

TAN CONOCIDA, TAN VENERADA Y APLAUDIDA. LA ICONOGRAFÍA GUADALUPANA EN EL MONASTERIO DE SAN LEANDRO DE SEVILLA

Salvador Guijo Pérez
Universidad Pablo de Olavide
salvadorguijo@hotmail.com

Jesús Sánchez Gil
Universidad de Sevilla
jesusanche1998@gmail.com

RESUMEN

Este artículo estudia y tiene como objetivo presentar el catálogo de pintura Novohispana con la temática guadalupana que se conserva en el monasterio de San Leandro de Sevilla. El estudio está estructurado en diferentes apartados: una introducción, un estudio que relaciona el Nuevo Mundo y el monasterio de San Leandro, el análisis de la iconografía guadalupana y su llegada a Sevilla, así como las obras del cenobio agustiniano.

PALABRAS CLAVE: pintura novohispana, monasterio de San Leandro de Sevilla, virgen de Guadalupe, arte virreinal, Juan Correa, pintor mexicano Joseph de la Cruz.

SO WELL KNOWN, SO VENERATED AND APPLAUDED.
THE ICONOGRAPHY OF GUADALOUPE
IN THE MONASTERY OF SAN LEANDRO OF SEVILLE

ABSTRACT

This article studies and aims to present the catalogue of Novohispanic paintings with the theme of Our Lady of Guadalupe that are kept in the monastery of San Leandro in Seville. The study is structured in different sections: an introduction, a study that relates the New World and the monastery of San Leandro, the analysis of the iconography of Guadalupe and its arrival in Seville, as well as the works in the Augustinian monastery.

KEYWORDS: novo-hispanic painting, San Leandro monastery in Seville, Virgin of Guadalupe, vicerealty art, Juan Correa, mexican painter Joseph de la Cruz.



1. INTRODUCCIÓN

En las últimas décadas el arte Virreinal o Novohispano ha sido objeto de un creciente interés por parte de los investigadores. La creciente bibliografía sobre el mismo, así como la adquisición de sus obras por parte de notables museos son una clara consecuencia de ello. En esta modesta pero necesaria tarea debe inscribirse ahora el estudio que presentamos. En él analizamos cinco obras, en parte inéditas, que se conservan en el interior del monasterio de San Leandro de Sevilla (Guijo, 2019a, pp. 407-436; 2018a, pp. 157-186; 2017, pp. 609-634. Llordén, 1973) y como las mismas pudieron llegar a este cenobio.

No conocemos la fecha exacta de la fundación de este agustino convento (Miura, 1999, p. 145), sin embargo, parece ser que ya existía hacia el año 1260 cuando aparece citado entre las mandas de un testamento que recogió Ortiz de Zúñiga (1796, p. 236)¹. Igualmente, documentos del archivo monacal² relatan la existencia de éste poco después de la conquista de Sevilla. Así lo recogen cronistas e historiadores (Arana, 1789, p. 57. Ortiz, 1796, p. 236. González de León, 1839, pp. 82-84; 1844, pp. 85-87. Madrazo, 1884, p. 601. Gestoso, 1889, p. 261)³ que catalogan a San Leandro como cenobio de origen fernandino (González Jiménez, 2006. González González, 1986. Martínez Díez, 1993. Mitre, 1974. Rodríguez López, 1994) y anterior al siglo XIV. El monasterio sufrió en sus inicios el traslado de su emplazamiento hasta en tres ocasiones. Respecto al lugar que ocupa actualmente, recoge el Protocolo del convento la donación que escasos dos meses antes de su fallecimiento, pues murió el 23 de marzo de 1369 (Díaz, 1995, p. 369), concedió a la comunidad de San Leandro el rey Pedro I. Se trata de las casas en las que a día de hoy continúa teniéndolas en propiedad desde el 19 de enero de 1369⁴.

Entre el patrimonio artístico de este monasterio (Guijo, 2018b; 2019a) se encuentran multitud de imágenes con sus distintos apelativos y advocaciones, así como obras pictóricas de diferente temática y estilo. La proveniencia de la mayoría

¹ «Subsistían ya también en toda forma los Conventos de San Pablo, San Francisco, la Merced, la Trinidad y San Leandro: para todos y para su obra hay legados píos en un testamento de este año (1260); al de San Leandro, que es su primera memoria, dice para los Cofrades de San Leandro; é á las devotas Monjas que allí moran: vese que había ya Cofradía y morada de mujeres Religiosas con título de San Leandro...».

² Archivo del monasterio de San Leandro (en adelante, AMSL). Memoria y Tradición de la venida de la milagrosa Imagen de María Santísima con el Amabilísimo título de las Virtudes, y milagros que la Señora ha obrado por mediación de esta hermosísima y devota Imagen. Sevilla, 1 de octubre de 1817, ms. Anotaciones en diferentes libros de cuentas de diferentes siglos, ms. y otros legajos del archivo conventual donde se recogen los orígenes del mismo, ms.

³ Confróntese también la sección especial del Archivo Municipal de Sevilla, que comprende los papeles y documentos adquiridos por el Excmo. Ayuntamiento de la testamentaría del Sr. Conde del Águila. Comunidades religiosas. Convento de monjas de San Leandro, tomo I, número 15, hay dos relaciones, ms.

