de Cantalicio* de los Capuchinos⁴³⁰.

La introducción de los ángeles en la iconografía de la Divina Pastora es un distintivo del estilo de Tovar mediante el que sigue reproduciendo hasta la saciedad los modelos del maestro. Distintivo porque, a diferencia de otros pintores, cuando incluye los ángeles lo hace siempre en la parte superior entre las nubes, nunca abajo o entre el rebaño, cosa que, por el contrario, acostumbran

425 Cf. García Mahiques 2016, vol. 3, 268-312.

426 Tales como las de Santa Ana enseñando a la Virgen, la Santa Catalina del Mie Prefectural Art Museum de Mie-Ken (Japón), La aparición de la Virgen a san Bernardo, el San Antonio con el Niño de la Catedral de Sevilla, las anunciaciones del Prado y el Hermitage, La huida a Egipto del Szépművészeti Múzeum de Budapest, El jubileo de la Porciúncula y la Inmaculada Concepción del coro de los Capuchinos y los ángeles del antiguo convento de San Agustín de Sevilla. Cf. Valdivieso 2010b, 272-273, 286-287, 310-311, 324-325, 328-329, 354-355, 376-377, 388-389, 404-405.

427 Cf. Quiles 2006e, 101-103.

428 Remito a la publicación de Valdivieso, puesto que en la del catálogo anteriormente citado la lámina ha sido reproducida a la inversa. Cf. Valdivieso 2010, 379.

429 Cf. Ibidem, 456-457; Mena 2015, 360-363.

430 Cf. Valdivieso 2010b, 491, 499, 396, 402.

a representarlos Soriano, Martínez, Espinal y Rubira. Lorente, por su parte, nunca los introduce, solo cuando repite el canon del modelo primitivo de los ángeles en ademán de coronar a la Virgen, con la excepción de la de Brenes.

En cuanto a las ovejas, Tovar demuestra su enorme capacidad en la reproducción de los prototipos de Murillo con una calidad mimética. Sus ovejas no son los torpes borregos de la pintura primitiva y ni por asomo las que de forma más simple pinta Lorente. Como en Murillo, las ovejas son interpretadas prácticamente al natural, distinguiéndose con gran acierto su fisonomía animal y con una textura perfecta en la simulación de la lana merina, casi como si la suavidad de esta al tacto pudiera palpase, cosa que consigue igualmente en la pellica, toda resplandeciente de luz blanca. Las ovejas de Tovar guardan relación con las de Murillo⁴³¹, entablando mayor relación con el cordero del *San Juan Bautista* del altar mayor de los Capuchinos de Sevilla (fig. 64)⁴³², reproduciéndolo exactamente pero a la inversa a la derecha de la Divina Pastora (fig. 63). Nada tiene que ver con el estatismo y simplicidad ingenua del cordero de la pintura primitiva. Tovar demuestra en este caso su gran habilidad como copista del maestro reproduciendo con exactitud el dibujo, la fisonomía, la postura y la textura de la lana, atenuada esta por los pequeños mechones dibujados en el cuello y en el pecho, así como por la línea que parte en dos la piel en la espalda y los juegos de luces y sombras. El leve giro de la oveja elevando suavemente la cabeza para mirar a la Virgen y la pata delantera derecha algo levantada para fingir cierta movilidad en la aproximación al personaje que contempla, comparte los gestos con los que Murillo reproduce la complicidad del *Agnus Dei* con el Bautista. El pintor higuereño encuentra así su fuente de inspiración para la imagen del Cordero apocalíptico de la Pastora en la metáfora cristológica de los atributos iconográficos del Bautista, bellamente representada por Murillo para la iglesia conventual que por tantos años fue residencia del mentor de la devoción.



Fig. 63. Alonso Miguel de Tovar. *Divina Pastora*. Óleo sobre lienzo. Década de 1730 aprox. Colección particular, Cantillana (Sevilla). Detalle del Cordero.



Fig. 64. Bartolomé Esteban Murillo. *San Juan Bautista en el desierto*. Óleo sobre lienzo. Hacia 1665-1666. Museo de Bellas Artes, Sevilla, Detalle del Cordero.

El rostro de la Divina Pastora en Tovar evoca igualmente los modelos femeninos de Murillo. La expresión recogida por la leve inclinación de cabeza y los párpados gachos para la proyección de una mirada contemplativa y tierna es parecida a la de los rostros de muchas de las Vírgenes pintadas por el maestro⁴³³. Tovar roza el encanto con el que este los pintaba, llenos de juventud,

431 Por ejemplo la del San Juan Bautista niño del Kunsthistorisches Museum de Viena, el de la colección de Alfred G. Wilson y el del Prado, Jacob poniendo las varas al ganado de Labán del Meadows Museum del Southern Methodist University de Dallas, el Buen Pastor niño de la colección George Lane, el del Stadelsches Kunstinstitut de Fráncfort, el San Juan Bautista de una colección particular de Nueva York, la Adoración de los pastores y el Buen Pastor niño del Museo del Prado. Cf. *Ibidem*, 278, 293, 340, 382, 432-433, 488, 518.

432 Cf. *Ibid.*, 391; Izquierdo 2017, 148-151.

433 Por ejemplo en la Adoración de los pastores y el San Félix de Cantalicio de los Capuchinos de Sevilla, La huida a Egipto del Szépművészeti Múzeum de Budapest, las anunciaciones del Prado y del Hermitage, la Virgen de la faja y las Inmaculadas pintadas para la iglesia de Santa María la Blanca, Giovanni Belato y la sala



Fig. 65. Alonso Miguel de Tovar. *Divina Pastora*. Óleo sobre lienzo. Hacia 1710-1720. Parroquia de San Sebastián, Higuera de la Sierra (Huelva). Detalle.



Fig. 66. Alonso Miguel de Tovar. *Divina Pastora*. Óleo sobre lienzo. Hacia 1720. Colección particular, Sevilla. Detalle.



Fig. 67. Alonso Miguel de Tovar. *Divina Pastora* (simpecado rojo). Óleo sobre lienzo. Hacia 1720. Parroquia de San Sebastián, Higuera de la Sierra (Huelva). Detalle.

solemnes, afables, trascendentes, rebosantes de hermosura y tocados por la gracia de un halo profundamente espiritual y persuasivo al afecto del espectador. En este sentido, puede recordarse el empaque del rostro de la Pastora del simpecado del duque de Osuna, la gran propuesta de Tovar que después emulará en otras de sus obras sobre el mismo trasunto⁴³⁴. De temprana edad, resplandeciente, pulcra, boca sonrosada, frescores en las mejillas, frente despejada, mirada dulce, cabeza levemente girada hacia la oveja, cuello equilibrado, tocada sutilmente por un velo, cabello rubio expandido vaporosamente sobre los hombros y agrupado delicadamente en varias crenchas sobre el hombro derecho. Se trata, sin duda, de una de las mejores construcciones expresivas de las imágenes pintadas por Tovar que evoca a las de Murillo en sus Inmaculadas. La composición lograda recuerda el porte y la belleza de la Virgen que, por ejemplo, el maestro pintó para el claustro del convento de San Francisco de Sevilla en *La muerte de Santa Clara*⁴³⁵ o la esplendorosa Inmaculada de Santa María la Blanca⁴³⁶. Igualmente, podría decirse del lienzo que se conserva en los Capuchinos de Sevilla y que tanto propagó Ardales en publicaciones y estampas, o la de la colección privada de Cantillana, si bien más suave en los tonos. Más modestos pero relacionados con el modelo del simpecado son los cobres de las colecciones particulares de Sevilla y Cantillana y la acuarela del libro de Reglas de la hermandad primitiva. Las del lienzo recientemente restaurado de Higuera (fig. 65), la del simpecado rojo de la misma localidad y muy especialmente la de una colección particular de Sevilla (fig. 66) dada a conocer por Francisco Montero, guardan una similitud sorprendente con el rostro de la Inmaculada de la Catedral de Sevilla (fig. 68)⁴³⁷. La del Museo del Prado y las de las colecciones privadas de Londres y Madrid, esta última descubierta por Valdivieso recientemente⁴³⁸, siguen un patrón más retratista.

El formato de las representaciones suele ser pequeño, en razón de la pintura de gabinete o de oratorio característica de la demanda devocional, salvo en el caso de la del Prado, algo más grande al tratarse de un encargo cortesano para el palacio o la capilla de san Juan Nepomuceno de La Granja. A esto se suma el hecho de que Tovar se ciñe al modelo primitivo, haciendo que su composición sea piramidal, a veces alterada por la incorporación de ángeles en los ángulos superiores. En estos casos, como en la versión del Thyssen, el formato se alarga algo más para dar cabida a los ángeles en la parte superior. Cuando prescinde de ellos, el conjunto de la Pastora con el rebaño acapara toda la extensión de la pintura, ganando en proporción y, por tanto, en la inmediatez receptora de la imagen por parte del espectador. Curiosamente, parece que Tovar fue el primero en ceñir la composición a este formato, puesto que el modelo primitivo y las estampas que lo secundaron incorporaban siempre a los ángeles con la corona, siendo ejemplo de ello los grabados de Martín Engelbrecht, Juan Bernabé Palomino, el impreso en París, el de la imagen titular de la hermandad primitiva y el que aparece en el ejemplar de *La Pastora Coronada* conservado en el archivo de la hermandad de Cantillana, así como las pinturas hispanoamericanas de Bernardo Manuel de Silva, Pedro Calderón y la atribuida al círculo de Mauricio García⁴³⁹. Ha de recordarse que fray Isidoro en la tercera versión descriptiva de la iconografía dice que el tener o no corona con los ángeles no es esencial de la imagen, por lo que podía prescindirse de ello. La advertencia quizás responda a la gran aceptación que hubo de tener el bello simulacro del estandarte regalado por el duque de Osuna en 1732 en el que la Divina Pastora ocupa todo el lienzo, tal y como se observa en las demás obras en las que no aparecen los ángeles.

Aunque el ambiente es importante para el mejor naturalismo del trasunto de la Virgen pastoreando a las ovejas, Tovar capitular de la Catedral de Sevilla Cf. Valdivieso 2010b, 328-329, 354-355, 361, 401-402, 407, 468. Véase también el dibujo que se relaciona con la Inmaculada de Santa María la Blanca. Cf. Mena 2015, 494-497.

434 Respecto a la pintura del simpecado del duque de Osuna decía Martín Campos que es «obra de Miguel Alonso de Tovar, que según los inteligentes, nada tiene que envidiar a los mejores trabajos de Murillo, con los que se confunden muchos de sus cuadros». Martín 1908, 26.

435 Cf. Valdivieso 2010b, 266-267.

436 Cf. Ibidem, 361.

437 Cf. González Gómez y Rojas-Marcos, 2018, 160-181.

438 Cf. Valdivieso 2018a, 266-267.

439 Cf. Román 2012, 111, 123, 140, 195, 348, 700-703.

Fig. 68. Bartolomé Esteban Murillo. *Inmaculada Concepción*. Óleo sobre tabla. 1667-1668. Catedral de Sevilla, Sala Capitular.





Fig. 69. Alonso Miguel de Tovar. *Divina Pastora*. Óleo sobre lienzo. Década de 1730 aprox. Colección particular, Cantillana (Sevilla). Detalle de oveja.

presta mayor atención a la imagen de la Pastora con el rebaño, esmerándose analíticamente en la fisonomía de estos y en la consecución de expresiones emotivas, siempre contenidas en la atmósfera sosegada del sesteo pastoril. En este sentido, cabe destacar la empatía lograda entre la Virgen y el Cordero por la dulce mirada cruzada de ambos, así como por el gesto de la Virgen que lo sujeta dulcemente, sin atisbo de ningún tipo de fuerza. Aquella pretensión de fray Isidoro de significar la mediación de María en favor del pecador manteniendo a Cristo en la mansedumbre de Cordero parece más lograda que nunca. Llama también la atención la precisión analítica de las ovejas, sin confundirlas con caracteres fisionómicos humanos, sino retratándolas fielmente con las expresiones propias de su condición animal. El estatismo en el que pudiera caer la sensación transmitida por el grupo de la derecha se rompe por la esmerada ficción de la mirada de cada una de las ovejas, especialmente de las que miran fijamente al espectador en un gesto de complicidad profunda e interpelante (fig. 69). La oveja de la escena del arcángel, por el contrario, transmite inquietud, sobresaltada por la irrupción de la fiera demoníaca que en forma de león sale por detrás de las peñas.

El resto de la construcción naturalista del paisaje se resuelve con una sombra montañosa o de matorros detrás de la imagen de la Virgen, unos árboles a la izquierda, rocas y arbustos como escenario para el león y la oveja descarriada, un horizonte montañoso en la lejanía y un cielo azul apenas perceptible por el grisáceo plateado de las nubes, recortado por la silueta resplandeciente de la Virgen o la luz que envuelve el aérea del arcángel. Hay detalles que siempre repite, como el tipo de árbol que sitúa detrás de la escena a la izquierda, solución compositiva también presente en otros

trasuntos como en el *San Francisco recibiendo la redoma*⁴⁴⁰ o en las dos versiones de *San José con el Niño*⁴⁴¹. La versión del Prado, algo más aparatosa, le permite introducir un árbol mucho más frondoso, cuyas ramas parecen mecidas por el revoloteo de los ángeles, mientras que en la de Cortelazor, por el contrario, tan solo se aprecia la silueta del tronco sin apenas follaje. Curiosamente, en estas dos últimas versiones recurre a la misma técnica para la construcción de la peña en la que se sienta la Divina Pastora, exactamente igual que cuando pinta sentado a san José, semejante al recurso de Esteban Márquez en la *Lamentación de Cristo* y en el *San José con el Niño*⁴⁴².

Correlativa a la evolución del estilo del pintor se halla la datación de las obras, a veces compleja pero hoy más precisa gracias a un mayor conocimiento contrastado de las mismas. Por la firma que la acompaña, la de Cortelazor es la única de la que con exactitud se sabe el año de ejecución. Otras como la del simpecado del duque de Osuna o la del Prado, por las circunstancias que envolvieron su encargo, pueden ajustarse a una cronología más o menos aproximada, mientras que las demás, por el aventajamiento de la técnica, la evolución del estilo o las comparaciones analógicas entre ellas pueden clasificárselas como obras de juventud o de madurez, de etapa sevillana o madrileña.

Entre las primeras Pastoras de Tovar podría situarse la que se conserva en una colección particular de Cantillana, muy similar en el estilo al *San José con el Niño* de la Catedral, datado por Quiles hacia 1700-1710 y relacionado por Angulo con la otra versión madrileña y el *San Antonio con el Niño* de la colección Orleans de Sanlúcar de Barrameda, obras datadas en la misma fecha⁴⁴³. De estilo similar son las dos versiones sobre *El Buen Pastor niño* que Valdivieso dio a conocer recientemente, aunque sin datación. Tovar utiliza el mismo patrón para la Pastora del Thyssen de Málaga (figs. 70 y 71)⁴⁴⁴, esta algo más refinada. La técnica con la que resuelve la lana de las ovejas, la vestimenta, los colores y las luces es idéntica. Obsérvese, por ejemplo, la exactitud de la manga derecha, con igual ampulosidad y drapeado. El modelo del san Miguel también es el mismo, representándolo de iguales proporciones y ubicándolo cercano a la cabeza de la Virgen, mientras que, a diferencia de versiones posteriores, adopta una posición más encogida por una mayor flexión de las rodillas. Ambas composiciones reservan un espacio en la parte superior para los ángeles, en la de Cantillana en conjunto de tres hacia el ángulo derecho y en la del Thyssen siguiendo el modelo primitivo de los ángeles en ademán de coronar a la Virgen.

Los historiadores coinciden en atribuir a Tovar la pintura de la parroquia de San Sebastián de Higuera de la Sierra⁴⁴⁵, considerada por Quiles como obra de juventud, hacia 1710-1720. Algunos de estos llegan a sostener que es una donación del propio autor a la parroquia de su pueblo natal, información quizás influenciada por la de la vecina localidad de Cortelazor. Gracias a la restauración a la que recientemente ha sido sometida puede observarse con mayor precisión la calidad de la obra, si bien todavía con

440 Cf. Fernández Valle 2006, 65-67.

441 Cf. Quiles 2006f, 104-105.

442 Cf. Valdivieso 2018a, 65, 80.

443 Cf. Quiles 2005, 57-58; Id. 2006f, 104-105; Id., 2006a, 21; Angulo 1981, vol. 2, 505; vol. 3, lám. 599.

444 En la página web del Museo aparece datada hacia 1720. Las medidas de las dos obras se aproximan: la de Cantillana 41x28 cm. y la del Thyssen 43,2x31,5 cm.

445 Cf. Catálogo 1929; Guerrero 1955, 44; Angulo 1975, 20; Valdivieso 2003b, 502; Pérez Sánchez 2010, 418; Quiles 2005, 60.



Fig. 70. Alonso Miguel Tovar. *Divina Pastora*. Óleo sobre lienzo. Hacia 1720. Museo Carmen Thyssen, Málaga. Detalle.



Fig. 71. Alonso Miguel de Tovar. *Divina Pastora*. Hacia 1710. Colección particular, Cantillana (Sevilla). Detalle.

una técnica más modesta en comparación con las que le seguirían. El patrón es el mismo que el de las dos versiones anteriores, con semejantes tonalidades, la manga ampulosa, el drapeado de la vestimenta, la lana de las ovejas, etc. No obstante, existen diferencias notables, como por ejemplo la medida del formato, el doble que en el caso de las anteriores, 82x62 cm. Otra innovación es que prescinde de los ángeles en la parte superior, haciendo que la imagen de la Virgen junto con las ovejas ocupe todo el lienzo. El arcángel tiene menos flexionadas las rodillas y el tratamiento del rostro y las manos de la Virgen es mucho más delicado. La técnica parece todavía más esmerada en la versión exacta a esta que se conserva en una colección particular de Sevilla⁴⁴⁶, teniendo en cuenta que la de Higuera, como ha puesto a la luz la restauración, sufrió varias intervenciones, entre ellas la de encoger el lienzo unos tres centímetros a un nuevo bastidor, lo que concuerda con la medida de la pintura de la colección sevillana: 85x65. La única diferencia compositiva se halla en el detalle de los puntos blancos a modo de estrellas que circundan la cabeza de la Virgen en la de Higuera, como también la cinta que sujeta el sombrero a la pellica: en la de Higuera por fuera y en la de Sevilla por dentro. El mismo detalle se aprecia en la pintura del simpecado rojo de Higuera, igualmente atribuible a Tovar, compartiendo el patrón de estas dos. En todas estas, como se ha dicho, se observa cierto parecido con el rostro de la Inmaculada de Murillo de la Catedral de Sevilla.

La implicación de la Casa Real y la Corte en la promoción de la devoción de la Divina Pastora durante el Lustró Real (1729-1733) fue el acicate definitivo para el auge popular de la misma y su consolidación en la capital del Reino tras su regreso. El trasunto iconográfico tendrá ahora la oportunidad de representaciones de mayor nivel artístico, gracias a la clientela cortesana⁴⁴⁷ que comenzó a demandarla tras la estrecha relación con los cultos de la hermandad primitiva de los reyes, los príncipes y altos dignatarios como el conde del Águila y el duque de Osuna⁴⁴⁸. Mandado a llamar por Jean Ranc para copiar los retratos de los reyes, solicitados por doquier por las circunstancias políticas del momento, Tovar vuelve a Sevilla el 28 de noviembre de 1731. La participación y sufragio de los cultos de la hermandad en 1732 por estas altas dignidades tuvo como colofón el estreno del simpecado donado por el duque de Osuna por él mismo llevado en la procesión de la Divina Pastora, siendo acompañado por veinticuatro grandes de la Corte y parte de la nobleza sevillana. Si a esto se suma la condición impuesta por el donante de que el simpecado fuera portado por un grande de España, cosa que la hermandad mantuvo durante mucho tiempo, se entenderá la multiplicación de encargos de mayor nivel. Aunque no existe contrato ni está firmada, la pintura del simpecado ha sido bien atribuida a Tovar, tal y como ya lo refería Villegas y se harían eco prácticamente todos los historiadores⁴⁴⁹. Teniendo en cuenta la fecha del estreno del estandarte es aceptable la datación hacia 1732, corroborada por la concomitancia de la técnica y estilo de otras obras realizadas por esas fechas, como por ejemplo el *Retrato de un niño* del Wallraf-Richartz-Museum de Colonia⁴⁵⁰ o los arcángeles que pertenecieron a la extinta iglesia de San Miguel, ahora en la de San Antonio Abad, especialmente el san Gabriel⁴⁵¹. Las tres obras comparten el esmero en la fisonomía y la expresividad del rostro. En el caso del retrato del niño se observa el detalle curioso de que el infante sostiene como la Divina Pastora el mismo ramito de rosas. El candor, la luz y los tonos son muy parecidos a los del arcángel san Gabriel.

446 Cf. Montes 2012, 5-7. El autor ya la relaciona con la de Higuera.

447 Sobre la influencia cultural del Lustró Real en el arte véase Quiles y Cano 2006, 141-190; Quiles 2010, 185-194.

448 Cf. Moreno y Gómez 2003, 635-640; Hernández González 2003, 608-609; Morillas 1996, 211; Aguilar 1982, 320; Ardales 1949, 41-48.

449 Cf. Mayer 1928, 368; Cascales 1929, 127; Girón 1947, 111; Ardales 1949, 44-45; González Gómez 1981, sin numerar; Girón 1988, aparece una reproducción fotográfica en la portada, si bien no la menciona explícitamente; Quiles 2005, 66-67.

450 Cf. Cano 2006b, 84-86; Valdivieso 2003b, 501, 503.

451 Cf. Quiles 2006c, 90-91.



Fig. 72. Alonso Miguel Tovar. *Divina Pastora*. Óleo sobre lienzo. Hacia 1732. Primitiva Hermandad de la Divina Pastora y Santa Marina, Sevilla.

La pintura del simpecado del duque de Osuna es el paradigma del modelo pictórico propuesto por Tovar y que él mismo repite como si de un patrón definitivo se tratase. La calidad de la obra responde a la etapa de madurez del artista. Aunque más refinada por la influencia del estilo francés en lo cortesano, la impronta murillesca continúa imperando. Como se ha dicho, para la construcción de la imagen de la Virgen sigue modelos del maestro, así como la oveja es parecidísima a la que pintara en el *San Juan Bautista* de los Capuchinos. En mi opinión, el parecido mimético de otras versiones con la del simpecado, induce a datarlas en una fecha próxima a la de este, hacia 1732. Son el caso del cobre de fray Isidoro, las pinturas de las colecciones particulares de Sevilla y Cantillana, la acuarela del libro de reglas de la hermandad primitiva y la pintura que se conserva en el Convento de Capuchinos de Sevilla. Esta última es prácticamente un calco de la del simpecado, de excelente calidad, con medidas similares⁴⁵² y, sorprendentemente, desapercibida para los investigadores. Quiles la sitúa en el catálogo de obras dudosas⁴⁵³, mientras González Gómez la incluye en el de Lorente Germán, opinión esta que de ningún modo puede sostenerse, seguramente influenciado por la confusa atribución a este pintor del lienzo del Museo del Prado⁴⁵⁴. Ardales, por su parte, sostiene la atribución a Tovar⁴⁵⁵, haciendo que así constara en las múltiples publicaciones en estampa que hizo de ella, como se verá más adelante. Quizás sea esta la pintura que refiere Martín Campos a tenor de una cita de fray Vicente de Granado del *Adalid Seráfico* de 1903 en la que menciona dos pinturas de Tovar: una «se conserva con gran estimación en el coro alto de nuestra iglesia», o sea, la de Capuchinos de Sevilla, y la otra en la parroquia de Cortelazor, de la cual dice que es «de las mismas o aproximadas dimensiones del primero»⁴⁵⁶. En efecto, al comparar las medidas de este con el de Capuchinos resultan muy próximas: la del primero 88,5x74 cm, mientras que la del segundo 87x65,5 cm.

Por otra parte, los tres cobres arriba mencionados testimonian cómo Tovar fue requerido por una amplia clientela que deseaba tener el mismo simulacro en formato más pequeño para su uso devocional. El de Cantillana tiene la singularidad del formato horizontal, lo que permite una composición más abierta, especialmente minuciosa en el detalle. El de la colección sevillana, según su propietario, proviene de la colección madrileña de la duquesa de Osuna, como parece corroborar el pabellón con corona pintada en el cartón que lo enmarca. Pudiera tratarse de un objeto devocional que llevaran consigo los duques a su regreso a Madrid como recuerdo del costado regalo hecho a la hermandad primitiva.



Fig. 73. Alonso Miguel de Tovar, atrib. *Divina Pastora*. Óleo sobre lienzo. S. XVIII. Aguadulce (Sevilla). Paradero desconocido. Fototeca de la Universidad de Sevilla. Foto de José M. González-Nandín, 1938.



Fig. 74. Alonso Miguel de Tovar. *Divina Pastora*. Óleo sobre lienzo. S. XVIII. Colección Pérez Asensio, Madrid.



Fig. 75. Alonso Miguel de Tovar. *Divina Pastora*. Óleo sobre lienzo. S. XVIII. Colección particular, Madrid.



Fig. 76. Alonso Miguel de Tovar. *Divina Pastora*. Óleo sobre lienzo. S. XVIII. The Dick Institute, Kilmarnoch (Escocia).

Siguiendo el modelo de la pintura del simpecado pueden destacarse otras seis pinturas de excelente calidad. En primer lugar la desaparecida de Almadén de la Plata, algo más pequeña que esta, 72x95 cm., cuya foto y medidas se conservan en el Archivo Fotográfico de la Universidad de Sevilla, en el que también encontramos una foto de una pintura por cuyo formato ovalado hubo de pertenecer a un simpecado (fig. 73). Habiendo sido imposible su localización, hemos de conformarnos con los datos que acompañan la reproducción de la imagen por el citado catálogo, siendo de Francisco Ruiz Enciso y midiendo 51x62 cm. En una colección particular de Cantillana se conserva un simulacro realizado con una técnica excelente, todavía más aventajada que la del simpecado, con detalles muy parecidos a la del Museo del Prado en el estilo, los tonos y las luces. En esta, a diferencia de otras en la que no se aprecia tanto, Tovar tantea una cierta vaporosidad y juego de luces que envuelven la composición en el más absoluto

⁴⁵² La de Capuchinos mide 87x65,5 cm., mientras que la del simpecado 85x65,5

⁴⁵³ Cf. Quiles 2005, 89.

⁴⁵⁴ Cf. Se deduce del comentario que hace sobre la pintura de Capuchinos y la de la colección Pérez Asensio de Madrid: «la paternidad de estas obras es conflictiva, dada las evidentes coincidencias estilísticas e iconográficas que existen entre ellas y otros óleos del mismo tema firmados por Bernardo Germán Lorente, conocido como el pintor de las Pastoras». González Gómez 1981, sin numerar.

⁴⁵⁵ Cf. Ardales 1949, lámina al inicio de la obra; Catálogo 1937, 8, n° 28.

⁴⁵⁶ Cf. Martín 1908, 5. En cuanto a la cita del capuchino Adalid Seráfico 84, 15-5-1903.

intimismo. La obra, adquirida en el mercado de arte en Madrid en 2013⁴⁵⁷, responde a las medidas de la pintura del simpecado, 86,5x68 cm., lo cual refuerza la idea del uso continuado del mismo patrón. La de la colección Pérez Asensio de Madrid, publicada por Manuel Trens (fig. 74)⁴⁵⁸, y la que recientemente ha dado a conocer Valdivieso de otra colección particular madrileña (fig. 75)⁴⁵⁹ continúan el modelo del simpecado, si bien algo más retratista y, en este sentido, del estilo de las de Londres y el Prado. La de la colección madrileña es de mayores proporciones, 111,5x84,5 cm., caracterizándola, a diferencia de las otras, una mayor luminosidad. La del Dick Institute de Kilmarnock (Escocia) [fig. 76] se asemeja a la de la colección Pérez Asensio, aunque aquí el artista prescinde de la escena del arcángel, la única versión en la que lo hace, incluyendo en el ángulo superior derecho dos ángeles y en el centro dos cabezas de querubes, igual que en la de Londres. La de Kilmarnock, de proporciones mayores que la del simpecado, 103,8x83,8 cm., fue adquirida por Lord Rowallan en 1937⁴⁶⁰.

La mejor representación de todas, la del Museo del Prado, tras un largo período en el que se atribuía erróneamente a Lorente Germán, hoy se acepta comúnmente como obra de Tovar. No obstante, la fecha exacta de ejecución es relativa, de hecho, el mismo Quiles ofrece tres dataciones distintas, hacia 1724, 1732 y 1734⁴⁶¹, mientras que Valdivieso la considera obra de poco después de 1730⁴⁶² y Martínez del Valle hacia 1732⁴⁶³. De todas formas, los especialistas coinciden en que se trata de una obra de etapa cortesana, quedando por definir si de los primeros años de esta, durante el Lustró Real o después del regreso definitivo a Madrid. De mantenerse la primera opción, como dijimos en otra ocasión, habría que decir que los monarcas conocieron plásticamente la devoción antes del periplo hispalense gracias a Tovar. En uno de sus estudios, Quiles sostiene que el pintor «se aproximó a los monarcas ofreciéndoles una novedad iconográfica que habría de agradarles, la Divina Pastora, una manifestación de lo bucólico muy acorde con los gustos de quienes moraban en un medio rural»⁴⁶⁴. En un estudio más reciente, con motivo de la exposición *Murillo y su estela*, considera que en su encargo pudo estar implicada la reina Isabel de Farnesio durante su estancia en Sevilla⁴⁶⁵, mientras que Valdivieso sostiene que pudo ser pintada para Felipe V tras ingresar en la hermandad primitiva⁴⁶⁶. Lo cierto es que la obra se halla relacionada con los monarcas y que estuvo en el Real Sitio de la Granja de san Ildefonso, en concreto, según Ceán⁴⁶⁷ y Madrazo, en la ermita de San Juan Nepomuceno. A propósito de la localización de esta, Ceán, atribuyéndola erróneamente a Lorente, dice que pintaba el trasunto «con tal gracia, dulzura y realce, que parecen de Murillo, como se observa en una que hay en la capilla de S. Juan Nepomuceno»⁴⁶⁸. La obra es la de mayores proporciones que Tovar pinta sobre el trasunto, midiendo 167x127 cm., dado el lugar palaciego o eclesiástico para el que iba destinada.

Le sigue en proporción la versión londinense, 127x104 cm., subastada por Sotheby's en 1998 (fig. 77), de iguales características en el estilo retratista de la del Prado. En esta ocasión sitúa las cabezas de los querubes que aparecen en la versión del Dick Institute y en la del Prado en el ángulo superior izquierdo, mientras que incorpora dos ángeles en el ángulo paralelo, cosa que después repetirá en la versión de Cortelazor. Según Valdivieso, las Pastoras del Prado y de Londres «pueden considerarse como los lienzos de este tema con el mayor nivel de calidad que Tovar alcanzó a lo largo de su carrera expresiva»⁴⁶⁹.

De la misma calidad y estilo de estas dos es la pintura de Oxford (figs. 78 y 79) que dio a conocer Ardales en 1954 en *El Adalid Seráfico*⁴⁷⁰, siendo editada poco después por la revista *Miriam*⁴⁷¹. Las medidas son similares a la otra versión londinense subastada: 124x105 cm. Sin duda alguna se puede afirmar que se trata de una de las mejores Pastoras pintadas por Tovar, paradójicamente también atribuida a Lorente en los estudios citados. La disposición de la Virgen con las ovejas es igual a la de las otras dos mencionadas, pareciéndose bastante a la de Cortelazor en el rostro. Según Ardales, la pintura pertenecía a las religiosas Hermanas de Nazaret en Inglaterra, donada por estas a la capilla dedicada a la Divina Pastora en la iglesia de los capuchinos de San Edmundo y San Frideswide por mediación del capuchino Pedro de Londres, el cual, hallándose en Sevilla, prometió a su correligionario que introduciría la devoción en aquellas tierras. Curiosamente, el capuchino inglés preguntaba a Ardales si la pintura era de Murillo, a lo que le respondía atribuyéndola a Lorente, a tenor de la del Prado que por entonces se la consideraba obra de este y con la que,

457 Cf. Catálogo 2013, 17.

458 Cf. Trens 1947, 344-346.

459 Cf. Valdivieso 2018a, 266-267.

460 Información consultada en The National Inventory of Continental European Paintings, en la que se nos dice que llegó a ser considerada obra de Murillo.

461 Por el orden expuesto vid. Quiles 2006d, 98; Id. 2017c, 166; Id. 2005, 69.

462 Cf. Valdivieso 2003b, 502.

463 Cf. Martínez Valle 2007, 206-207.

464 Quiles 2006a, 27.

465 Cf. Id., 2017c, 17.

466 Cf. Valdivieso 2003, 502.

467 Téngase en cuenta que Ceán la refiere como obra de Lorente. Cf. Ceán 1800, vol. 2, 181-182.

468 Ibidem, 181-182. Respecto a estas palabras, comenta Valdivieso: «No parece muy precisa esta afirmación de Ceán ya que, en todo caso, sería más apropiado que esta valoración se la hubiese aplicado a las Divinas Pastoras pintadas por Alonso Miguel de Tovar». Valdivieso 2018, 247. Y, efectivamente, en realidad, el comentario de Ceán, aunque erróneamente aplicado a Lorente, está hecho en relación a la Divina Pastora conservada hoy en el Prado. Juan Martínez Alcalde elogiaba el cuadro del Prado diciendo que «se trata de la pintura pastoreña más conseguida y perfecta que existe: La que hubiera hecho el mismo Murillo, en caso de haber conocido esta advocación». Martínez Alcalde 2003b, 510.

469 Valdivieso 2018a, 266.

470 Cf. Ardales 1954b, 55-56, 116-117. Comenta el capuchino al respecto: «Me parece un sueño que nuestra conversación en Sevilla animándole a introducir en Oxford el culto de nuestra Celestial Pastora, la Divina Misionera, en poco más de un año se ha convertido en realidad, coronada con la edificación de un templo, el primero que se le dedica en Inglaterra. Por si fuera poco este gran éxito, consigue otro de igual importancia como es el haber hallado en su país protestante una antigua pintura de la Divina Pastora, que presidirá el retablo mayor de la capilla». En la primera sección del artículo aparecía una foto del lienzo, mientras que en la segunda dos fotos de la capilla en la que fue entronizado. La edición que recoge esta última sacaba la pintura a toda página en la portada.

471 El número en concreto es el de los meses de marzo-abril. La reproducción, a página completa, se halla justo detrás de la portada de la revista.



Fig. 77. Alonso Miguel de Tovar. *Divina Pastora*. Óleo sobre lienzo. Década de 1730 aprox. Colección particular, Londres.



Fig. 78. Alonso Miguel de Tovar. *Divina Pastora*. Óleo sobre lienzo. S. XVIII. Curia Provincial de los Capuchinos, Londres, antes en la iglesia de San Edmundo de Oxford.



Fig. 79. Alonso Miguel de Tovar. *Divina Pastora*. Óleo sobre lienzo. S. XVIII. Curia Provincial de los Capuchinos, Londres. Detalle.

precisamente, Ardales observa un gran parecido. De esta pintura sacó estampas para el día de las vocaciones capuchinas⁴⁷².

La pintura fue sustituida por una copia, conservándose la original en el Archivo Provincial de los Capuchinos de Londres en el convento de Erith.

Centrándonos en la del Prado, nos quedamos con el comentario de Quiles en el que señala la excelencia técnica del pintor.

«La humilde condición de la pastora queda dignificada en este virtuoso ejercicio de diseño. Es humilde, pero digna; humana y cercana a la naturaleza; y al fin responsable y protectora del rebaño que tiene a su cargo. Sin embargo, la inserción en el medio natural, que bien podría aportar rudeza al carácter ya de por sí ensimismado de quien consume su tiempo pastoreando, con largas jornadas solo convive con el rebaño que apacienta, lejos de ello, hace aflorar la belleza del entorno y la mansedumbre de la compañía. Por añadidura, la Pastora es de piel blanca, manos suaves, aterciopeladas texturas en ropaje y, además, brillantes guedejas de los animales: todo en definitiva para expresar la suprema belleza de María, que más que cuidar el rebaño, lo mimas. Es una Virgen rubia, de ojos claros, por lo que se aparta del modelo tradicional. Posa la mirada en el cordero que se le acerca, con lo que sus ojos aún refuerzan más el gesto de dulzura»⁴⁷³.

«Evidentemente, la Pastora que tenemos ante nuestros ojos posee unos rasgos auténticos, pertenecientes posiblemente a una modelo que posó para el artista. Ya sabemos que Tovar tuvo una sólida trayectoria dentro del género, por lo que es de creer que pintó del natural.

Desde el punto de vista compositivo, aunque no se trata de un tema especialmente complejo, tiene detalles en los que evidencia la habilidad del pintor en la materia. Ello se manifiesta, por ejemplo, en el juego de ángeles voladores, que ha resuelto con destreza, desde la disposición de todos ellos, la gestualidad y sobre todo la escala usada, en correspondencia a la matrona que posa entre las ovejas. Evidentemente, el pintor ha respetado la relación de tamaño entre la adulta y los infantes. Los niños se desenvuelven de manera que se deslizan en la composición con la sutileza de una guirnalda. Y la Pastora, al margen del tratamiento fisionómico en parte comentado, con repetir un modelo cristalizado, tiene detalles que aún más nos llevan a considerar la excelencia del pintor. Tal es la naturalidad con que se desenvuelve en su faceta humana. La mirada no forzada, el brazo que balancea con elegancia para depositar la mano con suavidad sobre la cabeza del cordero. Entre otros detalles, el tratamiento de color igualmente acredita al artista excelso. El azul del manto refuerza los brillos del tejido. Ello contribuye a mostrar una acertada combinación de texturas»⁴⁷⁴.

En la última obra que se conoce, firmada en 1748, sigue la composición de las Pastoras del Prado y Londres, especialmente la de esta última⁴⁷⁵, introduciendo el mismo grupo de ángeles. Aunque de formato algo más reducido, 88,5x74 cm., se ciñe al patrón algo más extendido de la composición de estas dos, es decir, abriendo el grupo de ovejas y haciendo más visible la prolongación de la peña en la que se sienta la Virgen. También se asemeja en las texturas de la vestimenta, sobre todo en la del manto azul. En cuanto al rostro, pareciéndose más a la de Londres, sin embargo, pierde en la pretensión retratista, más parecido al de *La Virgen con el*

472 Hemos localizado una en una colección particular de Cantillana.

473 Quiles 2017c, 166.

474 Ibidem, 168.

475 Cf. Valdivieso 2003b, 500, 502. Véase Patiño 2006, 151-152, 179-180. Como obra relativamente reciente se limita a mencionarla e ilustrar la obra con un fotografía de la pintura. Respecto a la de Higuera solo hace una pequeña referencia.



Fig. 80. Alonso Miguel de Tovar. *Divina Pastora*. Óleo sobre lienzo. Hacia 1732 (datación según el Museo). Museo del Prado, Madrid.

Niño de la colección Hermanos Neble-Delgado de Bollulos Par del Condado⁴⁷⁶ y la *Virgen del Consuelo* de la Catedral de Sevilla⁴⁷⁷. Quiles observa la evolución de la técnica en la pincelada más suelta, «hecha a base de grandes manchas de color y un dibujo más nervioso»⁴⁷⁸, a lo que ha de sumarse, como afirma este y Girón, cierta influencia francesa en «el tono de los verdes y azules que entintan el fondo de escena»⁴⁷⁹. Aunque se aprecia el estilo propio de Tovar, se aleja considerablemente de la calidad técnica de las anteriores, seguramente por la avanzada edad del pintor y a lo que habría que sumar el deterioro en el que se encontraba el lienzo. No obstante, la pintura es de gran valor histórico por tratarse de la última obra conocida de Tovar, la última de las versiones sobre el trasunto de la Pastora y una de las pocas obras firmadas del artista. En la inscripción del ángulo inferior derecho se lee: «D. Alonso Mig. de Tovar. Pr. de S. M.t. fi. en Mad. p^a. la V^a. e Ig. De Cortelazor la Rl. año de 1748». Según Girón, esta donación a la parroquia del pueblo onubense es una muestra de gratitud del pintor a sus parientes Felipe Antonio y Marcos de Tovar que acreditaron su noble alcurnia⁴⁸⁰.

Otros modelos de pintores contemporáneos a Tovar

Junto al modelo pictórico de Tovar convivieron los de otros pintores de la época, tales como Bernardo Lorente Germán, el llamado «pintor de las Pastoras»⁴⁸¹, epíteto que, ciertamente, puede compartir con el pintor higuereño. Ante la vasta producción sobre el tema de muy diversa calidad artística, se comprende el desconcierto de expertos como Valdivieso que lo atribuye a un declive físico del pintor o a la demanda comercial que forzaba la producción rápida en detrimento de la técnica⁴⁸², poniendo precisamente como ejemplo la pareja de dos lienzos de una colección particular de Sanlúcar la Mayor con la representación de San Juan Bautista niño y la Divina Pastora⁴⁸³. En este caso, el modelo usado para la Virgen comparte algunas características con el de Tovar, aunque se vislumbra notables diferencias estilísticas como los brillos en el rostro, mayor corpulencia en la imagen, el fondo más oscuro, el cayado de grandes proporciones, el arcángel en diagonal cubierto con casco, mayor número de ovejas, etc.

Relativo a las ovejas, en comparación con la técnica de Tovar, están resueltas con menor gracia, alejándose fisionómicamente de los caracteres propios del animal ovino, lo cual irá agudizándose conforme avance en edad. Los rostros de algunas de ellas parecen más afines a los rasgos humanos que a los de las ovejas, mientras que el cuidado de la textura de la lana como en la pellica de la Virgen es más simple. La disposición de las ovejas responde a un modelo que repite en varias ocasiones, como la que se halla echada junto al cordero que sujeta la Virgen y la que alza el cuello hacia las rosas de la mano. Así puede verse en la versión del Convento de Capuchinos de Sevilla (fig. 81) que ya dio a conocer Cavestany y cuya atribución corroboran Valdivieso, Quiles y Cano⁴⁸⁴. A propósito del estudio de Cavestany, como se ha advertido anteriormente, Valdivieso apuntaba la atribución sintomática a Lorente de numerosas Pastoras, ratificando la de Capuchinos y otra del mismo convento, firmada y de pequeño formato⁴⁸⁵, actualmente en paradero desconocido. Entre las que descarta de Lorente se halla la que Ardales atribuía al pintor por encargo del duque de Osuna para su palacio de Madrid⁴⁸⁶, advirtiendo que la firma es falsa⁴⁸⁷, tratándose, en nuestra opinión, de una reproducción decimonónica del modelo de Tovar, nada que ver con el de este otro pintor.

Del estilo de la de Sanlúcar la Mayor, pero de mayor calidad, es la de una colección privada de Madrid, firmada y fechada en 1739⁴⁸⁸. Se trata de un exponente elocuente del estilo característico de su modelo en la textura de la vestimenta y las ovejas, los dedos de las manos afinados, el rostro con brillos y facciones bien marcadas, teniendo aquí la particularidad de los cabellos rubios. La oveja de espaldas que se acerca a la mano con la que la Virgen sostiene la rosa aparece en otras versiones como las de las parroquias de Brenes⁴⁸⁹ y Tocina⁴⁹⁰ y la de las colecciones privadas de Valencia y Cantillana⁴⁹¹. Otra pintura de gran calidad, atribuida por Quiles y Cano, es la del simpecado rojo de la hermandad primitiva (fig. 82)⁴⁹², estandarte tradicionalmente conocido como “el de mujeres”, pudiendo ser el que usaban en los rosarios como congregación agregada a la mencionada corporación

476 Cf. Ferreras 2006, 106-108.

477 Cf. Valdivieso 2003b, 497-498; Quiles 2005, 45-46, lám. 2; Id. 2006a, 24-26.

478 Quiles 2006d, 116.

479 Ibidem, 116. Cf. Girón 1988, 66-67; Id. 1947, 111-113.

480 Cf. Girón 1988, 66-67; Id. 1947, 111-113.

481 Cf. Ceán 1800, vol. 2, 181.

482 Cf. Valdivieso 2018a, 246: «tiene en su producción conocida obras de notoria calidad y, al mismo tiempo, otras claramente mediocres, ignorándose si la realización de estas últimas obedece a estar ejecutadas en una época de decrepitud física o simplemente a haber utilizado una técnica sumaria y rápida para obtener obras baratas y de fácil venta».

483 Cf. Ibidem, 246-247.

484 Cf. Cavestany 1945, fig. 7; Quiles y Cano 2006, 235; Valdivieso 2002, 364. Para el estilo y la obra de Lorente, además del estudio completo de Quiles y Cano, véase el de Porres 2016, 183-193. Sobre los escritos y las pinturas de la colección del pintor que pudieron influir véase Quiles 1995, 31-43.

485 Cf. Quiles y Cano 2006, 237; Catálogo 1937, 11, n° 48. Junto a la firma aparece la fecha de 1756. El catálogo del Museo nos da las medidas: 16x12 cm. Se aprecia cierto parecido con la Virgen de Montserrat con dos peregrinos, firmada y fechada en 1729, también de formato pequeño: 23x19 cm. Cf. Ruiz 1999, 227-234; Quiles y Cano 2006, 233.

486 Cf. Ardales 1949, 48. En el catálogo del Museo de la Divina Pastora aparece en el número 34, especificando que procede de la casa de los duques de Osuna y la firma: «B.º Germán, 1750». Cf. Catálogo 1937, 9.

487 Cf. Valdivieso 2002, 364, nota 53.

488 Cf. Id. 2003b, 64, 505; Quiles y Cano 2006, 198, 236.

489 Cf. Quiles y Cano 2006, 234; Román 2012, 823-824.

490 Cf. Román 2012, 624-625.

491 Cf. Porres 2017, 41-43.

492 Cf. Quiles y Cano 2006, 238. El comentario sobre esta dice: «El simpecado rojo es indudable del pintor y constituye una de las obras de mayor calidad de esta iconografía».



Fig. 81. Bernardo Lorente Germán, atrib. *Divina Pastora*. Óleo sobre lienzo. S. XVIII. Convento de Capuchinos, Sevilla. Detalle.



Fig. 82. Bernardo Lorente Germán, atrib. *Divina Pastora* (simpecado rojo). Óleo sobre lienzo. S. XVIII. Hermandad de la Divina Pastora y Santa Marina, Sevilla. Detalle.



Fig. 83. Bernardo Lorente Germán, atrib. *Divina Pastora*. Óleo sobre lienzo. S. XVI-II. Colección particular, Cantillana (Sevilla).

fundada por fray Isidoro⁴⁹³. Si se relaciona con estas, teniendo en cuenta que la agregación se produjo al regreso de Cádiz de nuestro capuchino hacia finales de 1736⁴⁹⁴, el encargo a Lorente podría haberse efectuado sobre la misma fecha, cercana a la de la colección madrileña con la que comparte bastantes rasgos. Igualmente es muy parecida a la subastada por Sotheby's en 1989, atribución de Valdivieso que corroboran Quiles y Cano⁴⁹⁵. El cuidado más refinado en estas obras podría deberse a la influencia que en él hubo de ejercer el periplo cortesano de la ciudad entre 1729 y 1733⁴⁹⁶, durante el que el pintor trabajó para la reina y numerosos miembros de la Corte⁴⁹⁷. A este respecto, Quiles y Cano comentan la rivalidad del pintor con Domingo Martínez, en el que recaían los encargos más importantes, mientras Lorente «no tuvo más remedio que buscar alternativas para poder soslayar ese obstáculo, y lo encontró en el cambio operado en la demanda artística durante el *Lustro*: la creciente necesidad de retratos y la conversión de la *Divina Pastora* en “un fenómeno de masas”»⁴⁹⁸.

Una pintura inédita de una colección de Cantillana (fig. 83), de grandes proporciones (148x110 cm.), comparte el modelo de estas últimas, tanto en la Virgen, como en las ovejas y el paisaje, muy detallista en el ramaje de los árboles que recortan su silueta en el fondo de un cielo azul grisáceo⁴⁹⁹. La disposición de la oveja que acaricia la Virgen y la que se acerca a la mano de las rosas es similar a la del simpecado rojo de la hermandad primitiva y a la de Capuchinos, compartiendo también con esta la oveja reclinada, detalle que repite en otras representaciones del mismo trasunto. Pero por coincidencias habría que destacar el dibujo de Manuel Salvador Carmona conservado en la Biblioteca Nacional de España y fechado en 1793 (fig. 84). Según Carrete Parrondo fue realizada para el propio autor e interpreta una pintura de Lorente Germán⁵⁰⁰. El parecido es tan sorprendente que, sin duda, se puede afirmar que comparten el mismo modelo salido de los pinceles de Lorente. En la pintura se observa otro curioso detalle, el arrepentimiento de dos ángeles en ademán de coronar a la Virgen, atributo característico del modelo primitivo programado por fray Isidoro que Lorente representa en otras pinturas como las de Tocina, Brenes, Alcolea del Río y la subastada en la Galerie Koller de Zurich en el año 2013, esta última de gran calidad y colorido, con la particularidad de que las ovejas llevan el anagrama de María sobre la frente. De haber resuelto la ejecución de los ángeles en la pintura de Cantillana, la composición hubiera resultado como la de la subasta de Zurich.

Una de las características de Lorente en la representación de la Divina Pastora es la inclusión del Niño, de lo que conocemos dos versiones excelentes, las de Tocina y Alcolea del Río, ambas firmadas y fechadas respectivamente en 1741 y 1742, las dos muy similares. Destruída la de Alcolea en 1936, Angulo la incluyó en el catálogo de la obra de Lorente y desde entonces ha sido reiteradamente citada⁵⁰¹. Sorprendentemente no ha corrido la misma suerte la de Tocina que ni siquiera se cita en los estudios

493 Cf. Villegas 1751, ff. 9-12.

494 Cf. Ardales 1949, 69-70; Román 2012, 134.

495 Cf. Quiles y Cano 2006, 236.

496 Cf. Valdivieso 1996, 21-31. Sobre la influencia del estilo cortesano durante el *Lustro Real* en los pintores sevillanos, Cabezas comenta que «recientes estudios parecen indicar todo lo contrario: que en vez de impregnarse los artistas autóctonos del prurito internacional –primordialmente francés e italiano-, que traían consigo los que venían asociados a la Corte, fueron los integrantes de la misma, con la reina a la cabeza, los que acabaron por envolverse del estilo local. Se puede decir más: la reina Isabel de Farnesio, con su afición a la pintura –era también coleccionista-, sistematizó una práctica que se expandiría rápidamente por toda Europa: el acopio coordinado de pinturas de Murillo». Cabezas 2015a, 57-58.

497 Cf. Quiles y Cano 2006, 208-219.

498 Ibidem, 208.

499 Quiles comenta que, a tenor de los libros y las pinturas de la colección del pintor, Lorente estuvo interesado por las descripciones de paisajes y las perspectivas. Cf. Quiles 1995, 39.

500 Cf. Carrete 1989, 165, nº 292. Barcia, por su parte lo relaciona con una obra de Tovar, como también lo refiere una inscripción a lápiz en el margen inferior del dibujo, aunque a decir verdad, como bien puede apreciarse, halla mejor relación con el estilo y el modelo de Lorente. Cf. Barcia 1906, 1920.

501 Cf. Angulo 1946, 243-244; Guerrero 1955, 42; Valdivieso 2003b, 506; Quiles y Cano 2006, 199-200, 237. Este último ofrece más bibliografía.



Fig. 84. Manuel Salvador Carmona. *Divina Pastora*. Dibujo sobre papel amarillento verjurado, lápiz negro y lápiz grafito. 1793. Biblioteca Nacional de España, Madrid.

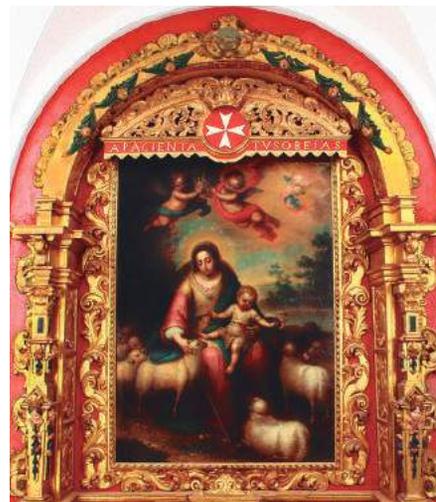


Fig. 85. Bernardo Lorente Germán. *Divina Pastora*. Óleo sobre lienzo. 1741. Parroquia de San Vicente Mártir, Tocina (Sevilla).



Fig. 86. Bernardo Lorente Germán. *Divina Pastora*. Óleo sobre lienzo. Hacia 1750. Colección particular, Málaga.

sobre el pintor (fig. 85)⁵⁰², cuando se trata de una obra excepcional que se conserva en el lugar in situ para la que fue concebida. Curiosamente, en la cornisa del retablo que la enmarca aparece inscrita una leyenda inspirada en Cant 1, 8 y Jn 21, 15-17: «apacienta tus ovejas», con el emblema de la Orden Militar de San Juan, a la cual se debe la fábrica del templo y el de Alcolea. Los ángeles volanderos se hallan bien resueltos, de buenas proporciones, aunque va percibiéndose la tendencia del artista a usar más el espalto para mayor oscuridad del lienzo. Como en el caso de la pintura de la colección privada madrileña citada por Valdivieso, sobre el tronco trepa un rosal cargado de flores. El Niño, con vestido de piel de oveja, sostiene las rosas y muestra junto a la Virgen un rosario, innovación iconográfica que después será comentada.

Del mismo patrón, aunque sin ángeles, encontramos una pequeña pintura atribuible a Lorente en una colección particular de Cantillana. Igualmente, pero sin rosario, habría que recordar la de la iglesia del Santo Ángel de Sevilla⁵⁰³. Otra versión más aparatosa es la que perteneció a la Sala Parés de Barcelona⁵⁰⁴, firmada por Lorente, con la singularidad de que la Pastora y el Niño ciñen corona, algo realmente inusual en la iconografía salvo en las imágenes de talla o de vestir y alguna que otra pintura como la del tabernáculo del retablo de la Divina Pastora de la parroquia de San Bartolomé de Carmona⁵⁰⁵ o en la de Juan Pedro López en la colección Juan Ricardo De Bellard Lara de Caracas⁵⁰⁶.

En la transición de las pinturas anteriores y las últimas de Lorente se encuentra una de grandes proporciones (217x172 cm.) que perteneció a la colección malagueña de los marqueses de Larios (figs. 86 y 87)⁵⁰⁷ y que recientemente apareció en Subastas Setdart, con la oveja reclinada en un ángulo como en otras ocasiones, las sombras por el espalto y la irrupción de la figura del Buen Pastor al fondo que relaciona la escena de la oveja descarriada acechada por la fiera demoníaca con la parábola lucana (15, 1-7).

El tono abetunado y una técnica más débil se aprecian en las últimas versiones, compartiendo las tres que mencionamos a continuación el mismo patrón. Se tratan de las pinturas de la parroquia de Brenes, esta con otros elementos iconográficos que después serán explicados, la de una colección privada de Valencia y otra de Cantillana⁵⁰⁸, estas dos últimas exactamente iguales, hasta con las mismas medidas: 107x85 la de Valencia y 106x84 la de Cantillana. Tras la restauración de la valenciana apareció la firma de Lorente y la fecha de 1758, un año antes de la muerte del pintor. En este sentido, como en el caso de Tovar, es importante señalar que la última obra de Lorente es una Pastora, habida cuenta de que, hasta hace poco, se consideraba que era el *San Miguel* de la Catedral de Jaén⁵⁰⁹ firmado en 1757, curiosamente uno de los distintivos de la iconografía pastoreña, el mayoral del rebaño. Entre el rostro del san Miguel y el de la Pastora de la versión de Cantillana se aprecia gran similitud.

Del modelo de Lorente se conocen otras tantas representaciones que habría que atribuir a su obrador o a otros pintores de técnica más torpe que se atenían a los modelos existentes por la gran demanda, como varias existentes en el Convento de Capuchinos de Sevilla⁵¹⁰. Igualmente habría que reconsiderar algunas atribuciones a Lorente que, después de un mayor conocimiento de la

502 La incluíamos en uno de nuestros estudios hace varios años. Cf. Román 2012, 624-625.

503 Cf. Ibidem, 736, 738; Quiles y Cano 2006, 234.

504 Cf. Quiles y Cano 2006, 235.

505 Cf. Román 2012, 844.

506 Cf. Ibidem, 854, 858; Duarte 1996, 190-191.

507 Cf. Porres 2017, 41, 44-45.

508 Cf. Ibidem, 41-43.

509 Cf. Quiles y Cano 2006, 227-229.

510 Cf. Ibidem, 255; Román 2012, 545, 675, 686, 785.

escuela sevillana, podrían relacionarse más bien con el estilo derivado de Domingo Martínez en Andrés Rubira, por ejemplo la *Divina Pastora con san Bernardino de Siena y san Juan de Capistrano* del Convento de Capuchinos de Sevilla⁵¹¹, o la de la pintura del simpecado fundacional de la Hermandad de la Divina Pastora de Cantillana⁵¹².

De Ruiz Soriano, sobrino y discípulo de Tovar, tenemos versiones que se ciñen al modelo del maestro y otras en las que lo reinterpreta creativamente introduciéndole varias modificaciones y convirtiéndolo en un modelo propio. Es el caso de la pintura subastada por Isbilya en 2017 (fig. 88)⁵¹³ y la de una colección privada de Écija⁵¹⁴, estando la primera firmada. Ambas comparten el patrón, incorporándole mayor número de ovejas, con las cuentas de la corona o del rosario al cuello, en posición ascendente hacia la imagen de la Virgen, la cual mira fijamente al espectador, mientras un angelito vestido de pastor la presenta a una de las ovejas. La fisonomía y la expresión del rostro recuerdan a los de la pintura de la Divina Pastora con la que retrata a fray Isidoro⁵¹⁵ o a la de la Virgen del Rosario de una colección particular de Sevilla⁵¹⁶. Otra pintura similar de una colección de la misma ciudad⁵¹⁷ puede considerarse una de las obras atribuibles a Soriano de mayor calidad, de colores vivos, con las texturas de las vestimentas bien estudiadas, la lana de las ovejas y la pellica de la Virgen más esmerada y los ángeles con la corona bien resueltos. A diferencia de las anteriores, la Virgen gira la mirada hacia su derecha, mientras ahora la fija en el espectador el ángel que sujeta el cayado de la Pastora. Prescinde del rosario en el cuello de las ovejas para colocárselo en la mano con la que la Virgen acaricia a una de ellas. El arcángel sigue el modelo de Esteban Márquez, mientras que en las dos anteriores sigue el de Tovar, al estilo de las versiones comparadas del Museo Thyssen y de la colección particular de Cantillana. El modelo creado por Soriano debió ser bastante imitado como testimonian algunas obras de calidad más mediocre como las del Convento de Capuchinos de Sevilla⁵¹⁸ y la de la iglesia de San Carlos el Real de Osuna⁵¹⁹.

Domingo Martínez, pintor de alto nivel creativo que marca la renovación de la escuela sevillana del siglo XVIII⁵²⁰, ofrece un modelo propio bien definido que determinará el de sus discípulos, Juan de Espinal y Andrés Rubira⁵²¹. El paradigma de todas ellas se halla en el Convento de Capuchinos de Sevilla (fig. 89), atribuida por Serrera y Valdivieso, advirtiendo la influencia francesa que ejerció en el pintor a partir del Lustró Real⁵²². Antes de esta acertada atribución, Ardales consideraba que era de Esteban Márquez⁵²³, probablemente adquirida por mediación de él para el Museo de la Divina Pastora y que, de ser la que aparece en el catálogo del mismo, como este indica, habría pertenecido a los marqueses de Villasís. Pleguezuelo recuerda que Martínez trabajó para la hermandad primitiva cuando en 1717 decoró los muros de su capilla en la iglesia de Santa Marina⁵²⁴, lo cual hace pensar que el pintor pudiera haber realizado este tipo de obras para personas allegas o pertenecientes a la citada corporación. La excelente calidad de la obra es indiscutible. Para Valdivieso: «el mejor ejemplar conocido con esta iconografía dentro de la historia de la pintura sevillana»⁵²⁵, datándolo entre 1745 y 1749. Los caracteres de la pintura oscilan entre la delicadeza de la composición y la monumentalidad de la imagen de la Pastora, de gran solemnidad, girando levemente la cabeza, a la vez que mira dulcemente al espectador. Los rasgos faciales son los característicos del pintor: rostro ovalado, grandes ojos, nariz afilada y labios sonrosados. Martínez multiplica el número de ovejas, situando a una de ellas reclinada y de espaldas en un primer plano. Pinta dos cabezas de querubes entre el ramaje, mientras dos ángeles aparecen al lado izquierdo entre las ovejas. Uno, juguetón, sujeta a una oveja, mientras, mirando a la Virgen, alza un lirio en referencia a Cant 2, 2, cita que en la versión vulgata, interpretada en clave inmaculista, dice así: «sicut lilium inter spinas». Otro ángel aparece en el ángulo inferior izquierdo, sedente, mirando al espectador, portando un clavel rojo y un cayado.

Además de la de Espinal, se conoce otra versión que sigue este modelo de Martínez de una colección de Cantillana, mucho más modesta y prescindiendo de los ángeles⁵²⁶. En el libro de Ardales aparece un retrato en grabado del capuchino Rafael de Vélez (fig. 90)⁵²⁷, arzobispo de Santiago, en el que junto a sus escritos y la silueta del Cristo de la Expiración de Sevilla se vislumbra la imagen de la Pastora y esta siguiendo el modelo de la pintura de Martínez que se conserva en el cenobio capuchino de Sevilla. Está firmado por Díaz en 1947, el mismo que le pintara la acuarela con la Pastora del Prado para su libro.

Similares a la pintura de Capuchinos se conocen otras dos de Martínez, ambas compartiendo el mismo patrón. La primera, firmada, pertenece a una colección privada de Cuenca, dada a conocer por Valdivieso que la data hacia 1735⁵²⁸. La diferencia

511 Cf. Cavestany 1945, fig. 3; Román 2012, 90-91.

512 Cf. Román 2012, 614, 649.

513 Cf. Porres 2017, 48, 50-51.

514 Cf. Ibidem, 51-52; Román 2012, 765. En nuestro estudio mostrábamos una reproducción de la citada obra conservada en el Archivo Fotográfico de la Universidad de Sevilla. Foto de 1946 y especificando en la localización el nombre de Manuel Martín Cordero.

515 Cf. Rodríguez-Varo 2006, 121-123.

516 Cf. Porres 2015, 804-805.

517 Cf. Román 2012, 641. Entonces la dábamos por anónima.

518 Cf. Ibidem, 646. Muy próxima a la subastada en Isbilya, introduciendo al fondo al Buen Pastor cargando con la oveja descarriada.

519 Cf. Ibid., 244. En este caso sigue la versión de la colección sevillana.

520 Cf. Valdivieso 1998a, 157-164; Id. 2004a, 23-39; Quiles y Cano 2006, 173-195.

521 Sobre el taller de Martínez y su influencia en el estilo de Espinal y Rubira véase Cabezas 2015a, 323-361.

522 Cf. Valdivieso y Serra 1982, 188-189.

523 Cf. Catálogo 1937 8; Infante y Rodríguez 2013a, 178.

524 Cf. Pleguezuelo 2004b, 196-197.

525 Valoración que ya aparece en el catálogo que escribe junto a Serrera. Cf. Valdivieso 2002, 330; Id. 2003, 539, 541. Vid. Soro 1982, 118-119.

526 Cf. Román 2012, 707, fig. 301.

527 Cf. Ardales 1949, 646.

528 Cf. Valdivieso 1989, 145, 153. A propósito de esta obra, Pleguezuelo advierte que en el inventario de su obrador se mencionan cuadro pinturas de la Divina



Fig. 87. Bernardo Lorente Germán. *Divina Pastora*. Óleo sobre lienzo. Hacia 1750. Colección particular, Málaga. Detalle.



Fig. 88. Ruiz Soriano. *Divina Pastora*. Óleo sobre lienzo. S. XVIII. Colección particular.



Fig. 89. Domingo Martínez. *Divina Pastora*. Óleo sobre lienzo. Hacia 1745-1749. Convento de Capuchinos, Sevilla.



Fig. 90. Díaz. *Retrato del arzobispo Rafael de Vélez*. Grabado, tomado del libro de Ardales. 1947.

más notable está en el gesto de la mano de la Virgen que se abre al hocico de la oveja y, sobre todo, el rosario hilado de flores que sostiene con la mano izquierda. Un ángel abraza a una de las ovejas, mientras otro trepa por el tronco del árbol recogiendo un cortinaje, detalle que repite en otra obra, *El Verano* (ca. 1740)⁵²⁹. La segunda, de la parroquia de Algodonales, de menores proporciones para su uso en estandarte, es idéntica a la anterior, diferenciándose en que no tiene el ángel que abraza a la oveja. Quiles repara en su parecido con la Pastora de los Capuchinos, datándola hacia 1740⁵³⁰.

Rompedora con el modelo tradicional es la pintura del convento de Trinitarias de San Ildefonso de Madrid que, según Valdivieso, puede datarse hacia 1740 y, probablemente, fuera donada por la reina Isabel de Farnesio⁵³¹. La *Divina Pastora* mantiene fija la mirada en el espectador, pero ahora gira el cuerpo hacia su izquierda para acariciar dos ovejas que se le acercan, cubre a otra bajo el manto y un borreguito se le acurruca a los pies. La presencia de los ángeles es todavía más llamativa por los gestos juguetones de estos: unos revolotean llevando una guirnalda de flores y recogiendo un pabellón colgado en el ramaje del árbol, otro se sienta sobre una oveja con una vara y una guirnalda de flores con la que tira de ella a modo de corcel, como queriendo cabalgar, mientras que otro la abraza y se gira hacia atrás para mirar la simpática escena del ángel con sombrero que monta en burro. Este, a su vez, como si estuviera llamando al que se ha girado, le señala la escena del arcángel que se precipita en rescate de la oveja acechada por el demonio. Otra particularidad es el lacito o moñita que luce uno de los ángeles en el cabello. La escena, amable y colorista torna por la singularidad de la composición en un trasunto aún más bucólico-cortesano.

Juan de Espinal, yerno, discípulo y heredero del taller de Martínez, representa la transición del estilo murillesco al rococó que comenzó a ser más influyente en la pintura sevillana a mediados del siglo XVIII⁵³². Conocemos tres Pastoras a él atribuíbles. La primera, dada a conocer por Valdivieso y datada hacia 1775⁵³³, sigue literalmente la del maestro que se conserva en Capuchinos, si bien más refinada, poniendo rosas en las manos de los ángeles y a los pies de la Virgen. Coloca también una moñita al ángel que porta el cayado, recuperando un elemento característico de los modelos más primitivos, el de los ángeles en ademán de coronar a la Virgen.

Una versión de gran calidad es la que se conserva en la parroquia de Palma del Río⁵³⁴, lienzo de grandes proporciones cuyo formato de medio punto hace juego con otra en la que se representa la devoción peruana de la Dolorosa Peregrina. Además de la evidencia de su estilo, la autoría queda acreditada gracias a este otro lienzo en el que aparece escrito que es copia de un original quiteño de 1753 realizado por «D. Juan de Espinal, en Sevilla año de 1761». La imagen de la Pastora sigue inspirándose en la del maestro, más en concreto en las de Cuenca y Algodonales, con el rostro muy parecido y con el mismo gesto de la mano abierta a la oveja. La *Divina Pastora* adquiere una gran monumentalidad en medio de un amplio paisaje, muy elegante, con ovejas corpulentas que extienden la composición hacia los extremos en los que, a cada lado, un ángel acaricia a una oveja que se reclina placenteramente. Esta última fórmula compositiva, sobre todo la del ángulo izquierdo, se inspira en la que el maestro utiliza para

Pastora. Cf. Pleguezuelo y Pérez 2004, 271.
529 Cf. Valdivieso 2004b, 200-201.

530 Cf. Patiño 2005, 294. La sección dedicada a Sierra de Cádiz en la que se comprende Algodonales se debe a Ana Aranda y Fernando Quiles.

531 Cf. Valdivieso 2018a, 309-311.

532 Cf. Valdivieso 2003b, 553.

533 Cf. Ibidem, 64; Valdivieso 2018a, 322.

534 Cf. Porres 2018, 53.



Fig. 91. Juan de Espinal. *Divina Pastora*. Óleo sobre lienzo. S. XVIII. Convento de Capuchinos, Sevilla.



Fig. 92. Andrés Rubira. *Divina Pastora*. Óleo sobre lienzo. S. XVIII. Colección particular, Sevilla.



Fig. 93. Andrés Rubira. *Divina Pastora*. Óleo sobre lienzo. S. XVIII. Colección particular, Cantillana (Sevilla).

representar a una niña reclinada sobre un cordero lechal a los pies de Flora y Venus en *La primavera* (ca. 1740)⁵³⁵. La oveja que se acerca a la mano abierta de la Pastora es igual que la de uno de los lienzos del Palacio Arzobispal de Sevilla⁵³⁶ con san Juan Bautista acercándose a Jesús, el cual, como la Divina Pastora, también le abre la mano.

Por último, referimos una Pastora que podría atribuírsele, inspirada en el modelo del maestro del Convento de Capuchinos de Sevilla (fig. 91). Habiéndola publicado hace varios años como obra anónima⁵³⁷, Lorenzo Lima y Álvaro Cabezas la atribuyen a Espinal⁵³⁸. El paisaje, el ramaje del fondo y el estilo de las ovejas recuerdan a la versión de Palma del Río. Todavía se aprecian algunas diferencias: el rostro que no mira al espectador, sino a la oveja que acaricia, o la que se acurruca a los pies de la Virgen, posición inspirada en las de Martínez de Cuenca y Algodonales. Destaca la serenidad del rostro y la armonía de los gestos, los colores y las luces; composición elegante y recogida que realmente transmite paz y sosiego.

Del otro discípulo relevante de Martínez, auxiliar de taller de gran confianza que llegó a colaborar en la serie de la Virgen de la Antigua de la Catedral hispalense⁵³⁹, Andrés Rubira, podemos señalar dos obras de gran formato. La primera (166x125 cm.) la descubrió Valdivieso que, en un principio, la daba como obra del maestro, si bien advirtiendo la intervención de algún discípulo aventajado⁵⁴⁰, para después agregarla definitivamente al catálogo de Rubira (fig. 92)⁵⁴¹. Se ha de observar que la composición sigue el mismo patrón que el usado por Espinal en la obra anteriormente citada, señal de que los dos discípulos hubieron de compartir los modelos del maestro. La única diferencia está en el ángel que sitúa detrás de la Virgen, sujetando como con un cordel a una de las ovejas, mientras que muestra el cayado.

La otra versión, en una colección particular de Cantillana (fig. 93), sigue exactamente el mismo patrón, incluso en detalles como el paisaje, por ejemplo el tronco del fondo a la derecha, con idénticas tonalidades y luces. Los elementos más llamativos que la diferencian son las cabezas de querubes que, como en la pintura del maestro en Capuchinos, sitúa entre el ramaje, el cual, como en la de Algodonales, tiene un cortinaje. Rubira recurre a este juego de cabezas angelicales en otras pinturas, como en todas las de la serie de la vida de la Virgen y de san José realizada para el Santuario de Begoña en Bilbao, datadas en torno a 1750-1755⁵⁴². Mientras que en la de la colección sevillana ubica al ángel de pie con la oveja, ahora lo pinta en un primer plano en el ángulo inferior izquierdo, sentado sobre una roca, en escorzo para mirar al espectador mientras ofrece a la Virgen una rosa. Como Martínez y Espinal, pinta al ángel con un lacito en el pelo. La fisonomía se parece a la del ángel del *San José con el Niño* de la iglesia lisboeta del Menino Deus, firmada en 1733⁵⁴³. Un detalle simpático que recuerda al del maestro en la pintura de las Trinitarias de Madrid es el burro de carga que aparece entre el rebaño del fondo. El rostro de la Virgen guarda afinidad con el que la representa en varias de las pinturas del Santuario de Begoña, especialmente las del *Anuncio a san José de la matanza de Herodes* y la *Huída a Egipto*, o en la *Aparición de la Virgen del Carmen a san Bertoldo* en el Convento del Buen Suceso de Sevilla⁵⁴⁴.

535 Cf. Valdivieso 2004c, 198-199.

536 Cf. Id. 2003, 563.

537 Cf. Román 2012, 371.

538 Agradezco a ambos autores la revelación de esta atribución. La obra se encuentra actualmente en el recibidor del cenobio, justo enfrente de la pintura de Domingo Martínez que, precisamente, sigue como referente.

539 Cf. Quiles 2017b, 67.

540 Cf. Pleguezuelo y Pérez 2004, 275.

541 Cf. Valdivieso 2018, 339-340.

542 Cf. Ibidem, 333-337; Morente 2000, 481-492; Quiles 2017f, 238-241.

543 Cf. Quiles 2017b, 67.

544 Cf. Valdivieso 2003b, 550.



Fig. 94. Anónimo. *Divina Pastora*. Óleo sobre lienzo. S. XIX. Convento de Capuchinos, Sevilla.



Fig. 95. Anónimo. *Divina Pastora*. Óleo sobre lienzo. Finales del s. XVIII. Colección particular, Cantillana (Sevilla).



Fig. 96. Vicente Alanís. *Divina Pastora*. Óleo sobre lienzo. Segunda mitad del s. XVIII. Convento de Capuchinos, Sevilla.

El modelo usado tanto por Rubira como por Espinal continuó sirviendo de patrón a otros pintores, como demuestra la copia decimonónica del Convento de Capuchinos de Sevilla (fig. 94)⁵⁴⁵ que sigue literalmente la pintada por Rubira de la colección de Cantillana, o la pintura de técnica mucho más modesta de otra colección de la misma localidad⁵⁴⁶, siguiendo la de Espinal de Capuchinos y la de Rubira de la colección sevillana e incorporándole los ángeles con la corona. Tales testimonios demuestran la huella prolongada del estilo de Domingo Martínez más allá de sus discípulos directos. Varias de las construcciones de sus imágenes hubieron de gozar de gran aceptación popular, quizás por la nota simpática que introducía en algunas de estas composiciones. Por ejemplo, en el Convento de Santa Inés de Sevilla⁵⁴⁷ una pintura de pequeño formato interpreta la Pastora de Martínez de Capuchinos, incorporándole elementos de la versión de las Trinitarias de Madrid como el ángel con sombrero subido a una oveja o los ángeles con la guirnalda de flores descubriendo el telón que cuelga del ramaje. En el Convento de Capuchinos de Sevilla hay otro lienzo en el que la *Divina Pastora* evoca a la de Martínez, colocando de nuevo al angelito con cayado que abraza a la oveja y el ángel que trepa por las ramas del árbol hacia el pabellón de tela⁵⁴⁸. En una colección de Cantillana (fig. 95)⁵⁴⁹, la Pastora, aun siguiendo el modelo de Tovar, comparte elementos característicos de Martínez como la oveja reclinada a los pies, el ángel abrazando a la oveja y el que trepa por las ramas para levantar con el cayado el telón. De un mismo pintor, de estilo más mediocre, han de ser las tres pinturas que hemos localizado en el citado convento y en una colección de Cantillana⁵⁵⁰, representando el modelo primitivo, pero con reminiscencia al estilo de Martínez, introduciendo también las figuras de los ángeles entre las ovejas. En estos se repite en uno de los ángulos el ángel que abraza a la oveja, con cierto parecido a los ángeles que Martínez representa a los pies de la Virgen en *La anunciación* de la iglesia de Santa María la Blanca de Sevilla⁵⁵¹.

Al fin y al cabo se trata de la solución compositiva de una imagen transmisora de ternura y empatía que se remonta como modelo matriz al que Murillo pintara en el trasunto del san Juan Bautista niño, teniendo como exponentes más elocuentes el del Hospital de la Santa Caridad de Sevilla, el de Alfred G. Wilson en Rochester, el del Museo del Prado y, sobre todo, los de la National Gallery de Londres y la National Gallery of Ireland de Dublín⁵⁵². Todo lo cual patentiza la alargada sombra de Murillo que alcanza, trámite la adaptación de Martínez, pinturas italianas y novohispanas. Así, por ejemplo, la Pastora de la Curia Franciscana de Nápoles⁵⁵³, la de Franceso Solimeno de la iglesia de San Gregorio de los Armenios de la misma ciudad⁵⁵⁴, la de Miguel Cabrera en Los Ángeles County Museum of Art⁵⁵⁵ o la de José de Páez en el convento de Capuchinos de Sevilla⁵⁵⁶. Se ha de recordar que Tovar, por el contrario, se ciñe al programa de fray Isidoro y cuando incorpora los ángeles lo hace en la parte superior, nunca entre el rebaño, sino entre las nubes, como infantiles volanderos o contemplativos.

En el ocaso del siglo, Vicente Alanís⁵⁵⁷, alineado en el estilo de Martínez, Espinal y Rubira, nos ofrece una versión modesta

545 Cf. Román 2012, 707, fig. 299.

546 Cf. Ibidem, 706, fig. 296.

547 Cf. Ibid., 848.

548 Cf. Ibid., 849.

549 Cf. Ibid., 407.

550 Cf. Ibid., 709. Del mismo autor ha de ser una Inmaculada del convento de Santa Clara de Carmona.

551 Cf. Illán 2004, 168-169.

552 Cf. Valdivieso 2010b, 382, 418, 432, 488-489.

553 Cf. Román 2012, 837, fig. 477.

554 Cf. Ibidem, 436.

555 Cf. Ibid., 837, fig. 475.

556 Cf. Ibid., 855.

557 Cf. Cabezas 2011; Id. 2015, 361-371. Agradezco al autor que haya compartido conmigo la atribución.

en el Convento de Capuchinos de Sevilla (fig. 96), atribuida por Álvaro Cabezas⁵⁵⁸. Reproduciendo el modelo primitivo, recuerda las pinturas de Espinal y Rubira que comparten el mismo patrón. Ciertamente, los caracteres pictóricos y estilísticos de la composición se hallan próximos a este pintor que representa el final paulatino de la saga murillesca y que, curiosamente, entre los numerosos nombres con los que fue bautizado se encuentra el de Pastora⁵⁵⁹.

La fortuna de Tovar

La consecución del modelo pictórico de Tovar a lo largo de los siglos denota el éxito de su propuesta y la enorme popularidad que alcanzó. Salvando las distancias, análogamente a la fortuna de Murillo⁵⁶⁰ podría hablarse de la de Tovar por lo que a la fama y a la aceptación legendaria de la creación de este modelo se refiere. Lo que para la Inmaculada es Murillo en el aprecio generalizado de un modelo iconográfico en concreto⁵⁶¹, lo es Tovar para la Divina Pastora. Esta recibió del pintor cortesano su encumbramiento a la esfera más alta a la que podía aspirar en la excelencia artística de su representación plástica, mientras Tovar fue reconocido no solo por su técnica murillesca, sino también por la popularidad y la leyenda que lo comprometerían para siempre con la devoción programada por fray Isidoro de Sevilla. Curiosamente, una anotación antigua al margen de la partida bautismal refiere su fama en relación a sus pinceles cortesanos y a la Divina Pastora: «Pintor muy célebre. Floreció en Madrid siendo pintor de Felipe 5º y a este se debe el cuadro de la divina Pastora q. tiene más aceptación» (fig. 97)⁵⁶².

La fama de Tovar en relación a la devoción de la Divina Pastora se forja sobre todo a partir de su ingreso en el taller de la Corte, especialmente por el encargo del duque de Osuna y la pintura del Real Sitio de La Granja, precisamente los modelos más reproducidos. Los continuos encargos que nobles y cortesanos hubieron de hacerle desde la implicación de los reyes en los cultos de la hermandad durante el Lustró Real explicaría la repetición de estos modelos por el propio pintor. La atribución de la pintura primitiva, venerada a modo de reliquia, sería un acicate más para la vinculación irrenunciable de Tovar con la devoción. A esto se ha de sumar la enseña de élite para la hermandad primitiva que hubo de suponer la costumbre marcada por el duque de Osuna de que el estandarte que regalara con la pintura de Tovar fuera llevado por los grandes de España, lo cual debió ser un imán apetecible para el prestigio de la nobleza sevillana y un distintivo prurito para la devoción. Igualmente habría que recordar el fervor indiscutible de la duquesa por la promoción de la devoción, por lo que debió ser muy probable que encargara alguna representación al pintor afamado⁵⁶³. Al menos, como atestigua el propietario del cobre de la colección sevillana antes mencionado, la familia ducal tenía entre sus pertenencias devocionales esta pequeña obra vinculada al modelo de la pintura del simpecado. Entre las estampas que para devoción de la duquesa se grabaron en Madrid destaca la realizada por Juan Bernabé Palomino (fig. 98)⁵⁶⁴ en la que siguiendo el modelo primitivo, se atiene más bien a los caracteres del estilo de Tovar, muy similar al cuadro pequeño con el que Soriano retrata a fray Isidoro, para lo que el discípulo se sirve de un lienzo totalmente tovariano. Además, obsérvese que el tipo de arcángel que aparece grabado es exactamente igual al de las versiones pintadas por Tovar del Museo Thyssen de Málaga (fig. 99) y de la colección de Cantillana (fig. 100).

Verdadero icono de este proceso de fusión entre la devoción y la fama del pintor es el retrato de fray Isidoro anteriormente mencionado (fig. 101)⁵⁶⁵, para Quiles una *vera effigies*, al representar a fray Isidoro con la imagen que él mismo ideó⁵⁶⁶. El retrato, realizado en vida del capuchino hacia 1740, es una síntesis de los condicionantes esenciales del desarrollo de la devoción: fray Isidoro, su mentor; los escritos del mismo que la fundamentan teológicamente: *La Pastora Coronada* y *La Mejor Pastora Assumpta*; y un cuadro con la iconografía por él programada. Sería difícil concretar qué pintura es la del cuadro. Lo cierto es que, aun siguiendo las trazas del modelo primitivo, no plasma el que hoy conocemos, sino que lo representa según el estilo de Tovar. Antes veíamos cómo Soriano reinterpreta el modelo del maestro haciendo uno propio, ahora nos percatamos de que lo que representa realmente junto al retratado es un lienzo de Tovar, muy parecido al del Museo Thyssen. Estamos realmente ante una obra paradigmática, hecha por un discípulo de Tovar que retrata al mentor de la devoción, lo hace posar con sus escritos y con la iconografía que programó, inspirándose para el caso en una pintura del maestro. De este modo, la singular pieza reclama los nombres de Soriano,

558 Agradezco la enorme generosidad del autor experto en Vicente Alanís por hacerme saber dicha atribución y facilitarme la imagen fotográfica.

559 Cf. Cabezas 2011, 31: Vicente Miguel Julio José Rita de la Pastora Alanís Espinosa. El autor deduce acertadamente el complemento relativo a la Pastora por el auge de la devoción por aquellos años y, en concreto, por el hecho de la colocación de una imagen de la Divina Pastora cerca de la capilla bautismal, a lo que se ha de añadir la fundación de una hermandad en aquella parroquia por fray Isidoro.

560 Nos inspiramos para el título de esta apartado en el célebre estudio recientemente reeditado de María de los Santos García en el que aborda los vaivenes de la fortuna crítica del maestro en los siglos XVIII y XIX. Cf. García Felguera 2017. Sobre la oscilación de la fama de Murillo véase también Angulo 1981, vol. 1, 209-238; Valdivieso 2010b, 34-45; Hellwig 2009, 97-115.

561 Cf. Navarrete 2017a, 49-57, 59; Valdivieso 2010b, 209-219; Cenalmor 2012, 114-117; Pareja 2016, 167-197. Un buen ejemplo de la simbiosis popular de Murillo y la Inmaculada fue la celebración del segundo centenario de la muerte del pintor. Cf. Ros Carballar 1994, 311-316. En el romanticismo se agudizó aún más esta relación, siendo un buen exponente de ello la pintura que realizara hacia 1860 José María Romero Murillo pintando a la Inmaculada, conservada en el Museo de Bellas Artes de Sevilla. Cf. Valdivieso 1993a, 352, lám. 442. Tampoco se ha de olvidar el monumento a la Inmaculada que, promovido por el arzobispo Marcelo Spínola, no pudo ejecutarse hasta 1918. Obra de Coullaut Valera, preside la plaza del Triunfo de Sevilla, coronado por una imagen en piedra de la Inmaculada de los Venerables y a sus pies, entre los personajes históricos vinculados a la devoción inmaculista, Murillo. Cf. Ros Carballar 1994, 317-325.

562 APSH 1653-1700, sin numerar.

563 Ardales lo deduce pero relaciona el encargo al duque y a Lorente. Precisamente, ilustra la página del comentario al respecto con la pintura que perteneció a los duques y que parece ser que fue obsequio de los mismos a Ardales para el Museo de la Divina Pastora. No obstante, como dijimos más arriba, la firma es falsa, tratándose más bien de una copia decimonónica del modelo de Tovar. Cf. Ardales 1949, 48.

