

El Tríptico Guadalupano de Senén Vila y la Rebelión de los Indios Pueblo en Nueva España (1680-1693)

Victoriana Carmona Sanabria

Este trabajo trata la expansión de la devoción a Guadalupe en España a finales del s. XVII y la original contribución a su iconografía realizada por Senén Vila (1640-1707) a través de su Tríptico de Guadalupe. Este pintor levantino, uno de los últimos representantes de la Escuela Valenciana, concibe una obra original de tema guadalupano resuelto en base a las tendencias involucionistas finiseculares sobre las que incidió la Rebelión de los Indios Pueblo de la Frontera Norte de México (1680-1693) que pensamos, fue la causa que determinó la ejecución del Tríptico. (Ilus.1).

El Tríptico Guadalupano carece de documentación acerca de su fecha de ejecución, mecenas y otras circunstancias. Lo firma Senén Vila y fue pintado para la clausura del Convento de las Agustinas de Murcia, probablemente en fecha posterior a 1683. Concluida la Guerra Civil Española de 1936, fue vendido por las monjas al coleccionista local Hernández Mora y, finalmente, acabó siendo adquirido por el Museo de América en los años 60.

Determinar el sentido de esta obra, acotar su fecha de ejecución y lanzar algo de luz sobre su posible mecenas han sido los objetivos del presente trabajo.

Las ideas

Pese al extrañamiento sufrido, la obra no ha pasado desapercibida a los estudiosos del arte murciano, que no han entrado a analizar los motivos por los que Vila en esta obra reinterpreta de forma tan peculiar el tema de Guadalupe, cuya iconografía está ya ampliamente consolidada en estas fechas¹. Hay que destacar en

¹ SÁNCHEZ MORENO, José, *Senen Vila 1640-1707*, Murcia: Digitum. Universidad de Murcia, 1949, p. 77; LÓPEZ JIMÉNEZ, José Crisanto, *Pinturas Mexicanas en Murcia y un Tríptico Murciano*

este sentido el trabajo llevado a cabo por el profesor Juan Carlos Agüera Ros² quien hace una puesta en valor del conjunto de la obra de Senén Vila y es particularmente apreciativo con sus valores plásticos. Se reafirma en la datación de la obra posteriormente a 1683, puesto que en esta fecha nuestro pintor ejecuta “La Cena de Sto. Domingo” para el convento oriolano homónimo. Es precisamente 1683 cuando, Don Joaquín Fajardo y Álvarez de Toledo, VI Marqués de los Vélez, quien proponemos en este trabajo como hipotético mecenas, es nombrado Gobernador de la Cámara de Indias y está en pleno auge la Rebelión de los Indios Pueblo. Esta conjunción de factores son los que creemos que desencadenan el encargo de la obra, circunstancia que no había sido advertida en anteriores estudios.

El tema de Guadalupe ha sido escasamente tratado por los pintores españoles y por ello destaca sobremanera la aportación que Senén Vila hace a la iconografía guadalupana, precisamente porque hace el único intento conocido de incorporar el icono guadalupano a la tradición pictórica del Barroco Europeo, impregnándola de la humanidad característica de las *madonnas*.

Pero, ¿quién es la Guadalupe que Vila ha transformado tan radicalmente? Podemos afirmar sin temor a equivocarnos que Guadalupe es la única advocación mariana no europea que obtiene un éxito sin precedentes, gracias a que confluyen una serie de factores que conviene analizar para comprender mejor el alcance de lo que Vila y su mecenas proponen.

La aparición de Guadalupe al indio Juan Diego ocurre en el cerro del Tepeyac, cercano a la ciudad de México en 1531, a sólo 10 años de que la conquista de la legendaria México-Tenochtitlan haya concluido. Ocurre como decimos en el Tepeyac, cerro que albergó cultos prehispánicos a Tonantzin³ y, en un primer momento, la jerarquía eclesiástica novohispana encarnada en el Arzobispo Zumárraga, ni privada ni públicamente se hace eco de la aparición de Guadalupe. Luego de algunos años oscuros, se consolida el culto en torno a una imagen pintada (la leyenda alude a una imagen del tipo *acheropites*, es decir, impresa por obra divina en el manto del indio Juan Diego), probablemente por Marcos Cípac Aquino, en torno a 1550. En ella, este

de Na. Sra. De Guadalupe, Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, vol. VIII, nº 32, México: UNAM, 1963, p. 59-64.

² AGÜERA ROS, José Carlos, *Pintores y Pintura del Barroco en Murcia*, Murcia: Tabularium, 2002, p. 381-410.

³ NOGUEZ, Xavier, “El Códice Teotenantzin y las imágenes prehispánicas de la Sierra de Guadalupe” en *Revista de Antropología y Estética*, México, 2011.

antiguo alumno de los franciscanos, reproduce una de las tantas “mujeres apocalípticas”, reconocibles por su mandorla radiante, exportada a América durante la Conquista y la Evangelización. A este modelo de origen europeo (y de gestación plurinacional) se le añaden algunos rasgos indígenas y detalles en su atuendo que la emparentan con la antigua nobleza azteca⁴. El resultado es una imagen sagrada, que triunfa desde sus comienzos porque su carácter mestizo permite la identificación de amplias masas de población.

Al contrario de lo que sucede con los modelos de “Tota Pulchra” y “Mujeres Apocalípticas”, que iconográficamente van a evolucionar al modelo de Inmaculada, ocurre con Guadalupe que se convierte en un icono, es decir, en una imagen cuya sacralidad y poder taumatúrgico radica precisamente en su inmutabilidad⁵. Singulariza también a Guadalupe el hecho de que es una de las pocas advocaciones que ha logrado identificarse con toda una nación. México y Guadalupe están de tal manera identificados gracias a la labor de los criollos que alumbraron en torno a Guadalupe una nueva realidad: lo americano.

Imagen muy aceptada popularmente, destaca como verdadera “Salus Infirmorum” en los diversos episodios de mortandad sucedidos a uno y otro lado del Atlántico, y en las catástrofes naturales en las que el siglo XVII fue pródigo⁶. Razón que contribuyó, por lo tanto, a la gran demanda de imágenes guadalupanas “tocadas del original” que tuvieron el valor y la consideración que el orbe católico reservaba a las más preciadas reliquias.

Debemos destacar la influencia que tiene el Concilio de Trento (1545-1563) al favorecer las expresiones de culto populares e impulsar los valores del catolicismo, basándose en la expansión del culto a los santos y a la Virgen María, incrementando la producción de imágenes con la doble finalidad de ornato y propaganda.