⁴ Libro de Protocolo del monasterio de San Leandro (en adelante, LPMSL) 1666, cuad. 1, f. 4v. Privilegio. Pedro I. 19 de enero de 1369, ms.

de ellas nos resulta desconocida desde el archivo monacal. Sin embargo, testimonios expertos nos indican que su origen podría estar en el pago de la dote de una postulante, en una dádiva a la comunidad, en el encargo del propio convento al artista o podría haber pertenecido a alguna de las seglares, damas de noble linaje o de acompañamiento que sin profesar en la orden vivían en el cenobio (Peña, 2010, p. 114). Las mismas estaban presentes de forma cotidiana en las celdas de las religiosas y en las principales estancias de la clausura. Nos encontramos ante obras de meditación desde la intimidad de la religiosa y objeto de piadosas reflexiones. Desgraciadamente, los avatares históricos hicieron una gran mella en la pinacoteca de este cenobio. La necesidad del convento y las diferentes desamortizaciones provocaron la dispersión de sus obras, bien siendo malvendidas, bien siendo expoliadas. El desprecio de la escultura en este periodo permitió la conservación de las piezas de este noble arte, no corriendo la misma suerte la pintura, ni la orfebrería conventual.

2. EL NUEVO MUNDO Y EL MONASTERIO DE SAN LEANDRO

La situación de Sevilla como puerto y puerta de Indias fue un aliciente para todos aquellos soñadores que buscaban la mejora de sus condiciones de vida, gracias a las transacciones comerciales y mercantiles que se daban en la ciudad en torno al puerto. Fruto de estas, el convento de San Leandro que no dejó de participar en este entramado de relaciones, recibió entre sus miembros descendientes de familias de comerciantes afincadas en Sevilla que adquirirían el estado religioso. Igualmente, los fieles encontraban en las imágenes de San Leandro el consuelo a sus dolencias y la seguridad para vencer la incertidumbre antes y durante la partida, ya fuera la física al Nuevo Mundo, como la espiritual tras la muerte, esperando la resurrección posterior. Esas promesas llegaban a materializarse a la vuelta de sus viajes físicos con preseas, en acción de gracias, y donaciones *pro remedio animae*, así como por la dote de las religiosas entrantes. Se conservan diferentes libros registro de sus miembros donde en la mayoría de los casos se indicaban ciertos datos de importancia sobre las religiosas y sus familias. Estos contienen pocos vacíos documentales desde 1603. En el primer volumen no conocemos la procedencia de las religiosas de San Leandro, salvo contadas excepciones⁵. No pareció ser un elemento importante para los amanuenses pues en la mayoría de los asientos no se indicaba, ni siquiera lo preguntaban en muchos casos, pudiendo coincidir con el origen sevillano de las aspirantes. Sí destaca el origen de las religiosas que vienen de otras ciudades fuera de Sevilla, como Lisboa, Madrid y Jerez de la Frontera. Otras actas nos indican junto con la procedencia de las hijas la de sus padres, así como la vecindad de los mismos, donde reseñamos uno de ellos, en relación con nuestro artículo, que se encuentra residente

⁵ Libro de Profesiones del convento de San Leandro (en adelante, LPCSL) 1603. «Libro donde se acientan los hábitos, exámenes y velos de San Leandro de Civilla. Siendo el mes de noviembre del año de mil y seis cientos y tres».



en las Indias⁶. Se trata del padre de la religiosa Beatriz Laso de la Vega, hija de Antonio de Villacís. Se indica que no conoció a su madre ni sabe su nombre, tomando el hábito el 26 de agosto de 1618, a los 12 años (Guijo, 2018c, p. 195). Fue común que las hijas de mercantes viudos tomaran el hábito en un convento de clausura, tras realizar el pupilato a temprana edad.

En el segundo volumen de 1636, la procedencia geográfica, a diferencia del anterior, es un elemento a tener en cuenta que se incluye en prácticamente la totalidad de las actas estudiadas. La gran mayoría de nuestras religiosas procede de Sevilla existiendo un porcentaje de mujeres con otros orígenes nacionales, europeos y de territorio transoceánico. Los elencos de religiosas agustinas provenientes de las Indias fueron concretamente dos, de las ciudades de Lima⁷ y de México⁸. Ana de Carrascosa, hija de Juan de Carrascosa y Antonia Marcelo, profesó el 15 de septiembre de 1636, nacida en Lima (en las Indias). Igualmente, Gema Federigui, hija de Santos Federigui y Josefa, tomó el hábito el 29 de enero de 1646. Se indica que nació en México (en Indias) (Guijo, 2019c, p. 43).

Por último, el tercer libro de profesiones de 1700 del convento de San Leandro de Sevilla, abarca el periodo de 1713 a 1868⁹. Este contempla la procedencia geográfica de sus aspirantes como un elemento a tener en cuenta que se incluye en todas las actas estudiadas. Con un origen en territorio americano la comunidad de religiosas agustinas contó con una hermana proveniente de La Habana (Guijo, 2019b, pp. 175-176)¹⁰. No se nos indica, junto con la procedencia de las hijas, la de sus padres, como así ocurrió en algunos casos de los volúmenes anteriores, ni tampoco la vecindad de los mismos. La religiosa fue Josefa Joaquina Romeo, hija de Blas Martín Romeo y Juana Catalina de Castro, que tomó el hábito el 7 de abril de 1801. Esta nació en Cuba (Guijo, 2020, p. 114).

Otro documento, que puede iluminarnos en cuanto al origen de la relación patrimonial virreinal del monasterio de San Leandro es una colección de milagros y gracias concedidas por la mediación de Nuestra Señora de las Virtudes, imagen de la Virgen que se encuentra en el monasterio de San Leandro. En el archivo conventual del convento de San Leandro se conserva una memoria manuscrita sobre el origen milagroso de la imagen de Nuestra Señora de las Virtudes, en la cual se indica su llegada al convento, así como los favores y gracias concedidos mediante su intercesión:

Memoria y Tradición que se conserva en el Archivo de este Real Convento del Señor San Leandro, orden de Nuestro Gran Padre el Señor San Agustín, de esta ciudad de Sevilla, de la venida de la milagrosa Imagen de María Santísima con el Ama-

⁶ LPCSL 1603. Acta 122.