564 Cf. Román 2012, 123.

565 Cf. Ibidem, 100, 809; Ardales 1949, 2; Girón 1945, 117-119.

566 Cf. Quiles 2017b, 61.

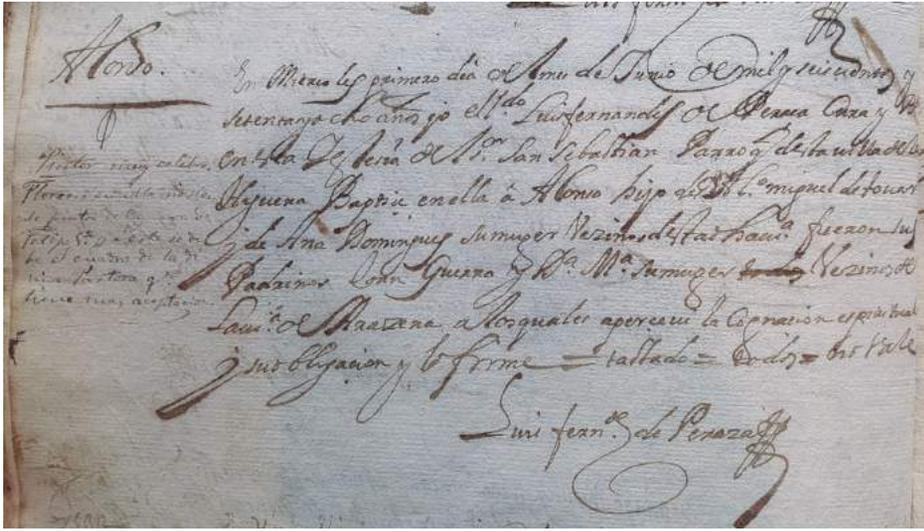


Fig. 97. Partida de bautismo de Alonso Miguel de Tovar. Libro de bautismos 1653-1700, Archivo de la Parroquia de San Sebastián, Higuera de la Sierra (Huelva).



Fig. 98. Juan Bernabé Palomino. *Divina Pastora*. Grabado. Segundo cuarto del s. XVIII. Colección Antonio Correa, Museo de Calcografía Nacional, Madrid. Detalle del arcángel.



Fig. 99. Alonso Miguel de Tovar. *Divina Pastora*. Óleo sobre lienzo. Hacia 1720. Museo Carmen Thyssen, Málaga. Detalle del arcángel.



Fig. 100. Alonso Miguel de Tovar. *Divina Pastora*. Óleo sobre lienzo. Hacia 1704-1710. Colección particular, Cantillana (Sevilla). Detalle del arcángel.



Fig.102. Bartolomé Esteban Murillo. *La Inmaculada Concepción con fray Juan de Quirós*. Óleo sobre lienzo. 1652. Arzobispado de Sevilla.



Fig. 101. Juan Ruiz Soriano. *Retrato de fray Isidoro de Sevilla*. Óleo sobre lienzo. Hacia 1740. Primitiva Hermandad de la Divina Pastora y Santa Marina, Sevilla.



Fig. 103. Anónimo. *Divina Pastora con capuchinos*. Óleo sobre lienzo. Convento de Capuchinos, Sevilla.



Fig. 104. Seguidor de Tovar. *Divina Pastora*. Óleo sobre lienzo. Primera mitad del s. XVIII. Catedral de Sevilla.



Fig. 105. Seguidor de Tovar. *Divina Pastora*. Óleo sobre lienzo. Primera mitad del s. XVIII. Colección particu-

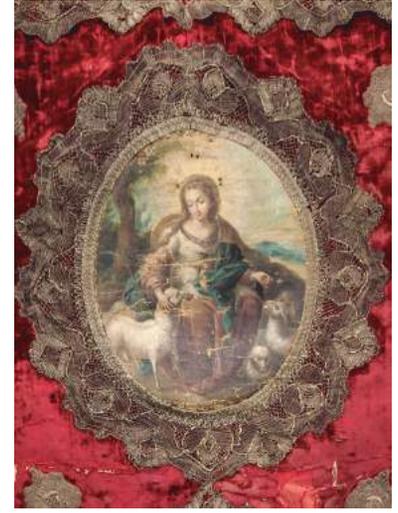


Fig. 106. Seguidor de Tovar. *Divina Pastora*. Óleo sobre lienzo. S. XVIII. Parroquia de Santa María de las Nieves, Olivares (Sevilla).

fray Isidoro, la Pastora y Tovar⁵⁶⁷. El carácter significativo que la distingue llevaría en 1892 al encargo de una copia⁵⁶⁸, tres años después de que los capuchinos volvieran al convento tras la desamortización. La restauración de la Orden en Sevilla y con ella de sus raíces no podía olvidar el buque insignia de su influencia más popular, fray Isidoro y la Pastora. Se ha de precisar que Soriano encontró un precedente muy significativo para la composición del retrato, el de Juan de Quirós⁵⁶⁹ con la Inmaculada (fig. 102) que pintó Murillo en 1652 para la Hermandad de la Vera Cruz de Sevilla⁵⁷⁰, hoy en el Palacio Arzobispal. En este caso, el franciscano es retratado en su escritorio junto a las dos obras que escribió (1650-1651) en defensa de la doctrina inmaculista, motivo por el que Murillo lo representa junto a la imagen casi aparicionista de la Inmaculada. Una vez más, la fama del maestro en relación a la Inmaculada parece proyectarse análogamente a la de Tovar en relación a la Pastora, si bien esta vez trámite Soriano.

Todavía, antes de que acabara el siglo XVIII, volvería a realizarse un retrato del capuchino, esta vez por un correligionario, fray José de Huelva⁵⁷¹, el cual, en 1790, pintó una serie de retratos de los frailes más insignes del convento. En este aparece el capuchino con las cuentas del rosario o de la corona en la mano y el estandarte de la Pastora con el que emprendía las misiones. Curiosamente, la pintura del estandarte representa a la Divina Pastora sin uno de los distintivos más comunes de las primeras representaciones, los ángeles en ademán de coronar a la Virgen. En este sentido, habría que relacionarla con el modelo de la pintura del simpecado de los duques de Osuna que, como decíamos, constituye la primera constancia plástica de la iconografía representada de este modo. Existe una copia de 1882 propiedad de la Hermandad de la Divina Pastora de Cantillana.

Aunque Soriano creara un modelo propio seguía estando influenciado por el del maestro. En la construcción de esta imagen, prácticamente lo que altera es la composición de las ovejas y la incorporación de un angelito vestido de pastor, siguiendo en lo demás a Tovar. Valdivieso dio a conocer recientemente una versión de Soriano en una colección particular de Sevilla⁵⁷². Ciertamente, el dibujo, el colorido y algunos detalles compositivos avalan la atribución. Hay grandes parecidos con las obras anteriormente citadas, sobre todo, como advierte Valdivieso, con el cuadro con el que retrata a fray Isidoro. La pintura es un calco del modelo del maestro, lo cual corrobora que Soriano se supeditó a la preferencia de la demanda y se sirvió de la fama de Tovar para la suerte de su obra.

El mismo patrón de esta y la que aparece en el retrato de fray Isidoro lo repite en una composición grabada por Juan Bernabé Palomino⁵⁷³, con la particularidad de que le añade a los pies un grupo de capuchinos reverentes y lo enmarca con leyendas bíblicas relativas al pastorado mariano, la Salve compuesta por fray Isidoro y otra explicativa sobre el origen de la devoción debida a los capuchinos de Andalucía. La composición, ejemplo de la aceptación entusiasta de los capuchinos por la nueva devoción y la incoación paulatina de esta como patrona de sus misiones, llegó a pasarse a la pintura (fig. 103), como demuestra un modesto ejemplo conservado en el Convento de Capuchinos de Sevilla⁵⁷⁴. De la estampa se conoce una coloreada en el citado convento y otra en un ejemplar de *La Mejor Pastora Assumpta* en la Biblioteca Colombina, así como otra de técnica más débil que Martínez

567 Cf. Ibidem, 61-62: «La invención de esta hagiografía se debe al religioso, quien la soñó con ese bucólico atuendo. Pero sería Alonso Miguel de Tovar el artista que le dio forma, el inventor material de esta novedad iconográfica, que por su mano se cargó de detalles murillescos. Y le cupo a su pariente Ruiz Soriano la suerte de construir el retrato auténtico de fray Isidoro, ocupándose de plasmar una idea algo más compleja de la que habitualmente sustenta el retrato de santidad, al introducir un elemento simbólico que resta protagonismo al efigiado: la Pastora».

568 Cf. Infante y Rodríguez 2013c, 180-181.

569 Precisamente, Juan de Quirós constituye un precedente de la figuración pastoril de la Virgen María, refiriéndose a la inmaculada concepción y a la corredención mediante las metáforas de pastora y de oveja. Vid. Román 2012, 490-495.

570 Cf. Cano 2010b, 324-329.

571 Cf. Ardales 1949, 123; Román 2012, 631.

572 Cf. Valdivieso 2018a, 286, 228-229.

573 Cf. Román 2012, 593; Id. 2017, 402-403, 424.

574 Cf. Id. 2012, 810.



Fig. 107. Cristóbal Ramos. *Divina Pastora*. Terracota y tela encolada. S. XVIII. Convento de Capuchinos, Sevilla.



Fig. 108. Cristóbal Ramos. *Divina Pastora*. Terracota. S. XVIII. Convento de Santa Paula, Sevilla.



Fig. 109. Cristóbal Ramos. *Divina Pastora*. Terracota. S. XVIII. Parroquia de Ntra. Sra. de Consolación, El Coronil (Sevilla).

Amores atribuye al mismo Palomino⁵⁷⁵.

Soriano volvió a servirse de este modelo para retratar a fray Luis de Oviedo con el estandarte de la Divina Pastora, cuyo grabado, firmado hacia 1740 por Agustín Moreno, fue asesorado por fray Isidoro para proponer al correligionario fallecido como modelo de misionero capuchino⁵⁷⁶.

El cobre de una colección sevillana adquirido en subasta como obra de Tovar guarda un gran parecido con el estilo de la pintura dada a conocer por Valdivieso, salvo el tipo de arcángel representado que, como se ha dicho, se inspira en el de Esteban Márquez. Quizás estemos ante una obra en la que intervinieron maestro y discípulo, teniendo en cuenta su parecido con la versión del Thyssen. Un detalle interesante en la composición que no ha de pasar desapercibido y que ratifica aún más la mano de Soriano es el tipo de ángeles volanderos, especialmente el de la izquierda, exactamente igual en todas las versiones: la del retrato de fray Isidoro, la subastada en Isbilya, la de Écija, la atribuida por Valdivieso y la de la colección sevillana, así como en la *Aparición de Cristo y de la Virgen a San Francisco para encargarle la construcción de la iglesia de la Porciúncula*, obra de Soriano de 1734 para el convento del mismo santo, hoy en la capilla de la Hermandad de los Negritos de Sevilla⁵⁷⁷.

Una última obra que atribuimos a Soriano es la que participó en la muestra *Murillo y su escuela en Cádiz* y que en el catálogo Antonio de la Banda consideraba de Lorente⁵⁷⁸. Años después Quiles y Cano mantenían sus dudas al respecto, relacionándola con la obra de Tovar⁵⁷⁹. Analizando los detalles que la fotografía del catálogo puede ofrecernos podría decirse que es obra del discípulo, teniendo en cuenta el enorme parecido con la Pastora del mismo que dio a conocer Valdivieso y con otras que aquí hemos mencionado. En este caso prescinde de los ángeles y sigue el modelo del maestro en el que el formato del lienzo es acaparado por la imagen de la Divina Pastora con el rebaño, al cual, por cierto, añade dos ovejas más en un primer plano, ambas alzando el cuello para buscar la mirada de la Virgen. La obra pertenece a una colección particular gaditana.

Contemporáneo a nuestro pintor ha de ser un anónimo del que se conocen varias versiones inspiradas claramente en el modelo de Tovar, lo que testimonia la rápida aceptación del estilo del maestro por otros pintores de la época. Hemos localizado cinco obras interpretadas con el mismo patrón, en la parroquia de san Juan Bautista de Chiclana⁵⁸⁰, en la Catedral de Sevilla (fig. 104)⁵⁸¹, dos en una colección particular de Cantillana y otra subastada hace poco en Isbilya (fig. 105). El pintor parece seguir el mismo modelo que sirvió a Soriano, por lo que podría tratarse de otro aprendiz o de alguien cercano al taller del maestro totalmente persuadido por el estilo con el que representaba el trasunto. Aunque no puede compararse con la calidad técnica de Tovar, el pintor resuelve muy bien la composición, con un dibujo bien marcado y un colorido agradable. Procura imitar las ovejas de Tovar, pero sin llegar al naturalismo de este, tendiendo a alargar el cuerpo. La mejor de todas las versiones es la de la colección de Cantillana⁵⁸², de formato grande (190x110 cm.) y horizontal que le permite expandir la composición y encuadrarla en un entorno natural más

575 Cf. *Ibidem*, 812; Martínez Amores 2003, 617.

576 Cf. Ardales 1949, 39; Román 2012, 116-117; *Id.* 2017, 402, 423; Martínez Amores 2003, 620.

577 Cf. Valdivieso 2003, 518.

578 Cf. Banda 1982, 27, 60.

579 Cf. Quiles y Cano 2006, 259, nº88.

580 Cf. Sierra 2003, 120-121. Los autores datan la obra hacia 1730, mide 105x124 cm.

581 Cuando Valdivieso la cataloga (nº 247) se hallaba en la Sacristía Mayor, midiendo 93x62 cm. Cf. Valdivieso 1978, 61: «Obra fechable en el primer tercio del siglo XVIII, que repite de forma convencional el tema de la Divina Pastora consagrada en Sevilla por el pintor Bernardo Germán Llorente».

582 Cf. Román 2012, 210; *Id.* 2015, 258-259, 294; *Id.* 2017, 397, 406.



Fig. 110. La Divina Pastora de Capuchinos en su paso procesional. Foto de principios del siglo XX.



Fig. 111. Juan Laurent y Minier. *Divina Pastora del Prado*. Albúmina en papel fotográfico. Hacia 1865-1867. Museo del Prado, Madrid.

amplio flanqueado por árboles y restos de troncos que se curvan hacia dentro, lo cual armoniza la representación. Discrepo de Porres sobre la atribución a Lorente que hace de las mismas a cuenta de la firma que aparece en la subastada por Isbilya, si bien mantiene la cautela al no descubrir en ellas claramente el estilo del citado pintor⁵⁸³. Otra que podría relacionarse con el mismo autor desconocido es la del simpecado de la Colegiata de Santa María de las Nieves de Olivares, en esta ocasión sin los ángeles (fig. 106)⁵⁸⁴.

Del siglo XVIII encontramos otros ejemplos pictóricos influenciados por el modelo de Tovar. Destacamos dos de ellos por su calidad y que, prácticamente, copian la versión del estandarte del duque de Osuna. El primero se conserva en el convento del Espíritu Santo de Sevilla, atribuida a Tovar y datada hacia 1710 en el catálogo de la muestra mariana de 1988 celebrada en Sevilla⁵⁸⁵. Quiles considera que más bien se trata de un seguidor o del taller del maestro, datándola hacia los años 30 del siglo XVIII⁵⁸⁶. El otro es del simpecado blanco rocalla de la parroquia de Higuera de la Sierra, costeado y donado por Petronila Rincón en 1790 por 5.000 reales de vellón⁵⁸⁷. Otra obra reseñable, aunque no de la misma calidad que las anteriores, sería la de la sacristía del Convento de Capuchinos de Sevilla, con aplicaciones de plata: corona, cayado y media luna, collar de perlas y cruz de oro. Los ángeles se hallan tapados por la corona, mientras que altera la composición del grupo de ovejas⁵⁸⁸. Fátima Peláez ilustra su estudio con varias pinturas dieciochescas de la comarca de Priego de Córdoba que siguen el modelo de Tovar, una atribuida al pintor alcalaíno Luis Melgar, de la parroquia de Almedinilla, y otra anónima del Convento de la Encarnación de Madres Dominicas de Alcalá la Real a la que, en formato horizontal, incorpora a la derecha el Buen Pastor niño⁵⁸⁹.

En escultura reseñamos los ejemplos que más se asemejan al modelo de Tovar, sin olvidarnos de los bellos simulacros realizados por Fernando Ortiz⁵⁹⁰ o los de Arcos de la Frontera⁵⁹¹, Olivares y Cantillana⁵⁹², los cuales, ricamente estofados y policromados, difieren de este en algunos elementos. Atribuidas a Cristóbal Ramos recordamos tres imágenes muy interesantes y de preciosismo minucioso, afines a la estética rococó⁵⁹³. La primera se conserva en el Convento de Capuchinos de Sevilla (fig. 107), de terracota y tela encolada, llamando la atención el trabajo delicado del rostro, las manos y la pellica⁵⁹⁴. La técnica utilizada es la misma que para las imágenes de san Joaquín y santa Ana de la capilla de la Estrella de la Catedral, siendo muy parecido el rostro

583 Cf. Porres 2017, 45-48. Comenta que «la firma no es de las habituales de Lorente y se aparta de las otras versiones de Pastora teniendo un toque más rococó». Se ha de precisar que el autor no menciona la de Chiclana.

584 Cf. Román 2012, 235, 652, fig. 250.

585 Cf. Bernales 1988, pieza 24.

586 Cf. Quiles 2005, 88.

587 La información proviene del testamento que se conserva en el archivo de la mencionada parroquia.

588 Cf. Román 2012, 217, 734.

589 Cf. Peláez 2004, 93-100.

590 Cf. Romero y Gamero 2017, 58; Ardales 1949, 408.

591 Cf. Román 2012, 749, 751.

592 Las imágenes de Olivares y Cantillana se atribuyen al círculo de Francisco Antonio Ruiz Gijón, siendo de las versiones escultóricas del trasunto más exquisitas y refinadas del momento. Además de las numerosas referencias que hago sobre esta última en la adaptación monográfica de mi tesis véase Id. 2003a, 307-501; Id. 2003b, 22-24; Ardales 1949, 26; Bernales 1982, 113; Arias 2013, 70-78.

593 El comentario de Carmen Montesinos sobre el estilo de Cristóbal Ramos engarza perfectamente con estas tres imágenes: «A ese gusto por el mundo tradicional, se le alía la estética rococó, en donde el sentido de lo anecdótico, lo popular, la simpatía, la ternura, están presentes. En este aspecto Luisa Roldán influirá en Cristóbal Ramos. En sus imágenes se denota el sentido por lo bonito, el gusto por lo amueñado. Ello se observa sobre todo en sus vírgenes y niños, con las caras llenas. Enmarca su producción dentro de una estética preciosista y aporcelanada, en donde se acusa el gusto pictórico, así como la finura y modelado blando que da a las imágenes suma delicadeza y melancolía». Montesinos 1986, 28.

594 Cf. Román 2012, 219; Montesinos 1986, 41.

al de santa Ana⁵⁹⁵. Muy fiel al modelo de Tovar es la pequeña terracota del Convento de Santa Paula de Sevilla (fig. 108)⁵⁹⁶, en una urna con san Miguel y un Buen Pastor niño. La disposición de la imagen, la cabeza, las vestimentas, los pliegues, los brazos, la oveja, etc., corresponden exactamente a versiones como la del simpecado de Osuna. La siguiente obra es la de la parroquia de El Coronil (fig. 109)⁵⁹⁷, donación póstuma del sacerdote Andrés Velasco, natural de la villa, a la capilla de la Cofradía de Ntra. Sra. de los Remedios⁵⁹⁸. La imagen es de terracota, verdaderamente hermosa, delicada, ricamente estofada y policromada. La composición corresponde con exactitud al modelo de Tovar, llevando incluso el sombrero de terracota sujeto a la espalda, mientras ciñe corona de plata. Llama la atención el detalle delicado de la oreja del cordero entre los dedos de la Virgen y el candor de su rostro, enjoyada con pendientes de coral y collar de perlas. Se aprecia un gran parecido con el rostro de la santa Ana anteriormente citada y la Virgen del Nacimiento de una colección particular de Lebrija⁵⁹⁹. La imagen de la Divina Pastora de la parroquia de Galaroza, sin embargo, se aleja totalmente del modelo de Tovar⁶⁰⁰. Por parte de la obra de Francisco Salzillo, la realizada en 1739 para la iglesia de San Antolín de Murcia, destruida desgraciadamente en 1936, parece seguir los modelos de Tovar en la disposición de la imagen y del manto⁶⁰¹. Finalmente, de finales del siglo XVIII y atribuidas a Cosme Velázquez Merino, cabría recordar las imágenes en madera policromada de los conventos capuchinos de Jerez y Sanlúcar de Barrameda⁶⁰².

Aunque la tipología característica de las imágenes de vestir haga que en muchos casos se aleje de la iconografía programada por fray Isidoro, es de imaginar que en un principio se ajustaban más a esta, tal y como se deduce de un comentario del capuchino cuando al referir la hechura de la imagen primitiva en 1704 atribuida a Ruiz Gijón⁶⁰³, dice que «salió hermosísima, y es de cuerpo entero, estatura perfecta y natural, y se vistió con riquísimos vestidos de tela, del mismo modo que estaba la de pintura»⁶⁰⁴. Fotografías antiguas de las imágenes veneradas en las iglesias de Santa Marina, San Antonio y Capuchinos muestran la continuidad en la disposición con los elementos más característicos de la iconografía, alterada, por ejemplo, en el detalle del cayado sujeto por la Virgen y no a un lado o cruzado sobre ella. Un ejemplo precioso de adaptación de la imagen de vestir a los modelos primitivos y afines al de Tovar lo vemos en una fotografía de principios del siglo XX de la Pastora de Capuchinos de Sevilla en su paso procesional (fig. 110). En otra fotografía tomada durante la procesión del Corpus Christi de 1921 aparece del mismo modo, aunque ciñendo la presea de la coronación acontecida aquel mismo año⁶⁰⁵. El detalle del cayado terciado para dejar la mano izquierda de la Virgen libre para la rosa, se repite en una foto realizada en 1923 a la imagen de Cantillana⁶⁰⁶, claro indicio de la sensación que causó la disposición del cayado en la Pastora de Capuchinos por aquellos años. Últimamente, algunas imágenes de vestir como la citada de Capuchinos, Cádiz y Triana se disponen en algunas ocasiones según la pintura de Tovar.

Con la expansión de la devoción y su adaptación a otros gustos o necesidades las variantes iconográficas se multiplicaron por doquier, especialmente conforme se alejaba de los acontecimientos fundacionales y de la influencia de la programación de fray Isidoro. Si ya en el mismo siglo XVIII hay constancia de estas alteraciones, en el siglo XIX se hicieron aún más comunes, dada la propagación de esos nuevos modelos a través del grabado, la litografía y la fotografía. No obstante, la influencia de Tovar persistió. Un ejemplo muy significativo de ello es el simpecado blanco de la Hermandad de la Divina Pastora de Cantillana⁶⁰⁷, homenaje de la corporación a su titular por haber preservado a la localidad del contagio de la epidemia de fiebre amarilla que azotó a Sevilla en 1800⁶⁰⁸. Las mujeres del rosario de la Pastora no escatimaron en gastos, haciendo del nuevo estandarte confeccionado en 1805 una insignia de tal gala que evocaba al emblemático simpecado del duque de Osuna, como de hecho induce a pensar el detalle significativo de que la pintura que lo preside sea una copia discreta pero exacta de la de este otro. Resulta sorprendente que, setenta y tres años después del regalo del duque, en 1805, la pintura paradigmática de Tovar siguiera siendo un reclamo para los devotos pastoreños de lugares dispares como Cantillana o, más aún, Higuera. En la misma localidad de la Vega del Guadalquivir se conserva una pintura de principios del siglo XIX que perteneció a la carismática pastoreña Pastora Solís Villalobos, repitiendo el modelo de Tovar, aunque con más corpulencia la imagen de la Virgen y envuelta por tonalidades más sombrías.

Por mencionar otros ejemplos decimonónicos de reproducciones de este mismo modelo señalamos la pintura que se conserva en la iglesia conventual de los Capuchinos de Jerez de la Frontera⁶⁰⁹, otra de una colección particular de Sevilla, de mucha más calidad⁶¹⁰, y la de la ermita de las Granadillas de Aracena⁶¹¹ que, además de los ángeles con la corona, tiene la peculiaridad de representar a la Divina Pastora con las cuentas de un rosario intercalado por rosas que pudiera aludir al ejercicio de la corona con la que los devotos ciñen las sienes de la Virgen cada vez que la rezan en público o en privado. Como ejemplo calcográfico recordamos

595 Cf. Montesinos 1986, 115-117.

596 Cf. Román 2012, 358, 505.

597 Cf. *Ibidem*, 63, 257, 373, 839, 870; Montesinos 1986, 41, 107-109.

598 Cf. APCC 1766, f. 34 vto.

599 Cf. Montesinos 1986, 76, 117.

600 Cf. *Ibidem*, 41; Román 2012, 710.

601 Cf. Román 2012, 569; Ramallo 2007, 180-181.

602 Cf. Román 2012, 711, 750; Cruz 2003, 503-520; Ardales 1949, 398-399.

603 Cf. González León 1844, 209-211; Martín 1908, 11-15; Bernaldes 1982, 100-101, 126; González Isidoro 2003, 610-611; Dávila-Armero 2010, 374-377; Martínez Alcalde 2006, 17-20, 236-239.

604 Sevilla 1732, 521. Igualmente en León Ángel 1805, 201.

605 Cf. Román 2012, 664, 669.

606 Cf. *Ibidem*, 589.

607 Cf. *Ibid.*, 607, 612-613.

608 Cf. Hera 2000, 33-35; López Hernández 2002, 16-17.

609 Cf. Infante y Rodríguez 2013b, 188-189. Los autores refieren otra pintura similar en la colección Pickman.

610 La obra me fue dada a conocer por Jesús Morejón, cuyo taller de restauración la ha intervenido recientemente, siendo propiedad de Luis de La Haza Oliver.

611 Cf. Román 2012, 764.

el grabado de José María Martín realizado hacia 1820, del cual hemos localizado dos estampas, una en el Archivo de los Capuchinos de Andalucía⁶¹² y otra en una colección particular de Cantillana, este último coloreado e inédito. Martín sigue el modelo de Tovar, esta vez con los ángeles y la corona, recordando al usado por Soriano. Tiene la particularidad de que el león ha sido sustituido por el lobo, la espada del arcángel por una lanza, y el grupo de las tres ovejas de la derecha reducido a una. Incluye en la parte inferior una cartela con la célebre Salve compuesta por fray Isidoro de Sevilla.

Si hasta el siglo XIX el modelo más copiado fue el que Tovar diera a conocer por el encargo del duque de Osuna, es en este siglo cuando comienza a reproducirse la versión de La Granja, precisamente gracias a la litografía y a la fotografía mediante las que se pretendía dar a conocer las colecciones reales en el contexto de la gestación del actual Museo del Prado. El hecho de que la pintura de Tovar fuera elegida para formar parte de los 198 cuadros (75 españoles) que serían reproducidos en la monumental obra dirigida por Madrazo⁶¹³, revela el valor singular de la pieza para aquellos que la seleccionaron. La litografía de la Divina Pastora en concreto, de gran calidad, fue realizada por Vicente Camarón, anotando la coordinación de la obra por Madrazo, la autoría de la pintura por Tovar y la pertenencia al Real Museo de Madrid, luego del Prado. La nueva técnica calcográfica facilitaba una mayor perfección y fidelidad en la reproducción de la obra, lo cual hacía posible el conocimiento más adecuado de la pieza y de la técnica del pintor. Gracias a la inclusión de la obra junto a la autoría certera de la misma, a pesar de que durante un tiempo se atribuyera a Lorente, nunca llegó desvincularse de Tovar. La segunda reproducción relevante fue la albúmina en papel fotográfico (fig. 111), cuando hacia 1865 Juan Laurent y Minier comenzó a fotografiar los cuadros del Museo del Prado. La de la Divina Pastora fue realizada hacia 1865-1867⁶¹⁴, atribuida igualmente en su reproducción a Tovar. La difusión de estas imágenes y su consecución comercial en otros tipos de estampas contribuyeron a que en este siglo comenzasen a realizarse copias de la versión del Prado, por ejemplo la de la Catedral vieja de Cádiz.



Fig. 112. Botella de manzanilla con la imagen de la Divina Pastora de Tovar. Colección particular, Cantillana (Sevilla).

De finales del siglo XIX, hacia 1890, es la pintura de Eduardo Cano⁶¹⁵ que se halla en la iglesia de San Juan de la Palma de Sevilla⁶¹⁶. Aunque sigue la pintura primitiva, que por entonces se conservaba en la iglesia de Santa Marina, impregna la composición del estilo de Tovar y amplía la disposición del rebaño y del paisaje al modo de la versión del Prado. La obra, que en ocasiones se ha tenido como del siglo XVIII, es un ejemplo del estilo historicista de esta época en la que destacó el citado pintor. Existe una copia en el Convento de Capuchinos de Sevilla⁶¹⁷ que realizó la hija de Cano, Ramona⁶¹⁸. Otra pintura que reproduce la primitiva y que en nuestra opinión es del siglo XIX es la de la capilla del cenobio de Antequera, de grandes proporciones (190x157 cm.), de mucho menos calidad que la anteriormente citada y ajustada totalmente al estilo de la primitiva⁶¹⁹. Una de las vidrieras realizada por Ricardo Escribano en 1897 para la nave central de la iglesia conventual de los capuchinos de Sevilla reproduce el modelo de Tovar, apreciándose la influencia de la del Prado y la incorporación de los ángeles con la corona⁶²⁰.

Análogamente a la suerte de las obras de Murillo que durante el siglo XX fueron objeto de reproducciones de todo tipo⁶²¹, los modelos de Tovar, el del simpecado de los duque de Osuna y el del Museo del Prado, fueron reproducidos hasta la saciedad en estampas, medallas, postales, recordatorios, almanaques, novenas..., incluso en botellas de manzanilla sanluqueña (fig. 112). La popularidad de la que todavía gozaba la devoción pastoreña, revitalizada por el celo constante de los capuchinos, explica que tales reproducciones se demandaran en grandes cantidades. Esto posibilitó el conocimiento generalizado de ambos modelos, pero también, como en el caso de Murillo, el descrédito de su valor artístico por la pésima calidad con la que muchas veces se producían o el hastío por el ambiente sensiblero y a veces folclórico en el que se usaban.

En Sevilla se produjo un verdadero boom de la producción por la incansable labor del capuchino Juan Bautista de Ardales, sin duda, el gran promotor de la devoción en el siglo XX. A pesar de que la Imprenta de la Divina Pastora no cesara en la edición

612 Cf. *Ibidem*, 538; Román 2010, 206.

613 Cf. Madrazo José 1826. La reproducción de la Divina Pastora es el número 52.

614 Se deduce que es anterior a 1867 porque fue editada en la primera de las publicaciones. Cf. Laurent 1867.

615 Agradezco a Gabriel Ferreras la información sobre esta pintura a cuyo autor referido la atribuye. La obra perteneció a su familia, donada por su abuela María Romero Pérez a la citada parroquia y en cuyo testamento aparece el nombre del autor.

616 De entre las pocas ilustraciones que acompañan el estudio monográfico de Álvaro Cabezas se halla esta, sin ofrecer datación y considerándola obra anónima. La inclusión de la imagen a página completa viene acompañada por la interesante reflexión que hace sobre el casticismo del arte español como reacción a la innovación ilustrada. Cf. Cabezas 2015a, 301-302.

617 Dicha copia ha sido varias veces reproducida en estampas, destacando su ilustración en la portada de la publicación que los capuchinos hicieron para el tercer centenario de la devoción. Cf. HMCPA 2004.

618 La información también es de Gabriel Ferreras. María Teresa Ruiz afirma que es del padre, aunque en verdad es de la hija. Cf. Ruiz 2004, 150-151.

619 Cf. CCA 2013c, 192-193. Aquí remonta la datación al siglo XVIII, diciendo que por los tonos pasteles se asemeja al de los cuadros de Lorente.

620 Cf. Ruiz 2004, 138, 153.

621 Cf. Valdivieso 2010b, 45.

de miles de estampas y objetos devocionales por el estilo, el talento curtido de Ardales hizo que se produjeran representaciones de notable valor, rodeándose de artistas reconocidos de la época como Enrique Orce († 1952), Juan Antonio Rodríguez y Sebastián Santos, con los cuales mantuvo una profunda amistad e influyó para que crearan nuevos modelos a partir de los ya conocidos de Tovar. El interés de Ardales por estos encargos se debe a su concienzuda implicación en la consolidación de la restauración de la Provincia Capuchina emprendida a finales del siglo XIX, reanimada entonces por la recuperación de la totalidad del convento sevillano en 1920⁶²². El capuchino entendía que el renacimiento de la Orden en aquellas tierras había de ir de la mano de la promoción de la devoción que ideara fray Isidoro, por eso se dedicó por entero a la investigación de la misma y consiguió dos hitos para esta, la publicación de su obra magna en 1949 y la inauguración del Museo de la Divina Pastora en 1937⁶²³. Para este espacio expositivo y la decoración de los rincones de la iglesia y del convento fueron varios de los encargos más relevantes realizados a estos artistas. En sus memorias, Ardales enumera un sinnúmero de piezas por él encargadas, varias de ellas referidas por nosotros a continuación. El manuscrito no tiene desperdicio, reflejando el fervor ardiente por la devoción pastoreña que le caracterizaba rozando casi la obsesión. Por el valor del documento, inédito, lo exponemos como ejemplo de la apostolicidad con la que este insigne capuchino promovió como en los primeros tiempos la devoción a través de la producción artística.

«Hoy meditaba sobre la cuenta estrechísima que debo dar a Dios de los beneficios que me ha hecho y de lo mal que he correspondido con mi ingratitud a la divina misericordia. Sentí un consuelo grande y cierta confianza de la seguridad de mi salvación, reflexionando que casi toda mi vida la he consagrado al servicio de la Divina Pastora, y me acordé de las muchas imágenes que he puesto al culto, conseguidas con verdaderos sacrificios y contrariedades.

Fue la primera una estampa que entronicé, siendo novicio, en la huerta de Sevilla. Le hice su capillita, le rezaba, y siempre que podía la adorné con frescas flores de los jardines.

La segunda fue la talla que se hizo para el Colegio Seráfico (1911-1912).

La tercera un lienzo, copia del de Tovar para el mismo Colegio.

La cuarta otra pintura grande, rodeada la Pastora de seráficos, para la escalera del mismo Colegio (1911-1912). Todas desaparecidas.

La quinta, la hermosísima talla destinada a la Capilla de S. José de Sevilla (1916-1917), destrozada por los rojos y restaurada después con bastante acierto.

La sexta, un lienzo para Sto. Domingo, que es la titular de Bayahibe.

La séptima, un azulejo para la misma misión, que preside la fachada de las Mercedes.

La octava, un azulejo grande con su retablo de cerámica, que está en el patio interior del convento de Sevilla.

La novena, otro azulejo magnífico, que está en dicho convento en la escalera.

La décima, otro que está en la huerta.

La undécima, otro que preside la fachada de la azotea.

La duodécima, otro que se colocó en el frontispicio de la iglesia, en recuerdo de haber sido declarada contitular de la misma.

La décima tercera, la que preside el nuevo Colegio de Antequera con el Niño de la Concha.

La décima cuarta, una talla con igual representación, casi de tamaño natural, mandada a la misión, y que no sé en qué iglesia habrá sido expuesta.

La décima quinta, otra en lienzo como las anteriores, pero de gran valor artístico, que con su retablo se puso en el exconvento de capuchinos de Ardales, quemada por los rojos en 1936.

La décima sexta, otro lienzo que recuerda a Tovar para sustituir el anterior en la misma iglesia y altar con grande marco que sirve de retablo.

Décima séptima, una talla para vestir, del tamaño de la nuestra de Sevilla, para la parroquia de Ardales.

Décima octava, otra imagen igual, más pequeña, pero muy encantadora, para las capuchinas de S. Fernando.

Décima nona, la singular talla, toda estofada, de tamaño natural, para nuestra iglesia de Antequera, por haber quemado los rojos la antigua, ante la cual celebré mi primera misa.

Vigésima, una talla de vestir, de tamaño casi natural, adquirida porque los datos que daban sus dueños convienen en todo a la que bendijo el Bto. Diego en nuestro convento de Sevilla, en 1797, que fue enajenada y no se sabía su paradero, pues la que señalaban algunos, como la de Galaroza, que es de barro y no puede vestirse, hay que rechazarlas. Está en el convento de Sevilla, es muy hermosa, y aun no sé si quedará en el Museo, o la donaré para alguna iglesia.

Vigésima primera, un lienzo de Enrique Orce regalado a las religiosas Rebaño de María de Sevilla para su oratorio. Además, mandé pintar más de cien lienzos, tablas y cobres, algunos de los primeros para las iglesias donde daban misión nuestros religiosos, para casas particulares, y en general, para el Museo. También para este se han hecho más de veinte estatuas de diversos tamaños. Asimismo, he mandado hacer millares de estampas, postales policromadas y huecograbados, sobre todo la gran tirada de tamaño de casi un metro y otra un poco menor, que representa la de Ardales quemada por los rojos. Por varias casas he conseguido que se troquelen varios tipos de medallas, siendo la mejor la de Amilla y Mallana en forma cuadrilátera con la imagen que pintó

622 Sobre el programa iconográfico de la iglesia conventual desde su recuperación en 1889 véase Ruiz 2004, 131-156.

623 Más noticias al respecto en Ibáñez 2004, 335-353.



Fig. 113. Escudo del Redil Eucarístico. Impresión en papel. Archivo Histórico Provincial de los Capuchinos de Andalucía, Sevilla.

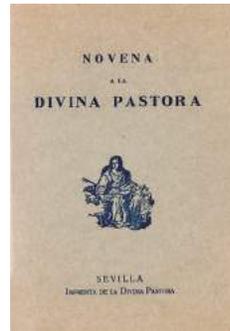


Fig. 114. Fray Isidoro de Sevilla. *Novena de la Divina Pastora*. Edición de 1936. Colección particular, Cantillana (Sevilla).

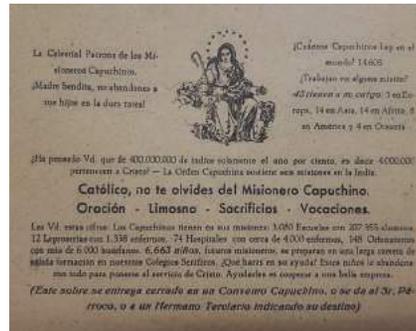


Fig. 115. Sobre para donativos destinados a la misión con ilustración de la Divina Pastora. Archivo Histórico de la Provincia de los Capuchinos de Andalucía, Sevilla.

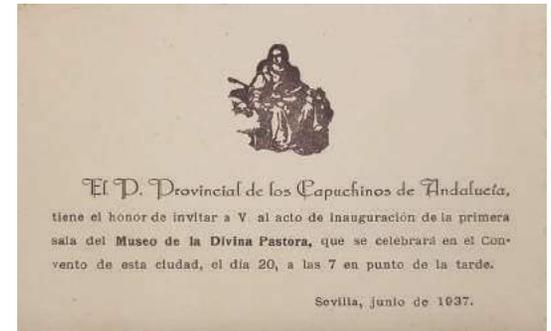


Fig. 116. Tarjeta de invitación a la inauguración del Museo de la Divina Pastora, 1937. Archivo Histórico de la Provincia de los Capuchinos de Andalucía, Sevilla.

Tovar, y el Bto. Diego. Además, se hicieron de la misma placas de muchos tamaños, hasta casi de medio metro, que han servido para puertas de sagrarios. En tamaño más reducido se hicieron preciosísimas beniteras, que eran tan pedidas, que ni siquiera las tiene el Museo a pesar de ser creación de mi iniciativa.

Vigésima segunda, una placa grande las anteriores en el sagrario de capilla de Dña. Cecilia de Arteaga en Jerez de los Caballeros.

Vigésima tercera, un estandarte bordado en oro para la parroquia de Ardales.

Vigésima cuarta, un terno de raso blanco pintado con la Divina Pastora en la capilla de la capa [sic], para nuestro convento de Sevilla.

Vigésima quinta, una casulla similar al terno, gótica con la Divina Pastora, que con gran pena la cedí para nuestra fundación de Portugal.

Vigésima sexta, adorné en precioso relicario la primitiva Pastora del V. P. Isidoro y la puse al culto público mediante solemnísimas función, en la que predicó el Cardenal Almaraz.

Vigésima séptima, logré que el P. Juan de Lucena me donase el estandarte del Bto. Diego, al que le puse el magnífico marco que tiene y lo coloqué en el Museo.

Vigésima octava, se hizo para mi devoción la Divina Pastorcita dormida, obra de extraordinario valor artístico e iconográfico, colocada en el retablo de S. Antonio de nuestra iglesia de Sevilla.

Vigésima nona, el tesoro inapreciable del Museo de la Divina Pastora, que ofrezco a los pies de mi dulce Madre y Reina de mi guía en este mundo, mi defensa y escudo en las persecuciones y necesidades.

Trigésima; en este año he conseguido hacer el busto de la Pastora Inmaculada, tamaño académico y estofada.

Es una creación singular que encanta y enamora por su hermosura y atractivo. Es regalo de Sebastián Santos, y me dijo que no había otra igual por menos de diez mil pesetas. Dios se lo pague.

Trigésima prima, he conseguido un boureau antiguo, a manera de taquillón, dorado y estofado. En la puerta tiene una tabla con la Divina Pastora, y en uno de los cajones, asunto eucarístico con el Cordero. El interior es un semicírculo todo de talla y dorado, como para guardar cálices y vasos sagrados. Pieza única en su género, y que se cotiza en más de veinte mil ptas.

Trigésima segunda. Las Terciarias Capuchinas me han donado un portapaz con la Divina Pastora, de plata repujada, mandado hacer en recuerdo de que fui nombrado Delegado Pontificio para presidir el Capítulo General de su Instituto en 1940.

Trigésima tercera, el Sr. Ortega me regala una pila de agua bendita de plata repujada, con la Divina Pastora de este convento de Sevilla y un relicario reproduciendo la imagen de Pastora tobareña, también de plata, entre una guirnalda calada, todo del mismo metal»⁶²⁴.

El recurso al modelo de la Pastora del Prado por Ardales tiene dos ejemplos significativos, la ilustración de la portada de la reedición de 1936 de la *Novena de la Divina Pastora* escrita por fray Isidoro⁶²⁵ y la de su libro *La Divina Pastora y el Bto. Diego José de Cádiz*. Para la portada de este encargó una acuarela a un tal Díaz, como indica la firma en uno de sus ángulos, conservándose el original en las dependencias de la Curia del citado convento. La acuarela representa en un plano cercano a la Pastora del Prado, cuyo rostro circunda con 12 estrellas. Bajo su mandato como provincial fue realizado el retablo cerámico que representa la versión del Prado para el convento de Sanlúcar de Barrameda, obra de la fábrica de Laffite Castro en 1921⁶²⁶. Siguiendo el modelo de la del Prado, pero incorporándole el cayado sobre el brazo derecho de la Virgen, se utilizó una pequeña composición que sirvió para todo tipo de reproducciones: el sello del Redil Eucarístico (fig. 113), portadas de novenas (fig. 114)⁶²⁷, sobres para donativos destinados a las misiones capuchinas (fig. 115) o la tarjeta de invitación para la inauguración del Museo de la Divina Pastora (fig. 116), de todo lo cual hay numerosos ejemplos en el Archivo de los Capuchinos de Andalucía. De principios del siglo XX existe una preciosa cromolitografía de la pintura del Prado, anotando en la parte inferior el nombre de Lorente Germán y las iniciales E. B (fig. 117).

624 Ardales 1897-1950, 125-132.

625 Fray Isidoro escribió la *Novena de la Divina Pastora* en 1714, teniendo numerosas ediciones hasta la de 1936 que parece ser la última, de larga tirada. Cf. Sevilla 1914.

626 Cf. Román 2012, 727.

627 Por ejemplo en la quinta edición de la de Abadeses 1956, siendo la primera del siglo XIX.



Fig. 117. E. B. *Divina Pastora del Prado*. Cromolitografía. Principios del s. XX. Colección particular, Cantillana (Sevilla).



Fig. 118. Medalla de la Divina Pastora. Aluminio. Década de 1930. Colección particular, Cantillana (Sevilla).



Fig. 119. Ilustración interior del libro de Ardales, 1949.

No obstante, el modelo del que Ardales hará más uso será el del célebre simpecado, si bien no concretamente la pintura de este, sino la que se conserva en el convento, versión que el capuchino tenía más a la mano y cuya procedencia no hemos podido aclarar, probablemente una de las obras que él mismo consiguió para el Museo o que rápidamente llegó con la restauración de la Orden. El valor que la pieza expositiva hubo de tener para Ardales explica que la medalla de la Divina Pastora que por aquel tiempo se acuñó reprodujera este cuadro en concreto (fig. 118), respetando incluso hasta el formato rectangular y no adaptándolo al ovalado o redondo más usual⁶²⁸. De esta pintura hizo sacar copias en estampas y láminas a color, como la que ilustra la primera página de su libro (fig. 119). Tales reproducciones facilitaron su paso a la cerámica, de la que se conservan varios paños de azulejos, destacando el realizado por Enrique Orce en la fábrica de Ramos Rejano para la fachada de la iglesia conventual⁶²⁹ con motivo de la declaración de la Divina Pastora por la Santa Sede en 1921 como cotitular del templo junto a las santas mártires Justa y Rufina, lo cual refiere la inscripción de la cartela inferior. En los ángulos aparecen las citadas santas, el beato Diego José de Cádiz y fray Isidoro de Sevilla, mientras que los ángeles que portan la corona a un lado aluden a la coronación piadosa de la imagen de la Divina Pastora de Capuchinos el 22 de mayo de 1921 y que después sería elevada a rango canónico. Se trata de uno de los ejemplos cerámicos más bellos del estilo regionalista neobarroco andaluz.

Orce pintó, además, por encargo de Ardales, el estandarte que por aquellos años usaron los capuchinos para las misiones populares⁶³⁰, sirviéndose de nuevo de la pintura de Tovar conservada en el convento. En relación a tales misiones y copiándose a las estampas de la citada pintura se dedicaron varios retablos cerámicos en las iglesias de las localidades de Cortelazor y Tocina⁶³¹, ambas de la fábrica de Manuel Rodríguez Pérez de Tudela y pintadas en 1923 por Antonio Kiernam Flores. De la misma fábrica es la cerámica pintada por José Macías y Macías en 1919 para la fachada de la iglesia conventual de los Capuchinos de Sevilla que, finalmente, fue destinada al claustro principal (fig. 120)⁶³². En uno de los bordes se lee la siguiente dedicatoria: «Al Padre Juan Bautista de Ardales, Guardián de los Capuchinos de Sevilla. 24 de junio-1919». De los años 40, siguiendo el mismo modelo, es la cerámica de la casa rectoral de Higuera de la Sierra, de la fábrica Ramos Rejano y pintada por Alfonso Chaves Tejada⁶³³.

Pero la verdadera propuesta creativa de Orce es la composición realizada hacia 1927-1930⁶³⁴, reiteradamente copiada en estampas, litografías y cerámica. Es difícil no encontrarse con esta representación en recordatorias de la época o en la litografía impresa por los Hermanos Gómez en 1932. Habiéndose perdido la pintura original en 1936⁶³⁵, hemos de conformarnos con las copias que se hicieron de ella. Orce fusiona el modelo de Tovar con una de las representaciones más célebres de Murillo, sustituyendo la imagen del Cordero por la del infante Jesús de *Los niños de la concha*⁶³⁶. Representa a la Pastora tal cual a la de Tovar conservada en el convento, alterando la composición de las ovejas al colocar el cordero reclinado ante el Niño que pintara Murillo y repitiéndolo algo modificado en uno más cerca de la Virgen y otro que a la inversa la contempla. En la mano de la concha, el Niño sostiene ahora unas espigas, mientras que en la que se abrió hacia el cielo muestra un gajo de uvas, símbolos eucarísticos que lo significan como el pasto con el que la Divina Pastora apacienta a su rebaño. No cabe duda que detrás de esta composición de profundo calado

628 Los capuchinos conservan varias medallas de este tipo en la urna de una de las capillas anexas a la iglesia conventual. En el ángulo inferior izquierdo aparecen las iniciales «A. M.», las cuales corresponden al troquelador que refiere Ardales: Amilla y Mallana.

629 Cf. Orce 1994, 103-106; Palomo 2000, 52-53; Román 2012, 789.

630 Cf. Orce 1994, 106-107.

631 Cf. Román 2012, 724, fig. 328.

632 Cf. Vallecillo 2010, 73-74. El autor pone como ejemplo de las representaciones cerámicas de esta devoción el citado azulejo.

633 Cf. Román 2012, 724, fig. 329. Para más información sobre estas obras y las que siguen véase la página web «retablo cerámico». Agradezco la enorme generosidad de los directores de esta página que nos han facilitado numerosas imágenes fotográficas para el presente catálogo.

634 Cf. Orce 1994, 192-193; Román 2012, 724, fig. 330. Alfonso Orce ofrece dos dataciones, una de 1929 y otra la citada arriba.

635 Ardales nos informa de que él mismo donó la pintura al convento capuchino de su pueblo natal en 1934 y que en el 36 fue destruida, añadiendo que era el original que sirvió para la cerámica de Antequera y que fue reproducida «en preciosas tricomas». Cf. Ardales 1949, 404.

636 Cf. Valdieso 2010b, 491.



Fig. 120. José Macías y Macías, fábrica Manuel Rodríguez Pérez de Tudela. *Divina Pastora*. Cerámica vidriada. 1919. Convento de Capuchinos, Sevilla. Detalle.



Fig. 121. Juan Antonio Rodríguez. *Divina Pastora*. Óleo sobre lienzo. Medios del s. XX. Convento de Capuchinos, Sevilla. Detalle.



Fig. 122. Juan Antonio Rodríguez. *Divina Pastora de Cantillana*. Óleo sobre lienzo. Medios del s. XX. Convento de Capuchinos, Sanlúcar de Barrameda (Cádiz).

teológico e inspirado en el pensamiento de fray Isidoro se halla la dirección de Ardales. Utilizar uno de los modelos infantiles del maestro para la construcción de esta imagen tan interesante en sentido iconográfico resulta una idea ingeniosa que une a Murillo y a Tovar como en un abrazo en el regazo de la Pastora.

Años después, en 1941, como Soriano retrató a fray Isidoro en su escritorio con la Pastora de Tovar, Orce retrató al nuevo apóstol de la devoción pastoreña con la pintura que él mismo compusiera según las directrices de este⁶³⁷. De nuevo nos encontramos ante una obra paradigmática que evoca concatenados a los protagonistas de la historia: fray Isidoro, Ardales, Orce, Tovar, Murillo y la Pastora. Otro retrato de Ardales fue realizado a mediados de siglo por María del Prado, donación reciente de los sobrinos del capuchino a la Hermandad de la Divina Pastora de Cantillana. Una vez más aparece junto a la Divina Pastora, pero en esta ocasión con el cobre que perteneció a fray Isidoro en el relicario de plata que Ardales encargó a Seco Velasco.

En cerámica se conocen dos ejemplos que reproducen este modelo de Orce tan apreciado por los capuchinos, uno de los años 40 realizado por la fábrica lisboeta Cerámica Lusitana, ubicado en la fachada de la iglesia del Salvador de Beja⁶³⁸. La otra fue realizada para la fachada del Colegio Seráfico de los Capuchinos de Andalucía⁶³⁹ dedicado a la Divina Pastora en Antequera, cuya inauguración se produjo en 1925, como indica la cartela del paño de azulejos. La composición, de colores luminosos, se halla enmarcada por flores de pasión, relacionadas con la redención, lo cual tiene que ver con la peculiaridad de que el Niño descubra sobre el peño el corazón con la corona de espinas. Esta composición, con los detalles referidos del marco con flores de pasión y el corazón del Niño, existe una reproducción litográfica con una cartela que recoge las tres avemarías en honor de la Divina Pastora y la imploración de su bendición para los moradores de la casa.

El modelo creado por Orce sería copiado por otros autores, como por ejemplo el pintor granadino Alfonso Hernández Noda que la representa en el ángulo superior del lienzo en el que retrata a fray Leopoldo de Alpandere, como si de una visión celestial dibujada sobre el perfil de la ciudad de Granada y Sierra Nevada se tratase⁶⁴⁰. El escultor Ramón Jurado Lozano († 1961), discípulo de Castillo Lastrucci, también reprodujo el modelo de Orce en una placa en relieve de terracota para el convento, pudiéndose destacar, por último, la vidriera policromada del sepulcro del venerable padre Esteban de Adoain en Sanlúcar de Barrameda⁶⁴¹.

Orce realizaría otros obras por encargo de Ardales que ahora tan solo mencionamos porque no siguen en la composición los modelos de Tovar, tales como la cerámica de la Pastora Inmaculada⁶⁴², de 1920; la de la coronación de la imagen de la Pastora de Capuchinos⁶⁴³, de 1922; un óleo sobre lienzo con la misma imagen⁶⁴⁴, de 1941, y el alegórico de la Pastora corredentora, de 1941⁶⁴⁵. Finalmente, en 1951 hizo otro retrato de Ardales, esta vez en cerámica, con una pintura de la Divina Pastora del estilo de Tovar al fondo y refiriéndolo como fundador del Museo⁶⁴⁶.

Juan Antonio Rodríguez, dirigido por Ardales, pintó para el citado Museo una alegoría de la Divina Pastora, inspirada en el

637 Cf. Infante y Rodríguez 2013d, 202-203; Orce 1994, 274-276; Román 2012, 327.

638 Cf. Román 2012, 725, fig. 331.

639 Cf. *Ibidem*, 725.

640 Cf. CCA 2013a, 204-205.

641 Cf. Ardales 1949, 809.

642 Cf. Román 2012, 214, 791; Orce 1994, 107-108.

643 Cf. Orce 1994, 109-112;

644 Cf. *Ibidem*, 273-275.

645 Cf. *Ibid.*, 273-274; Román 2012, 294, 822.

646 Cf. Orce 1994, 332-333.



Fig. 124. Fotografía de Ardales y Sebastián Santos en su taller con la imagen de la Divina Pastora del Convento de Capuchinos de Sevilla.

modelo de la pintura de Tovar del convento⁶⁴⁷. La Virgen aparece suspendida entre nubes, sobre cabeza de ángeles y una media luna a los pies, coronada por la Santísima Trinidad (fig. 121), mientras que la parte inferior representa la imagen apocalíptica de los dos pueblos en forma de rebaño abrevados por las aguas de la fuente en la que reposa el Cordero sobre el libro de los siete sellos. De esta pintura se conserva el boceto en el mismo cenobio. Juan Antonio haría numerosas representaciones de la imagen de la Divina Pastora de Cantillana, destacando en nuestro estudio por asimilación al modelo de Tovar uno de pequeño formato que pintó por encargo de Ardales para el Museo de la Divina Pastora (fig. 122)⁶⁴⁸, habiendo estado durante un tiempo en los aposentos del capuchino Mariano Ibáñez y actualmente en el Tesoro del convento de Sanlúcar de Barrameda. El estofado de la policromía, el rojo de la túnica y el verde del manto característicos del simulacro bellissimo de Cantillana han sido tornados por los colores

con los que la representó Tovar: manto azul y túnica rosácea, mientras integra la imagen en un paisaje semejante a los de este otro.

Otro gran artista que trabajó para Ardales fue el paisano de Tovar, el escultor Sebastián Santos Rojas, del cual fue director espiritual y entabló una estrecha amistad⁶⁴⁹. El Convento de los Capuchinos de Sevilla conserva varias obras realmente hermosas, como las de la Pastora Inmaculada⁶⁵⁰, la Pastora con el Buen Pastor y san Juanito⁶⁵¹ y la del simpecado del Redil Eucarístico⁶⁵², todas impregnadas del estilo de las Pastoras de Tovar, aunque alejadas de la composición, sobre todo la *Pastora dormida*, de gran devoción para Ardales⁶⁵³. Mucho más próxima es la pequeña terracota (27 cm.) que se conserva en la Curia del citado convento, una de sus primeras obras, de 1937, un verdadero exponente de la calidad técnica del escultor, dulce y minuciosa en el detalle⁶⁵⁴. El autor ha querido respetar el modelo pictórico al colocarle sobre las espaldas el sombrero de terracota y no sobre la cabeza

Entre sus mejores obras se sitúan las Pastoras del convento de Antequera⁶⁵⁵ y la de la hermandad de Aracena (fig. 123)⁶⁵⁶, la primera de 1960 y la segunda de 1965. El estofado policromado de las imágenes no impide reparar en la clara influencia del modelo de Tovar, destacando la solemne expresión del rostro y los gestos delicados de la Virgen. En la iglesia conventual de los capuchinos

647 Cf. Román 2012, 822.

648 Cf. Ibidem, 722, fig. 326. De modo similar, aunque con la túnica más rojiza la pinta para Baltasar Morejón Fernández, perteneciendo actualmente a la familia Morejón-Oliveros y hallándose en la citada localidad.

649 Cf. Santos 1995. Entre las muchas noticias que al respecto nos ofrece la biografía escrita por su hijo está la habla de la religiosidad del escultor en la página 40: «Este sentido religioso se fue acentuando con el paso de los años; a ello contribuye de manera fundamental, su confesor y amigo el Padre capuchino Juan Bautista de Ardales, provincial de esta congregación religiosa durante los años 1923-37. La aportación de este religioso a los aspectos místicos de la persona y obra de Sebastián son fundamentales. La devoción conjunta por la Divina Pastora será un fuerte lazo espiritual para su amistad. El Padre Ardales, autor del libro *La Divina Pastora* y el Beato Diego José de Cádiz y de otros interesantes escritos, es sin duda el soporte intelectual y espiritual de la obra del escultor en este período»

650 Cf. Santos 1995, 101; Román 2012, 218. Terracota policromada datada en 1945.

651 Cf. Román 2012, 411. Terracota policromada de mediados del siglo XX.

652 Cf. Martínez Alcalde 2011, 40.

653 Cf. Santos 1995, 80-81. La obra fue regalada por el escultor a Ardales en 1940, representando el sueño de la Divina Pastora niña, siendo el rostro un retrato de la hija de los marqueses de Villapanés, los cuales estaban muy unidos al citado capuchino. Sobre esta escribe en sus memorias: «Hoy me ha regalado Sebastián Santos una nueva imagen de la Divina Pastora. La representa niña de pocos meses; es de cedro policromada, y resulta un portento de arte y de piedad. Es una nueva creación en la iconografía pastoreña. Su tema es: El sueño de la Virgen. Sueña que será Pastora del Cordero Divino y lo ve entre resplandores. Sueña que será Pastora de las almas, y acogiendo entre sus bracitos a las ovejas que se le acercan. Con su pie quebranta la cabeza de la serpiente, doble símbolo, el de su Concepción Inmaculada y el de la defensa que haría a su rebaño, para que el lobo ni arrebate sus ovejas ni les perjudique. ¡Gracias a Dios porque me ha concedido esta sagrada imagen!». Tras referir la bendición de la imagen el día del Buen Pastor en la casa del escultor, sigue comentando: «El origen de representar así a la Pastora se debe a que al visitar a la Divina Bambina de Milán, hice voto de poner una imagen de la Virgen Niña en nuestra iglesia. Como yo no tuviere medios y hablara del caso a Sebastián Santos, me dijo tomando el barro: Indíqueme la idea. Se la reseñé, y en media hora modeló ese portento de hermosa que después trasladó al cedro y la policromó con su gran maestría. ¡Dios se lo pague! ¡Mi Pastora lo proteja y lo bendiga!». Ardales 1897-1950, 57-58.

654 Cf. Santos 1995, 69. Comenta sobre la imagen: «Esta bellísima Pastora de terracota tiene clara influencia, en la composición y demás detalles morfológicos de la antigua iconografía de esta advocación existente en el convento de los capuchinos de Sevilla y más concretamente de las obras del gran pintor y paisano de Sebastián, Miguel Alonso de Tobar».

655 Cf. Román 2012, 716; CCA 2013b, 186-187; Santos 1995, 158. Sobre la imagen comenta el hijo del escultor: «Esta imagen de exquisita belleza la realiza en su estudio de Higuera de la Sierra. Profunda tristeza ha producido en el ánimo de Sebastián Santos la decisión de su hija Pilar de ingresar en las Carmelitas; la realización de esta obra es testigo de su dolor y de sus muchas plegarias. Cuando se refiere a esta Divina Pastora la llama "La pastora de las lágrimas". Los encargos del Padre Juan Bautista de Ardales, místico capuchino, son de escasos presupuestos y el artista se ve obligado a abaratar los costos de la obra, para ello utiliza la técnica de las telas encoladas, faceta que domina con gran maestría. El esquema compositivo y la morfología de la imagen responden a la misma iconografía existente en la Iglesia de los P.P. Capuchinos de Sevilla».

656 Cf. Román 2012, 717; Santos 1995, 170; González Gómez y Carrasco 1992, 388.

Fig. 23. Sebastián Santos. *Divina Pastora*. Madera y tela encolada y policromada. 1965. Hermandad de la Divina Pastora, Aracena.



de Antequera se venera una preciosa y monumental talla de la Divina Pastora, obra de Sebastián Santos de 1940, también influenciada por el modelo del pintor, aunque con la imagen del Niño⁶⁵⁷. El boceto de esta en terracota, conservado durante mucho tiempo en el convento sevillano, fue regalado por los capuchinos de la Provincia de Andalucía al Museo General de la Orden en Roma. Existe una curiosa fotografía en la que Ardales aparece junto con la imagen de Antequera y Sebastián Santos en su taller (fig. 124)⁶⁵⁸. Por último, hacemos mención de la pequeña imagen en terracota del beato Diego José de Cádiz, de 1943, otro encargo de Ardales para el Museo⁶⁵⁹. El beato aparece desgranando las cuentas del rosario y llevando el estandarte con la pintura de la Divina Pastora, tal y como hacía en las misiones populares. La pintura sobre cobre es una reproducción en miniatura de la de Tovar conservada en el mismo convento. No obstante, en una foto del libro de Ardales llevaba otra pintura, relacionada con el beato y custodiada en el mismo cenobio, esta otra del estilo de Lorente⁶⁶⁰.

Digna de mención por el curioso trasunto que representa es la cartela del paso procesional de la imagen de la Divina Pastora de Capuchinos de Sevilla, obra asimismo ideada por Ardales (fig. 125)⁶⁶¹. Fue realizada en 1957 por José Vázquez Sánchez, discípulo de Sebastián Santos, y policromada por Manuel Flores Pérez. La escena recogida en la cartela rocalla es la de la aparición de la Divina Pastora a fray Isidoro de Sevilla, para cuya representación se sirve del modelo de nuestro pintor. El autor no ubica la visión en el coro, sino en la iglesia conventual, recreando el espacio del templo con las pinturas de Murillo, pudiéndose distinguir las del altar mayor y las del *Nacimiento* y la *Aparición de la Virgen a San Félix de Cantalicio*. Se aprecia el detalle de la *Santa faz*, aquí sostenida por la santa mujer Verónica, el enorme lienzo de la *Porciúncula* y el tabernáculo sin la *Virgen de la Servilleta*, puesto que no se trasladó aquí hasta 1750, precisamente el año de la muerte de fray Isidoro, la cual presidió su funeral⁶⁶².

Finalmente, podríamos mencionar la pintura anónima sobre tabla que representa a la Divina Pastora con los santos capuchinos, obra de pequeño formato datada hacia 1949 que se conserva en el Convento de Capuchinos de Sevilla, también ideada por Ardales⁶⁶³. La Virgen sigue el modelo de la pintura de Tovar del mismo convento, incorporándole los ángeles con la corona, estos muy próximos a los de Soriano. Más reciente es la pintura de Antonio Maestre, realizada hacia 1990, en la que retrata a fray Leopoldo con la Divina Pastora⁶⁶⁴, esta exactamente igual al modelo de la versión citada. Resulta, pues, sorprendente, cómo este lienzo de Tovar que formó parte del Museo de la Divina Pastora y que actualmente se halla en el coro bajo del convento sirviera de inspiración a tantos artistas, muchos de ellos bajo la dirección del insigne capuchino Juan Bautista de Ardales.

Otras obras recientes representativas son el repostero bordado en oro ejecutado por Manuel Solano Rodríguez y diseñado por Luis Manuel López Hernández, de una colección particular de Cantillana, cuya imagen central es una reproducción en seda hecha en Valencia de la Pastora del Prado. De este último es la cerámica de otra colección de Cantillana que reproduce una de las pinturas tempranas de Tovar anteriormente citadas, concebida como remate de una pila de agua, enmarcada por el cordón franciscano y ramos de rosas, mientras dos ángeles con ovejas sujetan los faroles y otros dos, los que aparecen en la misma pintura de Tovar, aparecen arriba contemplando a la Virgen, uno de ellos con el cayado en la mano. Luis Manuel López también realizaría una reproducción de la Pastora del Prado en cerámica policromada, conservada en una casa particular en la aldea de la Divina Pastora de la localidad de Cantillana.

Llegados a este punto inagotable de menciones sobre la consecución del modelo pictórico de Tovar hemos de concluir afirmando que la historia de la devoción de la Divina Pastora no se entendería sin él. Ciertamente, el remanso de paz y el icono de misericordia que suponen la devoción ideada por fray Isidoro de Sevilla hallan su mejor exponente iconográfico en el modelo propuesto por el pintor higuereño, evocador como ninguno del bálsamo dulce y consolador del estilo de Murillo. La latencia de este encuentra en la construcción de la imagen de la Divina Pastora un exponente genuino en el logro de transmutar lo terreno en algo celestialmente agradable y persuasivo para los corazones.

657 Cf. CCA 2013d, 184-185.

658 Cf. Santos 1995, 34.

659 Cf. Román 2012, 790.

660 Cf. Ardales 1949, 207, 849.

661 Cf. Martínez Alcalde 2011, 40-41; Román 2012, 306, 308.

662 Cf. León Ángel 1805, 224; Ardales 1949, 109-110.

663 Cf. Ardales 1949, 446; Román 2012, 785, fig. 412.

664 Cf. Román 2012, 785, fig. 413.





Fig. 125. José Vázquez Sánchez. *Aparición de la Divina Pastora a fray Isidoro de Sevilla*. Madera policromada. 1957. Convento de Capuchinos, Sevilla.



Fig. 0. Emilio Sánchez Palacios, según diseño de Ismael Martínez Lunar. *Aparición de la Divina Pastora a fray Isidoro de Sevilla*, detalle del retablo cerámico que representa a la imagen de la Divina Pastora. Convento de Capuchinos, Sevilla, 2015.

LOS MODELOS PASTOREÑOS DE TOVAR EN LA PINTURA CERÁMICA VIDRIADA.

Luis Manuel López Hernández.

Escultor-ceramista, Lcdo. en Bellas Artes.



El modelo iconográfico de la Divina Pastora de las Almas, inspirado por el mentor de esta advocación mariana, fray Isidoro de Sevilla y tan bella, y definitivamente, fijado por el pintor Alonso Miguel de Tovar (1678-1758), en las primeras décadas del siglo XVIII, tuvo desde el principio tanta repercusión devocional que se terminaría convirtiendo en el mayor referente plástico de esta temática¹.

Como había ocurrido con otras muchas corrientes devocionales en la Europa cristiana desde la Edad Media, teología, mística y arte se aliaban para crear modelos sacros que, durante siglos, eran difundidos a través de las más diversas técnicas plásticas y copiados hasta el más mínimo detalle, con reverente fidelidad a la matriz iconográfica, siempre que su enjundia artística no sucumbiera a la genialidad de algún creador posterior encargado de su reproducción².

La acertada composición creada por Tovar, sólidamente cimentada por el trasunto teológico-simbólico-doctrinal de fray Isidoro, hicieron del modelo *tovareño* de la Divina Pastora un referente universal de esta temática, traspasando todos los límites espacio-temporales y plásticos, de manera que ha permanecido vivo hasta nuestros días, en los sitios más dispares del mundo y a través de los creadores y las técnicas de producción artística y artesanales más diversas³.

Una de ellas, íntimamente conectada con ese modelo pictórico original, es la producción en pintura cerámica plana vidriada de obras de la temática pastoreña, que lo siguen fielmente, máxime si tenemos en cuenta una de las características casi intrínsecas a este procedimiento que, por sus características técnicas, requiere de modelos previos muy definidos.

Muchas son las muestras de la plasmación, mediante la pintura cerámica vidriada, de estas matrices iconográficas creadas por Tovar para representar a la Pastora de las Almas, especialmente durante todo el siglo XX y en un área geográfica muy concreta, ligada al origen de la propia advocación (Andalucía occidental principalmente) y a la influencia de la Orden Capuchina en la misma, así como a un hecho histórico fundamental: el renacimiento de la producción de cerámica vidriada tradicional sevillana-trianera en el último tercio del siglo XIX.

De tal forma que un hilo trascendente parece unir a lo largo de tres siglos unos hechos, unos lugares y unos personajes... Una sugerente conexión de la Sevilla barroca y la mística capuchina del convento de *la ronda*, con la estela *murillesca* de Tovar y el resurgimiento de la pintura cerámica trianera. Un legado edificante que continúa hoy vigente bajo la mirada dulce de la Divina Pastora.

El tema iconográfico de la Divina Pastora en la cerámica popular, los ejemplares valencianos más antiguos.

Si bien el modelo pastoreño de Alonso Tovar se extendió rápidamente y hasta la saciedad mediante la pintura al óleo de sus discípulos, coetáneos y seguidores, tal como puede comprobarse en las eruditas aportaciones de los demás capítulos de este catálogo, su influencia en la producción pictórica en cerámica es bastante tardía, consecuencia principalmente de la situación de extrema decadencia que desde mediados del siglo XVIII y hasta finales del XIX, vivió la, otrora floreciente, antigua industria sevillana de los barros vidriados⁴. Extraña la ausencia total en el ámbito del antiguo reino de Sevilla y áreas de influencia de representaciones en azulejería tradicional del que se había convertido, en pocas décadas, en un tema devocional popularísimo, el de la Divina Pastora, del que existían, en cambio, infinidad de versiones pictóricas, escultóricas, vítreas y en grabado, todas ellas partiendo del exitoso tipo "canónico" *tovareño*⁵.

¹ Se considera a los primeros modelos de esta nueva advocación mariana, plasmados por Tovar según las indicaciones del venerable fray Isidoro de Sevilla, como el tronco o matriz del que parten la infinidad de reproducciones o versiones posteriores del exitoso tipo pastoril, no solo de la multitud de autores que se han ocupado de plasmarlo a través de las técnicas más variopintas, sino del propio Tovar, que en sus obras posteriores sobre el mismo tema, utilizó siempre las mismas características esenciales de sus primeras versiones.

² Cf. Pleguezuelo 1981, 87-96.

³ Cf. Martínez Alcalde 2003b, 402-405, 461-465, 507-511, 565-571.

⁴ Señala Gestoso en su obra *Historia de los Barros vidriados sevillanos* que la decadencia de estas industrias habría empezado mucho antes, pero será a partir de mediados del XVIII y especialmente durante el XIX cuando se convierta en residual. Cf. Gestoso 1903, 303-329.

⁵ A parte de la decadencia y falta de producción de azulejos de cierto mérito, apunta también Gestoso en su obra a la destrucción de muchos azulejos devocionales que proliferaban en la Sevilla anterior a la revolución de "la gloriosa" por motivos estéticos o políticos: «Empleáronse en esta ciudad con profusión en el siglo XVIII



Fig. 1. Anónimo. *Divina Pastora*. Museo Nacional de Cerámica, Valencia, c.1785.

de la Sucesión al Trono, como castigo a los capuchinos valencianos por su apoyo al *Austria* frente al *Borbón*, finalmente ganador⁸. Eso sí, La Divina Pastora se difundió en el levante español con modelos iconográficos que, si bien tuvieron como referencia la matriz sevillana, fueron versionados por los creadores neoclásicos madrileño-levantinos de mediados de esa centuria, de manera que sus composiciones pastoreñas distan de los originales, especialmente por el detalle de la introducción del Niño Jesús, Buen Pastor, en los brazos de la Virgen pastora⁹.

Se datan a finales del XVIII varias representaciones valencianas de la Divina Pastora en cerámica, como la encargada a fábricas de Valencia en 1784 para el pavimento del camarín de la Virgen de Consolación, de Iniesta (Cuenca) hoy desaparecido¹⁰, o el bello panel de azulejos de la Divina Pastora fechado en 1785 aprox. que se conserva en el Museo Nacional de Cerámica, en el palacio del Marqués de dos Aguas de la capital del Turia (fig. 1).

El renacimiento de la cerámica artística sevillana-trianera en la 2ª mitad del siglo XIX. El ceramófilo José Gestoso y su relación con el convento capuchino de Sevilla.

Como se ha apuntado, el languidecer de la industria cerámica sevillana-trianera, de tan arraigada tradición, hizo que el tan demandado tema iconográfico de la Pastora Divina en la Sevilla de la 2ª mitad del XVIII y aún de prácticamente todo el XIX, no tuviera eco alguno conocido en la azulejería bícroma o polícroma, como sí lo tuvieron en décadas anteriores temas tan populares como la Inmaculada Concepción, la Virgen de los Dolores, la Virgen del Carmen o del Rosario, el Señor Nazareno o el Crucificado y ciertos santos¹¹.

El ceramófilo y erudito académico sevillano José Gestoso Pérez (1852-1917) auténtico restaurador de la valiosa tradición de la cerámica vidriada sevillana, en su inestimable obra: *Historia de los barro vidriados trianeros*, Sevilla 1903, nos cuenta las causas de esta profunda decadencia que a punto estuvo de hacer desaparecer una industria cuyos orígenes se remontaban a la época romana y que vivió sus momentos de máximo esplendor en el período almohade y luego entre los siglos XVI y XVII.

los retablos y cuadros de azulejos que la devoción de los vecinos erigía a las imágenes más devotas en las plazas y esquinas de las calles. En nuestra juventud alcanzamos a ver muchos de ellos pero la Revolución de 1868 destruyó la mayor parte». Pudiera ser esta otra de las razones por la que no ha llegado hasta nosotros ninguna cerámica de la Pastora de esas centurias. Cf. *Ibidem*, 329-347.

6 Vid. Pérez Guillén 1987.

7 Cf. Ibáñez Velázquez 2003, 14-15.

8 Cf. Sevilla 1743, 75-167; Ciurana 2003, 31-32; Román 2012 45, 116-119.

9 Sobre la polémica surgida en el XVIII, aún en vida del venerable padre Isidoro, por la modificación iconográfica del modelo fijado por él al introducir la imagen del Buen Pastor vid. Ardales 1949, 70-71.

10 Cf. Cruces Antonio 2012, 503-510. Hemos tenido noticias de que la cerámica fue robada del santuario en 1990.

11 Cf. Pleguezuelo 1979, 167-190.

Gestoso apunta a dos acontecimientos históricos acaecidos en España como responsables del declive: uno, la desastrosa expulsión de los moriscos, llevada a cabo por Felipe III en 1610, con lo que muchas de las industrias y artesanías tradicionales en manos principalmente de estos, quedaron profundamente mermadas por falta de maestros, oficiales y aprendices que transmitieran aquellas técnicas y labores ancestrales. La otra causa la cifra en el advenimiento de los nuevos gustos y usos afrancesados, que instauró la dinastía borbónica tras la Guerra de Sucesión en 1700, cuando Felipe V toma posesión del trono de las Españas. Una producción cerámica de raíz andalusí y netamente española como la de los barros vidriados, no tenía cabida frente a la foránea estética de las rocallas y la porcelana francesa, así que fue languideciendo por obsoleta, y por falta de maestros y creadores que la actualizaran e hicieran progresar. Tan solo algunos obradores, oleros y tejares trianeros continuaron una labor cada vez más burda y alejada de las sofisticadas técnicas y creaciones de otras épocas¹².

Se prolonga esta decadente situación hasta prácticamente la segunda mitad del siglo XIX, cuando precisamente el entusiasmo y erudición de este ilustre personaje de la historia de Sevilla, amante de sus esencias, historia y patrimonio, inicia un proceso arduo de recuperación de las artes cerámicas que desembocará en un auténtico renacimiento y nuevo período de esplendor de las mismas, creándose nuevos e importantes centros de producción, y formando a muchos de los oficiales alfareros y pintores ceramistas que, en varias décadas, elevarían sobremanera el nivel, calidad y celebridad de la azulejería trianera. Alfonso Pleguezuelo, estudioso de la figura y aportación de José Gestoso, nos dice también que fue la versión sevillana de un prototipo humano que jugó un papel esencial en la recuperación de la industria cerámica en algunas ciudades italianas, y que se encarnó en personajes como Angelo Minghetti, en Imola; Gaetano Ballardini, en Faenza; o Gaetano Filangieri, en Nápoles¹³.

Es evidente que Gestoso, aun siendo alma mater de esta auténtica regeneración de la pintura cerámica vidriada en Sevilla, no estuvo solo en este camino. Muchos fueron los nombres de ilustrados sevillanos, hombres de negocio, artistas y artesanos amigos suyos que lo siguieron en este empeño, destacando los ceramistas Francisco Díaz Álvarez (1829-¿?), Manuel Soto y Tello (1836-1919), los Arellano, padre e hijo, Manuel Tortosa, Manuel Soto y González, los empresarios José y Enrique Mensaque y Vera que formaron la emblemática empresa Mensaque y Cía (1889), Ramos Rejano, etc. También los pintores Narciso Sentenach y Cabañas (1853-1925) y Andrés Parladé y Heredia, conde de Aguiar, Vicente Fourrat y Campos, Manuel Arellano y Campos, Alfonso Romero Pelayo y, más tarde, José Recio del Rivero y José Macías. Ellos, junto con Manuel Rodríguez y Pérez de Tudela, fueron los pintores cerámicos más notables de Triana a fines del siglo XIX e inicios del XX y a quienes debemos las obras más notables de la etapa inicial de esta renovada industria¹⁴.

Una relación muy especial mantuvo Gestoso con la Comunidad de frailes Capuchinos de Sevilla, probablemente porque en sus huertas desamortizadas se encontraban los almacenes municipales en los que Gestoso debió hurgar con frecuencia, buscando obras que de allí rescató, entre otras los muchos de los azulejos que mandó instalar en el Museo de Bellas Artes del que fue asesor principal¹⁵. Lo cierto es que entabló una firme amistad con los PP. fray Ambrosio (1859-1914) y fray Diego (1862-1950) ambos de Valencina, el primero, restaurador de la Provincia de Andalucía tras la excomunión y el segundo, gran amante de las artes, recuperador del patrimonio artístico del convento sevillano¹⁶. Gestoso, los asesoró y dirigió las obras de redecoración de la iglesia capuchina, incluyendo vidrieras, pinturas murales y, sobre todo, revestimientos cerámicos realizados por Pérez de Tudela.

Se inicia así una fructífera relación que será otro de los *tándems* fundamentales al objeto de este estudio. Como había ocurrido en otras ocasiones, el vínculo artista-creador con carismático y docto capuchino, volvería a reeditarse, como una constante en la historia del convento sevillano. Como ocurriera en el caso celeberrimo del pintor Bartolomé E. Murillo con fray Francisco de Jerez¹⁷, o el que nos ocupa sobre manera en esta publicación: Alonso de Tovar y fray Isidoro de Sevilla; este maridaje entre el gran José Gestoso y los, no menos magnánimos, frailes Ambrosio y Diego del cercano pueblo de Valencina, daría frutos realmente suculentos en los más diversos ámbitos culturales, artístico-patrimonial, espirituales y de apostolado.

De nuevo aquí, la devoción a la Divina Pastora sería aglutinante y beneficiaria a la vez de estas fructíferas sociedades, al igual que volvería a ocurrir, décadas más tarde, con la amistad y colaboración oficiosa entre otro insigne guardián del convento y provincial capuchino, fray Juan Bautista de Ardales y el pintor ceramista sevillano más notable de todas las épocas: Enrique Orce, autor de varias de las más bellas cerámicas planas policromas de la advocación pastoreña, como veremos más adelante.

Volviendo a la relación entre el ceramófilo Gestoso y los capuchinos, tras la muerte del padre Ambrosio en 1914, aquella se vertebró a través de fray Diego de Valencina, y de la aparición de este otro gran capuchino amante de las artes como fue Ardales. Este es, precisamente, el marco que posibilitará las primeras representaciones de la Divina Pastora en cerámica plana vidriada en Sevilla, en el contexto de ese renacer y auge de la industria trianera, donde el modelo canónico *tovareño* tendrá máxima preferencia como corresponde al ámbito conventual cuna de esta advocación.

12 Gestoso cita en su obra una decena escasa de oleros y alfareros de ese siglo, frente a los 82 hornos cerámicos que a finales del XVII estaban en uso.

13 Cf. Pleguezuelo 2016, 74-91.

14 Investigación colectiva Proyecto Gestoso, en la web: www.retabloceramico.com.

15 En varios de sus estudios sobre Gestoso, Pleguezuelo nos ofrece información sobre esta relación y amistad fruto de la cual sería la restauración artística de la iglesia conventual, la recuperación de algunas obras de arte desamortizadas y el vínculo de los capuchinos sevillanos de la primera mitad del siglo XX con los grandes ceramistas de esa regeneración.

16 Cf. Ramírez 1999, 80-96.

17 Fray Ambrosio de Valencina, restaurador y cronista de la provincia capuchina de Andalucía, escribió sobre la estrecha relación de Murillo con los capuchinos Sevillanos y su gran amistad con fray Francisco de Jerez. Cf. Valencina Ambrosio 1908.

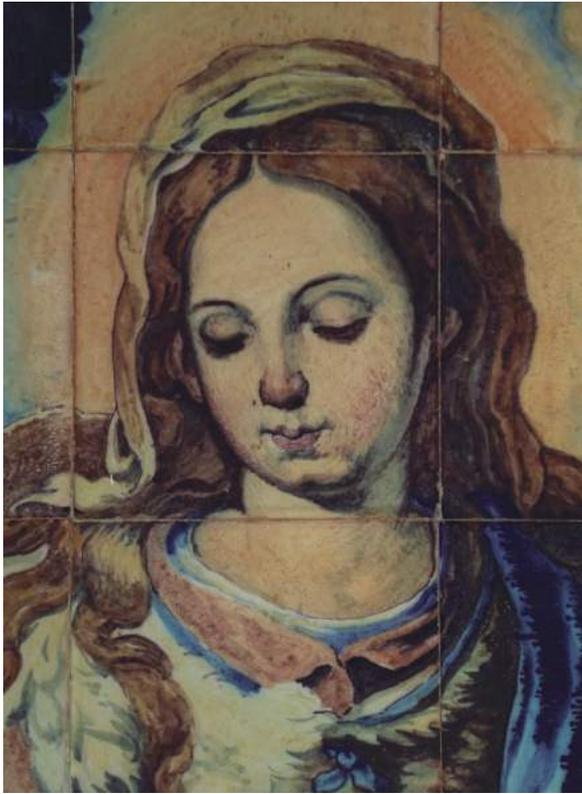


Fig. 3. José Macías Macías, fábrica Manuel Rodríguez y Pérez de Tudela. *Divina Pastora*, detalle. Convento de Capuchinos, Sevilla, 1919.



Fig. 4. Antonio Romero Pelayo, fábrica Viuda de Gómez. *Divina Pastora*. Hermandad Primitiva de la Divina Pastora, Sevilla, 1903.

Gestoso, que había incluso donado para el convento un magnífico tríptico de la *Adoración de los Reyes Magos* y otras obras, asesora a los frailes para que encarguen en 1919 a su amigo, el pintor cerámico José Macías Macías, de la fábrica de Manuel Rodríguez y Pérez de Tudela, un magnífico retablo de azulejos dedicado a la Divina Pastora «inmortal gloria de la orden», en palabras del propio fray Ambrosio, fallecido años antes, que sigue escrupulosamente el más genuino modelo de Tovar. Concretamente, copia el cuadro original de este que se custodia en el convento de *la ronda*¹⁸. Aunque actualmente esta cerámica se ubica en el claustro principal del mismo, en un principio y según se desprende de la información que aparece en la portada de la revista *El Adalid Seráfico*, publicada el 10 de agosto de 1920, este retablo fue realizado para presidir la fachada del convento, lugar que finalmente no ocupó, siendo colocado en una esquina del claustro. El retablo, en su borde inferior izquierdo acoge la siguiente dedicatoria: «Al Padre Juan Bautista de Ardales, Guardián de los Capuchinos de Sevilla. 24 de junio-1919» (figs. 2 y 3). En la fachada, en cambio, sería ubicado dos años más tarde el soberbio retablo de azulejos realizado por Enrique Orce, en la fábrica de Manuel Ramos Rejano y fechado en 1921, que más tarde trataremos.