A falta de una tradición autóctona de reliquias, Guadalupe va a ser manejada por Trento como la prueba de que Nueva España y todo el Continente recién descubierto, estaba en los planes de salvación y que su futuro como católicos estaba

⁴ GÓMEZ PIÑOL, Emilio, *Sevilla y los orígenes del Arte Hispanoamericano*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2003, p. 58-59.

⁵ VARGASLUGO, Elisa, *Iconología Guadalupana. Imágenes Guadalupana*, México: Cuatro Siglos. Centro de arte Contemporáneo, 1987. p. 59

⁶ MÁNDUJANO SÁNCHEZ, Angélica, et. al, “Historias de las epidemias en el México Antiguo” en *Revista Casa del Tiempo*, 2003, Universidad Autónoma de México.

previsto en el proyecto divino. Proyecto que pone en jaque muy severamente la Rebelión de los Indios Pueblo a la que nos hemos referido.

Trento, a la vez que profundiza una labor de exégesis respecto al contenido de la representación religiosa, alienta el irracionalismo y la persistencia de algunos rasgos medievales⁷. Es notable el caso de los Franciscanos, que desde su llegada al Nuevo Mundo pretenden implantar su Utopía Milenarista, como demuestra la portada del Convento Franciscano de Huejotzingo⁸(construida por Jerónimo de Mendieta, 1525-1624). La Nueva Jerusalén va a resucitar en la obra de Senén Vila, como veremos en su momento.

Quizás nada mejor que estas palabras de José Luis Bouza Álvarez para entender el clima espiritual predominante en el Barroco: "...como en la Baja Romanidad, el racionalismo coexistió con un auge de la magia y la superstición; ambas épocas estuvieron a la vez dominadas por un rígido dogmatismo, por un irrealismo retórico y por una religiosidad instrumentada por el poder político"⁹. Palabras que parecen describir las ideas que inspiraron la ejecución de la obra que nos ocupa.

Debemos considerar también, respecto a Guadalupe, los agentes sociales que ayudaron a su difusión. Hemos hablado someramente de los criollos novohispanos de toda condición y es importante que hablemos del papel que tuvieron clérigos, monjas, frailes y funcionarios en la difusión del culto guadalupano al propiciar el mecenazgo y el consiguiente flujo de imágenes desde los talleres novohispanos.

Por la influencia, quizás no tan indirecta que ejerce sobre el Tríptico que nos ocupa, veremos el caso de Sor María de Agreda (1602-1665), conocida por su relación epistolar con Felipe IV y por estar extraña y santamente vinculada con la empresa evangelizadora que los franciscanos mantenían en la Frontera Norte de México, lugar en el que ella, mediante el fenómeno de la bilocación, aparecía con frecuencia exhortando a los indios a que se convirtieran. Influencia que se consuma póstumamente por el fervor que desata a ambos lados del Atlántico su obra sobre la vida de la Virgen, "La Mística Ciudad de Dios".

Su convento en Agreda (Soria, en el Norte de España) se convirtió en un foco de irradiación guadalupana por la voluntad de una mujer aristócrata de origen agredano, Doña Francisca Ruiz de Valdivieso, camarera de la virreina consorte del Duque de

⁷ BOUZA ÁLVAREZ, José Luis, *Religiosidad Contrarreformista y Cultura Simbólica del Barroco*, Madrid: CSIC, 1990, p. 475-479.

⁸ SEBASTIÁN, Santiago, *Iconografía del Indio Americano*, Madrid: Ediciones Tuerco, 1992. p. 6.

⁹ BOUZA ÁLVAREZ, José Luis, op. cit., pp. 475-479.

Albuquerque, Virrey en México entre los años 1653 y 1660. A su regreso a Madrid, la Virreina (que era criolla mexicana) y Doña Francisca ingresan en el convento de Agreda, aportando una fabulosa dote en la que abundan las manufacturas novohispanas, en el que destaca una temprana obra aparicionista de José Suárez en forma de tríptico, fechado en 1656, que quizás inspirara al mecenas de Senén Vila en virtud de la influencia agredana, concepcionista y favorable a la causa de los franciscanos como el propio Rey¹⁰.

Y ¿qué ocurría en Murcia? Podríamos pensar que al estar alejada del comercio americano quedó fuera de la influencia guadalupana, pero la realidad es bien distinta. Hay constancia de la existencia temprana de guadalupanas en toda la región, la mayoría desaparecidas en nuestra Guerra Civil. Tenemos la prueba documental del aprecio por lo guadalupano de un murciano ilustre del que conocemos su “legado”¹¹: Don Francisco Verdín y Molina es nombrado Arzobispo de México en 1674 y dona en vida, no sólo algunas guadalupanas desaparecidas, sino también obras de pluma y otras facturas muy apreciadas originarias de Nueva España.

De lo cual podemos deducir que en Murcia, Guadalupe sigue las pautas de difusión semejantes a las del resto de España: el estamento religioso la “importa” como Virgen milagrosa y exótica¹² y la difunde entre las clases altas. Está próxima al Rey en la Corte y en las instituciones (los criollos colocan guadalupanas en centros tan importantes como el Colegio de María de Molina), a través del foco agredano y está en Roma (la presencia e influencia de los españoles está en su momento álgido), a los pies del papa, como la dádiva maravillosa del Nuevo Mundo, gracias a los lienzos que ha pintado ex profeso Juan Correa en 1659 para la Iglesia de los Santos Españoles¹³.

Me parece interesante destacar el carácter exótico de Guadalupe como motor importante para su difusión, junto a otros factores no menos importantes, como los espirituales o de clase que hemos apuntado. La aristocracia va a adoptar una forma de vida cada vez más refinada a partir de la entrada de manufacturas procedentes de

¹⁰ FERNÁNDEZ GARCÍA, Ricardo, *Arte, devoción y política en torno a Sor María de Agreda y Felipe IV*, Soria, 2002, pp. 218-223.

¹¹ CANDEL CRESPO, Francisco, “Don Francisco Verdín y Molina. Un Obispo murciano en el Méjico Virreinal” en *Murgetana*, 1971, nº 36, Murcia, 1971.

¹² Conviene tener en cuenta que los Franciscanos son adalides a la hora de incorporar devociones marianas del Nuevo Mundo: Guadalupe, Copacabana...

¹³ Juan Correa, pintor novohispano, pinta una Guadalupe para el Consejo Real de Indias y otros lugares relevantes en Madrid y es el autor de una serie de cinco cuadros de las Apariciones con una Guadalupe central para la Iglesia de los Santos Españoles en Roma fechado en 1659. GONZÁLEZ MORENO, Joaquín, *Iconografía Guadalupana*, México, 1959. p. 8.