⁷ LPCSL 1636. Acta 13.

⁸ LPCSL 1636. Acta 97.

⁹ Aunque su portada indica que la redacción del presente libro comenzó en el año 1700, la primera acta que se recoge pertenece al año 1713.

¹⁰ LPCSL 1700. Acta 360, tiene correspondencia con el acta de profesión 368.

bilísimo título de las Virtudes, y milagros que la Señora ha obrado por mediación de esta hermosísima y devota Imagen.

El mismo fue realizado a petición de Rafaela de San Francisco de Borja Zerralde, religiosa del convento de San Leandro¹¹. Éste se realizó a partir de papeles y legajos sueltos que se encontraban en el archivo conventual, así como «por apuntes que prestó la citada religiosa en manifestación y justo agradecimiento de los favores que había recibido de la Santísima Virgen por mediación de la imagen de Nuestra Señora de las Virtudes». La fecha de compilación fue el 1 de octubre de 1817 y se realizó en la ciudad de Sevilla, dentro del citado monasterio. Aunque el manuscrito fue elaborado en 1817, los hechos que se recogen en el mismo son anteriores a ese año, como así se indica en el propio libreto. En éste se describen nueve historias milagrosas siendo al menos siete de ellas anteriores a la fecha indicada. Las dos primeras tienen que ver con el rescate de dos naufragos indios y como estos invocando a la Virgen de las Virtudes fueron salvos y agradecieron a la imagen con preces ejecutadas en aquél continente la intervención divina.

«Refieren las religiosas modernas, por habérselo oído contar a las antiguas», prosigue el relato, que una hermana de religión, muy devota de la Sagrada Eucaristía, «pasaba las más de las noches acompañando al Santísimo Sacramento». En una de ellas estaba mirando a la iglesia desde el coro, hacia la una o las dos de la noche, y vio como un hombre estaba asido a los vestidos o ropajes de la Señora de las Virtudes. Debido a la escasa luz de las lámparas de aceite, la religiosa apercibió que el caballero tenía un armador colorado e iba en mangas de camisa. La religiosa se turbó creyendo que era un ladrón que intentaba despojar a la Virgen de aquellos objetos de valor que portaba, y como nada podía remediar, estuvo mirándolo más de dos horas, admirándose de que dicho hombre no se movía. Finalmente, al cabo de dicho tiempo, sin saber cómo ni por dónde, desapareció. Creció entonces mucho más la admiración de la religiosa por no haber visto el lugar de su salida, pues veía que las puertas estaban cerradas. Con esta confusión determinó permanecer en el coro hasta que viniese el sacristán a abrir la iglesia y llegada la hora le dijo: «Mire la iglesia que hay gente en ella». Así lo hizo, pero no halló a nadie. La religiosa insistió en que había visto a un hombre y el sacristán se abismaba, «porque no hallaba tal hombre quedando la porfía en este estado».

¹¹ LPCSL 1700, pp. 225v-228r. La religiosa era natural de la «Corte de Madrid», hija de Andrés Serralde y de Mariana Barcaneda. El libro registro recoge su profesión el día 17 de agosto de 1777 junto con la de su hermana María de Loreto. Tenía la edad de 26 años. En el mismo libro se recoge la aceptación y toma de hábito de las mismas un año antes, el día 16 de junio de 1776 (pp. 219v-222r). La citada religiosa encargó la realización del manuscrito a la edad de 66 años, a los 40 años de su profesión religiosa. Por tanto, desconocemos la identidad de su redactor. Aunque por la caligrafía y decoración del mismo intuimos que debió de ser una religiosa del mismo Monasterio.



Pasado el tiempo, se presentó un día en la iglesia un indiano, que traía una corona y potencias de plata sobredoradas con sobrepuestos imitando a piedras¹². Éste dijo a las religiosas que le manifestasen a la Virgen de las Virtudes, a quien debía la vida, porque habiéndose suscitado una gran borrasca en alta mar, el barco en que venía había naufragado. Tras el fatal acontecimiento se encomendó de todo corazón a esta santísima imagen, a quien le pareció había visto y asiéndose de sus vestidos, estuvo cerca de dos horas en una tabla milagrosamente. Le había prometido a la Señora que tan pronto como llegase a esta ciudad vendría a darle gracias y traerle la corona y potencias prometidas. Todo el relato fue oído por la religiosa y ésta le preguntó en qué mes, semana, día, y hora había sido la borrasca y qué traje tenía puesto. Por su declaración pudieron comprobar que todo era idéntico a cuanto la fervorosa monja había visto aquella noche, con gran admiración de la comunidad y de cuantos tuvieron noticia de este prodigio.

En otra época, prosigue el manuscrito, libró esta milagrosa imagen a otro indiano que naufragara, el cual ofreció a la Señora que «si lo sacaba en bien le traería una gran lámpara de plata, la que en efecto le dio en justo agradecimiento». Estuvo alumbrando a la Santísima Virgen hasta 1810 en que fue invadida Sevilla por los franceses y se vendió con otras alhajas del convento¹³. Las historias de naufragos agradecidos a las imágenes marianas son muchas y se recogen en los principales libros de milagros de aquellas vírgenes más veneradas. Éste es el caso de los milagros atribuidos a Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza y su relación con el mundo de la mar. A la misma se le atribuye, entre otros, el milagro de librar de un inminente naufragio de su navío a dos hermanos en la bahía de Cádiz (Gutiérrez Lasanta, 1979). Sevilla, como hemos indicado, es puerto y puerta de Indias, en este periodo la afluencia de extranjeros a la ciudad es una práctica generalizada en búsqueda de la prosperidad económica, al mismo tiempo, la religiosidad popular estaba inserta en el diario de los habitantes como un uso social.