Si bien parece ser esta la primera cerámica pastoreña de que se tiene noticia en el contexto de la orden capuchina en Andalucía -ya vimos que en la Provincia de Valencia hay ejemplares que se remontan al siglo XVIII-, no lo es, en cambio, en el de la ciudad de Sevilla, donde la más antigua es de 1903 y, curiosamente, vinculada también a Gestoso, al renacer de la cerámica sevillana y al tipo iconográfico que denominamos *tovareño* o canónico. No descartamos siquiera su probable relación igualmente con los frailes capuchinos¹⁹. Se trata de una obra del pintor cerámico Antonio Romero Pelayo, otro de esos ceramistas sevillanos de finales del siglo XIX y principios del XX auspiciado por Gestoso, que trabajó en Mensaque y para la fábrica de la Viuda de Gómez. Podemos afirmar con bastante seguridad que su firma son las siglas AR²⁰.

Este realiza una Divina Pastora en un paño de azulejos de 60x90 cm aprox. para conmemorar los 200 años del nacimiento de esta advocación, con connotaciones *tovareñas* evidentes (fig. 4). La encarga, al parecer, la Primitiva Hermandad de la Divina Pastora de la parroquia de Santa Marina, para la fachada de sus dependencias²¹. En este caso, el ceramista, está copiando a la que, según tradición, se considera la primera pintura de esta temática, la misma que fray Isidoro habría presentado públicamente el 8

¹⁸ Sobre este cuadro de Tovar del convento sevillano, Álvaro Román ha concluido recientemente que ya estaba en posesión de la comunidad en 1903, con lo cual pudiera ser una de las obras del patrimonio antiguo del convento desamortizadas y luego recuperadas gracias a las gestiones de fray Diego de Valencia.

¹⁹ Aunque no es cargo directo del ámbito conventual, sino de la primitiva hermandad establecida en la iglesia de Santa Marina de Sevilla, no es descartable la influencia en esos años de los grandes capuchinos en esa institución con la que estaban muy vinculados. Siete años antes la imagen de la Pastora de Santa Marina presidió el cierre de unas misiones capuchinas y años más tarde, el célebre padre Ardales portó en alguna ocasión la bandera del voto Asuncionista, efectuado en 1903 por esa primitiva hermandad.

²⁰ www.retabloceramico.com

²¹ Cf. Martín 1908.



1919

1919

DIVINA PASTORALIANA

de septiembre de 1703, un óleo propiedad de esa primera hermandad y atribuido -aunque erróneamente, según han clarificado las últimas investigaciones- a Alonso Miguel de Tovar²².

Otros notables pintores de cerámica, directa o indirectamente formados bajo los auspicios y el afán del maestro Gestoso por engrandecer la azulejería, se ocuparon del trasunto pastoreño, sevillano donde los haya, durante todo el siglo XX como ahora veremos.

Se podría concretar, sin entrar en la exuberancia, que al igual que debemos a José Gestoso la recuperación y el mayor florecimiento de la cerámica tradicional sevillana, también a él, y gracias a su vínculo con los capuchinos de Sevilla, se le debe la plasmación pictórica en cerámica de la iconografía de la Divina Pastora y de la extensión de aquellos modelos *tovareños* a otras técnicas, hecho que nos hace constatar el éxito y vigencia de estos a lo largo de los siglos.

La difusión de “las Pastoras de Tovar” por los capuchinos sevillanos mediante las técnicas de impresión. Fray Ambrosio y el Adalid Seráfico

Mucho tuvo que ver en la difusión y nuevo auge alcanzado en la primera mitad del siglo XX del tema iconográfico de la Divina Pastora y, por ende, del tipo fijado en la pintura por Alonso Tovar a principios del XVIII, el nuevo ímpetu que tomaron los capuchinos andaluces tras la restauración de su provincia en 1898 por el citado fray Ambrosio de Valencina y otros correigionarios como fray Diego, el padre Esteban de Adoáin, fray Marcelo de Campillos y el padre Ardales.²³ La creación, también, de un importante instrumento de divulgación y comunicación de la Orden, como fue la fundación en 1900, por parte de fray Ambrosio, de la revista católica *El Adalid Seráfico*, puso la fotomecánica y la publicación quinquenal de un gran número de ejemplares, al servicio igualmente de la causa pastoreña, tan arraigada entre aquellos varones capuchinos²⁴.

En este sentido cabe decir que el P. Ambrosio es todo un adelantado de los medios de comunicación social. Cuando el Concilio Vaticano II ensalce el apostolado de la prensa al servicio del apostolado católico, sesenta años atrás, un capuchino de Valencina, había puesto ya los cimientos²⁵.

Las obras pictóricas más emblemáticas de la advocación, los magníficos lienzos de Tovar y de los seguidores de su modelo, hasta entonces resguardados entre las paredes de los conventos, palacios o museos, vieron la luz y llegaron a lugares recónditos a través de la masiva publicación de sus fotografías, tanto en el propio *Adalid* como a través de las innumerables tiradas de estampas, hechas en la imprenta capuchina creada exprofeso para la edición de esta revista seráfica²⁶.

Qué duda cabe que ello contribuyó sobremanera, como en siglos anteriores hicieron grabados y litografías, a que también artistas del siglo XX continuaran produciendo una iconografía, de nuevo demandada por la piedad popular, que otra vez tenía en sus patrones originales el mejor referente, lo que constata su validez.

Los ceramistas, como no, tuvieron en esa prolífica edición de fotografías y estampas de los cuadros de la Pastora el mejor material para sus, ahora sí, numerosos encargos de azulejería devocional pastoreña, copiándolos o versionándolos pero siempre desde una venerada admiración y dependencia de las matrices.

De ello podríamos citar muchos casos durante todo el siglo XX, pero quizás la que ejemplifica más fielmente este aspecto y su proyección, es una notable cerámica encargada por los capuchinos de Antequera sobre 1920, para el claustro de su convento, de nuevo al pintor José Macías Macías, ya citado, de la fábrica sevillana de Pérez de Tudela (fig. 5). Es un mural polícromo (1,50 x 1,20 m aprox.) que plasma fielmente la que se considera mejor representación pictórica de todos los tiempos de la Divina Pastora de las Almas: el cuadro pintado por el maestro Tovar en 1732 por encargo de la reina Isabel de Farnesio, esposa de Felipe V, que se conserva en el Museo del Prado, de Madrid. Aunque ya existía una litografía de este cuadro realizada en 1830 aprox. por V. Camarón y J. de Madrazo²⁷, es evidente que sin las fotografías tomadas de esta obra y difundidas en las primeras décadas del XX gracias a la imprenta del Adalid, el ceramista no hubiera podido plasmar con tanta fidelidad este original, cumbre de la iconografía pastoreña.

Existe una segunda versión en azulejos realizada por las mismas fechas, 1921, de este famoso cuadro de Tovar, y que fue encargada al taller sevillano de Julio Laffite Castro, fábrica Los Remedios, por los capuchinos del convento de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz) para su fachada. En este caso se plasma en un panel de cerámica vidriada plana de (0,90 x 1,35 m. aprox.) pincelada mediante una grisalla de cobalto y marco arquitectónico renacentista en óxidos amarillentos (fig. 6).

22 Vid. Román 2012, 110-111.

23 Cf. Ramírez 1999, 77-80.

24 Vid. *El Adalid Seráfico* 1 (1900).

25 Cf. Ramírez 1999, 80-96.

26 Así lo refiere fray Alfonso Ramírez en su obra citada: «El la fundó (la revista) con grandes trabajos y grandes sacrificios. Una de sus mayores alegrías fue el día en que adquirió la imprenta y otra, cuando vio el primer número de la revista en la calle».

27 Catálogo colección del Museo nacional del Prado. N° HF00825/136.



Fig. 5. José Macías Macías, fábrica Pérez de Tudela. *Divina Pastora*. Convento de Capuchinos, Antequera, c. 1920.



Fig. 6. Anagrama desconocido (FF), Julio Laffite Castro, fábrica Los Remedios. *Divina Pastora*. Convento de Capuchinos, Sanlúcar de Barrameda, 1921.

La Pastora tovaraña a través de los grandes talleres y autores cerámicos sevillanos de la primera mitad del siglo XX. El pintor cerámico Orce y el mecenazgo del capuchino padre Ardales

A parte de estos cuatro ejemplos citados que constituyen, efectivamente, los primeros prototipos del objeto de este estudio, muchas son las muestras posteriores en que la cerámica vidriada se volverá a hacer eco del modelo iconográfico que nos ocupa. La mayoría, vendrán de la mano también de esta fructífera alianza existente entre la rehabilitación de la cerámica sevillana y la restauración de la provincia capuchina que, a partir de la década de 1920, se volverá a personificar en otros dos excelentes personajes, como ya hemos apuntado: por un lado la figura del carismático fray Juan Bautista de Ardales y por otro, su gran amigo, el brillante ceramista y pintor Enrique Orce Mármol, continuador de la saga inspirada por Gestoso²⁸.

Una vez más, artista y capuchino juntos, lograran que llegue a su culmen esta tipología iconográfica en azulejería y que, gracias a la extraordinaria labor de ambos, se hayan hecho realidad las más bellas representaciones en esta técnica conocidas hasta el momento.

El padre Juan B. Ardales nació en 1884. Ingresó en la Orden Capuchina y luego fue ordenado sacerdote en 1908. Su preocupación por la formación en la recién restaurada provincia capuchina de Andalucía, quedó ratificada en el Capítulo Provincial de noviembre de 1910, donde es nombrado vice-director del Colegio Seráfico de Antequera. Poco después será nombrado director del mismo y vicario del convento antequerano. Tras pasar por distintos cargos en el de Sanlúcar de Barrameda, en 1914, fue nombrado vicario del convento de Sevilla y elegido, en 1920, ministro provincial, siendo reelegido en 1923 y hasta un total de cuatro veces seguidas²⁹.

Cuando en 1917 fue nombrado guardián del convento de *la ronda* de Sevilla, se consagró especialmente a dar un gran impulso a la devoción de la Divina Pastora, mediante la edición de impresos, estampas, fotografías, medallas, etc. Comenzó a trabajar en la parte documental y en la colección de cuadros, azulejos, relicarios y objetos que terminarían constituyendo el Museo de la Divina Pastora³⁰.

En su primer viaje a Roma, consiguió que la Pastora fuese declarada *equae principalis* (titular principal) de la iglesia de capuchinos de Sevilla, por serlo ya las santas Justa y Rufina, y, en memoria de este acontecimiento se colocaría en 1921, en la fachada de la iglesia, el soberbio cuadro en cerámica, copia del de Tovar y obra de Orce. Para el Altar de la Divina Pastora de Sevilla, hizo labrar un relicario especial, en el que colocó el boceto en cobre, obra de Tovar, que llevó durante toda su vida el V. P. Isidoro de Sevilla³¹.

²⁸ Orce tuvo como principal maestro y fue el más aventajado discípulo del notable pintor y ceramista José Tova Villalva (1871-1923) del elenco de artistas estrechamente relacionados con José Gestoso.

²⁹ Cf. Ramírez 1999, 111-124.

³⁰ El capuchino fray Julián de Montefrío, en un artículo publicado en la revista *Miriam* en 1956, nos ofrece una completa descripción del museo pastoreño creado por Ardales, sus obras y su inauguración en 1937.

³¹ Vemos aquí una conexión directa con el espíritu pastoreño fraysidoriano. La obra iniciada por el venerable se fue consolidando a través de los siglos por medio de

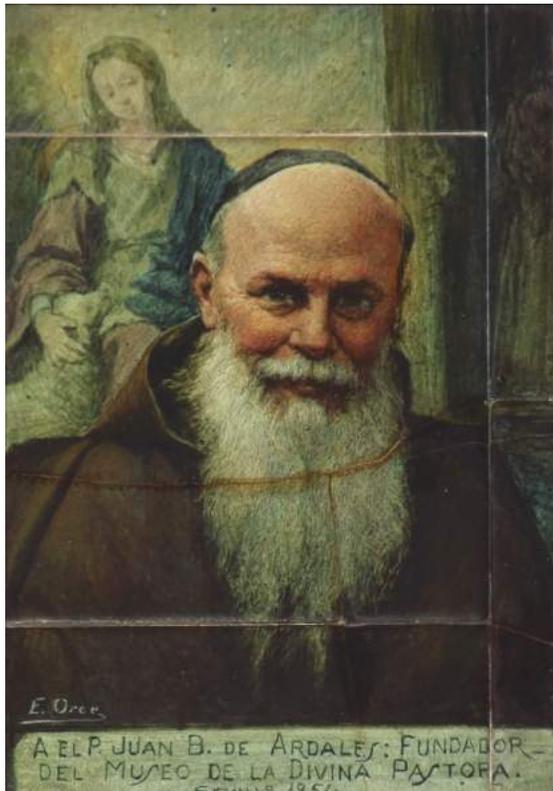


Fig. 8. Enrique Orce Mármol. *Retrato de fray Juan Bautista de Ardales con la Divina Pastora*. Convento de Capuchinos, Sevilla, 1951.

En este segundo trienio de su provincialato acometió la obra de levantar el nuevo Colegio Seráfico de Antequera, que sería inaugurado en 1925. Un precioso azulejo de la Divina Pastora, obra también de Enrique Orce, del que ahora hablaremos, fue colocado en el frontis de la puerta de ingreso al colegio.

Su gran amor fue la Divina Pastora. El padre Juan Bta. de Ardales ha sido el apóstol cumbre en el siglo XX de esta advocación, digno de figurar al lado del beato Diego y del venerable padre fray Isidoro de Sevilla. Realizó numerosos estudios, trabajos e investigaciones que, periódicamente, iban apareciendo en *El Adalid Seráfico* bajo el epígrafe de *Monografías de la Divina Pastora* y que, finalmente, verían la luz en un grueso volumen titulado *La Divina y el Bto. Diego J. de Cádiz*.

La obra sirvió para reavivar en toda la Orden Capuchina el culto a la Divina Pastora. Ardales trabajó por extender su devoción en Italia, Portugal, Santo Domingo, Guatemala, Brasil y, de modo especial, por todas las Provincias de la Orden, hasta conseguir que el Capítulo General celebrado en Roma en 1932 acordara nombrar a la Divina Pastora patrona universal de las misiones capuchinas. Para perpetuar este hecho, el Ardales encargó a su buen amigo ceramista Enrique Orce otro azulejo (fig. 7) que fue entregado al Ministro General de la Orden, en su visita a la Provincia, en junio de 1937.

El P. Juan Bta. estuvo dotado de cualidades humanas excepcionales, ya, desde joven, descolló en la Orden Capuchina y fue el hombre de la consolidación de su Provincia de Andalucía. Abrazado al crucifijo y a una imagen de la Divina Pastora se despidió de este mundo en 1960 cuando contaba 76 años de edad.

Conoceremos ahora un poco sobre la trayectoria del otro personaje del tándem, el artista. Un aspecto muy interesante a tener en cuenta en la vida de Enrique Orce Mármol (1885-1952) son los estrechos vínculos que mantuvo con la Comunidad Capuchina de Andalucía, a través de la amistad que desarrolló con el padre Juan Bautista de Ardales, afecto que surge a través de su cuñado el capuchino fray Ángel María de Cañete. Esta relación tuvo dos vertientes. Por un lado Ardales se convierte en su director espiritual y, por otro, una buena parte de su obra artística fue destinada a los conventos andaluces de dicha orden³² (fig. 8).

Orce recibió sus primeras lecciones artísticas de Gonzalo Bilbao, Virgilio Mattoni, José Gestoso y José Tova Villalva en la Escuela Superior de Artes, Industrias y Bellas Artes, en la que ingresó en 1897, con doce años. Existen pruebas de haber obtenido premios en su participación en la Exposición Nacional de Artes Decorativas e Industrias Artísticas, en el curso 1912/1913, con obras en cerámica.

A partir de 1917 se abre en su vida un período a caballo entre Sevilla y Talavera, que duraría hasta 1920. José Cascales fija en este año su entrada en la célebre Fábrica de Cerámica de Ramos Rejano, y que desde esta colocación realizó varios viajes de estudio a los alfares de Talavera de la Reina, Valencia, Manises, Castellón y Segovia. A principios de 1920 Orce regresa definitivamente a Sevilla, centrando su labor en Ramos Rejano, en esta ocasión como Director Artístico, asumiendo los postulados del Segundo Regionalismo, movimiento de claro carácter neobarroco, en contraposición con el Primer Regionalismo, de carácter neomudéjar, que se dio por amortizado en 1917 en el VII Congreso Nacional de Arquitectos celebrado en Sevilla. Coincide este período con la gran demanda de trabajo por la preparación y desarrollo de la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929. Orce contó con la plena confianza y apoyo de D. Manuel Ramos Rejano para desarrollar su capacidad artística, aunque por poco tiempo, pues este fallecería en 1922. No es que fuera su maestro, pero sí su mentor y mecenas, ya que el verdadero maestro artístico de Orce fue José Tova Villalva, que fallecería en 1923.

A partir de 1925 no consta ninguna obra firmada por Orce en Ramos Rejano, lo que puede entenderse como un desligamiento de este alfar tras el fallecimiento de D. Manuel en 1922, a la vez que se observa un paulatino acercamiento a la Fca. de la Vda. de Tova Villalva, que andaba también huérfana de dirección artística. En 1926 ya firma el paño cerámico del banco de Almería para la Plaza de España en la fábrica de Tova Villalva, lo que supuso el final de su período en la entonces denominada Fca. de Hijos de Ramos Rejano.

los hitos que sus compañeros de religión, principalmente, fueron consiguiendo. Entre ellos suponen una autentica corona de gloria para la advocación los logros de Ardales, especialmente la cotitularidad de la Divina Pastora sobre el convento y la coronación diocesana en 1921, su nombramiento como Patrona Universal de las Misiones Capuchinas en el año 32 y la creación del museo y el extenso volumen publicado sobre toda la historia de esta genuina devoción. Para más información vid. Ibáñez Velázquez 2004, 335-353.

32 Cf. Orce 1994.

Fig. 7. Enrique Orce Mármol. *Divina Pastora*. Museo General de la Orden de HH. MM. Capuchinos, Roma, 1937.





Fig. 9. Fachada del Convento de Capuchinos de Sevilla con el retablo cerámico de la Divina Pastora, obra de Enrique Orce Mármol.



Fig. 10. Enrique Orce Mármol, fábrica Ramos Rejano. *Divina Pastora*. Convento de Capuchinos, Sevilla, 1921.



Fig. 11. Antonio Kiernam Flores, fábrica Manuel Rodríguez Pérez de Tudela. *Divina Pastora*. Parroquia de San Vicente Mártir, Tocina (Sevilla), 1923.

En Tova Villalva, en el barrio de la Calzada, estuvo desde mediados de los años veinte hasta la extinción de la industria en la postguerra, un período lo suficientemente largo como para poder desarrollar con libertad su expresión artística en el estilo neobarroco, auxiliado por un nutrido grupo de pintores ceramistas y escultores. A esta etapa pertenecen un conjunto de numerosos bancos para la Plaza de España, los paneles cerámicos del resto de dicha plaza, gran parte de la decoración del hotel Alfonso XIII y del edificio del Coliseo España, todos en Sevilla.

Tuvo una extensa obra, con innovaciones personales y una técnica exigente. Sus realizaciones incorporan toda la pureza de la pintura al rasgo singular de la cerámica, siendo uno de los primeros en utilizar la técnica del aguarrás en la cerámica, ejecutando en esta década de 1930 diversas escenas costumbristas de estilo hiperrealista, a las que aplicó su técnica del “plumeado”.

En 1921 Ardales le encarga el gran retablo cerámico de la Divina Pastora de las Almas que preside la fachada del convento sevillano (figs. 9 y 10). Como ya hemos apuntado se trata, sin duda, de la mejor obra de esta temática y técnica elaborada hasta el momento y supone el culmen del proceso que venimos analizando, y el referente cerámico por antonomasia del modelo creado por Alonso Tovar en los inicios de la advocación. Como ya había ocurrido con la anteriormente citada cerámica de José Macías, realizada en 1919 para ese mismo lugar y finalmente reemplazada por ésta, sigue escrupulosamente el cuadro original de Alonso Tovar que custodian los capuchinos en su convento sevillano, que es una pintura prácticamente gemela a la que realiza Tovar hacia 1732 para el simpecado que el duque de osuna regala a la primitiva hermandad de la Pastora, si bien, como recientemente ha advertido Álvaro Román, reproduce la versión conservada en el Convento de Capuchinos de Sevilla, idéntica a esta otra.

La obra que nos ocupa es un mural de cerámica vidriada plana policroma (1,35 m x 1,95 m), pincelado en óxidos sobre esmalte. Orce aplica en esta obra todas sus dotes artísticas y su refinada práctica de pintura cerámica al aguarrás (óxidos disueltos en esencia de trementina y diversas cocciones) creando una atmósfera a través de sutiles veladuras, que la aproximan magistralmente a la labor en óleo del cuadro original.

La composición *tovareña* se enmarca con una cenefa neobarroca decorativa, con una cartela en el centro de la parte inferior, dando cuenta del motivo de la instalación de este mural, y otras en los lados con la fecha de la piadosa coronación de esta imagen, el 22 de mayo de 1921. Los textos de estas cartelas están escritos en latín. En los cuatro ángulos del mismo, en el interior de medallones, aparecen: en la parte superior, fray Isidoro de Sevilla y fray Diego de Cádiz -respectivamente artífice y propagador de esta devoción- y en la inferior, las santas Justa y Rufina, copatronas-titulares del convento. Se remata con un tejero a tres aguas, en cuyo entablamento está grabado «Pascé Agnos Tuos Justa Tabernaculi Pastorum» del Cantar de los Cantares³³.

Uno de los instrumentos de apostolado que frecuentemente llevaron a cabo los hermanos capuchinos fueron las Misiones Populares que le encomendaban los obispos del lugar. Las misiones eran una actividad que la Iglesia venía ejerciendo desde antaño para regenerar la vida espiritual de las parroquias, en algunos casos con acusada relajación de las prácticas religiosas como consecuencia de la rutina o de una débil implantación del cristianismo. En realidad eran una forma excepcional de apostolado con el que se pretendía conmocionar la conciencia colectiva y guiarla a distintas prácticas de piedad que, por distintas razones, habían caído en el abandono.



Fig. 12. Antonio Kiernam Flores, fábrica Manuel Rodríguez Pérez de Tudela. *Divina Pastora*. Parroquia de Ntra. Sra. de los Remedios, Cortelazor (Huelva), 1923.



Fig. 13. Fachada del Colegio de Capuchinos de Antequera con el retablo cerámico de la Divina Pastora, obra de Enrique Orce.



Fig. 14. Enrique Orce Mármol, fábrica Ramos Rejano. *Divina Pastora*. Convento de Capuchinos, Antequera (Málaga), 1925 o c. 1929.

En 1923 hubo en la archidiócesis sevillana seis misiones capuchinas³⁴ y de dos de ellas, las dirigidas por los padres Pedro de Castro, Gil del Puerto de Santa María y Santiago de Fuengirola, en las villas de Tocina y Cortelazor la Real, dejaron estos frailes y la piedad popular por ellos promovida, sendos testimonios en cerámica vidriada plana polícroma. En estos azulejos la Pastora Divina, patrona de las misiones capuchinas españolas, quedaba perpetuada en su tradicional tipo *tovareño*, ambas de la mano del ceramista Antonio Kiernam Flores de la fábrica de Manuel Rodríguez y Pérez de Tudela. El mural de Tocina mide 1,20 x 1,80 m y quedó ubicado en la fachada de la parroquial de San Vicente Mártir (fig. 11); el de Cortelazor tiene unas medidas más reducidas de 0,45 x 0,60 m. y puede contemplarse igualmente en la fachada de su parroquia (fig. 12). Los dos siguen el mismo patrón y están estrechamente conectados con la cerámica de Orce de la fachada del convento de *la ronda* y tienen además como modelo al citado cuadro original de Tovar custodiado en ese cenobio.

A la genialidad de ambos personajes se les debe además una versión de la Divina Pastora que, partiendo del modelo *tovareño*, inserta en la composición junto a la Virgen, la imagen del Buen Pastor Niño, lo que le aporta mayor ternura y candor si cabe. Esta contribución no suponía novedad desde un punto de vista histórico e iconográfico, pues ya desde mediados del siglo XVIII se venía introduciendo al Divino Pastor junto a su Madre como recurso misionero y argucia para una mayor aceptación canónica de la nueva advocación mariana (*Madre del Buen Pastor*), pero, en cambio, resulta genuina en la forma de plasmarla: el Niño Jesús de pie, a la diestra de la Pastora y acariciado por esta, en el lugar del Cordero Inmaculado, imagen simbólica de Cristo como así lo había definido fray Isidoro. En sus manos el Niño porta un haz de espigas simbólicas de la eucaristía que ofrece a las ovejas, condensando así devoción mariana-rosariera con la eucarística, auténtica directriz pastoral de la orden capuchina en esos años que, entre otras muchas iniciativas, se encauzó mediante la fundación de los Rediles Eucarísticos de la Divina Pastora en muchos conventos y ciudades andaluzas.

Partiendo del cuadro al óleo original pintado por el propio Orce y dirigido por el padre Juan Bautista, que este donó luego al convento capuchino de Ardales, su pueblo³⁵, el artista efectuó posteriormente el ya citado bellísimo mural de cerámica vidriada (0,90 x 1,30 m. aprox.) para el malagueño colegio seráfico de Antequera (figs. 13 y 14). Tal fue el éxito de la composición, su difusión y la buena acogida por parte de los devotos, que este tipo iconográfico, nacido del más puro carisma capuchino-murillesco, no tardaría en rebasar las fronteras de la bética y llegar a otros muchos lugares de la Orden y fuera de ella, convirtiéndose en muy popular y protagonizando versiones en cerámica vidriada muy alejadas tanto en el espacio como en el tiempo. Existen ejemplares de esta bella composición *orce-tovareña*, nada menos que en Portugal, de la década de 1940, en la fachada de la iglesia del Salvador de Beja, obra de la fábrica cerámica Lusitania (1,05 x 1,50 m aprox.), de Lisboa (fig. 15).

En Cádiz, de pintor y fábrica desconocidos, existe una versión muy particular de esta misma composición realizada en técnica mixta: cuerda seca y azulejo plano pintado (0,45 x 0,90 m aprox.). Está en el zaguán de la Casa de Acogida de las Hermanas Franciscanas Terciarias del Rebaño de María. Calle Costa Rica, 3, y es obra de la década de 1930 (fig. 16).

34 Cf. Ruiz Sánchez 1998, 275-326.

35 Ardales refiere en su obra que en el convento de su pueblo, en 1936, «los rojos destruyeron una hermosa pintura, de E. Orce, [donada por el mismo en 1934], que era el original del cuadro de cerámica que preside la fachada de nuestro Colegio Seráfico de Antequera». Ardales 1949, 404.



Fig. 15. Fábrica Cerámica Lusitana. *Divina Pastora*. Iglesia del Salvador, Beja (Portugal), década de 1940.



Fig. 16. Anónimo. *Divina Pastora*. Casa de Acogida de las Hermanas Franciscanas Terciarias del Rebaño de María, Cádiz, década de 1930.



Fig. 17. Antonio Hornillo Pérez, fábrica Cerámica Portaceli. *Divina Pastora*. Casa particular, Puebla del Río (Sevilla), década de 1960.

También aparece en Ávila, en la localidad de El Barco, en la fachada del derruido colegio Divina Pastora de la calle Merino, como obra anónima, de la década de 1970 aprox. También en la Puebla del Río (Sevilla) de la segunda mitad de la década de 1960, obra de Antonio Hornillo Pérez de Cerámica Portaceli (fig. 17). Ambas de azulejo plano vidriado pincelado en óxidos de colores.

Encontramos el mismo modelo, tomado milimétricamente de Orce, en un mural cerámico en la antigua iglesia de los capuchinos de Málaga, hoy Parroquia de la Divina Pastora. Mucho más reciente que las anteriores, de 1976 concretamente, y firmado por Manuel Romero, de la fábrica de Mensaque, está ubicado en un pasillo junto al antiguo claustro. La escena se enmarca por una decoración neo renacentista con cartelas donde aparecen personajes vinculados con la advocación pastoreña y se remata con una filacteria con la jaculatoria: «Loor a la Inmaculada Madre del Buen Pastor» (fig. 18).

Las obras tras la posguerra española y últimas décadas del XX. Vigencia del modelo tardo barroco de Tovar en la cerámica vidriada reciente

Como en muchos ámbitos de la vida de la nación, la guerra civil española (1936-1939), la situación previa de convulsa inestabilidad de la República y la dura posguerra que le siguió, supusieron un paréntesis en la producción de los retablos cerámicos y azulejos devocionales y una merma en la creatividad y nivel de los pintores ceramistas que, exceptuando alguna honrosa excepción, que ahora trataremos, supuso un nuevo agotamiento en la industria sevillana de los barros vidriados pintados, especialmente de tipo devocionales.

Tan solo pasados unos años de la contienda, cuando el nacional catolicismo inicia su total implantación, podemos empezar a hablar de cierta recuperación, y esta, solo en el caso puntual de unos pocos obradores y ceramistas de cierto prestigio, pues la mayoría de las célebres fábricas de las primeras décadas del XX y sus notables maestros y oficiales, habían desaparecido. De entre aquellos, continuó produciendo azulejos de gran calidad la ya citada fábrica trianera de Ramos Rejano, al frente de cuya dirección artística quedó el reputado pintor ceramista Alfonso Chaves Tejada (1909-1982). A él se le deben muchos de los mejores ejemplos de la segunda mitad del siglo XX en la representación cerámica de la Divina Pastora, y por supuesto varios con el modelo fijado por Tovar como claro referente.

Alfonso Chaves fue el principal discípulo de otro gran pintor ceramista de la influencia de Gestoso, Manuel Vigil-Escalera Díaz, que había sido antes que él director artístico de la fábrica de Ramos Rejano, como lo fue igualmente en su momento el celebrado Enrique Orce³⁶.

Traemos como ejemplo de la Divina Pastora *tovareña* de Chaves una bella y significativa cerámica fechada al final de la década de 1940 en “su” fábrica de Ramos Rejano. Tiene la particularidad de estar representando el modelo creado por el pintor Tovar en su propia patria chica, Higuera de la Sierra (Sevilla), en la fachada contigua a la iglesia parroquial (Plaza de la Constitución, nº 7)³⁷

36 Cf. Vigil-Escalera 1998.

37 En este templo, donde fue bautizado Tovar en 1678, se conservan al menos dos magníficos lienzos pintados al óleo sobre la Pastora de las Almas, obras



Fig. 18. Manuel Romero, fábrica Mensaque. *Divina Pastora*. Parroquia de la Divina Pastora, Málaga, 1979.



Fig. 19. Alfonso Chaves Tejada, fábrica Ramos Rejano. *Divina Pastora*. Casa Rectoral, Higuera de la Sierra (Huelva), década de 1940.

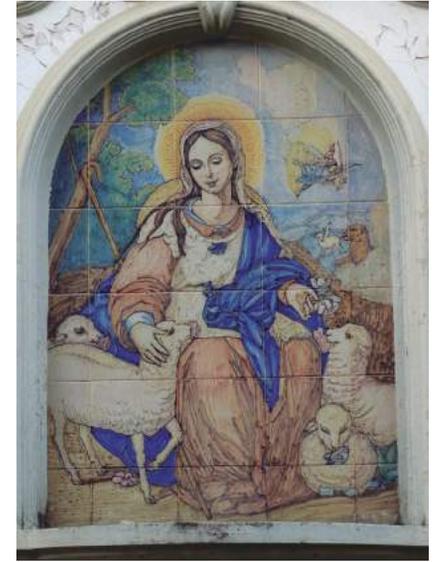


Fig. 20. Fábrica Montalván, atrib. *Divina Pastora*. Casa particular, Sevilla, década 1970.

Una vez más, se trata de azulejo vítreo plano policromo (0,60 x 0,80 m aprox.) pintado en óxidos sobre esmalte y la escena pastoril queda enmarcada con balaustres y con la típica ornamentación neobarroca tan característica del ceramista y obrador trianero, en tonos azules y amarillos (fig. 19).

Otro histórico taller, de los últimos en resistirse a *echar el cierre*, fue la fábrica trianera de Montalván, creada en 1874 y clausurada recientemente en 2012. De ella parece haber salido, en la década de los 70, una *Divina Pastora* pintada en cerámica siguiendo los modelos los modelos originarios que venimos estudiando y que se ubica en una casa particular cercana a la Cruz del Campo (fig. 20). De características similares, aunque de una etapa anterior -quizás de la década de 1920- es la cerámica pastoreña que se ubica en el centro de la galería superior de la fachada de un céntrico edificio de Triana, situado en la calle Betis, nº 14, que mira desde la otra orilla del río a su ciudad, como bendiciéndola desde el arrabal donde se crearon tantas y tan magníficas versiones en azulejo de esta sevillana advocación mariana. Desconocemos el taller y pintor, y parece estar realizada en la técnica de cuerda seca, aunque muestra signos de estar muy restaurada (fig. 21).

Las últimas décadas del siglo XX traerán consigo una progresivo cierre de la mayoría de los grandes centros de producción de cerámica en Sevilla y una cada vez menor cualificación y nivel artístico de los pintores ceramistas, a la par que surge una mayor individualidad en el sector, de manera que cada vez son más los creadores independientes que, con una formación muchas veces de escuelas de oficio, otras de escuelas-taller o incluso autodidacta y taller propio, han continuado elaborando esta tipología de retablo cerámico muy demandado por hermandades y cofradías en estos últimos 40 años. Con mucha menos enjundia artística que aquellos de las décadas del 20-30 del pasado siglo, también existen ejemplos recientes de la influencia secular del tipo iconográfico fijado por Tovar en la azulejería devocional, conmemorativa o popular.

En el año 2003, que se celebraba precisamente el tercer centenario de la presentación de la advocación pastoreña por fray Isidoro, se bendijeron en Sevilla dos azulejos conmemorativos, que beben de la iconografía originaria: uno, de gran tamaño, quedó ubicado en un muro del compás o patio del convento capuchino de *la ronda* de capuchinos, cuna de la Pastora; el otro, en la alameda de Hércules, cercano a las históricas columnas donde el venerable mostró a los fieles de la época, por primera vez, esta iconografía y este título mariano.

La primera, encargada por la Orden, es obra del ceramista jerezano Manuel Castellano Sánchez y mide 1,20 x 1,95 m. (fig. 22). Es la versión en pintura vidriada plana, con la técnica del aerosol, del original en óleo del pintor Domingo Martínez (Sevilla, 1688-1749), coetáneo de Tovar que introduce relevantes variaciones al modelo primitivo de la *Divina Pastora* y propone uno distinto al del pintor higuereño. Este cuadro es propiedad del convento capuchino hispalense, donde se custodia, y sirvió ese año 2003, reproducido a color por la imprenta del Adalid, como cartel, conjunto y extraordinario, editado por la Orden y la Confraternidad de las Hermandades de la *Divina Pastora*, para anunciar el tricentenario pastoreño.

La segunda de estas cerámicas, más modesta y colocada por la Primitiva Hermandad de la Pastora de Santa Marina, es obra inequívocas de la mano del maestro sevillano. Una de ellas un cuadro recientemente restaurado y la otra el óvalo de un rico estandarte o simpecado.



Fig. 21. Anónimo. *Divina Pastora*. Casa particular, c/ Betis, Sevilla, c. 1920.



Fig. 22. Manuel Castellano Sánchez. *Divina Pastora*. Convento de Capuchinos, Sevilla, 2003



Fig. 23. Darío Fernández Parra (interior), Ernesto Fraile Gómez (orla). *Divina Pastora*. Hdad. Primitiva de la Divina Pastora, casa particular, Alameda de Hércules, Sevilla, 1991 (interior) and 2003 (orla).

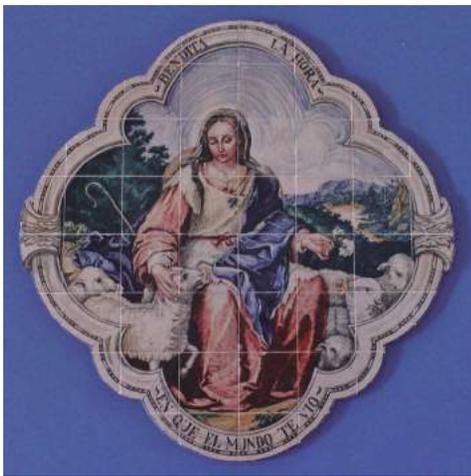


Fig. 24. Luis Manuel López Hernández. *Divina Pastora*. Casa particular, Cantillana (Sevilla), 2010.

del escultor Darío Fernández Parra, de 1991, el interior (imagen de la Virgen) y de Ernesto Fraile Gómez que pintó la orla en 2003. En azulejos planos vidriados y pincelados con óxidos sobre el esmalte, tiene unas medidas de 0,75 x 1,05 m (aprox.) y evoca estéticamente la cerámica popular trianera del siglo XIX (fig. 23).

Dos de las más recientes obras de esta tipología y técnica, que proponemos como ejemplos últimos de la vigencia del modelo canónico *tovareño* hasta el día de hoy, son las que hace algunos años realicé yo mismo en mi taller, muestra de mi quehacer como ceramista, aparte de escultor y apasionado del tema iconográfico de la Pastora de las almas.

La primera de ellas, fechada en 2010, reproduce entre ángeles, rosas y el cordón franciscano, una pintura de Alonso de Tovar de propiedad particular de Cantillana y que forma parte de este interesante catálogo. La cerámica está ejecutada en azulejo plano vidriado, teniendo como originalidad un contorno irregular recortado, característico de los azulejos portugueses, y está pincelada en grisalla de óxido cobalto. Se ubicada en el patio interior de una vivienda particular, sita en la calle Clara Campoamor, nº 37 de la citada localidad sevillana (fig. 24).

El célebre cuadro que el pintor de Higuera de la Sierra realizó para la colección real de Felipe V, hoy en el Museo del Prado, es una vez más reproducido en la segunda de estas cerámicas vítreas firmadas por quien escribe. En esta ocasión, un marco cuadrilobulado cobija la escena policroma pincelada (1,30 x 1,30 m. aprox.) de esta *Divina Pastora Real*, ejecutada por encargo también de un particular de Cantillana en 2012, e inédita hasta el momento de la publicación de este catálogo (fig. 25).

Si me permito la licencia de incluir obra personal en este estudio es porque, de un lado, atiendo a los ruegos de mi gran amigo y doctor en el tema, el sacerdote Álvaro Román Villalón, comisario de esta muestra. Por otro, pretendo modestamente que sirvan de homenaje a aquellas primeras y bellísimas obras de azulejería pastoreña creadas al calor del renacer de la cerámica sevillana, impulsada por Gestoso y sus seguidores, y del otro renacer, el del carisma capuchino y pastoreño, que a través de tantos nombres de *varones insignes en letras y santidad*, supuso también el auge de una advocación y una matriz iconográfica que siguen vigentes después de más de tres siglos.

Fig. 25. Luis Manuel López Hernández. *Divina Pastora*. Casa particular, Cantillana (Sevilla), 2012.





**UN TOVAR RESTAURADO,
LA DIVINA PASTORA DE LA PARROQUIA DE HIGUERA DE LA SIERRA**

José Manuel Oliveira Mendes

*Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes
Universidade Católica Portuguesa, Porto*

Resumen

Un óleo sobre lienzo de la primera mitad del siglo XVIII que representa a la Divina Pastora, atribuido a Alonso Miguel de Tovar (1678-1752) y conservado en la Parroquia de San Sebastián de la localidad española de Higuera de la Sierra (Huelva), ha sido sometido recientemente a un tratamiento de conservación y restauración en la ciudad de Lisboa. El hecho de que el tratamiento se llevara a cabo en este remoto lugar -en el taller del que escribe- respecto al originario de la obra se debe al patrocinio de un mecenas portugués, cuyo nombre prefirió mantener en el anonimato con la condición de que, una vez finalizado, la pintura fuera presentada en el Gremio Literario del citado enclave lisboeto¹.

El soporte de la tela se hallaba laxo y ondulado, mientras que el reverso de la pintura tenía polvo depositado y señales de ataques de hongos. En la parte frontal, la capa pictórica estaba rígida, debido a su espesura y a los estallados del envejecimiento, lo cual acentuaba las deformaciones del soporte. A su vez, el barniz era oscuro y amarillento, debido a su envejecimiento, lo que impedía la admiración adecuada de la obra, principalmente de los motivos más oscuros.

Durante el diagnóstico y el tratamiento de la misma se detectaron evidencias de que la pintura ya había sido restaurada en un momento anterior, destacando la presencia de repintes². Siendo al mismo tiempo patrimonio pictórico español y objeto de culto expuesto públicamente, las decisiones para el tratamiento hubieron de tener en cuenta ambos aspectos, si bien, a veces, pueden darse algunas divergencias entre ellos.

Las consideraciones que surgieron durante el tratamiento, dadas a conocer en el presente estudio, requirieron decisiones importantes, tales como la sustitución del bastidor existente por uno nuevo, ya que el existente contribuía a que las deformaciones del soporte de tela se acentuasen; la introducción de un adhesivo sintético de características hidrófobas en el reverso de la tela para que, tras el retorno de la obra a la iglesia, se evitara un nuevo desarrollo de hongos; la eliminación del barniz de protección sin riesgo de borrar cualquier información importante para un eventual estudio posterior sobre la técnica del pintor.

El bastidor fue sustituido por uno nuevo, expansible, mientras que el barniz oscurecido fue reemplazado por otro, adecuado para la restauración, teniendo en cuenta que estos elementos no eran los originales, dado que se habían aplicado durante la restauración anterior. Se optó por el adhesivo hidrófobo al considerarse la opción más segura frente a las condiciones ambientales del lugar de exposición que, dadas las características del mismo, no son fácilmente controlables.

Tras la eliminación del barniz, se verificó que el azul del manto de la Virgen sufrió una decoloración característica del pigmento de esmalte, lo que puede ser un aspecto interesante para los futuros estudios sobre la técnica del pintor. La eliminación de los repintes siguió a la remoción del barniz, por el hecho de que estos interfieren con la originalidad de la obra. Las reintegraciones cromáticas ahora efectuadas se realizaron solamente para posibilitar una visión homogénea de la misma. Dado que la decoloración del manto azul era solo parcial fue asumida como parte integrante de la obra, en consonancia con su antigüedad.

Las consideraciones en torno a los problemas concretos de la pintura y las decisiones que surgieron a raíz de estas se plasman en este estudio, siendo el tratamiento aplicado un punto de partida para la exposición de algunos conceptos éticos y genéricos relacionados con la conservación de la pintura de caballete.

¹ La presentación tuvo lugar el pasado 21 de noviembre de 2018, estando presidida por el cardenal-patriarca de Lisboa Manuel Clemente, con intervención del párroco de Higuera Jaime Jesús Cano, el teólogo Álvaro Román Villalón y el restaurador que escribe.

² Repinte es el nombre que recibe la restauración cromática que no se ciñe a la laguna de tinta, extendiéndose más allá de las fronteras de la misma, lo que, actualmente, no es éticamente aceptado. Era una práctica de los antiguos restauradores o pintores-restauradores, que les facilitaba bastante el trabajo, ya que no tenían que acertar con tanto rigor la tinta de reintegración por el área original adyacente. La mayoría de las veces, estos repintes se ejecutaban con tinta de aceite y, en ciertos casos, eran aplicados directamente en la tela que estaba descubierta, sin utilizar ninguna preparación.



Fig. 1 Lienzo antes y después de la restauración.



Breve noticia histórica sobre la obra

La pintura que nos ocupa está atribuida a Alonso Miguel de Tovar (1678-1752), de la primera mitad del siglo XVIII, pieza destacable del patrimonio de la Iglesia Parroquial de San Sebastián de Higuera de la Sierra, localidad onubense del que era oriundo el citado pintor³. El templo parroquial es de estilo barroco sevillano y fue terminado en 1746⁴. Asimismo, es un claro ejemplo de la arquitectura religiosa onubense del siglo XVIII, período definido como la “Edad de Oro” de la arquitectura de la provincia debido a la cantidad y riqueza de sus construcciones. Actualmente, está clasificado como Bien de Interés Cultural, debido a sus características y a su singular importancia en el tejido urbano de la localidad.

Gran parte del valor artístico de esta iglesia se debe al conjunto de retablos que contiene, prácticamente coetáneos con el edificio, habiendo sido realizados en los años posteriores a su finalización, destacando el retablo del altar mayor que concede una excelente unidad estilística a todo el conjunto. Otro aspecto significativo del templo es el hecho de que reúna obras de algunos artistas onubenses, tales como Sebastián Santos Rojas, Juan Ruiz Soriano y el propio Alonso Miguel de Tovar, los tres bautizados en la citada parroquia.

Aunque la constancia de la permanencia de esta pintura en el templo higuereño es muy antigua no se sabe con certeza ni cuándo ni cómo comenzó a integrar parte del patrimonio del mismo, si bien se ha venido sosteniendo que fue donación del pintor a la parroquia de su pueblo natal.

Caracterización material

La obra fue realizada mediante la técnica al óleo sobre soporte de tela, procedimiento común en la producción de este pintor, cuyo estilo se aproxima bastante al de Bartolomé Esteban Murillo (1618-1682), en el cual se inspiró frecuentemente.

Aunque no se realizaron exámenes o análisis que permitiesen identificar los materiales constitutivos o la estructura de las capas, se logró constatar que el pintor dominaba una buena técnica, no solo por el virtuosismo pictórico, reflejado en el tema representado, sino también por el buen estado de conservación de la pintura, que solo es posible cuando se respetan todas las etapas mencionadas en los tratados, así como los tiempos y las cantidades adecuadas. En efecto, a pesar del envejecimiento normal de la capa pictórica, característico de una pintura antigua, todo lo demás se mantiene en óptimas condiciones de conservación. Esto no suele ocurrir siempre, dándose casos en los que el apresto aplicado a la tela no era suficiente, haciendo que se debilitara prematuramente, causando graves problemas a la capa pictórica, tales como la falta de adherencia al soporte⁵. En condiciones de humedad relativamente elevada con variaciones bruscas y repetidas suelen producirse desprendimientos, dado que el lienzo y la capa pictórica pueden tener comportamientos opuestos frente a una misma situación, retrayéndose el primero e hinchándose la segunda⁶.

La capa pictórica es espesa y la molienda de los pigmentos parece ser gruesa, lo que da a la superficie un aspecto granulado que es normal en obras de esta época. Respecto a los colores, el pintor siguió los métodos de ejecución típicos de la pintura al óleo que, provenientes del Norte de Europa, en el siglo XVIII ya estaban bien enraizados en las prácticas cotidianas de los pintores españoles. Esto se puede observar en el aprovechamiento de las veladuras para obtener colores más profundos y transparentes, tal y como ocurre en el violeta de la vestidura, donde se ha recurrido a un colorante en forma de pigmento, junto con el blanco de plomo, y en el verde correspondiente al lazo del sombrero que, sobre una capa de verdegris, se ha aplicado una transparencia de resinato de cobre. El manto habría sido pintado con azul de esmalte, dado que con el tiempo se ha decolorado, adquiriendo una tonalidad más grisácea (fig. 1), lo cual suele suceder con dicho pigmento. Este fenómeno es característico del pigmento azul de esmalte -un vidrio potásico con cobalto- que se produce por la lixiviación del potasio, lo que sugiere que el manto podría haber sido pintado con el citado material. Este aspecto podrá ser interesante para futuros estudios sobre Tovar, ya que los pintores se habituaban a usar determinados pigmentos o mezclas para obtener determinados colores con frecuencia. Otros pintores españoles coetáneos usaron el esmalte, incluido el propio Murillo en la *Adoración de los pastores* (The National Gallery, Londres), concretamente en el manto azul de los pastores arrodillados⁷.

3 Sobre el pintor al que se le atribuye vid. Quiles 2005 y Hermoso 2006.

4 Para más información sobre la citada parroquia vid. Patiño 2006, 178-183.

5 En pintura sobre lienzo, el apresto corresponde a la aplicación de una o dos capas extremadamente finas de cola animal sobre ese soporte para conseguir una mejor adherencia de la siguiente capa de preparación, compuesta por una carga (material sólido añadido a una mezcla) y cola de la misma naturaleza, funcionando como punto de anclaje. El apresto tiene también una función aislante que imposibilita que la tinta de óleo, al impregnar la preparación, no pase a la tela, lo que con el tiempo la volvería rígida y quebradiza.

6 Cf. Nicolaus 1999, 84.

7 Cf. Feller y Roy 1997, 116-117.



Fig. 2. Bastidor antes y después de la restauración.

Estado de conservación

La pintura, como ya se ha dicho, presentaba estructuralmente un buen estado de conservación, teniendo pocas lagunas de capa pictórica. El bastidor era fijo, con listones de madera clavados entre sí (fig. 2), normal en aquella época. Posteriormente, los pintores comenzaron a usar bastidores expansibles. Los listones encajaban unos con otros gracias a un sistema de cuñas que posibilitaba mayores proporciones en el formato, estirando la tela conforme se deseara⁸. Siendo el bastidor fijo, el lienzo se fue quedando laxo con el tiempo, adquiriendo ondulaciones en la superficie, las cuales no eran fáciles de corregir debido a la rigidez y a la espesura de la capa pictórica. La consideración de esta rigidez que en contraste con el libre movimiento de la tela, frente a las oscilaciones higrométricas, podía originar problemas de desprendimiento de la capa pictórica en el futuro, llevó a determinarnos por la sustitución del bastidor por uno expansible.

En un principio, dada sus características, el bastidor parecía ser el original, lo que constituía un argumento de peso para no sustituirlo. No obstante, se optó por esto otro al verificarse que la pintura ya había sido restaurada y que probablemente había perdido los bordes de tela originales, pasando parte de la capa pictórica a los bordes del bastidor (Fig. 3), cosa que normalmente ocurre cuando se fija la pintura a un bastidor de tamaño inferior al original. Otro aspecto relevante fue la existencia de orificios de clavos en la tela que ni correspondían a las áreas actuales clavadas ni a las señales conservadas en la madera, lo que reforzaba la posibilidad de que no se trataba del bastidor original.

La pared en la que estaba expuesta la pintura -concretamente en un nicho con puerta de cristal- debió ser bastante húmeda, lo cual explica la presencia notable de hongos en el reverso de la tela. La humedad elevada y la falta de tensión en el bastidor podrían haber perjudicado gravemente a la obra de no haber sido por la buena técnica empleada por el pintor, la cual, como ya hemos dicho, la preservó de males mayores.

⁸ Cf. Calvo 1997, 37.



Fig. 3. Detalle del estado del lienzo plegado al bastidor antes de la restauración.

En lo que concierne a la visualización estética de la pintura, el elemento más perturbador era el aspecto oscuro y amarillento que tenía, causado por el envejecimiento del barniz protector, lo que interfería bastante en su correcta lectura, principalmente en los motivos más oscuros. Se desconoce la naturaleza del barniz, por no haber sido analizado, pero, dadas sus características, se puede decir que ciertamente la constituye una resina natural. Su fácil solubilidad, frente a las pruebas de eliminación efectuadas, sugiere que se trata de una resina de damar que se comenzó a difundir como barniz de pintura en el siglo XIX⁹. La presencia de algunas restauraciones cromáticas antiguas por debajo del barniz llevó finalmente a concluir que este no era el original.

Las restauraciones cromáticas eran puntuales, colmatando pequeñas lagunas de pintura, que se llenaban con una masilla de color marrón (fig. 4A). Esta no excedía el área de las lagunas, lo que evidenciaba cierto cuidado por parte del restaurador, cosa que no tuvo en cuenta en la recomposición cromática que le sobrepuso a base de repintados al óleo que excedían la zona de la pérdida material pictórica (fig. 4B).

Tratamiento de conservación y de restauración

Tras el diagnóstico de los daños presentes en la obra y de los agentes causantes de su degradación, pasó a planificarse los procedimientos a efectuar para su conservación y restauración. Estos han procurado conjugar acciones que, a veces, colisionan, tales como mantener la autenticidad material de la obra, por un lado, y sustituir partes que contribuyen a la degradación o introducir otros materiales destinados a promover su conservación, por otro lado.

Como ya se ha dicho, el hecho de que esta pintura sea simultáneamente una obra del patrimonio pictórico español, potencial objeto de estudio sobre el pintor que la ejecutó y aún objeto de culto religioso, obligó a que las decisiones sobre el tratamiento a respetasen tales características, sobre las que, a veces, se tienen diferentes enfoques en relación con la conservación y la restauración.

Con respecto a la conservación, fue necesario separar la pintura de su bastidor para poder así limpiar los hongos que se desarrollaban en el reverso de la tela y planificar las deformaciones del soporte. Después de la limpieza de los hongos, se ponderó sobre cuál sería el proceso más adecuado para actuar en el soporte. Desde el punto de vista de la autenticidad material de la pintura, sería menos intrusivo la aplicación de los parámetros humedad-calor-presión por el reverso, de forma gradual, procurando de este modo una planificación del soporte, no introduciendo otros materiales. Sin embargo, después de las pruebas, se verificó que la rigidez de la capa pictórica no permitía que se corrigieran las deformaciones con este método. El recurso al procedimiento

⁹ Cf. Stoner y Rushfield 2013, 259-260.

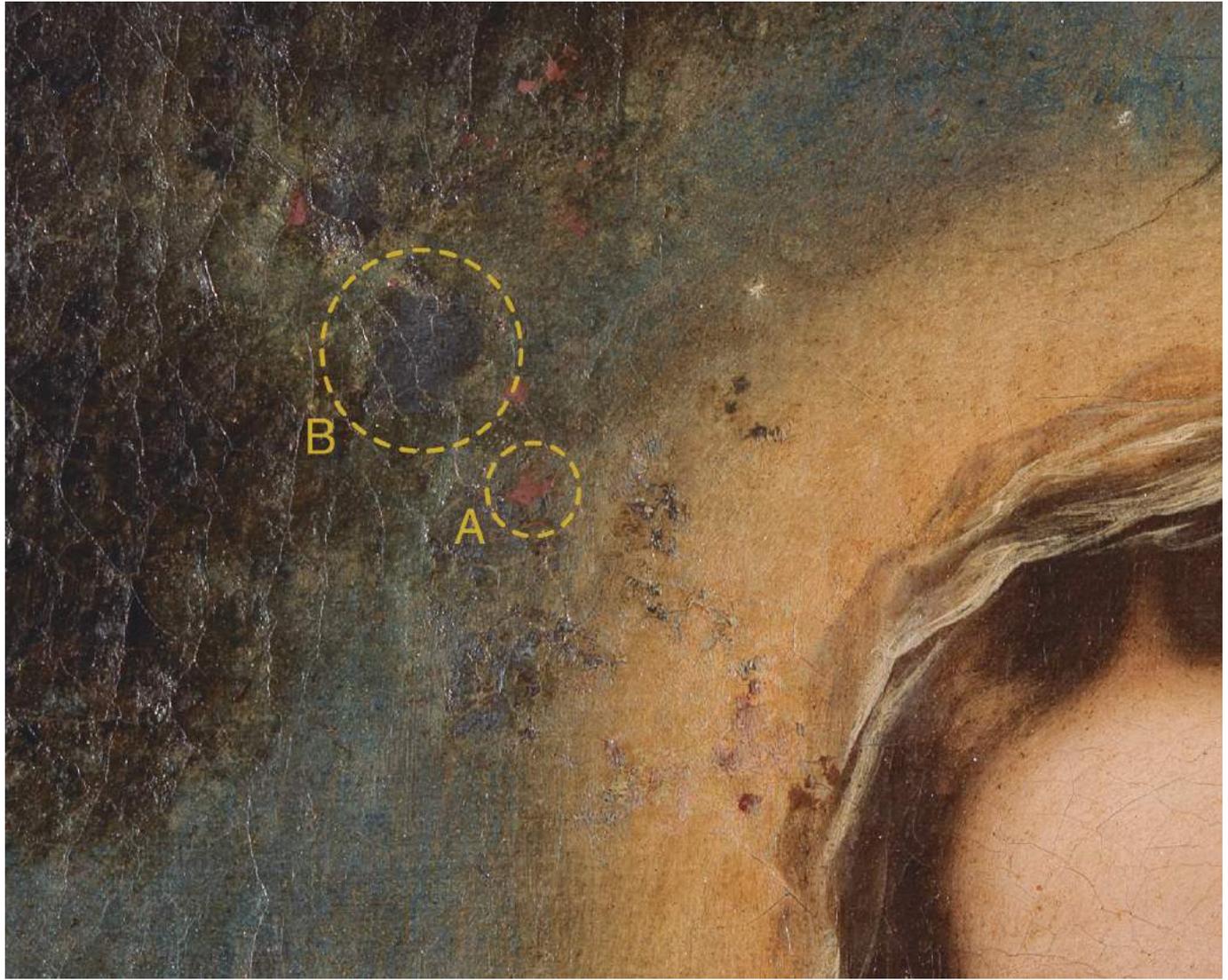


Fig. 4. Detalle de lagunas cromáticas y de repintes.

tradicional de aplicar en el frente de la pintura un empapelado de papel de seda con un adhesivo proteico a base de cartílagos de conejo podía ser una solución para lograr una planificación del soporte con materiales bastante próximos a la técnica de ejecución de la pintura. Sin embargo, sabiendo que la obra regresaría a la iglesia, donde las condiciones del ambiente proporcionan el desarrollo de los hongos, se decidió que sería mejor que el producto utilizado no constituyera una fuente de alimento para estos, ya que sus esporas permanecen alojadas en las fibras de la tela a la espera de un exceso de humedad relativa para desencadenar en la infestación. Por este motivo, se optó por utilizar un adhesivo sintético con características hidrófobas (*Beva@371*)¹⁰, el cual confiere una maleabilidad adecuada al soporte e impide la absorción de la humedad de la pared de la iglesia.

Después de la planificación, el soporte adquirió la forma original, pero el hecho de que este retornara a un bastidor fijo podía dar lugar a que, posteriormente, surgieran nuevas deformaciones por no congeniar con los movimientos de las fibras de la tela a lo largo del tiempo. Por esto se acabó sustituyendo el bastidor por uno expansible, lo que habría sido éticamente desaconsejable de haber sido el original. Sin embargo, frente a los aspectos ya mencionados, se constataban fuertes indicios de que el bastidor original había sido sustituido en la restauración antigua y, por eso, se optó por construir uno nuevo, con características más propicias para la conservación de la obra, especialmente con dimensiones que permitían que la capa pictórica que estaba en los bordes del bastidor anterior volviese nuevamente a la parte delantera de la pintura, como estaría en su origen.

¹⁰ Marca registrada de una mezcla de polímeros elastoméricos de características termoplásticas. La BEVA® 371 fue desarrollada por Gustav Berger en 1970. Tiene una temperatura de activación de 65°C y está compuesta por Elvax y A-C 400 (copolímeros de EVA), Laropal K80 (resina cetónica), Cellolyn 21 (éster ftalato de alcohol hidroabitolico) y parafina diluidos en tolueno y nafta (40 % contenido sólido). Se utiliza para el reentelado de pinturas y como consolidante de la capa pictórica, de cuero o textiles.



Fig. 5. El arcángel san Miguel antes y después de la restauración.

En lo que concierne a la restauración, era importante que la pintura adquiriera una lectura aproximada al original, lo cual resultaba difícil en su totalidad teniendo en cuenta que ciertas transformaciones resultantes del envejecimiento son irreversibles. La pintura al óleo se oscurece con el paso del tiempo y se vuelve más transparente, modificando las propiedades ópticas de la pintura y, consecuentemente, las tonalidades de los colores, revelando así las vacilaciones pictóricas del artista (*pentimenti*) en algunos casos, lo cual nunca pensó que fueran puestas de manifiesto¹¹. Algunos pigmentos acaban también por sufrir cambios profundos con el tiempo, siendo el más evidente en este caso el azul de la túnica de la Divina Pastora, como ya se ha mencionado.

Para que la obra adquiriera una lectura satisfactoria fue necesario quitar el barniz de protección, ya que el mismo escamoteaba los motivos más pequeños y más oscuros de la pintura -tal y como ocurría con el arcángel San Miguel, el Cordero del Apocalipsis y el demonio- y falseaba la lectura de los colores, dándoles una tonalidad amarillenta (figs. 5 y 6). La eliminación del barniz alterado no planteó objeciones desde el punto de vista de la autenticidad material de la obra, ya que este no era el de origen, lo cual, de haberlo sido, habría constituido otro elemento de estudio sobre la técnica pictórica de Tovar. Dejar el barniz original intacto, aunque bastante alterado, estaría en consonancia con la idea de la preservación de la autenticidad material, pero chocaría igualmente con su fruición como objeto artístico y de culto religioso, comprometiendo así la lectura adecuada del mismo. Por lo tanto, ante esta situación, era necesario conseguir una solución equilibrada que podría consistir, por ejemplo, en mantener el barniz apenas puntualmente en un área periférica y cromática poco importante, con su localización debidamente señalada para futuros estudios¹².

Las restauraciones cromáticas antiguas fueron eliminadas por ser disonantes con la pintura original y por sobreponerse a ella de forma considerable, siendo una interferencia no aceptable tanto visualmente como deontológicamente. Después de la eliminación de estos repintes, quedaron al descubierto las masillas de relleno de color marrón. Su localización era puntual en áreas relativamente planas y, por eso, no planteaban cuestiones éticas de reconstitución. Las reintegraciones cromáticas ahora efectuadas sobre las masas de color castaño y las áreas desgastadas tenían como finalidad permitir una buena lectura de la pintura. La decoloración del manto azul era solo parcial y, como tal, asumida como parte integrante de la obra.

Sin embargo, si el escenario fuese diferente, con una mayor profusión y gravedad de las lagunas, se tendría que afrontar la cuestión de la obra y su finalidad cultural. En situaciones en que los principios museológicos y la función de culto entran en conflicto es necesario buscar soluciones de equilibrio. La posibilidad de que las obras estén expuestas a una distancia considerable del observador, en una iglesia, permite jugar satisfactoriamente con la percepción cerebral que, de acuerdo con los conceptos guesaltianos, tiende a llenar las formas incompletas. Así, reintegrar las lagunas solo cromáticamente, de forma gradual, de unos colores por los otros, podría ser una solución, permitiendo que la lectura de la obra, sin inventar nada, deje al espectador completar las formas de manera aproximada a lo que se vería desde una posición más cercana, como si estuvieran completas.

La pintura fue nuevamente barnizada porque era necesaria una protección para la capa pictórica frente a los agentes externos: biológicos y atmosféricos. La segunda utilidad del barniz era la saturación de colores, especialmente en los motivos más oscuros,

11 Cf. Hermes, Ouwerkerk y Costaras 1998, 116-117.

12 Cf. Bergeon 1990, 133.

que resultan más evidentes. La elección del barniz adecuado para la conservación y la restauración, reversible y duradero, es fundamental para que la pintura no sea sometida frecuentemente a tratamientos de restauración que resultan ser una interferencia y un desgaste, especialmente en el caso de las limpiezas químicas, aunque de forma mínima y controlada.

Conclusión

La Divina Pastora de la Parroquia de San Sebastián de Higuera de la Sierra hubo de permanecer expuesta siempre en este edificio. Probablemente, los materiales se fueron adaptado a las condiciones ambientales allí presentes. No obstante, su buen estado de conservación se debe, en gran parte, al dominio de las técnicas de ejecución pictórica por parte de Alonso Miguel de Tovar. A pesar de la elevada humedad presente en la iglesia que ha provocado un ataque de hongos en la tela, la capa pictórica sigue adherida a su soporte. El hecho de que la pintura ya haya sido restaurada anteriormente para colmatar algunas lagunas de la capa pictórica no es significativo para afirmar que la pintura haya tenido problemas relevantes de desprendimiento de la misma en el pasado, puesto que las lagunas eran pocas.

El enfoque de conservación y restauración de la pintura pretendió -como no podía ser de otra manera- la preservación de los materiales originales en primer lugar, pero también sin descuidar los aspectos que estaban contribuyendo a su degradación. Por esa razón se tomaron medidas para preservar la obra, que consistió en hacer sustituciones de materiales e introducir otras materias que nunca deben ser ejecutadas livianamente y siempre debidamente justificadas. Las evidencias sobre la no originalidad del bastidor fueron suficientes para su sustitución. Sin embargo, si no fuera así, probablemente tendría que ponderarse si adaptar el bastidor existente a una situación próxima al ideal, pues no sería razonable sacrificar, en favor de este, la estabilidad de la capa pictórica donde está concentrada la expresión artística de Tovar.

Las obras de arte, al igual que cualquier objeto, caminan hacia un desgaste progresivo por el envejecimiento, lo cual es inevitable. La función del conservador-restaurador consiste en retardar ese envejecimiento con los mejores conocimientos y herramientas. Debe ponderar cuál de las opciones dará más tiempo de vida a la obra, si su intervención o su no intervención. Deberá también procurar, si es posible, actuar sobre los factores externos que causan la degradación antes de actuar directamente en la obra. En este caso, se verificó que en la iglesia existen problemas de humedad que no se lograrán controlar de la misma forma que en un ambiente museológico. Siendo un objeto de culto religioso, históricamente ligado a ese edificio, se sabe que es poco probable que la pintura pueda ser transferida a otro lugar con el control del ambiente optimizado para este tipo de objetos. Por este motivo, se optó por introducir en el reverso un producto hidrófobo.

En cuanto a la recuperación de la lectura de la obra, en el sentido de mejorar su disfrute estético y adecuarla mejor a su función religiosa, la opción fue la eliminación del barniz de protección alterado, aún más cuando no se trataba del original. Incluso de haberlo sido tendría que ponderarse igualmente su eliminación, puesto que una de las funciones principales de la obra de arte es su fruición como objeto durante su vida útil. Por lo tanto, habría que encontrar un equilibrio entre la fruición de la obra y la preservación del barniz. Dado que la importancia de un barniz de origen se debe sobre todo al testimonio de las técnicas empleadas por el pintor, la presencia localizada del mismo en un área menos relevante de la pintura, como ya se ha mencionado, sería la solución adecuada.

La eliminación de los repintes se justificó por el hecho de que estos interferían con la originalidad de la obra y su eliminación no acarrea daños a la superficie pictórica.

La reintegración cromática no planteó grandes dificultades debido a las reducidas dimensiones de las lagunas y a su localización en áreas poco problemáticas. Sin embargo, ante situaciones más complicadas, se hubiera tenido que buscar soluciones de equilibrio que posibilitasen a la obra el desempeño de su función cultural, sin sufrir modificaciones que interfirieran en su integridad como objeto artístico y patrimonial.

Conservar y restaurar una obra de arte obliga a una investigación y a una reflexión constante, pues cada obra es única, con características y recorridos diferentes. El tratamiento de esta pintura me ha enriquecido tanto por la experiencia adquirida con el tratamiento realizado como por el contacto directo con la obra del pintor Alonso Miguel Tovar y, además, el conocimiento del culto de la Divina Pastora, poco conocido en Portugal y tan difundido en España.

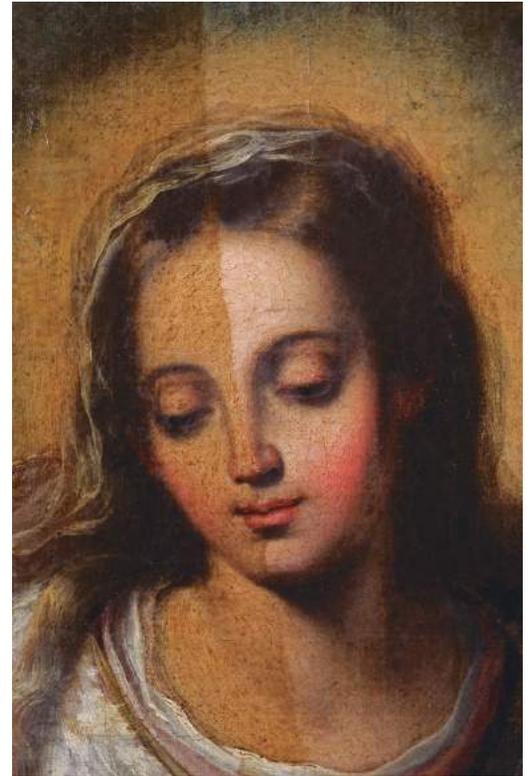


Fig. 6. Proceso de limpieza del rostro de la Virgen.

FICHAS CATALOGRÁFICAS

Autores:

José Manuel Báñez Simón

Álvaro Cabezas García

Gabriel Ferreras Romero

Manuel García Luque

Enrique Infante Limón

Antonio López Hernández

Juan Alejandro Lorenzo Lima

Juan Carlos Martínez Amores

Pedro María Martínez Lara

Francisco Montes González

Jesús Morejón Pazos

Enrique Muñoz Nieto

Jesús Ángel Porres Benavides

Álvaro Recio Mir

José Roda Peña

Amparo Rodríguez Babío

Raquel Rodríguez Conde

Jesús Rojas-Marcos González

Álvaro Román Villalón

Antonio Joaquín Santos Márquez

Francisco Javier Segura Márquez

Enrique Valdivieso González

Antonio Valiente Romero

Exposición

1. *Divina Pastora.*

Alonso Miguel de Tovar (1678-1752).

ca. 1725-1735.

82 x 62 cm.

Óleo sobre lienzo.

Iglesia de San Sebastián. Higuera de la Sierra (Huelva).

Bibliografía: González Gómez 1981, s.p.; Girón 1988, 36; Quiles 2005, 60; Id. 2006a, 20; Román 2012, 684, fig. 272.

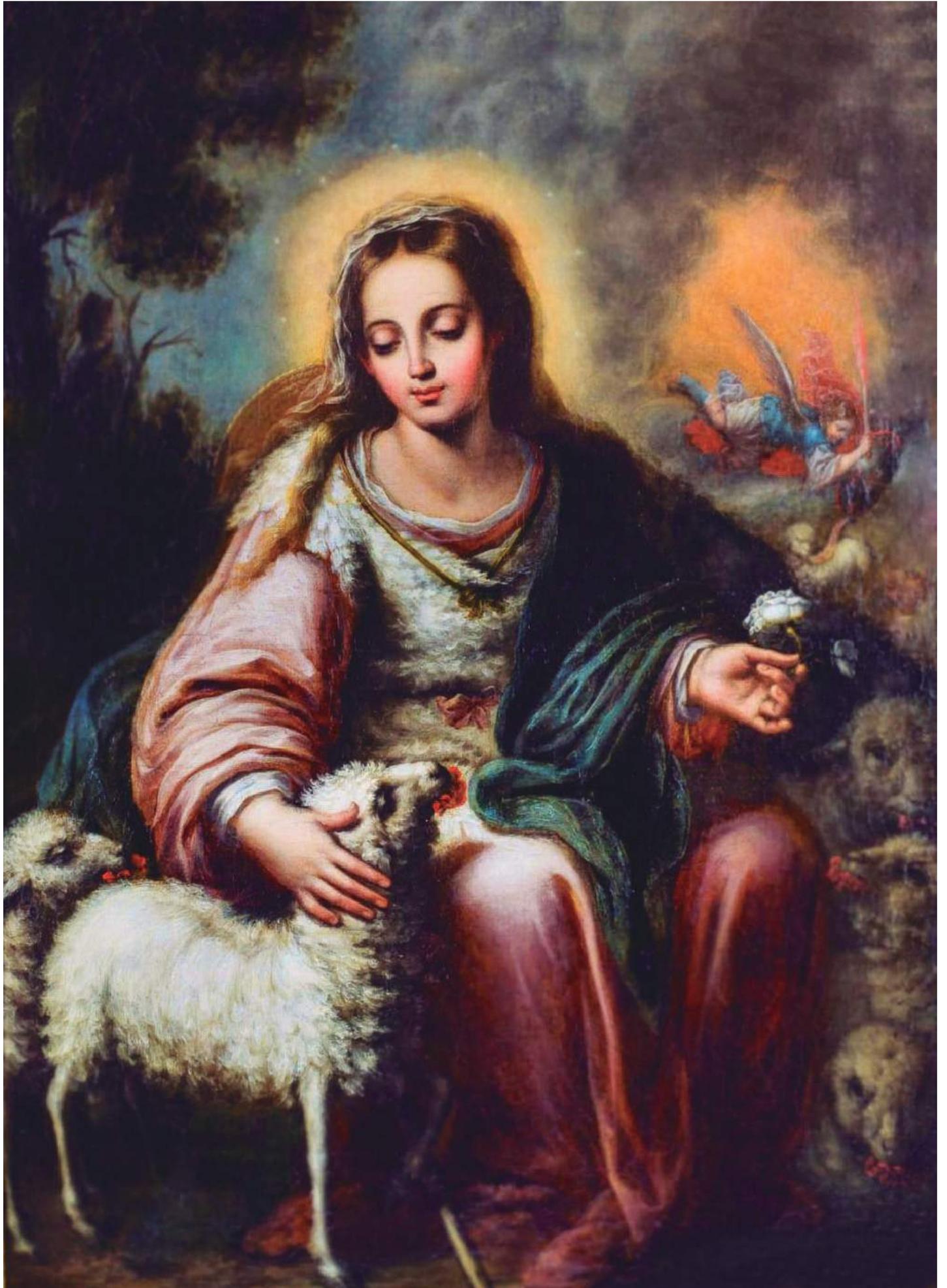
Exposiciones: *Alonso Miguel de Tovar y la Divina Pastora.* Aracena, 6-12 abril 1981. La Palma del Condado, 20-26 abril 1981. Huelva, 4-10 de mayo 1981.

Apesar de no estar firmada, la calidad en la ejecución y los rasgos estilísticos han permitido que la historiografía artística haya atribuido, sin ningún tipo de conjeturas, esta obra al pincel de Alonso Miguel de Tovar. De hecho, la tradición popular menciona que fue el propio artista quien la regaló al templo de su localidad natal, donde había sido bautizado el 1 de junio de 1678. En un inventario de 1884 aparecía colocada en el Altar del Señor atado a la columna que presidía una capilla en el lado de la Epístola: «A los pies del Señor y cubriendo el basamento del retablo hay un cuadro de lienzo con cristal y hermoso marco dorado de madera con adornos que representa una buena imagen de la Santísima Virgen como Pastora Divina». Cuatro décadas más tarde, en otra relación de bienes de 1927, se completaba la cita anterior añadiendo que «este hermosísimo lienzo es debido al insigne pintor Alonso Miguel de Tovar, natural de esta villa, quien lo dedicó como recuerdo a su parroquia». Es probable que con la misma intención regalara otro cuadro de San Miguel Arcángel, perteneciente a su etapa final, que cuelga en una de las pilastras de la nave central.

La escena representada sigue los planteamientos del prototipo original creado por el maestro en torno a la advocación de la Divina Pastora. De hecho, repite el esquema compositivo de la efigie primigenia plasmada en una pequeña lámina de cobre que realizó en 1703, a instancia del propio fray Isidoro de Sevilla, con el objeto de inmortalizar el acontecimiento mariofánico. A partir de este modelo, Tovar ejecutó una serie de lienzos donde reprodujo fielmente el mismo esquema, aunque con mínimos detalles que diferencian unos de otros convirtiendo su datación en una compleja tarea. Frente a los planteamientos que la han incluido en su etapa de juventud, cabría relacionar esta creación con la estancia sevillana llevada a cabo durante el Lustró Real. A falta del correspondiente hallazgo documental, podría tratarse de un envío a sus vecinos como signo de agradecimiento y ostentación por haber alcanzado el rango de “Pintor de Cámara de Su Majestad”. La vigencia del murillismo será perceptible tanto en el rostro de la Virgen, cuyas delicadas facciones naturalistas reflejan una identidad propia mediante las habilidades del maestro en el género de la retratística, como en la luminosidad que desprende toda la composición. De este modo, resalta el vibrante cromatismo de los ropajes, trazados con pinceladas sueltas, y el fuerte claroscuro del paisaje que afianza el contraste del halo con ocho estrellas alrededor de la tez mariana y del rompimiento de gloria desde el que irrumpe el arcángel san Miguel atacando a la fiera maligna.

En 1992 la pintura fue custodiada por motivos de seguridad, junto a un grupo escultórico de la Sagrada Familia tallado en marfil perteneciente a la escuela hispanofilipina, en el interior de una hornacina abierta exprofeso en el lado derecho de la citada capilla. Este hecho supuso no solo que pasara desapercibida a ojos de los fieles sino que aceleró su grado de deterioro debido a las condiciones de conservación en que se encontraba. Gracias a la labor desinteresada de un devoto portugués, la obra fue restaurada el pasado año por José Manuel Oliveira Mendes, miembro del Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes de la Universidade Católica Portuguesa de Oporto. Tras su presentación pública en el Gremio Literario de Lisboa el 21 de noviembre de 2018, se exhibe por primera vez en esta muestra tras haber recobrado todo el esplendor que la distingue, dadas sus connotaciones sentimentales, como una de las piezas más emblemáticas del repertorio pastoreño de Tovar.

Francisco Montes González



2. *Divina Pastora.*

Alonso Miguel de Tovar (1678-1752).

ca. 1725-1735.

85 x 65 cm.

Óleo sobre lienzo.

Colección particular, Sevilla.

Bibliografía: López Guzmán 2011, 21-22, 128; Id. 2012, 15-68; Montes 2012, 5-7; Román 2012, 567, fig. 199.

Exposiciones: *Caminos del barroco: Entre Andalucía y Nueva España.* Museo Nacional de San Carlos. Ciudad de México, 17 noviembre 2011- 19 marzo 2012; *Caminos del barroco. Andalucía. México. Puebla.* Museo San Pedro. Puebla de los Ángeles, 26 abril 2012 - 22 julio 2012.

En el discurso leído por Pedro Armero Manjón, conde de Bustillo, con motivo de su ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría el 5 de junio de 1947 reprodujo parte de unas memorias redactadas por su antepasada la condesa de Lebrija. A lo largo de este diario, Regla Manjón fue describiendo de manera exhaustiva cada uno de los espacios junto a los principales objetos repartidos en el interior de su casa palacio de la calle Cuna. Así pues, entre la colección pictórica figuraba «una Divina Pastora, indudablemente pintada por Tovar, y rodeada de monísimas ovejitas, con dos rosas en la mano izquierda». Sin conocer su procedencia, no cabe duda de que la aristócrata debió de adquirir el cuadro en alguno de los anticuarios de la ciudad de Sevilla o de su provincia, como parte de los enseres que sirvieron para decorar su residencia. A lo largo la pasada centuria, este pasó a manos de sus herederos quienes finalmente la vendieron hasta llegar a manos del propietario actual. Gracias a ello, la obra fue publicada y exhibida por primera vez con motivo de la exposición *Caminos del barroco: Entre Andalucía y Nueva España* celebrada en el Museo Nacional de San Carlos de la Ciudad de México entre los meses de noviembre del 2011 y marzo del año siguiente.

Esta representación de la Divina Pastora sigue el mismo modelo compositivo del prototipo original inventado por Tovar para los capuchinos de Sevilla en 1703 y que fue repetido más tarde en otros ejemplares como el localizado en la parroquia de San Sebastián de Higuera de la Sierra. Pudiendo considerarse una réplica exacta de este último, sobresalen, a través de las particularidades técnicas, ciertas novedades que denotan una evolución estilística en la producción de Tovar. El principal causante de este cambio sería el influjo de la estética rococó francesa recibido por el artista durante su estancia en Madrid y, más tarde, con el traslado a Sevilla como “Pintor de Cámara” durante el Lustró Real (1729-1733). La composición muestra un mayor refinamiento y estilización de las formas, sobre todo en el rostro de la Virgen, próximo al recurso del “retrato a lo divino”, y en la delineación de las vestiduras que adquieren un mayor grado de veracidad. Por otro lado, el cromatismo está lleno de matices lumínicos, propios de su etapa cortesana, a partir de una paleta de tonalidades grisáceas que recrean una atmósfera bucólica transmisora de una profundidad serenidad espiritual.

La pieza se encuentra en estrecha consonancia con otra encargada por el duque de Osuna para ser colocada en el estandarte de gala donado con motivo de su ingreso en la Hermandad de la Divina Pastora y Santa Marina de Sevilla en 1732. De ahí que pudiera plantearse la hipótesis de que siendo en su origen propiedad del citado noble, dada su sobresaliente calidad artística y el contexto de ejecución, pudiera haber servido de modelo para la confección de dicha insignia. Finalmente, cabe añadir que este mismo diseño también fue utilizado en una acuarela inserta en el Libro de Reglas de la cofradía matriz.

Francisco Montes González



3. Divina Pastora.

Alonso Miguel de Tovar.

Primera mitad del siglo XVIII.

41 x 28 cm.

Óleo sobre lienzo.

Colección particular, Cantillana (Sevilla).

Bibliografía: Román 2012, 670 y 692.

Como suele ser habitual, la Virgen aparece aquí ataviada como Divina Pastora de las Almas, con pellica y sentada en medio de un paraje natural. Ha dejado a un lado su cayado, para acariciar con la mano derecha el cordero del Apocalipsis que se le ha acercado de entre el rebaño, mientras con la izquierda -y delicadamente-, sostiene algunas de las flores que van ofreciéndole las demás ovejas que se dirigen hacia ella. Mientras esta escena se percibe en el primer plano con la estética encantadora que ha sabido impregnarle Tovar, en un plano secundario puede apreciarse cómo una oveja descarriada -el pecador-, está siendo atacada por una fiera, símbolo del pecado o el demonio. El arcángel San Miguel se precipita en su defensa con su espada de fuego.

El modelo que el mismo Tovar fijó al inicio de la centuria para esta iconografía, siguiendo los preceptos teológicos de fray Isidoro de Sevilla, y que alcanzó su cénit en la versión del Prado (Madrid, Museo Nacional del Prado, c.1732), se hace presente en esta versión de un modo más íntimo y sensible. Especialmente conseguido es el fondo del paisaje, con su vegetación y la aparición de unos angelitos entre las nubes, que se asoman a contemplar la infinita misericordia de María para con el rebaño de la humanidad. A diferencia de la que he señalado con anterioridad, la pincelada es más suelta y los colores no presentan esos tonos pastel de la versión madrileña, por lo que podría ser encuadrada su ejecución entre los años diez y veinte del setecientos, momentos en que el artista gozaba de una destacada clientela, mantenía su taller plenamente activo -contando con Juan Ruiz Soriano y otro discípulo, hasta ahora desconocido, como ayudantes-, y cuando su estilo estaba más próximo al de Murillo por haber intervenido sobre las pinturas de la sala capitular de la Catedral sevillana, algo que se percibe, sobre todo, en el rostro de la Virgen, aniñado como el de las inmaculadas, que muestra una leve sonrisa protectora que dota a la pintura del punto de calidad necesario para procurar la devoción y participar en la unción sagrada.

Álvaro Cabezas García



4. *Divina Pastora.*

Círculo de Alonso Miguel de Tovar (1678-1752).

Primera mitad del siglo XVIII.

Óleo sobre lienzo.

43,2 x 31,5 cm.

Leyenda en la filacteria que sale de la boca de la oveja del fondo: «AVE MARIA».

Colección Carmen Thyssen-Bornemisza (CTB.2008.4).

Bibliografía: Román 2012, 689; Antonio 2014, 38-39.

Esta pintura responde perfectamente al modelo iconográfico de la Divina Pastora definido por fray Isidoro de Sevilla. Sabido es que este capuchino dejó constancia de su ocurrencia en tres escritos diferentes. Fueron publicados en un periodo de casi cuarenta años, puesto que a sus primeras líneas en *La Pastora Coronada* (1705), siguieron los textos de *La Mejor Pastora Assumpta* (1732) y *El montañés capuchino, y missionario andaluz...* (1743), este último en honor de fray Luis de Oviedo. En ese espacio temporal puede fecharse el lienzo que nos atañe. En él aparece la elegante figura de la Virgen, sedente en una peña, que centra el esquema compositivo. María luce la preceptiva indumentaria de índole concepcionista, es decir, túnica talar color jacinto, pellico blanco al que se anuda el sombrero que le cuelga por detrás, manto azul terciado en el hombro izquierdo y toca marfileña.

La Pastora acoge con dulzura a las cinco ovejas del místico rebaño, como *Mater Ecclesiae*. Bajo el brazo derecho reposa el cayado o báculo. Con su diestra acaricia a un cordero, que según el P. Isidoro representa a Cristo, pues se trata del que «vio San Juan en su Apocalipsis, a quien seguían otros muchos»¹. Mientras, exhibe en la mano contraria las rosas que los animales le ofrecen entre sus dientes, como alusión simbólica del avemaría. Aparte de tan bella alegoría, dicha flor es, desde el Medievo, símbolo mariano, ya que la Virgen es llamada «Rosa sin espinas». Así lo canta el poeta Dante Alighieri (1265-1321) en el Paraíso de su *Divina Comedia*: «Allí está la Rosa en que el Verbo divino / se encarnó»².

La cabeza de María se aureola con un halo dorado. El cabello rubiáceo, peinado con raya central, desciende por los hombros en onduladas guedejas. La Madre de Dios gira e inclina la testa con ligereza para corresponder al cordero identificado con su Hijo. En su rostro aniñado, de tez blanquecina, embelesa el recato de su mirada baja. Sus grandes ojos entornados le confieren una expresión tierna e introspectiva. En lo alto, dos angelotes volanderos la coronan. Sostienen esta pieza áurea de orfebrería por el aro y los imperiales. Dicha presea recuerda no sólo el rezo de la corona, sino también que la Virgen, asunta al cielo en cuerpo y alma, fue recibida por la Trinidad Beatísima y coronada como Reina y Señora de todo lo creado.