Oriente¹⁴ y se acerca con curiosidad, pudiéramos decir, etnográfica a las novedades del Nuevo Mundo (reflejo más conocido lo tenemos en la llamada pintura de castas).

México fascina por su riqueza, por su exotismo sin duda alguna pero, a finales del s. XVII, esta fascinación entra en crisis. Se comienza a extender la idea de que América es la causante de la pobreza de España y la actitud optimista ante las novedades foráneas va a llegar a su fin. Predomina una actitud sombría en España cuando alcanzamos el fin del siglo XVII: el declinar de la Monarquía en la persona de Carlos II, la amenaza de las potencias exteriores, la propia de Rebelión de los Pueblos (la más importante de las que se han producido en América por su profundidad y duración), el ejercicio de la religión en su cruda vertiente de inquisidores y penitentes, el canto de cisne, en fin, de toda una época que el Tríptico Guadalupano parece querer conjurar.

No obstante, Murcia vive una época de esplendor gracias al excelente momento que vive la producción sedera desde la segunda mitad del s. XVII, una vez recuperada de la grave inflexión demográfica que causó en la huerta el episodio de la peste de 1648¹⁵. Profundamente religiosa, la sociedad murciana de finales del s. XVII, encuentra en la Religión una forma de manifestar su poder económico, en un momento en el que lo religioso y lo social están profundamente imbricados: se promueve la construcción de iglesias, conventos y palacios, bajo el mecenazgo de prelados y aristócratas, muchas veces como expresión del ascenso social de familias o individuos y algunas veces obligados por los frecuentes desastres naturales que se dan en este siglo (como la riada de San Calixto 1651).

Amantes del lujo y del refinamiento, la aristocracia local se rodea de buenos arquitectos y atrae al escultor Nicolás de Bussy, prestigiado por su estancia en la Corte, que impone su estilo de origen plurinacional. Amigo de la juventud valenciana de Senén Vila, coinciden en el servicio y en la estima de esta aristocracia local ansiosa de novedades y prestigio. Tal como nos dice el profesor Germán Ramallo, es probable que

¹⁴ No podemos extendernos en este tema, pero conviene recordar que Oriente es accesible para los españoles a través del Galeón de Manila que partía desde Acapulco desde 1565.

¹⁵ La prosperidad se limita a las clases privilegiadas. Ciertamente que hay una recuperación demográfica, pero como nos recuerda Guy Lemeunier, los periodos de hambre se suceden y en 1694 se da el Motín del Hambre en Murcia. Contribuye a esta situación el aumento de la carga impositiva por parte de la aristocracia, hasta el punto de que se habla de una nueva feudalización. LEMUNIER, Guy: *Historia de la Región de Murcia. Una sociedad en crisis. Vol VI*, p. 102 y VILLAR, Juan Bautista, *La Baronía de Daya Nueva*, Alicante, 1992, p. 69. MIRALLES MARTÍNEZ, Pedro, *Seda, trabajo y sociedad en la Murcia del s. XVII*, Tesis Doctoral, Universidad de Murcia, 2002.

esta amistad entre los dos artistas, Vila y Bussy, corroborada por detalles que luego analizaremos, ponga las bases para que sea posible la ejecución del Tríptico, una obra que evidentemente, excede lo local¹⁶.

Llegados a este punto en el que hemos analizado el arraigo de la devoción a Guadalupe y, lo que es más interesante para nosotros como historiadores del arte, la consolidación de Guadalupe como icono inmutable, es lógico que nos preguntemos qué y quién impulsó a Senén Vila a darle la espalda al icono-Guadalupe (lo exótico, lo lejano, lo de otros) y convertirla en una madonna dentro de la tradición italianizante del barroco finisecular (lo conocido, lo próximo, lo nuestro).

El perfilar un posible mecenas se erige en esta fase del trabajo como piedra angular para la comprensión del conjunto. Ello me llevó a establecer diferentes hipótesis siempre centradas en la clase social que encumbró a Vila y a la que sirvió tan acertadamente: la jerarquía eclesiástica y aristocracia local en una primera fase y cortesana en fase posterior.

La viabilidad de las diferente hipótesis supuso el establecimiento de unos parámetros que permitieran decantarme por la que ofreciera más verosimilitud. Dibujé un perfil para el supuesto mecenas: debía poseer, por supuesto, autoridad y poder económico, ya que son los presupuestos comunes a todo mecenas, pero, además, tendría una predilección por las formas italianas de expresión artística que justificara el giro que Vila imprime al icono Guadalupe. Y lo que es más importante: una vinculación profunda, no formal, con el mensaje de Guadalupe que permitiera el uso libre de la representación del Milagro. De hecho, en el Tríptico, el tema del Milagro no es un fin en sí mismo, sirve de soporte para el mensaje que revelan los elementos iconográficos que Senén Vila incluye en la obra y que, a mi juicio, los ha determinado el mecenas obedeciendo a un fin y bajo la presión de una situación concreta. (Ilus.2).

Es esta misma característica, que el Tríptico se hiciera para conjurar una ocasión concreta (la Rebelión de los Pueblo) y el uso de elementos (Guadalupe como Madonna) que, posteriormente, no han tenido continuidad, creo que ha sido determinante para que las Madres Agustinas decidieran deshacerse de la obra. Siglos después, el Tríptico relata hechos escasamente reconocibles: una Guadalupe

¹⁶ RAMALLO ASENSIO, German, *Nicolás de Bussy reflejado en la pintura. Una posible fuente para el conocimiento de su obra*, Murcia: Historia y Sociabilidad. Universidad de Murcia, 2007, p. 234.

empequeñecida, Juan Diego devorado por el pintoresquismo del indio que fue, y el venerable Zumárraga convertido en un personaje remoto.

Si bien, como decíamos más arriba, en Murcia hay una aristocracia poderosa que se muestra muy activa, a la par del Cabildo y el resto de la jerarquía eclesiástica, en renovar, fundar y favorecer empresas religiosas, no pude encontrar ningún dato que apoyara la delicada y comprometida decisión de transformar en “otra cosa” un icono consagrado por la fe y la costumbre, como lo era ya la Virgen de Guadalupe, justo en el momento en que se extrema la vigilancia sobre las expresiones plásticas religiosas.