¹² Se indica en el manuscrito que «es la misma que hoy tiene la Señora y el Niño», no coincidiendo con las que porta en la actualidad, ni con ninguna de las existentes en el Monasterio. Ello nos lleva a pensar que la misma fue vendida o perdida en un momento posterior a la enajenación forzosa realizada por los franceses, que sí conocemos despojaron a dicho altar de sus lámparas de plata, entre otras preseas. O podemos pensar que el compilador se limitó a transcribir en el libro el milagro tal y como se redactó en su momento sin indicar que las mismas fueron enajenadas en un momento anterior, como sí indicó posteriormente con la lámpara de plata.

¹³ El manuscrito alude a la invasión francesa expresamente y al expolio cometido sobre los bienes del monasterio, así como a los de la ciudad de Sevilla, puesto que estas notas son pasadas a limpio y unificadas en este cuaderno el 1 de octubre de 1817.



3. LA ICONOGRAFÍA GUADALUPANA Y SU EXPANSIÓN

No se equivocaba el jesuita Francisco de Florencia, cuando escribió la insigne muestra devocional a la mexicana Virgen de Guadalupe, *La estrella de el Norte de México*, publicada en el año 1688 donde rubricaba la conocida frase: «En Cádiz, en Sevilla, en Madrid y en todas las partes de Catholicos, que tiene comercio la Nueva España, es tan conocida, tan venerada, y aplaudida esta Santa Imagen, que apenas ay casa, en que no la tengan»¹⁴.

3.1. LA DIFUSIÓN DEVOCIONAL MEXICANA Y SU SIGNIFICACIÓN

La devoción a Santa María de Guadalupe fue desde sus inicios, uno de los ejes de la expansión del catolicismo en América. Su rápida propagación en el altiplano mexicano desde su milagrosa aparición a mediados del siglo XVI a Juan Diego Cuauhtlatohuatzin en el conocido cerro del Tepeyac, estuvo ligada al origen de la archidiócesis bajo el gobierno de fray Juan de Zumárraga. Pero fue realmente el siglo XVII, la centuria que vertebró y encaminó el desarrollo del culto guadalupano, una etapa crucial, y complicada en Europa en la que, gracias a la defensa lícita del clero, el apoyo de las órdenes religiosas y la incipiente sociedad criolla, el hecho milagroso se convertiría para la Iglesia y la monarquía en un modelo de legitimación del poder virreinal (Mayer, 2010, pp. 20-21).

Fueron las publicaciones del presbítero Miguel Sánchez y la del bachiller Luis Lasso de la Vega inestimables puntos de certificación de los orígenes del culto y de la gran difusión que ya tenían por aquel entonces. Estos hechos se reflejaron en la existencia de una ermita, donde se peregrinaba para conseguir favores de esta celestial mediadora o en el poder taumatúrgico que se le asignaba al ayate, siendo trasladado a la Catedral por distintas inundaciones acaecidas hacia 1629¹⁵. Resulta curioso que ya por aquellas fechas muchos de los autores que dedicaban sendas publicaciones a la historia mariana nos mencionaran la multiplicación de imágenes que se estaba haciendo efectiva durante el siglo XVII, como fue el caso de Luis Becerra Tanco (Cuadriello, 1983, p. 33)¹⁶. La más antigua copia existente y documentada de la imagen original, se le debe al conocido artista Baltasar Echave Orío, en 1606, que junto con el grabado de las indulgencias de Samuel Stradanus, en 1615, inauguraron un rosario de imágenes inspiradas en el verdadero icono. A la misma vez que se elogiaba esta devoción en sermones y publicaciones, la multiplicación de la

¹⁴ Florencia, 1688: 181. Referencia que aporta en el capítulo XXXI, «Prosigue la devoción deste Reyno con la Santa Imagen».

¹⁵ En 1648 se publicó *Imagen de la Virgen María Madre de Dios, de Guadalupe milagrosamente aparecida en la ciudad de México*, recogiendo la tradición oral de las mariofonías por primera vez. Un año después, en 1649.

¹⁶ Destacamos su obra *Origen milagroso del santuario de Nuestra Señora de Guadalupe, extramuros de la ciudad de Mexico*.





Figura 1. Samuel Stradamus, Detalle *Virgen de Guadalupe*, s. XVII.
Museo Franz Mayer, México.

imagen estaba siendo efectiva en distintos puntos de la geografía mexicana, como fue el caso de Puebla, Oaxaca, Querétaro o San Luis de Potosí (fig. 1).

Sobre esta expansión, Jaime Cuadriello apunta que fue fértil entre los gobernantes que llegarían a Nueva España, en el caso del Conde de Salvatierra o del primer duque de Albuquerque, ganando especial fama y devoción. Este papel no fue asumido solo por los que llegaban, sino también por los propios oriundos que debían partir hacia otro lugar, como fue el caso del virrey conde de Alva de Liste, que llevó con su nueva corte de la ciudad de Lima en 1655, la «presea de mayor aprecio y devoción», un facsímil de la Virgen (1994, p. 259). La imagen de la Virgen de Guadalupe, en su papel representativo y espiritual se convierte en un emblema para la sociedad novohispana, de la misma forma que lo fueron los santos de la Contrarreforma para los reinos católicos. Estos personajes que alcanzaron el halo de santidad fueron para la corona ejemplos cercanos y reales, que vivieron y padecieron, encumbrando en ellos un ideal que la nación mexicana vería en su imagen posteriormente. La Virgen de Guadalupe como imagen aparecida para encabezar la visión de la Iglesia novohispana, transmitió un mensaje evangelizador clave en un período importantísimo para el establecimiento y la conformación de los pilares sociales, políticos y religiosos de la Nueva España. De ese sentimiento de exclusividad y distinción territorial para los indios, se aplicó el conocido salmo 147: *Non fecit taliter omni Nationi*, no ha hecho nada igual con ninguna otra nación (1994, p. 260). En clave nacional, Jaques Lafaye recoge multitud de ejemplos dentro de esta semán-

tica sobre la exclusividad de México como pueblo elegido por Dios. De la misma forma que Abraham fue para Israel, la Virgen de Guadalupe lo fue para México, recogiendo las palabras de Bartolomé Ita y Parra: «Así se aparece María en Guadalupe dándose a toda (América), y la América toda se da a María, formándose reconocimiento» (Lafaye, 1977, p. 388).

