

LOS PINTORES ANDRÉS LÓPEZ Y MANUEL SALCEDO EN EL LEGADO GÓMEZ DE BARREDA EN 1826

PAINTERS ANDRÉS LÓPEZ AND MANUEL SALCEDO IN THE GÓMEZ DE BARREDA LEGACY IN 1826

Resumen

Documentamos un conjunto de cuatro cuadros que formaron parte del legado que el capitán indiano Antonio Gómez de Barreda, donó en 1826 al monasterio dominico de Madre de Dios de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz). De mediano tamaño, al óleo sobre cobre, una *Dolorosa* y un *Ecce-Homo* están firmados y fechados en 1790 por Manuel Salcedo, y una *Virgen de Guadalupe* y un *San Antonio con el Niño* en 1803, en México, por el pintor novohispano Andrés López.

Palabras clave

Convento, Patrono, Pintura.

Fernando Cruz Isidoro

Universidad de Sevilla, España.

Profesor Titular del Dpto. de H.^ª del Arte de la Universidad de Sevilla, es IP del grupo HUM-171. Con 3 sexenios de investigación (CNEAI), ha publicado 17 libros de investigación, coordinado otros 5, y cuenta con 36 capítulos en libros y actas de congresos, y más de 50 artículos de investigación.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 14/XII/2019
Fecha de revisión: 21/I/2020
Fecha de aceptación: 04/IV/2020
Fecha de publicación: 30/XII/2020

Abstract

This article documents the set of four paintings, which formed part of the legacy of the Captain Antonio Gómez de Barreda, which donated to the monastery of Dominican nuns of Mother of God, in Sanlúcar de Barrameda (Cadiz), in 1826. From medium sized, on copper, a *Dolorosa* and an *Ecce-Homo* are signed and dated, in 1790, by Manuel Salcedo, and a *Virgin of Guadalupe* and a *San Antonio with the Child*, in Mexico, in 1803, by the painter Andrés López.

Key words

Convent, Painting, Patron.

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i18.0004>

LOS PINTORES ANDRÉS LÓPEZ Y MANUEL SALCEDO EN EL LEGADO GÓMEZ DE BARREDA EN 1826

INTRODUCCIÓN

El evidente gusto por la pintura y la iconografía barroca hispanoamericana, en la sociedad andaluza del primer tercio del XIX, se refleja en el coleccionismo y en la documentación originada por las testamentarias que enajenaron algunas obras, pasando muchas, por donación, a instituciones religiosas, que aún las conservan.

Nuestro objetivo principal será analizar, por su posible ejemplaridad, el conjunto de cuatro cuadros, de mediano tamaño y carácter popular, al óleo sobre cobre, que formaron parte de la colección de un indiano, el capitán Antonio Gómez de Barreda (ca.1741-1826). Y es que no sólo se conservan la documentación de la donación y la que se originó posteriormente, y las propias obras, sino que se mantienen en su ubicación original y bien conservadas, y están firmadas y fechadas, lo que nos permite acercarnos, con seguridad, al gusto de la sociedad del momento, incidiendo en la devoción popular. Objetivo complementario resulta el examen del testamento del donante, puerta abierta para visualizar la situación social del promotor y del

indiano en general, al permitirnos conocer su potencial económico y gustos de todo tipo, al observar la variedad y calidad de objetos que atesoró, joyería, mobiliario, menaje..., que definen, en buena medida, su personalidad e identidad social.

En cuanto a la metodología, partiendo de una puesta al día del estado de la cuestión sobre los pintores e iconografía, se ha llevado a cabo una investigación de fuentes primarias en el archivo del monasterio sanluqueño de Madre de Dios, y de análisis formal e iconográfico de los cuadros, conservados en su clausura. Se completó con otras herramientas, como las posibles fuentes visuales, identificando las estampas y obras con las que se relacionan.

EL CAPITÁN ANTONIO GÓMEZ DE BARREDA, UN RICO INDIANO

Como cabía esperar, fue uno de tantos indios que regresó a su ciudad natal, Sanlúcar de Barrameda, tras cumplir con sus deberes en México como jefe de escuadra de la Real Armada, con dinero y hacienda, pero también con honores, premiado con la Gran Cruz de la Real y Militar

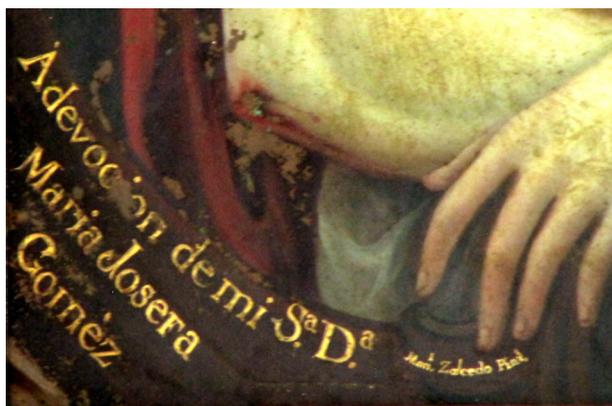


Fig. 1. Manuel Salcedo. *Ecce-Homo*. Detalle de la firma. Óleo sobre cobre. 1790. Monasterio de dominicas de Madre de Dios. Sanlúcar de Barrameda. Cádiz. Fotografía del autor.