Tenemos, por un lado, eclesiásticos fuertemente vinculados a México, como el propio Francisco Verdín y Molina, que ya hemos citado, o como Segade Bugueiros que rige la Diócesis en 1664 al 1672 después de haber sido Obispo en México¹⁷; o también el Obispo Rojas Borjas, muerto en 1684 que venía de Ávila, una zona de pronto arraigo guadalupano. No les faltaba sin duda alguna autoridad y posiblemente medios, para costear esta obra. Pero, ¿por qué se interesarían en hacer esta obra tan poco complaciente con la Guadalupe a la que estaban acostumbrados? ¿No les habría restado autoridad deconstruir el icono que la propia jerarquía eclesiástica había contribuido a crear y mantener?

Es el elemento femenino de la aristocracia local el que provee y habita los conventos. Esta nobleza local, en concreto la lorquina, a pesar de su vinculación con el Convento de las Agustinas (sus fundadoras, las hermanas Luisa y Juana Fajardo-Pinelo son de Lorca) y, a pesar de su fervor guadalupano (en el que no se diferencia del resto de la aristocracia nacional), que en 1680 lleva a la Venerable Antonia Francisca Carcelen y Barrionuevo a disponer “... se colocase una imagen de Na. Sra. De Guadalupe en la silla prioral del coro...tal era su devoción”¹⁸, tampoco parecen ser los mecenas especialmente inquietos por sucesos tan lejanos, ni siquiera Don Gaspar de Oca y Zúñiga Navarro, pese a casarse con una Moctezuma (Teresa Nieto de Silva, Condesa de Moctezuma, de los Moctezuma-Tenebrón asentados en Lorca)¹⁹. Encargó a Vila un retrato postmortem de su tía, Sor Dionisia de San Dionisio (y cuyo resultado juzgó muy aceptable), que es de una sencillez rayana en la simplicidad. Pesado, oscuro,

¹⁷ BELMONTE RUBIO, Jesús, *De la salida del sol hasta el ocaso. El Convento de las Agustinas del Corpus Christi de Murcia*, Murcia, 2011, p. 160.

¹⁸ BELMONTE RUBIO, Jesús, op. cit., p. 17 y CABALLERO CARRILLO, María Dolores, “El primer Marqués de Torrepacheco” en *Murgetana*, 1998, n° 77, Murcia, pp. 1-18.

¹⁹ Con los Oca Zúñiga estos Moctezuma iniciarán un proceso que los llevará a ser Grandes de España con Carlos III. HERNÁNDEZ FRANCO, Juan, “El Mayorazgo Moctezuma (1509-1807)” en *Estudis. Revista de Historia Moderna*, n° 32, p. 215-236.

tan sin gracia, que difícilmente podemos imaginarnos a este Don Gaspar encargando una obra con el fuste del Tríptico.

Conviene hacer un inciso que nos permita hacernos una idea del horizonte cultural de las jerarquías murcianas²⁰ a las que tan acertadamente sirve el taller de Senen Vila y su hijo Lorenzo a finales del XVII. Los jefes murcianos son profundamente conservadores en sus gustos, muestran una predilección casi exclusiva por la pintura italiana con la que están familiarizados ya que, con fines comerciales, llega mucha pintura al puerto de Cartagena. En esto no se distinguen especialmente del gusto general de los españoles del Barroco, debido a que Italia sigue siendo un foco de interés en cuanto a novedades artísticas a las que, por cierto, el arte de Senén Vila es más bien refractario.

Parece haber, eso sí, una cierta relación simbiótica entre el pintor y su clientela que se acomoda a este maestro epígono de la Escuela Valenciana, que abusa de los tonos oscuros, que es amigo de pocas complicaciones compositivas, reiterativo, previsible, que ejecuta, en fin, una pintura de escasos vuelos, pero que le permite vivir con dignidad y relativa fortuna, en medio de la admiración y el respeto de sus conciudadanos.

Coincide con él el polifacético Nicolás de Bussy, amigo de su juventud valenciana que, precedido por su fama de escultor cortesano renueva, este sí, el panorama artístico murciano²¹. Creo que no es difícil intuir la diferencia de sus caracteres y, sin embargo, mantienen su amistad a lo largo de sus vidas e incluso es posible detectar cómo Senen Vila ha sido influenciado por la fuerza de Bussy (lo veremos a la hora de analizar detalladamente el Tríptico).

Podemos concluir, por lo tanto, que es poco probable que en el ámbito local se hubiera podido gestar el Tríptico Guadalupano, a causa de las tendencias conservadoras de la clientela y el escaso interés renovador que presentan los artistas locales entre los que destaca sin superar la medianía nuestro Senén Vila. Guadalupe, en exacta correspondencia a como ocurría en el resto de España, ocupa su nicho de exótico relicario (a veces también con el matiz supersticioso del talismán), desde el que es poco proclive a los cambios.

²⁰ El historiador Guy Lemeunier dice que entre 1650 al 1700 hay un estrechamiento cultural que afecta a todos los estamentos. LEMEUNIER, Guy, op. cit. p. 181.

²¹ SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, María del Carmen, *El Escultor Nicolás de Bussy*. Murcia, 1982.

Se imponía entonces buscar fuera de Murcia al hipotético mecenas cuya proximidad a los círculos cortesanos hemos ya sospechado, por la presencia en el Tríptico de elementos fuertemente intelectualizados, que contrastan con la práctica totalidad de las realizaciones de Vila, pero que a su vez, debe estar vinculado sustancialmente con Murcia y con las Agustinas.

Sabemos que el escudo de la Casa de Alba campea en los muros del convento de las Agustinas y existe el dato de que Don Gaspar de Haro y Guzmán, Marqués del Carpio²² les había regalado un belén napolitano desaparecido del convento en la Guerra Civil. Pero además de su gusto por la pintura italiana, que hubiera justificado el giro italianizante de Vila, no teníamos nada más para sustentarlo como nuestro hipotético mecenas.

Es en estos momentos cuando regresa a España, tras una larga estancia en Italia, un miembro muy notable de una familia de raigambre murciana: Don Joaquín Fajardo y Álvarez de Toledo, VI Marqués de los Vélez, en el que confluyen las premisas para sustentarse como el más firme candidato a ser el inspirador del Tríptico de Guadalupe. La primera es la vinculación histórica de los Vélez con Murcia (la capilla funeraria construida en la Catedral de Murcia, la cesión de la reliquia de la Leche de la Virgen, el que Don Joaquín obtuviese el Marquesado por renuncia de su hermano profeso en Murcia, etc...) y la estrecha relación que la familia mantiene desde antiguo con los Franciscanos, a través del Patronato que otorgan a San Ginés de la Jara (que quizás renueva Don Joaquín cuando de paso para Nápoles en 1673, visita Cartagena y se rodea de colaboradores murcianos)²³.