3.2. LA RECEPCIÓN GUADALUPANA EN SEVILLA Y LA PERCEPCIÓN RELIGIOSA

La llegada de las imágenes guadalupanas al contexto sevillano viene acompañada de la difusión literaria que se estaba llevando a cabo en ese momento, gracias a la publicación de volúmenes tan importantes como el de Nieremberg en Amberes en 1658, Alta en Lovaina en 1663 y Gumperberg en Múnich en 1672 (Montes, 2019, p. 55). El propio Francisco de Florencia, que citábamos con anterioridad, en su afán precursor de la devoción guadalupana, llevó algunas copias a partir de los años setenta del siglo XVII, en señal instigadora del culto que pretendía ensalzar. La recepción de la imagen a estos puntos tan señalados, estaría por completo ligada a la carrera de Indias y a la circulación de mercancías, entre ellas, la gran cantidad de imágenes que se llevaron a América, ahora estaban siendo devueltas, como forma de repuesta devocional de lo acontecido hasta la fecha. Un punto para tener en cuenta en Sevilla fue la edición en 1686 de la obra *Felicidad mexicana*, de Becerra Tanco. En esta nueva publicación, aparecen cuatro grabados inspirados en las apariciones que relata el texto según la tradición guadalupana, realizados por uno de los mejores artistas en esta técnica en la ciudad, Matías de Arteaga. El grabador pudo inspirarse en las obras de Correa que ya circulaban por la ciudad, que contenían, como veremos más adelante, el icono guadalupano con las cuatro apariciones (Cuadriello, 1994, pp. 262-263). El grado de difusión de este grabado fue elevado, introduciéndose en composiciones mexicanas que posteriormente volverían a tierras sevillanas (fig. 2).

En cuanto a la llegada de las obras, Cuadriello achaca que el caso guadalupano comenzó siendo algo más «protocolario» (1994, p. 261), aunque no dejaron de ser elementos puramente devocionales, como fueron los movimientos para las oportunas concesiones litúrgicas que buscaban el padre Florencia y el canónigo Francisco de Siles. El profesor Francisco Montes aporta multitud de ejemplos, además de indicar algunos de los aspectos y situaciones más probables que pueden relacionarse con la llegada de estas piezas a la ciudad «del Cerro del Tepeyac a la iglesia sevillana» (2019, pp. 63-116). Lo cierto es que, Sevilla recibió una gran cantidad de obras a partir del último tercio del siglo XVII. La situación geoestratégica de la ciudad y su relación con las embarcaciones de la carrera de Indias supuso un claro acervo para que se acogiese esta devoción americana, además de promoverse un contexto religioso idóneo para aventajar este hecho (2019, p. 63).

Una de las principales vías de entrada de las imágenes de la Virgen de Guadalupe, fue la del comercio, encabezado por distintos oficios relacionados con la navegación. Los largos viajes de ultramar desgranaron el componente piadoso de estas tripulaciones que eran acompañadas por devociones tutelares de los lugares de ori-





Figura 2. Atribuida a Alonso Sánchez Coello, Detalle *Vista de la ciudad de Sevilla*, s. XVII. Museo del Prado, Madrid.

gen (Fernández, 2012, p. 76). Ya desde época colombina, fueron muchas las devociones peninsulares que se llevaron al continente americano de esta forma. Esta idea es una de las más comunes y aceptadas dentro del estudio de la transferencia devocional, destacando el papel de las tripulaciones y los cargadores de indias con principales vías de introducción a un lado y otro del Atlántico. Prueba de lo anterior, son el gran número de obras que se conservan en el intervalo de tiempo en el que Sevilla fue el puerto monopolizador del comercio trasatlántico (Montes, 2019, p. 67).

El mecenazgo artístico de particulares podría destacarse en esta serie de elementos que, en su entusiasmo devocional, quisieron traer una imagen Guadalupeana para fundaciones de capillas, mandas testamentarias o dotes familiares. Dar a conocer la importante devoción mexicana alimentaba a acaudalados particulares, a promover la ejecución de una pintura de la imagen venerada en el territorio americano, que por distintas causas debieron visitar o conocer. La fama milagrosa del ayate hacía recobrar una especial importancia, justificando el viaje que muchos de estos lienzos hicieron hasta el otro lado del Atlántico. Muchos de estos viajes que-

daron reflejados en los registros que se conservan de la Casa de la Contratación¹⁷, documentación donde solía quedar reflejada parte de la información, tanto de comitentes, como de los objetos que llegaban. De esta forma, se justifica la presencia de la imagen en antiguas casas o legados familiares, parroquias o conventos. Este último espacio, el de las clausuras sirvieron de grandes receptores de muchas de las obras que llegaron. A tenor del funcionamiento de estos, muchos de ellos han conservado parte de este legado histórico de imágenes, que ingresaban en circunstancias igualmente destacables. Habría que destacar de nuevo el papel del mecenas, indianos ligados a la carrera de indias o a la administración virreinal, que hicieran llegar imágenes por donaciones o mandas testamentarias. Aunque en este caso, la relevancia recae en las dotes que muchas profesas debían entregar a su ingreso, como mencionábamos anteriormente. Estas concesiones que se hacía a las órdenes religiosas contaban con distintos tipos de bienes, entre los que podría encontrarse alguno de los citados lienzos con la imagen guadalupana, como legado familiar que se entregaba al convento.