Orden de San Hermenegildo. Esta distinción fue creada por Fernando VII tras la Guerra de Independencia, en 1814, para recompensar a aquellos militares que hubiesen demostrado valentía y capacidad de sufrimiento en batalla. Su situación privilegiada, superior a lo habitual en esos nuevos ricos, se evidencia en una práctica de la alta sociedad andaluza, reflejar el status conservador y de catolicismo, con la entrada de uno o varios de sus hijos en religión. En esta ocasión, su hija, María Guadalupe Gómez de Barreda y Barreda, profesó en el monasterio sanluqueño de dominicas de Madre de Dios, donde se exigía una alta dote, 11.000 reales, en efectivo, rentas, objetos valiosos o inmuebles, para asegurar el mantenimiento de por vida y la subsistencia del propio edificio, inmenso, y monumental¹.

Este es el contexto en el que se produce la donación artística, recogida en el testamento del capitán, protocolizado el 18 de septiembre de 1826 ante el escribano Rafael Muñoz y Ximénez. Contaba 77 años, lo que permite fijar su nacimiento hacia 1741², y presumía pronto su fin, por lo que deseaba dejar todo arreglado. Y así ocurrió, pues su fallecimiento tuvo lugar de forma inmediata, siendo enterrado en el convento sanluqueño de Capuchinos.

Un año más tarde, en la mañana del 22 de septiembre de 1827, se procedió a redactar el inventario de sus bienes, para determinar su herencia, pasando diversos peritos a tasar los objetos de valor de su vivienda, una casa principal de dos plantas en la calle sanluqueña de San Francisco, rotulada con el n.º 33. Nos resulta de interés, al reflejar los objetos funcionales y de prestigio social, al identificar su potencial económico y gustos personales, completando el análisis del lote pictórico. En moneda, encontraron una fuerte cantidad en una cómoda, 5.420 reales en onzas de oro y escudos, y 227 reales en pesos fuertes y plata menuda.

Sugestivo resulta el inventario de alhajas, que se detallan por su valor, las más para su vestimenta de gala. Lo encabeza una cadena de oro de China de una vara (unos 80 cm.); un anillo de oro con un brillante engastado; un “aderezo compuesto de collar grande con su pena, otro pequeño, dos pendientes, dos broches y una espiocha”; 2 hebillas de charreteras de oro y otras 2 de zapatos de ganchos de metal; 2 pequeños relojes de oro y otro grande de oro “de repetición”; una “porción de cuentas demás de un Rosario de venturina sin engastar con cruces rotas”; un rosario de cuentas negras engastado en plata; 2 bastones de puño de oro; y su condecoración honorífica, una Venera grande con la Cruz de San Hermenegildo.



Fig. 2. Manuel Salcedo. *Dolorosa*. Detalle de la firma. Óleo sobre cobre. 1790. Monasterio de dominicas de Madre de Dios. Sanlúcar de Barrameda. Cádiz. Fotografía del autor.

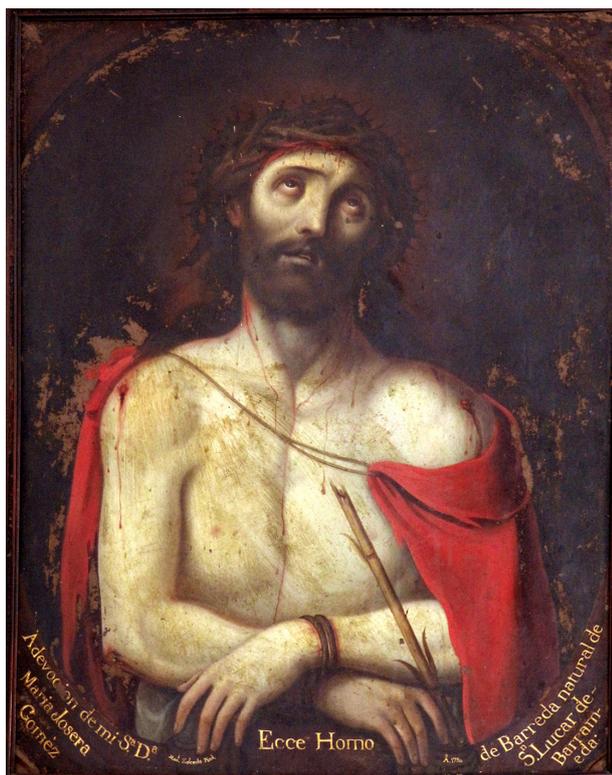


Fig. 3. Manuel Salcedo. Ecce-Homo. Óleo sobre cobre. 1790. Monasterio de dominicas de Madre de Dios. Sanlúcar de Barrameda. Cádiz. Fotografía del autor.

También abundante resulta el ajuar doméstico de plata. Un mechero; una escribanía de cinco piezas; una espabiladera con su porta; 2 salvillas; un portavinajera; unas tenazas de azúcar; 2 cucharones soperos; 5 cucharones; 6 cucharas y 6 tenedores de martillo; 36 cucharas y otros tantos tenedores fundidos; 3 cuchillos de cabo; 21 cucharitas de café de martillo; una copilla de candelá; y una palan-gana de afeitá. Tenía un completo menaje de loza de pedernal y cristal. Y, en cuanto a mobiliario, en madera de caoba, 2 cómodas, una con escritorio; un catre; 4 rinconeras con embutidos; un sofá con sus almohadas; 2 mesas de juego; una mesa de ala de contador; una docena de sillas y 4 silloncitos de Holanda. Completaba la decoración 8 cuadritos pequeños con estampas. En un baúl encontraron varios libros.

Los aprecio fueron los siguientes. José de Barrios, maestro mayor de carpintería de la

ciudad, valoró los muebles en 2.018 reales; Francisco Cellier, librero, valoró los volúmenes en 446 reales; Ignacio Werner, que tenía tienda pública de cristalería y lozas en la ciudad, “que el cristal, pedernal, y la china” sumaban 567 reales; Bernardo de Hocés, artista platero y fiel contraste de Sanlúcar, que el oro y la plata ascendía a 16.365 reales; y el relojero Constantino Dupley, que los relojes valían 1.120 reales. A esa cantidad se añadió el valor de la casa y las tierras de viña y navazo de las que era poseedor, habitual entre la burguesía sanluqueña: 2 aranzadas y media y una cuarta de viña, hoyo y navazo en el pago de la Sertana. Los bienes sumaron 467.316 reales, quedando, tras restar los gastos de entierro y peritajes, 457.471 reales³.