Además, justo en estos años, Don Joaquín posteriormente a su Virreinato en Nápoles, comienza a tener relaciones con los asuntos de Indias: es nombrado en 1683

²² Don Gaspar de Haro y Guzmán, Marqués del Carpio, era hijo de Don Luis de Haro, valido de Felipe IV. Era uno de los hombres más cultos de su tiempo, fue un gran coleccionista de arte y pasó su vida entre Nápoles y Roma. CHECA CREMADES, Fernando, *El Marqués del Carpio y la pintura veneciana del Renacimiento. Negociaciones de Antonio Saurer*, Madrid: Universidad Complutense, 2006.

²³ Esta vinculación con los Franciscanos (y sus ideales concepcionistas de los que participa, insisto, la Monarquía y la Corte) viene de antiguo. Sus predecesoras Dña. Mencía y Dña. Francisca Fajardo, construyen en el año 1573-1577 una Ermita de la Concepción en Vélez Blanco que encomiendan a los franciscanos y encargan un retablo italianizante para la misma. Este gusto por lo italiano será característico de los Fajardo. NICOLÁS MARTÍNEZ, María del Mar, "Lujo, ostentación y poder" en *Creación artística y mecenazgo en el desarrollo del Mediterráneo en la Edad Moderna*. CAMACHO, Rosario, et. al., 2011, p. 65-93. Esta Ermita alberga a partir de 1683 las Escuelas de Cristo, representantes del cariz conservador que adopta la piedad a finales del siglo. LOZOYA GONZÁLEZ, José María, "Escuelas de Cristo de Vélez Blanco" en *Revista Velezana*, Almería: Vélez Rubio, nº 26, p. 46-68.

gobernador de la Cámara de Indias y en 1687 Consejero de Indias, aparte de Superintendente de Hacienda.

Justo estos años coinciden con la Rebelión de los Indios Pueblo (1680 al 1693) en la Frontera Norte de México. Territorio escasamente colonizado por la tradicional hostilidad de sus pobladores y sobre el que los franciscanos (y posteriormente, los jesuitas) habían concebido ambiciosos planes de evangelización²⁴.

Los problemas que suscita esta Rebelión causan una importante consternación en el Imperio Español. La apostasía generalizada pone en evidencia el escaso arraigo de la religión católica entre estos pueblos, y la dimensión y profundidad de la revuelta amenaza la circulación de la plata y hace ingobernable el territorio, en un momento en que la presión de las potencias europeas emergentes (Francia e Inglaterra) hace acuciante el control eficaz de la Frontera Norte²⁵.

Esta conjunción de factores y su detallado análisis, da verosimilitud a la hipótesis de que Don Joaquín Fajardo sea el inspirador de la obra que nos ocupa, y su objetivo último pudiera ser propiciar los ruegos de las monjas para favorecer los planes franciscanos de evangelización en la Frontera Norte y restablecer el orden espiritual y temporal gravemente alterado por la Rebelión Indígena más importante que había padecido el Nuevo Mundo.

Todo ello nos lleva a concluir que el Tríptico Guadalupano que debemos a Senén Vila expresa un mensaje impuesto por una voluntad ajena que decidió el fondo y las formas, de acuerdo a su propio ideario religioso y político y que, por su naturaleza, supera el ámbito local al que en un momento pensamos circunscribirlo.

Análisis de una obra singular

El Tríptico de Guadalupe fue pintado por Senén Vila para la clausura de las Agustinas Descalzas de Murcia. No sabemos en qué fecha fue pintado y quién lo encargó, ya que los documentos que el Convento guardaba desaparecieron en la Guerra Civil. Las dificultades de la postguerra provocaron su venta a un coleccionista

²⁴ ARMILLAS VICENTE, José, "Crisis en la Frontera Septentrional del Imperio Español de América. La Rebelión de los Indios Pueblo.1680-1694" en *La Monarquía Hispánica en tiempos del Quijote*, Universidad de Castilla-La Mancha, 2005, p. 647-665.

²⁵ JIMÉNEZ NÚÑEZ, Alfredo, *El Gran Norte de México. Una frontera imperial de la Nueva España*, Madrid: Tebar, 2006.

particular y desde 1966 está depositado en el Museo de América en Madrid, aunque no está expuesto.

Respecto a la cronología, es probable que se ejecutara en fecha posterior al 1683, pues ya en esta fecha se realiza la “Cena de Santo Domingo” en Orihuela, a partir de la cual comienza para nuestro pintor una etapa de gran actividad²⁶. Si damos por válida la hipótesis de que el mecenas es Don Joaquín Fajardo, debiéramos quizás reconsiderar la fecha y retrasarla al menos hasta el momento en el que es nombrado Consejero de Indias en 1687, momento en el que sigue sin resolverse la Rebelión de los Pueblo.

La obra está realizada en forma de Tríptico: dos escenas laterales con imágenes de la Virgen de Guadalupe y Juan Diego, y una escena central más grande en la que se narra el Milagro de las Rosas. Este formato arcaizante pudiera deberse a una elección coherente con el anacronismo deliberado de la obra, pero creemos que es más factible que se deba a la influencia del Tríptico pintado por el mexicano José Juárez en 1656, que se hallaba en Agreda y del que han podido tomar nota tanto su amigo Bussy en su etapa cortesana, como su mecenas, y sugerirle a Vila este formato conforme al exotismo del tema.

En el centro, Senén Vila representa el Cuarto Milagro, en el que se narra la impresión de la imagen de Guadalupe en la tilma del indio Juan Diego cuando le enseña a Zumárraga las rosas que, cumpliendo su mandato, había recogido.

Vemos una escena cortesana, de corte velazqueño, en el marco de un interior con cortinajes y abalaustrado, que se abre a un paisaje de bosques y montañas, que parece inspirarse en la obra de Orrente²⁷, aunque en una escala menor y una versión más íntima, debido al empleo del claroscuro y de esa “luz subterránea” que emana de los tonos rojizos a los que era tan aficionado Senén²⁸.

Es sensible el pintor Senén Vila a la pintura de paisajes. Este gusto por la representación de la Naturaleza, en sintonía con las nuevas corrientes pictóricas, común con otros representantes de la Escuela Valenciana se manifiesta también en esta obra,

²⁶ AGÜERA ROS, José Carlos, *Pintores y Pintura del Barroco en Murcia.*, Murcia: Tabularium, 2002.