El fondo lo protagoniza el habitual paisaje campestre, calmado y placentero. Cierra la composición en el flanco izquierdo el árbol frondoso que da sombra al grupo. En el lado opuesto, la serenidad de la escena se interrumpe con la trepidante irrupción de san Miguel entre el nuboso celaje. Surge como un *deus ex machina*, dejando atrás un resplandor dorado, indicio de su santidad. El arcángel, protegido con escudo circular, blande con ímpetu una espada flamígera. Se precipita contra la fiera, que ha salido del peñasco para devorar a la oveja descarriada. El animal, viéndose en peligro, pronuncia el avemaría, como prueba la filacteria que nace de su boca. El príncipe de las milicias celestiales, después de ahuyentar al demonio, lo reconducirá al redil.

El lienzo que analizamos, de notable calidad, presenta una cuidada factura. El dibujo minucioso permite a su autor describir con precisión a los personajes principales. En especial, la cabeza de la Virgen y la pareja de angelitos, cuyo dinámico vuelo se resuelve con atinados escorzos. Las pinceladas cortas en la interpretación de la lana o la fronda se combinan con otras más fluidas y prolongadas en la recreación del plegado de las telas de María. Además, la finura cromática y la delicada modulación lumínica son valores que refuerzan la sugerente plasticidad de la obra, solo contrarrestada por la incorrección en la escala de las figuras del fondo.

1 Sevilla 1743, 221-222.

2 Alighieri 1304-1321, 557.



Tras lo expuesto con anterioridad, es posible comentar las diferencias de esta Divina Pastora con las de segura atribución a Alonso Miguel de Tovar. Hasta la fecha no hay ninguna versión de dicho artista que incluya, sobre la testa mariana, la pareja de ángeles niños con la corona. Junto a ese detalle iconográfico, el estilo de la pieza difiere del quehacer plástico conocido del pintor de Higueras de la Sierra. Baste comparar este prototipo femenino con los empleados por el referido autor onubense, de mayor monumentalidad. Sus rasgos fisonómicos quedan bien definidos en dos de sus escasos cuadros firmados: la *Virgen del Consuelo* de la catedral de Sevilla y *La Divina Pastora* de la parroquia de Cortelazor, incluida también en esta exposición.

5. *Divina Pastora*

Alonso Miguel de Tovar (1678-1752), atrib.

Hacia 1732.

22 x 16 cm.

Óleo sobre cobre.

Colección particular, Sevilla.

Inédita.

Esta inédita *Divina Pastora*, de la que hasta el presente se carece de toda referencia documental e incluso bibliográfica, se presenta al público en esta ocasión por vez primera. Fue, según referencias orales, un encargo del VII duque de Osuna al pintor Alonso Miguel de Tovar. Desde ese momento ha permanecido al parecer en la referida casa ducal, hasta que recientemente ha cambiado de propietario, encontrándose en la actualidad en una colección privada sevillana.

Su pequeño formato indica que fue encargada como obra de devoción privada, muestra de un culto doméstico y profundamente humanizado, al igual que ocurría con otras imágenes de reducidas dimensiones a las que se hacen referencias constantes en los inventarios de bienes de la época y que son indicativas de una relación muy íntima entre las imágenes sagradas y los afortunados devotos que podían aspirar a encargarlas para su disfrute personal.

Su iconografía es la habitual en la sevillana imagen de la Divina Pastora de las Almas que representa a la Virgen María en el campo y rodeada de un pequeño rebaño de ovejas, a las cuales alimenta con rosas. Aparece en el fondo San Miguel, que ahuyenta a un lobo que amenaza el placentero carácter bucólico que destila la obra. Tal iconografía se dice que arranca de la imagen que fray Isidoro de Sevilla encargó en 1703 precisamente a Alonso Miguel de Tovar, como ésta pintada sobre cobre, que se conserva en el Convento de Capuchinos de Sevilla. Hay que reconocer, no obstante, que todo ello queda en el ámbito de la tradición y de la piedad popular, ya que como señala Enrique Valdivieso no es seguro que ocurriera exactamente así.

En cualquier caso, no es aventurado afirmar que la obra que en esta ocasión tratamos sea también de Alonso Miguel de Tovar, impregnado de la estela murillesca que caracterizó tanto su arte como gran parte de la pintura sevillana del siglo XVIII. Su enorme parecido con la pintura que centra el simpecado que el referido Duque de Osuna regaló a la primitiva hermandad de la Divina Pastora podría indicar que fue inspirada por la obra de la que ahora nos ocupamos, la cual sería realizada seguramente en torno a 1732.

Siguiendo una técnica de gran tradición española, por su vinculación con el arte flamenco, sobre todo por lo que se refiere a pinturas de pequeño formato, cabe destacar en este caso que el soporte del óleo sea una plancha de cobre. A pesar del referido formato reducido, la obra muestra una considerable precisión en la pincela, que no obstante se va desdibujando en el fondo para potenciar el efecto de tridimensionalidad que la apurada técnica de esta pintura consigue lograr.

Esta *Divina Pastora*, que por fortuna se encuentra en perfecto estado de conservación, se presenta con un *paspertú* metálico en el que bajo una suerte de corona ducal se abren unos cortinajes de tradición barroca, disponiéndose un querubín en su base. Nada sabemos a ciencia cierta de este particular dispositivo, al igual que ocurre con su marco, que sigue modelos barrocos de la época, contando en sus ángulos con abultadas volutas de talla, y que está dorado y estofado.

Álvaro Recio Mir



6. La Divina Pastora del Simpecado.

Alonso Miguel de Tovar (1678-1752).

Año 1732.

Óleo sobre lienzo.

82 x 63 cm.

Leyenda en la filacteria que sale de la boca de la oveja del fondo: «AVE MARIA».

Capilla de la Divina Pastora en la calle Amparo, Sevilla.

Bibliografía: Solís 1748, 208; Alonso Morgado 1882, 136; Matute 1887, vol. 1, 239-240; Gestoso 1889, t. I 202; Martín 1908, 26; Cascales 1929, 127; Catálogo 1929, 65; Girón 1947, 111; Ardales 1949, 43-45; González Gómez 1981, s.p., n.º 5; Girón 1988, 62; Morillas 1996, t. I, 211; Hernández González 2003, 609; Quiles 2005, 42, 50 y 66-67; Id. 2006a, 31; Martínez Alcalde 2006, 36, 134, 244 y 256; Rodríguez-Varo 2006, 87-89, n.º 17; Martínez Alcalde 2011, t. II, 75, 111 y 115; Román 2012, 120-121.

Exposiciones: *Exposición Retrospectiva de Arte Concepcionista* (1917); *Exposición Mariana instalada en el Templo del Divino Salvador* (1929); *Alonso Miguel de Tovar y la Divina Pastora* (1981); *Alonso Miguel de Tovar (1678-1752)* (2006).

Sabido es que el Lustró Real (1729-1733) supuso el impulso definitivo a la advocación de la Divina Pastora. El decidido apoyo de Felipe V e Isabel de Farnesio a esta incipiente devoción sirvió para convencer a los reacios y consolidar a los adeptos. En 1732, fray Isidoro de Sevilla, instituidor de tan poético traje y título de la Virgen, logró que la regia familia ingresara en la hermandad pastoreña, que participase en sus cultos e, incluso, que el Monarca admitiera ser nombrado mayordomo y hermano mayor perpetuo de la corporación. A tenor de esta fuerte implicación, varios miembros de la nobleza, a imitación de Sus Majestades, se involucraron en tales ejercicios piadosos, dando generosas muestras de su sentido y religioso fervor.

Entre ellos sobresale José María Joaquín Téllez Girón y Benavides, VII duque de Osuna. También en 1732 fue recibido por hermano junto a su esposa, sus hijos, las damas de honor y toda la servidumbre de la casa. El 31 de agosto, último día de la novena, sufragó y asistió a la función principal, presidiendo por la tarde la solemne procesión escoltado por los veinticuatro miembros más condecorados de la Corte. En el cortejo, el Duque portó un nuevo estandarte, mandado hacer por él, en el que figuraba la pintura que nos concierne. Luego donó la insignia a la hermandad, con la única condición de que siempre que procesionara la talla de la Divina Pastora, la acompañara y fuera llevada, en nombre del Rey, por un grande de España.

Ese estandarte ha sido tradicionalmente identificado con el llamado “Simpecado grande” o “de gran gala”, custodiado aún por la corporación. Se trata de una magnífica pieza de sinuosos perfiles que responde a un diseño tardobarroco, en forma de orejillas. Está bordada en hilo de plata, hoy en su color, sobre terciopelo azul noche. En su estilizada decoración combina elementos vegetales, como tallos, hojas y flores, con rocallas, signo identificativo del Rococó que surgió en Francia a principios del siglo XVIII. La aparición de este motivo ornamental, en cambio, no se constata en Sevilla hasta los comedios de la centuria. Sin embargo, no hay que olvidar la presencia en la capital andaluza de artistas franceses durante el Lustró Real, ni que el Duque de Osuna, gentil-hombre de cámara de Felipe V, fue nombrado embajador extraordinario en el país galo con ocasión del acuerdo matrimonial de Luisa Isabel de Orléans con el futuro Luis I.

Sea como fuere, este óleo centró tal insignia, según parece, hasta 1953, cuando fue retirado. Entonces se restauró, enmarcó y depositó en el domicilio de la Camarera de la hermandad hasta su fallecimiento en 2013. Es un lienzo de formato rectangular con las aristas redondeadas. En él se representa a la Virgen como Divina Pastora de las Almas en un apacible paisaje campestre. María se sienta sobre una peña, a la sombra de un frondoso árbol. Viste al gusto concepcionista, con túnica talar color jacinto, pellico blanco ceñido con cingulo y manto azul. Esta última prenda se terna en el hombro izquierdo, envolviendo su cuerpo. Por el otro asoma el sombrero “como de palma” que, afianzado con una cinta en la zamarra, pende por la espalda. A su derecha reposa el cayado o báculo. Con la diestra acaricia a un cordero que, al igual que las cuatro ovejas que la rodean, le ofrece una rosa entre sus dientes, símbolo del avemaría. Por eso, con el índice y el pulgar de la mano opuesta, exhibe un tallo con dos rosas blancas.

El grupo llena la práctica totalidad del espacio pictórico. Describe una marcada composición triangular, cuyo vértice superior lo ocupa la cabeza de la Señora, embellecida con toca translúcida y aureolada con nimbo dorado. Los ondulados mechones de su cabellera rubiácea, peinada con raya en el centro, descienden por los hombros. La Virgen gira e inclina levemente la testa hacia su derecha para contemplar al recental, que fray Isidoro identificó con el cordero apocalíptico (Ap 5,6), es decir, con Cristo, subrayando así su maternidad divina. En su delicado rostro oval cautivan, *ipso facto*, la dulzura de sus rasgos, la misericordiosa y recatada expresión de los ojos entornados y la humildad de su mirada baja.

Por último, al fondo de la representación, una oveja descarriada es atacada por un furioso león, que simboliza al demonio. Al pronunciar las palabras del avemaría, como se lee en la filacteria que sale de su boca, desciende en su auxilio san Miguel, patrono de los místicos rebaños de la Pastora. El arcángel, vestido como un guerrero a la usanza romana, blande en la diestra una espada flamígera. El escudo, en la otra mano, tiene las iniciales alusivas al significado de su nombre en latín. El príncipe de las milicias celestes, captado en pleno vuelo, ahuyentará a la fiera y reconducirá a la oveja al redil.

Acerca de la autoría de esta exquisita pintura existen antiguos testimonios. En 1889, Gestoso consignaba, entre las joyas pictóricas conservadas en la parroquial de Santa Marina, el «hermoso estandarte bordado de oro de los vulgarmente llamados *Sin pecados* que ostenta un bellísimo lienzo debido al pincel de Alonso Miguel de Tovar». Además, consta que el artista, por requerimiento real, se había trasladado a Sevilla el 28 de noviembre de 1731. En cualquier caso, el estilo de la obra no plantea dudas sobre su creador. Buena prueba de cuanto decimos es la estimable corrección del dibujo, la refinada entonación cromática, el matizado tratamiento lumínico o la afabilidad expresiva de María, características derivadas de la indiscutible influencia de Murillo. Todo ello le permitió recrear con verosimilitud una atmósfera espiritual acorde a la poética y bucólica imagen de la Divina Pastora.

Respecto a las diferencias iconográficas, Tovar prescindió de algunos atributos presentes, sobre todo, en las primeras interpretaciones del tema en la escuela sevillana. En particular, omite aquí los ángeles volanderos que sostienen en lo alto la corona de la Virgen, como hizo en otras obras consideradas de su mano. Piénsese que la morfología del lienzo viene determinada por su función procesional y, por ende, por su restringida colocación en el estandarte. Pero, también, que el propio fray Isidoro, en la biografía de fray Luis de Oviedo, afirma que el «tener o no tener Corona, no es de esencia de la Imagen»¹. Con independencia de las sutiles explicaciones teológicas, el artista consiguió revitalizar el modelo mariano pastoreño, al dotarlo de consistencia, refinamiento y calidad. Creó, en definitiva, un prototipo personal del que esta pintura, una de las primeras de segura datación, sirvió de patrón a las versiones sucesivas.

Jesús Rojas-Marcos González





7. *Divina Pastora.*

Alonso Miguel de Tovar (1678-1752).

Hacia 1732.

86,5 x 68 cm.

Óleo sobre lienzo.

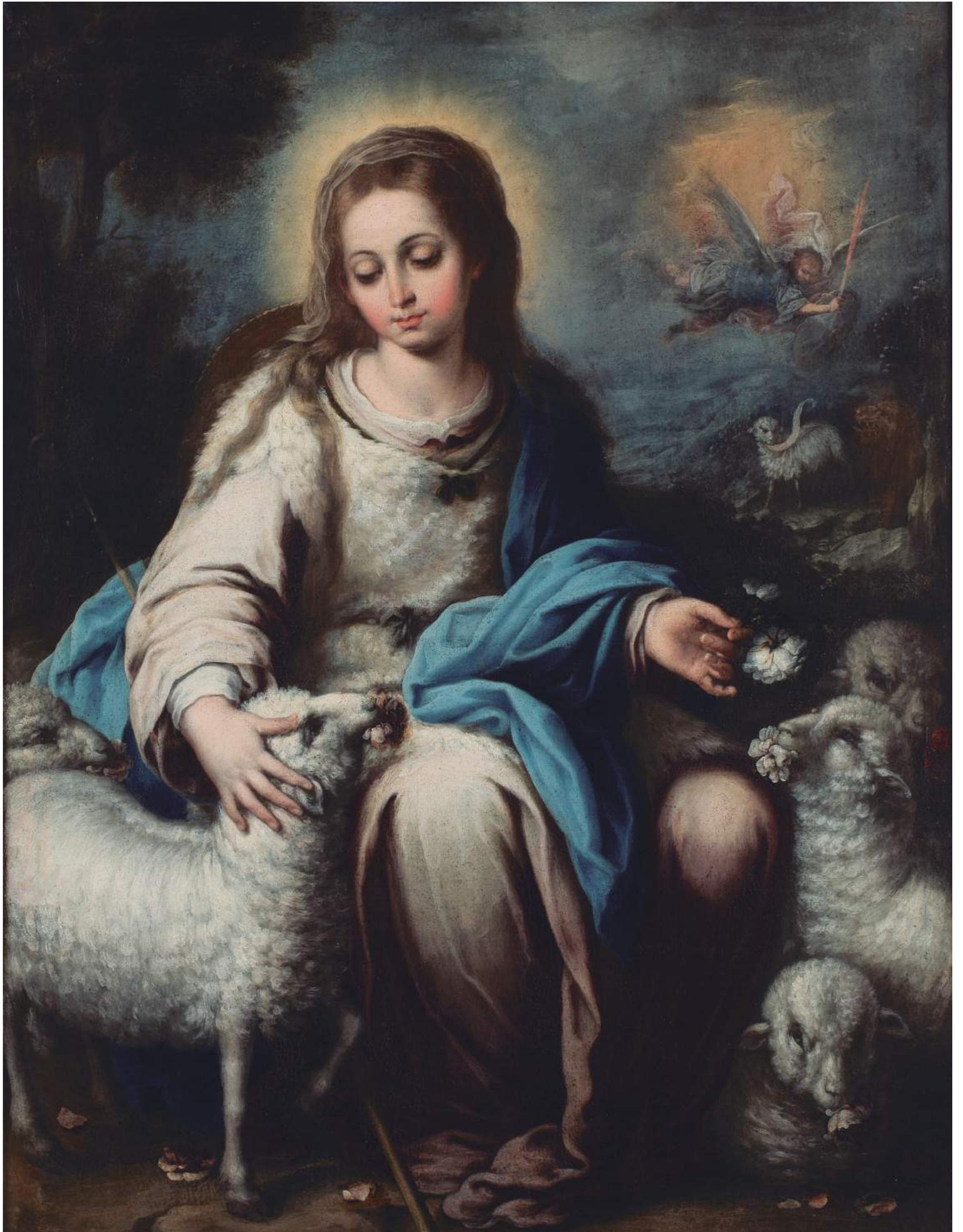
Colección particular, Cantillana (Sevilla).

Bibliografía: Catálogo; Román 2015, 258-260, 274, 295; Id. 2017, 397, 405; Rodríguez Cárcela 2018, 44.

En este lienzo se reproduce al óleo la primitiva iconografía ideada por Fray Isidoro de Sevilla y plasmada por el pintor Alonso Miguel de Tovar en el simpecado que encargó el duque de Osuna José María Téllez Girón en 1732. La Divina Pastora entronizada en su risco, en un ambiente natural y paradisiaco, aparece reproducida con la dulzura habitual, de rostro ovalado, ojos de mirada caída dirigida a su rebaño y elegante pose al acariciar a una oveja con la mano derecha mientras que con la otra muestra una de las rosas que le son ofrecidas con su boca por el resto del rebaño, recreando así el piadoso rezo de la corona con el que se gestó esta universal devoción. Como Pastora, lleva el tradicional pellico que ciñe a su túnica rosácea y un manto terciado celeste, colores marianos tradicionales, dejando ver su callado posado en un lateral, al igual que el sombrero caído a su espalda. Siguiendo fielmente el icono primigenio, tras esta bucólica representación mariana, aparece la alegoría ideada por Fray Isidoro, donde el arcángel San Miguel está blandiendo su espada de fuego contra el maligno león para defender a la oveja apartada del rebaño, escenificándose así la protección divina del alma humana por la intercesión de la Madre de Dios.

Posiblemente este lienzo fuese ejecutado para el culto particular de algún devoto, aunque desconocemos su origen y procedencia. A pesar de ello, es evidente que se trata de otro testimonio material más del auge devocional alcanzado en Sevilla por el misterio de la Divina Pastora durante la primera mitad del siglo XVIII. Actualmente, gracias a una reciente restauración podemos admirar la calidad de la pintura, que sin dificultad se puede adjudicar al catálogo de obras de Alonso Miguel de Tovar (1678-1752). Sin lugar a duda, fue el mejor pintor que plasmó el icono ideado por el fraile capuchino y que reprodujo de manera monumental en el magnífico lienzo conservado en el Museo del Prado y que fue encargado por la reina Isabel de Farnesio en 1724 para su veneración en la iglesia de San Juan Nepomuceno del Real Sitio de La Granja de San Ildefonso. Por lo tanto, este es el antecedente del modelo del simpecado referido y de este lienzo, que, a pesar de sus dimensiones, en ambos nos da una versión incluso más delicada y amable del pasaje mariano de la Divina Pastora, recordando, como no podía ser de otra manera en un seguidor de Murillo, al dibujo y la paleta del genial maestro sevillano.

Antonio Joaquín Santos Márquez



8. Divina Pastora.

Alonso Miguel de Tovar.

Hacia 1732-1733.

Acuarela y lápiz sobre pergamino.

25,8 x 17,4 cm. (Divina Pastora), 24,7 x 16,6 cm. (Santa Marina)

Interior del Libro de Reglas del Rebaño de la Divina Pastora.

Primitiva y Real Hermandad de la Divina Pastora y Santa Marina, Sevilla.

Bibliografía: Cano 2006b, 52-53; Girón 1988, 78; Martínez Alcalde 1988, 42; Id. 2006, 270; Id. 2011, 112; Román 2012, 110.

Exposiciones: *Alonso Miguel de Tovar (1678-1752)* (2006).

Esta representación de la Divina Pastora, enmarcada en el ámbito de las miniaturas religiosas, toma especial importancia al convertirse en la que probablemente sea la Divina Pastora vinculada de forma directa, aunque sea por la vía de la atribución, con el pintor Alonso Miguel de Tovar, a quien se la ha venido atribuyendo con especial énfasis desde la exposición monográfica del año 2006, en la que Cano Rivero hizo hincapié en las concomitancias de los «rasgos fisonómicos de los personajes de Tovar», conservados con más claridad en el rostro de Santa Marina, dado que puede apreciarse un ligero desgaste, y por ello advertirse alguna remodelación, en el rostro de la Divina Pastora.

Se ha venido pasando por alto la datación que Juan Martínez Alcalde, historiador y fervoroso hermano de la Primitiva Hermandad, vino a aportar acerca de la factura de los apliques de plata que el libro de Reglas luce en su portada, por los cuales se pagaron 75 reales al platero Pedro Gutiérrez entre los años 1731-1733. Dado el tamaño de esta representación, igualado expreso a las páginas de las Reglas del Primitivo Rebaño aprobadas en el año 1703 y reformadas posteriormente en varias ocasiones hasta el siglo, cuando se vino a editar un nuevo Libro de Reglas, puede darse por seguro de que esta miniatura de la Divina Pastora se llevara a cabo con motivo de la encuadernación de dicho documento. Poco más tarde, la hermandad también renovó su primer Libro de Acuerdos, acordando en 1736 abrir uno nuevo para conservar mejor el primitivo, que continúa en paradero desconocido tras haberse hallado el que comprende los años 1736-1787 en el archivo de la Curia Provincial de los Padres Capuchinos.

En la obra contemplamos a un Tovar que reproduce el modelo iconográfico primitivo sobre lienzo, ahora atribuido también al pintor Cristóbal López y conservado al culto en la capilla del antiguo Hospital de San Bernardo, vulgo de los Viejos, donde tiene su sede la corporación propietaria de la pieza que catalogamos. Teniendo en cuenta que el día 25 de noviembre de 1731 se da la orden de que Tovar se traslade desde La Granja a Sevilla para acompañar a la Corte durante el Lustró Real, podemos marcar el año 1732, o a lo sumo el siguiente como período en que trabaja simultáneamente en la factura del estandarte del duque de Osuna (estrenado el 15-8-1732) y en estas miniaturas del Libro de Reglas, lo que coincide con la factura de los trabajos del platero para esta pieza.

La Primitiva Hermandad, o uno de los importantes próceres de la nobleza que componían su Junta de Gobierno y estaban a la cabeza de la hermandad debieron encargar a Tovar estas pinturas, continuando con la tradición de insertar bellas miniaturas representando a los titulares en los Libros de Reglas. Entonces como ahora, esas pequeñas láminas eran besadas en la Misa más importante del año, llamada Función Principal de Instituto, en la que los escribanos (hoy secretarios) de las hermandades proclamaban en alta voz la fórmula de la Protestación de Fe, que incluía otras importantes verdades doctrinales asumidas de forma individual por los hermanos con ese ósculo sobre las Reglas.



En cuanto a las precisiones técnicas, estas miniaturas o “vitelas” de la Primitiva Hermandad permiten ampliar las capacidades técnicas de Tovar, que aquí se muestra hábil con el pequeño formato, lejos de la imprecisión de formas que presenta la pintura sobre cobre del convento capuchino, que puede datarse en torno a los mismos años y que podría tener sentido como boceto de la pintura del estandarte del Duque de Osuna y nunca como estudio preparatorio del lienzo original, que se mueve en un lenguaje mucho más cercano a la estética de los pintores del último tercio del siglo XVII y que, realizado o no por Tovar, marca la iconografía y la representación normativa de la Virgen María bajo traje y título de Divina Pastora de nuestras Almas.

9. Divina Pastora.

Alonso Miguel de Tovar (1678-1752).

Hacia 1732.

34 x 26 cm.

Lámina de cobre, pigmentos; óleo.

Colección particular, Cantillana (Sevilla).

Inédita.

En este pequeño cobre se reproduce al óleo la primitiva iconografía ideada por fray Isidoro de Sevilla y plasmada por el pintor Alonso Miguel de Tovar en el lienzo del simpecado que encargó el duque de Osuna José María Téllez Girón en 1732. La Divina Pastora entronizada en su risco, en un ambiente natural y paradisiaco, aparece reproducida con la dulzura habitual, de rostro ovalado, ojos de mirada caída dirigida a su rebaño y elegante pose al acariciar a una oveja con la mano derecha mientras que con la otra muestra una de las rosas que le son ofrecidas con su boca por el resto del rebaño, recreando así el piadoso rezo de la corona con el que se gestó esta universal devoción. Como Pastora, lleva el tradicional pellico que ciñe a su túnica rosácea y un manto terciado celeste, colores marianos tradicionales, dejando ver su callado posado en un lateral, al igual que el sombrero caído a su espalda. Siguiendo fielmente el icono primigenio, tras esta bucólica representación mariana, aparece la alegoría ideada por Fray Isidoro, donde el arcángel San Miguel está blandiendo su espada de fuego contra el maligno león para defender a la oveja apartada del rebaño, escenificándose así la protección divina del alma humana por la intercesión de la Madre de Dios.

Posiblemente este cobre fuese ejecutado para el culto particular de algún devoto, aunque desconocemos su origen y procedencia. A pesar de ello, es evidente que se trata de otro testimonio material más del auge devocional alcanzado en Sevilla por el misterio de la Divina Pastora durante la primera mitad del siglo XVIII. Actualmente, gracias a una reciente restauración podemos admirar la calidad de la pintura, que sin dificultad se puede adjudicar al catálogo de obras de Alonso Miguel de Tovar (1678-1752). Sin lugar a duda, fue el mejor pintor que plasmó el icono ideado por el fraile capuchino y que reprodujo de manera monumental en el magnífico lienzo conservado en el Museo del Prado y que fue encargado por la reina Isabel de Farnesio en 1724 para su veneración en la iglesia de San Juan Nepomuceno del Real Sitio de La Granja de San Ildefonso. Por lo tanto, este es el antecedente del modelo del simpecado referido y de este cobre, que, a pesar de sus dimensiones, en ambos nos da una versión incluso más delicada y amable del pasaje mariano de la Divina Pastora, recordando, como no podía ser de otra manera en un seguidor de Murillo, al dibujo y la paleta del genial maestro sevillano. No obstante, lo que singulariza a esta obra es su soporte, la lámina de cobre que permite el acabado perfecto y brillante del óleo, y que, por influencia flamenca y holandesa, comenzó a emplearse en la Sevilla del Barroco para este tipo de pinturas de pequeño formato, no solo reproduciendo composiciones religiosas como en este caso, sino también paisajes, retratos o copias de obras maestras.

Antonio Joaquín Santos Márquez



10. Divina Pastora.

Alonso Miguel de Tovar (1678-1752).

Año 1748.

Óleo sobre lienzo.

88,5 x 74 cm.

Firmado, localizado y fechado en el ángulo inferior derecho: «D. Alonso Mig.^l lo Tovar P.^f de S.M.C.a fi. en Ma.^d / p.^a la V.^a e ig. de Cortelazor la R.^l año de 1748».

Iglesia parroquial de Ntra. Sra. de los Remedios, Cortelazor (Huelva).

Bibliografía: Girón 1947, 111-113; González Gómez 1981, s.p, n.º 6; Valdivieso 2002, 310; Girón 1988, 66-67; Pérez Sánchez 2010, 418; Lavalle 1998, 167; Valdivieso 2003b, 502; Oliver, Pleguezuelo y Sánchez 2004, 126; Id. 2006, 151-152; Quiles 2005, 53 y 74, lám. 15; Id. 2006a, 34; Id. 2006e, 116-117, n.º 29; Román 2012, 708.

Exposiciones: *Alonso Miguel de Tovar y la Divina Pastora* (1981); *Alonso Miguel de Tovar (1678-1752)* (2006).

La presencia de la firma, la fecha y el texto que las acompaña convierte a esta pintura en una obra de referencia dentro del quehacer plástico de Alonso Miguel de Tovar. No hay duda de que la destinó a la parroquia de Cortelazor la Real, villa de la serranía onubense distante unos 20 km de Higuera de la Sierra, donde nació. Según Francisco Girón, sería enviada por el artista desde Madrid en prueba de gratitud. En aquel pueblo vivían D. Felipe Antonio y D. Marcos de Tovar, dos acaudalados parientes a los que recurrió el pintor para que acreditaran su noble alcurnia ante el Rey de Armas. En reconocimiento, obtenidas las pruebas necesarias, donaría el lienzo al vecindario, que declaró en el caso como testigo.

Tovar no solía firmar sus cuadros. Sin embargo, cuando lo estimó conveniente, dejó también constancia de su privilegiada posición social, sobre todo en las creaciones concebidas para su contemplación pública. Por ejemplo, en la *Virgen del Consuelo* de la catedral de Sevilla, de 1720, incluyó su rúbrica como familiar del Santo Oficio. Y, en este sentido, el cuadro que nos incumbe lo suscribió como pintor de Su Majestad Católica, a la sazón Fernando VI. Además, por su explícita datación, 1748, se puede asegurar que acometió la obra con setenta años, cuatro antes de su fallecimiento. De hecho, hasta el momento, se trata de su pintura más postrera y, por su firma, de la única Divina Pastora que puede asignársele con absoluta certeza.

En esta interesante versión de la etapa final, Tovar se mantiene fiel a su personal interpretación del tema. La Virgen, en el eje central de la composición, figura sedente sobre un risco. Viste la acostumbrada indumentaria de sabor concepcionista. Luce, pues, túnica color jacinto, pellico blanco, al que se encinta el sombrero que cae por la espalda; manto azul terciado por el hombro izquierdo y toca transparente. El rebaño que la circunda, símbolo de la Iglesia, lo componen cinco ovejas. Precisamente, dicha cifra, alusiva a la voluntad divina, recuerda los mandamientos o preceptos de la Santa Madre Iglesia. Los animales le ofrecen rosas, que María recibe mientras acaricia con la diestra a un cordero, identificado con Cristo (Ap 5,6).

El artista introduce asimismo algunas variantes. Se distinguen al cotejar el ejemplar con los del Simpecado del duque de Osuna y el Museo del Prado, ambos de segura atribución y realizados en la década anterior. El cayado o báculo, a diferencia de la pintura del estandarte, se dispone tendido sobre la roca. El rostro ovalado de la Pastora, de sonrojadas mejillas, revela su edad juvenil, como en el cuadro madrileño. Igualmente, presenta un leve halo luminoso sobre su testa. En cambio, sus cabellos son castaños. Tan delicada faz, derivada de Murillo, repite la tipología femenina de la citada *Virgen del Consuelo* catedralicia¹.

El formato casi cuadrado del lienzo permite a Tovar conceder mayor amplitud al paisaje campestre. En esta ocasión, frente a la serenidad que suele imperar en estas imágenes marianas, se trata de un fondo sombrío y tenebroso. El árbol, antes sano y frondoso, aparece ahora seco y marchito, en simbólica alusión a la muerte. En el lado contrario se desarrolla la escena de la oveja atacada por la fiera que, al pronunciar el avemaría, es socorrida por el arcángel san Miguel. El pintor contrasta así la apacibilidad del primer plano con el aspecto trágico y siniestro del segundo. Por último, en el rompimiento de gloria revolotean dos querubines y tres angelotes entre esponjosas nubes. Uno de estos seres celestes, mirando a la grey, señala con el índice de

¹ Rojas-Marcos 2016b, 144-145.

su diestra la presencia de la divinidad, simbolizada por la áurea luz procedente de las alturas. El modelo de este registro superior, salvo el ángel del ángulo derecho, repite el del ejemplar adscrito al maestro que se conserva en una colección particular de Londres.

De este modo tan sutil, Tovar logra una representación que magnifica el papel de María como conciliadora entre el cielo y la tierra, como intercesora universal de la gracia y, en definitiva, como mediadora entre Dios y los hombres. La Pastora, ante la vida de pecado espiritual, ofrece a la humanidad la reconducción hacia el Todopoderoso. Y lo hace a través del rezo del rosario, ejemplificado con la flor que exhibe en la mano izquierda. Es la única de pétalos blancos, cuya claridad resalta sobre las peligrosas tinieblas del fondo. Dicho color no alude sólo a su inocencia y santidad sino que, como símbolo de la luz, supone para los cristianos el mejor signo de buen augurio y, por tanto, de esperanza en la vida eterna. Por eso, la pureza de María, «como rosal florecido en primavera» (Eclo 50,8), prelude la redención del género humano.

En cuanto a su técnica, el acabado de esta pieza difiere de las dos anteriores. Al respecto hay que considerar los años que las separan, la vejez del autor y la evolución de su estilo. Al abordar su análisis es necesario mencionar la restauración a la que fue sometida entre febrero y abril de 1998, dado su mal estado de conservación. La intervención se hizo con motivo de las XII Jornadas de Patrimonio de la Comarca de la Sierra de Cortelazor, a iniciativa de la alcaldesa D^a Blanca Candón y del párroco D. Cipriano de Toro. La tarea corrió a cargo del restaurador Jesús Mendoza Ponce. Pese a ello se reconoce una factura más suelta, en la que sobresale la aplicación espesa del colorido y, en su paleta, la presencia de tonos cromáticos de influencia francesa. De esta forma puso Tovar el punto final a su serie pictórica sobre la Divina Pastora, respetando el modelo concebido por fray Isidoro de Sevilla y, al par, haciendo suyas las modas del arte áulico del momento. Para concluir subrayamos que, de ser cierta la referida génesis del cuadro, el pintor eligió como regalo una obra de tan sugestiva iconografía, imagen mariana con la que siempre se recordara su sentido agradecimiento a Cortelazor.

Jesús Rojas-Marcos González



11. Simpecado rojo de la Divina Pastora de Higuera.

Entre 1746 y 1752.

Terciopelo rojo, bordados de hilos metálicos dorados y aplicaciones de plata y seda roja.

Óleo sobre lienzo de Alonso Miguel de Tovar (1678-1752).

Parroquia de San Sebastián, Higuera de la Sierra (Huelva).

Bibliografía: APSH 1735, 21; Román 2012, 651.

El simpecado Rojo de la Divina Pastora de las Almas de Higuera de la Sierra, propiedad de la Parroquia de San Sebastián, se cita por primera vez en el inventario parroquial de 1735, donde se puede transcribir: «Un estandarte grande de la Divina Pastora destinado al Stmo. Rosario, es de terciopelo encarnado muy bueno, bien bordado de oro y con una hermosa imagen de la Stma. Virgen, tiene borlones de oro y adornos...»¹.

Es probable que este simpecado se hiciera muy a mediados del siglo XVIII entre 1746 con la terminación de las obras de la parroquia y la muerte del pintor Alonso Miguel de Tovar en 1752, siendo con seguridad el primer simpecado de la Pastora que ha existido en la villa onubense de Higuera de la Sierra y que ha procesionado.

El óvalo o tondo que preside el Simpecado Rojo es un lienzo de una gran calidad pictórica y con seguridad de la mano del higuereño seguidor de Murillo.

En la conformación de la procesión rosariana van a influir de manera decisiva los religiosos capuchinos, entre los que se cita a fray Isidoro de Sevilla y fray Pablo de Cádiz, hermanos de religión. A ellos se les atribuye la institución formal y definitiva de los rosarios públicos, introduciendo al principio una cruz alzada al que seguían los faroles de asta y de mano, alumbrando los coros, y sobre todo, un estandarte mariano o simpecado, que cerraba y presidía la comitiva de devotos, saliendo la primera procesión así conformada en febrero de 1791, en Cádiz².

El simpecado rojo de un tamaño más reducido que el otro de la parroquia llamado de “oro”, presenta perfiles rectos y está confeccionado en su soporte base en terciopelo encarnado o rojo, con bordados de hilos metálicos dorados y aplicaciones de plata y seda roja, tiene decoración simétrica y repartida a lo largo de toda la superficie con técnicas de punto como setillo, ondas, cartulina, etc.

La obra textil se decora con motivos vegetales, tallos, hojas y distintas flores, tanto alrededor del óvalo de la pintura (el óleo posee una especie de galón nuevo dorado y plateado muy actual), como en todo el perímetro del estandarte mariano, donde destacan tallos y flores encontradas haciendo alusión a las virtudes de María. En las puntas o flámulas aparecen jarras con flores que nos recuerda el escudo del Cabildo Catedral de Sevilla. Además el simpecado ha sido intervenido a finales del siglo XX y se han perfilado todos sus bordados al pasarlo a nuevo terciopelo rojo. Así mismo, se le ha añadido un cordón de seda roja al filo que remata el contorno de toda la pieza textil. También se adorna con un cordón a su alrededor de hilos dorados y seda roja con nudos y que terminan en borlas de tocón con flecajes al igual que los extremos inferiores de las puntas o flámulas.



Gabriel Ferreras Romero

¹ APSH 1735, 21. El Inventario parte de 1735 y sigue hasta el siglo XIX.

² Sobre el tema vid. Romero 2004a.



12. Simpecado de “oro” de la Divina Pastora de Higuera de la Sierra.

Año 1790.

Lamé de hilo metálico de plata y seda blanca, bordados en hilo metálico dorado y lentejuelas.

Óleo sobre lienzo según modelo de Tovar.

Parroquia de San Sebastián, Higuera de la Sierra (Huelva).

Bibliografía: APSH 1735, 10; Román 2012, 650, 708.

La primera noticia que se conoce del Simpecado de Oro o blanco de la Divina Pastora de las Almas de la parroquia de Higuera de la Sierra, se encuentra en un documento denominado *Inventarios de la parroquia y ermitas de la Higuera de Aracena*, Arzobispado de Sevilla del año 1735¹.

Por lo tanto, su origen se halla en la cita de la última voluntad o testamento de una señora llamada doña Petronila Rincón, vecina y feligresa de esta villa, donde dona 5.000 reales de vellón para la confección de este simpecado con fecha 6 de diciembre de 1790:

«Iten donar para que se haga un simpecado a la Divina Pastora sita en su altar de dicha Iglesia Parroquial de esta villa cinco mil reales de vellón para una vez lo que ejecute por dirección de don Josef María Rincón clérigo Diácono mi hermano de esta vecindad cuando este lo tenga por combeniente mediante a que de no quedar cantidad suficiente para dicha... de los vienes muebles o dinero que me quede se ha de acabarse y juntar acabarse y a lo productos del Monte de Encinas que dejo en la forma que dispondré».

También se cita un escaparate o armario del estandarte de primera clase del Santísimo Rosario en la ante-sacristía de la parroquia, que es donde en la actualidad se conserva y en muy buen estado. Y se hace una descripción exhaustiva e interesante del simpecado.

«Y se custodie en el mejor estandarte de la Stma. Virgen Este estandarte o simpecado, como generalmente le llaman, se compone de tres partes: el estandarte, propiamente dicho o bandera, el portaestandarte o vara y la cruz.

El estandarte o simpecado es de lama de plata, de airoso corte y bordado con gusto e inteligencia de hilos y lentejuelas de oro y piedrecitas. Es de bella perspectiva y tiene en el centro una hermosa imagen de la Stima. Virgen en lienzo con cordones de oro y seda blanca y adornadas las puntas del simpecado con borlas de oro y seis más pequeñas colgantes de un alambre dorado. El asta se compone de una vara muy buena de madera revestida de doce cantos de plata cincelada con adornos de realce en forma de veintiseis centímetros de lado cada uno por cuatro de diámetro sin contar la abrazadera o nudo circular. Estos cañones están sujetos al asta por medio de una espiga y por esto uno de ellos está oradado, pesan sesenta y tres onza y cinco adormes.

La cruz, también de plata, es de cuarenta y ocho centímetros de largo con el tubo: es cincelada; pero lisa en los filetes laterales, tiene bajorelieves y un escudo central, en la unión de los brazos en cada lado, representa las iniciales del nombre Dulcísimo María. De cuyo lados salen cuatro rayos y abajo sobre el tambor de la Cruz cuatro querubines. Se sujeta al asta con una espiga y tuerca de plata que pesan seis adarmes y la Cruz veintinueve onzas.

Este preciosísimo estandarte se saca en los Días clásicos en que hay procesión solemne del Ssmo. Rosario; como el día de la Patrona Stma. Sra. del Prado»².

El simpecado de oro o blanco de la Divina Pastora está presidido por un lienzo que reproduce el modelo de Tovar. De ser del pintor higuereño, habría que decir que fue reutilizado para este estandarte. No obstante, la obra parece ajustarse a la época del simpecado. El modelo es similar al del simpecado del duque de Osuna, referente para la devoción pastoreña que, como en este caso y el de Cantillana, más allá de la distancia geográfica y del tiempo, siguió reproduciéndose.

Por su morfología es el segundo simpecado que posee la parroquia de Higuera de la Sierra, siendo el primero en color rojo y seguramente de la primera mitad del siglo XVIII. El simpecado de oro está realizado en su tejido base de “lamé” de hilo metálico de plata y seda blanca con bordados en hilo metálico dorado y complementos de lentejuelas planas de distintos tamaños.

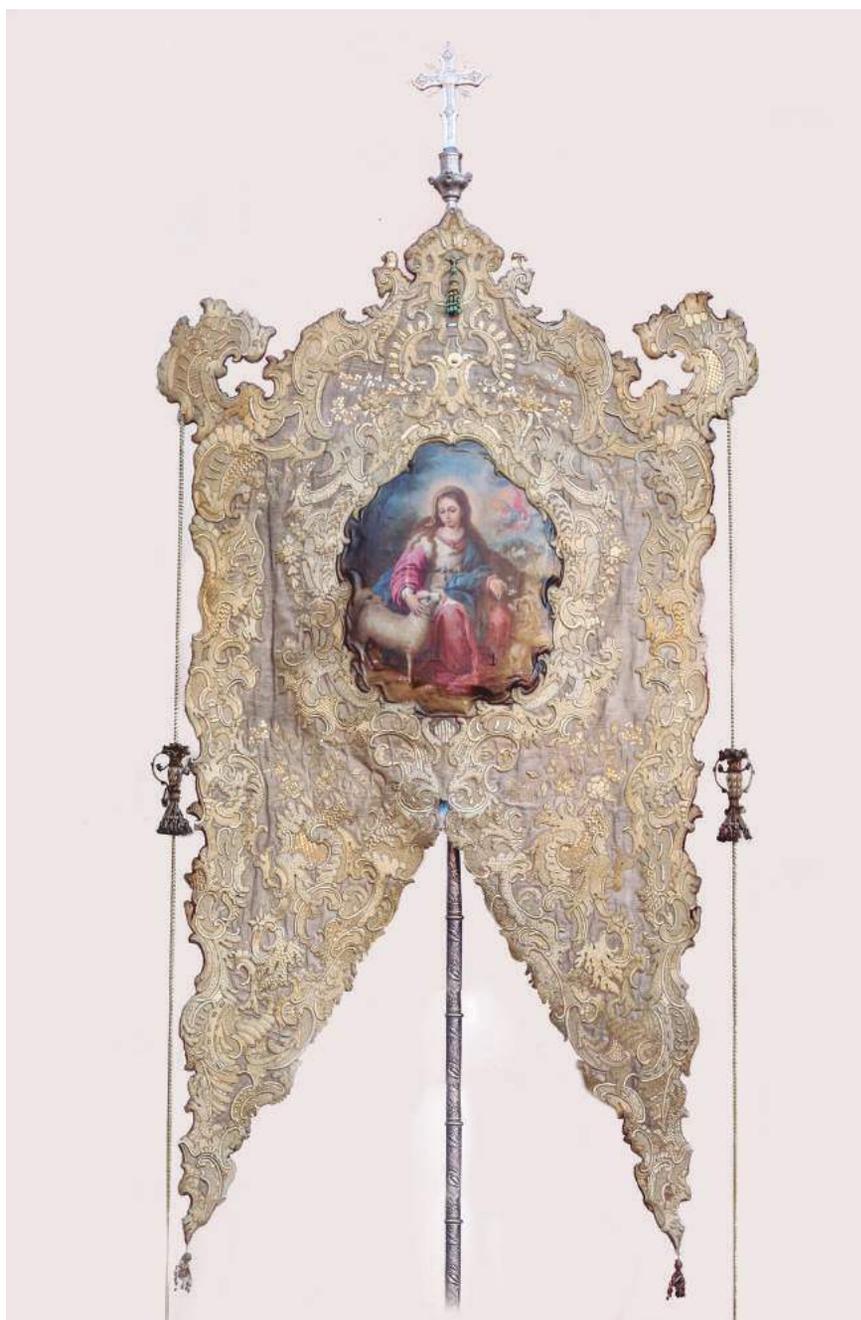
1 Cf. APSH 1735, 28. El Inventario parte de 1735 y sigue hasta el siglo XIX.

2 Ibidem, 10 bis y vuelto.

Su composición es simétrica y bilateral, en la zona central superior enmarcando la pintura de la Divina Pastora se desarrolla una ancha cenefa constituida por motivos decorativos del barroco tardío o rococó francés estilo Luis XV, con el predominio omnipotente por todas partes de la curva más contra-curva y la rocalla a base de motivos florales, vegetales y conchas estilizadas en forma de los llamados “*cartouche*”, “*haricot*” y “*rognon*”. Las técnicas de punto que predominan son la hojilla, la cartulina, puntas, ondas y setillos.

Por la parte superior a modo de crestería se eleva el bordado, terminando la pieza textil en una especie de gran hoja abierta de donde cuelga un borlón con flecos de bellotas (probablemente añadido en el siglo XX), el perfil superior es muy ondulado y mixtilíneo, siendo los extremos como una especie de frondas que se despegan pero que miran hacia dentro. Todo su perímetro está constituido por una gran cenefa con los mismos motivos característicos del estilo Luis XV, que se expanden por toda la superficie de la obra rellenando con florecillas más menudas las zonas intermedias. En las puntas o flámulas la decoración también es muy rica, destacando flores y motivos geométricos entrelazados. Por último, presenta unos cordones de hilo de oro laterales con jarras con asas de pasamanería en su zona central y terminan los cordones en unas borlas con mayas y flecaje.

Gabriel Ferreras Romero



13. Retrato de fray Isidoro de Sevilla.

Juan Ruiz Soriano (h. 1690-1763).

Segundo cuarto del siglo XVIII.

Óleo sobre lienzo.

104,5 x 79,5 cm.

Firmado en el ángulo inferior derecho: «Soriano».

Leyendas en los lomos de los dos libros dispuestos sobre la mesa: «La pasto[ra Co]ronada» y, encima, «La mejor Pastora Assump.^a».

Leyenda en la parte inferior: «Verd.^o Retrato del Mui R.P.F. Isidoro de Sev.^a Mission.^o Capuch.^o tan Ylt.^e en su nacimiento como Exemplar en su App.^a. Predic.^{on}: fuè Chronista de su Provincia y Guardian en el / Convento desta Ciudad donde tomò el S.to Abito, y permanecio 70 años los que exercitò incansable en la Cordialiss.^{ma} Devoc.^{on} de la SS.^{ma} Virgen en cuio Sagrado / Culto ideò con Superior Espiritu el Año de 1703. el trage y titulo de Pastora, haciendo pintar el Simulacro que oy se venera en la Parroq.^l de S.^{ta} Marina; primer Yma/gen de la Sacratiss.^{ma} Emperatriz, que conocio el Mundo con este Milagroso Atributo; fundò su Hermd. dando Regla â las innumerables que despuès se hân erigido / no solo en este Arzobispado, sino en todo el Reino de España, y aun las mas remotas Provincias de la America: [entre líneas: predicò este su] peculiar assumpto 46 continuados años do/tado dotado [sic] de la mas eficaz dulzura, y Gracia con que logró traer utilmente embelezado â todo este piadoso Pueblo, y â las demas Religiones entre quie/nes merecio aplauso Singularissimo en fuerza de su conocida Virtud con cuyos aclamados Meritos llamole el Señor â su Aprisco Celestial en Sabado â / hora de Visperas en 7 de Noviembre del año de 1750 Vispera de el Patrocinio de Nuestra Señora â los Ochenta, y nueve años de su Hedad. [firma de] Soriano / Soy de la Hermandad de la Divina Pastora de Sevilla».

Capilla de la Divina Pastora en la calle Amparo, Sevilla.

Documentación: AHPCA 1735-1787, Cabildo de Oficiales en punto de fiestas, 29 de junio de 1750, f. 42v.

Bibliografía: González León 1844, t. II, 211; Alonso Morgado 1882, 144-145; Girón 1945, 119; Ardales 1949, 2 y 70; Valdivieso 1992b, 234-235; Id. 2002, 319; Girón 1988, 87; Aranda y Quiles 2002, 10 y 86; Valdivieso 2003b, 520; Martínez Alcalde 2006, 42 y 247-248; Rodríguez-Varo 2006, 121-123, n.º 31; Martínez Alcalde 2011, 76 y 115-116; Román 2012, 100 y 809; Quiles 2017b, 61, fig. 18.

Exposiciones: *Magna Hispalensis. El universo de una Iglesia* (1992); *Alonso Miguel de Tovar (1678-1752)* (2006).

Vicente Gregorio Rodríguez de Medina y Vicentelo de Leca, de noble familia, nació en la capital de Andalucía en 1662. En 1681 ingresó en el convento de los Capuchinos de su ciudad natal, adoptando el nombre de fray Isidoro de Sevilla. Al profesar al año siguiente dio inicio a una brillante carrera eclesiástica y literaria. Estudió filosofía en Écija y teología en Cádiz y Granada, donde ofició su primera misa en 1687. Tan célebre misionero y elocuente predicador siempre será recordado por idear en 1703 la advocación de la Divina Pastora, título que significa el patrocinio de la Virgen sobre las almas que componen el místico rebaño de Cristo, el Buen Pastor. Desde entonces consagró su vida a la defensa del nuevo culto mariano, como prueban sus escritos dedicados a la Madre de Dios. La devoción creada por este hombre virtuoso, fallecido en 1750, se extiende hoy por todo el orbe católico.

Según Juan Bautista de Ardales, la pintura que nos ocupa se hizo a instancias de la primitiva Hermandad de la Divina Pastora de Sevilla, fundada por fray Isidoro en 1703. La corporación, a la que aún pertenece la obra, deseaba tener un retrato suyo. Sin embargo, como no se dejaba efigiar, urdió una treta. A la muerte de fray Luis de Oviedo en 1740, fray Isidoro quiso publicar la vida de este religioso precedida de una imagen del biografiado como porta estandarte de la Pastora. Para ello le encargó un dibujo a Juan Ruiz Soriano¹. Los hermanos, aprovechando la coyuntura, rogaron al pintor que convenciera a fray Isidoro de la necesidad de que él posase para trazar bien la figura del capuchino fallecido. Valiéndose de ese ardid pudo el artista tomar apuntes del natural y realizar el presente cuadro, inmortalizando así la fisonomía del personaje. Concluye el P. Ardales afirmando que hasta después de la muerte del fundador no se dio a conocer el lienzo.

¹ Se sabe que Soriano, en efecto, hizo un dibujo de fray Luis de Oviedo portando el estandarte de la Pastora. Fue grabado por Agustín Moreno. Una estampa del ejemplar se reproduce en las páginas de esta publicación.

De ser cierta esta historia, habría que datar la obra hacia 1740-1743, pues en este último año se publicó la citada biografía². Confirmamos ahora que fue ejecutada antes de que fray Isidoro entregara su alma. Documentalmente hemos constatado que el 29 de junio de 1750, cuatro meses antes de su fallecimiento, el Cabildo acordó «que el marco del retrato del padre frai Ysidoro se dorase lo que tocase a talla y que los llanos fuesen llenos con los atributos de la parroquia y de la hermandad». Dicho marco está tallado en madera, policromado y dorado (157 x 135 cm). La hojarasca, áurea y carnosa, decora el penacho calado, que rebosa flores por los extremos; y las esquinas y centros de sus cuatro lados. Entre ellos, sobre fondo rojo, se han pintado los siguientes atributos. Arriba aparecen el escudo de los Capuchinos y las cinco llagas de Cristo, en alusión a la Orden; en el flanco derecho, un rosario y un sombrero, en referencia a la corporación; abajo, dos corderos con sendos cayados, por idéntico motivo; y en el costado izquierdo, una alforja y una cruz y un dragón, símbolos de santa Marina, titular del templo parroquial.

Volviendo a la cronología de la pintura, a pesar de la referencia documental de junio de 1750, la leyenda que corre por la parte inferior del lienzo es posterior al óbito de fray Isidoro, al informar sobre el deceso del religioso. Está escrita en negro con algunas palabras, las letras capitales y los números en rojo. El texto termina con la firma «Soriano», a quien se adscribe el cuadro. Este artista era natural de Higueras de la Sierra, como su pariente Alonso Miguel de Tovar, con quien se formó en Sevilla. Pese a su talento secundario, la impronta murillesca de su estilo, tan demandada por la clientela hispalense del momento, le permitió ser uno de los maestros más solicitados de la ciudad de la Giralda.

En esta obra, de sencilla composición, representa al P. Isidoro en el interior de su celda, genuflexo, de algo más de medio cuerpo y en posición de tres cuartos. El fraile, de edad proveya, viste el característico hábito capuchino de color marrón, tonalidad que manifiesta su renuncia al mundo. Lleva asimismo el capuchón piramidal, propio de esta Orden, que se desgajó en 1619 del tronco franciscano³. El autor centra su atención en los pormenores de su cabeza, de aspecto patriarcal. Describe con precisión la barba poblada y cana, como el bigote; la boca ancha de labios carnosos, la nariz recta, con la verruga sobre la aleta nasal derecha; los ojos almendrados de tono azul grisáceo, las cejas arqueadas y la amplia frente surcada de arrugas. Sobre los pabellones auditivos, la testa se corona con el cerquillo que rodea la tonsura romana, de origen medieval, signo de la segregación del mundo de los clérigos seculares y regulares.

Fray Isidoro, con expresión introspectiva, junta sus manos en fervorosa actitud oracional. Se arrodilla ante una humilde mesa de trabajo. Sobre la tapa reposan varios objetos que proclaman la plena dedicación del capuchino al servicio de Dios y, en especial, de la Virgen. La salvadera, los papeles, el tintero y la pluma aluden a su producción intelectual, ilustrada con los tomos de sus dos escritos más significativos: *La Pastora Coronada* (1705) y *La mejor Pastora Assumpta* (1732). En el primero de ellos estableció la base teológica de la novedosa devoción; y en el segundo, su obra por excelencia, profundizó en la fundamentación del misterio asuncionista y del pastorado mariano.

No obstante, lo que en realidad explica el ánimo del capuchino es la espléndida representación pictórica de la Divina Pastora. Soriano ofrece un magnífico ejemplo de un cuadro dentro de otro cuadro, recurso genuinamente barroco. El artista acomete una deliciosa interpretación de tan encantador asunto. Recrea la primera imagen de este tema, mandada pintar en 1703 por el P. Isidoro a partir de su dictamen iconográfico y que, el 8 de septiembre de ese año, enarbó en su estandarte desde la iglesia de San Gil hasta la Alameda de Hércules durante el rezo público del rosario. Según una antigua tradición, dicho lienzo es el que custodia asimismo la Primitiva Hermandad y que, tras su secular atribución a Tovar, se relaciona hoy con Cristóbal López⁴.

Sea como fuere, en la pintura que analizamos se introducen ligeras variantes respecto al modelo original que nos permiten corroborar su autoría. Entre ellas, la postura de san Miguel y, sobre todo, la de los angelitos que coronan a María. El caprichoso vuelo de las tiras de tela que los envuelven, los gestos de sus piernas y el modo de sostener la preseña por el aro y el interior de los imperiales se repiten, *ad pedem litterae*, en el dibujo de Soriano grabado por Juan Bernabé Palomino, presente también en esta muestra. Exacta es además la disposición de los plegados en la indumentaria de la Virgen.

2 Sevilla 1743. En varios ejemplares que hemos consultado de esta publicación no había indicios de que su portada estuviera ilustrada con la supuesta imagen deseada por su autor.

3 Enciclopedia de la Religión Católica, Ediciones Dalmau y Jover, Barcelona, t. III, 1952, 1.162.

4 Cf. Román 2012, 110-111.

Todos estos útiles, libros y pintura justifican la génesis de la Hermandad de la Divina Pastora, principal interesada en preservar la imagen de su fundador. De hecho, por encima de la significación artística del cuadro, uno de los más interesantes de su autor, está su valor testimonial, al perpetuar la efigie del legítimo creador, defensor e impulsor de esta advocación mariana y de su bucólica iconografía. Tal es así que sirvió de modelo a las posteriores representaciones del P. Isidoro. Baste citar la acuarela sobre pergamino de la Regla de la corporación pastoreña, fechada en 1762; o el óleo sobre lienzo adscrito a José de Huelva, en el convento hispalense de los Capuchinos, que se suele datar en 1790. Precisamente, en ese cenobio, donde el fraile concibió el nuevo culto a la Virgen, se atesora una copia de 1892 de la obra que nos incumbe⁵.

Para concluir, hemos de mencionar que el retrato fue restaurado en el año 2000, con ocasión del CCL aniversario del fallecimiento de fray Isidoro de Sevilla. La tarea, realizada entre los meses de junio y septiembre, corrió a cargo de Joaquín Frías Ruiz. En la intervención fijó los estratos, para que el conjunto pictórico recuperase el cuerpo y la flexibilidad perdidos; colocó bordes postizos que aportaran resistencia a los originales, así como un nuevo bastidor. Efectuó una acertada labor de limpieza integral, eliminando barnices oxidados y suciedad superficial; de reintegración cromática y, por último, de protección final mediante un barnizado con mezcla de resinas naturales y acrílicas, que le devolvió a la obra, a su vez, la apetecida luminosidad⁶.

Jesús Rojas-Marcos González

⁵ Estudiada por Infante y Rodríguez 2013c, 180-181.

⁶ Archivo particular de Frías 2000, 2-3.

14. Divina Pastora.

Juan Ruiz Soriano, atribución.

Segundo tercio del siglo XVIII.

82 x 62 cm.

Óleo sobre lienzo.

Colección particular, Écija.

Bibliografía: Román 2012, 765; Porres 2017, 51.

Esta obra representa a la Divina Pastora sedente con diferentes personajes a su alrededor. La obra se puede atribuir claramente al pintor de Higuera de la Sierra, Juan Ruiz Soriano (1701 - Sevilla, 1763), que sigue el modelo mariano creado por su paisano y pariente Alonso Miguel de Tovar a partir de los escritos de Fray Isidoro de Sevilla:

«Píntase pues este prodigio de la gracia, esta Imagen milagrosa, con la mayor hermosura, que el pincel le puede dar, en un monte, o valle, entre árboles, y plantas, sitio propio de los Pastores, sentada en una peña, rodeada toda de Ovejitas, que a cada una tiene en la boca una Rosa hermosísima [...]».

Aparte de esa descripción básica aparecen dos ángeles que la coronan y otros querubines que rodean la cabeza de la Virgen. En cuanto a las novedades que presenta, respecto de la iconografía tradicional, tiene la particularidad de la aparición de un ángel pastorcito que parece instruir a una de las ovejas que le contempla mientras le señala a la Madre de Dios. Al fondo a la izquierda se contempla la imagen del mismo Cristo que coge una oveja entre sus hombros y a la derecha la consabida imagen de san Miguel en el cielo acechando con su espada flamígera a un ser de aspecto leonino.

Esta obra se encuentra en una colección particular ecijana. Por fuentes orales podemos suponer su procedencia de la casa del párroco de la iglesia de Santiago de Écija. En dicha iglesia, en la capilla de los Monteros, hay un lienzo con la escena de la Trinidad que también pudiera adscribirse a la obra de Ruiz Soriano. Antes perteneció a don Manuel Martín Cordero, dato que sabemos por la fotografía que se realizó en los años 50 para el Catálogo de la provincia de Sevilla. En épocas que desconocemos sufrió un recorte en su parte superior al adaptarlo a un nuevo formato simplificado de la gloria con ángeles y el Espíritu Santo que tienen otras obras de igual composición como la *Divina Pastora*, recientemente aparecida en el mercado y firmada en el ángulo inferior izquierdo. Tiene una paleta muy agradable en tonos cálidos y pasteles.

Sabemos también que el grabador cordobés Juan Bernabé Palomino realizó una estampa a partir de un dibujo de Juan Ruiz Soriano con una serie de frailes capuchinos arrodillados ante la Divina Pastora entonando alabanzas.

La mayoría de las obras de este artista, formado con Tovar, se sitúan cronológicamente -incluida su producción salmantina- entre los años veinte y cincuenta del setecientos. Se sabe que abrió tienda en la calle Alhóndiga, esquina con los Trinitarios en Sevilla. Aparecen diferentes noticias de él desde 1714, cuando aún se encuentra en proceso de aprendizaje, declarándose “oficial de pintor” hasta llegar a una noticia, que lo muestra restaurando en 1756 un lienzo de Murillo en la Catedral de Sevilla. Con posterioridad a esa fecha no aparece nueva documentación hasta el momento de su muerte en 1763.

El catálogo del autor es bastante extenso y se le suman nuevas obras aparecidas recientemente en el mercado y en colecciones particulares. Las últimas investigaciones sobre Ruiz Soriano y otros pintores coetáneos han arrojado luz a un siglo eclipsado por la figura preeminente de Murillo y la primera generación de pintores sevillanos.

Jesús Porres Benavides



15. *Divina Pastora.*

Autor anónimo.

Segundo tercio del siglo XVIII.

Óleo sobre lienzo.

Faltan medidas

Colección particular, Sevilla.

Bibliografía: Román 2012, 641.

En esta obra aparece la Divina Pastora sedente rodeada de su particular rebaño. Esta coronada por dos ángeles que llevan atributos marianos como son el sombrero de pastora y el otro la palma, símbolo de la victoria de Maria. Junto a la Virgen podemos ver a un ángel disfrazado de san Juanito (pues tiene alas) o bien disfrazado de pastor con su típica pelliza que porta el cayado de Maria otro atributo “pastoreño”. En el celaje de fondo se aprecia la consabida escena de san Miguel defendiendo una oveja del demonio.

La virgen porta una rosa en la mano izquierda como los modelos que realizó Tovar. La pintura de gran calidad sin firmar, se puede encuadrar en el segundo tercio del siglo XVIII y está cercana a las composiciones que hiciera Juan Ruiz Soriano como *la Divina Pastora*, óleo sobre cobre en marco de plata en la misma colección particular de Sevilla.

Algunos autores como Valdivieso, han visto el estilo de Ruiz Soriano como secundario y vulgar, debido a la tendencia imitativa de Murillo, en boga a lo largo de la primera mitad del siglo XVIII y está comprobado como Ruiz Soriano utiliza estampas como los grabados flamencos, que realizó Schelte Adams Bolswert sobre la vida de san Agustín editadas en Paris en 1624 que le sirvieron para realizar su serie sobre la vida del santo. A pesar de esto creemos que se trata de un juicio poco real sobre Ruiz Soriano, que no parece que sea un pintor carente de calidad, aunque sin duda es deudor compositivamente de otros autores para algunas de sus obras.

Verdaderamente quienes mejor supieron adaptar los prototipos de Murillo e incluso copiarlos a lo largo del siglo XVIII fueron Alonso Miguel de Tovar y Domingo Martínez, considerados “murillescos” de segunda generación, pero también Ruiz Soriano adaptara magistralmente prototipos murillescos.

Según comenta Benito Navarrete, un caso interesante para verificar la enorme trascendencia de los tipos creados por Murillo a través de las imágenes sagradas, fue precisamente esta nueva advocación de la Divina Pastora pues «la interpretación de esa nueva iconografía, la estética y el gusto elegido para que funcionara era la que Murillo había puesto de manifiesto en sus diferentes tipos físicos femeninos, especialmente en algunas de sus vírgenes o en los ángeles tan característicos»¹.

Jesús Ángel Porres Benavides

¹ Cf. Navarrete 2017d, 123.



16. Divina Pastora.

Anónimo (Seguidor de Alonso Miguel de Tovar).

Primer tercio del siglo XVIII (después de 1703).

190 x 110 cm.

Óleo sobre lienzo.

Colección particular, Cantillana (Sevilla).

Bibliografía: Román 2012, 210, 626; Id. 2015, 259, 273, 294; Id. 2017, 397, 406; Porres 2017, 48; Rodríguez Cárcela 2018, 44.

Frente al formato vertical con que se resuelven la inmensa mayoría de representaciones de la Santísima Virgen María como Divina Pastora, la que es objeto de este comentario presenta, como hecho diferencial, una disposición horizontal. Esta articulación ha permitido, al por ahora anónimo artista, potenciar el desarrollo del paisaje. De igual modo, el pintor logró manejar líneas compositivas muy armónicas, en tanto que la estructura triangular, consagrada como arquetípica de este tema, resulta mucho más abierta. Además, se advierte cómo a partir del mismo paisaje compone, en sombra y en segundo término, una estructura piramidal de amplia base cuya cúspide queda oculta tras la espalda de la Divina Pastora. No obstante, las líneas compositivas resultantes hacen confluir la atención del espectador en el pecho de la Señora, otorgado así una cualificación simbólica a la estructura, dirigiendo la mirada de quien la contempla.

La apertura del campo de visión que contiene la pintura ocurre sin restar protagonismo a la monumental figura de la Virgen, que aparece centrando la escena. El tratamiento apaisado posibilita la representación de mayor cantidad de ovejas, sumando una sexta res sobre las cinco que habitualmente aparecen en la mayor parte de las ocasiones. Se incrementa así el sentido de rebaño como parte esencial del tema, lo que puede identificarse como uno de los propósitos de esta imagen devocional, así como otro de los hechos diferenciales de esta pintura. En el plano formal, este incremento de las merinas no sólo hace que se equilibre su número, distribuyéndose tres a cada lado de la Virgen, sino que también refuerza la ya mencionada apertura de la composición pictórica.

El modelo iconográfico de la Virgen resulta idéntico al consagrado en 1703 por Alonso Miguel de Tovar en orden al encargo de fray Isidoro de Sevilla, para el primitivo estandarte con el que el capuchino realizó el público rosario el 8 de septiembre de aquel año. Esta adscripción se verifica mediante la presencia de la pareja de ángeles volanderos que colocan una corona real sobre la cabeza de la santísima Virgen. Otra variante que cabe señalar es la posición del báculo, traído al primer plano junto a la Divina Pastora, como sucede en las representaciones del mismo tema que se conservan en la parroquia de San Juan Bautista de Chiclana de la Frontera y la que centraba el estandarte regalado por el duque de Osuna a la Hermandad de la parroquia de Santa Marina de Sevilla.

Volviendo al formato horizontal y a su trascendencia y significación, la elección apaisada también hace posible un mayor número de planos de profundidad en la pintura y una eficiente gestión del espacio proyectado. Se permite mayor naturalidad tanto en el paisaje como la escena que tiene lugar en el fondo que queda cualificada. En ella San Miguel, general de las tropas celestiales, acude en auxilio de la oveja extraviada que invoca a su mediadora con el Ave María, que se hace visible mediante una filacteria. El divino soldado aparece con espada de fuego y defendido con el escudo, dispuesto a derrotar al “enemigo” que es el pecado, representado en el fiero lobo que emerge de su cueva.

Desde el punto de vista de los usos artísticos y del medio al que procede la pintura, parece posible que el apartamiento del formato prototípico planteado por Tovar podría estar justificado en función del uso. Aunque no se conoce con exactitud la procedencia de esta pintura ni el fin concreto con el que fue creada, podría interpretarse que esta obra no estuvo pensada ni para ser colocada en un estandarte, donde predominan los formatos ovalados y en cualquier caso verticales. Tampoco parece posible que ocupase un retablo como cuadro de devoción, ya que aquí la disposición vertical sería la apropiada.



Entrando en el terreno de lo interpretativo, y a propósito del contexto en el que se originó esta pieza, parece oportuno plantear la hipótesis de que esta obra pertenece al conjunto de representaciones que materializaron la expansión devocional de la Divina Pastora en todos los ámbitos. Más concretamente, puede establecerse que no se trata de una pintura destinada al culto público. Antes al contrario, a partir del análisis expuesto puede concluirse que, manteniendo el carácter fuertemente devocional y la fidelidad icónica, se trata aquí de un ejemplar que cristaliza la notable expansión que el tema de la Divina Pastora experimentó durante todo el siglo XVIII, incluyendo el ámbito privado y doméstico donde el formato apaisado de esta pintura adquiriría carta de naturaleza.

Pedro María Martínez Lara

17. La Divina Pastora.

Anónimo (Seguidor de Alonso Miguel de Tovar).

Primer tercio del siglo XVIII (después de 1703).

94 x 68,5 cm.

Óleo sobre lienzo.

Colección particular, Cantillana (Sevilla).

Bibliografía: Porres 2017, 45 y 47; Rodríguez Cárcela 2018, 44.

El presente lienzo supone un claro ejemplo del extraordinario desarrollo y difusión que alcanzó la representación pictórica de la Santísima Virgen María ataviada como Divina Pastora. Se trata de un fenómeno que tuvo lugar en un corto plazo de tiempo, partiendo siempre del obrador de Alonso Miguel de Tovar. Se trata precisamente del artista responsable en 1703, de dar forma plástica al óleo sobre lienzo a la visión de fray Isidoro de Sevilla. En consecuencia, la nutrida nómina de pinturas que pueden encuadrarse en este contexto, y en el que se ubica la pieza de la que se ocupan estas líneas, no son sino lo que podría considerarse una producción casi seriada, habida cuenta de la enorme demanda que suscitó la nueva iconografía. Un asunto, al que pronto se incorporarían el resto de maestros del arte de la pintura en Sevilla, destacando a Bernardo Lorente Germán, Juan Ruiz Soriano y Domingo Martínez, entre otros murillescos.

Aunque no ha podido certificarse la autoría del lienzo, se trata de una obra que reproduce con un alto grado de mimesis el modelo arquetípico establecido por Tovar en la pintura destinada al estandarte con que se inició el culto público a esta nueva devoción mariana y que hoy preside un retablo lateral de la capilla del antiguo hospital de San Bernardo, que es hoy sede canónica de la Hermandad de la Divina Pastora y Santa Marina. Es por eso que el autor debe ser considerado como alguien muy próximo al maestro higuereño. En este sentido es muy fácil establecer la hipótesis de un nutrido obrador, donde a las órdenes de Tovar y bajo su supervisión, trabajarían no pocos oficiales, produciendo lienzos como éste con ligerísimas variaciones en el gesto o tratamiento de detalles particulares. Estas piezas son similares tanto en el formato como en la disposición compositiva del tema, incluso en las dimensiones. Tan sólo es posible advertir leves diferencias en la calidad de la ejecución tanto del dibujo como de la aplicación de la materia pictórica.

Es muy preciso señalar aquí que la dinámica de multiplicidad de manos y las variantes resultantes, concuerdan en gran medida con la disparidad en la calidad de las pinturas, incluso con la imposibilidad de trazar una autoría concreta de cada una de ellas. Un aspecto, el del sistema de producción, que también tiene relación con el aprecio que cada una de ellas recibía y en consecuencia, con el demandante y el destino que tendría la obra.

Así las cosas, la presente obra guarda relación directa no solo con el ya aludido original de Tovar pintado para el estandarte que presidió la predicación de Fray Isidoro en la Alameda de Hércules el 8 de septiembre de 1703, sino con los lienzos conservados en la parroquia de San Juan Bautista de Chiclana de la Frontera (Cádiz), el que se conserva en el museo Carmen Thyssen de Málaga, el ejemplar que recientemente ha salido a subasta en el mercado artístico y una más, de pequeñas dimensiones y pintada sobre cobre que aparece disponible en el mercado anticuario digital.

A modo de conclusión y en relación al medio artístico y los usos que intervinieron en la génesis de esta obra artística, puede plantearse que esta obra supone la materialización de la necesidad de una rápida propagación de un tema pictórico con un fuerte sentido icónico. En efecto, si se atiende al reducido nivel de variación y creatividad admitido sobre el original, las sucesivas y para nada escasas representaciones de la Virgen como Divina Pastora que proliferan sobre todo durante la primera mitad del siglo XVIII, son vivo testimonio de un importante fenómeno de demanda pictórica. Un proceso de expansión y solitud que no es sino la consecuencia directa de un fulgurante éxito de la nueva devoción. Algo en lo que el arte tiene un protagonismo incontestable. La clave para que la religiosidad popular del setecientos sevillano, se ofreciera como el medio perfecto para la eclosión y propagación de esta nueva devoción, está en la interpretación plástica de la imagen. El empleo de las exitosas fórmulas del naturalismo barroco, unidas al propósito de humanizar lo sagrado como estrategia para acortar la distancia entre



lo divino y lo mundano, logran la identificación del fiel con la imagen de Cristo, la Virgen y los Santos. Todo esto, oportunamente catalizado en los sermones y pláticas, dio lugar a fenómenos de enorme eficacia y eficiencia, como el de la devoción a la Santísima Virgen caracterizada como Pastora, que cristaliza en pinturas como ésta, que si bien plantean un mensaje sencillo, legible y cercano, están dotadas de una fuerte carga emotiva, y un potente simbolismo que va desde la identificación del pueblo de Dios con el rebaño, el pecado con el lobo, la ayuda divina como la intervención de san Miguel, o la corona, símbolo de la realeza terrenal y celestial de María.

Pedro María Martínez Lara

18. Divina Pastora.

Cristóbal Ramos (1725-1799).

Hacia 1750-1766.

37 cm.

Escultura en terracota policromada.

Parroquia de Nuestra Señora de Consolación, El Coronil (Sevilla).

Bibliografía: APCC 1766, f. 34 vto; Hernández Díaz, Sancho y Collantes 1943, 366; Morales 1981, 391; Id., 1985, 236; Montesinos 1986, 41, 68 y 108; Ruiz Pérez 1998, 319; Román 2012, 62, 731, 838 y 845; Id. 2017, 397.

En la parroquia de Nuestra Señora de Consolación de El Coronil, localidad situada en el extremo suroriental de la Campiña sevillana, se venera una escultura de la Divina Pastora en el interior de una vitrina de madera dorada y adornada con cristales azogados, que en realidad procede de la clausurada ermita de la Virgen de los Remedios de este mismo municipio. Gracias a la amabilidad de D. Juan Luis Manzano, podemos aportar la nota documental, contenida en el folio 34v del *Libro de Actas* de la Cofradía de Nuestra Señora de los Remedios, donde consta que en 1766, «D. Andrés Velasco clérigo presbítero natural de esta villa y vecino de la ciudad de Sevilla dejó por su muerte para el adorno de la Capilla una imagen de Pastora con su risco y figuras, colocado en un tabernáculo dorado y maqueado embutido de cristal con mesa de altar y ara, cruz con peana de jaspe, sacra y tablilla del Evangelio de San Juan y frontal y el dicho tabernáculo con cuatro mecheros de metal». La atribución de dicha “Pastora” a Cristóbal Ramos, formulada por vez primera en el lejano año 1943, nos parece plenamente acertada, por razones técnicas, morfológicas y estilísticas.

Cristóbal Ramos (1725-1799) es un escultor sevillano, activo profesionalmente durante la segunda mitad del siglo XVIII. Desde unos iniciales presupuestos tardobarrocos de influencia rococó, supo evolucionar hacia recursos compositivos y formales que acusan la influencia del clasicismo academicista. Él se había formado junto a su padre, el barrista Juan Isidoro Ramos (†1787), con quien dominó la técnica del modelado en este material, convirtiéndolo en el predominante en su producción –hasta el punto de que algún coetáneo se refirió a él como «escultor en barro, y no en madera»–, junto a las telas encoladas y la pasta. Vinculado, desde su fundación, a la Real Escuela de las Tres Nobles Artes, allí desempeñó desde 1775 hasta su muerte en 1799 el cargo de teniente de escultura, al tiempo que su colega el valenciano Blas Molner y Zamora (1738-1812) dirigía dicha sección. Entre sus discípulos directos destacaron su propio sobrino Cesario Ramos (1768-1850) y el afamado Juan de Astorga (1777-1849). Su producción, muy extensa cuantitativamente y en registros temáticos, gozó de un amplio reconocimiento social, estando repartida fundamentalmente por las actuales provincias de Sevilla, Huelva, Cádiz y Córdoba.

La Divina Pastora de El Coronil es obra de pequeño formato, modelada en barro cocido y policromado. Su figura preside el montuoso risco que forra el interior del engalanado escaparate que le sirve de mueble expositor, cuyas eminencias rocosas aparecen salpicadas de diminutos corderitos de barro. La Virgen aparece sentada sobre un promontorio pedregoso que parte de una breve peana de madera, en cuya base se abre un orificio circular por donde atisbamos el trabajo de cocción de la arcilla. El cándido rostro de María dirige su mirada hacia la oveja que acaricia con la mano derecha, al tiempo que con la contraria sostiene un argénteo báculo pastoril. Viste una túnica de color rosáceo, exornada con amplios motivos dorados, blancos y azules de estampación vegetal y floral. El torso mariano se cubre con la tradicional pelliza blanca de piel de cordero, ceñida a la cintura con un lazo rojo, mientras que un manto azul con las vueltas verdes abriga la espalda y se desparrama desde el hombro izquierdo, envolviendo este brazo y cayendo en punta entre ambas piernas. Una toca enmarca sus cabellos, colgando atrás un sombrero que simula ser de paja. Una aparatosa corona de plata de finales del siglo XVIII, adornada de ces y rocallas, y circundada por una ráfaga de rayos biselados, se posa sobre las sienes virginales.





La definición morfológica de los juveniles y agraciados rasgos faciales de esta Divina Pastora, además de su propia donación en 1766, termina por dar fuerza a la atribución de esta pieza a la producción del prolífico taller regentado por Cristóbal Ramos en la segunda mitad de la centuria dieciochesca. Efectivamente, comparte con otras muchas de sus creaciones marianas la configuración oval de su semblante, de formas llenas, barbilla redondeada con hoyuelo central y visible papada, así como las cejas de perfecto arqueado, los ojos de cristal con sus pestañas pintadas, la nariz alargada y fina, y una boca pequeña con los labios cerrados, esbozando una sonrisa. Su expresión resulta ensoñadora y plena de recatado encanto femenino, una actitud que aparece reforzada por el gesto de inclinar la cabeza hacia la diestra.

19. Divina Pastora.

José María Martín (1789-1853).

Hacia 1825.

162 x 102 mm.

Cobre, buril y aguafuerte.

Grabado calcográfico.

Colección particular, Cantillana (Sevilla).

Inscripción: Salve Pastora querida / cuya caridad te mueve / dejando noventa y nueve / buscar la oveja perdida / Salve fuente de la vida // Salve bellísima Aurora / porque en la ultima hora / de su vida el sumo Rey / de toda la humana grey / te constituyó Pastora. // J. M. Martin f.

Bibliografía: Román 2012, 538.

«Último de los grabadores sevillanos que, según frase de un reputado escritor, se llevó los buriles a su tumba». Con esta evocadora frase el crítico decimonónico Manuel Ossorio y Bernard se refiere a José María Martín, palabras que en absoluto son hiperbólicas pues con su muerte se cierra toda una época para el grabado en Sevilla. Trabajador incansable, es autor de una abrumadora producción que lo convierte en uno de los grabadores más prolíficos del ámbito hispalense, ya que continuamente van apareciendo obras que hay que ir añadiendo a su abultadísimo pero aún inconcluso catálogo. Aunque operante en el siglo XIX es heredero de la tradición barroca de los estamperos de la centuria anterior, pero pese a ello se advierte en su obra el influjo academicista.

La influencia de la estampa de Palomino diseñada por Soriano –prescindiendo del grupo de frailes- es más que evidente, toda vez que como ya hemos apuntado en la correspondiente ficha de este catálogo aquella se convirtió en una auténtica referencia iconográfica para obras posteriores, sobre todo pinturas y grabados. En este caso la fidelidad a la fuente es más que evidente en la postura y gesto de la Virgen aunque va a presentar alguna que otra diferencia que si bien no revisten excesiva importancia creemos conveniente referir: se ha eliminado el sombrero que asomaba desde la espalda, se aumenta el número de flores que porta en la mano izquierda, el juego de pliegues de las ropas se ha simplificado, así como el pelo asoma en menor cantidad bajo el velo que cubre su cabeza. En cuanto a las ovejas se han eliminado dos de ellas a la izquierda de la Virgen –seguramente para simplificar la composición- aunque el resto presentan las mismas posturas que en el grabado original.

Pero sin duda lo más fiel al modelo creado por Juan Ruiz Soriano son los ángeles que coronan a la Virgen como se puede observar en las posturas, gestos, tratamiento de los paños e incluso en el diseño de la presea. Como se ha señalado al ocuparnos de la estampa de Palomino, la fortuna de estas figuras angélicas hará que sean copiadas hasta la saciedad en multitud de pinturas y grabados durante los siglos XVIII y XIX.

No ocurre lo mismo con el resto de la composición, tanto en la simplificación del árbol de la izquierda como en la escena de San Miguel socorriendo a la oveja, en la que al arcángel se le representa con una flecha en vez de con la espada flamígera y la bestia es sustituida por un lobo que emerge de las llamas, en clara alusión al infierno, por lo que todo esto responde a la inventiva de Martín.

En la parte inferior de la estampa volvemos a ver la célebre salve compuesta por fray Isidoro de Sevilla, lo que nos induce a pensar y aún a afirmar que el comitente de la misma volvería a ser la orden capuchina, ya que en caso de que se hubiera ejecutado bajo los auspicios de la Primitiva Hermandad de Santa Marina –la otra institución difusora de la devoción a la Pastora en Sevilla- aparecería inevitablemente alguna alusión directa a la misma.

Aunque el grabado no presenta fecha lo datamos en la década de 1820 como lo delata en primer lugar la firma empleada, común a todas las obras del autor en esa época como podemos ver en las estampas de la Virgen de la Hiniesta, la de la Correa, el misterio del Descendimiento, Jesús Cautivo y Rescatado, el Cristo de Zalamea, Santo Domingo de Guzmán o San Caralampio, entre otras. No obstante será un análisis estético lo que realmente ajuste su cronología, ya que nos encontramos ante una obra en la que si bien ya no vemos al Martín titubeante y ecléctico de los inicios, éste aún se encuentra forjando un estilo que no terminará de perfeccionar hasta la década siguiente.

Presenta un dibujo algo duro aunque correcto –siempre fue destacable la faceta de dibujante de José María Martín- si bien la técnica con el buril resulta algo pobre, todavía alejada del relativo virtuosismo que alcanzará a partir de 1830. Ello se observa claramente en las monótonas tramas –que se cruzan en algunas zonas sin criterio ni orden alguno- que lograrán de forma muy limitada tanto los efectos de luces y sombras como los de perspectiva y profundidad; esta limitación de recursos técnicos queda perfectamente reflejada en el espacio resultante de la ya referida supresión de las ovejas de la derecha, que ha sido rellenado a base de buriladas sin función concreta.

Finalizamos apuntando que José María Martín abordó en varias ocasiones más el tema de la Pastora, pero siguiendo otras variantes de esta iconografía que habían ido surgiendo desde el siglo anterior, como la de representar a la Virgen con el Niño en su regazo¹.

Juan Carlos Martínez Amores



1 Bibliografía consultada: Martínez Amores 2003, 620; Id. 2004, 829-830; Ossorio 1883, 421; Páez 1982, vol. 2, 178; Román 2012, 538.

20. *Simpecado de Gala de la Divina Pastora*

Año 1807.

Lamé de plata con bordados en hilo de plata y plata sobredorada, lentejuelas, espejuelos y chapas.

Pintura copia de la del simpecado del duque de Osuna.

Pontificia y Real Hermandad del Santo Rosario de la Divina Pastora, Cantillana (Sevilla).

Bibliografía: Pineda 1970, lám. Después p. 200; Hera 2000, 34; Arias 2001, 57, 70, 94, 99, 101, 116-117, 120,132-133, 139, 159-160; López Hernández 2002, 16-17; Román 2012, 612-613.

Exposiciones: *Munarco. Muestra Nacional de Artesanía Cofrade, 4ª edición*, Palacio de Exposiciones y Congresos, Sevilla febrero 2000; *Pastora de Cantillana. 50 Romerías*, Casa de la Provincia, Sevilla 17 -22 abril 2001.

La práctica religiosa de los primeros rosarios públicos se populariza en la villa de Cantillana desde el primer tercio del siglo XVIII.

En una primera etapa se fundó en la Iglesia Parroquial de Cantillana por los misioneros dominicos de la Cofradía del Santo Rosario, una nueva práctica piadosa o devocional, los denominados rosarios públicos o “callejeros”¹, fundándose dos primeras congregaciones de hombres, una titulada de Nuestra Señora de Belén y otra de Nuestra Señora de la Aurora. Posteriormente, las misiones capuchinas de fray Isidoro de Sevilla introducen la devoción a la Divina Pastora junto al uso del rosario público, erigiéndose una reunión de devotos en 1720 y más tarde una congregación del Rosario de mujeres que, junto al culto litúrgico a la Virgen, sacaban en procesión pública un simpecado rojo los días festivos y domingos a primera hora de la tarde. La imagen titular de la corporación tenía altar en la citada parroquia, precioso simulacro del círculo de Ruiz Gijón.