A la hora de fallecer, en 1826, su hija llevaba ya veintidós años en el monasterio, pues la toma de hábito tuvo lugar el 10 de febrero de 1804. La relación con la orden dominica tenía antecedentes familiares, pues cuatro décadas antes, en 1783, había profesado la que creemos su tía, Plácida del Santísimo Sacramento Gómez de Barreda Pastrana, hermana del padre⁴.

UN LOTE DE CUADROS ES LEGADO AL MONASTERIO

La donación de los cuadros se inserta en la cláusula 8.^a del testamento del capitán, que identifica su iconografía, la técnica y ofrece una valoración y de preferencia de ubicación dentro del inmueble. Refleja, además, sus devociones, como haber elegido el nombre de Guadalupe para su hija, por el fervor que sentía hacia esa pintura mariana mexicana, o el que guardaba a su santo patrón, San Antonio. Ordena: “que las cuatro pinturas de Nuestro Padre Jesús Nazareno, Nuestra Señora de los Dolores, Nuestra Señora de Guadalupe y San Antonio de Padua, que conservo, se diesen a culto público o se colocasen después de mi muerte en un lugar donde recibiesen adoración y reverencia, tal

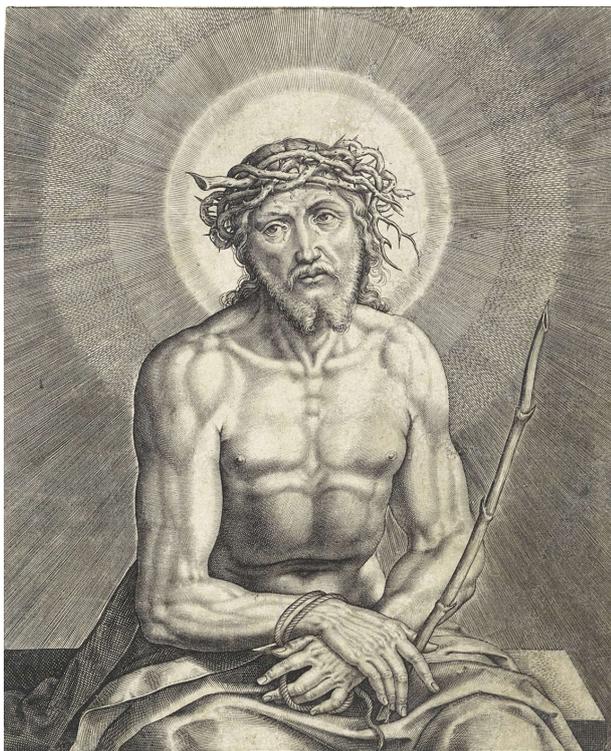


Fig. 4. Hieronymus Wierix. *Christus met doornenkroon*. Grabado sobre papel, 179 mm × 143 mm. h. 1563-1612. Rijksmuseum. Amsterdam. Países Bajos. Fuente: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.331773>.

qual exigen los admirables objetos que representan". Solicita a sus albaceas la realización de un retablo adecuado para su exposición, de madera policromada imitando mármoles o jaspes, e incluso el sitio, sustituyendo un retablo de las monjas, aunque aprovechando la imagen que allí se veneraba, de su devoción: "*costeen un retablo pintado de piedra donde se coloquen todas las imágenes en la yglesia de esta comunidad y altar de Santa Rosa*". Representa un nuevo testimonio de sus raíces americanas, pues fue la primera santa de las Indias, canonizada en 1671 y de enorme veneración, considerada "*patrimonio de la espiritualidad americana*"⁵.

Previendo la reticencia de las monjas por la injerencia, opta para que, en caso negativo, "las coloquen en su coro". No pudo firmar pero, a su ruego, lo hicieron como testigos los veci-

nos de la ciudad José Dutriz, Francisco Peña y Nicolás García.

Aunque el lote de pinturas se recibió en el monasterio tras su muerte, la escritura de recepción se demoró casi un año, pues está fechada el 3 de septiembre de 1827, reflejando que eran al óleo "en cobre". Ese soporte, sobre lámina de cobre, resulta muy habitual en la pintura devocional, de pequeño y mediano formato, procedente de los virreinos de Perú y de Nueva España, por su colorido brillante y capacidad de detalle en formatos reducidos. Aunque el procedimiento se inicia en el ambiente renacentista de la Italia de hacia 1530, la técnica fue rápidamente adoptada por la pintura flamenca, e importada a la región andina y a Nueva España, donde arraigó con más fuerza desde la primera mitad del siglo XVII, por la fortaleza de la minería de cobre, que lo hacía asequible, y la demanda clerical. Clara Bargellini concluye que, a finales de esa centuria, y durante el siglo XVIII y comienzos del XIX, esas láminas colmaron los ámbitos privados de devoción, por su capacidad de maximizar aspectos piadosos y sentimentales, con la preciosidad intrínseca del propio soporte⁶.