²⁷ Se trataría de la obra de Pedro Orrente en el Museo de Arte Sacro en Orihuela : La curación del Paralítico en la Piscina.

²⁸ SÁNCHEZ MORENO, José, *Senén Vila 1640-1707*, Murcia: Universidad de Murcia, 1946.

en una escala más doméstica y humana que la que sugieren las grandes perspectivas del Barroco²⁹.

Llama la atención la esfera decorativa que delimita los espacios arquitectónicos, idéntica a la que emplea Orrente, y en ambos casos resume algunos de los tópicos formales de la pintura barroca: el círculo como contrapunto a la perspectiva ortogonal, que marca el ajedrezado. Pero en Vila parece sugerir una imagen poética de la luna y una doble simbología, muy en la línea de los emblemas utilizados por el Barroco: la proximidad de la noche y la belleza de María, “Bella como la Luna Nueva” según las Letanías Lauretanas.

De los personajes que integran la escena, atrae por el vigor de su ejecución el que representa al Obispo Zumárraga, cuyo rostro registra una personalidad vigorosa y del que se dice popularmente que es un retrato de Nicolás de Bussy.

El recurso a la cartela explicativa en la base de la escena, nos confirma en la intención didáctica (y política) de la obra, y enriquece el mensaje pictórico con el prestigio del texto escrito, y dice: “Aparición de la Madre de Dios de Guadalupe a un indio de México y al Ilmo. Juan de Zumárraga Arzobispo en aqueste reino de España”. Se ha olvidado del nombre del indio, personaje de crucial importancia en la leyenda de las Apariciones. A Zumárraga no se le apareció la Virgen, sólo vio la tilma impresa; no obstante, Senén le otorga esa dignidad. Reafirma a México como uno más entre los reinos españoles, cosa que entonces estaba cuestionada por el levantamiento de toda la Frontera que llevaba algunos años sin reconocer ni a Dios ni al Señor.

Sin duda el personaje que más llama la atención dentro de la escena central es el indio Juan Diego mostrando su tilma con la imagen de Guadalupe, de la que cae una cascada de rosas. La imagen del indio no se pintó asociada a Guadalupe antes de 1648, a raíz de las publicaciones con el tema de las Apariciones y Milagros de Miguel Sánchez. Sólo a partir de esta fecha se inicia la llamada iconografía juandieguina, alentada por Trento y por su deseo de que el indio ayudara a la identificación de las masas indígenas. Los artistas novohispanos, tratan de representar siempre al indio real,

²⁹ Su amigo Conchillos incorpora paisaje, a cuya representación era muy aficionado en las pinturas de la Santa Faz, Alicante. De hecho se le atribuye la primera representación del Benacantil alicantino. HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo, *La Faz de la Eternidad. Catálogo de la Exposición: La Luz de las Imágenes*, Alicante, 2006.

alejándose así de los artistas europeos que los reproducían como héroes clásicos, en un intento fallido de abordar la imagen de la nueva humanidad recién descubierta³⁰.

Vila da al indio Juan Diego una humanidad que lo convierte en el personaje principal, en detrimento de Guadalupe, cuya figura aparece muy empequeñecida en la tilma. Ello lo diferencia de la aplastante presencia de Guadalupe en los modelos novohispanos. Es, además, un indio humilde, de acuerdo a la convicción franciscana acerca de la bondad de los naturales y dignificado por la elección mariana. Todo ello nos invita a pensar que en esta obra Vila muestra sus esfuerzos por racionalizar, por humanizar y por hacer verosímiles todos los elementos de la escena, muy en consonancia con el espíritu barroco y de fuerte didactismo que preside la obra. (Ilus.4).

Ambos laterales acogen idénticos elementos: la Virgen en diálogo con Juan Diego con escasas variaciones en los gestos, una ciudad lacustre de aspecto medieval, de la que se nos dice que es México, a través de letreros y montañas y elementos vegetales exóticos inseparables de la iconografía guadalupana³¹.

Pero lo que más llama la atención es la transformación de Guadalupe que hace Vila, al pintarla como una *madonna*, convirtiéndola en la versión más original e insólita de cuantas se conocen. Da la espalda al modelo novohispano de representación fuertemente consolidado, para alumbrar un modelo único en su género y sin continuación alguna. Utiliza para ello un modelo rubeniano transmitido a través de las estampas que hicieron muy populares sus composiciones y que también pudo conocer por influencia de la Escuelas Andaluza³².

Por lo demás, y muy en su línea naturalista, dota de gran verosimilitud a la escena en la que Juan Diego y la Virgen conversan tranquilamente en medio de un paisaje montañoso con la ciudad amurallada al fondo, iluminada por una luz de gloria, típicamente barroca.

³⁰ SEBASTIÁN, Santiago, *Iconografía del Indio Americano*, Madrid: Tuero, 1992. Destaca a este respecto el "Arco de Maximiliano" (1516-1519) en el que intervino Dürero. En él se idealiza a los indios hasta el punto de representarlos como héroes clásico y su exotismo queda reducido al atuendo.

³¹ Nos referimos en concreto a la imagen estilizada del nopal, planta sagrada de los aztecas, ligado a los relatos precortesianos de la fundación de Tenochtitlan y que el pintor Juan Correa utiliza asociado a Guadalupe. Nopal y Guadalupe irán empapándose de criollismo desde fechas muy tempranas.

³² MARCO GARCÍA, Victor, "Influencia de Alonso Cano en las obra del pintor lorquino Felizes de Alisen" en *Imafronte*, 2007-2008, nº 19-20, Murcia, p. 161-175.

La ejecución de la Virgen es muy cuidada y en algunos detalles se nota la influencia de Bussy, especialmente en el dibujo de las manos y en el nudo del manto³³. En la escena de la derecha la Virgen está ejecutada con la pesadez habitual de Vila, se apoya sobre el suelo como cualquier mortal y ha desaparecido el halo de luz gloriosa. Pese a los cambios efectuados a la Virgen, sabemos que es Guadalupe porque su figura está ligada a elementos del imaginario guadalupano: la montaña (símbolo inequívoco del Tepeyac) y los nopales y ágaves representativos del paisaje mexicano que Vila debía conocer a través de pinturas novohispanas y que, por ello, no reproduce con naturalismo sino mediante un tratamiento esquemático que recuerda a Caravaggio. En todo caso, contribuyen a la pretendida “mexicanidad” del conjunto.

Como fondo de paisaje, Vila pinta una ciudad amurallada que nos recuerda a las que encontramos en los breviarios medievales: fuertes murallas curvas que cercan una ciudad con altas torres y construcciones difícilmente identificables. La impresión que causa esta ciudad es la de un lugar fantástico, pese a que Senén Vila pone unos grandes letreros que la identifican como México.