Debido a la epidemia de fiebre amarilla que asoló a las provincias de Cádiz y Sevilla entre 1799 y 1800, una serie de devotas de la Divina Pastora encargan un nuevo simpecado para dar gracias por no afectar a la población de Cantillana².

Pero por disensiones entre las devotas se erige a comienzos del siglo XIX una nueva corporación mariana bajo la advocación de la Asunción de la Virgen en 1804 y en especial por la iniciativa de doña María Cózar que es una de las que encarga el nuevo simpecado quedándose con la insignia y cambiando la advocación por el de la Asunción de la Virgen, trasladándose a la ermita de san Bartolomé. Esta nueva congregación religiosa se creó por el Provisor del Arzobispado de Sevilla y por Real Consejo de Castilla, con la sanción real de Carlos IV, dada en Madrid el 14 de agosto de 1805³.

Por esta ruptura, otra hermana, doña Elena de la Barrera y Morales, mayordoma en esos momentos, encarga confeccionar en el año 1807⁴ este otro simpecado de Gala para cumplir con el propósito votivo inicial de la hermandad pastoreña⁵.

El nombre de “simpecado” deriva de la letanía lauretana “Sine Labe Concepta” y es un símbolo mariano concepcionista, es decir, proclama el privilegio del nacimiento de María sin mancha de pecado original. Inicialmente el término “simpecado” se reserva para los estandartes que van presididos por una imagen de la Inmaculada Concepción; si bien, a partir de los siglos XVII y XVIII, la misma forma es adoptada por los estandartes marianos representativos de diversas advocaciones. Así mismo, se encuentran los denominados simpecados de rosarios públicos, generalmente de color rojo, por ser este color asociado a dicha práctica religiosa. En este caso es el color blanco, por ser un simpecado de gala y ser el color que corresponde con las solemnidades relacionadas con la pureza y virginidad de María, junto con el color azul símbolo de la eternidad, de ahí la utilización de este color en el manto de la Virgen.

Por vexilología y por su morfología la obra textil se define como un estandarte en forma de repostero o paño en vertical, pendiente de un asta y un travesaño, presidido por una imagen pictórica en forma de óvalo o tondo de la Virgen bajo la advocación de la Divina Pastora, terminando la pieza en su parte inferior en forma de dos triángulos o flámulas, más dejando un espacio libre en su zona central para que permita la visión de la persona que lo porta. Es una insignia utilizada en su origen en la celebración de los rosarios públicos de hombres y mujeres.

La pintura que preside el simpecado de gala representa a la Divina Pastora de las almas, siguiendo el modelo iconográfico ideado por fray Isidoro de Sevilla en 1703 y del que Tovar fue su mejor intérprete. De hecho, la del simpecado de Cantillana

1 Para más información al respecto vid. Romero Mensaque 2004a.

2 Cf. Hera 2000, 34-35

3 Sobre el tema vid. García Benítez 1984.

4 Cf. López Hernández 2002, 16-17.

5 En la revista que suele editar la hermandad (Cantillana y su Pastora) y en otras publicaciones similares (vid. Arias 2001) se pueden ver varias fotografías antiguas del simpecado en el rosario o en la carreta de la romería.

reproduce la del simpecado del duque de Osuna de la Primitiva Hermandad.

María viste túnica color jacinto y manto azul con toca sobrepuesta a sus cabellos sueltos, sentada, acariciando con su mano derecha una oveja y sosteniendo en la mano izquierda unas rosas. Al fondo un paisaje con arboleda y una fiera persiguiendo a la oveja como símbolo del mal o el demonio, deteniéndolo por encima el arcángel san Miguel, mayoral del rebaño.

El simpecado de Gala o blanco de la Divina Pastora de Cantillana es uno de los cuatro simpecados que posee la hermandad. Está confeccionado en un tejido de base denominado “lamé” de plata, con bordados que ocupan prácticamente todo el soporte o espacio, realizado con hilos metálicos de plata y plata sobredorada, más aplicaciones ornamentales de lentejuelas, espejuelos y chapas⁶.

La decoración es simétrica y bilateral entorno a un eje central, que corresponde con el asta de plata y en su zona central se sitúa un óleo de colores muy alegres de la Divina Pastora, enmarcándolo a modo de galón un bordado con la introducción de muchos espejuelos, alrededor del cual se encuentra una cenefa formada por una serie de “c” abiertas y encontradas con ramificación de hojas muy finas con terminaciones de espejuelos, que se remata en la zona superior por una especie de pequeña flor de lis en técnica de hojilla. En la parte del centro de las flámulas aparecen dos cuernos de la abundancia, de donde salen finas ramas con distintos tipos de hojas que se ramifican hacia arriba. Alrededor de todo el perímetro del simpecado de perfil muy sinuoso y con gran juego de curvas y contracurvas se repiten los motivos geométricos y vegetales que se entrecruzan formando un juego ornamental propio del barroco tardío con gran influencia del bordado francés de estilo Luis XV. Para los bordados se han empleado distintas técnicas de puntos, destacando la hojilla, cartulina y setillo. Además posee unos cordones en hilo metálico dorado que caen por sus laterales, teniendo en su centro una especie de jarras sin asas, cuyas terminaciones acaban en borlones de tocón con flecos.



El simpecado fue intervenido en el año 1928, cambiándose el forro y arreglándose las borlas. En 2011 tuvo otra intervención en el taller local de Benito Molero López llevando a cabo una fijación de piezas, reposición de algunas y limpieza superficial.

Este simpecado de Gala de la Divina Pastora de las Almas ha estado también expuesto en varias exposiciones y ha participado desde su hechura en 1807 en los cultos de la hermandad, especialmente en los rosarios públicos de mujeres, actualmente en la víspera de la fiesta principal de su titular -el 8 de septiembre- y la noche del último día de novena.

Gabriel Ferreras Romero

⁶ Sobre el bordado vid. Fernández Paz 2003.

21. *Divina Pastora.*

Anónimo.

Finales del siglo XVIII – principios del siglo XIX.

90 x 69,5 cm.

Óleo sobre lienzo.

Ermita de la Divina Pastora, Las Granadillas, Aracena (Huelva); altar mayor.

Bibliografía: Román 2012, 764-765.

La imagen, que preside el altar mayor de la antigua iglesia parroquial de Santiago de Las Granadillas -hoy Ermita de la Divina Pastora-, pertenece a la Hermandad de la Divina Pastora de las Almas de Aracena. Sin embargo, gracias al testimonio del párroco de la localidad, don Longinos Abengózar Muñoz (2018), sabemos que en origen perteneció a la familia de don Manuel Márquez y doña Dolores Moreno, matrimonio oriundo del lugar y que donó la obra al sacerdote. Hay que tener en cuenta que uno de los primeros lugares en hacer brotar la devoción a la Divina Pastora, en torno al año 1722, fue precisamente Aracena, gracias a las prédicas de fray Luis de Oviedo¹. Desde aquí, además, se extendió significativamente al resto de localidades de la sierra onubense, constatándose la existencia de imágenes pastoreñas en casi todas las parroquias y conventos de la zona². De hecho, Higuera de la Sierra y Cortelazor la Real conservan dos de las representaciones pictóricas de este tipo que con más certeza pueden atribuirse a Alonso Miguel de Tovar (1678-1752), higuereño de nacimiento³.

En su estela, precisamente, se encuadra esta obra. Su anónimo autor, utilizando algo más tarde estampas y grabados y sin alcanzar la delicadeza de su dibujo y paleta, siguió muy de cerca los arquetipos empleados por el maestro para representar a María como Pastora de las Almas. En ciertos detalles, de hecho, se advierte una clara similitud con la Divina Pastora del Museo Carmen Thyssen de Málaga (c. 1720), atribuida al propio Tovar. Ese parecido se observa, concretamente, en el árbol que cobija a la Virgen y en el paisaje campestre y rocoso que sirve de fondo a la composición. En él se desarrolla, de forma casi mimética, la escena del feroz lobo que ataca a la oveja descarriada y auxiliada por San Miguel, dotado de escudo ovalado y espada llameante. También es evidente la semejanza en la dulce expresión de María, que inclina su rostro en dirección a la oveja que acaricia. Su tocado, su velo y el sombrero que lleva a la espalda han sido reproducidos de forma casi exacta, igual que la túnica roja, el pellico de lana, el manto azul terciado y el cayado, que, a pesar de estar dibujado a la inversa, adopta la misma posición, es decir trazando una diagonal a su derecha. El número de ovejas que rodean a la Virgen es idéntico, como las posturas que adoptan cada una de ellas, que, fieles al modelo, también llevan flores en la boca.

La relación entre ambas obras vuelve a hacerse patente en la corona imperial, aunque en el caso que analizamos se compone de un mayor número de arcos. Lo que sí difiere realmente es la posición de los ángeles que la sostienen -especialmente la del representado a la izquierda de la Virgen-, existiendo mayor relación, en este caso, con la obra que pudo realizar el propio Tovar en 1703 para la Hermandad de la Divina Pastora y Santa Marina. No obstante, el pintor de la obra de Aracena optó por aplicar un solo color a los ropajes de ambos, el rojo, que simboliza el amor de la Virgen por su rebaño.

También se tomó la libertad de incorporar un nuevo elemento iconográfico: la corona de cuentas que sostienen al mismo tiempo María y dos de las ovejas, alusiva a los cultos públicos celebrados por la comunidad capuchina en honor a la advocación. Los primeros ejemplos conocidos que introdujeron el rosario para enriquecer su iconografía son una obra realizada en 1740 por Domingo Martínez (1688-1749), conservada en una colección particular de Cuenca, y las dos pinturas que Lorente Germán (1680-1759) realizó para las parroquias de San Vicente Mártir de Tocina, en 1741, y de San Juan Bautista de Alcolea del Río, en 1742⁴. La representación de este motivo en este tipo de pinturas se difundió ampliamente por Sevilla y su entorno, llegando a cruzar el Atlántico. Es lógico, por tanto, que también tuviese su reflejo en la serranía, aunque esta obra de Las Granadillas posee una particularidad interesante: el número de cuentas, evidentemente mayor que el necesario para el rezo del Santo Rosario, debe aludir -a pesar de que tampoco existe una coincidencia total- a la corona franciscana, la que rezaban los fieles pastoreños⁵.

1 Cf. González Gómez y Carrasco 1992, 387.

2 Cf. Romero Mensaque 2010b, 440.

3 Cf. Valdivieso 2002, 310.

4 Cf. Román 2012, 765.

5 Cf. Galbarro 2013, 58 y ss.



22. *Divina Pastora.*

Eduardo Cano.

Finales del siglo XIX.

190 x 130 cm.

Óleo sobre lienzo.

Sevilla. Iglesia de San Juan de la Palma. Nave de la Epístola.

Inscripción detrás del lienzo: «Este cuadro es donación de la Sra. Dña. M^a Emelia. Repiso, siendo su voluntad que no salga de la iglesia de San Juan de la Palma de Sevilla. R.I.P.A. Falleció el 21 de diciembre de 1942».

Bibliografía: Martínez Alcalde 1997, 161-162; Cabezas 2015a, 302.

Eduardo Cano de la Peña (Madrid, 20 de marzo de 1823 – Sevilla, 1 de abril de 1897), fue considerado pintor romántico, nazareno, impulsor de la pintura de historia en España, aunque también hubo de practicar los géneros del retrato, participó de las corrientes costumbrista, realista, y ejerció como muralista, acuarelista, grabador, así como exploró el territorio del casacismo. Asimismo, fue un destacado defensor de la conservación del patrimonio hispalense, de la igualdad de sexos en cuestiones de formación y músico *amateur*. La participación en géneros, estilos y acciones tan distintos prueban no solo que Cano fue un pintor muy activo a lo largo de una dilatada trayectoria de más de cuatro décadas, sino que además alcanzó gran consideración, no solo para sus coetáneos –al ser capaz de integrar instituciones de prestigio relacionadas con el arte y la estética–, sino también para las generaciones posteriores, que siempre lo tomaron por maestro y referente indiscutible. Es factible afirmar que el enorme ascendente conseguido lo debía, no tanto al número de obras que conforman su catálogo –algo menos de ciento cincuenta títulos–, o a la calidad de las mismas, sino al constante trabajo y disponibilidad que prestó como asesor, pintor y profesor, a veces de forma desinteresada y durante muchos años. Llegó a tanto su dedicación que pudo alcanzar y establecerse en la cúspide de la Escuela de pintura sevillana, personificándola –de manera inequívoca entre los años sesenta y ochenta de la centuria decimonónica–, como ningún otro artista desde el Siglo de Oro. Eso es, desde luego, lo que creían críticos como Cascales, uno de sus primeros biógrafos, que lo llamó «Genio hacedor de genios» al actuar como «revitalizador» de dicha escuela, no tanto por su propia pintura, sino por ser maestro del grupo de pintores que dominará el panorama artístico sevillano durante todo el primer tercio del siglo XX. Esta posición preponderante no se refiere a una guía formal o estética para sus discípulos y alumnos al modo de Murillo –casi ninguno de ellos adeudó formas propias del maestro–, en la Escuela de Bellas Artes. Más bien se debía a la autoridad que nacía de su inexcusable presencia en los círculos dictaminadores de la aprobación artística: formó parte de casi todas las comisiones que se crearon al efecto durante la segunda mitad del siglo, seleccionó los representantes de la ciudad en las exposiciones nacionales que se celebraron a partir de los años cincuenta, o los restauradores de los cuadros y el equipo encargado de elaborar –siempre bajo su dirección–, los catálogos y el plan museográfico de la nueva pinacoteca sevillana. Incluso fue el representante de los pintores sevillanos ante las más altas instancias, como cuando Isabel II visitó el Museo en 1862 o cuando hizo lo mismo Alfonso XII en 1877. Todo esto no solo lo categorizaba como prestigioso artista de conocimientos, sino que le permitía disfrutar de una selecta clientela para el desarrollo de su pintura, que retrataba con asiduidad. Como consecuencia de lo anterior, Eduardo Cano suponía en el último tercio del siglo XIX un jalón determinante que alentaba al ejercicio de la práctica de la pintura y al comercio artístico como medio posible de vida para los jóvenes pintores. Para sus contemporáneos, no parecía haber existido una personalidad tan fuerte y poderosa desde Murillo en la escuela de pintura hispalense, ya que Cano había supuesto una frontera entre un periodo a olvidar y otro a recordar con ahínco. Precisamente, como fuente legitimadora de la nueva etapa, protagonizada por los muchos y conocidos artistas del primer tercio del siglo XX, fue tomado por Mattoni cuando lo clasificó como «regenerador de la pintura en nuestra ciudad y maestro de una brillante pléyade de artistas»¹.

Es especialmente destacado que un artista de esta categoría hiciera su propia versión de la *Divina Pastora*, sobre todo cuando, a finales del siglo XIX, ya no regía de manera tan determinante el modelo fijado por Alonso Miguel de Tovar y era posible introducir determinadas licencias en su representación. La conservada en San Juan de la Palma fue realizada muy pocos

¹ Cf. Mattoni 1993, 139.



años antes de la muerte del artista para el domicilio particular de María Emelia Romero Mateos, vecina de la collación que mantenía una estrecha amistad con el pintor por haberse integrado en el establecimiento de enseñanza artística para mujeres que Cano había inaugurado en 1886. En 1934 donó esta y otras piezas a los templos de San Pedro y San Juan Bautista como benefactora, teniendo la previsión de encargar su copia² a la hija del pintor, Ramona Cano (Sevilla, 1882 – 1952), amiga de la familia y modelo vivo para su padre en esta y en otras composiciones. Formalmente se trata de una composición bien resuelta y de colores nacarados. En medio de la composición, teniendo como telón de fondo un paisaje iluminado de manera muy interesante, aparece la Divina Pastora, sedente, con el sombrero echado hacia atrás y con la mirada baja³. Dejado el cayado a un lado, acaricia con la diestra al cordero que le ofrece la rosa, mientras con la contraria sostiene las que le alcanzan las otras ovejas con su hocico. Dos angelillos se aprestan a coronarla con una pequeña presea dorada, con imperiales, cruz y joyas, mientras en el fondo, la oveja descarriada –de cuya boca sale una filacteria–, va a ser atacada por el dragón del pecado que, amenazante, sale de una cueva. El final vendrá cuando el arcángel San Miguel, que cae en picado sobre el monstruo con su espada flamígera, acabe por salvar a aquella de su perdición.

Álvaro Cabezas García

² La copia de este lienzo se encuentra hoy en el Convento de Capuchinos de Sevilla.

³ Agradezco a Gabriel Ferreras Romero su testimonio con respecto a esta obra. Según él, la representación en Cano de la mirada baja en los rostros femeninos se debía a que su hija, que le servía de modelo con frecuencia, era tuerta de un ojo y con esta disposición del semblante, podía disimular su falta al retratarla.

23. *La Divina Pastora con el Niño Jesús.*

Anónimo [litógrafo] / Enrique Orce Mármol (1885-1952) [dibujante].

Establecimiento: Litografía Tip. Gómez Hermanos.

1932.

570 x 400 mm.

Piedra, lápiz litográfico, rascador y tintas de colores.

Cromolitografía.

Colección particular, Cantillana (Sevilla).

Inscripción: «Propiedad de los Capuchinos de Andalucía, 1932 – LIT. TIP. GÓMEZ HNOS.-SEVILLA // DIVINA PASTORA DE LAS ALMAS, // MEDIANERA DE TODAS LAS GRACIAS, RUEGA POR NOSOTROS».

Bibliografía: Román 2012, 672-673 y 724-725.

Este su *invención* en 1703 por fray Isidoro de Sevilla el tipo iconográfico de la Divina Pastora ha permanecido incólume hasta nuestros días tanto morfológicamente como en su concepto original, aunque ello no será óbice para que experimente a lo largo de los siglos variantes que proporcionarán una riqueza añadida al mismo. De entre los numerosos casos que se podrían señalar, traemos como botón de muestra esta estampa que reproduce fielmente el lienzo pintado por Tovar para el simpecado de la Hermandad de Santa Marina pero al que se le ha añadido la imagen de Jesús Niño en sustitución del cordero que figura habitualmente a la derecha de la Virgen¹. La poco frecuente inclusión del Divino Infante en las representaciones pastoreñas en absoluto es algo novedoso ya que ello se remonta a los mismos inicios de la devoción, algo de lo que no era partidario el propio fray Isidoro, ya que si bien en *La Pastora Coronada* (1705) y *La Mejor Pastora Assumpta* (1732) no hace alusión alguna a ello, en *El Montañés Capuchino* (1743) señala lo innecesario de su figuración indicando que el cordero que acaricia la Virgen «representa a su Santísimo Hijo, Cordero que vio San Juan en su Apocalipsis, a quien seguían otros muchos».

La estampa sigue un diseño creado por el pintor y ceramista Enrique Orce Mármol, artista intensamente vinculado a la orden capuchina desde muy pronto ya que su cuñado -fray Ángel de Cañete- fue guardián del convento hispalense. Esta circunstancia le proporcionará innumerables encargos de esta congregación, principalmente relacionados con la Divina Pastora como es el caso del retablo cerámico realizado para el convento de Antequera en 1925, en el que plasmará por vez primera esta composición aunque añadiendo en el pecho del Niño el Sagrado Corazón y suprimiendo el racimo de uvas de su mano izquierda. Del éxito que debió alcanzar esta variante iconográfica da fe el hecho de que tres años más tarde lo vuelve a pintar -esta vez sobre lienzo- para el convento de Sevilla siguiendo el encargo del padre Juan Bautista de Ardales (1884-1960), carismática figura de capital importancia para la orden y para la devoción a la Pastora, que establecerá con Orce fuertes vínculos personales hasta su fallecimiento. Precisamente en un magnífico retrato de este capuchino realizado en 1941 por nuestro pintor aparecerá -otra vez el recurso del “cuadro dentro del cuadro”²- ese lienzo al que nos hemos referido, lo que vuelve a redundar no solo en lo exitoso de la composición sino también en la estima que profesaba a la misma el padre Ardales.

La cromolitografía que reproduce el dibujo de Orce salió en 1932 de la imprenta sevillana *Gómez Hermanos*, regentada por Ignacio, Enrique y Alfonso Gómez Millán. De la misma -operante desde 1913 hasta 1937 aproximadamente- han salido algunos de los más célebres carteles festivos de la ciudad pero sobre todo será recordada por haber editado durante los años veinte la revista *La Semana Santa de Sevilla* en la que se incluyó la icónica serie de los nazarenos de Francisco Hohenleiter. Desconocemos quién fue el litógrafo ya que sólo aparece la firma de Orce como dibujante -por otro lado algo muy habitual en este tipo de obras-, pero lo cierto es que la estampa no tiene mayor pretensión que la devocional y divulgativa, presentando ese aspecto *dulzón* e ingenuo tan característico del grabado religioso desde mediados del siglo XIX. A ello va a contribuir en gran medida su labor cromática, ya que si bien los colores están aplicados de correctísima forma técnicamente hablando -demostrando el buen hacer de la imprenta que la editó- la tonalidad e intensidad de los mismos reduce de forma notable sus valores plásticos³.

1 Para la figura del Niño -aunque incorporándole en sus manos un racimo de uvas y una espiga de trigo- ha servido de modelo el que aparece en la célebre pintura de Murillo conocida como Los niños de la concha, actualmente en el Museo de El Prado. Igualmente se ha plasmado de forma fiel la oveja que yace recostada en la parte inferior izquierda.

2 ¿Estaría tratando Orce de algún modo emular a Juan Ruiz Soriano en su conocido retrato de fray Isidoro de Sevilla?

3 Bibliografía consultada: Infante y Rodríguez 2013d, 130-131; Palomero 1987, 61-63; Román 2012, 672-673 y 724-725; Sevilla 1743.



DIVINA PASTORA DE LAS ALMAS.
MEDIANERA DE TODAS LAS GRACIAS. RUEGA POR NOSOTROS.

24. Divina Pastora.

Luis Manuel López Hernández.

2012.

40 cm.

Terracota dorada, estofada y policromada.

Colección particular Aracena (Huelva).

Inédita.

Se trata de una representación a escala de la conocida imagen venerada en la localidad serrana de Aracena, obra destacada de Sebastián Santos Rojas (1895-1977) esculpida en 1965 y que se puede poner en relación con la Divina Pastora del convento capuchino de Antequera, así como otras versiones del mismo tema, en tamaño inferior, que el escultor Higuereño realizó por encargo o intercesión del capuchino fray Juan Bautista de Ardales.

La imagen, encargada al joven artista cantillanero Luis Manuel López (1975), muestra claramente el modelo iconográfico creado por Tovar en sus primeras obras sobre la Divina Pastora. La Virgen sedente, acompañada del Cordero que representa a Cristo y del rebaño humano a sus pies. En este caso la figura de María está custodiada por tres ovejas, dos de ellas -incluido el Cordero- la escoltan por ambos lados y otra tercera recostada en sus pies. Mantiene la mano derecha sobre la cabeza de la oveja y la izquierda con un ramo de flores, claros rasgos del modelo tovariano, con el añadido del cayado, que lo porta ahora con su mano izquierda, en vez de estar recostado sobre el arbusto, como era común en los modelos pictóricos originales. Viste túnica rojiza que deja ver el pie derecho descalzo, pellica anudada a la cintura y manto verde recogido en el brazo izquierdo y caído por la espalda.

Tanto el esquema compositivo como los pequeños detalles de vestimenta y posturas evidencian en esta representación una pervivencia de la creación de Tovar en los albores del siglo XVIII, modelo asentado en torno a la devoción a la Divina Pastora, que ha superado el marco temporal y geográfico para unirse de forma inherente a la representación pastoreña.

Antonio López Hernández.



25. *Simpecado de la Divina Pastora.*

Pintura de Bernardo Lorente Germán (1680-1759).

Segundo tercio del siglo XVIII.

Óleo sobre lienzo.

58,5 x 52 cm.

Leyenda en la filacteria que sale de la boca de la oveja del fondo: "AVE MARIA"

Sevilla. Capilla de la Divina Pastora en la calle Amparo. Sevilla

Bibliografía: Martínez Alcalde 2006, 247 y 256-257; Quiles y Cano 2006, 238, n.º 21; Martínez Alcalde, 2011, 111 y 115; Román 2012, 64 y 653.

Exposiciones: *Exposición Retrospectiva de Arte Concepcionista* (1917).

Esta pintura preside uno de los simpecados de la Primitiva Hermandad de la Divina Pastora y Santa Marina. En concreto, el que ha sido llamado "rojo", "de media gala" o "del Rosario de hombres". Su diseño, muy sencillo, es de perfiles rectilíneos. Se enriquece con bordados de poco relieve en hilo de plata dorada y aplicaciones de áureas lentejuelas sobre terciopelo color granate. Los motivos ornamentales se distribuyen de forma simétrica por el tejido. A lo largo del perímetro corre una orla de hojas y flores estilizadas que, con independencia de su naturaleza, son la imagen de las virtudes de la Virgen y de su perfección espiritual. En las dos patas triangulares se disponen sendas jarras con ramos de azucenas, signos de la pureza de la Madre de Dios.

Sobre ellas se coloca una oveja con cayado pastoril. De la boca de la situada a la derecha del espectador sale la leyenda "AVE MARIA", en alusión al rezo de la corona; mientras que la de la izquierda porta un rosario. Ambas figuras dan principio y fin a una decoración de profundo simbolismo que aureola la pintura. A cada lado se reparten ocho estrellas de ocho puntas. Por una parte, tal cifra es el número de la resurrección y de la vida eterna. Por otra, las estrellas, al iluminar en la noche la oscuridad del cielo, representan en el cristianismo la guía y el favor divinos. De ahí que la piedad popular salude a la Virgen como *Stella matutina*, «Estrella de la mañana»; y que los Padres de la Iglesia interpreten el nombre de María como *Stella maris*, «Estrella del mar»¹. La Señora, centro del Universo, está flanqueada por la luna y el sol, alegorías del Antiguo y Nuevo Testamento. Ella supone, pues, la transición entre una y otro. Es el puente entre el astro selénico que se oculta cuando surge el Sol de Justicia, Cristo (Mal 3,20).

En el corazón de tan rico conjunto se sitúa un óvalo de metal plateado que acoge la pintura en su interior. La corona real que remata dicho marco sogueado recuerda, a un tiempo, el privilegio de la Virgen tras ser asunta a los cielos, el rezo de la corona cantado por los fieles y la dignidad regia que en 1732 fue incluida en el título de la corporación. En el lienzo, como se sabe, aparece María con el poético traje de pastora. Viste, por tanto, túnica color jacinto, pellico blanco ajustado a la cintura con cingulo azul y manto de ese tono que, terciado por el hombro izquierdo, envuelve su cuerpo por detrás. El sombrero, al enlazarse en la zamarra, se deja caer por la espalda. Sobre su rubiácea cabellera luce una toca trasparente, iluminada por el halo dorado que rodea su cabeza.

Las ovejas se acercan a la Pastora para ofrecerle las rosas que sostienen entre sus dientes. Ella las recibe en la mano izquierda y acaricia con la diestra al cordero místico, identificado con Cristo (Ap 5,6), al que contempla con ternura. Bajo el brazo de ese costado se cruza en diagonal el cayado o báculo. La bucólica estampa tiene lugar en un sosegado paisaje campestre, cuyo dilatado fondo se pierde en la lejanía. El frondoso ramaje de los árboles acentúa el sentido arcádico de la representación. En el flanco opuesto, la oveja descarriada, al ser atacada por un dragón, pronuncia el avemaría. El arcángel San Miguel, que blande con fuerza su espada, acude en su auxilio para espantar a la bestia y reconducir al animal al redil.



¹ Trens 1947, 578-579.

Esta versión de la Divina Pastora presenta leves variantes respecto al modelo de Alonso Miguel de Tovar, protagonista de esta exposición. Por ejemplo, la diferente distribución de la grey en torno a la Virgen, las rosas que exhibe en su mano, de dos colores distintos; o la posición vertical de san Miguel, suspendido en el aire, que ya no deja en el cielo el áureo resplandor al entrar en escena. Además de estos matices iconográficos, es obvio que su estilo tampoco se adscribe al pincel del artista onubense, sino al de su contemporáneo Bernardo Lorente Germán. Este singular pintor sevillano fue uno de los principales difusores de tan halagüeña temática mariana, como prueba el considerable número de ejemplares existentes en su desigual producción.

Precisamente, esta obra de reducido tamaño es una de las más sofisticadas dentro de ese elenco. Su estimable calidad concuerda con la opinión del Conde del Águila sobre el quehacer plástico del autor, al decir que «Sus mejores pinturas son en pequeño»². El predominio del color sobre el dibujo, las tonalidades terrosas de la paleta y el tratamiento denso de la sombra, contrastada por determinados destellos lumínicos, justifican su atribución. Insiste sobre el particular la peculiar caracterización del rostro de María, que responde a su habitual prototipo femenino. Por todo ello, consideramos que el lienzo podría fecharse en su periodo de madurez, tras el esplendor cultural de la Divina Pastora durante el Lustró Real.

Según referencias orales, en el interior del simpecado, justo detrás de la pintura, hay un cartón con una leyenda que afirma que se hizo en 1826 y fue donado por Manuel del Real García. Este hermano, benefactor de la corporación, superó las cuatro décadas al frente de la mayordomía, siendo sepultado a los pies de la Divina Pastora en su capilla de la parroquial de Santa Marina. En tal caso, el óvalo, procedente quizás de una pieza anterior, sería aprovechado para su actual ubicación. Terminamos nuestro análisis comentando que esta insignia, restaurada en 1990, reclama una nueva intervención. Se sustenta gracias a una argénteo vara de sección poligonal. En 1991, la cruz que la remata fue chapada en plata. Debajo de la esfera que le sirve de base se anuda un cordón de pasamanería, cuya combinación cromática entona con el total. Tras fijarse junto a las perillas de la cruceta, cae en vertical por ambos flancos. Remata sus cabos con borlones catedralicios o de tocón, a juego con los que penden de los picos del estandarte.



26. *Divina Pastora.*

Bernardo Lorente Germán (1680-1759), atribución.

ca. 1740.

Óleo sobre lienzo.

42,5 x 33 cm.

Colección particular, Cantillana (Sevilla).

Bibliografía: Román 2017, 399, 408.

Juntamente con Alonso Miguel de Tovar, Bernardo Lorente Germán puede ser llamado «el pintor de las Pastoras»¹. No obstante, el mejor conocimiento de su técnica y obra actualmente rompe con el tópico de atribuirle sistemáticamente cualquier Pastora que aparezca. En el caso de esta pintura de pequeño formato, el estilo y la comparación con otras de Lorente nos lleva a considerarla como obra suya o de taller. En ella se observa caracteres usuales del pintor como el uso de los sombreados “espalto” para mayor contraste de los claroscuros y los brillos a base de destellos blancos. Este último recurso se vuelve minucioso mediante pequeños puntos blancos que acrisolan la ficción del metal de los zarcillos de la Virgen o el rosario como de azabache que muestra el Niño. Igualmente resuelve las estrellas circundando la cabeza de la Virgen mediante pequeños puntos blancos, de modo similar al de otras versiones y otros trasuntos representados por el pintor².

La similitud con otras Pastoras de Lorente es bastante elocuente, sobre todo con las de las parroquias de Tocina³ y Alcolea del Río⁴, ambas firmadas respectivamente en 1741 y 1742, lo que nos lleva a datar a esta sobre la misma fecha. El parecido con la desaparecida de Alcolea es sorprendente. Salvo los ángeles en ademán de coronar a la Divina Pastora que aparecen en esta otra, la composición comparte casi todos los detalles, resolviendo de igual modo el paisaje, los arbustos del fondo, las ovejas, las vestimentas, la fisonomía de la Virgen y del Niño, el arcángel, etc. El rostro y la proporción de la cabeza respecto al cuerpo también son parecidos. En el caso que nos ocupa la imagen del Niño es el elemento más cuidado de la composición, con gestos amables en la expansión de los brazos, expresión dulce y logradamente infantil, cabello rubio, mirada tierna hacia la oveja y túnica blanca resplandeciente ceñida delicadamente por una cinta rojiza. A diferencia de la de Alcolea, cuyo destino para el altar de la citada parroquia exigía mayores proporciones, el formato de esta es mucho más pequeño, seguramente para devoción particular, haciendo de la obra una pieza de trabajo realmente delicado y minucioso.

Al valor técnico se han de añadir el iconográfico y el histórico, puesto que la composición rompe con la programación marcada por fray Isidoro de Sevilla al introducirle la imagen del Niño. Se ha de recordar que para el mentor de la devoción la figura cristológica se hallaba representada en la oveja que sujeta la Divina Pastora a su derecha, imagen del Cordero del Apocalipsis⁵. La expansión de la devoción llevaba consigo la adaptación de la iconografía a las necesidades o gustos de los comitentes, más tratándose de un elemento tan distintivo de las representaciones marianas de gloria como el del Niño en el regazo de la Virgen Madre. El desconocimiento de las directrices interpretativas de fray Isidoro o el requerimiento justo de una identificación más clara de la imagen de Cristo en el trasunto, explican dicha innovación iconográfica que su inventor intentó evitar por todos los medios⁶. Ardales comenta que el reclamo de este al provincial para que prohibiese cualquier tipo de alteración iconográfica se debió a la imagen encargada en 1738 por la duquesa de Osuna Bibiana Francisca Xaviera Guzmán el Bueno para el convento alcantarino de San Gil de Madrid⁷, bello simulacro de la Divina Pastora con el Niño realizado por José Galván y Luis Salvador Carmona. Fray Isidoro pudo conocerla a través de la stampa, aunque también hubo de llegarle la noticia de ejemplos como los de Tocina y Alcolea, cercanos precisamente a la polémica desatada al respecto hacia 1742.

Un detalle más que comparte con las otras dos versiones citadas es el rosario en manos del Niño, el cual lo tiene echado al cuello, expandiendo sus cuentas con la mano derecha para enseñar a la oveja que se le acerca la cruz que pende del remate

1 Cf. Ceán 1800, 181; Cavestany 1945, 107-111.

2 Cf. Quiles y Cano 2006, 232, 234-238; Porres 2016, 187; Id. 2018, 42-44; Valdivieso 2018, 250.

3 Cf. Quilis 2005, 169-172; Román 2012, 615, 625.

4 Cf. Angulo 1946, 243-244; Quiles y Cano 2006, 200, 223, 237; Román 2012, 765.

5 Cf. Sevilla 1743, 221-222.

6 Cf. APCA 1742, 30-31; Román 2012, 672.

7 Cf. Ardales 1951, 18-20; Id. 1949, 40.

del objeto piadoso. Se trata de la inclusión de un elemento de pertenencia al rebaño de la Divina Pastora⁸, cuya fundación solía estar vinculada al ejercicio de la corona o del rosario. Desde los primeros tiempos de la devoción, su promoción y consolidación se hicieron mediante estos ejercicios piadosos que a partir del siglo XVIII cobraron mayor protagonismo al ser empleados en ámbito público por misioneros, hermandades y congregaciones rosarieras⁹. De hecho, el origen de la advocación de la Divina Pastora se debe al entramado de las misiones populares emprendidas por fray Isidoro en 1703 a través del ejercicio de la corona o, como algunas veces refiere, del rosario¹⁰. El capuchino acostumbraba a fundar hermandades a modo de rebaño mediante esta práctica¹¹, trasladando a la realidad el concepto teológico que había ideado como metáfora de la mediación mariana a modo de pastorado¹².

La pintura perteneció a la familia Simo Marra-López, del Puerto de Santa María, adquirida en 2014 en el comercio de arte por una colección privada de Cantillana y restaurada al año siguiente por Antonio López Hernández, hallándose en un estado excelente de conservación.

Álvaro Román Villalón



8 Cf. Román 2012, 765-770.

9 Cf. Romero Mensaque 2004a.

10 Cf. Id. 2004b, 297-313; Román 2012, 627-653.

11 Tales como los de la hermandad primitiva de Santa Marina de Sevilla (1703), Carmona (1706), Utrera (1707), Jerez (1713), Cantillana (1720), Cádiz (1733), San Fernando (1733), Arcos de la Frontera (1736), San Lorenzo de Sevilla (1738), Dos Hermanas (1743). Cf. Román 2012, 605-614.

12 Ibidem., 616-624.

27. *Divina Pastora.*

Bernardo Lorente Germán (1680-1759).

Hacia 1755-1758.

Óleo sobre lienzo.

133 x 93 cm.

Parroquia de la Inmaculada Concepción, Brenes (Sevilla).

Bibliografía: Quiles y Cano 2006, 223-224, 234; Morales 1981, 527; Román 2012, 823-824; Id. 2017, 400, 413; Porres 2018, 41.

En el baptisterio de la Iglesia Parroquial de la Inmaculada Concepción de Brenes (Sevilla) se conserva una pintura que Fernando Quiles e Ignacio Cano atribuían en 2006 a Bernardo Lorente Germán. En ella se aprecia las características del estilo del pintor en su ocaso, con un tono aún más abetunado que oscurece la representación. Ceán ya comentaba que «en los últimos años de su vida, dio en la manía de ennegrecer sus pinturas con espalto, para darles más fuerzas de claro-oscuro, pero el tiempo las puso en tal tono de confusión que en algunas apenas se conoce el asunto que representan»¹, palabras aplicables perfectamente a esta pintura antes de su restauración en 2018 por Antonio López Hernández. Aún y cuando la obra ha ganado en la distinción de los elementos compositivos que la configuran, la tonalidad oscura sigue predominando, dando realce a las figuras mediante brillos muy localizados, especialmente en el rostro de la Virgen y de los ángeles. Si bien la maestría del pintor se observa en la agilidad de la creación de las imágenes mediante los claroscuros, la fisonomía de los personajes revela una técnica débil, propio de su última etapa. Comparte el patrón utilizado para la Virgen con otras dos versiones similares, una en una colección particular de Cantillana y otra en una de Valencia², esta última firmada en 1758, por lo que nos lleva a datar la de Brenes aproximadamente hacia la misma fecha.

La imagen de la Divina Pastora responde al programa iconográfico de fray Isidoro de Sevilla, con túnica roja, manto azul y pellica, el cayado terciado bajo el brazo, el sombrero a la espalda, la rosa en la mano izquierda y sujetando con la derecha a la oveja. No obstante, difiere en algunos detalles característicos de Lorente como las estrellas que circundan la cabeza de la Pastora, los pendientes, el velo como de hebrea y el gesto tierno de cubrir un poco con el manto a la oveja. Como en el caso de las de Valencia y Cantillana, la imagen es mucho más corpulenta, llamando la atención la proporción del sombrero que se descubre por ambos hombros y no solo por el derecho como es usual. Otro distintivo de las Pastoras de Lorente, aquí también presente, es el cayado de grandes proporciones, bien visualizado, apoyado en un lateral a la altura de la cabeza de la Virgen y prolongado hasta la parte inferior derecha del cuadro, trazando prácticamente una diagonal en la composición. El tratamiento fisionómico de las manos se repite en las tres versiones, además de la que perteneció a los marqueses de Larios³. Por lo que respecta a las ovejas, en comparación con el virtuosismo con el que las pintaba Tovar, son bastante modestas, fisionómicamente con rasgos más humanos que animales en las expresiones. La disposición del rebaño difiere del modelo primitivo y de las versiones conocidas de Tovar. Lorente acostumbra a poner mayor número de ovejas, situando alguna de espaldas y otra reclinada en un ángulo⁴. La fisonomía de los ángeles es también bastante simple, nada que ver con los de Tovar, siendo el ángel volandero derecho idéntico al de otra pintura de Lorente en la que lo representa coronando de flores a santa Rosa⁵. Los ángeles en el ángulo inferior izquierdo constituyen una alteración iconográfica más, la única versión de las que conocemos de Lorente en la que lo hace. Uno de ellos, en un primer plano, mira fijamente al espectador para presentarle con el gesto de las manos a la Divina Pastora, mientras otro se asoma por detrás sonriente para señalarla también. La inclusión de ángeles entre el rebaño nunca se da en la obra de Tovar, pero sí en la de Ruiz Soriano y Domingo Martínez, al cual imitan los discípulos Juan de Espinal y Andrés Rubira. Cuando Tovar lo hace los representa en la parte superior para contemplar desde el cielo a la Divina Pastora.

1 Ceán 1800, vol. 2, 182.

2 Cf. Porres 2018, 41-43.

3 Cf. *Ibidem*, 41, 44.

4 Cf. Quiles y Cano 2006, 235-237.

5 Cf. *Ibidem*, 248.



A la escena característica de la iconografía en la que el arcángel san Miguel, como mayoral del rebaño, defiende a la oveja acechada por el demonio, añade la del Buen Pastor cargando con una oveja, figura inspirada en la parábola evangélica (Lc 15, 3-7; Mt 18, 12-14) que refuerza la relación analógica entre Cristo y la Virgen como Pastora. Dicha escena también la representa en la versión de los marqueses de Larios⁶. Se ha de recordar que para fray Isidoro la inclusión del Buen Pastor no era necesaria, puesto que para él ya se hallaba figurado en la oveja de la diestra de la Pastora, el Cordero del Apocalipsis⁷. El paisaje es el mismo que el de esta otra pintura, así como el de las colecciones privadas de Valencia y Cantillana, destacando el riachuelo que sirve de línea divisoria entre la referida escena y el grupo de ovejas con la Pastora, mientras que en esta versión el árbol que la cobija es de grandes proporciones, distinguiéndose un enorme tronco ramificado en tres patas con un follaje resuelto prácticamente a modo de sombra.

Lorente pinta en la parte superior a los ángeles en ademán de coronar a la Divina Pastora, distintivo de las pinturas más primitivas, pero alterando significativamente la composición al ponerle en las manos no una corona, sino tres. Detalle iconográfico tan complejo solo podía depender de un comitente bien ilustrado, seguramente conocedor de los escritos del mentor de la devoción, dado que este, tanto en *La Pastora Coronada* como en *La Mejor Pastora Assumpta*, lo explica en el contexto de la argumentación del pastorado mariano. La triple presea adquiere varios significados para fray Isidoro, refiriendo la identidad de la mujer que sesteo, en primer lugar en perspectiva trinitaria en cuanto que la relaciona con las tres Personas divinas: «Colocada, pues, la Sagrada Emperatriz en el Trono mismo de la Santísima Trinidad, la coronó el mismo Señor con tres bien merecidas coronas. Fue María Santísima Hija del Padre Rey; fue Madre del Hijo Rey y fue Esposa del Espíritu Santo Rey: siendo el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo solo y único, que vive y reina por los siglos de los siglos. Y así, como Hija de Rey, Madre de Rey, Esposa de Rey, fue coronada por el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo con tres excelentísimas coronas, tales cuales no se ha visto ni se verá jamás en otra alguna pura criatura»⁸.

Igualmente, en *La Pastora Coronada* dice que «el Padre la coronó con corona de poder, el Hijo con corona de sabiduría y el Espíritu Santo con corona de amor»⁹. Esta misma idea sostiene en la *Novena del Rosario* para llegar a ilustrar la mediación celeste de María a partir de los títulos con los que significa las tres coronas: «la Sma. Trinidad le puso en la cabeza una corona de gloria tanta, que ni se ha visto ni por todas las eternidades se verá otra semejante, porque el Padre la participó el poder, el Hijo la sabiduría, el Espíritu Sto. el amor, quedando así coronada de gloria por los dilatados siglos de toda la eternidad, y constituida Poderosa, Sabia y Amante Reina de todas las criaturas, con amor, sabiduría y poder, para mandarlas y gobernarlas a todas según el imperio de su voluntad, quedando hecha misericordiosísima y eficazísima Abogada de los hombres, Madre, Sra. Reina, Emperatriz, Amparo, Consuelo, Refugio, Patrocinio y única Esperanza de los míseros desterrados hijos de Eva, en cuya suavísima piedad esperamos los pecadores la misericordia de Dios, el perdón de nuestras culpas y la salvación de nuestras almas»¹⁰. En *La Mejor Pastora Assumpta* dedica cinco capítulos a explicar las tres coronas con las que la Santísima Trinidad ciñó «las regias sacro-santas virginales sienas» de la Divina Pastora: la de las vírgenes, los mártires y doctores¹¹.



6 Cf. Porres 2018, 44.

7 Cf. Sevilla 1743, 221-222.

8 Sevilla 1732, 352.

9 Id. 1705, 204.

10 Id. 1728, sin numerar. Corresponde al noveno día del ejercicio. La novena fue escrita por fray Isidoro para la Hermandad del Rosario de la iglesia de Santa Catalina de Sevilla.

11 Cf. Id. 1732, 352-373.



Un último detalle que hace singular a la pieza es la paloma que aletea sobre la cabeza de la Divina Pastora, justo debajo de la triple corona, figura del Espíritu Santo que trae a la memoria la encarnación del Verbo, cuando el arcángel san Gabriel instruye a la joven nazarena en la concepción virginal: «El Espíritu Santo vendrá sobre ti y el poder del Altísimo te cubrirá con su sombra; por eso el que va a nacer será santo y se llamará Hijo de Dios» (Lc 1, 35). Otras interpretaciones podrían relacionarla con la tienda del encuentro (Éx 40, 34-38), la nueva creación (Gén 1, 2) y la tierra regada (Sal 66, 7; 72, 6; 85, 12; Jue 6, 36-40). Respecto a esta última, el capuchino Fermín de Alcaraz compuso las letanías de la Divina Pastora en la que una de ellas lo refiere: «Pastora, tierra bendita de Dios», alusión prefigurativa de la nueva creación que supuso la asunción de la naturaleza humana por el Verbo eterno en el seno de María, la Nueva Eva, por obra y gracia del Espíritu Santo. La inclusión de la tercera Persona divina en figura de paloma refuerza el título mariano de *Esposa del Espíritu Santo*. Este distintivo aparece de forma notable en alguna que otra representación más moderna como la del grabado decimonónico de Garofalo Panormit, según dibujo de Emmanuel Tramullas¹², o en el conjunto escultórico de Cantillana en el que la paloma pende del árbol en el que se cobija la hermosa imagen de la Divina Pastora, en el camarín, en el altar de cultos (“el Risco”) y en la carreta de la romería.

Junto a las pinturas de Alcolea y Tocina, la de Brenes constituye un signo de cómo la devoción de la Divina Pastora fue asentándose desde sus primeros tiempos en la vega del Guadalquivir gracias a los capuchinos y a las hermandades rosarieras que estos iban fundando, índice esto último del objeto piadoso que muestra el niño en las dos primeras versiones. A falta de encontrar alguna mención documental que avale la continuidad de la pieza en la parroquia de Brenes, hemos de conformarnos con los testimonios que aseguran que siempre estuvo allí.

Álvaro Román Villalón

28. Divina Pastora.

Bernardo Lorente Germán, atribución.

Hacia 1755.

106 x 84 cm.

Óleo sobre lienzo.

Colección particular, Cantillana (Sevilla).

Bibliografía: Porres 2017, 41; Rodríguez Cárcela 2018, 44.

Este óleo sobre lienzo representa a la Divina Pastora sedente con un rebaño de ovejas a su alrededor. La obra se puede atribuir al pintor sevillano Bernardo Lorente Germán. Lorente encontró su clientela entre el público devoto, en su mayoría religiosos, hermandades y particulares, que le requerían pinturas devocionales como las Divinas Pastoras. Ceán Bermúdez le mencionó en su famoso Diccionario como «el pintor de las pastoras», indicación que ha servido de mantra para atribuirle después todo tipo de representaciones pastoreñas. El propio Ceán señaló que «las pintaba con tal gracia, dulzura y realce que parecen de Murillo».

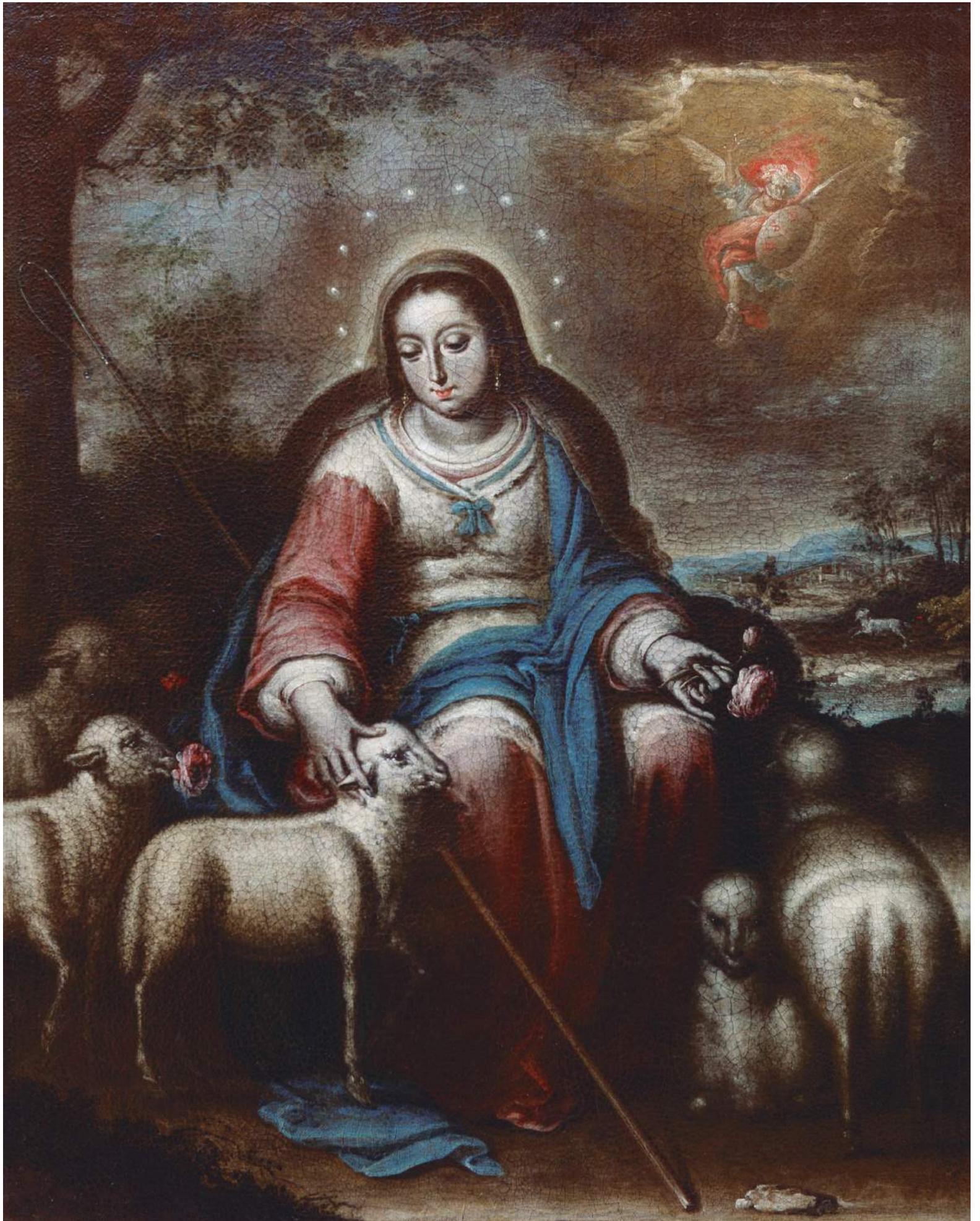
Quizás la mejor versión de Lorente sea la que dio a conocer Valdivieso hace unos años en una colección particular madrileña o la Divina Pastora vendida en la Galerie Koller de Zurich en el año 2013 también de mucha calidad, en la que curiosamente las ovejas están marcadas en la frente con el anagrama de Cristo o de María.

Esta pastora se encuentra en una colección sevillana, no se sabe su procedencia pues se adquirió por su actual propietario en subasta hace unos años. El modelo representado es muy similar al de la Pastora de la parroquia de Brenes (Sevilla) y responde a los tipos de caras femeninas que suele utilizar Lorente. Otras como la de la iglesia del Santo Ángel de Sevilla, presenta la particularidad del niño en el regazo. En esta aparece además el arcángel san Miguel en el cielo. En esta obra se perciben algunas “firmas” o pictogramas del pintor como son las caras que tienen las ovejas o el propio rostro de María que se parece a otros modelos femeninos que aparecen en sus obras. Aquí el autor ha utilizado el peculiar “espalto” que dota de esos fondos o sombras tierra oscuros.

No sabemos si el taller de Lorente sería parecido al de su coetáneo Martínez, de quien Ceán dice que «su casa parecía una academia, a la que concurrían muchos discípulos». Se observa que en sus últimas obras hay una cierta pérdida de calidad. Con él trabajarán algunos alumnos o discípulos como Lorenzo de Quirós que hubieran asimilado su estilo, pero indudablemente no tenían la técnica de Lorente. Es probable que en esta época utilizara aprendices en su taller pues se ha comprobado gran cantidad de obras casi idénticas y debido al gran éxito de estas iconografías es normal que se repitieran.

Se ha localizado una pintura casi idéntica en la colección Joan J. Gavara de Valencia, firmada en 1758, poco antes de la muerte del pintor. La firma apareció en el borde inferior que tapaba el marco durante la restauración en la que se quitaron repintes puntuales. Con esta obra firmada podríamos atribuir sin ninguna duda la anterior.

Jesús Ángel Porres Benavides



29. *Divina Pastora.*

Andrés Rubira, atrib.

Primera mitad del siglo XVIII.

168 x 110 cm.

Óleo sobre lienzo.

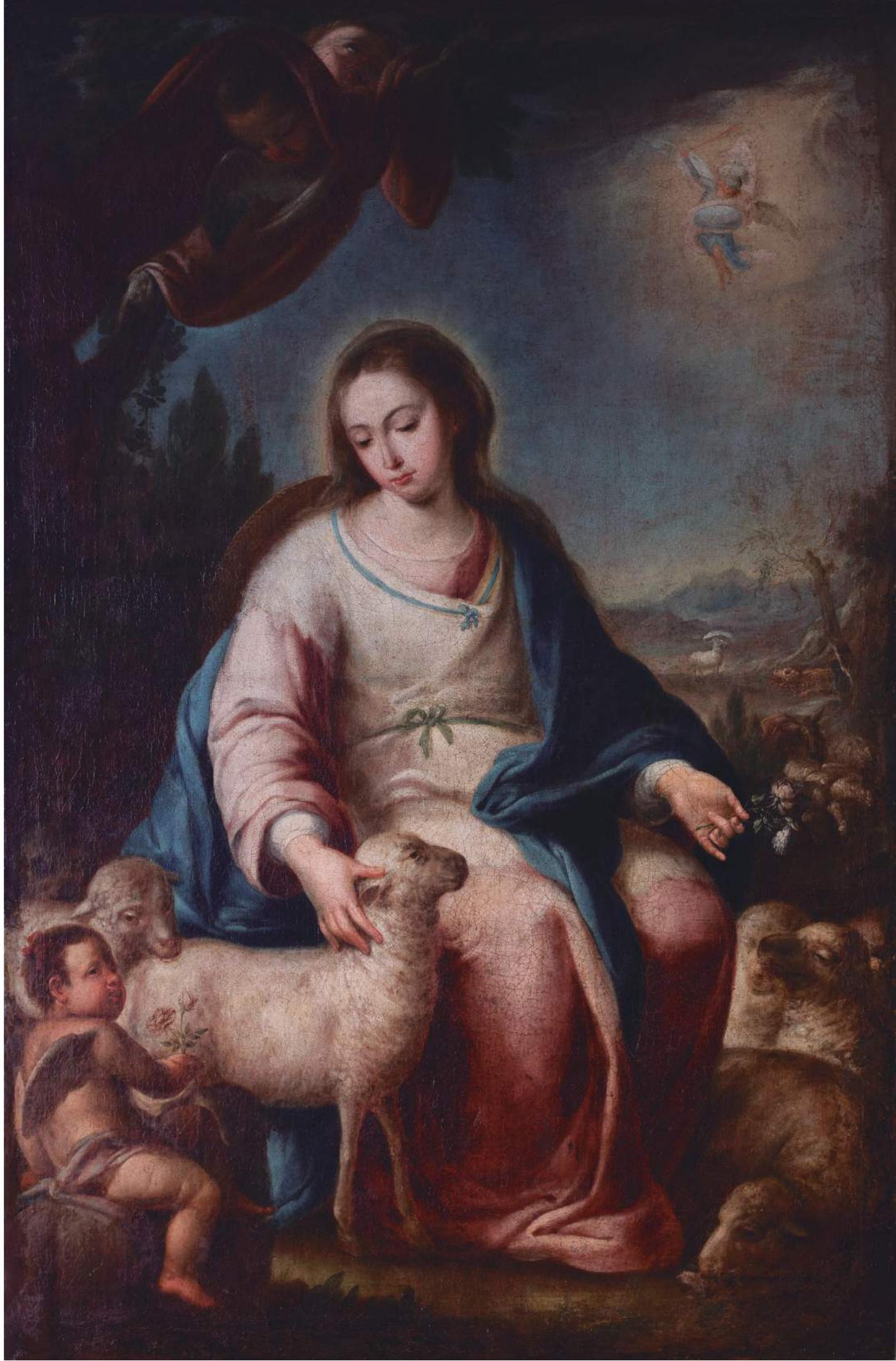
Colección particular, Cantillana (Sevilla).

Inédita.

Sigue el modelo de la misma iconografía practicado por Domingo Martínez, algo que no debe extrañar a nadie, ya que Andrés Rubira (Escacena del Campo, ? – Sevilla, 1760), fue discípulo de Martínez –maestro indiscutible en Sevilla entre 1729 y 1749, aproximadamente–, sobre todo por capitanear un taller muy grande, capaz de ocuparse de enormes y numerosos encargos, por lo que muchas veces se hace difícil discernir el trabajo de cada uno de los componentes. Es posible que hubiese una estructura jerárquica –tal como apunta el conde del Águila al referirse a las pinturas que adornan la capilla de la Virgen de la Antigua de la Catedral de Sevilla: “era Rubira el que le manchaba los cuadros a Dominguito, teniendo para esto particular habilidad”¹. Los integrantes fueron, además de Rubira, Juan de Espinal (1714 – 1783), Pedro Tortolero (+1767), Joaquín Cano (+1784), Juan José Uceda (c.1715 – 1786), Francisco Miguel Jiménez (1717 – 1793), Francisco Preciado de la Vega (1712 – 1789) –en Roma desde 1733–, y Pedro del Pozo (+1785). Al igual que Preciado, Rubira marcha a Lisboa en 1733, según noticia dada por Ceán Bermúdez, precisamente tras la visita que realiza Francisco Vieira de Matos o Lusitano (Lisboa, 1699 – 1783) a Sevilla. Allí permaneció como asistente del pintor lisboeta, que durante varios años realizó trabajos en la Cartuja de Laveiras y en la iglesia do Menino de Deus de Lisboa, pero regresó a Sevilla en 1745, cuando Martínez se encontraba en los últimos momentos de su vida y con un Espinal como principal delfín de su hegemonía tras casarse en 1734 con la hija del maestro. ¿Fue Rubira un objetor al dominio de Espinal, una vez muerto Martínez? Desde luego parece que era el de mayor edad de los de su taller y quizá el maestro, al que no abandonó cuando él mismo alcanzó tal título en 1728, habría pensado en él como heredero, pero la marcha a Portugal y la posterior vuelta a Sevilla lo situaron en una posición poco favorable. Al volver a la ciudad del Guadalquivir, se casó con Luisa Moro y poco después nació su hijo José Rubira (1747 – 1788), pero no volvió al taller de Martínez, sino que, con sus ex compañeros Uceda y Tortolero trabajó conjuntamente en la serie de pinturas del convento del Carmen Calzado, según indica González de León.

En cualquier caso, las últimas aportaciones que se están haciendo a su catálogo, como la serie de lienzos de la Catedral de Cádiz o la de la parroquia santuario de Santa María de Begoña en Bilbao están ofreciendo nuevos elementos de juicio para conocer su estilo y estética, algo que contribuye a la mejor comprensión de obras como esta que ahora adjuntamos a su producción por similitudes innegables con la asociada al citado pintor por Valdivieso de colección particular sevillana. Se nos muestra a la Pastora, en esta ocasión cabizbaja –como ocurre en muchos de sus otros modelos–, y dotada de una ternura excepcional, con todos sus miembros relajados –rostro, ojos, manos–, incluso con un paisaje un tanto anodino donde se vislumbra, al fondo, la oveja descarriada y arriba, en el cielo, a San Miguel presto ya a protegerla. Como detalle anecdótico, un angelillo, sentado a horcajadas sobre una oveja, ofrece a los demás animales las flores que deben tributarle a la Virgen para que se haga su corona de flores. Es sin duda un cuadro de una calidad extraordinaria y que resume valores estéticos de signo internacional, que se ponen al servicio de la expansión de la singular devoción de la Divina Pastora de las Almas.

Álvaro Cabezas García



30. *Divina Pastora.*

Domingo Martínez (1688-1749).

Década de 1740.

Formato mixtilíneo.

Óleo sobre lienzo.

Parroquia de Santa Ana, Algodonales (Cádiz). Pasillo de acceso a la sacristía.

Bibliografía: Patiño 2005, 294.

Domingo Martínez (1688-1749) realizó a lo largo de su carrera artística distintas pinturas bajo la misma iconografía¹. Como ejemplos podemos señalar las otras dos ya comentadas en este catálogo: la perteneciente al Convento de Capuchinos de Sevilla (cat. 45) y la del Convento de las Trinitarias de Madrid² (cat. 49), así como la de la colección particular conquense³.

El particular formato del lienzo, adherido a superficie textil sin relevancia artística en fecha desconocida, nos hace pensar que el mismo hubiese sido realizado originalmente como parte central de un estandarte dedicado a la devoción pastoreña. Aún se conserva en las dependencias parroquiales el soporte del estandarte al que se cree originalmente estaría anexo este óleo⁴.

Algodonales, localidad enclavada en la Sierra de Cádiz, pertenecía en el siglo XVIII al Antiguo Reino de Sevilla. La cercanía de esta localidad con otras en las que encontramos focos de devoción a la Madre de Dios bajo la advocación de Divina Pastora posibilita estos trasposos en lo referente a la devoción popular.

Para explicar este contexto hemos de retrotraernos a la Sevilla del siglo XVI, momento en el cual las conocidas como “disputas inmaculadistas” están en auge. Las distintas órdenes religiosas buscan ser impulsoras de la devoción mariana más taumatúrgica. Franciscanos y jesuitas defienden la teoría de que María fuese concebida sin pecado original. Concedores de la opinión dominica al respecto, y para no quedarse atrás en la devoción mariana, los dominicos van a promover la devoción popular a la Virgen del Rosario.

Esta religiosidad no va a permanecer solo en el ámbito Dominicano, sino que el clero secular, y con ello la población de las distintas parroquias, las va a tomar como suyas, de ahí que en junio de 1690 se produjese, por parte de los cofrades de la Hermandad de Ntra. Sra. de la Alegría el primer rosario público⁵. Pocos años después, en septiembre de 1703, saldría a la calle la primera manifestación de fieles congregados en torno a la devoción a la Divina Pastora. Devoción que recoge la agrupación de fieles a la que habría pertenecido este estandarte, actuando este como foco principal de su devoción⁶.

Con respecto a la iconografía, recoge con corrección las disposiciones de fray Isidoro de Sevilla, a excepción de la inscripción del «AVE MARÍA» que debería portar alguna oveja en un cartel, elemento que tampoco suele estar presente en la mayoría de las pinturas analizadas. María sostiene en su mano izquierda un rosario de flores, que le ha sido ofrendado por una de las integrantes de la grey. A través de este se hace relación a la importancia de la oración del Santísimo Rosario para la salvación de las almas.

En la parte superior de la composición observamos un telón que está siendo descornado por uno de los angelillos, para que podamos ser partícipes de la visión celestial que en ese escenario campestre está aconteciendo. Este recurso teatral, a modo de licencia del pintor, es empleado por Martínez en otras ocasiones dentro de su producción. Reparemos en la Divina Pastora de las Trinitarias de Madrid (cat. 49), o en un dibujo de *San Antonio arrodillado*, realizado seguramente como boceto para una composición posterior desconocida⁷.

1 *Esta ficha ha sido posible gracias al disfrute de un contrato de formación predoctoral (Personal Investigador en Formación) del V Plan Propio de la Universidad de Sevilla.

La presente atribución, que compartimos, fue formulada por Ana Aranda y Fernando Quiles en Patiño 2005, 294.

2 Cf. Quesada 2017, 182-185.

3 Cf. Pleguezuelo y Pérez 2004, 271.

4 Agradecemos dicha información a D. Iván Cote Benítez, párroco de Algodonales.

5 La idea viene desarrollada en Palomero 1992, 215-223.

6 Confiamos en que posteriores investigaciones puedan arrojar luz en este aspecto.

7 Pertenece a la colección de la Biblioteca Nacional de España. DIB/13/6/5.

No se advierten repintes en la obra, que se encuentra oscurecida por la alteración de los barnices. Confiamos en que una certera restauración le devuelva la calidad que el paso del tiempo le ha arrebatado. Aún así, nos encontramos ante una obra de primerísimo nivel dentro de la producción de Martínez, bastante desigual a lo largo de su trayectoria. Esto fue debido al distinto nivel de participación en sus obras de los artistas con los que contaba en su taller, para hacer frente a la ingente cantidad de trabajos con los que se comprometía⁸.

Enrique Muñoz Nieto



31. *Divina Pastora.*

Círculo de José Risueño.

Hacia 1704-1720.

159 x 119 cm.

Óleo sobre lienzo.

Granada, Hospital Real, Rectorado de la Universidad de Granada.

Bibliografía: Sánchez-Mesa 1972, 264, cat. n.º 138; Calvo Castellón 1982, 305; Peregrín, Suárez y Gillén 1994, 359; Navarrete 2006, 118-119; Inventario 2007, 457, cat. n.º 1738.

Este lienzo constituye uno de los escasos testimonios de la iconografía de la Divina Pastora que produjo la pintura granadina del Barroco. La composición sigue al pie de la letra la invención u “ocurrencia” del capuchino fray Isidoro de Sevilla, quien encargó su representación pictórica para el estandarte que fue exhibido por primera vez durante un rosario público celebrado el 8 de septiembre de 1703 por las calles de la ciudad hispalense. Siguiendo este conocido modelo iconográfico, la Virgen aparece en primer término ataviada como pastora cuidando de un rebaño de ovejas que portan rosas en sus bocas, mientras dos ángeles niños irrumpen en la escena para coronarla. El tono bucólico de grupo central contrasta con el dramatismo del pasaje narrado al fondo, donde se advierte una séptima oveja perseguida por el lobo, de cuyas fauces se salva por su apelación al “Ave María” y la milagrosa intervención del arcángel San Miguel.

La composición resulta análoga a la de otras pinturas del repertorio pastoreño -como el colorido lienzo de la colección Thyssen, cuya disposición se reproduce aquí a la inversa-, por lo que resulta plausible que el lienzo granadino esté copiando alguna de las múltiples estampas devocionales que circularon del tema. En este sentido, Benito Navarrete ya apuntó su evidente relación con una estampa conservada dentro de un manuscrito latino de la Biblioteca de la Universidad de Granada. Se trata del *Tractatus Scholastici in Res Aristotelis libros de Anima...*, un comentario sobre el tratado aristotélico del alma realizado en 1709 por Sebastián de Merlón y Padial, discípulo del padre jesuita Martín García, profesor de filosofía en el Colegio de San Pablo de Granada, a quien Merlón dedica la obra. La inclusión de un grabado de la Divina Pastora de las Almas venía a dotar de significado cristiano las tesis aristotélicas, aunque cabe advertir que la imagen no fue realizada ex profeso para ilustrar esta obra. En realidad, se trata de una estampa suelta, abierta con carácter de “verdadero retrato” para divulgar la imagen -previsiblemente una pintura- que se veneraba en el destruido convento granadino de Trinitarios Calzados. Este extremo viene confirmado por la leyenda que corre al pie de la estampa, donde se señala que el arzobispo de Granada había concedido cuarenta días de indulgencia a quien rezare un Ave María ante esta imagen mariana. Aunque carece de firma y fecha, parece razonable que fuera realizada en fechas cercanas a la conclusión de este manuscrito, como sugiere su discreta técnica de buril, relacionable con el estilo de algunos grabadores granadinos como Domingo Chavarito o Juan Ruiz Luengo, activos en los primeros años del siglo XVIII. El hecho de que un cuadro expuesto en una fundación trinitaria constituyera uno de los primeros focos devocionales de la Divina Pastora en Granada también nos informa de las dificultades que atravesó su culto dentro de la orden capuchina, pues el definitorio provincial llegó a decretar en 1718 la retirada de una imagen de esta iconografía del convento de Granada.

Resulta tentador identificar el lienzo que nos ocupa con el que se veneró en el extinto cenobio trinitario -situado en la actual Plaza de la Trinidad, a escasos metros del Colegio de San Pablo, que ya funcionaba como sede universitaria en tiempos de la exclaustración- pero las sutiles diferencias que ofrece con la estampa impiden asegurarlo con rotundidad. Al margen de su procedencia, parece claro que se trata de una obra granadina de comienzos del siglo XVIII, como revelan sus tipos humanos, el gusto por la exuberancia cromática y las luces crepusculares, o la característica imprimación cobriza, tan utilizada por los pintores granadinos posteriores a Cano. Sánchez-Mesa lo incluyó en el catálogo del polifacético José Risueño (1665-1732), atribución que ha sido mantenida por autores posteriores, pero las debilidades de dibujo y su falta de correspondencia con las obras seguras que se conservan de su mano, invitan a reconsiderarlo como obra de su círculo de seguidores.



Manuel García Luque



32. *La Pastora Coronada.*

Fray Isidoro de Sevilla (1662-1750).

1705.

16 cm.; [40], 303 p.; 8°.

Pergamino y papel impreso

Pontificia, Real, Ilustre, Franciscana y Muy Antigua Hermandad del Santo Rosario de la Divina Pastora de las Almas y Redil Eucarístico (Cantillana, Sevilla).

La Pastora coronada: idea discursiva y predicable en que se propone a Maria Santissima Nuestra Señora, Pastora universal de todas las criaturas... Tratase del Origen, Principio y Excelencias de la Devocion de la Corona, y de la Hermandad que a esta Pastora Divina han fundado los Capuchinos en esta ciudad de Sevilla / escriviola el P. Fr. Isidoro de Sevilla... .- En Sevilla: por Francisco de Leefdael en la Vallestilla, [1705]

[40], 303 p.; 8°

Sign.: ¶8, ¶¶8, ¶¶¶4, A – T8 .- Port. con orla tip. .- Una h. de grab. xil. en [¶1] con la imagen de la Divina Pastora .- Fecha de impresión tomada de los preliminares .- An. ms. en el interior de la cub. delantera: «Hoy 10 de Febrero de 2001 dono este libro valiosísimo a la Hermandad de la Divina Pastora de Cantillana. Fdo.: Antonio García Benítez».- Ex-libris del donante bajo la nota de propiedad.

Este pequeño volumen es el primer tratado que sobre la advocación de la Divina Pastora escribió fray Isidoro de Sevilla. Publicado en 1705 en pequeño formato, pues se pensó como libro de devoción, y por tanto, fácil de transportar, se sabe sin embargo que ya estaba compuesto en 1703. Este fue el año en que el venerable Isidoro tuvo su visión de la Virgen como Pastora, y en el que dio comienzo a los rosarios públicos presididos por su imagen, así como a la fundación de su primera hermandad.

En *La Pastora Coronada*, se expone todo lo concerniente a la nueva devoción suscitada por el amor mariano del capuchino, así como la forma en que se había de rezar la corona seráfica. Este rezo típicamente franciscano es adaptado por fray Isidoro a la idiosincrasia del culto pastoreño, ampliando los misterios de cinco a siete e introduciendo unas coplas a la Virgen.

La obra se divide en dos libros, el «Libro Primero, en que se prueba cómo la soberana Emperatriz de los ángeles es Pastora de los tres Rebaños de Dios»; mientras que en «Libro Segundo» se trata de «la corona de María Santísima y como con ella debemos coronarla por ser nuestra amantísima Pastora». Componen la primera parte dieciséis capítulos donde se presentan los principios de la nueva advocación, sus orígenes, y en qué se funda esta singular devoción. Se fundamenta en textos sagrados y de la tradición de la Iglesia el ser María, Divina Pastora de la Iglesia Triunfante, la Transeúnte y la Militante. La Virgen es Pastora y guía de ángeles y bienaventurados, e incluso de aquellas almas sufrientes del Purgatorio que fueron sus devotos. Se conmina fuertemente a los cristianos a hacerse corderos de este singular rebaño, cuyo protector no es otro que el arcángel san Miguel, el Príncipe de las Milicias Celestiales.

El segundo libro consta de doce capítulos y es de un tono más práctico, pues se centra en las ventajas espirituales y el modo de rezar la corona a la Divina Pastora. Se comentan varios prodigios obrados por la Virgen así como las indulgencias concedidas por los papas a los que rezaren devotamente la corona. Y por último se destaca la utilidad y provecho del rezo de la misma en los rosarios públicos, que tan habituales eran en las calles de Sevilla.

De esta singular y rara obra pocos ejemplares han sobrevivido. Sin duda, su pequeño tamaño y la corta tirada, destinada a esos primeros hermanos y devotos ayudaron a su pérdida o desaparición. En lo últimos tiempos, sin embargo, se han localizado tres ejemplares: uno, que es el ejemplar expuesto, en el Archivo Histórico de la Hermandad de la Divina Pastora de Cantillana, otro, en la Facultad de Teología de la Compañía de Jesús de Granada y el tercero en la Biblioteca Nacional de México, además del ya conocido del Archivo Histórico Provincial de los Capuchinos de Andalucía.



L A
PASTORA
CORONADA,
IDEA DISCURSIVA,
Y PREDICABLE,
EN QUE SE PROPONE MARIA
Santísima nuestra Señora, PASTORA vni-
versal de todas las Criaturas, vene-
rada en su Imagen de la
PASTORA.
TRATASE DEL ORIGEN, PRINCIPIO,
y Excelencias de la Devocion de la Corona, y de la Her-
mandad, que à esta PASTORA Divina han fun-
dado los Capuchinos, en esta Ciudad
de Sevilla.
E SCRIVIOLA
EL P. Fr. ISIDORO DE SEVILLA,
Predicador, y Chronista del dicho orden de
Capuchinos.
DEDICADA AL GLORIOSISSIMO
PATRIARCHA EL SEÑOR
S. JOSEPH,
DIGNISSIMO ESPOSO DE LA
Imaculada Madre del Divino Verbo, y Pa-
dre Putativo del mismo Dios.
EN SEVILLA: Por FRANCISCO DE LEEFDAL, en la
Vallestilla; y à su costa impresso.

El ejemplar expuesto es una generosa donación de D. Antonio García Benítez, historiador e investigador destacado en el ámbito de la religiosidad popular, catedrático de Sociología en la Universidad de Sevilla. El 10 de febrero de 2001, regaló el valioso y raro volumen a la Hermandad de la Divina Pastora de Cantillana, tal y como expone en la nota manuscrita de la cubierta delantera.

Amparo Rodríguez Babío

33. *La mejor Pastora Assumpta.*

Fray Isidoro de Sevilla (1662-1750).

1732.

29 x 22 cm.; [35], 524, [40] p.; Fol.

Pergamino y papel impreso a dos tintas.

Colección particular, Cantillana (Sevilla).

La mejor Pastora Assumpta: sermón de la Assumpcion de Maria Ssma. Nuestra Reina, con el dulcissimo, ternissimo, y mysterioso titulo, y trage de Pastora, predicado el dia quince de Agosto en la Iglesia Parroquial de la gloriosa Virgen, y Martyr Santa Marina, de la Ciudad de Sevilla... delante de la... Imagen de la Pastora Maria, la primera que con este trage y titulo se ha venerado en el mundo / predicolo, y después lo estendio a libro su autor el M. R. P. Fr. Isidoro de Sevilla... - En Sevilla: en la Imprenta Castellana, y Latina de Diego Lopez de Haro, en calle Genova, [1732]

[36], 524, [40] p.; Fol.

Sign.: ¶4, ¶¶4, ¶¶¶4, ¶¶¶¶4, ¶¶¶¶¶2, A – Z4, Aa – Zz4, Aaa – Sss4, Ttt6, Vvv – Xxx4, Aaaa4 .- Port. a dos tintas con orla tip. .- Texto a dos cols. .- Fecha de impresión tomada de los preliminares .- An. ms. en port.: Lib^a de la (borrado) .- En la p. 1, escudo de la Orden de la Merced ms. en el margen superior .- Cub. en perg

Como reza en el título de la obra, *La mejor Pastora Assumpta*, es la ampliación y acrecentamiento de un sermón predicado por fray Isidoro el 15 de agosto, festividad de la asunción de María, en la parroquia de Santa Marina de Sevilla. De la suponemos exigua plática, extrae y desarrolla el capuchino 136 discursos, en los que citando textos bíblicos y de la tradición cristiana, exalta la asunción de la Pastora Divina. El *Discurso 125* es una reelaboración del primer capítulo de su otra obra, *La Pastora Coronada*, así como otros de este bello compendio mariológico, donde fray Isidoro, profundizó en la nueva advocación vislumbrada y extendida por su celo apostólico.

Impreso en folio, con portada a dos tintas y editado por Diego López de Haro, uno de los mejores impresores de la ciudad, su publicación se debió sin duda, a la presencia de la corte de Felipe V en Sevilla. El propio fray Isidoro, dio a conocer al rey y a sus cortesanos la belleza de esta singular advocación. El ejemplar expuesto parece proceder de algún convento mercedario, pues en la p. 1, hay un pequeño y curioso dibujo a pluma del escudo de dicha orden.

Los doce primeros discursos se dedican al misterio de la Asunción de María, en el cual se unen «con las glorias de Assumpta el tierno título de Pastora» (Discurso 13). Del Discurso 14 al 30, se expone la significación del título de pastor, y las utilidades del llamado «arte Pastoril», así como se destacan algunas santas mujeres que han ejercido tal papel. A partir del 31 y hasta el 36, se centra en Cristo, como buen pastor, para a continuación en los nueve siguientes comentar las obligaciones del Pastor.

Ya en el Discurso 46, intitulado «Como Maria Santissima nuestra Señora, fue constituida por el mismo Dios, Pastora universal del Rebaño de la universal Iglesia», desarrolla el núcleo y razón de ser de esta obra; que no es otra que la exaltación de María como Pastora. En sucesivos discursos perfila y se explaya en ello, argumentando el «quando», el «cómo», y el «donde».

La indivisibilidad de ambos misterios, la Asunción por un lado, y el oficio de Pastora, por otro; queda patente en el Discurso 58, en el que se declara «Como Maria Santissima en su Gloriosa Assumpcion, cumplió con el oficio de Pastora, caminando al Cielo, delante de sus Ovejas». Así hasta el discurso 84 se expresan las causas por las que María después de su muerte (que también se comenta) fue exenta de la corrupción del sepulcro.

Muy bellos y expresivos son los discursos 85 y siguientes en los que se describe «la célebre pompa, y magnifico aparato con que subió triumphante desde el sepulcro al Emyreo». Desde el 99 y hasta el 110 diserta el venerable Isidoro sobre la coronación de María Santísima, una vez ascendida al cielo. Y cómo, una vez en tal elevado lugar, no olvidó su humilde oficio de Pastora (Discursos 110 y 111). Como quiera que ya en su misma época, algunos recelaban de la magnífica advocación, en los Discursos 112 y posteriores, responde a las objeciones que se pudieran plantear.

Termina la obra realizando una invitación a todos los cristianos para que «se hagan Corderos, y Ovejas del Rebaño de la Pastora Maria Santissima» (Discurso 132), así como haciendo una breve relación de la iconografía e imagen de la Divina Pastora de la parroquia de Santa Marina de Sevilla (Discursos 133 a 136).

Amparo Rodríguez Babío



34. *La Divina Pastora y el beato Diego José de Cádiz.*

1949.

Impreso, cuatricomía y monocromía sobre papel. Encuadernación en tela sobre cartón con letras doradas termoestampadas, 25 x 19 cm. XXVII, [1], 879, [5] páginas.

Hermandad del Santo Rosario de la Divina Pastora, Cantillana (Sevilla).

Colección particular, Cantillana (Sevilla).

Juan Bautista de Ardales (1884-1960).

P. Juan B. de Ardales, O F. M Cap. / *La Divina Pastora / y / el bto. Diego José de Cádiz / Estudio histórico / Tomo primero / (1703-1900) / Sevilla, Imp. De la Divina Pastora, 1949.*

Fray Juan Bautista de Ardales plantea en esta obra un recorrido total por la historia de la devoción a la Divina Pastora, desde sus orígenes hasta el año 1900. El eje central de la argumentación es el apostolado del Beato Diego, puesto en relación con la devoción mariana, no solo a través de su actividad propiamente dicha, también de la de sus antecesores desde fray Isidoro de Sevilla y sus sucesores hasta la consolidación de la Provincia de Andalucía tras la exclaustación, utilizando para ello el concepto de herencia recibida por el Beato Diego, para los primeros, y de herederos del mismo, para los segundos. Con ello consigue la construcción de una historia lineal de la devoción en la que la figura del capuchino gaditano se erige como pieza central determinante en su devenir, todo ello respaldado con un formidable aparato bibliográfico y documental. La calidad del contenido queda fuera de toda duda, resultando un trabajo que puede considerarse el de mayor entidad escrito sobre el tema en el siglo pasado, toda vez que en algunos aspectos tampoco ha sido superado aun en nuestra centuria. Asimismo parece que la obra se enmarcaba en un planteamiento aún más ambicioso, como parece desprenderse de que en el subtítulo conste como «Tomo primero» lo que, dado el desarrollo de la obra, nos lleva a pensar en que en algún momento se concibió como la primera parte de una historia de la devoción, de mayor calado, que no llegó a consumarse.

El propio autor explica en el prólogo que la concepción de la obra tuvo como origen la unificación de cuatro temas de investigación diferentes a través de la figura del Beato Diego, durante la redacción de un artículo para la revista *El adalid seráfico*, con motivo del bicentenario de su nacimiento. Él mismo afirma que «me puse a escribir y sin darme cuenta, emborroneé más de cien cuartillas»¹. De hecho el artículo no apareció en aquel número monográfico de la revista y en su lugar el autor inició una serie titulada *Monografías referentes a la devoción de la Divina Pastora*² en la que, en 35 entregas, esbozó varios de los temas que presentaría en toda su madurez en el libro que nos ocupa. Paralelamente las líneas generales del libro fueron presentadas por fray Sebastián de Ubrique en un breve artículo publicado en el número siguiente de la revista, con el mismo título que el libro³. Finalmente la serie adquirió entidad por sí misma y superó cronológicamente la edición del libro, publicándose la última entrega en 1956⁴.