Los albaceas testamentarios fueron Simón Antonio de Pastrana, José Ruiz de Cortázar y Fernando de Bustillos. Tras formalizar el inventario de bienes, los dos primeros determinaron tratar con la comunidad dominica la ubicación de los cuadros "en el altar de Santa Rosa". En la reunión, a la que asistió el mayordomo del monasterio, se trató, además, otro asunto espinoso, los 6.000 reales que pertenecían a la difunta esposa del capitán, María Josefa Barreda, por legado de su hermano Alejandro, y que debía heredar su hija profesa. Acordaron celebrar tres aniversarios por las ánimas del muerto, su mujer y de sor Guadalupe Barreda y "retocar y pintar el altar de Santa Rosa, colocando en el nicho alto que está sobre el camarín de la Santa una de las cuatro pinturas dejadas por S.E., en igual nicho del retablo inmediato y, las dos restantes,

a mantenerlas en la veneración que exigen en el coro bajo del mismo convento”.

Las monjas estuvieron en desacuerdo, manifestando “no poder acceder a que se colocasen en un sólo retablo las cuatro pinturas, ni menos a que se quitase de él a Santa Rosa. Pero sí que, reformado y pintado el retablo, se pusiese en el nicho alto la imagen de San Antonio, y otra en igual nicho del altar inmediato, y que las dos efigies restantes las colocarían en su coro, con lo que se llevaba en cierto modo la mente del testador”. Tampoco se cumplió, pues los cuadros se colocaron en el Capítulo alto, aunque con el dinero se reformó y doró el retablo de Santa Rosa, pues en 1842, fallecida sor Guadalupe Barreda, se consigna “la composición del retablo” por 5.150 reales⁷.

UN DESCONOCIDO MANUEL SALCEDO

Los cuadros del *Ecce-Homo* y la *Dolorosa*, al óleo sobre lámina de cobre, están fechados y firmados en 1790 por Manuel Salcedo, un artista inédito, que en uno utiliza en su apellido la S y en el otro la Z. Ha resultado infructuosa su búsqueda historiográfica en los repertorios publicados de pintores hispanoamericanos del momento. Por la residencia de la familia del capitán en México, se podría pensar en la escuela novohispana, pero no tenemos ninguna referencia al respecto, más allá de la existencia en su gremio de un pintor llamado “Sebastián Salzedo”, quizás un pariente, o la similitud con obras de pintores de esa escuela, que podrían evidenciar esa filiación⁸. Lo que queda clara es la cercanía al comitente, pues ambas pinturas las realiza a petición de María Josefa Barreda, a la que califica en la inscripción inferior como “mi señora”: *A devocion de mi S^a D^a / Maria Josefa / Gomez; Man^l Zalcedo pinx^t; A^o 1790; de Barreda natural de / S^o Lucar de / Barram / eda.*

Para no dejar dudas del tema, completa ambas inscripciones con su iconografía, al centro de la

composición: *Ecce Homo* y, en el de la *Dolorosa*, *Ovos omnes / qui t'ansitis, perviant / attendite, et videte si / est dolor sicut, dolor meus*. Son de busto y hacen pareja, afín al carácter popular y piadoso requerido, habitual desde la pintura de Luis de Morales el Divino o los grupos escultóricos de Pedro de Mena, tan usuales en los espacios conventuales y domésticos.

En el *Ecce-Homo*, el recorrido iconográfico es muy extenso⁹, inspirado en grabados de la *Pequeña Pasión* (ca. 1509) y de la *Gran Pasión* (1507-1512) de Durero (1471-1528), o en el *Christus met doornenkroon* de Hieronymus Wierix (1563-1612), del Rijksmuseum. Sin olvidar el modelo pictórico desarrollado por Antonello da Mesina (1473), El Bosco (ca. 1475) Quintin Messys (ca. 1520), Ticiano (1543, 1565-1570), Juan de Juanes (ca. 1565), Caravaggio (1604), Rubens (1612), Jan Cossier (1620), Guido Reni (1639) o Murillo (ca. 1660), o los enérgicos bus-



Fig. 5. Manuel Salcedo. *Dolorosa*. Óleo sobre cobre. 1790. Monasterio de dominicas de Madre de Dios, Sanlúcar de Barrameda, Cádiz. Fotografía del autor.



Fig. 6. Hieronymus Wierix. *Maria als Mater Dolorosa*. Grabado sobre papel, 85 mm × 65 mm. h. 1563-1619. Rijksmuseum. Amsterdam. Países Bajos. Fuente: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.331933>.

tos escultóricos de Gaspar Núñez Delgado, los hermanos García o Pedro Roldán. La exaltación del sentimentalismo alcanza elevadas cotas, al representar el cuerpo semidesnudo del Mesías tras el duro escarnio, de ahí su tez blanquecina recorrida por hilillos de sangre, con las manos atadas y ensangrentadas por la presión, y apenas revestido por una capa roja, cuyo contraste cromático con el fondo neutro, incide en el dramatismo de la escena. Su rostro, vuelto hacia el Padre, es de emotividad por su expresión de sometimiento, similar al modelo de Guido Reni.

La Dolorosa expresa el intenso drama de una madre que ha presenciado la pasión y muerte de su hijo, de ahí que tenga el corazón roto por el dolor, según la profecía de Simeón (Lc.2, 35) “y una espada atravesará su alma”, que devino en la festividad de los Siete Dolores de María,

impuesta por Benedicto XIII en 1727, de gran arraigo en la iglesia hispanoamericana¹⁰. Su iconografía se difundirá con grabados como el de *Maria als Mater Dolorosa*, de Wierix, y estampas populares, como la titulada *Ora pro novis V. Dolorosissima*, del XIX, firmada “A^o.Ps.Ft”. Ese fervor mariano, asociado a la pasión de Cristo, alcanzó enorme popularidad entre la población mexicana y andaluza de finales del siglo XVIII, como se advierte en la proliferación de la imagerie procesional.