Esta grave incoherencia dentro de la bien tramada estructura de la obra, es uno de los datos que nos permitió dar con el hilo conductor de la obra: si Vila se esfuerza por dotar de coherencia y verosimilitud al conjunto, dotando a su obra de elementos que la sitúen en la mexicanidad (el indio, las plantas, la montaña, la zona lacustre que rodea la ciudad), ¿por qué pinta este “México” que no encaja en absoluto con las representaciones reales de la ciudad que se conocían en su época?³⁴ (Ilus.5) Porque la intención de Vila no es reproducir el México rutilante que nos acercan los pintores novohispanos: pinta más bien una ciudad mística, la Roma o la Jerusalén ideal. No quiere hablarnos de la Babel floreciente que es el México real, sino de la vieja idea de Fray Juan de Torquemada (1557-1624) cuando en su “Monarquía Indiana” considera a México como la Nueva Roma, el lugar donde se realizaría la utopía milenarista franciscana. Ese es el sentido que, pensamos, puede descubrirse al representar los

³³ Este detalle peculiar en la forma de anudarse el manto de la Virgen, lo encontramos repetido en la hermosa fachada de la Parroquia de Aspe obra de Nicolás de Bussy entorno a 1684. GÓMEZ LOZANO, Josep Mari, “La “sacra conversazione” de la Vall de Crist” en ROJAS FENOLL, María del Carmen y et. al., *Nuevas aportaciones al estudio del escultor barroco Nicolás de Bussy*, Murcia. Archicofradía de la Preciosísima Sangre de Cristo, 2005.

³⁴ Conectada con el movimiento pictórico que comienza a impulsar al paisaje como tema, unida al creciente interés racionalista por conocer las diferentes manifestaciones del urbanismo del Nuevo Mundo y ligada a la pasión de los novohispanos por mostrar a su ciudad como una “nueva Roma” son frecuentes las “vistas de México” que llegan a la metrópoli. KAGAN, Richard L, *Imágenes urbanas del Mundo Hispánico, 1493-1780*, Madrid, 1992, p. 240.

fuertes muros (símbolo de la reciedumbre de las virtudes morales de la Iglesia) que guardan el reducto de una Cristiandad a la defensiva. Podríamos pensar que Vila se hace eco de la moda novohispana de representar la Nueva Roma o la Jerusalén mística³⁵, o que se hiciera eco del auge que la iconografía y los escritos (precisamente su obra se llamaba “La Mística Ciudad de Dios”) de Sor María de Agreda tienen entre sus contemporáneos mexicanos, debido sobre todo a la necesidad de control y evangelización de la Frontera Norte. Humanos proyectos, en suma, que la dura Rebelión de los Pueblo obliga a postergar sine die.

La insumisión y la idolatría resucitaron el antiguo temor de los misioneros de que las masas se entregaran a la apostasía, conscientes del débil vínculo que unía a los indígenas con el cristianismo, y empañaba el mensaje ecumenista de la Iglesia Triunfante que tanto necesitaba la Contrarreforma. La insumisión suponía una afrenta política sin precedentes, pues nunca se había visto que un levantamiento de indios pusiera en jaque al gobierno de una nación civilizada, estrechamente vigilada además, por las potencias rivales que son testigos de su impotencia y debilidad para dominarlo durante más de diez años.

En este escenario en el que la Iglesia por un lado, y el Estado por otro, ven amenazadas sus conquistas, es lógico pensar que el mecenas, preocupado doblemente por el descalabro espiritual y político que la Rebelión acarrea, encargara una obra piadosa en aras de fomentar los ruegos para la pronta solución del conflicto en la que España y todo el orbe cristiano estaban comprometidos.

³⁵ RUBIAL GARCÍA, Antonio, *Civitas Dei et Novus Orbus. La Jerusalén Celeste en la pintura de Nueva España*, México: Anales del Instituto de Investigaciones Científicas, 1972.

ILUSTRACIONES



Ilustración 1. Senén Vila, Tríptico de Guadalupe, último tercio del siglo XVII



Ilustración 2. Senén Vila, Martirio de los franciscanos, detalle del Tríptico de Guadalupe, último tercio del siglo XVII



Ilustración 3. Senén Vila, detalle de la escena lateral del Tríptico de Guadalupe, último tercio del siglo XVII



Ilustración 4. Senén Vila, detalle de la escena lateral del Tríptico de Guadalupe, último tercio del siglo XVII

BIBLIOGRAFÍA

AGÜERA ROS, José Carlos, "El paisaje en los inventarios y la obra de algunos pintores barrocos españoles" en *Actas del Congreso Visiones del Paisaje*. Priego de Córdoba: Universidad de Córdoba, noviembre, 1997.

AGÜERA ROS, José Carlos, *Pinturas y Pintores del Barroco en Murcia*, Murcia: Tabularium, 2002.

AGÜERA ROS, José Carlos, "Pintura y Sociedad de Murcia en s. XVII" en *Revista del Museo Arqueológico de Murcia*, 1994, nº 6, Murcia.

ARMILLAS VICENTE, José, "Crisis en la Frontera Septentrional del Imperio Español de América. La Rebelión de los Indios Pueblo 1680-1694" en *La Monarquía en Tiempos del Quijote*, CAMAÑES, Porfirio (coord), Castilla-La Mancha: Universidad de Castilla-La Mancha, 2005.

BOUZA ÁLVAREZ, José Luis, *Religiosidad Contrarreformista y Cultura Simbólica del Barroco*, Madrid: CSIC, 1990.

BELMONTE RUBIO, Jesús, *De la salida del sol hasta el ocaso. El Convento de las Agustinas Descalzas del Corpus Christi de Murcia*, Murcia, 2011.

CANDEL CRESPO, Francisco, "Don Francisco Verdín y Molina. Un Obispo Murciano en México" en *Murgetana*, nº 36, Murcia, 1971.

CABALLERO CARRILLO, M. Dolores, *Pintura Barroca Murciana. Senén y Lorenzo Vila*, Murcia: Academia de Alfonso X el Sabio, 1985;

CABALLERO CARRILLO, M. Dolores, "Retrato del Primer Marqués de Torrepacheco" en *Murgetana*, 1998, nº 77, Murcia.

CHECA CREAMDES, Fernando, *El Marqués del Carpio y la Pintura Veneciana del Renacimiento. Negociaciones de Antonio Saurer*, Madrid: Universidad Complutense, Madrid, 2006.