Cabe preguntarse sobre las peculiaridades que hicieron que la imagen funcionara y se hiciese tan famosa en el contexto sevillano, algo propio de las devociones marianas si concurren en algún hecho milagroso. En lo que respecta al uso de la imagen como tal, habría que remarcar la visualidad de esta y qué elementos son afines a la religiosidad popular hispana, remitiéndonos a la iconografía de la Inmaculada Concepción (Taylor, 1987, p. 10).

Si existe un tema que destaque en el plano de la religiosidad popular de Sevilla en el siglo XVII, fue la muestra acusada de piedad mariana de exaltación concepcionista. A partir del Concilio de Trento, la iglesia contrarreformista auspició la promoción del culto a la Virgen María, gravemente atacado por los protestantes que no aceptaban la veneración de los misterios de su vida. La multiplicación de imágenes, estampas y todo tipo de obras religiosas se extendieron por toda Europa hasta llegar al continente americano. El clímax devocional alcanzó su punto álgido a partir de 1613, en una Sevilla inmersa en la lucha entre franciscanos y dominicos, órdenes religiosas que disputaban por la supremacía de sus poderes en la sociedad. En una serie de sermones promovidos por los seguidores de santo Domingo desde el extinto convento de *Regina Angelorum*, se dudó de la certeza del hecho casi dogmático, como era que María fuese concebida sin pecado original desde el instante de su concepción (Arboleda, 2016, p. 21). El movimiento alentó a todas las capas de la sociedad, legando una tradición y creencia sevillana que desembocó en las indulgencias necesarias y en la aprobación de la monarquía (Banda, 1983, p. 41). La significación de la religión para el pueblo era plena y abarcaba todos los aspectos de su vida, de ahí a que la conmoción del hecho llegase tan lejos. Prueba de ello, son las juras previas al misterio, que se exigían para acceder a corporaciones o gremios, base de la sociedad del momento (Domínguez Ortiz, 1984, pp. 237-238) (fig. 3).

¹⁷ Documentos conservados en el Archivo General de Indias (en adelante, AGI) en Sevilla.





Figura 3. Juan de Roelas, *Alegoría de la Inmaculada Concepción*, 1616.
Museo Nacional de Escultura, Valladolid.

Si observamos con detenimiento la iconografía de la Virgen de Guadalupe, bien podría tratarse del prototipo inmaculista extendido por Europa y América a través de los grabados de principios del siglo XVI. La representación de la Virgen, erguida, con las manos juntas en actitud de oración, vestida con flamantes ropajes, tocada, con manto y corona resultó ser uno de los arquetipos más usuales de la figuración de la Virgen María. Esta interpretación del modelo aparece en los estudios sobre la imagen de Jaime Cuadriello (1989, p. 48), Gisela Von Wobeser (2020, p. 58) o Phake-Potter (2003, p. 344), entre otros, encauzando con la representación de la Virgen María como la «mujer del Apocalipsis» o la «Tota Pulchra». El modelo circuló por los territorios de la corona hispánica, llegando al continente americano gracias a los frailes evangelizadores franciscanos (Von Wobeser, 2020, pp. 40-41). La Virgen de Guadalupe se equipararía con la llamada *mulier amicta sole* (Von Wobeser, 2020, p. 49), la mujer rodeada del Sol, por los característicos rayos que circundan la figura de la imagen.

Como devoción, William B. Taylor aporta que el significado y la devoción mexicana, la relaciona directamente con el fervor mariano concepcionista tan usual en la centuria (1987, p. 11). El culto al simulacro mariano guadalupano como figuración de algunos dogmas de la Virgen se refleja en muchos de los sermones que le fueron dedicados en este contexto secentista, como recoge en su publicación *Flor de primavera mexicana*. Si seguimos una cronología, Juan de Cepeda pronunció en el Tepeyac en 1622, un sermón donde habla de la Inmaculada concepción como «blanca azucena, símbolo de pureza y virginidad». Fue en 1661, cuando esta relación con el dogma mariano se hizo presente en la publicación de Joseph Vidal de Figueroa, *Theorica de la prodigiosa imagen de la virgen Santa María de Guadalupe de México*. En el marco de la disputa mariana, las palabras de este sermón vincularían por primera vez la doctrina concepcionista con las apariciones marianas en el cerro del Tepeyac (Mayer, 2010, p. 106). De este modo, vemos como la intencionalidad devocional y la asimilación del icono mariano al misterio concepcionista, afianzó el papel fervoroso a un lado y otro del Atlántico. La imagen mexicana entroncaría con la piedad popular del momento, sobre todo, en el contexto sevillano, justificando así la presencia de esta en gran cantidad de espacios, destacando el ámbito religioso como uno de los mayores exponentes.