Destaco, por su cercanía formal a este cuadro, una *Dolorosa* de Andrés López, el otro autor del lote, del Museo de América de Madrid¹¹. Sigue su técnica, óleo sobre cobre, aunque resulta mayor¹² y repite, aparte del formato y la inscripción devocional, la bayoneta como instrumento del dolor materno, usada por el ejército colonial.

La paleta oscura, con tonos azules para la túnica y el manto, el marrón de la toca y el fondo neutro, resaltan el drama, pues sólo apuntan, contrastando por su tono claro, el rostro, cuello y manos, donde incide la luz, puntos básicos por la emotividad de la expresión, con los ojos al Cielo y el doloroso ademán de apretar las manos, formando una masa compacta.

EL RECONOCIDO PINTOR NOVOHISPANO ANDRÉS LÓPEZ

Los otros dos cuadros, al óleo sobre lámina de cobre, están firmados y fechados por *Andrés López*, un interesante artista mexicano activo entre 1777 y 1812. Fue hijo del pintor Carlos Clemente López y hermano del pintor Cristóbal López, que colaboró con él. Se formó en el taller paterno, y posteriormente en la Academia de las Tres Nobles Artes de San Carlos, fundada en 1783, donde se incorporó como profesor. Su director, Jerónimo Antonio Gil, lo eligió para la “Sala de figuras”, e inspeccionó la tilma de la *Virgen de Guadalupe*, en la comisión liderada por el científico Bartolomeo en 1787¹³. Su obrador se

encontraba en la calle de las Moras, de la capital mexicana. Su estilo se ha relacionado con el de José de Alcívar, compañero en la Academia, a cargo de la "Sala del Natural" junto a Francisco Clapera, que participó en la edición de "*Mirabilia Americana*", escrita por Miguel Cabrera, para demostrar la naturaleza sobrehumana de la imagen de la Virgen de Guadalupe¹⁴.

Bastante fecundo, se especializó en temática religiosa, datándose sus primeras obras, un *San José* o el *San Ignacio herido ante Pamplona*, del Museo de las Vizcaínas de México, en 1777. De dos años más tarde es el lienzo de grandes dimensiones de la *Virgen del Apocalipsis*, para la iglesia de la Enseñanza de México, y de 1784 la *Santa Tecla* y el *San Atanasio* del templo del Ángel, de la capital. Su obra más famosa es un gran *Vía Crucis*, de catorce cuadros, dos desaparecidos, fechado en México de 1798 a 1800, actualmente en la Iglesia de Encino en Aguascalientes. En esa localidad se conservan diversas escenas de la *Vida de San Juan Nepomuceno*, de 1797 y una *Virgen de Guadalupe*, de 1798. En la ciudad de Sombrerete, en Zacatecas, una *Virgen del Carmen*, firmada en 1799; en Guadalajara, un *Calvario*; y en el Tesoro de la Catedral de

México un *Corazón de Jesús*, una *Inmaculada* (1796) y una lámina con *San José* (1797), que se considera de lo mejor de su producción. Ya se ha comentado, la *Dolorosa* del Museo de América en Madrid. También destacó en el retrato, como el de Mariana Ana Teresa Bonstet, del Museo Nacional del Virreinato de Tepozotlán; el de Ramón de Posada y Soto (1785), fray Antonio de Tejada, y el del virrey Matías de Gálvez (1781), del Museo Nacional de Historia de Chapultepec; o el de Cayetano Torres (1787)¹⁵. Su reconocimiento actual, dentro del arte novohispano, le hace disponer de espacio en la colección de arte mexicano Andrés Bastein, del Centro Cultural Universitario Tlatelolco, de la Universidad de México, donde pueden verse un *Nacimiento de la Virgen*, una *Santísima Trinidad*, y una *Inmaculada apocalíptica*¹⁶.

Fue un gran intérprete de la iconografía guadalupana, caracterizado por un modelado de fuerte dibujo y gama cromática de tonos azules pálidos. En España se conocían dos de estos lienzos firmados por López, publicados por González Moreno, en el convento madrileño de San Francisco el Grande (1789), y en la colección sevillana de Joaquín González Santos (1796)¹⁷.