La obra vio la luz en los talleres de la Imprenta de la Divina Pastora en 1949. Se trataba de un establecimiento dependiente de la Provincia Capuchina de Andalucía, fundado por decreto defnitorio de 2 de julio de 1899⁵, en la que se imprimía la revista *El Adalid Seráfico* desde su fundación en 1901. Aunque Ardales afirma en el prólogo que la obra ya estaba terminada en 1943, El retraso en su publicación debió ser provocado, en nuestra opinión por la carestía del abastecimiento que caracterizó a la década de posguerra. De hecho entre 1947 y 1948 el defnitorio provincial se refirió en cuatro ocasiones a la problemática económica de la imprenta⁶. Algunas afirmaciones que hace el autor en el prólogo abundan sobre el efecto que tuvo esta situación para la publicación:

1 Ardales 1949, VII.

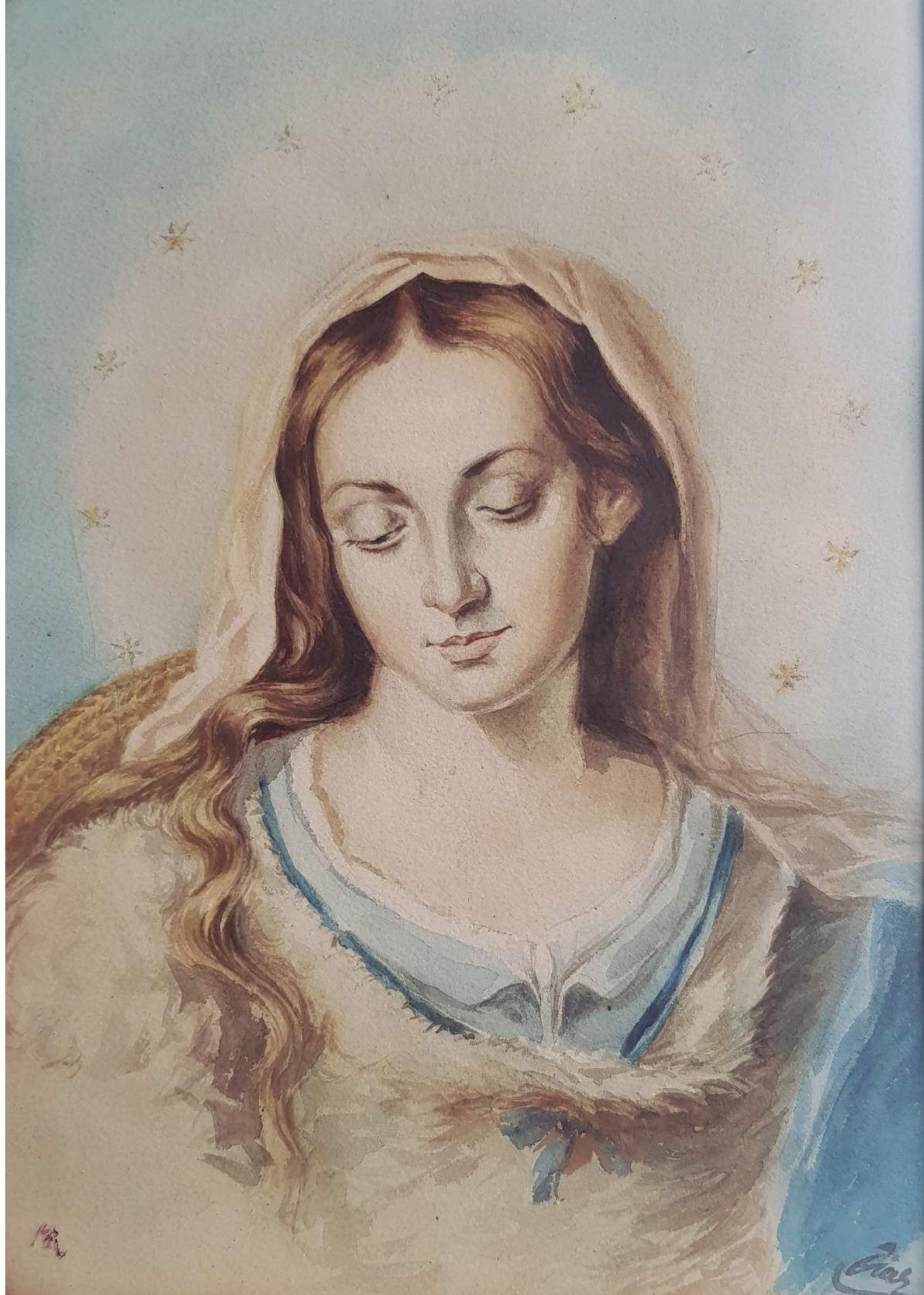
2 Id. 1943, 43-46.

3 Cf. Ubrique 1943, 68.

4 Cf. Ardales 1956, 192-193.

5 Cf. AHPCA 1890-1954, leg. 193, doc. 10: 39.

6 Cf. *Ibidem*, leg. 193, doc 10: 364, 366, 368, 370.





«[...] no se disponía de tipos suficientes y diversos para los casos indicados, ni siquiera el del texto daba para un par de pliegos, ni para los titulares de dos capítulos; que la tinta de inferior calidad, desmejoraba los grabados y que la carencia o tenuidad del fluido eléctrico entorpecía los trabajos, concertados a deshoras, casi siempre de la noche [...]»⁷ (Ardales, 1949: 10).

La humildad del taller en que vio la luz la obra que nos ocupa está documentada también en una fotografía tomada entre 1951 y 1955, muy poco tiempo después de que finalizase la impresión⁸.

Esta situación también afectó a las características físicas de la tirada de la obra. Según consta en el colofón se compuso de «cien ejemplares en papel cuché, numerados del 1 al 100; mas quinientos ejemplares en papel lito satinado, desde el 101 al 600». Pero las diferencias no se limitan al papel utilizado. Hemos podido comparar dos ejemplares de las distintas partes de la tirada⁹ y apreciamos que el que forma parte de los 100 primeros presenta un cromatismo de calidad muy superior, especialmente apreciable en la lámina a cuatricomía que representa a la Pastora precediendo a la portada, lo que indica claramente que la calidad de la tinta es superior. Asimismo los ejemplares en couché presentan encuadernación en piel de color rojo, frente a la de tela azul o roja que caracteriza a los de papel satinado. La termoestampación dorada de la cubierta es casi idéntica en ambos casos, a excepción de una “C” coronada que presentan los ejemplares en couché en la parte inferior del lomo, toda vez que la inscripción «Tomo I» se encuentra unos centímetros más alta para dejar espacio al nuevo elemento. Asimismo en la contracubierta presenta un Cordero Pascual, que no se encuentra en el resto de la tirada. También se encuadernaron una serie de ejemplares en rústica, presentando una sobrecubierta impresa en color, como es el caso del ejemplar 537, que aparece en la fotografía¹⁰.

⁷ Ardales 1949, 10.

⁸ La datación de la imagen a través de la identificación de los frailes que aparecen en el centro y a la derecha de la misma, que son fray Alfonso de Lourido y fray Jesús de Osuna, que coincidieron como miembros de la fraternidad de Sevilla entre 1951 y 1955.

⁹ Los ejemplares que hemos manejado han sido el 119, 400, 445, 537 y uno sin numerar con las características de los cien primeros, pertenecientes todos a la Biblioteca Central de Capuchinos de España, Sede Sevilla, que aparecen en la siguiente fotografía. Se han expuesto el 327 (con sobrecubierta a color) y el 244, perteneciente el primero a la Hermandad del Santo Rosario de la Divina Pastora de Cantillana y el segundo a la colección personal de Álvaro Román Villalón. La numeración de los ejemplares se realizó mediante un sello de impronta ubicado en el vuelto de la anteportada o junto al colofón, según el caso.

¹⁰ Debido a la mala calidad del papel de la sobrecubierta son muy pocos los ejemplares que la han conservado y, en estos casos, con un deterioro importante. De nuestros ejemplares mantiene este elemento el 537, encuadernado en rústica, lo que nos lleva a plantearnos si los que presentaban encuadernación en tela o en piel también contaban con este elemento. Es probable que así fuera, pues en el caso de los primeros hemos podido ver uno que lo conserva, en la colección personal de Francisco Javier Soriano Vilanova. Respecto a los encuadernados en piel no hemos podido constatar ningún caso.

Como imagen exterior se tomó una acuarela representando el busto de la Divina Pastora, cuyo original se conserva actualmente en la antigua Curia Provincial de los Capuchinos de Andalucía. En ella se aprecia la firma del autor, que no aparece en la sobrecubierta del libro porque la imagen fue recortada para insertar el rótulo con el título. Concretamente podemos leer «Díaz», sin que hallamos podido obtener más datos sobre la identidad del artista, más allá de constar que colaboró con varios dibujos para la revista *El Adalid Seráfico* entre 1942-1947 y que tuvo relación directa con Ardales, para el que realizó también otros dibujos relacionados con la Divina Pastora¹¹.

La lámina representando la imagen de la Pastora que precede a la portada fue utilizada también para confeccionar una hoja volandera que promocionaba la obra en el reverso. Por ella sabemos que los 100 ejemplares de mayor calidad se pusieron a la venta a 150 pesetas y los restantes 500 a 124. También consta en el mismo documento la existencia de una tirada “rústica”, a 95 pesetas, aunque no hemos podido encontrar ninguno de estos ejemplares. Para la promoción del libro se reproducían declaraciones elogiosas respecto a la calidad de su contenido, tanto de Santiago Montoto como de Rafael Laffón¹².

Las circunstancias económicas, por tanto, fueron determinantes en la fisonomía del ejemplar expuesto, superponiéndose a la voluntad del autor. En nuestra opinión, las características de los primeros 100 ejemplares son las que Ardales deseaba para su gran obra sobre la Divina Pastora y las que presentan los restantes las que se vio obligado a aceptar¹³.

Antonio Valiente Romero

11 Aunque no es el caso de la acuarela que nos ocupa, Díaz solía datar sus trabajos, lo que nos ha permitido acotar cronológicamente su actividad. En *El Adalid Seráfico* se encuentran trabajos suyos en los números 1096: 138, 1145: 147-158, 1146: 171, 1147: 3-14, 1149: 40-47 y 1151: 87. Sus trabajos inéditos son un total de 10 (AHPCA, pl. 1, c. 2), en el reverso del que representa al Beato Diego predicando con el estandarte de la Divina Pastora escribió «Rvdo. Padre Ardales: Créame, he estudiado esta composición lo mejor que he podido... espero su opinión... Díaz», lo que demuestra su relación directa con fray Juan Bautista.
12 Cf. AHPCA s/f.

13 Bibliografía empleada: Ardales 1943, 43-46; Id. 1949; Id. 1956, 192-193; Ubrique 1943, 68. Fuentes documentales: Archivo Histórico Provincial de los Capuchinos de Andalucía, legajo 193 (Capítulos provinciales y actas definitorias: 1802-1958), documento 10 (Libro de actas de la M. R. definición de la Provincia de la Inmaculada Concepción de Andalucía: 1890-1958); Archivo Histórico Provincial de los Capuchinos de Andalucía, legajo 8-5-16 (Divina Pastora), expediente 3 (Estampas de la Divina Pastora con el anuncio de la obra del P. Juan Bautista de Ardales); Archivo Histórico Provincial de los Capuchinos de Andalucía, planero 1, cajón 2, (Composiciones de Díaz a plumilla y acuarela: 1942-1947).

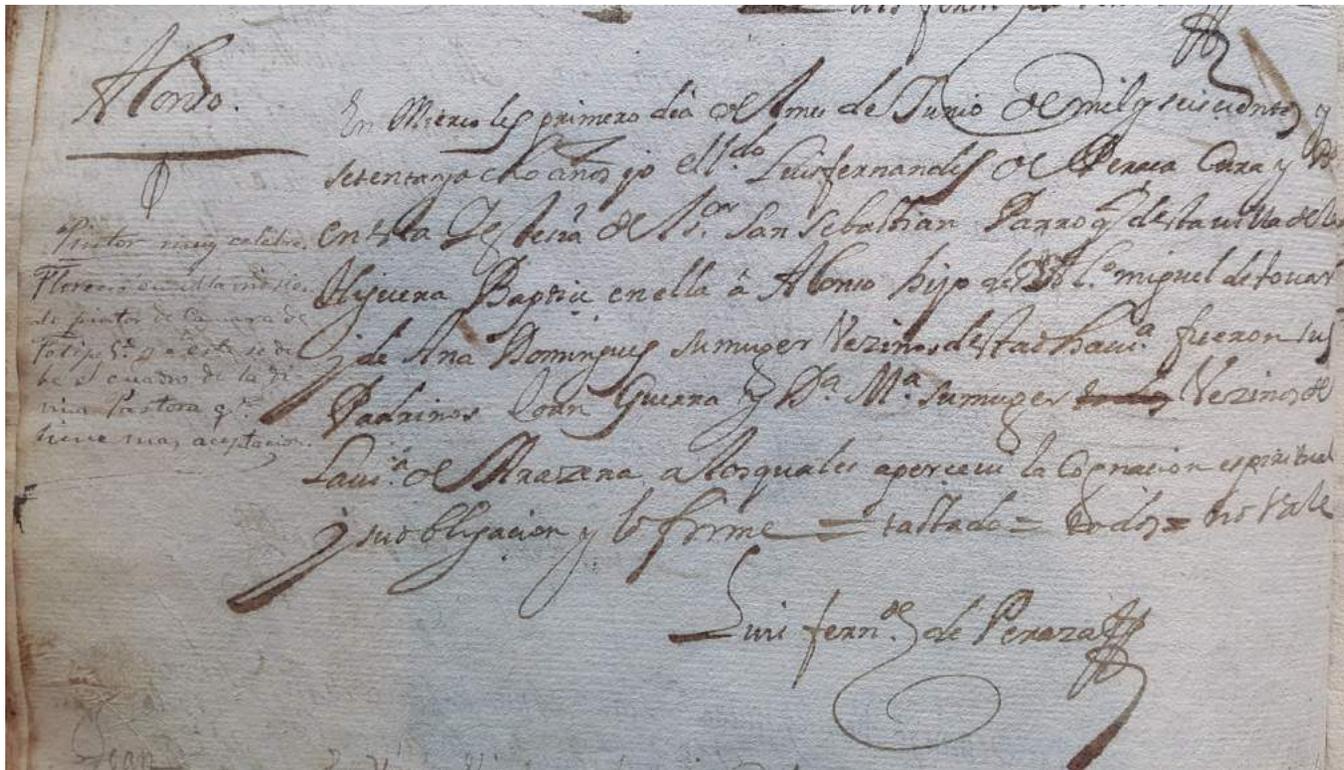
35. Partida de bautismo de Alonso Miguel de Tovar.

(1653-1700)

Fol.; 35 cm.

Cub. de perg. con cierres de cuero, y papel ms.

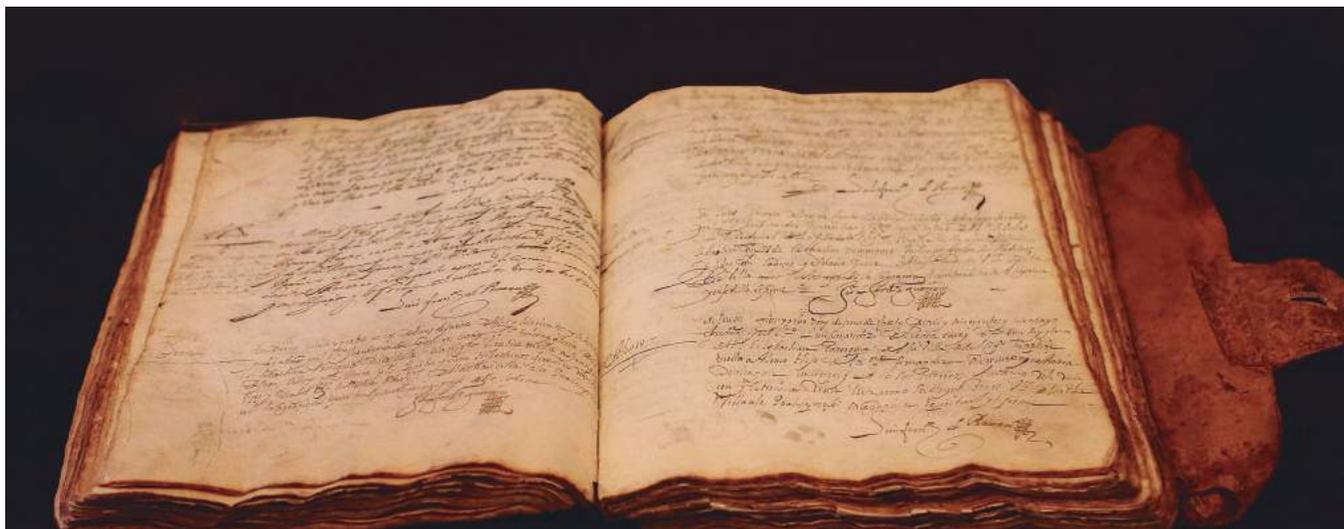
Archivo Histórico de la Parroquia de San Sebastián, Higuera de la Sierra (Huelva).



La partida del ilustre pintor se encuentra anotada en el *Libro 3º de Bautismos* de la parroquia de San Sebastián de Higuera de la Sierra (Huelva). Dicho volumen, y según consta señalado en una etiqueta manuscrita con letra posterior al siglo XVII, contiene los bautismos celebrados en dicha iglesia entre el 6 de octubre de 1653 hasta el 27 de diciembre de 1700.

La partida de Tovar dice: «En miércoles primero día del mes de Junio de mil y seiscientos setenta y ocho años, yo el ldo. Luis Fernandes de Peraza, Cura y Bdo. en esta Yglesia del Sr. San Sebastian Parroquia de esta villa de Higuera, baptice en ella a Alonso, hijo del Lº Miguel de Touar y de Ana Dominguez su muger, vezinos de esta dicha villa, fueron sus padrinos Joan Guerra y Dª Mª su muger, todos vezinos de la u[ill]a de Arasena, a los quales aperceui la cognación espiritual y su obligacion y lo firme = tachado = todos = no uale. Luis Fernandez de Peraza (rúbrica)».

De la posterior fama que Tovar alcanzará como pintor, da fe esta nota marginal escrita posteriormente junto a su asiento: «Pintor muy celebre. Florecio en Madrid siendo pintor de Camara de Felipe 5º y a este se debe el cuadro de la Divina Pastora que tiene mas aceptación».



Libro 3.º de Bautismo.

Principio en 6 de Octubre de 1653 con
la partida Juan Romero Esteban, y conclu-
yo en 27 de Diciembre de 1700, con la parti-
da de Maria Rodriguez Gonzalez

1653

Fin

1700

 *Obra no expuesta* 

1. Divina Pastora.

Alonso Miguel de Tovar, atrib.

1703? /ca. 1732?

Óleo sobre cobre.

14,5 x 10,5 cm.

Relicario de plata 55,5 x 27 cm.

Convento de Capuchinos, Sevilla.

Bibliografía: Villegas 1751, 100; Ardales s/f; González León 1844, 461; Valencina Diego 1896, 216-217; Granada 1903b, 131; Martín 1908, 4; Ubrique 1921, sin numerar; Catálogo 1929, 28; Ubrique 1930, 815; Ardales 1949, 106, 119-122; Id. 1951, ilustración entre página 16 y 17; Id. 1954a, 3-4; Montefrío 1956, 73; González Gómez 1981, sin numerar; González Caballero 1985, 178; Martínez Alcalde 1988, 31, 59; Id. 1997, 155-156; Ibáñez Velázquez 2001, 14-15; Valdivieso 2003b, 498; Hernández González 2003, 609; Martínez Alcalde 2003b, 402-405; Quiles 2005, 41-42, 87; Id. 2006a, 20; Benítez 2006, 49-51; Mósiga 2006, 42; Martínez Alcalde 2011, 42-43; Román 2012, 103-104, 135; Infante y Rodríguez 2013e, 146-147; Porres 2017, 38.

Exposiciones: *Exposición Mariana*, Iglesia del Salvador, Sevilla, 1929; *Alonso Miguel de Tovar y la Divina Pastora*, Aracena 6-12 abril, La Palma del Condado 20-26 abril, Huelva 4-10 mayo 1981; *Divina Pastora, tres siglos de devoción*, Casa de la Provincia, Sevilla 21-27 abril 2003; *Munarco. Muestra Nacional de Artesanía Cofrade, 8ª edición*, Palacio de Exposiciones y Congresos, Sevilla 23 enero - 1 de febrero 2004; *Alonso Miguel de Tovar (1678-1752)*, Museo de Bellas Artes, Sevilla 29 septiembre - 19 noviembre 2006; *Capuchinos, memoria agradecida*, Iglesia Conventual de Capuchinos, Antequera 17 septiembre - 30 octubre 2013.

Esta pequeña pintura sobre cobre es, junto a la pintura primitiva custodiada por la Hermandad de la Divina Pastora de Santa Marina, una de las piezas artísticas más paradigmáticas de la historia de la devoción pastoreña, conservada en la Curia del Convento de Capuchinos de Sevilla y raras veces expuesta.

La primera noticia que tenemos sobre ella se encuentra en el manuscrito de Heraclio de Villegas que relata en verso la vida de fray Isidoro de Sevilla, el mentor de la devoción. Se trata de una obra pseudográfica que Ardales atribuye al que fuera hermano mayor de la de Santa Marina durante muchos años, Manuel de Angulo Benjumea¹. Habiéndose perdido el original, solo se conoce la copia realizada hacia 1890 por encargo del duque de T'Serclaes Juan Pérez de Guzmán y Boza, el cual la regaló a los capuchinos por mediación de fray Diego de Valencina. Villegas da varios datos que relacionan el cobre estrechamente con fray Isidoro como objeto de su más preciada devoción. Nos dice que «traía consigo cuando caminaba una imagen pequeña»² y que la «hizo pintar su espíritu gallardo,/ para su compañera y su resguardo»³, anotando, información relevante, que la «pintó el mismo de quien es la principal»⁴, es decir, la pintura primitiva que, anteriormente, el poeta apuntaba como de Tovar: «Albergaba Sevilla los honores/ del célebre Tovar a quien se aclama/ por segundo Murillo en los primores/ de su bien merecida eterna fama,/ cuyo pincel con alma, entre esplendores/ vigorizados de tan viva llama,/ sacó la hermosa imagen que hoy venera/ la admiración y el pasmo la primera»⁵; apostillando en el margen inferior del manuscrito la autoría: «Pintó la primera imagen D. Al.º de Tovar pintor de sus Majestades».

Se ha de precisar que cuando habla del encargo al citado pintor, Villegas se refiere a la pintura primitiva, no al cobre, como cuando especifica que fray Isidoro quedó absorto ante «el lienzo»⁶. No puede interpretarse la primacía del cobre por los versos relativos a la muerte del capuchino en los que lo refiere como «la alhaja más preciosa y estimable» y cual «joya por rica la primera»⁷. Estas palabras no significan que el cobre sea la primera pintura, puesto que más bien está queriendo expresar el valor

1 Cf. Ardales 1949, 854-855.

2 Villegas 1751, f. 100.

3 Ibidem, f. 100.

4 Ibid., f. 100.

5 Ibid., f. 24.

6 Ibid., f. 24.

7 Ibid., f. 100.

destacado de la pieza por tratarse de la reliquia del capuchino más importante que «todos codiciaron» y que llevó al guardián a colocarla inmediatamente después de su muerte en el altar de san Antonio, lugar en el que recibió sepultura. La condición casi de reliquia con la que se valora el cobre ya existía desde la muerte de fray Isidoro, como puede deducirse de los versos de Villegas, entre los que incluso habla de él en términos de «reliquia inseparable»⁸. La última noticia sobre el cobre la ofrece al abordar la muerte del capuchino, diciendo que «tenía a un lado de la cama la imagen de la Pastora de pintura q.e de ord.º traía consigo»⁹. En ella fijaba la mirada durante el trance, entonando el Magnificat y profiriendo la siguiente invocación: «Valedme Padre Dios, Pastora mía»¹⁰.

No cabe duda de la vinculación del cobre con fray Isidoro, ahora bien, otra cosa es la atribución a Tovar y la tradición que sostiene que sea el boceto de la pintura primitiva. Respecto a lo primero, aunque Quiles lo ponga en duda¹¹, en mi opinión, puede ser perfectamente atribuible a Tovar, como los rasgos técnicos y estilísticos de la obra parecen avalar, compartiendo el mismo modelo que el pintado para el simpecado de los duques de Osuna hacia 1732¹², mientras que en nada se parece a la pintura primitiva, cuya autoría, por el contrario, como en otra ocasión se ha dicho, sí que ha de ponerse bajo sospecha en relación al pintor higuereño. La discrepancia evidente entre el cobre y la pintura primitiva relativiza igualmente la relación entre ambas, de manera que resulta complicado sostener que el cobre sea el boceto de esta otra, cuando la supera en calidad artística y responde más bien al estilo de las pinturas que se conocen de Tovar a partir de la década de los 30, mientras que la primitiva es de 1703. Parece más lógico pensar que aprovechando aquellos años de esplendor de la devoción con la implicación de los reyes y de la Corte, fray Isidoro solicitara al pintor del simulacro del simpecado de Osuna una pequeña pintura para su devoción particular, formato discreto que se concilia con la austeridad inherente al espíritu de minoridad que pocas posesiones y mucho menos ostentosas podía permitir a un fraile en su celda. Eva Benítez, Enrique Infante y Raquel Rodríguez lo ponen en duda señalando que no es habitual que un boceto se haga en este tipo de soporte, a lo que, además, acertadamente observan que se trata de una obra bien acabada, lejos de ser el primer esbozo que sirviera de base para una obra posteriormente definitiva¹³. Se ha de recordar que este género pictórico era muy común en aquel entonces, habida cuenta de la gran demanda devocional que solicitaba obras de pequeño formato para uso particular. De hecho, se conocen otros dos cobres inéditos atribuibles a Tovar, uno de una colección privada de Cantillana y otro de Sevilla, relacionado este último con los duques de Osuna. Otro cobre con marco de plata relacionado con el pintor fue subastado por Segres en 2012, pasando a una colección privada sevillana.

En cuanto a la antigüedad de la atribución a Tovar, se había lanzado la hipótesis de que fray Diego de Valencina fue el primero en hacerlo en 1896¹⁴, si bien, como puede deducirse de lo arriba expuesto, la primera noticia al respecto nos la ofrece Villegas en 1751. Precisamente, Valencina hubo de relacionarlo con Tovar gracias a la lectura de este manuscrito que, como ya se ha dicho, le fue donado por su amigo el duque de T'Serclaes, cuyo original conservaba e hizo copiar para los capuchinos¹⁵.

Infante y Rodríguez citan un documento copiado por Ardales que datan hacia finales del siglo XVIII titulado *Convento de Capuchinos y blasones ilustres de esta religiosa casa* en el que se menciona la ubicación del cobre en el altar de san Antonio y se advierte que «fue la primera pintura de Pastora que se hizo según la idea que el Reverendo Padre Fray Isidoro de Sevilla dio a dicho autor, excelentísima, donde está dicho Reverendo Padre con su Estandarte o Simpecado y en él la Imagen de la Pastora»¹⁶. El cobre estuvo en el altar hasta 1835, cuando con la desamortización de Mendizábal, fray Salvador de Sevilla lo retuvo consigo para, poco antes de su muerte, entregárselo a las capuchinas de Santa Rosalía, rogándoles que lo devolvieran a los capuchinos cuando se restaurara la Orden, cosa que llevaron a cabo en 1896¹⁷. Fray Diego de Valencina, guardián del convento, da razón de ello en *El Mensajero Seráfico*, además de relacionarlo con fray Isidoro y Tovar, sosteniendo que «es la primera que se pintó en el mundo» y transcribiendo el manuscrito que se halla al dorso del cobre¹⁸. Esta transcripción también fue recogida por Vicente

8 Ibid., f. 100.

9 Ibid., f. 85.

10 Ibid., f. 85.

11 Cf. Quiles 2005, 87.

12 Cf. Hernández González 2003, 609.

13 Cf. Benítez 2006, 49-50; Infante y Rodríguez 2013e, 146-147.

14 Cf. Infante y Rodríguez 2013e, 147: «No debemos olvidar la relación que mantuvo el padre Valencina con los círculos artísticos sevillanos del momento, lo que le valió sin duda para recabar la opinión de especialistas que coincidieron en valorar la calidad de la pintura y, muy probablemente, en vincularla a la mano de Tovar».

15 Cf. Valencina Diego 1929, 6.

16 Ardales s/f.

17 Cf. Ibáñez 2001, 14-15.

18 Cf. Valencina Diego 1896, 216-217.

de Granada, Mariano Ibáñez, Enrique Infante y Raquel Rodríguez¹⁹. Ardales e Ibáñez aclaran que la inscripción es de Salvador de Sevilla, aunque Infante y Raquel Rodríguez creen que es de época más reciente, de cuando fue devuelto a los capuchinos²⁰. El documento conserva todavía las cuerdas y los lacres que lo sujetan al cobre, pudiéndose leer lo que sigue:

«J. M. J. [Jesús María y José] Esta Pastorcita es la expresión de amor y devoción, que a este título tuvo R.do y V.e P. Isidoro de Sevilla. Este P. mandó hacer este boceto: es la primera imagen conocida con este traje; después, por esta se pintó, por orden del mismo P. Isidoro la que se halla en Sta. Marina de esta ciudad de Sevilla. Por muerte del P. Isidoro quedó este boceto vinculado al Convento de Capuchinos de Sevilla; se suplica a todos procuren la conservación de esta preciosa imagen, como origen de tan preciosa prerrogativa capuchina».

Restituido a los capuchinos, el cobre lo tuvo el guardián del convento en su celda hasta 1921, cuando se le hizo un relicario de madera sobredorada y se expuso en la iglesia a los pies de la imagen de la Divina Pastora. Bendecido por el cardenal Almaraz, la ocasión del enriquecimiento de la enmarcación se explica en el contexto de los felices acontecimientos que sucedieron para los capuchinos aquel mismo año: la declaración de la Divina Pastora como titular de la iglesia conventual y la coronación de su imagen²¹. Entre las pocas ilustraciones del catálogo del Museo de la Divina Pastora creado por Ardales en 1937 aparece una del relicario, en cuya nota explicativa dice que es el boceto del que después salió la pintura primitiva²². En el mismo relicario participó años antes en la muestra mariana de 1929 celebrada en la iglesia del Salvador de Sevilla²³. En 1953 Ardales encargó a Manuel Seco Velasco el actual relicario de plata con motivo del hipotético 250 aniversario de la pintura²⁴, siguiendo en el altar de la Divina Pastora hasta 1992, cuando al cambiar de retablo pareció más conveniente guardarlo en el interior del convento. Desde entonces se muestra al público en contadas ocasiones en relación a los cultos que se celebran en honor de la Divina Pastora, habiendo participado en varias muestras expositivas y en alguna que otra efeméride para veneración de los fieles, especialmente en la localidad de Cantillana.

De la enmarcación del relicario actual destacan el Cordero apocalíptico sobre el libro de los siete sellos y una cartela que dice: «Primera imagen de la Divina Pastora venerada en el mundo»; además de la inscripción de la puertezuela: «Esta sagrada imagen de la Divina Pastora, la primera del mundo que el V. P. Isidoro de Sevilla por inspiración divina mandó pintar en el año 1703, ha sido enmarcada en este suntuoso relicario de plata para conmemorar el CCL aniversario de tan glorioso fasto de la historia hispalense y del culto mariano universal. Sevilla, 8 de septiembre de 1953». La inscripción de la base refiere la autoría del relicario y que este se hizo a devoción de Ardales. Recientemente ha sido donada por los sobrinos de este insigne capuchino a la Hermandad de la Divina Pastora de Cantillana un retrato del mismo con el relicario, obra de la pintora María del Prado realizada sobre la década de los 50.

A la espera de una restauración que evidencie aún más los pinceles de Alonso Miguel de Tovar se puede decir que nos encontramos ante una obra realmente delicada, a cuyo valor artístico se ha de sumar el histórico que lo relaciona con fray Isidoro de Sevilla como objeto preciado de su devoción particular. Más allá de que sea o no el boceto de la pintura primitiva, lo cierto es que ante esta Pastorcita rezó el misionero capuchino suplicando el patrocinio celeste para la proyección apostólica de su feliz *ocurrencia* y ante esta exhaló el espíritu la tarde del 7 de noviembre de 1750, siendo así el último simulacro del trasunto por él programado que contemplaron sus ojos y que fijados en él se cerraron para abrirlos al definitivo del cielo.

Álvaro Román Villalón

19 Cf. Granada 1903b, 131; Ibáñez 2001, 14-15; Infante y Rodríguez 2013e, 146.

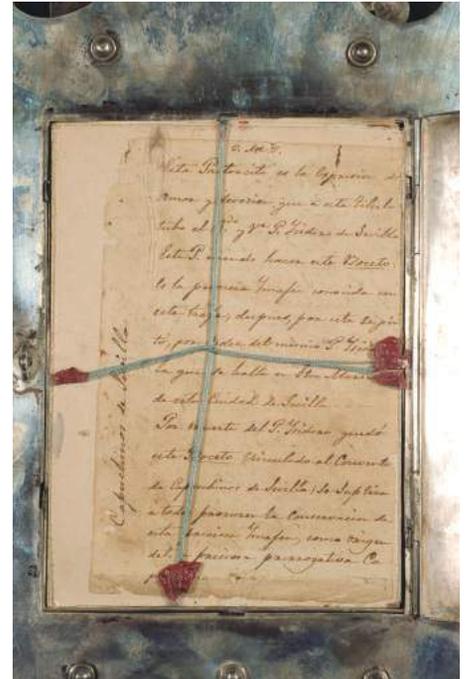
20 Cf. Ardales 1949, 121-122; Ibáñez 2001, 15; Infante y Rodríguez 2013e, 147.

21 Este mismo año, en la biografía premiada en el certamen de las fiestas celebradas con motivo de la coronación de la Divina Pastora, escribía fray Sebastián de Ubrique: «El V. P. Isidoro de Sevilla, al siguiente día [de la supuesta aparición] se fue al taller del pintor Miguel Alonso de Tovar, que vivía, según parece, en Triana, y le dio la idea del cuadro de la Divina Pastora. Nos ha quedado el boceto, que conservó durante su vida el P. Isidoro, y se venera en el altar de la Divina Pastora de Sevilla, y el estandarte primitivo, hoy convertido en cuadro, que se conserva en el Archivo de Santa Marina». Ubrique 1921, sin numerar.

22 Cf. Catálogo 1937. En el catálogo aparece registrado con el número 70, señalando su ubicación en la segunda vitrina del museo con la siguiente indicación: «Primitivo cuadro de la Divina Pastora que usó el V.P. Isidoro de Sevilla hasta su muerte. De Tobar. Según este boceto, se pintó la del estandarte de Santa Marina, que fue la primera que recibió en el mundo culto público». La misma vitrina contenía otras miniaturas y medallas antiguas de la devoción. Otra ilustración del relicario de 1921 recoge en su estudio Martínez Alcalde 1997, 156.

23 Cf. Hemos de suponer que participó en la muestra por la coincidencia de los detalles descriptivos que ofrece la anotación del catálogo. Cf. Catálogo 1929, 28. Aparece registrado con el número 204 con la siguiente nota: «Boceto para un cuadro de la Divina Pastora en una urna dorada de estilo barroco. Escuela sevillana. Mide 0,11x0,15. Convento de Capuchinos. Sevilla».

24 En la nota de la foto que ilustra la noticia por Ardales aparece lo siguiente: «Relicario de plata repujada con la primitiva imagen de la Divina Pastora. Ha sido costeado por los Excmos. Sres. Marquesa Vda. de Villapanés, sus hijos del mismo título, Duques de Tetuán, de Osuna, de Gandía, Marqueses de Castro Nuevo y Marquesa de Peñafiel. Dio para el mismo un kilo de plata D.^a Mercedes Gálvez, otro D.^a Dolores Ruiz Agero y un bienhechor que oculta su nombre al restante [Ardales?]. También describe la bendición: «En la misa del día de la Inmaculada en que se abrió el Año Santo Mariano, nos cupo el consuelo de bendecir el nuevo trono de la Divina Pastorcita, cuya historia narramos en la plática, trasladándola solemnemente al altar de la imagen del mismo título, donde permanece a la veneración de los fieles para oír sus plegarias y prodigar beneficios». Ardales 1954a, 4.



2. *Fray Luis de Oviedo con el simpecado de la Divina Pastora.*

Agustín Moreno (s. XVIII) [grabador] / Juan Ruiz Soriano (1701-1763) [dibujante].

Hacia 1740.

Cobre, buril y aguafuerte.

Grabado calcográfico.

Archivo Histórico Provincial de los Capuchinos de Andalucía, Sevilla.

Inscripción: «Verd.ºRet.º del V. P. F. Luis de / Oviedo. Mission.º App.co de la Divina Pasto / ra. Del orden de RR. PP. Capuch.sMurio en Sevilla / el dia 17 de - Mayo de 1740 /J. Ruiz Soriano lin. -AgustinMor.º f».

Bibliografía: Román 2012, 116-117, 594, 603 y 809.

Son muy pocas las noticias que podemos aportar sobre el grabador Agustín Moreno, solamente que estuvo activo en Sevilla a mediados del siglo XVIII como se desprende de la asimismo escasa obra que conocemos de su mano, un San Ramón Nonato, un retrato del Cardenal Infante Luis de Borbón y el que vamos a analizar a continuación. No obstante, su nombre será recordado por ser el autor de una de las series de estampas más célebres del grabado sevillano de todos los tiempos como es la destinada a la obra *Aplauso Real, Aclamación Afectuosa, y Obsequio reverente, que en lucido Festejo de Máscara Joco-seria consagraron los Escolásticos Alumnos del Colegio Mayor de Sto. Tomás de Aquino, del Orden de Predicadores, de la muy Noble, y muy Leal Ciudad de Sevilla, en el día 2 de Mayo de este año de 1742 (...)*¹. Abiertas bajo diseño del pintor Domingo Martínez y en número de cuatro, las mismas presentan un ingenuo estilo en donde prima más lo descriptivo y anecdótico y en las que su valor iconográfico supera con creces al artístico.

El grabado que tratamos ahora representa a fray Luis de Oviedo (1667-1740), venerable capuchino cuya excelencia y virtudes le hicieron merecedor de que fray Isidoro de Sevilla le dedicara una monografía que vio la luz a los dos años de su muerte². Fue abierto como nos indica su firma por el ya aludido Agustín Moreno siguiendo un dibujo de Juan Ruiz Soriano, debiendo hacerlo alrededor de 1740 ya que en ese año muere el retratado. Éste aparece de pie, vistiendo el hábito de su orden con capa corta y en doble actitud itinerante y declamatoria, sin duda para señalar el carisma de fervoroso misionero e incansable predicador del asturiano, el cual recibió de fray Isidoro una profunda devoción a la Divina Pastora, convirtiéndose en un entusiasta propagador de la misma por muchas poblaciones andaluzas³. De ahí que en la estampa lo veamos portando un simpecado con dicha imagen, saltando a la vista que reproduce fielmente la aparecida en el grabado de Palomino –también diseño de Soriano– con las únicas diferencias de invertir los ángeles con la corona y suprimir dos ovejas del lado derecho; podríamos decir que nos hallamos ante el recurso del “cuadro dentro del cuadro”, fórmula que volverá a ensayar Soriano años más tarde en su célebre retrato del padre Isidoro con la misma imagen de la Pastora que vemos aquí.

Ya se ha señalado en ocasiones anteriores que esta forma de representar a fray Luis responde con casi total seguridad a las instrucciones del padre Isidoro –en lo que vendría a ser una plasmación iconográfica del ideal de capuchino misionero–, lo que unido a las idénticas circunstancias que ya expusimos al hablar de la estampa de Palomino, nos lleva a pensar en una estrecha relación de Juan Ruiz Soriano con los capuchinos y en particular con éste último fraile, al cual como es sabido y se ha referido antes retrataría en 1750.

La escena se desarrolla en un agreste paisaje, sin duda para enfatizar la labor peregrina e itinerante de los predicadores y misioneros capuchinos, detalle que además casa perfectamente con el carácter bucólico de la devoción pastoreña ya que la Virgen siempre se representará en un espacio rural o campestre.

A principios del siglo XIX se abre por un autor anónimo un grabado representando al padre Diego José de Cádiz que copia hasta el más mínimo detalle el que estamos estudiando, modificando solamente el semblante del fraile y el texto del título e incluyendo el motivo simbólico del triángulo con el ojo en alusión a la Santísima Trinidad, de la que como es sabido el

¹ En la misma se describe con todo detalle la máscara joco-seria organizada en 1742 por el colegio dominico de Santo Tomás con motivo de la toma de posesión como arzobispo de Sevilla del cardenal infante Luis de Borbón.

² El montañés capuchino, y misionario andaluz. Vida, y virtudes del Venerable Padre Fray Luis de Oviedo, religioso de el Orden de Capuchinos de N. P. S. Francisco de la Provincia de Andalucía, ApostólicoMisionario de la Divina Pastora (...). Sevilla: Imprenta de los Recientes (1743).

³ De hecho el libro biográfico del padre Luis se dedica «A MariaSantissima Nuestra Señora con el ternissimo titulo de Pastora».

gaditano era fervoroso devoto. Ello da fe de la fortuna y aceptación que tendría este grabado entre los capuchinos hispalenses, pudiendo establecer asimismo alguna relación entre el mismo y la serie de retratos de miembros destacados de la orden pintada por José de Huelva hacia 1790, en la que varios de los personajes -entre los que se cuentan los padres Isidoro de Sevilla y Luis de Oviedo- aparecen portando un estandarte o simpecado con la devoción que propagaron.

La estampa presenta un estilo correcto y una técnica aceptable, pudiendo afirmar que es con diferencia la mejor de las escasas obras que se conocen de Agustín Moreno, grabador del que a día de hoy apenas se pueden aportar noticias aunque el hecho de colaborar con dibujantes como Domingo Martínez y Juan Ruiz Soriano hace suponer que estaría introducido en los círculos artísticos hispalenses, lo que no es habitual en un simple artesano. Precisamente el diseño de Soriano -de impecable y limpia ejecución exceptuando la aparatosa cartela, que rompe el equilibrio del resto de la composición- contribuye en no poca medida a salvar el resultado final de la obra, ya que esta presenta algunas carencias en las labores calcográficas, evidentes sobre todo en el fondo de la escena⁴.

Juan Carlos Martínez Amores



4 Bibliografía utilizada: Cano y Quiles 2006, 38; Carrete 1994, 614; Ceán 1800, vol. 4, 287; Gallego 1990, 257; Ibáñez 2003, 14-15; Páez 1982, vol. 2, 246; Portús 1989, 235-237 y 247-248, n. 234; Quiles y Cano 2006, 65-66, 156, 168 y 185-187; Rodríguez-Varo 2006, 121-122, n. 31; Román 2012, 116-117, 594, 603 y 809; Id. 2015, 259, 273, 295; Serrera 1989, 89; Sevilla 1743; Valdivieso 2002, 309-311; Valdivieso 2003b, 516-517; Valdivieso 2018, 281 y 288-289.

3. *La Divina Pastora con frailes capuchinos.*

Juan Bernabé Palomino y Fernández de la Vega (1692-1777) [grabador] / Juan Ruiz Soriano (1701-1763) [dibujante] / Alonso Miguel de Tovar (1678-1752) [pintor].

Hacia 1732-1736.

24,6 x 17,9 cm.

Cobre, buril y aguafuerte.

Grabado calcográfico.

Biblioteca Capitular Colombina, Sevilla.

Inscripción: «Salve Pastora querida, / cuja charidad te mueve / dexando noventa y nueve, / buscar la oveja perdida; Salve puente de la vida // Salve bellissima Aurora / porque en la ultima hora / de su vida, el Summo Rey, / de toda la humana grey / te constituio Pastora // Ecce / Rachel ve / niebat cum / ovibus patris / sui, nam / gregem ipsa / pascebat. / Genes. 29. // Abi post / vestigia gre- / gum, et pasce / hedos tuos, / iuxta taber- / nacula Pas- / torum. / Cant. 1. // Agnosce vultum pecoris tui / Pasce agnos tuos. / Pasce oves tuas / Nos greges pascus tus / Libera gregem tuum // La Divina Pastora de las Almas; nuevo / trage, y título, con que á Maria S.ma an sacado / nuevamente al Mundo, en Sevilla, los PP. Capuch.os / dela Provi.cia d Andaluçia en el a de 1703. // I. Ruiz Soriano del. / I. á Palom.o Sculp. M.ti».

Bibliografía: Martínez Amores 2000, 47-51; Id. 2003, 617-620; Román 2012, 593.

Pese a la fiabilidad del testimonio de su coetáneo Céan Bermúdez no deja de sorprendernos el hecho de que la formación calcográfica de Juan Bernabé Palomino fuera prácticamente autodidacta, iniciándose en dicho arte «sin otro maestro que las estampas de los mejores autores extranjeros que procuró copiar é imitar». Y aunque también es cierto que tuvo como mentor a su tío el célebre pintor y tratadista Acisclo Antonio Palomino, ha sido considerado de forma unánime por la crítica como el grabador más destacado de la primera mitad del siglo XVIII en España y el único de esa época capaz de emular el grabado europeo. Ello se traducirá en una meteórica carrera que propiciará primero su nombramiento en 1736 como grabador de cámara del rey y en 1752 el de director de grabado de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Precisamente su obra ha sido dividida en dos períodos: uno primero que abarca hasta este último año en que trabajará en mayor medida –aunque no exclusivamente– para editores madrileños y personajes cercanos a la corte, cultivando sobre todo el retrato –donde alcanzará sus más sonados éxitos– y la estampa devocional; y un segundo que vendrá marcado precisamente por el segundo de los nombramientos, durante el que se volcará en su labor docente y su producción disminuirá de forma notable.

El grabado que analizamos hay que situarlo en el primero de estos períodos, toda vez que fue realizado entre 1732 y 1736. Establecemos este arco cronológico en base principalmente a dos factores: el primer año viene determinado por ser el del estreno de la pintura que reproduce como veremos a continuación, y el segundo por ser el del nombramiento de Palomino como grabador de cámara, título que exhibirá desde entonces con indisimulado orgullo en la firma de sus obras –«I^s. á Palom^o. sculp^tor Reg. M^{ti}. incidit»– y que en esta que nos ocupa no aparece. En contra de lo que pudiera pensarse la estampa no plasma la primitiva pintura custodiada por la Hermandad de Santa Marina –y cuya adjudicación a Tovar está siendo puesta en entredicho últimamente–, sino a la que aún conserva la misma corporación y que presidía el simpecado donado por el duque de Osuna don José Téllez Girón en el referido año de 1732, y que es a su vez una reinterpretación de aquélla. Dicha pintura –atribuida por vez primera a Tovar por el padre Ardales y documentada más tarde por Morillas– constituye sin duda una de las más felices interpretaciones del tema pastoreño.

Hay que situar la ejecución de la estampa en el contexto histórico de la Sevilla del Lustró Real (1729-1734), en el que la devoción a la Divina Pastora experimentó un esplendoroso auge auspiciado por los propios reyes, quienes ingresaron en la primitiva hermandad otorgándole el título de Real y arrastraron tras de sí a no pocos nobles que imitaron su gesto. Todo apunta a que en la elección de Palomino para abrir la lámina de cobre jugaría un papel decisivo Alonso de Tovar –desde hacía años pintor de cámara–, ya que ambos se conocían al compartir vecindad en Madrid a la par que colaboraron artísticamente en otras ocasiones, pues dos retratos pintados por éste –del Marqués de Villena y del cardenal primado Diego de Astorga– fueron reproducidos por los buriles del cordobés. No obstante esto, tampoco podemos obviar los méritos del propio Palomino quien ya había adquirido un renombre y prestigio en esos años inmediatos a su nombramiento como grabador cortesano.

Salve Pastora querida,
 cui a chazidad te muebe,
 dexando noventa y nueve,
 buscas la Oveja perdida;
 Salve en fuente de la vida

Salve bellisima Auca,
 porque en la ultima hora
 de su vida, el Summo Rey
 de toda la humana grey
 te constituyo Pastora



Ecce Rachel ve
 niebat cum
 ovibus patri
 sui, nam
 grebem ipsa
 pascebat.
 Genes. 29.

Abi post
 vestigia gre
 gum et pasce
 agnos tuos
 iuxta taber
 nacula Pa
 storum.
 Cant. 1.

La Divina Pastora de las Almas; nuevo
 Orage, y titulo, con que a Maria, s^{ma} an sacado
 nuevamente al Mundo, en Sevilla, los PP. Capuch^{os}
 de la Provi^{cia} d'Andalucia en el a^o de 1763.



La estampa sigue un dibujo del pintor Juan Ruiz Soriano –paisano, pariente y discípulo de Tovar como se sabe- el cual diseñó varias composiciones más para grabar, una de ellas otra vez para Palomino como lo evidencia el grabado de la Virgen del Coral de la parroquia hispalense de San Ildefonso, el cual sigue con total y absoluta fidelidad una pintura ovalada de la misma advocación atribuida recientemente por Ignacio Cano y Fernando Quiles a Soriano.

Como se ha dicho, la imagen de la Virgen que aparece en el grabado sigue hasta el último detalle a la pintada por Tovar para el simpecado del duque de Osuna, lo que se puede comprobar con un detenido análisis comparativo entre ambas obras, no sólo en la figura mariana–postura, disposición de las manos, pliegues de la ropa, caída del manto y velo, tratamiento del pelo–sino en el resto de la composición, como el número y disposición de las ovejas que rodean a esta y la escena del fondo, en la que la similitud de las figuras de San Miguel, el cordero y la bestia son más que evidentes. Este último detalle servirá además para señalar las diferencias con el primitivo lienzo de 1703, pese a que comparte con la estampa el recurso de los ángeles coronando a la Pastora y que en el lienzo del simpecado no se ha incluido, seguramente por razones de espacio y composición ya que el mismo constituye un elemento de suma importancia en la iconografía pastoreña tal y como dejó estipulado fray Isidoro de Sevilla. Llegados a este punto hay que referir que pese a ser el principal referente hasta entonces donde figuraba este motivo, Soriano tampoco acude al primitivo lienzo para componer a los ángeles sino que los interpreta de manera totalmente libre y autóctona aunque con evidentes resabios murillescós en el de la derecha, no ocurriendo lo mismo con el de la izquierda, cuya forzada e inverosímil postura es fruto de su «invención». Otro detalle que difiere de la pintura de 1703 es la propia corona, siguiendo en su diseño el tipo usado por la monarquía hispánica durante la dinastía Habsburgo mientras que la aparecida en la estampa responde a la tipología denominada “borbónica”¹.

¹ Esta pareja de ángeles se plasmarán con la más rotunda fidelidad a partir de entonces en multitud de representaciones pictóricas y gráficas de la Pastora, siendo reconocibles sobre todo por la comentada postura del de la izquierda.



Bartolomé Esteban Murillo. *Jubileo de la Porciúncula*. Detalle

Sin embargo, la principal novedad de la composición –creando una tipología sin precedentes en la iconografía pastoreña- va a ser la inclusión en la escena de un grupo de frailes capuchinos en actitud orante², lo que responde a nuestro entender a una doble realidad: que el comitente de la estampa fue la propia orden capuchina y que el ideólogo o mentor intelectual de la misma no pudo ser otro que fray Isidoro de Sevilla, como se desprende de la inclusión de su célebre *salve* así como de las prefiguraciones marianas sacadas del Génesis (29,9) y del Cantar de los Cantares (1,7), ya glosadas por él en sus escritos. Este tipo iconográfico adquirirá prontamente gran predicación en el ámbito de la orden, difundándose gracias a la estampa de forma totalmente fiel o con algunas variantes³.

Se puede afirmar sin temor a caer en la exageración que esta estampa jugó un papel fundamental en la difusión de la iconografía de la Divina Pastora, sobre todo en el tipo de la Virgen y los ángeles que serán reproducidos hasta la saciedad, como hace el propio Soriano en su retrato del padre Isidoro de Sevilla⁴.

Juan Carlos Martínez Amores

² Para el fraile que figura con los brazos abiertos, Soriano toma como modelo al San Francisco del Jubileo de la Porciúncula de Murillo –de hecho es el único que figura descalzo-, pintura que por entonces y hasta su expolio presidía el retablo mayor de los capuchinos hispalenses. Este guiño de Soriano a la obra murillesca -por otro lado común al resto de sus contemporáneos- estará presente en varias de sus obras, como La Virgen entregando el Niño a Santa Gertrudis en el que toma la imagen mariana de su homónima aparecida en el San Félix de Cantalicio del mismo cenobio sevillano.

³ Como muestra de este éxito, referir que pocos años más tarde circularán por el área catalana varias xilografías de Melchor Guasp con esta iconografía, algunas con ligeras modificaciones.

⁴ Bibliografía consultada: Ardales 1949, 117-119; Cano y Quiles 2006, 36 y 38; Carrete 1994, 397-403, 449, 461 y 467-469; Ceán 1800, vol. 4, 27-29; Ibidem, vol. 5, 48-50; Gallego 1990, 243-246; Girón 1988, 20, 33-36 y 84; Martínez Alcalde 1997, 155-156; Martínez Amores 2000, 47-51; Id. 2003, 617-620; Morillas 1996, 211; Páez 1982, 336-346; Pulido 2006a, 68, n. 10; Pulido 2006b, 72-74, n. 12; Quiles 2005, 16-21, 41-42, 66 y 75-76; Id. 2006a, 20, 27, 29 y 31; Quiles y Cano 2006, 168; Rodríguez-Varo 2006b, 87-88, n. 17; Id. 2006a, 121-122, n. 31; Román 2012, 593; Id., 2015, 259, 274, 295; Id. 2017, 402-403, 424; Valdivieso 2002, 302; Id. 2003b, pp. 497-503; Id. 2018, 265-266.

4. Divina Pastora.

Cristóbal Ramos (1725-1799).

Último tercio del siglo XVIII.

Medidas

Escultura en terracota policromada.

Monasterio de Santa Paula, Sevilla.

Bibliografía: Martínez Alcalde 1997, 148; Román 2012, pp. 358 y 505; Id. 2017, 401.

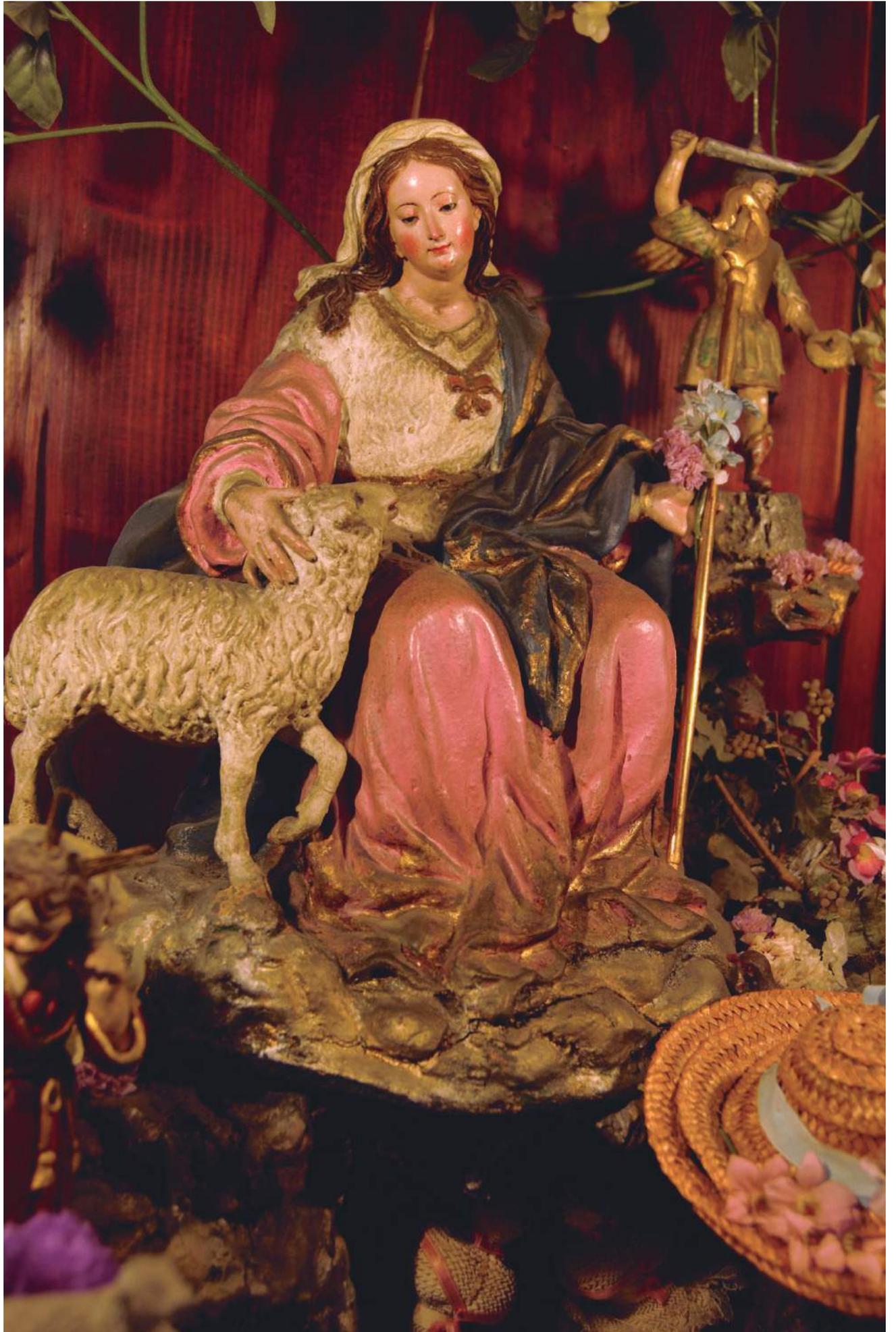
Se conserva en el monasterio de religiosas jerónimas de Santa Paula de Sevilla una pareja de urnas donde se cobijan las terracotas, atribuidas con fundamento al escultor Cristóbal Ramos, de un Buen Pastor y de la Divina Pastora, mostrando en su contemplación conjunta la profunda analogía que existe entre ambas representaciones plásticas, pues en ellas se visualiza, de manera palmaria, el carácter subordinado que tiene la mediación ejercida por María en su pastorado respecto a la primacía ejercida por Cristo, que aparece cargando sobre sus hombros a la oveja descarriada.

Muchas veces se ha reparado en el incuestionable hecho de que la única advocación e iconografía mariana de origen genuinamente sevillano es la de la Divina Pastora, producto de la inspiración recibida por el capuchino fray Isidoro de Sevilla en 1703. Tras la pionera versión escultórica de Francisco Antonio Gijón y las posteriores de José Montes de Oca, quizás sea Cristóbal Ramos su más afortunado exégeta en la archidiócesis de Sevilla durante la segunda mitad del siglo XVIII. A la cabeza de todas sus interpretaciones escultóricas se encuentra, sin duda, la Divina Pastora de la parroquia de Galaroza, en la serranía onubense; tan bucólicamente dieciochesca, es perfecta síntesis de las características de su autor en cuanto a técnica, estilo, composición y morfología, donde el Niño Jesús que se asienta sobre las faldas de su madre ofrece al espectador su diminuto corazón llameante. Ya de pequeño formato, y presentadas dentro de fanales y vitrinas, tenemos, entre otras, la Divina Pastora procedente de la ermita de los Remedios de El Coronil –también presente en esta exposición–, la del convento de capuchinos de la Ronda, la del convento de San José del Carmen de Sevilla y esta que nos ocupa del monasterio hispalense de Santa Paula; todas ellas acarician una oveja con su mano derecha y portan el báculo pastoril en la contraria, pero además, en el caso de la Pastora de Las Teresas, comparece junto a ella el Niño Jesús que camina llevando en la mano izquierda una cruz, mientras que con la diestra tira de una oveja, como si deseara acercarla hacia su madre.

La Divina Pastora de Santa Paula sigue los dictámenes que marca el modelo iconográfico tradicional. Sentada sobre un peñasco y tocada con un sombrero natural de paja, viste una camisa blanca de la que únicamente se atisban las mangas, túnica de color rosa, pellico de lana merina a modo de esclavina, manto azul y nivea toca sobre la cabeza. La disposición y plegado de estas prendas indumentarias, policromadas en tintas planas salvo las cenefas doradas que orlan la túnica y el manto, resultan muy similares a los de la Pastora de El Coronil. También existe un evidente parentesco entre ambas piezas en su delicada expresividad gestual, en el modo de distribuir los cabellos y en el propio tipo físico, aunque el rostro de la Virgen del convento sevillano se nos presente con un contorno más redondeado y unos ojos más rasgados.

La figura mariana preside la cima de una escenografía conformada por un pequeño y animado risco por donde se arraciman flores contrahechas,avecillas y algunas ovejitas. Una pequeña efigie del arcángel San Miguel –ajena a la autoría de Ramos– actúa como mayoral defensor del rebaño, alzándose sobre un promontorio a la vera de la Virgen. A los pies de esta última camina un Niño Jesús que lleva una oveja sobre sus hombros, el cual nos parece obra también del obrador de Cristóbal Ramos, estando estrechamente relacionado con el que se conserva junto a la Divina Pastora del convento de la ronda de capuchinos de Sevilla, que es obra indiscutiblemente suya, mostrando los dos su corazón envuelto en llamas a los fieles.

José Roda Peña



5. Benditera con óleo de la Divina Pastora.

Seguidor de Alonso Miguel de Tovar (1678-1752) el óleo sobre cobre; anónimo el marco de plata.

Hacia 1740.

Dimensiones: cobre 22 x 16,5 cm, marco 61,5 x 37 cm.

Lámina de cobre, pigmentos, madera y plata; óleo, repujado, grabado.

Colección particular, Sevilla.

Este óleo sobre lámina de cobre se presenta anclado en un majestuoso marco de plata con un orificio inferior, que nos permite reconocer como este sirvió para sustentar un recipiente en forma de cuenco o venera, tal y como se configuraban las benditeras utilizadas en los domicilios particulares y que en origen fue la función de esta pieza. No hay la menor duda, que su propietario fue un ferviente devoto de la Divina Pastora, pues quiso reproducirla en este objeto de liturgia personal. Es evidente que la utilización del cobre como soporte de la pintura en este caso viene determinada por la humedad que lleva pareja la función de la benditera y que hace poco factible la utilización del lienzo, además de ser habitual también en este tipo de pequeñas pinturas durante el barroco.

El óleo reproduce el típico escenario natural donde se recrea el pasaje de la Virgen Pastora guardando a sus ovejas y recogiendo las flores que le ofrendan, siendo además coronada por una pareja de ángeles con una preseña regia de oro y pedrería, y tras ella, la oveja siendo amedrentada por el león y defendida por San Miguel. Sin duda, su autor está siguiendo el modelo planteado en el icono primero de esta devoción, ejecutado en 1703 según las directrices marcadas por Fray Isidoro de Sevilla, y que fue reproducido magistralmente con posterioridad por Alonso Miguel de Tovar y sus seguidores. Entre ellos se encuentra Juan Ruiz Soriano (1701-1763), quien reproduce en el retrato que hizo de Fray Isidoro de Sevilla, custodiado por Hermandad de la Divina Pastora y Santa Marina, una imagen muy similar en el cuadrado que se ubica sobre la mesa de la celda del capuchino.

En este óleo sobre cobre destaca también la gran minuciosidad con la que está ejecutada la pintura, de correcto dibujo y pincelada prácticamente inapreciable, la cual genera un colorido brillante y luminoso, donde sobresalen los intensos azules, rosas y amarillos, armónicamente empleados para recrear la atmósfera celestial. Una obra por lo tanto que pudo ser ejecutada por algún seguidor del maestro Tovar, probablemente en la década de 1740.

Asimismo, el estilo y cronología propuestos para la pintura coinciden con el diseño y el trabajo que presenta el marco argénteo. El cobre es sostenido por una caña moldurada, cuyos ángulos y centros están decorados con apliques de cartelas ovales alternando con florones vegetales. Tras este, le sigue el marco propiamente dicho, de gran anchura y aspecto recortado, generando así una espectacular tarja barroca a manera de pequeño retablo, tal y como era habitual para este tipo de benditeras. Perfilada con ces enroscadas de las que nacen carnosos acantos y guirnalda de frutos, destacan las tramas romboidales incisas que cubren la superficie de los aletones laterales, así como el penacho superior que, con una forma recortada, bulbosa y triangular, enmarca un jugoso ramo floral y se remata con una cruz de brazos rectos rematados por esferillas. Igualmente, la base muestra una placa ovalada de perfiles quebrados con el orificio referido que recibiría el recipiente del agua bendita, que igualmente termina en una crestería recortada, ondulante y con un jugoso capullo floral en el centro.

Antonio Joaquín Santos Márquez



6. Retrato de fray Isidoro con el simpecado de la Divina Pastora y su corona.

José de Huelva.

1790.

47 X 65,5 cm.

Óleo sobre lienzo.

Sevilla. Convento de Capuchinos.

Bibliografía: Román 2012, 631 y 809; Infante y Rodríguez 2013c, 180 y 181.

Parece razonable pensar que José Huelva Alcocer (1727-c.1801)¹, así como no era una joven promesa de la pintura a principios del siglo XIX, tampoco iba a ser probable que, de haber vivido más, hubiese avanzado con respecto al punto de evolución en el que se encontraba la pintura sevillana cuando se produjo la epidemia de fiebre amarilla de 1800. Relacionado desde el principio con Pedro Pozo, Espinal y Francisco Miguel Jiménez, se matriculó en la Real Escuela de las Tres Nobles Artes en 1775. Fue ascendiendo con los recambios en la corporación de 1784 y 1793: primero secretario y después teniente del director de pintura, Fernández, con el mantenimiento de la secretaría. Las obras que de su mano se conservan fueron promovidas, en la mayoría de los casos, por la Catedral de Sevilla², y por otra parte, actuó como tasador como era práctica habitual entre los pintores sevillanos. Esperando encontrarse con la promoción lógica en el seno de la Real Escuela, creía iba a ocupar la plaza de director de pintura a la muerte de Fernández en enero de 1801. Sin embargo, cuando se efectuaron los recambios de profesores –Martín Gutiérrez teniente de escultura por fallecimiento de Francisco Pardo, Francisco de Paula Guerrero director de arquitectura por el fallecimiento de Lucas Cintora, Fernando Rosales teniente de arquitectura–, la sorpresa de Huelva fue mayúscula cuando en vez de ser nombrado él para la pintura se hizo lo propio con José Guerra para la dirección y Cabral Bejarano para la tenencia. Huelva creía le correspondía esa posición y se ausentó tres semanas de la Escuela: «En veinte y ocho de enero de 1801 siendo mediadas las semanas que correspondía asistir a la Clase de Principios a Don José de Huelva como teniente interino de Pintura sin haberse dado aviso de algunas indisposiciones que se lo impidiese le mandó un oficio Nuestro Director Presidente Dn. Blas Molner para que diese satisfacción a esta falta de asistencia, dando los [...] Contestó la siguiente noche, desistiéndose del cargo de su empleo, cual contenido se leyó en Junta que para ello tuvieron los directores de orden el dicho Director Presidente juntamente con el que contenía copias que quedó el que se le había mandado y enterados acordaron se diese parte a su Ilustrimo el Señor Protector que debía determinar lo que juzgare oportuno en tal caso. Y el susodicho don Blas Molner se hizo cargo e dar questa según se había recibida de todo lo qual certifico. Joaquín Cabral y Bejarano (secretario)»³. El desistimiento aceptado de Huelva se confirmó el 31 de enero de 1801. Desde entonces nunca más se supo nada de él.

En la última década de su vida atendió el encargo de la orden capuchina para ejecutar una serie de personajes ilustres de la orden, que tenía previsto colocarla en el claustro de su convento para que sirviera de provecho al camino espiritual de los frailes: la referencia de los grandes exponentes del pasado siempre era aconsejable para alcanzar la santificación y el adecuado cumplimiento de los votos. El pintor firmó y fechó algunos de los retratos, entre los que merecen destacarse los de *Fray Feliciano de Sevilla con la Santísima Trinidad* y el de *Fray Pablo de Cádiz con el simpecado del Rosario*.

Sin embargo, de mayor interés para esta muestra es el retrato de *Fray Isidoro de Sevilla con el simpecado de la Divina Pastora y su corona*, que nos muestra el religioso portando el estandarte o simpecado misionero de la Divina Pastora en la diestra, mientras en la contraria sostiene las cuentas de la corona. A pesar de lo seco de la composición –determinado, sobre todo, por el formato del cuadro–, es un acierto mostrar, por parte del pintor, a cada uno de los religiosos acompañada por los símbolos o las imágenes de su mayor devoción. Fray Isidoro fue impulsor de la advocación de la Divina Pastora, y para su figuración José de Huelva recurre aquí al modelo fijado años atrás para la iconografía del personaje: el *Retrato de fray Isidoro de Sevilla* (Juan Ruiz Soriano, Hermandad de la Divina Pastora y Santa Marina, Sevilla, c.1742), bien conocido en Sevilla de finales del siglo XVIII.

Álvaro Cabezas García

1 Cf. Valdivieso 2003b, 592.

2 Dos copias de los dibujos sobre la maquinaria del reloj de la Giralda, el retrato de Carlos IV, un cobre con la Virgen de la Antigua, una vidriera de la capilla de Scalas y una vidriera para la capilla del Cristo de Maracaibo y la Inmaculada Concepción colocada encima de las gradas de la calle Alemanes. En 1790 se encargó de una serie de cuadros para el convento de capuchinos. Vid. Illán 2006, 329.

3 Cf. Cabezas 2015a, 376 y 377.



7. *Divina Pastora.*

Vicente Camarón y Melia (¿-1864) [litógrafo] / Alonso Miguel de Tovar (1678-1752) [pintor].

Establecimiento: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.

Hacia 1826.

442 x 310 mm.

Piedra, lápiz litográfico, aguainta y tinta negra.

Litografía.

Convento de Capuchinos, Sevilla.

Inscripción: «Alonso Tovar lo pintó. – J. de Madrazo lo dirigió. – V. Camarón lo Litº. // LA DIVINA PASTORA. / El cuadro original existe en el R. Museo de Madrid // Impº. en el R. Estº. Litogº. De Madrid».

Bibliografía: Ibáñez Álvarez 2007, 178 y 180; Páez 1981, 188; Vega 1988, 125 y 370.

Una real orden de 11 de marzo de 1825 comunicaba que «El Rey N. S. ha tenido a bien conceder a D. José Madrazo privilegio exclusivo por el tiempo de diez años para litografiar las pinturas de sus palacios de Madrid y Sitios Reales como también la de todos los demás Establecimientos de S. M. en esta Corte [...]». Esta se dicta a poco de crearse por Fernando VII el Real Establecimiento Litográfico -institución con claro carácter proteccionista- y será el germen de la *Colección Litográfica de cuadros del Rey de España*, monumental y lujosa publicación compuesta por tres volúmenes que reunían un total de 198 estampas más seis con que se obsequiaron a los suscriptores. La primera entrega de la colección vio la luz en marzo de 1826 y no se culminó hasta el mismo mes de 1837, participando en la misma litógrafos extranjeros -F. Blanchart, Pablo Guglielmi, Pic de Leopold, Luis Zoellner, Asselinou o Carlos Legrand, entre otros- acompañados de españoles, como el propio Madrazo, Juan Antonio López, Antonio Guerrero, José Avrial, A. G. Villamil, Alejandro Blanco, Enrique Blanco, C. Rodríguez, F. de la Costa, Ramón Amérigo, José Jorro, Ramón Beltrán, F. de la Torre, Bernardo Matas y Vicente Camarón.

De este último artista madrileño hay que apuntar que se formó en la Real Academia de San Fernando –de la que posteriormente será profesor e individuo de número-, reputándose como un consumado paisajista de género lo que lo aupará al cargo de pintor de cámara del rey. Sin embargo la faceta en la que más destacará será la de grabador, convirtiéndose en uno de los litógrafos de referencia en el panorama nacional gracias al conocimiento exhaustivo que llegó a atesorar de la nueva técnica y su aplicación. No en vano participó en las más ambiciosas empresas editoriales que desde el Real Establecimiento Litográfico se abordaron en su época, como la ya citada *Colección Litográfica de cuadros del Rey de España*, las *Vistas de los Sitios Reales* y la que recoge colección pictórica del infante don Sebastián, todas ellas bajo la dirección del omnipresente Madrazo.

La presente litografía –obra de Camarón- forma parte de la primera de estas tres obras, figurando en el primer volumen de la misma con el número LII, por lo que habría que fecharla no muy lejos de 1826, que es cuando como hemos visto comienza a publicarse la colección a la que pertenece. Reproduce el magistral lienzo que hoy conserva el Museo del Prado pero que en sus inicios colgaba de los muros de la ermita de San Juan Nepomuceno del Real Sitio de La Granja, a donde fue llevado por iniciativa de la reina Isabel de Farnesio que aunaba así en esta obra su doble condición de devota de la Divina Pastora –que habría adoptado en Sevilla durante el *Lustro Real*- y fiel admiradora del artista que lo pintó, Alonso Miguel de Tovar. Forzosamente tenemos que hacer un breve inciso a este respecto, ya que esta autoría ha sido cuestionada alguna que otra vez, comenzando por el mismo Ceán Bermúdez quien atribuyó la pintura a Bernardo Lorente Germán, si bien en los catálogos del Prado elaborados por Eusebi y por Madrazo a finales del siglo XIX aparece como de Tovar; más tarde parte de la crítica volverá a apuntar a Lorente hasta que Angulo y Pérez Sánchez la restituyan al higuereño, opinión que desde entonces respaldan autorizadas voces como Enrique Valdivieso y Fernando Quiles¹. En cuanto a la fecha de ejecución se han señalado varios años que irían desde 1724 hasta 1734, si bien la crítica se decanta últimamente por el segundo de ellos ya que el mismo coincide con la estancia de los reyes en Sevilla, época de auténtica efervescencia pastoreña y en la que se involucrarían los propios monarcas, explicándose así el posible encargo por parte de Isabel de Farnesio de la obra y su traslado a los reales sitios.

¹ El Prado ha manteniendo la atribución a Germán Lorente hasta hace poco.

Mientras que en la pintura del simpecado del duque de Osuna, Tovar pretende plasmar un icono concreto -que será el que triunfe desde los inicios como prototipo en la iconografía pastoreña- en este caso optará por interpretarlo de una forma más libre y personal, dotándolo de cierto aire cortés y aún profano, estando más próximo a un retrato del natural que a una representación de la Virgen. No obstante la composición no sólo deriva, sino que es totalmente deudora de aquella pintura como lo evidencia la propia postura y gestos de la efigie mariana hacia las ovejas -a las que copia asimismo en disposición y número-, e incluso en detalles más accesorios como la escena del fondo en la que la similitud entre ambas -sobre todo el gesto del arcángel- no pasará inadvertida.

Igualmente compartirá con el lienzo del simpecado la ausencia de los ángeles coronando a la Virgen -elemento iconográfico imprescindible según los postulados del padre Isidoro- si bien va a introducir un grupo de estas figuras celestes en la parte superior de la escena sin función específica alguna sino como mero recurso compositivo. Con respecto a estos hay que señalar su evidente dependencia de modelos murillescos -algo por otro lado muy común en la obra de Tovar-, como los aparecidos por ejemplo en la Anunciación² y San Fernando, ambos actualmente en El Prado³.

La litografía es una clara muestra de la maestría y destreza alcanzada por Vicente Camarón reproduciendo pinturas mediante esta técnica, cuyos secretos conocía perfectamente y en la que se desenvolvía con una soltura asombrosa. Los efectos ciertamente pictóricos de la estampa -que incluso crearán confusión cuando la confrontemos con una fotografía en blanco y negro del cuadro- se observan con claridad en el aspecto aterciopelado de las telas y los juegos lumínicos que provocan. Asimismo es digno de destacar el grupo de los ángeles de la parte superior y los distintos grados de intensidad con que son reproducidos, desde la rotundidad de los más próximos al espectador hasta la vaporosidad que presentan los más lejanos, que prácticamente se difuminan entre las nubes⁴.

Juan Carlos Martínez Amores



2 Precisamente adquirido en 1729 por la reina Isabel durante su estancia en Sevilla.

3 Tovar volverá a repetir estos ángeles -exceptuando el que figura en el centro- en la conocida "adición" que hizo al cuadro de San Agustín de Murillo, también en El Prado.

4 Bibliografía utilizada: Gallego 1990, 346-347; Ibáñez Álvarez 2007, 178 y 180, n. 405; Páez 1981, vol. 1, 188; Quiles 2005, 51 y 69; Id. 2006a, p. 27; Id. 2006d, 98, n. 22; Id. 2006f, 101-102, n. 23; Id. 2017c, 166-167, n. 17; Valdivieso 2003b, 502; Id. 2018a, 266; Vega 1988, 89 y 104; Id. 1990, 125 y 370, n. 157.

8. Beato Diego José de Cádiz con estandarte de la Divina Pastora.

Sebastián Santos Rojas (1895-1977).

1943.

46 cm.

Escultura en terracota policromada.

Convento de Capuchinos, Sevilla.

Bibliografía: Ardales 1949, 849; Román 2012, 790; Id. 2017, 402 y 423.

En 1943, el mismo año en que esculpiera un San José para la parroquia de Zalamea la Real y la Virgen de la Soledad para la Cofradía del Santo Entierro de Valverde del Camino, Sebastián Santos Rojas modelaba en terracota esta efigie de pequeño formato del beato Diego José de Cádiz portando el estandarte de la Divina Pastora, que se expone en la colección museográfica del convento de los capuchinos de Sevilla.

Esta escultura constituye un valioso testimonio artístico de la eficaz utilización que los capuchinos hicieron de la representación pictórica de la Divina Pastora en sus misiones populares, a través de su colocación en un estandarte que ellos mismos llevaban consigo, acompañándoles en los sermones que pronunciaban con el fin de mover las almas a conversión. Herederos de esta práctica instaurada por fray Isidoro de Sevilla fueron fray Luis de Oviedo y, sobre todo, el beato Diego José de Cádiz, su máximo difusor, sirviendo de estímulo para que sus hermanos de religión la emularan por doquier, hasta convertirse en ley escrita. El estandarte misional, en palabras de fray Juan Bautista de Ardales, «era sumamente sencillo, sin aditamento de telas ni adornos. Consistía en el lienzo de la Divina Pastora, como de un metro de alto y llevaba solo un friso de madera en la parte superior y en la inferior; el varal con su cruz era de leño y dividido en trozos con dispositivo para el enchufe. Para transportarlo, bastábale al misionero descomponer el varal, enrollar la pintura a modo de cilindro, metiéndolo todo en una funda de tela o en una caja cilíndrica de madera, dividida en dos partes: una hacía de recipiente y la otra, de tapa, unidas por bisagras y aldabillas». Ciertamente, como afirma Román Villalón, «durante tres siglos se hizo usual entre los capuchinos españoles las incursiones misioneras con el estandarte de la Divina Pastora, a la que consideraban la primera misionera, la primera en salir en busca de la oveja perdida y ganarla para Cristo». Queda, pues, más que justificado que la Orden terminara por proclamar en 1932 a la Divina Pastora como patrona de sus misiones.

Predicador incansable, la voz del beato fray Diego José de Cádiz (1743-1801) se dejó escuchar prácticamente por toda la geografía española, promoviendo la renovación de la vida religiosa y moral de la sociedad de su tiempo, a través de las misiones populares que llevó a cabo a partir de 1771, del fomento de muy diversas prácticas de piedad popular, como las procesiones y los rosarios públicos, y de la impartición de ejercicios espirituales, que también calaron profundamente entre el clero secular y regular. Este “nuevo San Pablo” y verdadero apóstol de la Divina Pastora, consiguió del papa Pío VI que instituyera en 1795 la fiesta litúrgica de la Madre del Buen Pastor.

Sebastián Santos ha representado al beato Diego muy erguido y en actitud itinerante, llevando los pies calzados con sandalias. Viste de capuchino con el hábito ceñido por el cordón franciscano, del que también pende un grueso rosario o corona, cuyas cuentas va pasando con la mano derecha, embebido como está en el rezo avemariano, mientras que en la izquierda muestra a los fieles el estandarte de la Divina Pastora. Allí puede reconocerse ahora una réplica de la célebre composición pintada por Alonso Miguel de Tovar para el simpecado regalado en 1732 por el duque de Osuna José María Téllez Girón a la Primitiva Hermandad de la Divina Pastora de Santa Marina; sin embargo, antiguos testimonios gráficos de esta misma escultura acreditan que la Pastora que el beato Diego enarbolaba originalmente en dicho blasón era una reproducción de la atribuida a Bernardo Lorente Germán (1680-1759), cuyo lienzo enmarcado conservan los capuchinos hispalenses, identificándose con el último de los cinco estandartes que, según Ardales, llegó a utilizar el beato. Sobre el pecho de nuestro célebre orador, asomando a partir de su lengua barba cana, se ostenta un crucifijo, imprescindible para su labor misional. Su rostro, de expresión concentrada y sonriente, irradia paz y confianza, siendo el mejor espejo de su proverbial y ardiente celo apostólico.

José Roda Peña



9. Divina Pastora.

Sebastián Santos Rojas (1895-1977).

1937.

27 cm.

Escultura en terracota policromada.

Convento de Capuchinos, Sevilla

Bibliografía: Santos 1995, 69; Martínez Alcalde 1997, 153.

Nada puede extrañarnos que el escultor Sebastián Santos Rojas sintiera una verdadera predilección a lo largo de su extensa trayectoria profesional por el tema de la Divina Pastora, pues como hijo de Higuera de la Sierra, en la provincia de Huelva, de algún modo se sentiría heredero de aquella tradición iconográfica en cuyos inicios tanto protagonismo adquirieron los pinceles de su paisano el pintor Alonso Miguel de Tovar (1678-1758). Añádase a lo anterior su estrecha vinculación con la comunidad capuchina de Sevilla y la sólida amistad que mantuvo con dos de sus religiosos más destacados: fray Diego de Valencina (1862-1950) y fray Juan Bautista de Ardales (1884-1960), incansables eruditos y propagadores de la devoción pastoreña, para que termine de comprenderse el arraigo de tal devoción en el seno familiar del imaginero y el cultivo reiterado de dicha temática mariana en su producción, a través de diversos formatos y materiales.

El convento de las Santas Justa y Rufina, en la Ronda de Capuchinos de Sevilla, quizás por ser la cuna donde germinó el origen de esta advocación mariana más que tricentenaria, guarda entre sus muros un extraordinario museo –organizado por el mencionado padre Ardales en la década de 1930– en el que se multiplican las representaciones pictóricas, escultóricas y suntuarias de esta singular iconografía de la Madre del Buen Pastor, mostrándola en todas sus variantes posibles, siendo Sebastián Santos uno de los artistas que allí aparecen mejor representados, pues fueron numerosos los encargos que recibió por parte de este cenobio: desde el relieve para el simpecado de la Hermandad del Redil Eucarístico de la Divina Pastora de las Almas hasta las ovejas que acompañan a la imagen titular del convento –restaurada asimismo por Sebastián Santos en 1956–, pasando por la Divina Pastora con el Niño Jesús y San Juanito (1939), la Pastora niña dormida (1940), el busto de la Divina Pastora Inmaculada (1945), o la obra que ahora nos ocupa.

Esta terracota de la Divina Pastora, modelada y policromada por Sebastián Santos Rojas en 1937, ejemplifica a la perfección la exitosa proyección alcanzada en el tiempo por el modelo que definiera en su día Alonso Miguel de Tovar en sus excelentes lienzos, suponiendo una simplificada transposición tridimensional de aquel en clave neobarroca. Se encontraba residiendo por entonces nuestro escultor en una casa, que utilizaba al mismo tiempo como taller, situada en la calle Morgado nº 1 de Sevilla, donde ese mismo año tallaría la imagen ecuestre de Santiago para la parroquia de San Miguel de Campofrío, la Virgen de Villadiego de Peñaflores, la de los Dolores de Isla Cristina, la de Montemayor de Moguer, la de la Coronada de Calañas y la del Valle de La Palma del Condado, entre otras más.

Nos encontramos ante una deliciosa esculturilla de pequeño formato que pregona las reconocidas cualidades de Sebastián Santos como miniaturista. El añorado rostro de esta Divina Pastora obedece a uno de sus tipos físicos más personales, plasmado con grandes dosis de suavidad y delicadeza en su expresividad facial, acordes a la ternura con que contempla y acaricia al cordero que se yergue a su diestra, con la característica rosa en la boca, mientras que María, en la otra mano, sujeta el báculo pastoril. Sobre su cabeza luce un original paño alistado, quedando el sombrero de palma caído a sus espaldas, conforme al parecer dictado por el propio fray Isidoro de Sevilla (1662-1750) en sus escritos. La encarnadura es de un tono rosáceo claro, presentando ricas labores de estofas las prendas que constituyen su habitual indumentaria.

José Roda Peña



10. Divina Pastora.

Sebastián Santos Rojas (1895-1977).

1960.

90 cm.

Escultura en madera y telas encoladas y policromadas.

Convento de Capuchinos, Antequera (Málaga).

Bibliografía: Santos 1995, 158; Román 2012, 716; Rico Mesa 2013, 108; CCA 2013b, 186-187.

Exposiciones: *IV Centenario. Capuchinos, Memoria agradecida.* Antequera, Iglesia Conventual de Capuchinos, 17 de septiembre al 30 de octubre de 2013.

El Convento de Capuchinos de Antequera se fundó en 1613 bajo la advocación de la Concepción Purísima de Nuestra Señora, convirtiéndose desde el mismo momento de su erección canónica en el germen de la nueva provincia de Andalucía. El traslado del cenobio a su actual emplazamiento se produjo en 1634, dándose la circunstancia de haber sido el primero de los de su Orden en España que, después de la exclaustación, sería restaurado, en 1877.

Tras la destrucción de la imagen dieciochesca de la Divina Pastora con que contaba este convento durante los disturbios acontecidos en agosto de 1936, la comunidad, con el provincial fray Juan Bautista de Ardales al frente, confió al escultor higuereño Sebastián Santos Rojas la realización de una nueva hechura tallada en madera y de tamaño algo superior al natural, que tras su finalización se trasladó a Antequera a comienzos del mes de junio de 1940, recibiendo culto en un retablo situado en el lado izquierdo del crucero del templo conventual. Su representación incluye al Niño Jesús sentado a la derecha de su regazo, acariciando junto a su Madre, con la que mantiene un amoroso diálogo, al cordero que se dispone elevado a sus pies, sobre el pedregoso risco.

Una segunda efigie de la Divina Pastora, perteneciente al colegio seráfico asociado al convento capuchino de Antequera, pereció calcinada durante los disturbios de agosto de 1936. Esta última tardaría en ser sustituida por una nueva versión, de pequeño formato, en cuyo encargo y ejecución volvieron a estar implicados el padre Ardales y Sebastián Santos. Así se señala explícitamente en la inscripción que figura en la parte posterior de la peña: «Hice esta Divina Pastora por el encargo del P. Fr. Juan de Ardales para conmemorar el LXII aniversario 28-8-1960 de su ingreso en la orden y con destino al colegio Seráfico de Antequera. Como no he cobrado más que la mitad de su precio pido que me tengan presente en sus oraciones. Sevilla».