Los conventos de clausura son los lugares donde muchas de estas obras se han conservado, en sus iglesias o en las partes más importantes del cenobio, como los coros, refectorios o claustros. El convento de agustinas de san Leandro ha custodiado entre sus paredes algunas de las copias enviadas desde el antiguo virreinato, fruto del contexto tan exclusivo que vivió la ciudad entre los siglos XVI y XVIII. Al hilo de matiz devocional, en este convento sevillano existe una imagen que puede darnos una idea de la importancia de estas iconografías, dentro del marco de la religiosidad cenobítica. Una pintura mural inédita hasta ahora, se ha conservado en los dormitorios altos del monasterio, construidos en la reforma que tuvo lugar en el convento a finales del siglo XVI (Guijo, 2018b). Se trata de una Virgen con el Niño que sigue los modelos de grabados alemanes como los de Heinrich Steiner, conservados en la Biblioteca Nacional de España, y que guardan una aparente relación con el prototipo iconográfico concepcionista y con el guadalupano. La Virgen, aparece representada en pie con el niño en su regazo, vistiendo los colores habituales anteriores a la visión de Sor Beatriz de Silva, de jacinto y azul, tonalidades usuales en la gran mayoría de representaciones pictóricas marianas. Las vigorosas formas del manto aparecen tachonadas por estrellas y decoradas en los bordes con una cinta dorada que recuerda las formas guadalupanas. Siguiendo el modelo que veíamos con anterioridad, la imagen aparece representada como la Virgen del Apocalipsis, vestida de sol, la luna como pedestal y coronada. La composición se remata con emblemas marianos que aluden a las letanías lauretanas, como son la fuente, la palmera y el pozo, y remarcada con una oración en latín dedicada a la Virgen María en clave concepcionista: «Tota pulchra es, Maria, et macula originalis non est in te. Tu gloria Jerusalem, tu laetitia Israel, tu honorificentia populi nostri». Su parecido con los modelos anteriormente tratados, sirve de puente que une ambas iconografías desde su aspecto devocional, acusando el claro funcionamiento del prototipo concepcionista y la aceptación del modelo guadalupano en la religiosidad popular sevillana (fig. 4).





Figura 4. Anónimo, *Virgen con el Niño*, s. XVI. Real Monasterio de San Leandro, Sevilla.
Fotografía: Daniel Salvador-Almeida González.

3.3. OBRAS GUADALUPANAS EN EL CONVENTO DE SAN LEANDRO

El arte religioso conservado en estos conventos es fruto de los siglos de historia que han colmatado estos espacios. El convento de San Leandro ha custodiado gran parte de este legado hasta la actualidad, convirtiéndose en uno de los lugares más interesantes en cuanto a arte sacro se refiere en la ciudad de Sevilla. La colección pictórica conservada, goza de un extraordinario conglomerado de temas, donde la representación de imágenes de devoción o los llamados «verdaderos retratos», poseen gran importancia. La presencia de la iconografía guadalupana se relaciona con cuatro obras de formatos diferentes, estando las de mayores dimensiones ligadas a artistas importantes, como el afamado Juan Correa. Las otras dos obras, de menor tamaño, poseen también características importantes. Una de ellas, es una pintura sobre tabla que sigue el modelo de los conocidos «enconchados», y la otra, inédita hasta ahora, un lienzo que fue posteriormente recortado y adaptado a un tamaño distinto al que fue concebido.



Figura 5. Juan Correa, *La Virgen de Guadalupe y sus apariciones*, hacia 1685. Real Monasterio de San Leandro, Sevilla. Fotografía: Daniel Salvador-Almeida González.

La obra de mayor formato es la que se encuentra firmada por Juan Correa (fig. 5), uno de los artistas más importantes del panorama pictórico mexicano de finales del siglo xvii (González Moreno, 1959. Vargas, 1985. Valdivieso, 1987; Martínez, 1997; Montes, 2015).

Miguel Cabrera en su obra *Maravilla americana*, trataría al artista como uno de los más cercanos al ayate (1756, p. 10)¹⁸, ya que trabajaba con una copia calcada de la obra original enfatizando sus rasgos, medidas y detalles, como apunta Elisa Vargas Lugo y José Guadalupe Victoria en el catálogo de obras del artista (1985, p. 196). Así mismo, Correa se convierte en uno de los propulsores del esquema que se repitió hasta en las composiciones del siglo xviii, donde aparece la Virgen,

¹⁸ *Maravilla americana*, y conjunto de raras maravillas, observadas con la dirección de las reglas de el arte de la pintura en la prodigiosa imagen de Nuestra Sra. de Guadalupe de México.



rodeada de cuatro cartelas con las escenas de las apariciones y una a los pies con una escena del Tepeyac. Esta disposición del ciclo narrativo correspondería con la disposición de los lienzos que adornaban los retablos de la ermita del Tepeyac, tal y como recoge Joaquín González Moreno, uno de los máximos conocedores de la iconografía guadalupana en Andalucía (González Moreno, 1959, pp. 13-14). El tema evolucionó gracias a la recreación de nuevas molduras para las escenas o la disposición de guirnaldas vegetales y angelotes, elementos presentes en el conjunto de obras guadalupanas firmadas por este prolífico artista mexicano. La fecha de ejecución del lienzo tuvo lugar en torno al año 1685, por varias razones. Una de ellas fueron las construcciones que se muestran en la vista de Tepeyac, y la otra la composición utilizada para la representación de las escenas de las apariciones. El tema de la representación del paisaje en estas obras es usual, estableciendo distintas cronologías, amén de la urbanización del territorio durante el siglo XVII. El lienzo de San Leandro y el conservado en la capilla de San Onofre, guardan muchas relaciones y cierto parecido compositivo, admitiendo González Moreno que se trata de los más completos de cuantos se conservan (1959, p. 43). Los elementos más característicos que se avistan en estos paisajes son la ermita construida en 1622, con su atrio y cementerio abierto con capillas posas, la pequeña capilla de indios a espaldas, colindando con el monte, y la plaza Real en el lado oeste, delimitada por el conjunto de casas y la fuente construida en 1678. Así mismo, se aprecia el conjunto de capillas que representan los misterios del Santo Rosario junto con el arco triunfal, comenzadas a construir a partir de 1675. Las obras del nuevo templo comenzaron en 1695, inaugurando las grandes reformas del espacio a partir del siglo XVIII, cerrando así la horquilla cronológica manejada para avistar los edificios representados.