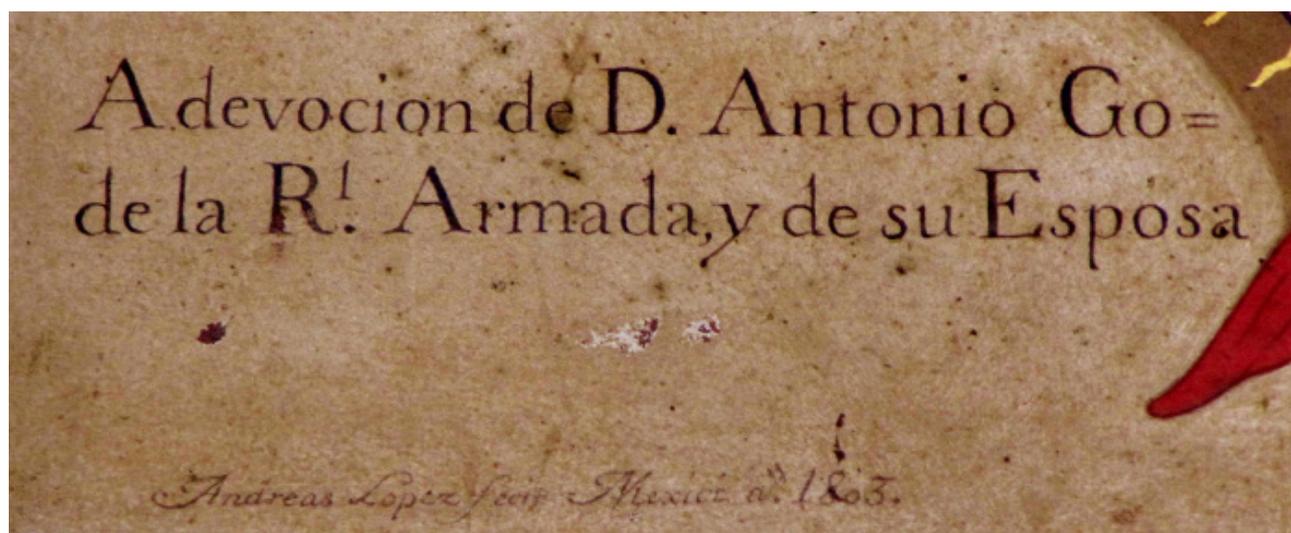


Fig. 7. Andrés López. *Virgen de Guadalupe*. Detalle de la firma. Óleo sobre cobre. 1803. Monasterio de dominicas de Madre de Dios. Sanlúcar de Barrameda. Cádiz. Fotografía del autor.

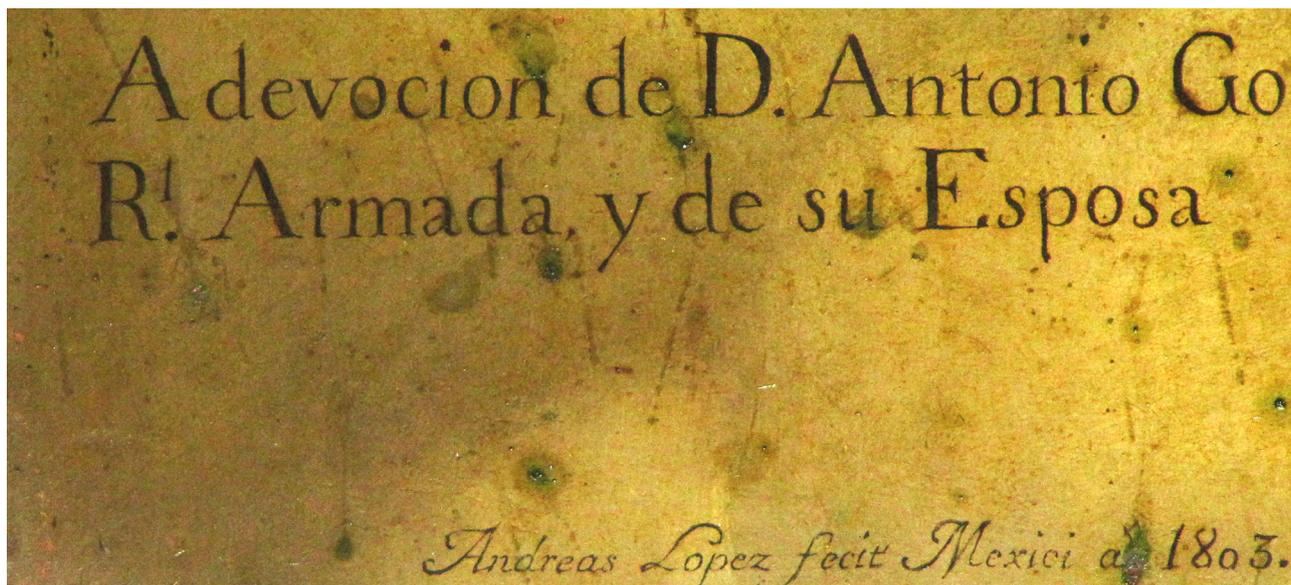


Fig. 8. Andrés López. *San Antonio de Padua y el Niño*. Detalle de la firma. Óleo sobre cobre 1803. Monasterio de dominicas de Madre de Dios. Sanlúcar de Barrameda. Cádiz. Fotografía del autor.

Ambos en paradero desconocido¹⁸, la obra que documentamos representaría la única de cierta localización. Está firmada y fechada en México, en 1803, con la inscripción: “A Devocion de D. Antonio Gomez de la Barreda. Capitan de Nav^o// de la R^l. Armada y de su Esposa D.^a M.^a. Josefa Gomez d(e) Barreda // Andreas Lopez fecit Mexici a^o 1803”. Sigue su habitual iconografía, sin las escenas secundarias, quedando el fondo plano, de tono ocre.

El origen de esta devoción mexicana, que prendió con fuerza en la península Ibérica, se halla en las sucesivas apariciones marianas al indio Juan Diego en la colina del Tepeyac (Guadalupe), al noroeste de la ciudad de México, en 1531, que la vio radiante como el sol, con la luna a los pies sostenida por un ángel, con túnica rosa y manto azul tachonado de estrellas y coronada, que recuerda la iconografía apocalíptica. Declarada Patrona de la ciudad de México, Benedicto XIV le concedió oficio y misa propios¹⁹. Resulta similar la representación que López realizaría dos años

más tarde, en 1805, venerada en la iglesia de Atotonilco, actual estado de Guanajuato, y que el cura Miguel Hidalgo esgrimió, en septiembre de 1810, como blasón de las fuerzas insurgentes al inicio de la Guerra de Independencia. Llamado *Estandarte de Hidalgo*, se conserva en el Museo Nacional de Historia de México²⁰.