La factura de esta imagen, en 1960, coincide con la decisión tomada por su hija Pilar de ingresar en el noviciado de las carmelitas y su consiguiente marcha a Madrid, lo que produjo en el ánimo del artista una gran tristeza, siendo esta Virgen testigo de su dolor y oraciones, por lo que cuando se refería a ella lo hacía con el sobrenombre de «La Pastora de las lágrimas». Lo cierto es que se trata de una hermosa interpretación de esta iconografía mariana, donde a causa de su escaso presupuesto decidió abaratar costes empleando las telas encoladas en la confección de su indumentaria. Amén del habitual cordero al que acaricia con la diestra, otra oveja se posa recostada en el lado contrario, junto al báculo que María porta en su mano izquierda. El rostro de la Virgen, de estricta composición frontal, es de una exquisita belleza juvenil, quedando enmarcado por una amplia cabellera que cae suelta, quedando nimbada la cabeza por una aureola metálica de doce estrellas. La encarnadura, de pálidas tonalidades con frescores rosáceos, se armoniza con el suntuoso estofado de motivos vegetales y florales que recubre la túnica roja y el manto azul, por cuyo borde inferior asoma el pie derecho de la Madre del Buen Pastor.

José Roda Peña



II. La Santísima Trinidad coronando a la Divina Pastora.

Juan Antonio Rodríguez Hernández (1922-2017).

Mediados del siglo XX.

Óleo sobre lienzo.

114,5 x 88 cm.

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «JUAN·ANTONIO».

Convento de las Santas Justa y Rufina, vulgo de los Capuchinos, Sevilla.

Bibliografía: González Gómez 1981, sin numerar, n.º 10; Román 2012, 283 y 822.

Exposiciones: *Alonso Miguel de Tovar y la Divina Pastora (1981).*

Juan Antonio nació y murió en la ciudad de la Giralda. Tan destacado artista se formó con su padre, el pintor Rafael Blas Rodríguez (1885-1961). Completó sus estudios en Sevilla: primero, en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos y, desde 1940, en la Escuela Superior de Bellas Artes, donde obtuvo el título de profesor de Dibujo seis años después. Inició entonces una brillante y dilatada carrera profesional, en la cual llegó a compaginar su intensa actividad creadora con el ejercicio docente. Su trayectoria, repleta de encargos públicos y privados e innumerables participaciones en muestras individuales y colectivas, ha sido galardonada con múltiples premios y distinciones honoríficas, tanto en España como en el extranjero¹.

Su estilo realista, que apenas evolucionó, deriva de su progenitor². Por eso, Juan Antonio permaneció fiel a la tradición sevillana, inspirándose siempre del natural. Su poética refinada, sencilla e intimista está impregnada de elegancia, lirismo y amabilidad. Buscó sin descanso un sentido personal de la belleza, ayudado por su dominio del dibujo y la luminosidad de su paleta. De ahí que su pintura, alegre y vitalista, deslumbre por la delicadeza emocional y el equilibrio expresivo. En su abundante producción, de incuestionable calidad formal, afrontó con éxito todo tipo de asuntos. Practicó el retrato, el paisaje, el bodegón y el género floral, así como los temas históricos, mitológicos, costumbristas y, por supuesto, los religiosos.

Entre éstos se halla la obra que nos ocupa, encargada probablemente por fray Juan Bautista Ardales, amigo de la familia del pintor. Este afamado capuchino fue el gran investigador sobre la Divina Pastora³. En el convento de Sevilla creó el primer museo dedicado a tal advocación, inaugurado el 20 de junio de 1937⁴. Recordemos que las representaciones de la coronación de la Pastora fueron promovidas en la segunda mitad del Setecientos por el beato Diego José de Cádiz, gran devoto del misterio trinitario. Y que el P. Ardales escribió el famoso estudio *La Divina Pastora y el Bto. Diego José de Cádiz*, publicado en 1949⁵. Por consiguiente, es de suponer que asesoraría a Juan Antonio en la elaboración de tan complejo discurso iconográfico.

La composición, clara y simétrica, se divide en dos registros bien diferenciados. Centra la parte inferior el símbolo de Cristo más evidente en la genealogía emblemática: el «Cordero de Dios, que quita el pecado del mundo» (Jn 1,29). El animal, que presenta la llaga del costado, sostiene una cruz triunfante, signo del sacrificio redentor de Jesús. Se recuesta sobre el Libro de los Siete Sellos, que sólo Él, por su sangre derramada, es digno y capaz de abrir (Ap 5,5). Aparece entronizado, ya que «del trono de Dios y del Cordero», comunión perfecta entre el Padre y el Hijo, brotaba «un río de agua de vida, reluciente como el cristal» (Ap 22,1). Se trata de la Fuente de la Vida, alegoría del poder salvífico del Mesías. Su agua es infinita y su alcance, universal. Por eso acuden a ella incontables ovejas para beber. Los animales son guiados por dos ángeles mancebos que, con sus cayados, ejercen de pastores. Los rebaños salen de dos edificios enfrentados de estilos diferentes, uno abovedado y otro de carácter grecorromano, alusivos a los judíos y a los gentiles. Ambos grupos están llamados a formar el Pueblo de la Nueva Alianza, sellada por el Altísimo con toda la humanidad a través del Misterio Pascual de su Unigénito.

1 Sobre el artista véase el siguiente trabajo, donde se recoge toda la bibliografía esencial: González Gómez 1995, 341-356.

2 Las últimas aportaciones sobre este autor en Rojas-Marcos 2016a, 437-464; Id. 2017, 717-742.

3 Cf. Ibáñez Velázquez 2004, 335-353.

4 Cf. Catálogo 1937.

5 Cf. Ardales 1949, 328-330 y 411-416.

Las dos plantas de los ángulos del primer plano recuerdan la vid, en el izquierdo, y el áloe, en el derecho. La primera, símbolo del reino de los cielos, es la propiedad de la vida y, por ende, su promesa y su salvación. Su simbolismo se transfiere a Cristo, cuando anuncia el nuevo vínculo que Él ha creado entre Dios y el hombre (Jn 15,1-8). La segunda alude a los mismos «áloes que plantó el Señor» (Núm 24,6). Al fondo de este paraíso recreado, cuyo horizonte se pierde en la lejanía, hay dos árboles de clara simbología mariana. A un lado está el «ciprés de las montañas del Hermón» (Eclo 24,13) y, en el opuesto, la «palmera de Engadí» (Eclo 24,14), títulos bíblicos que alaban la pureza de la Virgen. Junto a este último tiene lugar la consabida escena de la oveja perdida. Ésta, al ser atacada por un lobo, reza el avemaría, como revela la filacteria que sale de su boca. Al instante es socorrida por el arcángel san Miguel, que ahuyenta al maligno con su espada flamígera.

En la zona superior se introduce un esplendente rompimiento de gloria, donde la Divina Pastora, ya asunta, es coronada por la Santísima Trinidad. El grupo queda envuelto en una gran aureola de vaporosas nubes y hermosos querubines. Al ubicarse María en el centro del esquema compositivo se expresa plásticamente su condición de mediadora universal de la gracia. Viste al gusto concepcionista, con túnica color jacinto, pellico blanco, manto azul terciado por el hombro izquierdo y toca marfileña. Junto al brazo derecho reposa el cayado. Con la diestra acaricia al cordero, al que contempla con ternura; mientras recibe en la mano contraria las rosas blancas que le ofrece otra oveja. En esta ocasión le sirve de escabel la «luna bajo sus pies» (Ap 12,1), antiguo símbolo de la castidad que subraya su condición inmaculada.

Respecto a la Trinidad Beatísima, el Padre Eterno, sedente, luce túnica blanca y manto dorado. Sus rasgos de venerable ancianidad, con larga barba y cabellos canos, le confieren un aspecto patriarcal. En la mano izquierda lleva el globo, atributo de su poder supremo; y sobre su cabeza asoma el nimbo triangular, propio de Dios, uno y trino. El Hijo se sienta a su derecha (Sal 110,1). Se representa en el esplendor de su madurez. El color rojo de su indumentaria alude a su pasión y muerte, motivo por el cual deja ver las llagas y sujeta el madero redentor, signo de su victoria y resurrección. El Espíritu Santo, en forma de blanca paloma, revolotea en el vértice superior del triángulo que dibujan las personas divinas. Las tres, a un tiempo, colocan una corona con imperiales en la testa de la Virgen, proclamándola así Reina del universo todo.

Afortunadamente, se ha conservado el boceto de este cuadro. Es un óleo sobre lienzo (41 x 33 cm), sin firma ni fecha, que precisa de una restauración. Al compararlo con la versión definitiva se observan algunas diferencias dignas de mención. En la zona inferior no están las plantas de los ángulos, los ángeles pastores ni la escena de la oveja descarriada. En cambio, figura la siguiente leyenda latina en la filacteria que pende de la cruz: *AGNUS DEI*, es decir, «Cordero de Dios». Además, aparecen el sol y una estrella luminosa sobre los edificios. El primero, el templo de Salomón, diseñado para conservar el arca de la Alianza, emblema de María, está iluminado por el sol, signo de la divinidad. Encima del otro, símbolo de la Iglesia, reluce la estrella de la mañana, que alumbra el amanecer de un nuevo día. Esta prefiguración mariana presenta a la Virgen como dispensadora de todas las gracias y virtudes en la cristiandad.



En cuanto a las diferencias del registro superior del bosquejo, hay tres querubes más a los pies de la Señora, de cuya indumentaria se ha omitido el sombrero. María, que mira a los fieles, lleva el cayado en la mano izquierda, en vez de las rosas blancas ofrecidas por la oveja, que ahora se tiende con una de color rosa entre los dientes. La esfera del Padre Eterno, aquí con cabellos grisáceos, lleva las bandas de la salvación y se potencia con el madero. Por último, la corona de la Virgen es abierta y con remate flordelisado.

Para concluir nuestro comentario, reseñamos que el marco dorado en el que se expone la pintura de Juan Antonio que participa en esta muestra presenta cuatro significativas leyendas, situadas en las cartelas que centran cada uno de sus lados. Son los siguientes títulos, en letras rojas, que abundan sobre los citados privilegios de María: «IMMACULATA», «ASSUMPTA», «MEDIATRIX» y «DIVINA / PASTORA».

Jesús Rojas-Marcos González



12. *Divina Pastora.*

Alonso Miguel de Tovar, atrib.

Hacia 1732.

Óleo sobre lienzo.

87 x 65,5 cm.

Convento de Capuchinos, Sevilla.

Bibliografía: Granada 1903a, 99; Alcaraz 1903, primera lámina; Catálogo 1937, 8; Ardales 1949, primera lámina; Montefrío 1956, 73; González Gómez 1981, sin numerar; Martínez Alcalde 1997, 156; Quiles 2005, 89; Martínez Alcalde 2006, 244.

Exposiciones: *Exposición Antológica sobre el pintor onubense Alonso Miguel de Tovar y la Divina Pastora*, Aracena 6-12 abril, La Palma del Condado 20-26 abril, Huelva 4-10 mayo 1981; *Munarco. Muestra Nacional de Artesanía Cofrade, 8ª edición*, Palacio de Exposiciones y Congresos, Sevilla 23 enero - 1 de febrero 2004.

El óleo sobre lienzo que nos ocupa se halla en el coro bajo del Convento de Capuchinos de Sevilla, ubicado en el trasaltar de la iglesia, lugar en el que la tradición sostiene que aconteció la aparición o inspiración que llevó a fray Isidoro de Sevilla en 1703 a dar a conocer la advocación mariana de la Divina Pastora. El lienzo perteneció al museo creado en 1937 por fray Juan Bautista de Ardales, tal y como aparece en el elenco del catálogo¹, en cuya nota explicativa atribuye a Tovar y dice que es «según el primitivo modelo siendo de los más cotizados». A ciencia cierta no sabemos la fecha de procedencia del cuadro tras la restauración de la Orden en Andalucía a finales del siglo XIX, pudiendo haber llegado al convento mediante la gestión de fray Diego de Valencina o el mencionado Ardales, próceres de las artes en relación a la devoción de la Divina Pastora. La reproducción del lienzo en una lámina para ilustrar uno de los números de *El Adalid Seráfico*² y la segunda edición del libro de fray Fermín de Alcaraz en 1903³ nos lleva a pensar que, lógicamente, el cuadro llegó antes de Ardales, probablemente en tiempos de Valencina que como guardián gestionó no solo la cesión del convento por parte del ayuntamiento, sino también la recuperación de las obras artísticas que les pertenecía y que desde la desamortización estaban en poder del consistorio⁴.

Del comentario arriba citado se deduce el gran valor que para Ardales tenía, incluyéndola a toda página al inicio de su célebre libro *La Divina Pastora y el Bto. Diego José de Cádiz*, anotando bajo la lámina el nombre de Tovar y su lugar de conservación en el Museo de la Divina Pastora. Sin duda alguna se trata de la pintura que hizo reproducir innumerables veces y de diversos modos, lo cual es menester precisar puesto que las reproducciones repartidas por los capuchinos por aquel entonces no corresponden exactamente a la versión que Tovar pintara para el simpecado del duque de Osuna hacia 1732, sino a esta otra que se conserva en Capuchinos. El valor casi de reliquia que había de tener para Ardales explica que al acuñarla en medalla no lo hiciera con el formato usual, ovalado o redondo, sino respetando el rectangular propio del cuadro. Trámite Ardales, sirvió de inspiración a Enrique Orce, Sebastián Santos y Juan Antonio Rodríguez. De este modo la vemos reproducida en los retablos cerámicos de la fachada de la iglesia conventual de Sevilla y su claustro, en las parroquias de Cortelazor y Tocina⁵, en la casa rectoral de Higuera, etc., prolífera producción gracias a las litografías y estampas que de la misma se fueron haciendo desde principios del siglo XX, especialmente con Ardales.

Esta es la pintura que siguió Orce para su composición de mayor éxito, sacada a la estampa en 1932 y difundida por doquier, lo cual explica que también se reprodujera en cerámica, como puede verse en el precioso retablo de la fachada del colegio de los capuchinos de Antequera⁶. Orce copió con exactitud el modelo pictórico que se conservaba en el convento, añadiéndole la imagen del Niño junto a la Divina Pastora con espigas y uvas en las manos, reminiscencia de la eucaristía en tanto que según la doctrina del mentor de la devoción el pasto con el que la Pastora apacienta al rebaño es el fruto bendito de su vientre, Jesús sacramentado⁷. Asunto teológico de tanta profundidad que se remonta a los escritos del fundador de la devoción solo podía deberse a la dirección espiritual de Ardales. La imagen del Niño que Orce había escogido era la de *Los niños de la Concha* de Murillo, fundiendo así en el regazo de la Pastora al maestro y al discípulo. Orce retrató a Ardales en 1941 posando junto a esta composición⁸, mientras que Alfonso Hernández Noda se sirvió de ella para su retrato de fray Leopoldo⁹.

1 Catálogo 1937, 8. Aparece registrado con el número 28. La medida que ofrece la anotación varía algún centímetro con la que nosotros hemos tomado: 85 x 64 cm. No obstante, de entre todas las piezas que aparecen en el catálogo es el que más se ajusta al presente lienzo por las medidas y el comentario.

2 Cf. Granada 1903, 99.

3 Cf. Alcaraz 1903, primera lámina del libro.

4 Cf. Galbarro 2016, 79-80.

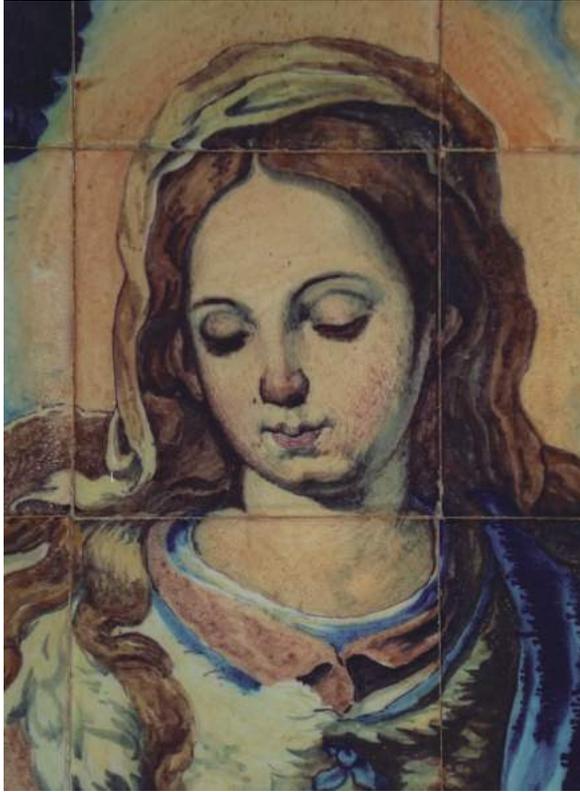
5 Cf. Román 2012, 724, 789; Vallecillo 2010, 73-74.

6 Cf. Orce 1994, 192-193; Román 2012, 724-725.

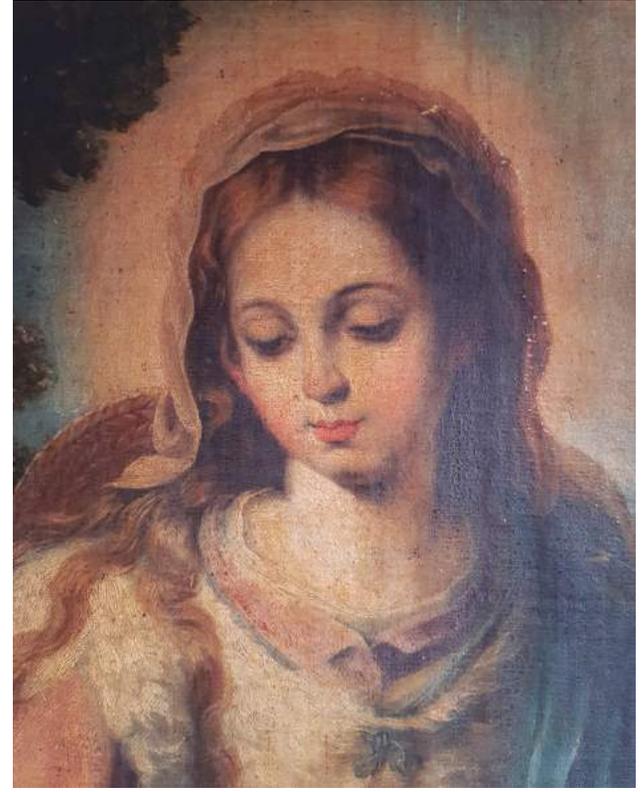
7 Cf. Sevilla 1703c 25-26, 32; Id. 1705, 31; Id. 1722 13; Id. 1732, 145-148, 444; Román 2012, 571-575.

8 Cf. Infante y Rodríguez 2013d, 202-203; Román 2012, 327.

9 Cf. CCA 2013a, 204-205.



José Macías. *Divina Pastora*. Cerámica 1919. Detalle



Finalmente, son dignos de mención Juan Antonio Rodríguez¹⁰ y Antonio Maestre Vicario que reprodujeron fielmente el modelo de esta pintura integrándolo el primero en una alegoría apocalíptica de la Pastora y el segundo en un retrato de fray Leopoldo. Por su parte, Sebastián Santos tiene como fuente de inspiración para varias de sus obras, especialmente la preciosa terracota en miniatura que se conserva en el Convento de Capuchinos de Sevilla y las imágenes de Antequera y Aracena, ricamente estofadas y policromadas con algunas variaciones.

Mientras que para Ardales la atribución a Tovar está clara, tal y como hizo que constara en todas las reproducciones de estampas que se hicieron de ella, autores como Juan Miguel González y Fernando Quiles lo ponen en duda. El primero la incluye en el catálogo de Lorente¹¹, lo cual, en mi opinión, es absolutamente imposible por el estilo bien distinto de este, mientras que Quiles se limita a mencionarla en el elenco de obras de autoría dudosa¹². Habiendo pasado desapercibida sorprendentemente para la mayoría de los investigadores, si se observa detenidamente la obra es fácil percatarse de su extraordinaria calidad, perjudicada por la oxidación de los barnices que le dan un tono anaranjado que tergiversa su correcta visualización. Aún a falta de restauración salta a la vista el parecido mimético con el simulacro del simpecado de Osuna en técnica, dibujo y estilo, lo cual lleva a pensar en la autoría de Tovar y en una fecha de ejecución aproximada a la de este otro. De hecho, curiosamente, coinciden hasta en las medidas, la de Capuchinos 87 x 65,5 cm. y la del simpecado 85x 65, 5 cm. Martínez Alcalde, meticuloso observador de la iconografía, señalaba la serialización del modelo¹³, advirtiendo del enorme parecido entre ambas piezas y la única diferencia en el dedo meñique de la mano que sostiene la rosa¹⁴. Efectivamente, a diferencia de las otras versiones que conocemos similares al modelo del simpecado¹⁵, esta es todo un calco, salvo en el detalle que menciona Alcalde y el del arcángel en el que reparamos nosotros, siendo el patrón de este exactamente igual que el del simpecado. En ambos casos el arcángel se halla algo más encogido y con las piernas más separadas, mientras que en las otras versiones adopta una mayor horizontalidad. Tanto en la versión del simpecado como en la de Capuchinos se aprecia el marcado murillismo del estilo de Tovar, a pesar del mayor refinamiento por el que se vio influenciado desde su llegada a la Corte y en la que hubo de ejercer como copista de los retratos reales que realizaban los pintores franceses, primero Jean Ranc y después Louis-Michel Van Loo. En estos dos ejemplos la solemnidad y el empaque transmitido por el artista a la construcción de la imagen son distintivos del enorme talento de Tovar en la consecución de la gracia del maestro.

10 Cf. Román 2012, 822.

11 Cf. González Gómez 1981, sin numerar. Dicha opinión se debe a la confusión que todavía existía entre las Pastoras de Tovar y las de Lorente. De hecho, entre las obras relacionadas con Tovar no se dice nada de la del Prado en el catálogo de la exposición, dado que por entonces se creía de Lorente.

12 Cf. Quiles 2005, 89.

13 Cf. Martínez Alcalde 2006, 244.

14 Cf. Id. 1997, 156: «Apenas se diferencia de aquél, salvo en que tiene un formato perfectamente rectangular y no muestra sus bordes ovalados. Otro sutil medio de diferenciarlo, entre los muy versados en la materia, es la postura del dedo meñique de la mano con que la Virgen sujeta la rosa, dedo que está retraído en el ejemplar de Capuchinos, y algo más extendido y abierto en el ejemplar de Santa Marina. Buen colorido, prestancia iconográfica y calidad fuera de lo corriente».

15 La acuarela del libro de reglas de la hermandad primitiva, los cobres de las colecciones privadas de Sevilla y Cantillana y el lienzo de otra colección de la misma localidad.

La pintura de Capuchinos y la del simpecado constituyen una expresión elocuente del periplo de mayor esplendor de la devoción pastoreña durante el Lustró Real de Sevilla (1729-1733) en la que los reyes y miembros destacados de la Corte y de la nobleza sevillana¹⁶ se implicaron participando en sus cultos, sufragándolos y demandando reproducciones de su iconografía, preferentemente al pintor que había hecho del simulacro del estandarte regalado por el duque de Osuna todo un paradigma.

Un último aspecto a tener en cuenta es el formato de la composición. Mientras que en la pintura primitiva y en las demás que se conocen cercanas a los primeros tiempos de la devoción aparecen los ángeles en ademán de coronar a la Divina Pastora, en esta como en la del simpecado se hallan ausentes, concediendo así mayor concentración a la imagen de la Virgen con las ovejas y la consecuente agudización de la persuasión compositiva hacia el espectador. Se trata probablemente de una técnica empleada sobre el trasunto por primera vez, lo que quizás explique que fray Isidoro, años más tarde, saliendo al paso de las alteraciones de su férrea demarcación iconográfica, admitiera que el tener o no corona con los ángeles no era esencial de la imagen¹⁷. Después de un modelo tan agraciado como el propuesto por Tovar hacia 1732 resultaba difícil no dejarse persuadir por las ventajas que este ofrecía para los devotos en la fijación embelesada de su mirada por la inmediatez de la figura representada en el precioso simulacro.

Álvaro Román Villalón

16 Cf. Villegas 1751, ff. 33-35; León Ángel 1805, 52-54, 216; Ardales 1949, 41-52; Márquez 1994, 122-123; Moreno Gómez 2003, 635-640; Román 2012, 118-138.

17 Cf. Sevilla 1743, 122-123.



13. *Fray Juan Bautista de Ardales.*

Enrique Orce (1885-1952).

1941.

82,5 x 60 cm.

Óleo sobre lienzo.

Convento Capuchino de las Santas Justa y Rufina, Sevilla; recibidor.

Inscripción: «El P. Juan B. de Ardales. / Provincial de los capu- / chinos- 16-VI-1884 (cruz)» [cartela del ángulo superior derecho del lienzo]; «COPIA DE UNA FOTO / DONADO AL CONVENTO DE ANTEQUERA» [reverso del lienzo en su mitad superior]; «Pintura de E. Orce» [cerca del ángulo superior izquierdo del bastidor].

Bibliografía: Orce 1994, 274-276; Infante y Rodríguez 2013d, 130-131; Román 2012, 327.

Exposición: *Capuchinos, Memoria agradecida* (Iglesia Conventual de Capuchinos de Antequera, Málaga, del 17 de septiembre de 2013 al 30 de octubre de 2013)

El calibre de la figura de fray Juan Bautista de Ardales (O. F. M. Cap.), en el contexto religioso y cultural de la Andalucía de la primera mitad del siglo XX, fue realmente destacado¹. Así supo plasmarlo Enrique Orce en este retrato, realizado en 1941². En aquel momento, el artista, a consecuencia de la crisis derivada de la Guerra Civil y del régimen autárquico impuesto tras la misma, había tenido que abandonar prácticamente su actividad como ceramista para dedicarse a trabajos de imaginería y de pintura de caballete de carácter sacro, más demandados entonces³. El Padre Ardales, desde hacía algunas décadas, le venía encargando obras para el convento capuchino de Sevilla, por lo que el lienzo que nos ocupa debe ser fruto de la profunda amistad que les unió⁴.

Una anotación en su reverso indica que, realmente, estuvo destinado a ser donado al convento capuchino de Antequera. Sin embargo, por motivos desconocidos, permaneció en su actual emplazamiento. El mismo epígrafe también testimonia que el autor se valió de una fotografía para la realización de la pintura, técnica que ya había empleado en 1922, en el azulejo de la *Coronación de la Divina Pastora* del convento sevillano⁵. Sin embargo, para lograr un aspecto más solemne y digno, Orce recurrió a la tradición retratística española y a modelos que se remontan a la edad de oro de nuestra pintura. En concreto, lo representó de dos tercios, sentado en un elegante sillón barroco y volviendo ligeramente la cabeza para dirigir la mirada al espectador. Detrás, a su derecha, fueron colocados varios objetos que aludían a su carácter erudito e intelectual: el bonete de doctor en Sagrada Teología de la Universidad Pontificia de Sevilla, un libro encuadernado en pergamino y un tintero de corte clásico. Todo ello aludía a su gran capacidad intelectual y de trabajo.

De fondo, por encima de la mesa, se distingue otro de los elementos que mejor definen su vida, su actividad y su carácter: una representación de la Divina Pastora, su gran devoción y a la que dedicó buena parte de su labor pastoral e intelectual. Así lo demuestran los esfuerzos realizados para el engrandecimiento de su culto, entre los que cabría destacar los destinados a la consecución de la Coronación Canónica de la Virgen en 1922. También reunió una gran colección de estampas, fotografías, documentos y obras de arte relacionadas con dicha advocación, organizando con aquel material un museo dedicado a la misma y una exhaustiva y monumental publicación sobre el tema: *La Divina Pastora y el Beato Diego José de Cádiz* (1949).

En este caso, el autor del retrato optó por reproducir una composición pictórica que él mismo había ejecutado a comienzos de los años 20 por encargo del propio religioso y que ya había repetido en 1925, en el panel cerámico que preside el atrio del convento capuchino de Antequera. El original fue donado por Ardales al convento de su localidad natal en 1934 y allí, desafortunadamente, fue destruido dos años después⁶. Quizás fue este el motivo que les llevó a decidir su simbólica inclusión como fondo de este retrato, aunque aquella representación era muy apreciada por toda la comunidad capuchina, llegando a ser muy difundida⁷.

1 Cf. Ramírez 1999, 118-119.

2 Cf. Orce 1994, 382.

3 Cf. *Ibidem*, 276.

4 Cf. *Ibid.*, 103 y ss.

5 Cf. *Ibid.*, 109.

6 Cf. Ardales 1949, 404, nota 1.

7 Cf. Orce 1994, 192-193.

Seguía el modelo de la realizada por Alonso Miguel de Tovar (1678-1752), en 1732, para el *Estandarte del Duque de Osuna* de la Primitiva Hermandad de la Divina Pastora de Sevilla⁸, aunque incorporándole, como nota distintiva y diferenciadora, la figura del Niño Jesús junto a la Virgen. Para ello se tomó como modelo la del representado por Murillo en *Los Niños de la Concha* (c. 1670), si bien se substituyó la concha del bautismo que este lleva en su mano derecha por los símbolos eucarísticos de las espigas y el racimo de uvas⁹.

Raquel Rodríguez Conde

Enrique Infante Limón



⁸ Concretamente, como apunta recientemente Román Villalón, reproduce la Divina Pastora de la pintura que se conserva en el Convento de Capuchinos de Sevilla y que el citado autor atribuye a Tovar, modelo idéntico al de la pintura del simpecado.
⁹ Cf. Román 2012, 724.

14. *Fray Leopoldo con la Divina Pastora o Alegoría a la ternura*¹.

Antonio Maestre Vicario (1941-2009).

1990.

Óleo sobre tabla.

90 x 122 cm.

Convento de Capuchinos, Sanlúcar de Barrameda.

Firma del autor en el margen inferior izquierdo.

Bibliografía: Roso 1999, sin numerar; Chiappi 1992, 33; Rodríguez Checa 1994, 2378; Sánchez-Mesa 2000, 162; Román 2012, 785.

La obra nos sitúa ante dos figuras trascendentales para la orden capuchina. Trazándose en el soporte un medio punto en el que se sitúan a ambos lados un ángel de estilo barroco, el artista dispone por un lado a la Divina Pastora de las Almas como principal devoción de cuño capuchino, y por el otro, a fray Leopoldo de Alpanseque como personalidad trascendental dentro de la historia reciente de la congregación durante el siglo XX, quien además profesó una entrañable devoción a la Virgen María según la advocación de fray Isidoro de Sevilla¹. De este modo describía Juan Bautista de Ardales el fervor del beato durante la procesión de la imagen por las calles de Granada:

«Se me quedó grabada su imagen: las manos sobre el bastón, la mejilla casi descansando en las manos y mirando fijamente a la Virgen con sus ojos de niño. Como diciéndole: bienvenida de nuevo a tu casa. Muchos afirman que no faltó ningún día en el rezo del Rosario y del Ángelus. Creo que estamos ante un “guines” espiritual»².

La representación se enmarca en un entorno desconocido e imaginario de connotaciones bucólicas, en el que van fluyendo de forma etéreas las figuras y que permite que case a la perfección la figura del fraile con el paisaje en el que se representa la efigie mariana³. Abajo a la derecha, Maestre sitúa a la imagen de la Divina Pastora siguiendo muy de cerca el modelo que emplease Tovar para el estandarte de los duques de Osuna. Esto es, la Virgen ataviada de pastora sobre un risco sosteniendo en su mano izquierda una rosa que le ofrece uno de los corderos que la rodean y con la derecha, acariciando a otro de ellos. De igual modo incluye al fondo la escena con la oveja descarriada y el león como símbolo del demonio, que es combatido por el arcángel. Esta representación clásica de la devoción pastoreña presentó alguna variación como el caso de los modelos realizados por Bernardo Manuel de Silva o Miguel Cabrera, quienes orientaron la figura hacia la siniestra en contraposición al modelo establecido⁴.

En el lado izquierdo se hallan los elementos comunes que se vinculan con la figura de fray Leopoldo, como las alforjas de las que dispuso en sus continuas peregrinaciones para conseguir limosnas. De igual modo son destacables las hojas de parra, las espigas y un cántaro⁵, que Maestre repite en otra obra que representa a la Divina Pastora según la estética del Quattrocento italiano y que se aloja en las dependencias conventuales de los capuchinos de Sevilla. Este ejemplo que referimos no será el único en el que el artista se deje influir por las corrientes renacentistas, ya que son perceptibles rasgos similares en varias de las pinturas presentadas a la exposición monográfica que se le dedicó en Sevilla en el año 1999.

Fray Leopoldo centra la composición con los brazos cruzados y mirando directamente al espectador. El rostro irradia ternura y bondad, caracteres que se acentúan con la larga barba capuchina y la escasa cabellera, y viste el hábito dejando ver sobre el hombro izquierdo la capucha. Resulta evidente la inspiración del artista en la fotografía que se conserva del beato de hacia 1940⁶, modelo habitual para las numerosas representaciones del capuchino. La presencia del fraile junto a la Divina Pastora no es baladí, ya que desde la primera mitad del siglo XVIII los capuchinos hacían incorporar a otros santos relacionados con la Orden, como ocurrió con José de Leonisa y Fidel de Sigmaringa con motivo de su canonización⁷. No es la única obra de Maestre en la que aparece la figura del limosnero tal y como podemos constatar en un óleo sobre tabla titulado *Crónica Pastoral*, en

1 Cf. Sánchez-Mesa 2000, 162.

2 Ardales 2010, 71.

3 Cf. Chiappi 1992, 33.

4 Cf. Román 2012, 703 y 731.

5 Cf. Ruiz Barrera 2003, 142.

6 Cf. Sánchez-Mesa 2000, 168.

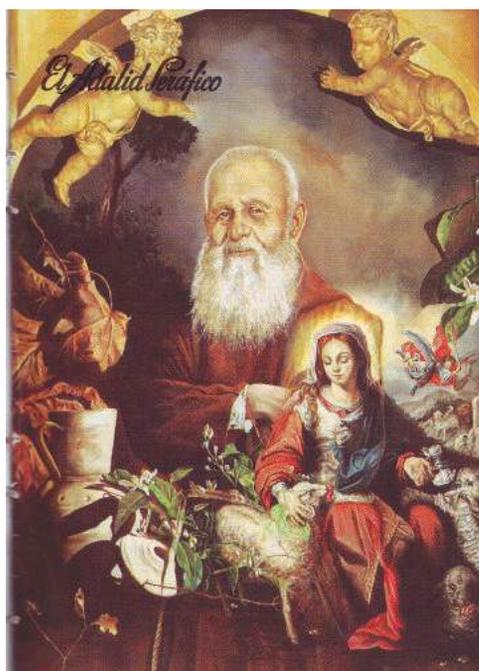
7 Cf. Román 2012, 782-785.

el que junto a la imagen de un obispo coloca una estampa de fray Leopoldo según la instantánea de 1940; o el retrato que del beato granadino realizase en torno a 1996 y que fue portada del número 2.040 de *El Adalid Seráfico*. Asimismo la pintura fue reproducida en el año 2008 para ilustrar el calendario de fray Leopoldo⁸.

En cuanto a la estética se evidencia la adopción de los modelos de la escuela sevillana en la representación de la Divina Pastora, que hace extensible al resto de la composición y que responde a la configuración de un interesante maridaje con la pincelada precisa, colorista y detallista, que le otorga una gran belleza y expresividad⁹, características perceptibles en otras obras como las representaciones de fray Diego José de Cádiz, San Luis rey de Francia o Santa Clara de Asís, que se conservan en el convento de Sevilla¹⁰. Se aleja por consiguiente de las licencias que el artista suele permitirse en las representaciones de santos que se apartan de los modelos de la pintura religiosa universal tal y como puede verse en gran parte de su producción¹¹.

Antonio Maestre Vicario se formó en la Escuela de Artes y Oficios de Sevilla¹², contando con la maestría de José Mollera, muy vinculado con el panorama regionalista de la pintura sevillana¹³. No obstante y al menos durante la década de 1960, se sintió orientado hacia las vanguardias artísticas, mostrando en algunas de sus composiciones una superposición de planos geométricos sin que abandonase nunca la figuración. Esta influencia es especialmente perceptible en varias obras realizadas en el contexto de su vínculo con los capuchinos de Sevilla a través de fray Mariano de Sanlúcar. El padre Mariano fue administrador y director de la revista *El Adalid Seráfico* entre 1958 y 2010, y en este periplo contó con la colaboración de Maestre para la realización de un *Credo ilustrado* cuya última pieza se reprodujo y publicó en 1968¹⁴. La relación de amistad que mantuvieron originó el obsequio por parte del artista de un interesante lienzo de San Francisco de Asís, y algunos años más tarde hizo lo propio con la obra que presentamos, que actualmente se encuentra en el convento de Sanlúcar de Barrameda después de haber pasado varios años en Sevilla. El padre Mariano lo cedió a esta casa en noviembre de 2009 como él mismo hizo constar en la parte trasera de la tabla. Tras haber servido como ornato de la iglesia durante unos años, pasó a presidir el recibidor de las dependencias conventuales.

José Manuel Báñez Simón



Reproducción de la obra en la portada de *El Adalid Seráfico*, nº 2.013, año 1992.

8 Cf. *El Adalid Seráfico* 97, nº 2.040 (1996) 1; Id. 109, nº 2.112 (2008) 1.

9 Cf. Rodríguez Checa 1994, 2378.

10 Cf. Álvarez Cruz 1998, 24.

11 Cf. Rosso 1999, sin numerar.

12 Cf. Rodríguez Checa 1994, 2378.

13 Cf. Pérez Calero 1998, 5-10.

14 Cf. Báñez 2017, 239-264.

15. Divina Pastora.

Bernardo Lorente Germán (1680-1759), atrib.

Segundo cuarto del siglo XVIII.

119 x 103 cm.

Oleo sobre lienzo.

Convento de Capuchinos de Sevilla.

Bibliografía: Cavestany 1945, fig. 7; Valdivieso 2002, 364; Quiles y Cano 2006, 235; Román 2012, 687.

Aunque esta obra no esté firmada y de la misma carezcamos de documentación, fue atribuida por Cavestany en 1945 a Bernardo Lorente Germán, atribución que luego han recogido Fernando Quiles e Ignacio Cano. Por el contrario, no la recoge Enrique Valdivieso, que apuntó, tras afirmar Juan Agustín Ceán Bermúdez que Bernardo Lorente Germán fue el pintor de las Pastoras, que resulta tópico atribuirle todas las imágenes de esta popular iconografía, indicando además que algunas de las por él firmadas muestran una débil técnica, lo que le hace suponer que se tratarían de obras seriadas o de taller y explicaría el numeroso elenco de pinturas de este asunto que se han conservado.

En cualquier caso, es posible que esta Divina Pastora del Convento de Capuchinos de Sevilla, donde nació tal iconografía, sea una obra del círculo del referido pintor y seguramente realizada en los años treinta del siglo XVIII, cuando la devoción a esta popular advocación mariana se generalizó en la ciudad. Muestra claramente la estela de la pintura de Murillo, que en la Sevilla del siglo XVIII se convirtió en paradigmática y en la que se incluye el quehacer de Lorente Germán, el cual tanto gustó a la corte de Felipe V e Isabel de Farnesio durante su estancia en la ciudad.

Realmente, más que analizado, este cuadro apenas ha sido mencionado en un par de ocasiones como uno de tantos existentes de su misma iconografía, por ello merece la pena insistir en esta ocasión en que en él destaca su formato apaisado, el cual le da a la escena un mayor carácter narrativo y un particular protagonismo al paisaje propio de la iconografía de la Divina Pastora, que aquí se vuelve a repetir en su forma más habitual, con la Virgen sedente y alimentando con rosas a sus ovejas, mientras San Miguel, al fondo, ahuyenta el lobo que acecha a la plácida y bucólica escena.

Forma parte de la importante colección de imágenes de esta iconografía con la que todavía cuenta el Convento de Capuchinos de Sevilla, desde donde esta devoción se irradió a todo el mundo y que, sin duda, merecería ser analizada de una forma rigurosa y académica.

Álvaro Recio Mir



16. Divina Pastora.

Domingo Martínez (1688-1749).

Hacia 1745-1749.

165 x 109 cm.

Óleo sobre lienzo.

Convento de las Santas Justa y Rufina de Sevilla, vulgo “de Capuchinos”. Recibidor.

Bibliografía: Catálogo 1937, 8; Soro 1982, 96, 117-119; Valdivieso y Serrera 1982, 188-189; Valdivieso 2002, 322; Id. 1992a, 446; Id. 2003b, 539; Pleguezuelo 2004b, 196-197; Infante y Rodríguez 2013a, 178-179; Román 2012, 64.

Exposiciones: *La época de Murillo. Antecedentes y consecuentes de su pintura.* Sevilla (1982); *Magna Hispalensis. El universo de una iglesia* (1992); *Domingo Martínez en la estela de Murillo.* Sevilla (2004); *Munarco. Muestra Nacional de Artesanía Cofrade* (2004); *Capuchinos, memoria agradecida.* Antequera (2013).

Podemos afirmar rotundamente que nos encontramos ante una de las mejores representaciones pictóricas del tema iconográfico que nos incumbe. Prueba de ello la gran carga bibliográfica, y las numerosas exposiciones en las que ha participado esta pieza. A pesar de no ser una obra documentada, toda la crítica ha venido a refrendar lo publicado por los profesores Serrera y Valdivieso en el año 1982.

Domingo Martínez, el pintor sevillano más importante de la primera mitad del siglo XVIII, forma parte de esa larga corriente de artistas que beben de la estética murillesca. Sin embargo, Martínez no buscará jamás la copia directa del maestro seiscentista. Prueba de esta emulación serían los ángeles portantes de símbolos marianos que añade nuestro pintor a la composición, propios de las obras de Bartolomé, y ajenos a la iconografía base de la Divina Pastora. En este sentido, añade además dos querubines en el ángulo superior derecho.

Queda patente también en la obra la influencia de la pintura cortesana, derivada de los artistas franceses e italianos que acompañaron a Don Felipe V y a Doña Isabel de Farnesio durante el Lustró Real (1729-1733), período durante el cual la Corte se estableció en Sevilla¹.

Sería interesante poder conocer cómo llegó Domingo Martínez a conocer exactamente esta iconografía. Sabemos de la buena relación que mantuvo con Alonso Miguel de Tovar, llegando a actuar como socios en alguna ocasión². Sabemos que “Dominguito”, como era conocido entre sus contemporáneos, tenía vínculos formales con la Hermandad de la Divina Pastora desde 1717, fecha en la que cobra los trabajos de estofado y dorado que había realizado en la capilla que la corporación poseía, en la iglesia de Santa Marina³. Era, por lo tanto, una devoción conocida por el pintor desde pocos años después de su invención.

Pintura de formato mediano, que debemos clasificar como “de devoción”, es decir, realizada para ocupar un lugar principal en la casa de alguna de las familias sevillanas adineradas, el autor de esta obra era el pintor mejor pagado del momento, que rápidamente acogieron el fervor pastoreño. Si damos por válido que esta pintura fuese la misma que aparece en el *Catálogo de la Primera Sala...*, se confirmaría nuestra hipótesis, ya que se señala procedía de la colección de los Marqueses de Villasís⁴. No queremos dejar de pasar la oportunidad de negar la atribución, aunque entre signos de interrogación, que en ese catálogo se dio a esta obra: Esteban Márquez. Este habría fallecido en 1696, por lo que no llegó siquiera a conocer esta iconografía.

¹ *Esta ficha ha sido posible gracias al disfrute de un contrato de formación predoctoral (Personal Investigador en Formación) del V Plan Propio de la Universidad de Sevilla.

Cf. Morales 2000, 172-181.

² Cf. Aranda 1993, 67.

³ Cf. Pleguezuelo 2004b, 196. Lamentablemente estas pinturas no se conservan.

⁴ Para ampliar esta vía remitimos a Infante y Rodríguez 2013a, 178.

Cerramos nuestro comentario con una pequeña reflexión sobre la pintura de escuela hispalense en el siglo XVIII. Evidentemente hubo en ciertas ocasiones pintura de baja calidad, en relación sobre todo por el abuso de taller, pero no deja de ser menos cierto que también dentro del setecientos sevillano se produjeron obras de altísima calidad, y esta, sería un ejemplo perfecto.

Enrique Muñoz Nieto



17. Divina Pastora.

Juan de Espinal (Sevilla, 1714 – 1783), atribución.

Hacia 1760.

108 x 75,5 cm.

Óleo sobre lienzo.

Sevilla. Convento de capuchinos. Vestíbulo.

Inédita.

En relación con el sentido piadoso y la religiosidad vigente a mediados del siglo XVIII se han publicado ya estudios reveladores, que clarifican el contexto donde cobra sentido la pintura alentada por Espinal y sus contemporáneos. Basta recordar que en Sevilla moraron personajes enérgicos en su determinación antiilustrada como fray Isidoro de Sevilla (1662-1750), Fernando de Ceballos y Mier (1732-1802) o fray Diego José de Cádiz (1743-1801), entre otros, para comprender la complejidad de un tiempo abierto a mudanzas devocionales y a cambios incuestionables en el sentido litúrgico¹. El primero, de formación jesuítica pero de profesión franciscana y capuchina, inventó a principios del siglo XVIII una iconografía donde la Virgen era representada como Pastora Divina de las almas y ataviada con ropajes de tipo rural o campesino, al modo de una reina que aleja los atributos propios de su dignidad y abraza los propios del pueblo al que ampara. El mismo fray Isidoro fundó muchas congregaciones dedicadas a esta advocación por Andalucía y teorizó sobre ella en varios volúmenes, por lo que tal coyuntura dota a su culto de un infrecuente respaldo doctrinal². No cabe duda de que efigies de esa naturaleza incitaban a la devoción en una sociedad estamental, cuya actividad prioritaria seguía siendo la agricultura. Si la Madre de Dios se mostraba con un atuendo próximo a la mayoría de los fieles, ellos estimaban como propias imágenes tan amables de la Virgen, en todo empáticas y populares.

Respondiendo a esos modismos devocionales y a un posible encargo de los frailes capuchinos, estimamos ahora que Espinal pudo realizar una representación de este tema que cuelga en el vestíbulo de la casa de dicha orden en Sevilla. El lienzo deriva de otro pintado por Domingo Martínez para el mismo convento que Valdivieso dató en los últimos años de su producción, cuando advierte un estilo que «será asumido [...] por el discípulo y yerno Juan de Espinal»³. Es muy posible, por lo tanto, que nuestro autor trabajara en la versión que estudiamos años más tarde, tal vez durante la década de 1760. En ambos casos la composición es igual, aunque, como sucede con tantas figuraciones de ese tiempo, su modelo deriva de los primeros cuadros donde Alonso Miguel de Tovar (1678-1752) definió la iconografía con un carácter canónico⁴. Pese a ello, Espinal prescinde de elementos secundarios como los ángeles que sí incluye la obra de Martínez, quizá con el propósito de hacer más consecuente la visión de la “doncella de Nazaret” inmersa en un ambiente bucólico y rodeada de su rebaño, mientras reposa tranquila y serena junto al mismo cordero que acaricia con una de las manos para transmitir el deseo anhelado de protección. No cabe duda de que ese detalle, la inclusión de la corona de estrellas y el vuelo del arcángel San Miguel al fondo se convierten en signos clarificadores para ensalzar la efigie de quien fue advocada en fecha temprana como “pastora y abogada de las almas”⁵.

Al contrario de lo que sucede en otros cuadros de su maestro⁶, Espinal entorna los ojos de la Virgen e inclina levemente su cabeza para tener empatía con el rebaño y brindar al espectador una visión llena de gracia y elegancia, como era propio del “estilo” o “lenguaje” internacional que triunfaba entonces en Sevilla, el gusto rococó que tantas veces se ha asociado con su arte. Distintivos de él y de los modos que popularizó nuestro pintor son también los rasgos fisonómicos -en este caso con un rostro de perfil ovalado, de líneas suaves y párpados bajos-, un sentido cromático que tiende a gamas frías y los presupuestos técnicos de algunos detalles que, como la aparición celestial de San Miguel al fondo o la simulación ambiental, revelan una hábil y eficaz indefinición de las formas.

Álvaro Cabezas García

Juan Alejandro Lorenzo Lima

1 Cf. Rodríguez Mateos 2006.

2 Cf. Ardales 1949.

3 Valdivieso y Serrera 1982, 188; Pleguezuelo 2004b, 196-197.

4 Cf. González Gómez 1981; Hernández González 2003, 607-609; Hermoso 2006.

5 Cf. Sevilla 1705.

6 Pleguezuelo y Pérez 2004, 271, 275/nº 52, 54-55.



18. Divina Pastora.

Domingo Martínez.

Óleo sobre lienzo.

101 x 86 cm.

Convento de las Trinitarias, Madrid.

Bibliografía: Quesada 2007, 183; Porres 2017, 45, 48-49; Valdivieso 2018a, 309-311.

Exposiciones: *Clausuras: tesoros artísticos en los conventos y monasterios madrileños.* Madrid 2007.

Dentro de la nómina de media docena de pinturas con el tema de la *Divina Pastora* que conocemos salidas de los pinceles de Domingo Martínez, destaca esta versión, realizada en 1745, en la que el artista incluye algunas novedades creativas dentro de sus esquemas compositivos.

Así, puede constatar, primero, que la pastora no ocupa exactamente el centro de la composición, sino que aparece ligeramente desplazada hacia la derecha, cambio que afecta también a la distribución tradicional de las ovejas y corderos que la flanquean. También son diferentes algunas novedades y detalles, como la aparición de un pequeño ángel que, en primer término, cabalga sobre un cordero, que en el cuello muestra una guirnalda de rosas. Este ángel lleva el pelo adornado por un lazo de color rosa, lo que indica su condición femenina. Este detalle procede, probablemente, de Murillo, quien en 1645, al pintar el célebre cuadro para el Convento de San Francisco de *La cocina de los ángeles*, incluye un pequeño querubín, también con un lazo rosa en el pelo, lo que parece indicar que se trata de una angélica niña.

Novedad también es la aparición, en segundo plano, a lomos de un borrico y cubierto con un gracioso sombrero de paja, de un angelito, señalando con su brazo la presencia, al fondo, de un ángel, que desciende del cielo blandiendo una espada para combatir al lobo que amenaza a la ovejas. Inédito, igualmente, en esta pintura es la presencia de una pareja de pequeños ángeles, situados en la esquina superior derecha de la escena, que portan guirnaldas de flores destinadas a homenajear a la *Divina Pastora*.

Enrique Valdivieso



19. Divina Pastora.

Anónimo.

Primera mitad del siglo XIX.

130 x 90 cm (Con moldura coetánea en pan de oro fino).

Óleo sobre lienzo.

Colección particular (Sevilla).

Inédita.

Comenzando el siglo XVIII fray Isidoro de Sevilla establece la iconografía de la Divina Pastora, una representación mariana que rápidamente se popularizó llegando a tener tal aceptación entre los devotos que la imagen de María bajo advocación de Pastora de las almas derivaría en multitud de composiciones.

Tales fueron las variantes representativas que se fueron introduciendo que el propio fray Isidoro tuvo que dejar muy claro las pautas a seguir para la representación artística de su “sueño” sobre la Pastora, no impidiendo por esto el desarrollo de la composición, añadiéndole elementos y figuras e incluso modificando la disposición de la Virgen. Desde el primer momento, la temática bucólica de la iconografía pastoreña se prestó a que el artista versionara la iconografía original hasta el punto de alejarla por completo del “canon tovariano”. Aunque no todas las pinturas se distanciaron de la pintura matriz¹, sino todo lo contrario, en mucho de los casos fueron copias exactas de la pintura de Tovar, como es el caso que nos atañe en este artículo.

La obra permanece en propiedad de la misma familia al menos desde el año 1846 cuando Don Manuel del Real y García (1771-1849), acaudalado “tirador” de oro y coleccionista de arte, realiza ante el escribano Don Manuel de la Cuesta una Declaración de Capital y entre los bienes que aporta en su cuarto matrimonio figura una Divina Pastora, denominada de forma errónea como de “Germán” (Bernardo Lorente Germán 1680-1759). La vinculación de Manuel del Real con la devoción pastoreña no es casual pues se da la circunstancia que fue mayordomo de la Hermandad de la Divina Pastora de Santa Marina² durante cuarenta años. El floreciente negocio de “tirador” de oro, pese a que en la centuria decimonónica no pasaba por sus mejores momentos, le permitió adquirir una interesante colección de pintura en la que cabe destacar la Virgen del Rosario con el Niño, obra de Murillo sacada a la venta en la sala Alcalá Subastas el año 2017.

La pintura que analizamos es una copia exacta de la Divina Pastora pintada por Alonso Miguel de Tovar para el simpecado de la hermandad del Santa Marina que donó el VII duque de Osuna³, salvo pequeños matices como el ligero giro de la cabeza de la Virgen hacia su hombro derecho que le confiere cierta dulzura al rostro o el aumento de escala del arcángel San Miguel; por lo demás es imperceptible cualquier diferencia a simple vista. No podemos olvidar que la mano del pintor aporta una impronta estilística que, a veces, pasa desapercibida a simple vista y nos dejamos llevar por la belleza del conjunto y la perfección de su dibujo, pero ahondando en la superficie pictórica se descubre que tanto las pinceladas como la textura dista mucho del original de Tovar del simpecado de los Osuna.

Si comparamos con detenimiento ambos rostros, los planos y sombras de la Pastora de la colección Del Real son más contundentes y con un cromatismo más oscuro, mientras que en la Pastora del simpecado de Osuna el color se suaviza perdiendo rotundidad. También es significativo el tratamiento de los labios, siendo en la Pastora Del Real de un rojo intenso y muy definido mientras que en la del duque de Osuna el fundido con el resto del rostro es más pausado tanto en color como en forma.

Otra diferencia muy sutil pero decisiva para encuadrar la obra la encontramos en el paisaje del fondo, en el arbusto que apoya en la roca donde asoma el lobo o representación del mal, ahí el pintor se siente algo más libre y trata la vegetación de los últimos planos de la composición a la manera propia de su época. Mientras que en la Pastora de Osuna, Tovar empasta el color creando pequeños volúmenes verdes, el autor anónimo de la Pastora Del Real aplica el color a modo de punteo repetitivo siendo éste el estilo propio de los copistas del 1800. Si a esta característica le sumamos la pincelada alargada y empastada que nada tiene que ver con la vaporosidad y fundidos de las obras de Alonso Miguel de Tovar, nos lleva a situar a esta pintura en la primera mitad del siglo XIX.

1 Cf. Porres 2017, 37-59.

2 Cf. Martínez Alcalde 2006.

3 Cf. Ardales 1949, 9-15; Román 2012, 120-121.

Las características materiales también avalan la cronología, apenas hay que mirar con detenimiento el tipo de craquelado amplio y abierto denominado en término coloquial como “tela de araña” y la trama textil, fina y uniforme, para concluir que es una pintura de época isabelina aunque no por ello se menoscaba su valía.

Durante el siglo XIX, gracias al empuje decisivo de Fray Diego José de Cádiz, los encargos pictóricos sobre la Divina Pastora aumentaron de manera considerable, aunque no siempre los comitentes eligieron pintores de primera línea sino que más bien hubo una intención de piedad en detrimento de la calidad, no siendo este el caso de la pintura que nos ocupa.

De todas las versiones y copias que podamos encontrar en las compilaciones antológicas sobre la representación de la Divina Pastora realizadas por el padre Ardales⁴ y, recientemente por el padre don Álvaro Román Villalón⁵ hallaríamos una versión de Tovar de tanta calidad y belleza, sin duda alguna estaríamos ante la mejor representación de este género “tovariano” en el siglo XIX.

Jesús Morejón Pazos



4 Cf. Ardales 1949
5 Cf. Román 2012.

Bibliografía

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

Abadeses 1956

Fray Valentí de Sant Joan de les Abadeses, *Novena de la Divina Pastora ordenada segons els principals oficis d'un Bon Pastor*, Editorial Franciscana, Barcelona 1956.

Aguilar 1966

Francisco Aguilar Piñal, *La Sevilla de Olavide, 1767-1778*, Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla 1966.

Aguilar 1982

Francisco Aguilar Piñal, *Historia de Sevilla en el siglo XVIII*, Universidad de Sevilla, Sevilla 1982.

Aguilar 1987

Francisco Aguilar Piñal, Un escritor ilustrado: Cándido María Trigueros, CSIC, Madrid 1987.

Aguilar 1988

Francisco Aguilar Piñal, Temas Sevillanos, Universidad de Sevilla, Sevilla 1988.

AHCA 1742

Archivo Histórico de los Capuchinos de Andalucía, *Acta definitiva de 20 de octubre de 1742*.

AHDPSM 1714

Archivo de la Hermandad de la Divina Pastora y Santa Marina, *Libro en que se colocan las cuentas que dan los May,mos y otras qualesq. Personas que persiven efectos, maravé-dies y otras cosas pertenecientes a la Hermandad de la Divina Pastora María Sma. cita en Santa Marina de esta Ciudad. Comenzose año de 1714*.

AHN 1740

Archivo Histórico Nacional, Sección Nobleza, Osuna, Cartas, legajo 393, nº 14.

AHPCA 1735-1787

Archivo Histórico Provincial de los Capuchinos de Andalucía, legajo 251, documento 1. *Libro de acuerdos de la Hermandad de María Santísima Nuestra Señora con el título de Pastora... (1735-1787)*.

AHPCA 1942-1947

Archivo Histórico Provincial de los Capuchinos de Andalucía, planero 1, cajón 2, (Composiciones de Díaz a plumilla y acuarela: 1942-1947).

AHPCA 1890-1958

Archivo Histórico Provincial de los Capuchinos de Andalucía, legajo 193 (Capítulos provinciales y actas definitorias: 1802-1958), documento 10 (*Libro de actas de la M. R. definición de la Provincia de la Inmaculada Concepción de Andalucía: 1890-1958*).

AHPCA s/f

Archivo Histórico Provincial de los Capuchinos de Andalucía, legajo 8-5-16 (Divina Pastora), expediente 3 (*Estampas de la Divina Pastora con el anuncio de la obra del P. Juan Bautista de Ardales*).

Alberola 2009

Fernando Alberola Romá, “No puedo sujetar la pluma de puro frío, porque son extremados los yelos: El clima en la España de los reinados de Felipe V y Fernando VI a través de la correspondencia de algunos ilustrados”, en *Investigaciones geográficas* 49 (2009) 65-88.

Alcacer 1963

Antonio de Alcacer, *La Divina Pastora en la Historia y en el arte hispano-colombianos*, Paz y Bien, Bogotá 1963.

Alcaraz 1903

Fray Fermín de Alcaraz, *La Divina Pastora ó sea el rebaño del Buen Pastor Jesucristo, guiado, custodiado y apacentado por su divina Madre María Santísima*, Imprenta de la Divina Pastora, Sevilla 1903 (2ª ed.).

Alighieri 1304-1321

Dante Alighieri, *La Divina Commedia* (1304-1321), Rusconi Libri, Rimini, 2003.

Alonso Morgado 1882

José Alonso Morgado, “La Primitiva Imagen de María, Pastora Amantísima de las Almas, venerada en la Iglesia Parrquial de Santa Marina”, en *Sevilla Mariana* 3 (1882) 128-140.

Alonso Morgado 1905

José Alonso Morgado, *Flores de los campos y vergeles recogidas para ofrecérselas du-*

rante el mes de mayo a María Madre del Buen Pastor Jesús y Pastora Amantísima de las almas, Agapito López, Sevilla 1905.

Alonso Sierra 2006

Lorenzo Alonso de la Sierra, “Inmaculada Concepción”, en Ignacio Hermoso Romero (dir.), *Alonso Miguel de Tovar (1678-1752)*, cat. exp., Junta de Andalucía, Sevilla 2006, 56-58.

Álvarez Cruz 1998

Joaquín Manuel Álvarez Cruz, “El patrimonio escultórico del convento de los capuchinos de Sevilla”, en Manuel Peláez del Rosal (dir.), *II Curso de Verano El Franciscanismo en Andalucía: San Francisco en la historia y en el arte andaluz*, CajaSur, Córdoba 1998, 13-38.

Álvarez Moro 1998

María de las Nieves Concepción Álvarez Moro, *Historia y Arte en la Hermandad de la Vera Cruz de Sevilla*, Centro Asturiano de Sevilla, Sevilla 1998.

Amata 1992

Biagio Amata, *La Vergine Maria «Buona Pastora» nella Catechesi dei Padri della Chiesa*, L'Erma, Roma 1992.

Amato 2005

Angelo Amato, “Maria nella lotta contro Satana nel mondo d'oggi”, en Adriano Di Gesù-Enrico Vidau (dirs.), *La Madre del Dio vivo a servizio della vita*, AMI, Roma 2005, 111-133.

Amores 2013

Francisco Amores Martínez, “El gremio de pintores y su hermandad en la Sevilla del siglo XVIII”, en *Archivo hispalense* 96 (2013) 387-397.

Amorth 2012

Gabriele Amorth, *Il vangelo di Maria. La donna che ha sconfitto il male*, San Paolo, Cinisello Balsamo 2012.

Angulo 1946

Diego Angulo, “La Divina Pastora, de Bernardo Lorente Germán, de Alcolea del Río”, en *Archivo Español de Arte* 18 (1946) 243-244.

Angulo 1961

Diego Angulo, “Miscelánea murillesca”, en *Archivo Español de Arte* 34 (1961) 1-24.

Angulo 1975a

Diego Angulo (dir.), *Murillo y su escuela en colecciones particulares*, cat. exp., Caja de Ahorros San Fernando, Sevilla 1975.

Angulo 1975b

Diego Angulo, “La escuela de Murillo”, en Diego Angulo, *Murillo y su escuela...*, op. cit., 1975.

Angulo 1981

Diego Angulo, *Murillo. Su Vida, su arte, su obra*, Espasa-Calpe, Madrid 1981, 3 voll.

Antigüedad 2017

María Dolores Antigüedad del Castillo-Olivares, “Museo Napoleón”, en *Museo Nacional del Prado: Enciclopediaonline*. [<http://www.museodelprado.es/enciclopedia/>

[enciclopedia-on-line/voz/museo-napoleon/](http://www.museodelprado.es/enciclopedia-on-line/voz/museo-napoleon/)]. Consultado el 20-8-2017.

Antonio 2014

Trinidad de Antonio, “Alonso Miguel de Tovar. *Divina Pastora*. c. 1720”, en Lourdes Moreno Molina, *Museo Carmen Thyssen Málaga. Colección*, Fundación Palacio de Villalón, Málaga, 2014, 38-39.

APCC 1766

Archivo de la Parroquia de Ntra. Sra. de Consolación de El Coronil, *Libro de Actas de la Cofradía de Nuestra Señora de los Remedios*, 1766.

APSH 1653-1700

Archivo de la Parroquia de San Sebastián de Higuera de la Sierra, *Libro 3º de Bautismos. Principió en 6 de octubre de 1653 con la partida Juan Romero Esteban, y concluyó en 27 de Diciembre de 1700, con la partida de Maria Rodriguez Gonzalez*.

APSH 1735

Archivo de la Parroquia de San Sebastián de Higuera de la Sierra, *Inventarios de la parroquia y ermitas de la Higuera de Aracena. Arzobispado de Sevilla del año 1735*.

Aranda 1993

Ana Aranda Bernal, “La biblioteca de Domingo Martínez. El saber de un pintor sevillano del siglo XVIII”, en *Atrio* 6 (1993) 67.

Aranda 2010

Ana Aranda Bernal, “El medio artístico de los pintores sevillanos en las primeras décadas del siglo XVIII”, en Nicolás Morales y Fernando Quiles García, *Sevilla y Corte. Las artes y el Lustro Real (1729-1733)*, Casa de Velázquez, Madrid 2010, 195-204.

Aranda y Quiles 2000

Ana María Aranda Bernal y Fernando Quiles García, “Las Academias de Pintura en Sevilla”, en *Academia* 90 (2000) 119-138.

Aranda y Quiles 2002

Ana María Aranda Bernal y Fernando Quiles García, “La pintura de Juan Ruiz Soriano en la Sevilla del XVIII”, en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* 86-87 (2002) 7-14, 85-104.

Ardales s/f

Fray Juan Bautista de Ardales, copia mecanografiada del manuscrito *Convento de capuchinos y blasones ilustres de esta religiosa casa* (Archivo Municipal de Sevilla, Papeles del Conde del Águila, tomo 16, nº 39, s/f), Archivo Histórico Provincial de los Capuchinos de Andalucía, caja 8-5-8, expediente 1.

Ardales 1897-1950

Fray Juan Bautista de Ardales, copia de las *Memorias del M. R. P. Juan Bta. de Ardales*, Archivo Histórico Provincial de los Capuchinos de Andalucía, Legajo 227, expediente 2.

Ardales 1943

Fray Juan Bautista de Ardales, “Monografías referentes a la devoción de la Divina Pastora”, en *El Adalid Seráfico* 44 (1943) 43-46.

Ardales 1947-1948

Fray Juan Bautista de Ardales, “En busca de luz”, en *El Adalid Seráfico* 48 (1947) 7-8, 24-25, 42-43, 104, 114, 127-128, 193; 49 (1948) 18, 54.

Ardales 1949

Fray Juan Bautista de Ardales, *La Divina Pastora y el Bto. Diego José de Cádiz. Estudio histórico. Tomo primero (1703-1900)*, Imprenta de la Divina Pastora, Sevilla 1949.

Ardales 1951

Fray Juan Bautista de Ardales, “Vindicación de la primitiva imagen de la Divina Pastora, venerada en la ciudad de Sevilla”, en *Archivo Hispalense* 47 (1951) 413-440.

Ardales 1956

Fray Juan Bautista de Ardales, “Monografías de la Divina Pastora”, en *El Adalid Seráfico* 57 (1956) 192-193.

Ardales 1954a

Fray Juan Bautista de Ardales, “Los frutos de la vindicación”, en *El Adalid Seráfico* 55 (1954) 3-4.

Ardales 1954b

Fray Juan Bautista de Ardales, “Oxford por la Divina Pastora”, en *El Adalid Seráfico* 55 (1954) 85-86, 116-117.

Ardales 2010

Fray Juan Bautista de Ardales, “Fray Leopoldo y la Virgen”, en *El Adalid Seráfico* 111 (2010) 70-71.

ARABAFM 1784

Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, 2-39-15. Secretario general. Enseñanza. Escuelas provinciales. 1784.

Arias 2001

Florencio Arias Solís, *Pastora de Cantillana. Memoria gráfica de una devoción*, Palazuelos 2001.

Arias 2013

Francisco Javier Arias Solís, “Fundamentos históricos y devocionales de la Hermandad de la Divina Pastora de Cantillana”, en *Miriam* 65 (2013) 70-78.

Aspurz 1954

Lázaro de Aspuz, *Manual de historia franciscana*, Compañía Bibliográfica Española, Madrid 1954.

Aterido 2010

Ángel Aterido Fernández, “Las colecciones reales y el lustro andaluz de Felipe V”, en Nicolás Morales y Fernando Quiles García (dirs.), *Sevilla y Corte. Las artes y el Lustro Real (1729-1733)*, Casa de Velázquez, Madrid 2010, 205-218.

Ávila 2016

Mario Ávila Vivar, “La iconografía de san Miguel en las series angélicas”, en *Laboratorio de Arte* 28 (2016) 243-258.

Bacaicoa 1957

Francisco Bacaicoa, “La Virgen como Pastora”, en *Archivo Español de Arte* 30 (1957) 242-245.

Banda 1959

Antonio de la Banda y Vargas, “Pinturas de Matías de Arteaga en la Parroquia del Sagrario, Sevilla”, en *Anales de la Universidad Hispalense* 19 (1959) 75-87.

Banda 1961

Antonio de la Banda y Vargas, *Los estatutos de la Academia de Murillo*, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, Sevilla 1961.

Banda 1982a

Antonio de la Banda y Vargas, “El eco de Murillo en la pintura gaditana del siglo XIX”, en *Goya: revista de arte* 169-171 (1982) 52-58.

Banda 1982b

Antonio de la Banda y Vargas, *Murillo y su escuela en Cádiz*, cat. exp., Diputación de Cádiz, San Fernando 1982.

Banda 2004

Antonio de la Banda y Vargas: “Matías de Arteaga en la Academia del Arte de la Pintura”, en *Boletín de Bellas Artes* 32 (2004) 19-29.

Barcia 1906

Ángel María Barcia, *Catálogo de la Colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid 1906.

Báñez 2017

J. M. Báñez Simón, “Apuntes sobre un pintor sevillano contemporáneo. Antonio Maestre Vicario y el convento de los capuchinos de Sevilla”, en *El Pájaro de Benín* 1 (2017) 227-271.

Benisa 1932

Melchior a Benisa, *Analecta Ordinis Minorum Capuccinorum*, Curia Generalis, Roma 1932.

Benítez 2006

Eva Benítez Llorens, “Divina Pastora”, en Ignacio Hermoso Romero (dir.), *Alonso Miguel de Tovar...*, op. cit., 49-51.

Berga 1764

Joaquín de Berga, *Exercicio cotidiano de meditaciones a Maria Ss. Madre, y Señora nuestra, cuidadosa Pastora de las Almas, para alcanzar su Patrocinio en la vida, con una feliz, y santa muerte*, Herederos de Juan Solís, Barcelona 1764.

Bergeon 1990

Ségolène Bergeon, “*Science et patience*” ou la restauration des peintures, Editions de la Réunion des musées nationaux, Paris 1990.

Bernales 1982

Francisco Bernales Ballesteros, *Francisco Antonio Gijón*, Diputación Provincial de Sevilla, Jerez de la Frontera 1982.

Bernales 1988

Jorge Bernales Ballesteros (dir.), *Pinturas y grabados marianos en Sevilla*, cat. exp., Monte de Piedad, Sevilla 1988.

Bethencourt y Suárez 1992

Carmen Bethencourt-María Matilde Suárez, *Los rostros de la Virgen. Divina Pastora. Patrona y símbolo*, Banco Hipotecario Consolidado, Caracas 1992.

Bethencourt 2005

Carmen Bethencourt, *Historia de una devoción. La Divina Pastora de Barquisimeto*, Horizonte, Barquisimeto 2005.

Bilbao 1751

Nicolás de Bilbao, *Inmortal Memoria del Capuchino mas Peregrino. Panegyris Funebre, que en las Magnificas Honras, con que este Convento de Capuchinos de Santa Justa, y Rufina, extramuros de Sevilla, acompañado de la religiosísima Comunidad Trinitaria de los Rr. Pp. Calzados, de toda la Sevillana Nobleza, y de la Ilustre Confraternidad de la Pastora Divina, mostró su justo sentimiento en la muerte de su mas exemplar hijo el V. P. Fr. Isidoro de Sevilla, Predicador Apostolico, ex-Guardian de este dicho Convento, y Cronista, que fue muchos años de esta Betica Provincia*, Joseph Padrino, Sevilla 1751.

Brown 1976

Jonathan Brown, *Murillo and his drawings*, Princeton University, Princeton 1976.

Bruna 1778

Oración que en la Junta General de la Escuela de las Tres Bellas Artes para el repartimiento de premios, pronunció don Francisco de Bruna, oidor decano de la Audiencia de Sevilla, en 14 de julio de 1778, Institución Colombina, Biblioteca Capitular y Colombina, Sala Noble, 28-8-27.

Cabezas 2009-2010

Álvaro Cabezas García, “Un caso de peritaje artístico en el siglo XVIII: Juan de Espinal y Juan Ruiz Soriano en el Hospital de la Caridad de Sevilla”, en *Atrio* 15-16 (2009-2010) 177-184.

Cabezas 2011

Álvaro Cabezas García, *Vicente Alanís (1730-1807)*, Diputación de Sevilla, Sevilla 2011.

Cabezas 2012

Álvaro Cabezas García, *Gusto orientado y fiesta pública en Sevilla. Análisis de documentos para la comprensión de la historia artística del siglo XVIII*, Estípite Ediciones, Sevilla 2012.

Cabezas 2014

Álvaro Cabezas García, “Juan Espinal. Milagro de los panes y los peces. 1782”, en Benito Navarrete Prieto y Marcos Fernández Gómez (dirs.), *Patrimonium hispalense. Historia y Patrimonio del Ayuntamiento de Sevilla*, Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla Cabezas 2014, vol. 2, catálogo nº 110, 224 y 225.

Cabezas 2015a

Álvaro Cabezas García, *Teoría del gusto y práctica de la pintura en Sevilla (1749-1835)*, Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla 2015.

Cabezas 2015b

Álvaro Cabezas García, “Algunos datos sobre doradores de la segunda mitad del siglo XVIII en el arzobispado hispalense”, en *Anuario de Historia de la Iglesia Andaluza* 8 (2015) 299-319.

Cabezas 2017

Álvaro Cabezas García, “Una nueva copia de Murillo por José María Escacena y Daza”, en *Laboratorio de Arte* 29 (2017) 845-852.

Cabezas y Carro 2018

Álvaro Cabezas García y María Josefa Carro Valdés-Hevia, “Nuevas aportaciones a la vida y obra del pintor José María Romero (1816-1894)”, en *Laboratorio de arte* 30 (2018) 356-367.

Cabra 1796

Hieronymus Josephus de Cabra, *Oratio. Humilem repraesentationem, supplicemque amplectens deprecationem, in qua nominis ac tituli mysticae, benignaeque animarum Pastricis origo et proprietates in Beatissima Virgine Maria multis proponitur. Ac demonstratur rationibus: ejusdemque approbatio Tituli omnium nomine Capuccinorum (sed praecipue*

Provinciae Baeticae) suppliciter exoratur a Ssmo. D.N. Papa Pio VI, apud Viudae D. Joachimi de Ibarra, Matriti 1796.

Cabrera 2012

Antonio Cabrera Rodríguez, *Anales de la Divina Pastora de las almas de Utrera*, Centro Cultural Utrerano, Utrera 2012.

Cádiz 1693

Fray Pablo de Cádiz, *Triunfo Glorioso de el Smo. Rosario por la Compañía Espiritual del Ave Maria. Y mision apostolica de los Padres Capuchinos de Andaluzia. Comercio feliz, negociacion segura del tesoro mas rico, depositado en el Erario Celestial de el Purissimo corazon de la gloriosissima siempre Virgen Maria Santissima Madre de Dios, nuestra Señora, y Abogada de los pecadores, para gozar de su ganancia en la vida y en la hora tremenda de la muerte*, Christoval de Requena, Cádiz 1693.

Calvo 1997

Ana Calvo, *Conservación y restauración: materiales, técnicas y procedimientos, de la A a la Z*, Ediciones del Serbal, Barcelona 1997.

Calvo Castellón 1982

Antonio Calvo Castellón, *Los fondos arquitectónicos y el paisaje en la pintura barroca andaluza*, Diputación Provincial, Granada 1982.

Calzada 1738

Juan de la Calzada, *Novena de la Divina, y Soberana Maria Señora Nuestra, epilogando, en el titulo de Pastora, las nueve festividades de esta Reyna de todas las criaturas*, Madrid 1738.

Campa 2003

Ramón de la Campa, “La Mejor Pastora Asunta. La primitiva Hermandad del Rebaño, su segundo Centenario y el Voto Asuncionista de 1903”, en *Boletín de las Cofradías de Sevilla* 44 (2003) 648-649.

Campa 2005

Ramón de la Campa Carmona, “La génesis de la advocación mariana de la Divina Pastora en su contexto socio-histórico”, en Jesús Paniagua Pérez (dir.), *España y América entre el barroco y la ilustración (1722-1804). II Centenario de la muerte del cardenal Lorenzana (1804-2004)*, Universidad de León, León 2005, 607-624.

Campos y Camarero 1992

Jesús Campos y Concepción Camarero (dirs.), *Magna Hispalensis. El universo de una Iglesia*, cat. exp., Ayuntamiento de Sevilla-Diócesis de Sevilla-Comisaría de la ciudad de Sevilla para 1992, Sevilla 1992.

Candau 1998

María Luisa Candau, “Presencia y jurisdicción eclesiástica en la Sierra. Aracena y sus aldeas a comienzo del siglo XVIII”, en *Huelva en su historia* 2 (1998) 401-435.

Cano 2006a

Ignacio Cano Rivero, “Copia del autorretrato de Murillo”, en Ignacio Hermoso Romero (dir.), *Alonso Miguel de Tovar...*, op. cit., 42-43.

Cano 2006b

Ignacio Cano Rivero: “Libro de Reglas de la Hermandad de la Divina Pastora y Santa Marina”, en Ignacio Hermoso Romero (dir.), *Alonso Miguel de Tovar...*, op. cit., 52-53.

Cano 2006c

Ignacio Cano Rivero, “Retrato de niño”, en Ignacio Hermoso Romero (dir.), *Alonso Miguel de Tovar...*, op. cit., 84-86.

Cano 2010a

Ignacio Cano Rivero, “Conjuntos desaparecidos y dispersos de Murillo: la serie del Claustro Chico del convento de San Francisco de Sevilla”, en Benito Navarrete Prieto y Alfonso Pérez Sánchez, *El joven Murillo*, cat. exp., Consejería de Cultura, Sevilla 2010, 69-96.

Cano 2010b

Ignacio Cano Rivero, “La Inmaculada Concepción con fray Juan de Quirós”, en Benito Navarrete Prieto y Alfonso Pérez Sánchez, *El joven Murillo*, op. cit., 324-329.

Cano 2017a

Ignacio Cano Rivero, “Arcángel san Miguel”, en Virginia Marqués Ferrer (dir.), *Murillo y los capuchinos de Sevilla*, cat. exp., Junta de Andalucía, Sevilla 2017, 168-171.

Cano 2017b

Ignacio Cano Rivero, “Las pinturas de Murillo para el convento de Capuchinos”, en Vir-

ginia Marqués Ferrer (dir.), *Murillo y los capuchinos...*, op. cit., 31-57.

Cano y Quiles 2006

Ignacio Cano Rivero y Fernando Quiles García, “Sobre la técnica y el estilo de Tovar”, en Ignacio Hermoso Romero (dir.), *Alonso Miguel de Tovar...*, op. cit., 35-39.

Capponi 2005

Franco Capponi, “La Divina Pastora del Monastero delle Benedittine di Sant’Angelo in Pontano. Un culto, un quadro e il pittore Nicola Monti (1736-1795)”, en *Quaderni dell’Archivio storico arcivescovile di Fermo* 40 (2005) 35-67.

Carrete 1989

Juan Carrete Parrondo, *El grabado a buril en la España ilustrada: Manuel Salvador Carmona*, Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, Madrid 1989.

Carrete 1994

Juan Carrete Parrondo: “El grabado en el siglo XVIII. Triunfo de la estampa ilustrada” en Juan Carrete Parrondo, Fernando Checa Cremades y Valeriano Bozal: *El grabado en España (siglos XV al XVIII)*, Summa Artis, Espasa-Calpe, Madrid 1994, vol. 31, 614.

Carriazo 1929

J. de M. Carriazo, “Correspondencia de don Antonio Ponz con el Conde del Águila”, en *Archivo español de arte y arqueología*, Centro de Estudios Históricos, Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, Madrid 1929, vol. 5, 157-183.

Casaos y Valverde 1996

Francisco Javier Casaos León y Cecilia Valverde Fernández, “Coleccionismo y gusto artístico de la reina Isabel de Farnesio (1692-1766) a través de los inventarios de sus bienes”, en Enrique Valdivieso (dir.), *Murillo. Pinturas de la colección de Isabel de Farnesio*, cat. exp., Focus, Sevilla 1996, 33-51.

Cascales 1929

José Cascales Muñoz, *La Bellas Artes plásticas en Sevilla. La pintura, la escultura y la cerámica artística desde el siglo XIII hasta nuestros días. Apuntes históricos y biográficos*, Colegio de Huérfanos de María Cristina, Toledo 1929, vol. 1.

Catálogo 1929

Catálogo-guía de la exposición mariana instalada en el templo del Divino Salvador, Hermanos Gómez, Sevilla 1929.

Catálogo 1937

Catálogo de la Primera Sala del Museo de la Divina Pastora de Capuchinos de Sevilla, inaugurado el día 20 de junio de 1937, Sevilla, Impr. de la Divina Pastora, Sevilla 1937.

Catálogo 2013

Catálogo Subastas Segre, *Subasta de diciembre, pintura, martes, 17 de diciembre de 2013*, Fundación Carmen Pardo-Valcarce.

Cavestany 1945

Julio Cavestany, “El pintor de las Pastoras”, en *Arte Español. Revista de la Sociedad Española de Amigos del Arte* 15 (1945) 107-111.

CCA 2013a

Comunidad de Capuchinos de Antequera, “Beato fray Leopoldo de Alpandeire”, en AA. VV., *Capuchinos, memoria...*, op. cit., 204-205.

CCA 2013b

Comunidad Capuchina de Antequera, “Divina Pastora”, en AA. VV., *Capuchinos, memoria...*, op. cit., 186-187.

CCA 2013c

Comunidad de Capuchinos de Antequera, “Divina Pastora”, en AA. VV., *Capuchinos, memoria...*, op. cit., 192-193.

CCA 2013d

Comunidad Capuchina de Antequera, “Divina Pastora”, en AA. VV., *Capuchinos, memoria...*, op. cit., 184-185.

Ceán 1800

Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Real Academia de San Fernando, Madrid 1800.

Ceán 1806

Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Carta de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez a un amigo*

suyo, sobre el estilo y gusto en la pintura de la escuela sevillana; y sobre el grado de perfección a la que la elevó Bartolomé Esteban Murillo: cuya vida se inserta y se describen sus obras en Sevilla, Casa de la Misericordia, Cádiz 1806.

Cecchin 2001

Stefano Maria Cecchin, *Maria Signora Santa e Immacolata nel pensiero francescano. Per una storia del contributo francescano alla mariologia*, PAMI, Città del Vaticano 2001.

Cecchin 2003

Stefano Maria Cecchin, “La Corona dei sette gaudi di Maria detta francescana”, en Stefano Maria Cecchin (dir.), *Contemplare Cristo con Maria*, PAMI, Città del Vaticano 2003.

Cenalmor 2012

Elena Cenalmor Briquetas, “La Inmaculada Concepción de los Venerables”, en Gabriele Finaldi (dir.), *Murillo Justino de Neve. El arte de la amistad*, cat. exp., Museo Nacional del Prado-Focus Abengoa-Dulwich Picture Gallery, El Viso, 2012, 114-117.

Chiappi 1992

M. J. Chiappi Gázquez, “Así la vio el artista. Visión Mística de Fray Leopoldo de Alpandeire”, en *El Adalid Seráfico* 93 (1992) 33.

Ciurana 2003

José Vicente Ciurana Víguer, *La Divina Pastora y la Provincia Capuchina de Valencia*, El Propagador TAM, Valencia 2003.

Clavijo 1979

Agustín Clavijo García, “Un pintor olvidado: el sevillano Cristóbal López (1671-1730) y su obra en el Museo Diocesano de Arte Sacro de Málaga”, en *Baetica. Estudios de Arte, Geografía e Historia* 2 (1979) 25-46.

Contreras 2007

Francisco Contreras Molina, *El señor de la vida. Lectura cristológica del Apocalipsis*, Sígueme, Salamanca 2007.

Corzo 2009

Ramón Corzo Sánchez, *La Academia del Arte de la Pintura de Sevilla, 1660-1674*, Instituto de Academias de Andalucía, Sevilla 2009.

Cruces Antonio 2012

Antonio Cruces, “Un pavimento de azulejos valencianos”, en AA. VV., *Actas del I Congreso de Historia de Castilla-La Mancha*, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, Ciudad Real, Talavera, 1988, vol. 8.

Cruces Rodríguez 2012

José Francisco Cruces Rodríguez, “La Divina Pastora de las almas: historia de la advocación e iconografía, y su vinculación con la ciudad de Málaga”, en AA. VV., *Advocaciones Marianas de Gloria*, San Lorenzo del Escorial 2012, 987-989.

Cruz 2003

Fernando Cruz Isidro, *La Divina Pastora del Convento Capuchino de Sanlúcar de Barrameda*, en *Estudios Franciscanos* 104 (2003) 503-520.

Cuenca 1923

Francisco Cuenca, *Museo de pintores y escultores andaluces contemporáneos*, Imprenta de Rambla, Bouza y C^a, La Habana 1923.

Da Roc 1950

Arcangelo Da Roc, “Il culto assunzionistico nell’Ordine dei Frati Minori Cappuccini”, en *L’Italia Francescana* 6 (1959) 376-396.

Dávila-Armero 2010

Álvaro Dávila-Armero del Arenal, “Divina Pastora”, en AA. VV., *Francisco Antonio Ruiz Gijón*, Tartessos, Sevilla 2010, 374-377.

De Fiore 2005

Stefano De Fiore, *Maria sintesi di valori. Storia culturale della mariologia*, San Paolo, Cinisello Balsamo 2005.

De Fiore 2013

Stefano De Fiore, *Maria e il mistero del Male*, Ancora, Milano 2013.