FERNANDO GARCÍA, Ricardo, *Arte, devoción y política en torno a Sor María de Agreda y Felipe IV*, Soria, 2002.

GÓMEZ LOZANO, Josep Marí, "La "Sacra Conversazione" de la Vall de Crist" en ROJAS FENOLL, Maria del Carmen, et. al., *Nuevas aportaciones al estudio del escultor*

barroco Nicolás de Bussy, Murcia: Archicofradía de la Preciosísima Sangre de Cristo, 2005.

GONZÁLEZ MORENO, Joaquín, *Iconografía Guadalupana*, México, 1959.

GÓMEZ PIÑOL, Emilio, *Sevilla y los orígenes del Arte Hispanoamericano*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2003.

HERNÁNDEZ FRANCO, Juan, "El Mayorazgo Moctezuma, 1509-1807" en *Estudis. Revista de Historia Moderna*, nº 32.

HERNÁNDEZ, Lorenzo, *La Faz de la Eternidad*, (Catálogo de la Exposición La luz de la Imágenes), Alicante 2006.

JIMÉNEZ NÚÑEZ, Alfredo, *El Gran Norte de México. Una frontera imperial de la Nueva España*, Madrid: Tebar, 2006.

KAGAN, Richard, *Imágenes urbanas del mundo hispánico 1493-1780*, Madrid: Iberdrola, 1998.

KAMEN, Henry, *La Inquisición Española*, Barcelona: Grijalvo, 1972.

KATZEV, Ilona, *La Virgen de la Macana. Emblema de una coyuntura franciscana*, México: Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM, 1998.

LAFAYE, Jacques, *Quetzalcoatl y Guadalupe*, Madrid: FCE, 1977.

LEMEUNIER, Guy, "Pintura Mexicana en Murcia y un Tríptico de Na. Sra. De Guadalupe" en LÓPEZ JIMÉNEZ, José Crisanto, *Historia de la Región de Murcia. Una sociedad en crisis*, 1964, vol. VI, México: Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM.

LOZOYA GONZÁLEZ, José María, "La Escuela de Cristo de Vélez Blanco" en *Revista Velezana*, nº 26, Almería.

LYCH, John, *España bajo los Austrias. España y América, 1598-1700*, Barcelona: Península, 1972.

MANDUJANO SÁNCHEZ, Angélica, "Historia de las epidemias en el México Antiguo" en *Revista Casa del Tiempo*, México: UNAM, 2003.

MARCO GARCÍA, Víctor, "Influencia de Alonso Cano en las obras del pintor Felizes de Alisen" en *Imafronte*, nº 19-20, Murcia, 2007-2008.

MIRALLES MARTÍNEZ, Pedro, *Seda, trabajo y sociedad en Murcia en el s. XVII*, (Tesis Doctoral), Universidad de Murcia, 2002.

NICOLÁS MARTÍNEZ, María del Mar, "Colección de escultura y orfebrería del Virrey Joaquín Fajardo, VI Marqués de los Vélez" en *Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorativi in Italia*, 2012, nº 6, Palermo.

NICOLÁS MARTÍNEZ, María del Mar, "Lujo, ostentación y poder. Creación artística y mecenazgo en el desarrollo del Mediterráneo en la Edad Moderna" en CAMACHO, Rosario, et. al., Coordinación y Edición. Málaga, 2011;

NOGUEZ, Xavier, "El Códice Teotenantzin y las imágenes prehispánicas de la Sierra de Guadalupe" en *Revista de Antropología y Estética*, México: UNAM, 2011.

O'GORMAN, Edmundo, *Destierro de Sombras*, México: UNAM, 1986.

PAZ, Octavio, *Sor Juana Inés o las Trampas de la Fe*, México: FCE, 1990.

RAMALLO ASENSIO, Germán, *La Catedral, guía mental y espiritual de la Europa Barroca*. Murcia: Editum. Universidad de Murcia, 2010.

RAMALLO ASENSIO, Germán, "Nicolás de Bussy reflejado en la pintura. Una posible fuente para el conocimiento de su obra" en VILAR RAMÍREZ, Juan Bautista, (coord), *Historia y Sociedad*, Murcia, 2007.

RAMALLO ASENSIO, Germán, "Reactivación del culto a las reliquias en el Barroco. La Catedral de Oviedo y su Cámara Santa" en Liño. *Revista Anual de Arte*, 2005, nº 11, Oviedo: Universidad de Oviedo.

RUBIAL GARCÍA, Antonio, *Civitas Dei et Novus Orbis. La Jerusalén Celeste en la Pintura de la Nueva España*, México: Anales del Instituto de Investigaciones Científicas. UNAM, México, 1972.

SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, María del Carmen, *El Escultor Nicolás de Bussy*, Murcia, 2004.

SÁNCHEZ MORENO, José, *Noticia de perdidas colecciones en Murcia*, 1946, Murcia: Digitum, n. 29.

SÁNCHEZ MORENO, José, *Senén Vila, 1640-1707*, Murcia: Digitum. Universidad de Murcia, 1946;

SABAU GARCÍA, María Luisa, *México en el mundo de las colecciones de Arte. Nueva España, I*, México, 1994.

- SEBASTIÁN, Santiago, *El Barroco Iberoamericano*, Madrid: Ediciones Encuentro, 2007.
- SEBASTIÁN, Santiago, “El tema de la Virgen de Guadalupe en Juan Correa” en *Revista de la Asociación Española de Americanistas*;
- SEBASTIÁN, Santiago, *Iconografía del Indio Americano*. Madrid: Tuero, 1999.
- SHENONE, Héctor, *Santa María*, Buenos Aires: Editorial Universitaria Católica Argentina, 2008.
- SIGAUT, Nelly, José Suárez. *Recursos y discursos del Arte de Pintar*, México, 2002.
- STRATTON, Suzanne, *La Inmaculada Concepción en el Arte Español*, Madrid: Cuadernos de Iconografía. Fundación Universitaria Española, 1989.
- VARGAS LUGO, Elisa, *Iconografía Guadalupana. Imágenes Guadalupanas. Cuatro Siglos. Anexo*, México: Centro Cultural de Arte Contemporáneo, 1987.
- VILAR RAMÍREZ, Juan Bautista, *La Baronía de Daya Nueva*, Alicante: Club Excelsior. Daya Nueva, 1992.
- VILAR RAMÍREZ, *Los murcianos y América*, Madrid: Fundación MAPFRE, 1992.
- TOUSSAINT, Manuel, *Pintura Colonial en México*, México, 1965.