En el monasterio sanluqueño se conserva otra *Virgen de Guadalupe*, al culto en la capilla mayor, firmada por el clérigo y pintor barroco mexicano Nicolás Rodríguez Juárez (1667-1734)²¹. Es un síntoma de la devoción guadalupana en Sanlúcar, fruto de su actividad comercial con América, como antepuerto de Sevilla, con numerosos marinos y eclesiásticos en tránsito, originando un culto que pronto se extendió al resto de Andalucía y a toda la península. Publicamos hace años cómo dos de estos lienzos se conservan en el Santuario de la Caridad, uno a los pies del templo, firmado y fechado por Antonio de Torres en 1730, donado en 1835 por Antonio Muñoz, y otro, de menor tamaño en la

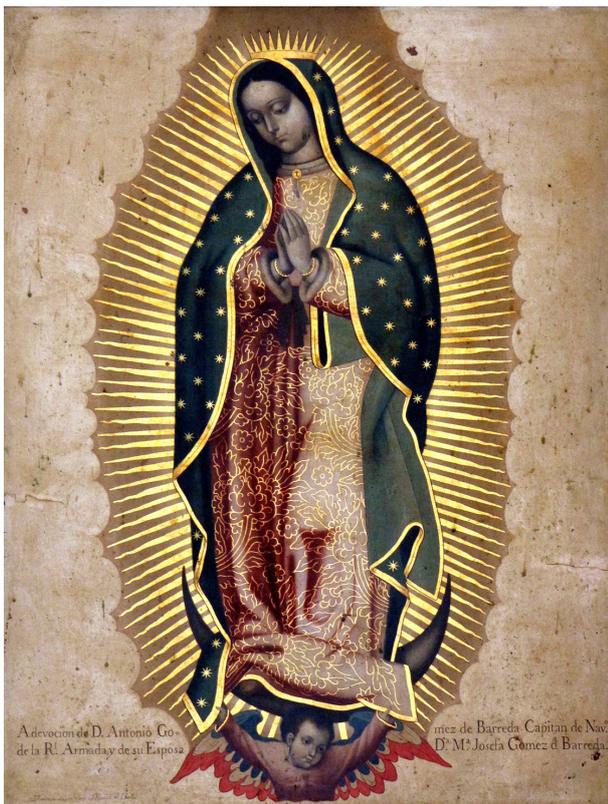


Fig. 9. Andrés López. *Virgen de Guadalupe*. Óleo sobre cobre. 1803. Monasterio de dominicas de Madre de Dios. Sanlúcar de Barrameda. Cádiz. Fotografía del autor.

antesacristía²², de Mateo de Montesdeoca, cuya firma fue identificada por Patricia Barea. Esta investigadora, que analiza la iconografía guadalupana a nivel gaditano, ha localizado distintas obras en la ciudad (convento de las Descalzas, de Regina, dos en Madre de Dios, dos en la parroquia del Carmen, dos en Santo Domingo, dos en San Francisco, otra en la Santísima Trinidad, dos en la parroquia de la Ntra. Sra. de la O, dos en San Nicolás, dos en el Santuario de la Caridad, dos en el palacio ducal o la de la colección de Fernando Romero)²³.

El otro cuadro conservado de Andrés López, firmado y fechado igualmente en México en 1803, es un *San Antonio con el Niño*, patrono del comitente. Lleva la inscripción: “A Devoción de D. Antonio Gomez de la Barreda. Capitan de Navio de la// R^a. Armada y de su Esposa D.^a Maria

Josefa Gomez de Barreda // Andreas Lopez fecit Mexici a^o 1803.” La figura del santo²⁴, de pie y frontal, emerge, de nuevo, de un fondo ocre, en la tierna escena de la aparición del Niño, al que sostiene sentado sobre un libro, y que se apoya sobre un orbe con cruz, como *Cristo Salvador Mundi*. Sigue la iconografía habitual, como en la estampa devocional que incluye en su biografía Pablo Minguet e Irol, *Diario sagrado, y calendario general...*, publicada en Madrid en 1749. La simpatía que ambos demuestran, se observa en el rostro ensimismado del franciscano y en el gesto de cariño del Pequeño, que ladea su amable rostro para mirarlo y en el ademán de acariciarle el mentón. La paleta resulta monótona, pues al fondo neutro se le suma el marrón del hábito, destacando sólo las encarnaduras por el reflejo de la luz y el blanco de las azucenas que porta como símbolo parlante.



Fig. 10. Andrés López. *San Antonio con el Niño*. Óleo sobre cobre. 1803. Monasterio de dominicas de Madre de Dios. Sanlúcar de Barrameda. Cádiz. Fotografía del autor.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Creemos haber cumplido los objetivos propuestos, analizar el legado artístico de un rico indiano a la comunidad religiosa femenina donde su hija había profesado y, transversalmente, acercarnos a las devociones populares, algunas de procedencia mexicana, y preferencias por la pintura sobre lámina de cobre de la sociedad andaluza del primer tercio del siglo XIX. Y, por supuesto, dar a conocer las cuatro pinturas y sus autores, ignorados para la historiografía artística, al permanecer ocultos tras la estricta clausura conventual. El poder acceder a su análisis y realizar el reportaje fotográfico personal, y la consulta de

la documentación originada, conservada en el archivo monacal, nos ha permitido su correcta lectura, determinando uno de los logros de esta aportación, documentar dos nuevas obras para el catálogo del pintor novohispano Andrés López, y dar a conocer otras dos de un pintor inédito, Manuel Salcedo, quizás de ese entorno. Sirva como colofón, las más expresivas gracias a la comunidad dominica sanluqueña, y en especial a las Madres Prioras María Teresa Martín Cabrera y María Rosa Valiyaveetil, por permitirnos el acceso a la clausura y al archivo del monasterio, y por haber sabido preservar estas pinturas y el inmenso patrimonio que alberga el edificio.

NOTAS

¹Véase CRUZ ISIDORO, Fernando. *El Monasterio de Madre de Dios. Historia y Patrimonio artístico de las dominicas sanluqueñas*. Sanlúcar de Barrameda: Monasterio de la Anunciación del Señor, 2018, págs. 108-112.