Delclaux 1989

Federico Delclaux, “Grabados marianos españoles en los siglos XVII y XVIII”, en PAMI, *De cultu mariano saeculis XVII-XVIII*, Romae 1989, vol. 3, 157-186.

Díaz 1988

Pedro Díaz Macías, “Lacerías y Alicatados de la donación Kith: teoría de las labores ornamentales moriscas”, en *Archivo Hispalense* 71 (1988) 155-178.

Domenech 1988

Rafael Domenech Martínez, *El azulejo sevillano: segunda época hasta la exposición de 1929*, Dialpa, Sevilla 1988.

Domínguez 1992

Aurora Domínguez Guzmán, “Un grabado inédito de San Fernando por Matías de Artea y otros apuntes sobre la ilustración gráfica de los impresos sevillanos del siglo XVIII”, en Piedra Bolaños Donoso y Aurora Domínguez Guzmán, *Mosaico de varia lección literaria. Homenaje a José M^a Capote Benot*, Universidad de Sevilla, Sevilla 1992, 71-84.

Duarte 1996

Carlos F. Duarte, *Juan Pedro López. Maestro de pintor, escultor y dorador. 1724-1787*, Galería de Arte Nacional, Caracas 1996.

Feller y Roy 1997

Robert L. Feller y Ashok Roy: *Artists' Pigments: A Handbook of Their History and Characteristics*, National Gallery of Art, London 1997, vol. 2.

Fernández Lacomba y Beltrán 2008

Juan Fernández Lacomba y José Beltrán Fortes, “Francisco Bruna”, en Fernando Amores-José Beltrán-Juan Fernández Lacomba (dirs.), *El rescate de la Antigüedad clásica en Andalucía*, cat. exp., FOCUS, Sevilla 2008, 196-197.

Fernández López 1990

José Fernández López, “El asunto religioso en la obra del pintor romántico sevillano José María Romero”, en *Laboratorio de Arte* 3 (1990) 199-208.

Fernández López 2007

José Fernández López, “Domingo Martínez y Juan de Espinal: nuevas atribuciones de pinturas de la escuela sevillana del siglo XVIII”, en *Laboratorio de Arte* 20 (2007) 183-192.

Fernández López 2013

José Fernández López, “*José arrojado al pozo por sus hermanos*; un lienzo atribuible al trabajo del pintor Matías de Artea”, en *Laboratorio de Arte* 25 (2013) 909-914.

Fernández López y Valdivieso 2012

José Fernández López y Enrique Valdivieso, *Pintura romántica sevillana*, El Viso, Madrid 2012.

Fernández Paz 1987

Eva Fernández de Paz, *Religiosidad popular sevillana a través de los retablos de culto callejero*, Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla 1987.

Fernández Paz 2003

Eva Fernández de Paz (dir.), *Arte y Artesanía de la Semana Santa Andaluza. Bordados en oro y seda*, Tartessos, Sevilla, 2003.

Fernández Valle 2006

María Ángeles Fernández Valle, “San Francisco recibiendo la redoma”, en Ignacio Hermoso Romero (dir.), *Alonso Miguel de Tovar...*, op. cit., 65-67.

Ferreras 2006

Gabriel Ferreras Romero, “La Virgen con el Niño”, en Ignacio Hermoso Romero (dir.), *Alonso Miguel de Tovar...*, op. cit., 106-108.

Ferrín 2009

Rocío Ferrín Paramio, *El Alcázar de Sevilla en la Guerra de la Independencia, el Museo Napoleónico*, Patronato del Real Alcázar-Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla 2009.

Fiori 2005

Moreno Fiori, “Riflessione su Satana e sulla sua azione”, en AA. VV., *Angeli e demoni*, 329-399.

Freedberg 2011

David Freedberg, *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Cátedra, Madrid 2011.

Frías 2000

Joaquín Frías Ruiz, *Tratamientos e intervenciones que se proponen sobre la obra: “Retrato de fray Isidoro de Sevilla”*, Sevilla 2000.

Galbarro 2012

Jaime Galbarro García, “La «idea discursiva y predicable» de fray Isidoro de Sevilla”, en Jaime Galbarro García y Antonio Valiente Romero, *La Pastora Coronada de fray Isidoro de Sevilla. Edición y estudio con nuevos datos sobre el origen de la advocación de la Divina Pastora*, Vitela, Sevilla 2012, LI-XCIV.

Galbarro 2013

Jaime Galbarro García, “Un autógrafo de fray Isidoro de Sevilla (1703): entre la predicación y la imprenta”, en *Bulletin Hispanique* 115-1 (2013) 49-74.

Galbarro 2016

Jaime Galbarro García, “Fray Diego de Valencina y la actividad cultural en la capilla de San José”, en Antonio Valiente Romero (dir.), *Los Capuchinos y la capilla de San José: un siglo de convivencia (1916-2016)*, Vitela, Sevilla 2016, 77-113.

Gallego 1990

Antonio Gallego Gallego, *Historia del grabado en España*, Cátedra, Madrid 1990.

Gámez 2003

José Gámez Martín, “La devoción de la Purísima en el Primitivo Rebaño de la Divina Pastora”, en *Boletín de las Cofradías de Sevilla* 44 (2003) 656-658.

García Baeza 2014

Antonio García Baeza, *Entre el obrador y la academia. La enseñanza de las artes en Sevilla durante la segunda mitad del Seiscientos*, Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla 2014.

García Benítez

Antonio García Benítez, *Los manuscritos perdidos y hallados en Palacio. Orígenes históricos y vicisitudes emocionales de los Rosarios de Mujeres de Cantillana*, Sevilla 1984.

García Felguera 1989

María de los Santos García Felguera, *La fortuna de Murillo*, Diputación de Sevilla-Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla, Sevilla 2017 (1ª ed. 1989).

García Mahiques 2016

Rafael García Mahiques (dir.), *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana*, Encuentro, Madrid 2016, voll. 2 y 3.

García Quilis 2005

Manuel García Quilis, *La Parroquia de San Vicente Mártir de Tocina*, Ingrasevi, Tocina 2005.

García Yagüe 2005

Licinio García Yagüe, “Divina Pastora”, en Luis Herranz Riofrío (dir.), *Gratia plena. Patrimonio artístico en la diócesis de Sigüenza-Guadalajara*, cat. exp., IberCaja, 2005, 106-107.

Gestoso 1889-1892

José Gestoso y Pérez, *Sevilla Monumental y Artística* (1889, vol. 1; 1890, vol. 2; 1892, vol. 3), Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla, Sevilla 1984.

Gestoso 1903

José Gestoso y Pérez, *Historia de los barro vidriados desde sus orígenes hasta nuestros días*, Sevilla 1903.

Gil 1973

Juana Gil Bermejo, “La Casa de Contratación de Sevilla (Algunos aspectos de su historia)”, en *Anuario de Estudios Americanos* 30 (1973) 740.

Girón 1945

Francisco Girón María, “El pintor que retrató a Fray Isidoro de Sevilla”, en *Archivo Hispalense* 5, nº 12 (1945) 117-119.

Girón 1947

Francisco Girón María, “La Divina Pastora de Cortelazor”, en *Archivo Hispalense* 8 (1947) 111-113.

Girón 1988

Francisco Girón María, *Alonso Miguel de Tovar. El pintor de la Divina Pastora*, Diputación Provincial de Huelva, Huelva 1988.

Gómez 1917

M. Gómez Ímaz, *Inventario de los cuadros sustraídos por el gobierno intruso en Sevilla, año 1810*, (Establecimiento Tipográfico de M. Carmona, Sevilla 1917), Ed. Renacimiento-Centro de Estudios Andaluces, Sevilla 2009. Prólogo de Enrique Valdivieso.

González Caballero 1985

Alberto González Caballero (dir.), *Los capuchinos en la península Ibérica. 400 años de historia (1578-1978)*, Conferencia Ibérica de Capuchinos, Sevilla 1985.

González García 2015

Juan Luis González García, *Imágenes sagradas y predicación visual en el Siglo de Oro*, Akal, Tres Cantos 2015.

González Gómez 1981

Juan Miguel González Gómez, *Exposición antológica sobre el pintor onubense Alonso Miguel de Tovar y la Divina Pastora*, cat. exp., Caja San Fernando de Sevilla-Caja de Ahorros Provincial de Huelva, Huelva 1981.

González Gómez 1995

GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel González Gómez, “La Asunción de Moguer, obra de Juan Antonio. Síntesis de su vida y quehacer artístico”, en *Laboratorio de Arte* 8 (1995) 341-356.

González Gómez y Carrasco 1992

Juan Miguel González Gómez y Manuel Jesús Carrasco Terriza, *Escultura mariana onubense. Historia-arte-iconografía*, Diputación Provincial de Huelva, Huelva 1992.

González Gómez y Rojas-Marcos 2012

Juan Miguel González Gómez-Jesús Rojas-Marcos González, *Simpecados del Rocío*, Tartessos, 2012, vol. 1.

González Gómez y Rojas-Marcos 2018

Juan Miguel González Gómez-Jesús Rojas-Marcos González, *Murillo en la Catedral de Sevilla. La mirada de la santidad*, cat. exp., Cabildo Catedral de Sevilla, Sevilla 2018.

González Isidoro 2003

José González Isidoro, “La primitiva imagen escultórica de la Divina Pastora: Iconografía, iconología y estilística”, en *Boletín de las Cofradías de Sevilla* 44 (2003) 610-611.

González León 1844

Félix González de León, *Noticia artística, histórica y curiosa de todos los edificios públicos, sagrados y profanos de esta muy noble, muy leal, muy heroica e invicta ciudad de Sevilla, y de muchas casas particulares, con todo lo que les sirve de adorno artístico, antigüedades, inscripciones y curiosidades que contiene*, José Hidalgo, Sevilla 1844, vol. 2.

González Ramos 1999

Roberto González Ramos, *Pedro Núñez de Villavicencio: caballero pintor*, Diputación de Sevilla, Sevilla 1999.

González Sánchez 2017

Carlos Alberto González Sánchez, Carlos Alberto, *El espíritu de la imagen. Arte y religión en el mundo hispánico de la Contrarreforma*, Cátedra, Madrid 2017.

Granada 1903a

Fray Vicente de Granada, “La Divina Pastora en la Iglesia”, en *El Adalid Seráfico* 4 (1903) 99-101.

Granada 1903b

Fray Vicente de Granada, “La Divina Pastora. Sus primeras imágenes y hermandades”, en *El Adalid Seráfico* 4 (1903) 131-133.

Gregorio 2016

Manuel Gregorio González, “Murillo y la infancia”, en Enrique F. Pareja López (dir.), *Murillo fecit*, Tartessos, Sevilla 2016, 147-165.

Guerrero 1955

José Guerrero Lovillo, “La pintura sevillana en el siglo XVIII”, en *Archivo Hispalense* 22 (1955) 15-52.

Gutiérrez 1991

Ramón Gutiérrez, “El tratado de arquitectura y perspectiva de Salvador Muñoz (1610-1636)”, en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* 22 (1991) 41-62.

Gutiérrez y Valiente 2005

Cristina Gutiérrez Álvarez y Antonio Valiente Romero, “Evolución de los grabados de la Divina Pastora en Sevilla entre los siglos XVIII y XIX”, en *Estudios Franciscanos* 106 (2005) 223-236.

Hazañas 1921

Joaquín Hazañas y la Rúa, *Discurso pronunciado en el Certamen literario de la Coronación de la Divina Pastora*, Sevilla, 20-5-1921, AHPCA.

Hellwig 2009

Karin Hellwig, “La recepción de Murillo en Europa”, en Nerea Sagredo Ezquerria (dir.), *El joven Murillo*, cat. exp., Junta de Andalucía, Bilbao 2009, 97-115.

Hera 2000

José María de la Hera, “200 años de la epidemia. Consecuencias de la fiebre amarilla de 1800”, en *Cantillana y su Pastora* 5 (2000) 33-35.

Heredia 1974

María del Carmen Heredia Moreno, *Estudio de los contratos de aprendizaje artístico en Sevilla a comienzos del siglo XVIII*, Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla 1974.

Hermens, Ouwerkerk y Costaras 1998

Erma Hermens, Annemiek Ouwerkerk y Nicola Costaras, *Looking Through Paintings: The Study of Painting Techniques and Materials in Support of Art Historical Research*, Archetype Publications, London 1998.

Hermoso 2006

Ignacio Hermoso Romero (dir.), *Alonso Miguel de Tovar (1678-1752)*, cat. exp., Junta de Andalucía, Sevilla 2006.

Hermoso 2017a

Ignacio Hermoso Romero, “Cristo confortando a santo Domingo”, en Benito Navarrete Prieto (dir.), *Murillo y su estela en Sevilla*, cat. exp., Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla 2017, 186-189.

Hermoso 2017b

Ignacio Hermoso Romero, “José María Romero López (Sevilla, ca. 1815-ca. 1880). *Murillo presentando su lienzo de la Inmaculada*”, en Benito Navarrete Prieto (dir.): *Murillo y su estela...*, op. cit., 274-275.

Hernández Díaz 1967

José Hernández Díaz, *Museo Provincial de Bellas Artes de Sevilla*, Dirección General de Bellas Artes, Madrid 1967.

Hernández Díaz, Sancho y Collantes 1943

José Hernández Díaz, Antonio Sancho Corbacho y Fernando Collantes de Terán: *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla*, Diputación Provincial, Sevilla 1943, vol 2.

Hernández González 2003

Salvador Hernández González, “El pintor Alonso Miguel de Tovar y la Hermandad de la Divina Pastora de Santa Marina”, en *Boletín de las Cofradías de Sevilla* 44 (2003) 607-608.

Hernández Núñez 1997

Juan Carlos Hernández Núñez et al., *Capilla Sacramental de la Iglesia de Santa Catalina de Sevilla*, Fundación Argentaria, Madrid 1997.

Hernández Redondo 2009

José Ignacio Hernández Redondo, “La Divina Pastora”, en Jesús Urrea Fernández (dir.), *Luis Salvador Carmona (1708-1767)*, cat. exp., Diputación de Valladolid, Valladolid 2009, 27-29.

Hernández Sotelo 2018

Anel Hernández Sotelo, “¿Antojos de la imaginación o visiones celestiales? Apuntes introductorios sobre el origen de la advocación capuchina de la Divina Pastora”, en *Fronteras de la Historia* 23 (2018) 98-126.

Herrero 2012

Félix Herrero Salgado, *La oratoria sagrada en el siglo XVIII*, Fundación Universitaria Española, Madrid 2012, 2 voll.

HMCPA 2004

Hermanos Menores Capuchinos de la Provincia de Andalucía, *Santa María Pastora nuestra. La advocación y devoción a la Divina Pastora. III Centenario 1703-2003*, El Adalid Seráfico, Sevilla 2004.

Iammarrone 1997

Giovanni Iammarrone, *La cristología francescana. Impulsi per il presente*, Messaggero, Padova 1997.

Iammarrone 2004

Giovanni Iammarrone, “Cristología”, en José Antonio Merino y Francisco Martínez Fresneda (dirs.), *Manuel de teología franciscana*, BAC, Madrid 2004, 149-196.

Ibáñez Álvarez 2007

José Ibáñez Álvarez, *Catálogo de Estampas del Museo Romántico*, Ministerio de Cultura, Madrid 2007, vol. 1.

Ibáñez Velázquez 2001

Mariano Ibáñez Velázquez, “Una historia interesante referida a los comienzos de la devoción a la Divina Pastora”, en *Cantillana y su Pastora* 6 (2001) 14-15.

Ibáñez Velázquez 2003

Mariano Ibáñez Velázquez: “El Padre Luis de Oviedo. Capuchino contemporáneo del Padre Isidoro de Sevilla y segundo apóstol de la Divina Pastora”, en *Cantillana y su Pastora* 8 (2003) 14-15.

Ibáñez Velázquez 2004

Mariano Ibáñez Velázquez, “Fray Juan Bautista de Ardales, figura prócer de la Provincia Capuchina de Andalucía en el siglo XX”, en Manuel Peláez del Rosal (dir.), *El franciscanismo en Andalucía...*, op. cit., 335-353.

Illán 2000

Magdalena Illán Martín, “La colección pictórica del Conde del Águila”, en *Laboratorio de Arte* 13 (2000) 123-151.

Illán 2004

Magdalena Illán Martín, “La anunciación”, en Alfonso Pleguezuelo (dir.), *Domingo Martínez...*, op. cit., 168-169.

Illán 2006

Magdalena Illán Martín, *Noticias de pintura (1780-1800)*, Guadalquivir, Sevilla 2006.

Infante y Rodríguez 2013a

Enrique Infante Limón y Raquel Rodríguez Conde, “Divina Pastora”, en AA. VV., *Capuchinos, memoria agradecida*, Audiolis, Antequera 2013, 178-179.

Infante y Rodríguez 2013b

Enrique Infante Limón y Raquel Rodríguez Conde, “Divina Pastora”, en AA. VV., *Capuchinos, memoria...*, op. cit., 188-189.

Infante y Rodríguez 2013c

Enrique Infante Limón y Raquel Rodríguez Conde, “Fray Isidoro de Sevilla”, en AA. VV., *Capuchinos, memoria...*, op. cit., 180-181.

Infante y Rodríguez 2013d

Enrique Infante Limón y Raquel Rodríguez Conde, “Fray Juan Bautista de Ardales”, en AA. VV., *Capuchinos, memoria...*, op. cit., 202-203.

Infante y Rodríguez 2013e

Enrique Infante Limón y Raquel Rodríguez Conde, “Relicario”, en AA. VV., *Capuchinos, memoria...*, op. cit., 146-147.

Inventario 2007

Inventario del patrimonio artístico de la Universidad de Granada, Universidad de Granada, Granada 2007.

Izquierdo 2017

Rocío Izquierdo Moreno, “San Juan Bautista en el desierto”, en Virginia Marqués Ferrer (dir.), *Murillo y los capuchinos...*, op. cit., 148-151.

Jeanguenin 2005a

Gilles Jeanguenin, *Il diavolo esiste! Testimonianze di un exorcista*, San Paolo, Cinisello Balsamo 2005.

Jeanguenin 2005b

Gilles Jeanguenin, *San Michele. Il principe degli angeli*, Jaca Book, Milano 2005.

Jeanguenin 2007

Gilles Jeanguenin, *Gli angeli esistono! Chi sono e come riconoscerli secondo la Chiesa cattolica*, San Paolo, Cinisello Balsamo 2007.

Jiménez Ballesteros 1996

Alfonso Jiménez Ballesteros, “Pinturas murales de Juan Ruiz Soriano en Utrera”, en *Archivo Hispalense* 241 (1996) 163-175.

Jiménez Sampedro 2005

Jiménez Sampedro, “El risco de la Divina Pastora en Santa Marina en 1919”, en *Boletín de las Cofradías de Sevilla* 46 (2005) 356-357.

Kinkead 1979

Duncan Kinkead, “Nuevos datos sobre los pintores don Sebastián de Llanos y Valdés e Ignacio de Iriarte”, en *Archivo Hispalense* 62, n° 191 (1979) 191-214.

Kinkead 1981

Duncan Kinkead, “Tres documentos nuevos del pintor don Matías de Arteaga y Alfaro”, en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 47 (1981) 345-358.

Kinkead 1982a

Duncan Kinkead, “Juan Martínez de Gradilla, pintor cordobés en la Sevilla de Murillo”, en *Apotheca* 2 (1982) 51-62.

Kinkead 1982b

Duncan Kinkead, “Nuevos datos sobre los pintores Juan de Valdés Leal y Matías de Arteaga y Alfaro”, en *Archivo Hispalense* 65, n° 200 (1982) 175-198.

Lapide 1638

Cornelius a Lapide, “Commentaria in Canticum Canticorum” [1638], en A. Crampon (dir.), *Commentaria in Scripturam Sacram R. P. Cornelii a Lapide*, apud Ludovicum Vivès, Parisiis 1881, vol. 7, 419-615.

Laurent 1867

Jean Laurent, *Catalogue des principaux tableaux des musées d'Espagne reproduits en photographie en vertu d'une concession spéciale de sa majesté la reine*, Rojas y Compañía, Madrid 1867.

Lavalle 1998

Teresa Lavalle Cobo, “Alonso Miguel de Tobar, pintor de Isabel de Farnesio”, AA. VV., *I Congreso Internacional de pintura española del siglo XVIII*, Museo del Grabado Español Contemporáneo, Paracuellos de Jarama, 1998, 165-173.

Lavalle 2002

Teresa Lavalle Cobo, *Isabel de Farnesio. La reina coleccionista*, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico-Fundación Caja Madrid, Madrid 2002.

Lavatori 2003

Renzo Lavatori, *Gli angeli*, Marietti, Genova 2003.

Legarda 1967

Fray Anselmo de Legarda, “Poesía primitiva de la Divina Pastora”, en *Estudios Franciscanos* 68 (1967) 195-225.

León Ángel 1805

Fray Ángel de León, *Libro Primero. Historial en el que se anotan los acontecimientos más notables de este convento de Menores Capuchinos de N. S. P. Sn. Francisco, de la ciudad de Sevilla*, Sevilla 1805. AHPCA.

León Aurora 1990

Aurora León, *Iconografía y fiesta durante el Lustró Real: 1729-1733*, Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla 1990.

Llamas 2006

María Auxiliadora Llamas, “Virgen de la Faja”, en Ignacio Hermoso Romero (dir.), *Alonso Miguel de Tovar...*, op. cit., 46-48.

Lleó 1978

Vicente Lleó Cañal, “Fortuna crítica de Valdés Leal en el siglo XIX”, en AA. VV., *El arte del siglo XIX: II Congreso Español de Historia del Arte*, CEHA, Valladolid 1978, vol. 1, 205-207.

Lleó 2017

Vicente Lleó Cañal, “Murillo en la Sevilla del siglo XIX”, en Benito Navarrete Prieto (dir.), *Murillo y su estela...*, op. cit., 91-99.

López Estrada 1974

Francisco López Estrada, *Los libros de pastores en la literatura española. La órbita previa*, Gredos, Madrid 1974.

López Guzmán 2011

Rafael López Guzmán, “Los caminos del barroco. Razones para una exposición”, en AA. VV., *Caminos del barroco: entre Andalucía y Nueva España*, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, México 2011, 21-22, 128.

López Guzmán 2012

Rafael López Guzmán, “Itinerario cultural. Andalucía. México. Puebla”, en AA.VV., *Caminos del barroco. Andalucía. México. Puebla*, Gobierno del Estado, Puebla 2012, vol. 1, 15-68.

López Hernández 2002

Luis Manuel López Hernández, “La Parroquia Pastoreña (IV)”, en *Cantillana y su Pastora* 7 (2002) 16-17.

López-Vidriero 1999

María Luisa López-Vidriero (dir.), *Los libros de Francisco de Bruna en el Palacio del Rey*, Patrimonio Nacional-Fundación El Monte, Sevilla 1999.

Madrazo José 1826

José de Madrazo (dir.), *Colección litográfica de cuadros del Rey de España el Señor Don. Fernando VII: obra dedicada á S. M. por hábiles artistas*, Real Establecimiento Litográfico, Madrid 1826, vol. 1.

Madrazo Pedro 1872

Pedro de Madrazo, *Catálogo descriptivo e histórico del Museo del Prado*, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, Madrid 1872.

Maggioni 2007

Corrado Maggioni, “«A periculis cunctis libera nos Semper». Maria nella liberazione dal male operata da Cristo alla luce della liturgia e delle devozioni”, en Gino Alberto Faccioli (dir.), *La Donna vestita di sole e il drago rosso (Ap 12,1.3)*, Messaggero, Padova 2007, 155-221.

Mâle 1932

Emile Mâle, *El arte de la Contrarreforma. Estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*, Encuentro, Madrid 2001 (1ª ed. 1932).

Márquez 1994

Ana Gloria Márquez Redondo, *Sevilla «Ciudad y Corte» (1729-1733)*, Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla 1994.

Martín 1908

Manuel Martín Campos, *La Divina Pastora y el voto de la Asunción. Recuerdo de un Centenario seguido de una memoria acerca de la Salve*, Sevilla 1908.

Martínez Alcalde 1988

Juan Martínez Alcalde, *Hermandades de gloria de Sevilla. La historia, el patrimonio, sus imágenes*, Boletín de las Cofradías de Sevilla, Sevilla 1988.

Martínez Alcalde 1997

Juan Martínez Alcalde, *Sevilla mariana. Repertorio iconográfico*, Guadalquivir, Sevilla 1997.

Martínez Alcalde 2003a

Juan Martínez Alcalde, “El Risco, una escenografía sagrada y bucólica”, en *Cantillana y su Pastora* 8 (2003) 38-41.

Martínez Alcalde 2003b

Juan Martínez Alcalde, “Miscelánea de una advocación universal en su III centenario”, en *Boletín de las Cofradías de Sevilla* 44 (2003) 402-405, 461-465, 507-511, 565-571.

Martínez Alcalde 2006

Juan Martínez Alcalde, *Apuntes históricos y artísticos de la Primitiva y Real Hermandad de la Divina Pastora y Santa Marina*, Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla 2006.

Martínez Alcalde 2011

Juan Martínez Alcalde, *Anales históricos-artísticos de las hermandades de gloria de Sevilla*, Círculo Mercantil e Industrial de Sevilla-Ayuntamiento de Sevilla, Camas 2011, vol. 2.

Martínez Amores 2000

Juan Carlos Martínez Amores, “La pintura llevada a la estampa: la Divina Pastora de Tovar”, en *Boletín de las Cofradías de Sevilla* 41 (2000) 47-51.

Martínez Amores 2003

Juan Carlos Martínez Amores, “Breve repertorio iconográfico de la Divina Pastora en el grabado”, en *Boletín de las Cofradías de Sevilla* 44 (2003) 617-620.

Martínez Amores 2004

Juan Carlos Martínez Amores, “En torno a un grabado de la Virgen de las Maravillas”, en *Boletín de las Cofradías de Sevilla* 45 (2004) 829-830.

Martínez Amores 2016

Juan Carlos Martínez Amores, “La Virgen del Rosario del Colegio de Santo Tomás: apuntes históricos e iconográficos”, en José Roda Peña (dir.): *XVII Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su provincia*, Fundación Cruzcampo, Sevilla 2016, 117-150.

Martínez Valle 2007

Gonzalo Martínez del Valle, “La Divina Pastora”, en Alfonso Pleguezuelo y Enrique Valdivieso (dirs.), *Teatro de grandezas*, cat. exp., Junta de Andalucía, Madrid 2007, 206-207.

Martínez y Torre 2017

Pedro Martínez Lara e Iván de la Torre Amerighi, “Una escultura desconocida de Cristóbal Ramos (1725-1799). Iconografía, uso artístico y mentalidad ilustrada a propósito de una imagen de San José con el Niño”, en *Liño* 23 (2017) 65-68.

Mata 1986

Josefa Mata Torres, “Nuevos datos sobre Bernardo Lorente Germán”, en *Archivo Hispalense* 69, nº 212 (1986) 215-222.

Matilla 2016

José Manuel Matilla Rodríguez, “El Juicio Final”, en Virginia Marqués Ferrer (dir.), *Pa-checo. Teórico, artista, maestro (1564-1644)*, cat. exp., Junta de Andalucía, Sevilla 2016, 198-201.

Mattoni 1920

Virgilio Mattoni, “Sevilla en sus pintores”, en Joaquín Álvarez Quintero (dir.), *Quien no vio a Sevilla...*, Sevilla 1920. Reproducción facsímil, Sevilla, 1993.

Matute 1887

Justino Matute y Gaviria, *Anales eclesiásticos y seculares de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Sevilla, Metrópoli de la Andalucía, que contienen las más principales memorias desde el año de 1701, en que empezó á reinar el rey D. Felipe V, hasta el de 1800, que concluyó con una horrorosa epidemia*, Imp. de E. Rasco, Sevilla, 1887, 3 voll.

Mayer 1928

Augusto Mayer, *Historia de la pintura española*, Madrid 1928 (3ª ed. 1947).

Mena 2015

Manuela B. Mena Marqués, *Bartolomé Esteban Murillo [1617-1682]. Dibujos. Catálogo razonado*, Fundación Botín, Santander 2015.

Merry 1883

Manuel Merry y Colom, “Origen de la advocación dada a María Santísima de Pastora Divina de las almas”, en *Sevilla Mariana* 4 (1883) 251.

Mestre 1968

Antonio Mestre, *Ilustración y reforma de la Iglesia. Pensamiento político-religioso de D. Gregorio Mayáns y Siscar (1669-1781)*, Ayuntamiento de Oliva, Valencia 1968.

Montecorvino 1946

A. M. de Montecorvino Rovella, “La Divina Pastora en la Napolitania”, en *El Apostolado Franciscano* 33 (1946) 127-128, 230-232, 261-262.

Montefrío 1956

Julián de Montefrío, “Museo de la Divina Pastora”, en *Miriam* 8 (1956) 72-74.

Montes 2009

Francisco Montes González, “La Divina Pastora de las Almas. Una imagen sevillana para el Nuevo Mundo”, en Rafael López Guzmán (dir.), *Andalucía y América. Cultura artística*, Atrio-Universidad de Granada, Granada 2009, 99-135.

Montes 2010

Francisco Montes González, “El jardín americano de la Divina Pastora”, en *Cantillana y su Pastora* 15 (2010) 48-51.

Montes 2011

Francisco Montes González, “El jardín americano de la Divina Pastora (y II)”, en *Cantillana y su Pastora* 16 (2011) 47-49.

Montes 2012

Francisco Montes González, “La Divina Pastora de Tovar y el Arcángel San Miguel de Espinal. Dos cuadros inéditos bajo una sola mirada”, en *La Gaceta de San Carlos* 40 (2012) 5-7.

Montes 2015

Francisco Montes González, “La pintura emblemática de la Divina Pastora en América”, en *IMAGO. Revista de Emblemática y Cultura Visula* 3 (2015) 387-401.

Montesinos 1986

Carmen Montesinos Montesinos, *El escultor sevillano D. Cristóbal Ramos (1725-1799)*, Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla 1986.

Mora 1982

Gabriel Mora del Pozo, “Festejos por la inauguración del transparente de la catedral de Toledo”, en *Anales Toledanos* 14 (1982) 109-154.

Morales 1979

Alfredo J. Morales Martínez, “Tres retratos del Arzobispo don Luis de Salcedo y Azcona por Domingo Martínez”, en *Archivo Hispalense* 62, nº 191 (1979) 159-166.

Morales 1981

Alfredo J. Morales Martínez (dir.), *Guía artística de Sevilla y su provincia*, Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla 1981, vol. 1.

Morales 1985

Alfredo J. Morales Martínez *et alter*, *Inventario artístico de Sevilla y su provincia*, Ministerio de Cultura, Madrid 1985, vol. 2.

Morales 2000

Alfredo J. Morales Martínez, “Sevilla es Corte. Notas sobre el Lustró Real”, en Delfín Rodríguez Ruíz (dir.), *El Real Sitio de la Granja de San Ildefonso. Retrato y escena del Rey*, cat. exp., Patrimonio Nacional, Segovia 2000, 172-181.

Morejón 2012

Jesús Morejón Pazos, “Un sombrero por corona”, en *Cantillana y su Pastora* 17 (2012) 26-27.

Moreno Garrido 2015

Antonio G. Moreno Garrido, *La estampa de devoción en la España de los siglos XVIII y XIX: trescientos cincuenta y siete grabados abiertos a talla dulce por burilistas españoles*, Universidad de Granada, Granada 2015.

Moreno y Gómez 2003

José Joaquín Moreno Gutiérrez y Maribel Gómez Macías, “La vinculación de la Familia Real y la Primitiva y Real Hermandad del Rebaño de la Divina Pastora en el siglo XVIII”, en *Boletín de las Cofradías de Sevilla* 44 (2003) 635-640.

Morente 2000

Fernando Morente Luque, “Un nuevo ejemplo de pintura barroca importada de Bizkaia: un ciclo de la vida de San José en la Basílica de Begoña, en *Ondare*”, en *Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales* 19 (2000) 481-492.

Morillas 1996

José María Morillas Alcázar, *Felipe V e Isabel de Farnesio en Andalucía*, Padilla Libros, Sevilla 1996.

Mósig 2006

Fernando Mósig Pérez, *Historia, Patrimonio y Documentos de la Hermandad de la Divina Pastora de las Almas Coronada de la Ciudad de San Fernando (1782-2006)*, Hermandad de la Divina Pastora, San Fernando 2006.

Muñoz 2017

Enrique Muñoz Nieto, “Domingo Martínez: nueva incorporación a su catálogo. Precisiones a su iconografía”, en *Laboratorio de arte* 29 (2017) 483-490.

Museo 1983

Murillo. La pintura sevillana de su tiempo, Museo de Bellas Artes de Sevilla, Las Palmas de Gran Canaria 1983.

Navarrete 2006

Benito Navarrete Prieto, “Pintura barroca en la universidad”, en Esther Galera Mendoza (dir.), *Obras maestras del patrimonio de la Universidad de Granada*, Universidad de Granada, Granada 2006, 97-125.

Navarrete 2017a

Benito Navarrete Prieto, *Murillo y las metáforas de la imagen*, Cátedra, Madrid 2017.

Navarrete 2017b

Benito Navarrete Prieto, “Murillo y su estela en Sevilla: imagen dialéctica y memoria

anacrónica”, en Benito Navarrete Prieto (dir.), *Murillo y su estela...*, op. cit., 11-26.

Navarrete 2017c

Benito Navarrete Prieto, “La Virgen de la faja”, en Benito Navarrete Prieto (dir.), *Murillo y su estela...*, op. cit., 226-227.

Navarrete 2017d

Benito Navarrete Prieto, “La imagen religiosa y las devociones”, en Benito Navarrete Prieto (dir.), *Murillo y su estela...*, op. cit., 123.

Navarro 2017

Carlos G. Navarro, “Manuel Cabral Aguado Bejarano (Sevilla, 1827-1891). *La caída de Murillo*”, en Benito Navarrete Prieto (dir.), *Murillo y su estela...*, op. cit., 276-279.

Neri 1893

Fortunato Neri, *Vita di Santa Francesca delle Cinque Piaghe di Gesù Cristo terziaria professa alcantarina nata a Napoli il 25 marzo 1715 morta il 6 ottobre 1791*, Napoli 1893.

Niccoli 2011

Ottavia Niccoli, *Vedere con gli occhi del cuore. Alle origini del potere delle immagini*, Laterza, Bari 2011.

Nicolau 1990

Juan Nicolau Castro, “En torno a Luis Salvador Carmona y la escultura de su tiempo”, en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 56 (1990) 562-568.

Nicolaus 1999

Knut Nicolaus, *The Restoration of Paintings*, Könemann, Cologne 1999.

Novarinus 1633

Aloysius Novarinus, *Electa Sacra in quibus qua ex linguarum fontibus, qua ex priscis gentium tiribus nonnulla Sacrarum Litteratum loca explicantur et illustrantur; subque Virginea Umbra, ita Virginis Mariae laudes exhibentur*, Laurentii Durand, Lugduni 1633.

Núñez 2010

Miguel Ángel Núñez Beltrán, *La oratoria sagrada de la época del barroco. Doctrina, cultura y actitud ante la vida desde los sermones sevillanos del siglo XVII*, Universidad de Sevilla- Fundación Focus-Abengoa, Madrid 2000.

OFMC 1536

Ordines Fratrum Minorum Cappuccinorum, “Constituzioni de li Frati Minori detti Cappuccini” (1536), en Costanzo Cargnoni (dir.), *I Frati Cappuccini. Documenti e testimonianze del primo secolo*, Frate Indovino, Casavatore 1988.

OFMC 1982

Ordines Fratrum Minorum Cappuccinorum, *Constituciones de los Hermanos Capuchinos* (1982), Conferencia Ibérica de Capuchinos, Sevilla 1993.

Oliver 1981

Alberto Oliver Carlos, “Una nueva obra del pintor Esteban Márquez”, en *Archivo Hispalense* 64, nº 195 (1981) 97-102.

Oliver, Pleguezuelo y Sánchez 2004

Alberto Oliver, Alfonso Pleguezuelo y José María Sánchez, *Guía Histórico-Artística de la Sierra de Aracena y Picos de Aroche*, Iniciativas Leader Sierra de Aracena y Picos de Aroche, Huelva, 2004.

Oliver, Pleguezuelo y Sánchez 2006

Alberto Oliver, Alfonso Pleguezuelo y José María Sánchez, “La Sierra y El Andévalo”, en Fernando Patiño (dir.) *Guía artística de Huelva y su provincia*, Fundación José Manuel Lara, Diputación Provincial de Huelva, Sevilla 2006, 99-307.

Ollero 2007

Francisco Ollero Lobato, “Olavide y las artes en Sevilla”, en *Ilustración y libertades* 1 (2007) 33-56.

Orce 1994

Alfonso Carlos Orce Villar, *Enrique Orce. El auge de la cerámica sevillana*, tesis doctoral, Universidad de Sevilla, Sevilla 1994.

Ossorio 1883

Manuel Ossorio y Bernard, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid 1883.

Pacheco 1649

Francisco Pacheco, *Arte de la pintura. Su antigüedad y grandezas. Describense los hombres eminentes que ha auido en ella, assi antiguos como modernos; del dibujo, y colorido; del pintar al temple, al olio, de la iluminación, y estofado; del pintar al fresco; de las encarnaciones, de polimento, y de mate; del dorado, bruñido, y mate. Y enseña el modo de pintar todas las pinturas sagradas*, Simon Faxarda, Sevilla 1649.

Páez 1981-1982

Elena Páez Ríos, *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional*, Ministerio de Cultura, Madrid 1982, 2 voll.

Palma 1925

Fray Andreu de Palma de Mallorca, *El culte de la Divina Pastora a Catalunya. Conferència llegida per l'autor en l'acte d'inaugurar l'exposició seràfic-mariana de la Divina pastora. (Sarrià-Barcelona, del 5 al 12 de juliol de 1925)*, Altés, Barcelona 1925.

Palma 1925-1926

Fray Andrés de Palma de Mallorca, “La Divina Pastora en las Artes, en la Bibliografía y en el Apostolado”, en *Estudios Franciscanos* 36 (1925) 40-43, 126-132, 215-295; 38 (1926) 120-127, 432-437.

Palomero 1986

Jesús Palomero Páramo, “Los retablos cerámicos de las cofradías”, en *ABC*, marzo 1986.

Palomero 1987

Jesús Palomero Páramo, *Ciudad de retablos. Arte y Religiosidad Popular*, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla, Sevilla 1987.

Palomero 1992

Jesús Miguel Palomero Páramo, “Entre el claustro y el compás. El esplendor de las órdenes religiosas”, en Jesús Campos y Concepción Camarero (dirs.), *Magna Hispalensis...*, op. cit., 199-254.

Palomino 1724

Antonio Palomino de Castro y Velasco: *El museo pictórico y escala óptica*, Viuda de Juan García Infançon, Madrid 1724, 3 voll. (Aguilar, Madrid 1988).

Palomo 2000

Martín Carlos Palomo García, “Divina Pastora de las almas”, en *Boletín de las Cofradías de Sevilla* 41 (2000) 52-53.

Pareja 2016

Enrique Pareja López, “Las Inmaculadas”, en Enrique Pareja López (dir.), *Murillo fecit*, Tartessos, Sevilla 2016, 167-197.

Patiño 2005

Fernando Patiño (dir.), *Guía artística de Cádiz y su provincia*, Diputación de Cádiz-Fundación José Manuel Lara, Cádiz 2005, vol. 2.

Patiño 2006

Fernando Patiño (dir.), *Guía artística de Huelva y su provincia*, Diputación de Huelva-Fundación José Manuel Lara, Huelva 2006.

Peláez 2004

Fátima Peláez García de la Puerta, “La advocación de la Divina Pastora en la comarca de Priego de Córdoba”, en Manuel Peláez del Rosal, *El franciscanismo en Andalucía...*, op. cit., 93-100.

Perales 1981

Rosa María Perales Piqueres, “Influencia de Murillo en las Vírgenes de Juan de Espinal”, en *Archivo hispalense* 64, nº 195 (1981) 123-128.

Peregrín, Suárez y Guillén 1994

Cristina Peregrín Pardo, Edelmira Suárez del Toro Rivero y Esperanza Guillén Marcos, “Patrimonio bibliográfico y bienes muebles”, en Darío Cabanelas (dir.), *Universidad y ciudad: la Universidad en la historia y la cultura de Granada*, Universidad de Granada, Granada 1994, 335-380.

Pérez Calero 1998

G. Pérez Calero, “José Molleja Espinosa (1900-1977), pintor regionalista ecijano”, en AA. VV., *José Molleja. Pinturas*, cat. exp., Écija 1998, 5-18.

Pérez Guillén 1987

Inocencio Vicente Pérez Guillén, *La azulejería valenciana del siglo XVIII. Piezas serias y paneles devocionales*, tesis doctoral, Universidad de Valencia 1987.

Pérez López 2013

Nerea Virginia Pérez López, “*La caída de Murillo*, primer concurso de pintura de la Academia de Cádiz”, en *Archivo hispalense* 96, nº 291-293 (2013) 405-414.

Pérez López 2017

Nerea Virginia Pérez López, “La iconografía del Buen Pastor niño y su vinculación con la pintura barroca sevillana”, en *Laboratorio de Arte* 29 (2017) 311-328.

Pérez Morales 2016

José Carlos Pérez Morales, “El triunfo del carácter en la configuración del paradigma. Influjos y estela de la pintura de Murillo”, en Enrique Pareja López (dir.), *Murillo fecit*, Tartessos, Sevilla 2016, 83-145.

Pérez Samper 2010

María de los Ángeles Pérez Samper: “Isabel de Farnesio y el Lustró Real” en Fernando Quiles García y Nicolás Morales (dirs.): *Sevilla y Corte...*, op. cit., 41-58.

Pérez Sánchez 2010

Alfonso E. Pérez Sánchez, ed. actualizada por Benito Navarrete Prieto, *Pintura barroca en España (1600-1750)*, Cátedra, Coslada 2010.

Perrella 2007

Salvatore Maria Perrella, “L’Immacolata, dono di Gesù Cristo vincitore del male e icona della redenzione”, en Gino Alberto Faccioli (dir.), *La Donna vestita di sole e il drago rosso (Ap 12, 1. 3)*, Messaggero, Padova 2007, 223-319.

Pineda 1970

Daniel Pineda Novo, *Historia del Condado de Cantillana y de la Hermandad de la Divina Pastora*, Sevilla 1970.

Pleguezuelo 1979

Alfonso Pleguezuelo Hernández, “Azulejos hagiográficos sevillanos del siglo XVIII”, en *Archivo Hispalense* 62 (1979) 167-190.

Pleguezuelo 1981

Alfonso Pleguezuelo Hernández, “Influencia de la iconografía concepcionista de Murillo en la azulejería sevillana”, en *Archivo Hispalense* 64, nº 195 (1981) 87-96.

Pleguezuelo 1985

Alfonso Pleguezuelo Hernández, *Cerámica de Triana (siglos XVI al XIX)*, cat. exp., Sevilla 1985.

Pleguezuelo 1991

Alfonso Pleguezuelo Hernández, “Cerámica”, en Arsenio Moreno Mendoza (dir.), *El Museo de Bellas Artes de Sevilla*, Geve, Sevilla 1991, 261-319.

Pleguezuelo 1997

Alfonso Pleguezuelo Hernández, “Cerámica de Triana”, en Trinidad Sánchez Pacheco (dir.), *Summa Artis*, vol. 42, *Cerámica Española*, Espasa Calpe, Madrid 1997.

Pleguezuelo 2004a

Alfonso Pleguezuelo (dir.), *Domingo Martínez en la estela de Murillo*, cat. exp., Fundación El Monte, Sevilla 2004.

Pleguezuelo 2004b

Alfonso Pleguezuelo, “Divina Pastora”, en Alfonso Pleguezuelo (dir.), *Domingo Martínez...*, op. cit., 196-197.

Pleguezuelo 2007a

Alfonso Pleguezuelo Hernández, “El retrato del Cardenal Molina, una obra reaparecida de Alonso Miguel de Tovar”, en *Goya. Revista de Arte* 318 (2007) 168-176.

Pleguezuelo 2007b

Alfonso Pleguezuelo Hernández, “Nuevas obras del pintor Domingo Martínez”, en AA. VV., *In sapientia libertas: escritos en homenaje al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*, Museo Nacional del Prado, Madrid 2007, 571-580

Pleguezuelo 2016

Alfonso Pleguezuelo Hernández, *José Gestoso (1852-1917) y la cerámica de Triana*, Discurso de su recepción como académico numerario de la de Bellas Artes “Santa Isabel de Hungría”, Sevilla 2016.

Pleguezuelo y Pérez 2004

Alfonso Pleguezuelo y Alfonso E. Pérez Sánchez, *Catálogo general*, en Alfonso Pleguezuelo (dir.), *Domingo Martínez en la estela...*, op. cit., 233-313.

Precanico 1761

Gennaro Precanico, *Nuova relazione estratta da più relazioni, si nazionali, che straniere in difesa di Maria Santissima col titolo di Sagra Divina Pastora*, Napoli 1761.

Pise 1639

Marcellin de Pise, *Moralis encyclopaedia, id est Scientiarum omnium chorus expendens moraliter sacrosancta euangelia*, Parisiis 1639.

Pius 1566

Pius V, “Catechismus ex decreto Concilii Tridentini” (1566), en Pedro Martín Hernández, *Catecismo Romano*, BAC, Madrid 1956

Plazaola 2010

Juan Plazaola, *Historia y sentido del arte cristiano*, BAC, Madrid 2010.

Ponce 2018

Paz G. Ponce de León, *Bartolomé Esteban Murillo. El pintor de la devoción*, Libsa, Alcobendas 2018.

Ponz 1780

Antonio Ponz, *Viage de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*, vol. 9, *Trata de Sevilla*, Viuda de Ibarra, Hijos y Compañía, (2ª ed.) Madrid 1780.

Porres 2015

Jesús Porres Benavides, “Pintura sevillana del siglo XVIII. Nuevas aportaciones al catálogo de Ruiz Soriano”, en María del Amor Rodríguez Miranda (dir.), *Nuevas perspectivas sobre el Barroco Andaluz. Arte, tradición, ornato y símbolo*, Asociación para la investigación de la Historia del Arte y el Patrimonio Cultural “Hurtado Izquierdo”, Córdoba 2015, 800-815.

Porres 2016

Jesús Porres Benavides, “Obras inéditas de Bernardo Lorente Germán”, en *Archivo Español de Arte* 89 (2016) 183-193.

Porres 2017

Jesús Porres Benavides, “La iconografía de la Virgen como Divina Pastora en la pintura sevillana del siglo XVIII”, en *Ensayos. Historia y teoría del arte* 21 (2017) 37-59.

Portús 1989

Javier Portús, “La Ciudad Efímera”, en Juan Miguel Serrera, Alberto Oliver y Javier Portús, *Iconografía de Sevilla (1650-1790)*, El Viso, Madrid 1989, 235-237 y 247-248.

Portús 2001

Javier Portús, *Guía de la pintura barroca española*, Museo del Prado, Madrid 2001.

Portús y Vega 1998

Javier Portús y Jesusa Vega, *La estampa religiosa en la España del Antiguo Régimen*, Fundación Universitaria Española, Madrid 1998.

Pulido 2006a

María José Pulido Montesinos: “Retrato de don Diego de Astorga y Céspedes” en Ignacio Hermoso Romero (dir.), *Alonso Miguel de Tovar...*, op. cit., 68-69.

Pulido 2006b

María José Pulido Montesinos: “Retrato de don Juan Manuel Fernández Pacheco, VIII Marqués de Villena” en Ignacio Hermoso Romero (dir.), *Alonso Miguel de Tovar...*, op. cit., 72-74.

Quesada 2017

José María Quesada Valera, “Divina Pastora”, en AA. VV., *Clausuras. Tesoros artísticos en los Conventos y Monasterios madrileños*, cat. exp., Comunidad de Madrid, 2017, 182-185.

Quiles 1987

Fernando Quiles García, “Nuevos datos para la biografía de Meneses Osorio”, en *Archivo Hispalense* 70, nº 215 (1987) 167-174.

Quiles 1988

Fernando Quiles García, “Apuntes para la biografía de Juan Simón Gutiérrez”, en *Atrio*, nº 0 (1988) 103-113.

Quiles 1990

Fernando Quiles, *Noticias de pintura (1700-1720)*, Guadalquivir, Sevilla 1990.

Quiles 1991

Fernando Quiles García, “Los pintores sevillanos y sus privilegios a la luz de un nuevo dato de fines del XVII”, en *Archivo Hispalense* 74, nº 226 (1991) 211-214.

Quiles 1995

Fernando Quiles García, “En torno a las posibles fuentes utilizadas por Bernardo Germán Lorente en su pintura: análisis de la biblioteca y la pinacoteca de su propiedad”, en *Atrio* 7 (1995) 31-43.

Quiles 1996

Fernando Quiles García, “José López Chico y las pinturas murales de Santa María de Jesús (Sevilla)”, en *Archivo Hispalense* 79, 240 (1996) 105-122.

Quiles 2005

Fernando Quiles García, *Alonso Miguel de Tovar (1678-1752)*, Diputación de Sevilla, Sevilla 2005.

Quiles 2006a

Fernando Quiles García, “Alonso Miguel de Tovar. Entre Sevilla y la Corte (1678-1752)”, en Ignacio Hermoso Romero (dir.), *Alonso Miguel de Tovar...*, op. cit., 13-39.

Quiles 2006b

Fernando Quiles García, “Aparición de la Virgen a san Pedro Nolasco”, en Ignacio Hermoso Romero (dir.), *Alonso Miguel de Tovar...*, op. cit., 62-64

Quiles 2006c

Fernando Quiles García, “Arcángel Gabriel”, en Ignacio Hermoso Romero (dir.), *Alonso Miguel de Tovar...*, op. cit., 90-91.

Quiles 2006d

Fernando Quiles García, “Divina Pastora”, en Ignacio Hermoso Romero (dir.), *Alonso Miguel de Tovar...*, op. cit., 98-100.

Quiles 2006e

Fernando Quiles García, “Divina Pastora”, en Ignacio Hermoso Romero (dir.), *Alonso Miguel de Tovar...*, op. cit., 116-117.

Quiles 2006f

Fernando Quiles García, “San Agustín entre Cristo y la Virgen”, en Ignacio Hermoso Romero (dir.), *Alonso Miguel de Tovar...*, op. cit., 101-103.

Quiles 2006g

Fernando Quiles García, “San José con el Niño”, en Ignacio Hermoso Romero (dir.), *Alonso Miguel de Tovar...*, op. cit., 104-105.

Quiles 2007

Fernando Quiles, *Teatro de la Gloria. El universo artístico de la Catedral de Sevilla en el Barroco*, Diputación Provincial-UPO, Sevilla 2007.

Quiles 2008

Fernando Quiles García, “Cornelio Schut el Mozo, un retratista en la Sevilla del Barroco”, en *Goya* 325 (2008) 299-311.

Quiles 2010

Fernando Quiles García, “Un viaje de la periferia al centro: la pintura sevillana y el Lustro Real”, en Nicolás Morales y Fernando Quiles García (dirs.), *Sevilla y Corte...*, op. cit., 185-194.

Quiles 2017a

Fernando Quiles García, “Bartolomé Esteban Murillo”, en Benito Navarrete Prieto (dir.), *Murillo y su estela...*, op. cit., 250-251.

Quiles 2017b

Fernando Quiles García, “La alargada sombra de Murillo (1617-1867)”, en Benito Navarrete Prieto (dir.), *Murillo y su estela...*, op. cit., 43-73,

Quiles 2017c

Fernando Quiles García, “La Divina Pastora”, en Benito Navarrete Prieto (dir.), *Murillo y su estela...*, op. cit., 166-169.

Quiles 2017d

Fernando Quiles García, “Retrato de caballero de la familia Mendoza y de la Vega”, en Benito Navarrete Prieto (dir.), *Murillo y su estela...*, op. cit., 252-255.

Quiles 2017e

Fernando Quiles García, “Sagrada Familia en el taller de Nazaret”, en Benito Navarrete Prieto (dir.), *Murillo y su estela...*, op. cit., 238-241.

Quiles y Alonso 1998-1999

Fernando Quiles García y Lorenzo Alonso de la Sierra, “Nuevas obras de Cornelio Schut, El Joven”, en *Norba* 18-19 (1998-1999) 83-104.

Quiles y Cano 2006

Fernando Quiles García e Ignacio Cano Rivero, *Bernardo Lorente Germán y la pintura sevillana de su tiempo (1680-1759)*, Fernando Villaverde Ediciones, Madrid 2006.

Ramallo 2007

Germán Ramallo Asensio, *Francisco Salzillo escultor 1707-1783*, Arco/Libros, Madrid 2007.

Ramírez 1999

Alfonso Ramírez Peralbo, *Primer Centenario de la Restauración de la Provincia Capuchina de Andalucía. 1898-1999*, PP. Capuchinos, Granada 1999.

Real 1782

Distribución de premios a los discípulos de las Nobles Artes, hecha por la Real Escuela de Sevilla, en la Junta Pública de veinte y uno de noviembre de 1782, Institución Colombina, Biblioteca Capitular y Colombina, Sala Noble, 28-8-27

Réau 2000

Louis Réau *Iconografía del arte cristiano*, Serbal, Barcelona 2000, vol 1.

Recio 2007

Álvaro Recio Mir, “La escultura sevillana, la Academia de San Fernando y el ocaso de la escuela”, en *Academia* 104-105 (2007) 133-156.

Requena 2003

José Luis Requena Bravo de Laguna, “Un San Juan Bautista firmado por Juan Simón Gutiérrez”, en *Archivo español de Arte* 76 (2003) 429-432.

Rico Callado 2006

Francisco Luis Rico Callado, Francisco Luis, *Misiones populares en España entre el barroco y la ilustración*, Institució Alfons el Magnànim-Diputació de Valencia, Valencia 2006.

Rico Mesa 2013

Carlos Rico Mesa, “Los capuchinos en Antequera, su huella patrimonial”, en AA. VV., *Capuchinos, Memoria...*, op. cit., 85-110.

Rincón 1992

Manuel Alfonso Rincón Palacios, *Sevilla y su Exposición 1929*, Ábaco, Sevilla 1992.

Rocchetta 2006

Carlo Rocchetta (dir.), *Angeli e demoni. Il dramma della storia tra il bene e il male*, EDB, Bologna 2006.

Roda 1999

José Roda Peña, “Una pintura inédita de Francisco Meneses Osorio”, en *Laboratorio de Arte* 12 (1999) 191-198.

Rodríguez Barberán 2007

Francisco Javier Rodríguez Barberán (dir.), *La Sevilla de Richard Ford, 1830-1833*, cat. exp., Fundación Cajasol, Sevilla 2007.

Rodríguez Cárcela 2014

Rosa Rodríguez Cárcela, *Arcángeles de Sevilla*, Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla 2014.

Rodríguez Cárcela 2018

Rosa Rodríguez Cárcela, *Arcángeles de la provincia de Sevilla*, Sevilla 2018.

Rodríguez Becerra y Hernández 2012

Salvador Rodríguez Becerra y Salvador Hernández González, “Religión y religiosidad en la Sierra de Aracena”, en Gerhard Illi (dir.), *Actas XXV Jornadas del Patrimonio de la Comarca de la Sierra*, Huelva 2012, 157-265.

Rodríguez Checa 1994

RODRÍGUEZ CHECA, M.: “Maestre Vicario, Antonio”, en *Diccionario de pintores y escultores españoles del siglo XX*, t. 8, Madrid 1994, p. 2378.

Rodríguez Mateos 2006

J. Rodríguez Mateos, *Las cofradías y las luces. Ilustración y reforma en la crisis del Barroco*, Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla 2006.

Rodríguez-Varo 2006a

Rafael Rodríguez-Varo Roales, “Fray Isidoro de Sevilla rezando ante la Divina Pastora”, en Ignacio Hermoso Romero (dir.), *Alonso Miguel de Tovar...*, op. cit., 121-123.

Rodríguez-Varo 2006b

Rafael Rodríguez-Varo Roales: “Lienzo del estandarte de gala de la Divina Pastora”, en Ignacio Hermoso Romero (dir.), *Alonso Miguel de Tovar...*, op. cit., 87-88.

Rojas-Marcos 2016a

Jesús Rojas-Marcos González, “Rafael Blas Rodríguez: nuevas aportaciones a su catálogo pictórico”, en *Archivo Hispalense* 99, nº 300-302 (2016) 437-464.

Rojas-Marcos 2016b

Jesús Rojas-Marcos González, “Virgen del Consuelo. Alonso Miguel de Tovar. 1720”, en Juan Miguel González y Jesús Rojas-Marcos (dirs.), *Misericordiae Vultus, el Rostro de la Misericordia*, cat. exp., Cabildo Catedral de Sevilla, Sevilla, 2016, 144-145.

Rojas-Marcos 2017

Jesús Rojas-Marcos González, “El pintor Rafael Blas Rodríguez: seis imágenes de la Semana Santa de Sevilla”, en *Laboratorio de Arte* 29 (2017) 717-742.

Román 2003a

Álvaro Román Villalón, “La imagen de la Divina Pastora de Cantillana”, en *Estudios Franciscanos* 104 (2003) 307-501.

Román 2003b

Álvaro Román Villalón, “La aplicación de la iconografía pastoreña en la imagen de la Divina Pastora de Cantillana”, en *Cantillana y su Pastora* 8 (2003) 22-24.

Román 2010

Álvaro Román Villalón, “La advocación de la «Divina Pastora», fruto de una inquietud misionera. El pensamiento mariológico de fray Isidoro de Sevilla (1662-1750)”, en *Marianum* 72 (2010) 147-226.

Román 2012

Álvaro Román Villalón, *La Divina Pastora en los escritos de fray Isidoro de Sevilla (1662-1750)*, Gesto Sevilla Comunicación, Sevilla 2012.

Román 2015

Álvaro Román Villalón, “Aproximación a una lectura iconográfica de la esperanza en María”, en *Estudios Marianos* 81 (2015) 219-297.

Román 2017

Álvaro Román Villalón, “La misericordia de María en analogía con el Buen Pastor”, en *Estudios Marianos* 83 (2017) 387-394.

Romero Mensaque 2001

Carlos José Romero Mensaque, “La hermandad como paradigma estructural de la religiosidad popular de Sevilla en el siglo XVIII”, en José Roda Peña (dir.), *II Simposio sobre hermandades de Sevilla y su provincia*, Fundación Cruzcampo, Sevilla 2001, 95-125.

Romero Mensaque 2004a

Carlos José Romero Mensaque, *El rosario en Sevilla. Devoción, rosarios públicos y hermandades (siglos XV-XXI)*, Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla 2004.

Romero Mensaque 2004b

Carlos José Romero Mensaque, “Fray Pablo de Cádiz, Isidoro de Sevilla y la influencia capuchina en la conformación de los rosarios”, en Manuel Peláez del Rosal (dir.), *El franciscanismo en Andalucía...*, op. cit., 297-313.

Romero Mensaque 2007

Carlos José Romero Mensaque, *El rosario de la aurora y sus coplas. Tradición y religiosidad en Sevilla y su provincia*, Sevilla 2007.

Romero Mensaque 2010a

Carlos José Romero Mensaque, *El rosario en la provincia de Sevilla. Religiosidad popular, cofradías y hermandades*, Diputación de Sevilla, Sevilla 2010.

Romero Mensaque 2010b

Carlos José Romero Mensaque, “La devoción del Rosario en Andalucía: rosarios públicos, hermandades y coplas de la Aurora”, en José Ruiz Fernández y Juan Pedro Vázquez Guzmán (dirs.), *Religiosidad popular: V Jornadas. 4, 5, 6 y 7 de octubre de 2007*, Instituto de Estudios Almerienses, Almería 2007, 413-449.

Romero Mensaque 2017

Carlos José Romero Mensaque, *La devoción del Rosario y sus cofradías en España durante la Modernidad (ss. XV-XVIII)*, San Esteban, Salamanca 2017.

Romero y Gamero 2017

José Luis Romero Torres y Miguel Ángel Gamero Pérez, *Fernando Ortiz*, Ecclesia Malacitana, Málaga 2017.

Romero Murube 1965

Joaquín Romero y Murube, *Francisco de Bruna y Ahumada*, Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla 1965.

Roncero 1981

Enrique Roncero Martínez, “José Gestoso y Pérez”, en Antonio Medina Molera (dir.), *Diccionario Andaluz*, Biblioteca de Ediciones Andaluzas, Sevilla 1981, vol. 3.

Ros Carballar 1994

Carlos Ros Carballar, *La Inmaculada y Sevilla*, Castillejo, Granada 1994.

Ros González 2011

Francisco Sabas Ros González, “La fama de Murillo y las copias de los lienzos del Hospital de la Santa Caridad”, en José Fernández López y Lina Malo Lara (dirs.), *Estudios sobre Miguel Mañara. Su figura y su época: santidad, historia y arte*, Hermandad de la Santa Caridad, Sevilla 2011, 332.

Ros González 2012

Francisco S. Ros González, “El Bautismo de Cristo de José María Escacena y Daza, una copia de Murillo”, en *Laboratorio de Arte* 24 (2012) 537-548.

Roschini 1955

Gabriele Maria Roschini, *La Madre de Dios según la fe y la teología*, Apostolado de la Prensa, Madrid 1955, vol. 1.

Roso 1999

M. Alfonso Roso, “La realidad interior de Antonio Maestre”, en AA. VV., *Antonio Maestre. Pinturas (1984-1999)*, cat. exp., Excelentísimo Ayuntamiento de Dos Hermanas, Dos Hermanas 1999, s/p.

Ruiz Barrera 1999

María Teresa Ruiz Barrera, “Una obra inédita de Bernardo Germán Lorente”, en *Laboratorio de Arte* 12 (1999) 227-234.

Ruiz Barrera 2004

María Teresa Ruiz Barrera, “Iglesia del Convento de Capuchinos de la Divina Pastora de Sevilla. Actual programa iconográfico”, en Manuel Peláez del Rosal (dir.), *El franciscanismo en Andalucía...*, op. cit., 131-156.

Ruiz Pérez 1998

Antonio Ruiz Pérez, *Historia de la villa de El Coronil. Análisis geográfico, histórico y artístico*, Parroquia Ntra. Sra. de Consolación de El Coronil, El Coronil 1998.

Ruiz Sánchez 1998

José Leonardo Ruiz Sánchez, “Cien años de propaganda católica, las misiones parroquiales en la archidiócesis hispalense (1848-1952)”, en *Hispania Sacra* 50, nº 101 (1998) 275-326.

Salucio 1644

Zacharias Boverio de Salucio, *Las Chronicas de los Frailes Menores Capuchinos de N. P. S. Francisco*, Carlos Sánchez, Madrid 1644, 3 voll.

Sambricio 1946

Valentín de Sambricio, “El casticismo en los tapices de Goya”, en *Revista de ideas estéticas* 15-16 (1946) 449.

Sánchez López 1996

Juan Antonio Sánchez López, “Iconografía dieciochesca en Málaga. Interpretaciones escultóricas del tema de la Divina Pastora”, en *Baetica. Estudios de Arte, Geografía e Historia* 18 (1996) 37-62.

Sánchez López 2004

Juan Antonio Sánchez López, “Arcadia cortesana y casticismo bucólico en una imagen

barroca: la Divina Pastora”, en Manuel Peláez del Rosal, *El franciscanismo en Andalucía...*, op. cit., 157-181.

Sánchez-Mesa 1972

Domingo Sánchez-Mesa Martín, José Risueño, *escultor y pintor granadino (1665-1732)*, Universidad de Granada, Granada 1972.

Sánchez-Mesa 2000

Domingo Sánchez-Mesa Martín, “Iconografía para una nueva beatitud: imágenes de fray Leopoldo de Alpanseire”, en Manuel Peláez del Rosal (dir.), *IV Curso de verano El Franciscanismo en Andalucía: San Francisco en la cultura andaluza e hispanoamericana*, CajaSur, Córdoba, 2000, 155-170.

Sanlúcar 1960

Fray Mariano de Sanlúcar, “El Cristocentrismo en los escritos del V.P. Isidoro de Sevilla y su proyección sobre la devoción a la Divina Pastora”, en *Estudios Franciscanos* 61 (1960) 63-71.

Santos 1995

Sebastián Santos Calero, *Sebastián Santos Rojas escultor-imaginero*, Caja San Fernando de Sevilla y Jerez, Sevilla 1995.

Semeraro 2011

Franco Semeraro (dir.), *La Pastorella a Martina Franca*, Fondazione Marinosci, Taranto 2011.

Serra 1990

Sofía Serra Giráldez, *Francisco Meneses Osorio, discípulo de Murillo*, Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla 1990.

Serrera 1989

Juan Miguel Serrera, “Sevilla: imágenes de una Ciudad”, en Juan Miguel Serrera, Alberto Oliver y Javier Portús, *Iconografía de Sevilla (1650-1790)*, El Viso, Madrid 1989, 89.

Serrera 1992

Juan Miguel Serrera, “El patrimonio pictórico del Ayuntamiento de Sevilla”, en AA. VV., *Ayuntamiento de Sevilla. Historia y patrimonio*, Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla 1992, 192.

Sevilla 1703a

Fray Isidoro de Sevilla, *Ofrecimiento de la Corona de María Santísima Pastora Divina de las almas, y dignísima Madre de Dios. Dedicada a la misma Santísima Pastora y la saca a la luz la Hermandad de su devotísimo rebaño, sita en la Parrochial del Señor San Gil de esta Ciudad de Sevilla*, Sevilla 1703.

Sevilla 1703b

Fray Isidoro de Sevilla, *Ofrecimiento de la Corona de María Santísima, Nuestra Señora, con el apreciable Título de Pastora Missionera. Por algunos devotos desta Soberana Reyna*, Sevilla 1703?

Sevilla 1703c

Fray Isidoro de Sevilla, *Regla y Constituciones de la Hermandad de el Rebaño de la Divina Pastora María Sma y de su Corona sagrada sita en la Iglesia Parroquial del Señor S. Gil de esta ciudad de Sevilla*, 1703.

Sevilla 1705

Fray Isidoro de Sevilla, *La Pastora Coronada, idea discursiva y predicable, en que se propone María Santísima nuestra Señora, Pastora universal de todas las Criaturas, venerada en su Imagen de la Pastora. Tratase del origen, principio, y excelencias de la Devoción de la Corona; y de la Hermandad, que a esta Pastora Divina han fundado los Capuchinos, en esta Ciudad de Sevilla*, Francisco de Leefdael, Sevilla 1705.

Sevilla 1714

Fray Isidoro de Sevilla, *Novena a la Soberana Emperatriz de los cielos y de la tierra María Santísima Ntra. Sra. Pastora Amantísima de las almas*, Imprenta de la Divina Pastora, Sevilla 1936 (1ª ed. 1714).

Sevilla 1722

Fray Isidoro de Sevilla, *La Fuente de las Pastoras, primer Pastora de el mundo. Sermón de la Milagrosísima imagen de María Santísima, la primera, que en el mundo con título y trage de Pastora se le ha consagrado a su majestad, sita en la Iglesia Parroquial de Sra. Santa Marina de la ciudad de Sevilla*, Francisco Sánchez Reciente, Sevilla 1722.

Sevilla 1728

Fray Isidoro de Sevilla, *Novena a María Santísima nuestra Señora con el glorioso título del Rosario, medio eficaz para conseguir de la Magestad de Dios lo que se le pidiere*, Eugenio Sánchez Reciente, Sevilla 1728.

Sevilla 1732

Fray Isidoro de Sevilla, *La Mejor Pastora Assumpta. Sermón de la Assumpcion de Maria SSma. Nuestra Reina, con el dulcísimo, ternissimo, y mysterioso titulo, y trage de Pastora*, Castellana y Latina de Diego López de Haro, Sevilla 1732.

Sevilla 1743

Fray Isidoro de Sevilla, *El Montañes Capuchino y Missionario Andaluz. Vida y virtudes del Venerable Padre Fray Luis de Oviedo, Religioso del Orden de Capuchinos de N. S. P. S. Francisco de la Provincia de Andalucía, Apostolico Missionario de la Divina Pastora*, Recientes, Sevilla 1743. APCA.

Sevilla 1750

Fray Isidoro de Sevilla, *Libro segundo de la Pastora Coronada. En que se trata como Maria Ssma. en quanto Pastora universal de las Criaturas, es milagro de los milagros, porque con mayor razon que otro milagro alguno, se debe Maria Ssma. como Pastora llamar milagro*, Sevilla 1750?

Sevilla Feliciano 1716

Fray Feliciano de Sevilla, *Luz Apostólica, que demuestra la gran excelencia, è importancia de el Altissimo, y Divinissimo Exercicio de la Santa Misión, y de cómo esta se ha de practicar con especial fruto*, Herederos de Tomás López de Haro, Sevilla 1716.

Sierra 2003

Juan y Alonso de la Sierra Fernández, *Estelas de piedad. Patrimonio artístico religioso en Chiclana de la Frontera*, Chiclana 2003.

Solís 1748

Antonio de Solís, *Annales ecclesiasticos i seglares de la M.N. i M.L. Ciudad de Sevilla, que comprehenden la Olimpiada o Lustró de la Corte en ella; con dos apéndices, uno desde el año de 1671 hasta el de 1728: i otro desde 1734 hasta el de 1746: Dados a la prensa por acuerdo de la misma Ciudad, que los dedica a la Magestad del Rei San Fernando, nuestro Señor*, Imp. Florencio Joseph de Blas y Quesada, Sevilla 1748.

Soro 1982

Salud Soro Cañas, *Domingo Martínez*, Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla 1982.

Spínola

Marcelo Spinola, *La Pastora de las almas*, en *Boletín del Arzobispado de Sevilla* 526 (1903) 15.

Stoichita 1996

Victor I. Stoichita, *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*, Alianza, Madrid 1996.

Stoner y Rushfield 2013

Joyce Hill Stoner y Rebecca Rushfield, *Conservation of easel paintings*, Routledge 2013.

Sylveira 1647

Joannes da Sylveira, *Commentarii in Textum Evangelicum*, Anisson et Posuel, Lugduni 1647, vol. 1.

Tena 2018

Carmen de Tena Ramírez, “Un Buen Pastor y una Divina Pastora atribuidos al círculo del pintor Juan Ruiz Soriano”, en *Laboratorio de arte* 30 (2018) 526-533.

Themewar 1586

Pelbarto de Themewar, *Stellarium coronae gloriosissimae Virginis; ipsius laudibus, ut solaribus radiis circumfulgens, et subtilissimarum quaestionum cum solutionibus fontem emittens, non modo piis, sed etiam doctis admodum utile*; Io. Antonium Bertanum, Venetiis 1586.

Torre 1666

Fernando de la Torre Farfán, *Fiestas que celebró la iglesia parroquial de Santa María la Blanca, capilla de la Santa Iglesia metropolitana y patriarcal de Sevilla en obsequio del nuevo breve concedido por nuestro santísimo padre Alejandro VII a favor del purísimo mysterio de la concepción sin culpa original de María Santísima Nuestra Señora en el primero instante phýsico de su ser con la circunstancia de averse fabricado de nuevo su templo para esta fiesta*, Sevilla, 1666.

Trens 1947

Manuel Trens, *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, Plus Ultra, Madrid 1947.

Ubrique 1921

Fray Sebastián de Ubrique, *Biografía del V. P. Isidoro de Sevilla. Premiada en el certamen de las fiestas de coronación de la Divina Pastora de Sevilla*, Sevilla 1921.

Ubrique 1930

Fray Sebastián de Ubrique, “Origen y desarrollo de la devoción de la Divina Pastora en los pueblos de España y América”, en AA. VV., *Crónica oficial del Congreso Mariano Hispano-Americano de Sevilla y de los actos complementarios del mismo celebrado del 15 al 21 de mayo de 1929*, Sáez Hermanos, Madrid 1930, 812-823.

Ubrique 1943

Fray Sebastián de Ubrique, “La Divina Pastora y el beato Diego José de Cádiz”, en *El Adalid Seráfico* 44 (1943) 68.

Valdivieso 1978a

Enrique Valdivieso, *Catálogo de las pinturas de la Catedral de Sevilla*, Sevilla 1978.

Valdivieso 1978b

Enrique Valdivieso, “La iconografía de las pinturas de la capilla de San Laureano en la catedral de Sevilla”, en *Archivo Hispalense* 61, n° 187 (1978) 131-136

Valdivieso 1981a

Enrique Valdivieso, *Pintura sevillana del siglo XIX*, Sever-Cuesta, Sevilla 1981.

Valdivieso 1981b

Enrique Valdivieso, “Una atribución a Francisco Meneses Osorio”, en *Archivo Hispalense* 64, n° 195 (1981) 189-191.

Valdivieso 1982

Enrique Valdivieso, “La influencia de Murillo en la pintura sevillana”, en Manuela Mena e Isabel de Alzaga (dirs.), *Bartolomé Esteban Murillo [1617-1682]*, cat. exp., Ministerio de Cultura-Fundación Juan March, Torrejón de Ardoz 1982, 91-100.

Valdivieso 1989

Enrique Valdivieso, *Nuevas pinturas de Domingo Martínez y Andrés Rubira*, en *Archivo Hispalense* 72, n° 221 (1989) 145-146.

Valdivieso 1990

Enrique Valdivieso, “Pinturas de Domingo Martínez en la Capilla de la Virgen de la Antigua de la Catedral de Sevilla”, en *Laboratorio de Arte* 3 (1990) 109-122.

Valdivieso 1991

Enrique Valdivieso, *Valdés Leal*, Museo del Prado-Junta de Andalucía, Jerez de la Frontera 1991.

Valdivieso 1992a

Enrique Valdivieso, “Divina Pastora”, en Jesús Campos y Concepción Camarero (dirs.), *Magna Hispalensis...*, op. cit., 446.

Valdivieso 1992b

Enrique Valdivieso, “Divina Pastora”, en Jesús Campos y Concepción Camarero (dirs.), *Magna Hispalensis...*, op. cit., 234-235.

Valdivieso 1993a

Enrique Valdivieso, *La pintura en el Museo de Bellas Artes de Sevilla*, Galve, Sevilla 1993.

Valdivieso 1993b

Enrique Valdivieso, “Pinturas de Juan Ruiz Soriano para el Convento de San Agustín de Sevilla”, en *Laboratorio de Arte* 6 (1993) 305-316.

Valdivieso 1996

Enrique Valdivieso, “La pintura en Sevilla durante la estancia de Isabel de Farnesio (1729-1733)”, en Enrique Valdivieso (dir.), *Murillo. Pinturas de la colección de Isabel de Farnesio...*, op. cit., 21-31.

Valdivieso 1997

Enrique Valdivieso, “Una serie de la historia de José por Matías de Arteaga”, en *Laboratorio de Arte* 10 (1997) 437-443.

Valdivieso 1998a

Enrique Valdivieso, “Aires de renovación en la pintura sevillana del siglo XVIII: el caso de Domingo Martínez”, en AA. VV., *I Congreso Internacional de pintura española del siglo XVIII...*, op. cit., 157-164.

Valdivieso 1998b

Enrique Valdivieso, “Pinturas de Domingo Martínez en el Hospital de Mujeres de Cádiz”, en *Laboratorio de Arte* 11 (1998) 539-548.

Valdivieso 2002

Enrique Valdivieso, *Historia de la pintura sevillana. Siglos XIII al XX*, Guadalquivir,

Sevilla 2002.

Valdivieso 2003a

Enrique Valdivieso, *Matías de Arteaga: pinturas eucarísticas para la Hermandad Sacramental del Sagrario de la Catedral de Sevilla*, cat. exp., Caja San Fernando, Sevilla 2003.

Valdivieso 2003b

Enrique Valdivieso, *Pintura barroca sevillana*, Guadalquivir, Sevilla 2003.

Valdivieso 2004a

Enrique Valdivieso, “Domingo Martínez, perfil de un artista olvidado”, en Alfonso Pleguezuelo (dir.), *Domingo Martínez...*, op. cit., 23-39.

Valdivieso 2004b

Enrique Valdivieso, “El Verano”, en Alfonso Pleguezuelo (dir.), *Domingo Martínez...*, op. cit., 200-201.

Valdivieso 2004c

Enrique Valdivieso, “La primavera”, en Alfonso Pleguezuelo (dir.), *Domingo Martínez...*, op. cit., 198-199.

Valdivieso 2009

Enrique Valdivieso, “Valdés Leal, pintor de la Santa Infancia. A propósito de un Buen Pastor inédito”, en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 75 (2009) 197-202.

Valdivieso 2010a

Enrique Valdivieso, *Catálogo de la colección de Mariano Bellver*, Gesto Sevilla Comunicación, Sevilla, 2010.

Valdivieso 2010b

Enrique Valdivieso, *Murillo. Catálogo razonado de pinturas*, El Viso, Madrid 2010.

Valdivieso 2015

Enrique Valdivieso, “Juan Simón Gutiérrez, a la sombra de Murillo”, en *Ars Magazine* 25 (2015) 113-118.

Valdivieso 2018a

Enrique Valdivieso, *La escuela de Murillo. Aportaciones al conocimiento de sus discípulos y seguidores*, Universidad de Sevilla-Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla 2018.

Valdivieso 2018b

Enrique Valdivieso, “Una Alegoría de la orden dominica, de Sebastián Llanos Valdés”, en *Laboratorio de arte* 30 (2018) 498-519.

Valdivieso y Fernández 2011

Enrique Valdivieso y José Fernández López, *Pintura romántica sevillana*, Fundación Sevillana Endesa, Sevilla 2011.

Valdivieso y Serrera 1982

Enrique Valdivieso y Juan Miguel Serrera, “La época de Murillo”. *Antecedentes y consecuentes de su pintura*, cat. exp., Diputación Provincial de Sevilla-Caja San Fernando de Sevilla, Sevilla 1982.

Valencina Ambrosio 1908

Fray Ambrosio de Valencina, *Murillo y los capuchinos. Estudio histórico*, Imprenta de la Divina Pastora, Sevilla 1908.

Valencina Diego 1896

Fray Diego de Valencina, “Restitución valiosa”, en *Mensajero Seráfico* 151 (1896) 216-217.

Valencina Diego 1929

Fray Diego de Valencina, *Croquis de la Novena y de tres panegíricos, que el Beato Diego José de Cádiz predicó en Sevilla a la Divina Pastora de las almas. Obra póstuma. Van seguidos de tres sermones del M.R.P. Fr. Diego de Valencina ExProvincial de P.P. Capuchinos a la misma advocación*, Imprenta de la Divina Pastora, Sevilla 1929.

Valiente 2012

Jaime Valiente Romero, “La Pastora Coronada en su contexto histórico”, en Jaime Galbarro García y Antonio Valiente Romero, *La Pastora Coronada de fray Isidoro de Sevilla. Edición y estudio con nuevos datos sobre el origen de la advocación de la Divina Pastora*, Vitela, Sevilla 2012, XV-L.

Vallecillo 1994

Francisco José Vallecillo Martínez, *El Retablo Cerámico del siglo XX (Devociones populares sevillanas)*, tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 1994.

Vallecillo 2010

Francisco José Vallecillo Martínez, *El retablo cerámico. Devociones populares de Sevilla*, Universidad de Sevilla, Sevilla 2010.

Vanni 2005

Ugo Vanni, *L'Apocalisse. Ermeneutica, esegesi, teología*, EDB, Bologna 2005.

Vega 1988

Jesusa Vega, “La estampa culta en el siglo XIX”, en Juan Carrete Parrondo, Jesusa Vega González, Francesc Fontbona, Valeriano Bozal: *El grabado en España (siglos XIX y XX)*, Summa Artis, Espasa-Calpe, Madrid 1988, vol. 32, 89 y 104.

Vega 1990

Jesusa Vega: *Origen de la litografía en España. El Real Establecimiento Litográfico, Fábrica Nacional de Moneda y Timbre*, Madrid 1990.

Vigil-Escalera 1998

Fernando Vigil-Escalera y Pacheco, *Manuel Vigil-Escalera y Díaz. Pintor ceramista (1885-1938)*, tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 1998.

Villegas 1751

Heraclio de Villegas, *El Apostol Mariano. Historial Poema y Exemplar Compendio de la admirable Vida y Singulares Virtudes del M. R. Ve. Pe. Fr. Isidoro de Sevilla de esclarissima prosapia Misionero App.co del Penitente Sagrado Orden de Capuchinos, Chronista, que fue 50 años en la Provincia de Andalucía y Guardian en el Conv.to de esta Ciudad. Glorioso inventor del ternisimo y adorable titulo de Pastora de las almas, con que Maria Sma. nuestra amantiss.ma Me. Se venera en todo el Orbe: Insigne Fundador de su Prim.ª Herm.d, sita en la antigua Parroq.ª de Sra. Sta. Marina de la misma Ciud. y de otras muchas que estableció y erigió en diversas Ciu.des., Villas y Lugares; ademas de las innumerables que a su imitacion se conocen en todo el Reyno, de que fué Primer autor el Ve. Pe. Murió á los 88 años, 5 meses y 29 dias de su edad. Escrivialo un su afectissimo apassionado, quien lo consagra y dedica á la Entronissada Celestial Emperatriz con el mismo soberano titulo de Vigilante Universal Pastora*, Sevilla 1751, copia manuscrita de 1890.

Zalamea 1751

Fray Miguel de Zalamea, *Sermon Funebre de Honras, que en las Solemnnes Exequias, que la Venerable Hermandad de la Divina Pastora Maria Santissima, Señora Nuestra, sita en la Iglesia Parroquial de Señora santa Marina, de la Ciudad de Sevilla, consagró a la buena memoria de su fundador el M. R. V. P. Fr. Isidoro de Sevilla, Religioso Profeso de el Orden de Capuchinos de N. P. S. Francisco, Guardian que fue de este Convento de Sevilla, y Cronista de esta su Provincia de la Inmaculada Concepcion, en los Reinos de ambas Andalucias*, Juan Basoas, Sevilla 1751.

DIPUTACIÓN DE HUELVA

Ignacio Carballo Romero
Presidente de la Excm. Diputación Provincial de Huelva

Lourdes Garrido Cumbreira
Diputada del Área de Cultura de la Excm. Diputación Provincial de Huelva

Félix Sancha Soria
Director del Área de Cultura de la Excm. Diputación Provincial de Huelva

Concha Rodríguez Jiménez
Jefa del Servicio de Cultura de la Excm. Diputación Provincial de Huelva

EXPOSICIÓN

Comisario: *Álvaro Román Villalón*
Coordinación técnica: *Marcos Gualda*
Transporte y Montaje: *Juan Fernández Coronado, José Ignacio Osorno Peral*

CATÁLOGO

Coordinación: *Álvaro Román Villalón*
Textos: *Fernando Quiles García, Álvaro Cabezas García, Álvaro Román Villalón, Luis Manuel López Hernández, José Manuel de Oliveira Mendes.*
Fichas catalográficas: *José Manuel Báñez Simón, Álvaro Cabezas García, Gabriel Ferreras Romero, Manuel García Luque, Enrique Infante Limón, Antonio López Hernández, Juan Alejandro Lorenzo Lima, Juan Carlos Martínez Amores, Pedro María Martínez Lara, Francisco Montes González, Jesús Morejón Pazos, Enrique Muñoz Nieto, Jesús Ángel Porres Benavides, Álvaro Recio Mir, José Roda Peña, Amparo Rodríguez Babío, Raquel Rodríguez Conde, Jesús Rojas-Marcos González, Álvaro Román Villalón, Antonio Joaquín Santos Márquez, Francisco Javier Segura Márquez, Enrique Valdivieso González, Antonio Valiente Romero.*
Fotografías: *Álvaro Cabezas García, Álvaro Montilla González, Álvaro Román Villalón, Arzobispado de Sevilla, Biblioteca Capitular Colombina (Sevilla), Biblioteca Nacional de España (Madrid), Colección Cajasol, Estudio Imagen, Fernández Fotógrafos, Fototeca de la Universidad de Sevilla, Hermandad de la Divina Pastora de Cantillana, Hermandad de la Divina Pastora y Santa Marina, Isbilya Subasta, Jesús Marín, Jesús Romero Rodríguez, José Manuel de Oliveira Mendes, José Manuel Rodríguez, M. Ángel Cerquera Hurtado, Museo Carmen Thyssen (Málaga), Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco, Museo de Bellas Artes de Córdoba, Museo de Bellas Artes de Sevilla, Museo de Bellas Artes de Valencia, Museo de Cádiz, Museo de Calcografía Nacional (Madrid), Museo de Historia de Madrid, Museo Marés (Barcelona), Museo Nacional del Prado, National Gallery (Washington), Nationalmuseum (Estocolmo), Pedro Lozano, Philadelphia Museum of Art, Wilstach Collection, Ruth Bubb, The Dick Institute Kilmarnock (Escocia), The Wallace Collection (Londres), www.retabloceramico.com
Diseño de catálogo: *Víctor Pulido*
Fotomecánica e impresión: *Maquetación*
ISBN: *978-84-09-09124-9*
Depósito Legal: *H 40-2019**

© de los textos y fotografías, sus autores

Área de Cultura
Diputación Provincial de Huelva
www.diphuelva.es
cultura@diphuelva.org