²Debió ser hijo de Diego Gómez de la Barreda, natural de las montañas de Burgos, que se acercó en Sanlúcar, donde probó su hidalguía en enero de 1741. Casó con Tadea de la Peña y Vela, con la que tuvo a Fernando y a Catalina de Barreda y, tras su muerte, con María García de Pastrana, que debió ser la madre del capitán que estudiamos. En tal caso, sus abuelos maternos fueron el regidor sanluqueño Simón Antonio García de Pastrana y Ana Correa Benavides. VELÁZQUEZ GAZTELU, Juan Pedro. *Catálogo todas las personas ilustres y notables de esta ciudad de Sanlúcar de Barrameda, desde la mayor antigüedad que se ha podido encontrar en lo escrito hasta este año de 1760*, transcrip. y ed. de Fernando Cruz Isidoro. Sanlúcar de Barrameda: ASEHA, 1996, pág. 208.

³Archivo del monasterio de Madre de Dios de Sanlúcar de Barrameda (AMMDS) caja 4 carp. 1.2. En el monasterio se recibieron legados de gran importancia económica, como los de la familia Vint y Lila. CRUZ ISIDORO, Fernando. *El Monasterio de Madre de Dios...* Op. cit., págs. 120-140.

⁴CRUZ ISIDORO, Fernando. *El Monasterio de Madre de Dios...* Op. cit., págs. 158, 200.

⁵SEBASTIÁN, Santiago. *El Barroco Iberoamericano. Mensaje iconográfico*. 2.ª ed. Madrid: Encuentros, 2007, pág. 198.

⁶BARGELLINI, Clara. "La pintura sobre lámina de cobre en los virreinos de la Nueva España y del Perú". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (Ciudad de México) vol. XXI, 75 (1999), págs. 79-88.

⁷AMMDS caja 4 carp. 1.2.

⁸TOUSSAINT, Manuel, *Pintura colonial en México*. México: UNAM, 1990, pág. 178.

⁹RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo testamento*, t. I, vol. II, 2.ª ed. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000, págs. 476-479. SEBASTIÁN, Santiago. *El Barroco Iberoamericano...* Op. cit. págs. 141-142.

¹⁰TRENS Manuel. María. *Iconografía de la Virgen en el arte español*. Madrid: Plus Ultra, 1946, págs. 223-232. SEBASTIÁN, Santiago. *El Barroco Iberoamericano...* Op. cit., págs. 158-159.

¹¹Ibidem pág. 176. GARCÍA SAIZ, María Concepción. *La pintura colonial en el Museo de América (I). La escuela mexicana*. Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, Patronato Nacional de Museos, 1980, pág. 76, lám. 23.

- ¹²Ficha n.º 00023 del Museo de América de Madrid. <http://ceres.mcu.es/pages/Main>. [Fecha de acceso: 31/03/2020].
- ¹³MONTES GONZÁLEZ, Francisco. *Sevilla guadalupana. Arte, historia y devoción*. Sevilla: Diputación Provincial, 2016, pág. 223.
- ¹⁴ARMELLA DE ASPE, Virginia. *Andrés López: pintor novohispano*. México: Pinacoteca Virreinal de San Diego-INBA, Lotería Nacional para la Asistencia Pública, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994.
- ¹⁵TOUSSAINT, Manuel, *Pintura colonial...* Op. cit., págs. 175-176. GARCÍA SAIZ, María Concepción. *La pintura colonial...* Op. cit., págs. 74-75.
- ¹⁶Colección Andrés Blaistein. <http://museoblaisten.com/Artista/267/Andres-Lopez>. [Fecha de acceso: 10/4/2018].
- ¹⁷GONZÁLEZ MORENO, Joaquín. *Iconografía guadalupana en Andalucía*, Cádiz: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura y Medio Ambiente, 1991, pág. 84. MONTES GONZÁLEZ, Francisco. *Sevilla guadalupana...* Op. Cit., pág. 223.
- ¹⁸Agradezco la información al profesor Francisco Montes. Véase como la obra de referencia más actualizada, la de MONTES GONZÁLEZ, Francisco. *Sevilla guadalupana...* Op. cit.
- ¹⁹SEBASTIÁN, Santiago. *El Barroco Iberoamericano...* Op. cit., págs. 159-160.
- ²⁰Instituto Nacional de Antropología e Historia, México INAH. Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec. http://lugares.inah.gob.mx/museos-inah/museo/museo-piezas/3522-3522-10-235420-estandarte-de-la-virgen-deguadalupe.html?lugar_id=472. [Fecha de acceso: 10/4/2018].
- ²¹CRUZ ISIDORO, Fernando. *El Monasterio de Madre de Dios...* Op. cit., págs. 415-417.
- ²²CRUZ ISIDORO, Fernando. *El Santuario de Ntra. Sra. de la Caridad, de Sanlúcar de Barrameda. Estudio Histórico-Artístico*. Córdoba: CajaSur, 1997, págs. 274-275; *El Patrimonio restaurado de la Basílica de la Caridad de Sanlúcar de Barrameda*. Sanlúcar de Barrameda: ASEHA, 2011, págs. 330-333.
- ²³BAREA AZCÓN, Patricia. "La iconografía de la Virgen de Guadalupe de México en España". *Archivo Español de Arte*, (Madrid)], Vol. LXXX, 318, (2007), págs. 195-197; "Pintura guadalupana en Cádiz". *Atrio. Revista de historia del arte* (Sevilla), 13/14, (2007/2008), págs. 39, 40, 48-50; "Pintura guadalupana en Cádiz". *Anales del Museo de América* (Madrid), 16 (2008), págs. 175, 182-184.
- ²⁴RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos A-F...* Op. cit., t. II, vol. III, págs. 123-127.