El parecido que guardan las escenas aparicionistas con los grabados de Matías de Arteaga hace presentar dos hipótesis, o bien que el grabador hubiese visto alguna de estas obras para poder realizar las composiciones que fueron publicadas en 1686 (Cuadriello, 1994, p. 263), o que Correa hubiese utilizado los grabados para representar las imágenes de las cartelas. Podría optarse a secundar la primera opción ya que, en la tercera aparición, los grabados de Arteaga muestran a la Virgen extendiendo el brazo a Juan Diego, gesto que no se repite en esta obra y si lo hace en otras, como la citada anteriormente en San Onofre. Un elemento para tener en cuenta es la errónea distribución de las apariciones, ya que la primera aparición se ve en el ángulo superior derecho, tomando la segunda aparición el lugar de la primera (Vargas, 1985, p. 240).

Según el poema *Nican Mopohua* del indio Antonio Valeriano, Juan Diego escuchó el canto de unos pájaros, dirigiéndose al cerro donde lo esperaba la Virgen¹⁹, donde le delega la tarea de presentarse al arzobispo para que construyese allí una ermita. Sin conseguir la tarea encomendada, Juan Diego se dispuso a volver a casa, cuando en el camino se le aparece de nuevo la Virgen²⁰, pretendiendo que volviese

¹⁹ Primera aparición referente a la cartela dispuesta en la parte superior derecha.

²⁰ Segunda aparición que corresponde con la cartela.

a ver al arzobispo. Al día siguiente el prelado le pidió una prueba, ordenando que siguieran a Juan Diego para poder corroborar el hecho, pero tras su llegada al Tepeyac, lo perdieron de vista y la Virgen le pidió que volviese al día siguiente. El tío de Juan Diego enfermó al día siguiente, por lo que decidió salir para pedir ayuda, evitando el camino donde se encontraría con la Virgen. De nuevo se le apareció, manifestando que su tío había sanado y que fuese a recoger rosas al cerro como prueba de su aparición al arzobispo²¹. La entrada de Juan Diego al arzobispado fue cuanto menos milagrosa, y una vez que se encontraba en el salón del trono, desplegó la tilma donde tenía las rosas y apareció plasmada la Virgen²².

La imagen de la Virgen, de gran finura en su ejecución y siguiendo el modelo original a modo de «verdadero retrato», centra la composición, acompañada por los elementos ya mencionados y la característica orla de flores, realizada con gran maestría. González Moreno pone estas configuraciones florales en concomitancia con las palabras recogidas por el padre Florencia, acerca de los arcos de flores que ponían los indios delante de la imagen (González Moreno, 1991, p. 20). Así mismo, en un sentido metafórico estas flores serían la fuente de inspiración para poemas como el de *Primavera Indiana* publicado en 1622 por Carlos Sigüenza donde trata a la imagen como copia de las flores, relacionando la primavera, el florecimiento y la viveza que se le asigna a México como paraíso americano en auge, con la Virgen de Guadalupe como símbolo de esta patria (Mayer, 2010, p. 19).

El lienzo se sitúa en la actualidad en la sala capitular del convento, presidiendo uno de los espacios más importantes de la cotidianidad monástica. Habría que resaltar que la obra se encuentra en un pésimo estado de conservación, perdiendo gran parte de la película pictórica de la parte superior del lienzo y con un importante oscurecimiento de los barnices, dificultando su correcta lectura.

La segunda obra (González Moreno, 1959. Valdivieso, 1987. Montes, 2019) se encuentra firmada por Joseph de la Cruz (fig. 6), pintor mexicano bastante desconocido, del que se remiten sus orígenes tlaxcaltecas. La cronología de la obra podría ser cercana al año 1688, ya que se fechan otros cuadros del artista como los conservados en la iglesia carmelita del convento del Santo Ángel de Sevilla, en la iglesia de san Martín y en santo Domingo de Osuna (Montes, 2019, p. 198).

El parecido entre todas las pinturas (Vargas, 2005, p. 205), podría relacionar el hecho de que fuesen mandadas en un mismo viaje, atendiendo a las necesidades de algunos de los comitentes que reclamarían estas obras de la imagen, pudiendo guardar esta relación entre todas ellas. No debemos pasar por alto la importancia en este momento, del vínculo entre los artistas y el ayate guadalupano, ya que eran pocos los artistas que podían realizar imágenes tan fidedignas del icono. Esto se debe al recelo, de las múltiples copias que existían en el momento, y a la mano de los autores, que debían ser «indios», como acusa el padre Florencia, ya que eran ellos los que mejor podían reproducirla. En este caso, la composición centra su protago-

²¹ Tercera aparición representada en la cartela de la izquierda en la parte inferior.

²² Cuarta aparición.





Figura 6. Joseph de la Cruz, *Virgen de Guadalupe*, 1688.
Real Monasterio de San Leandro, Sevilla. Fotografía: Daniel Salvador-Almeida González.

nismo en la imagen de la Virgen de Guadalupe, sin las apariciones y sobre un fondo neutro, visión parecida al original, sirviendo de nuevo como verdadero retrato de la imagen mexicana. La obra se sitúa en el pasillo que se dirige a la escalera capitular, espacio de tránsito dentro de la clausura entre las plantas del claustro principal. El estado de conservación del lienzo dificulta la identificación de la firma, aunque la pintura destaca por el grado de fidelidad, con la imagen original, como puede verse en el rostro y en el dibujo de sus ropajes. El conjunto de obras fruto del trabajo de Cruz, han querido destacarse como uno de los primeros grandes envíos de estos lienzos a tierras sevillanas (González Moreno, 1959, p. 14).

Otras de las características a tener en cuenta son la materialidad y el gusto de estas obras, donde la complejidad de sus técnicas resultó ser otro de los atractivos en los que representar el verdadero retrato de la imagen mariana. En la lista de obras guadalupanas (Montes, 2019, p. 198), se encuentra un famoso «enconchado», a medio camino entre artes suntuarias y pinturas. Estas tablas se caracterizan por conformarse con incrustaciones de pequeñas conchas de nácar y pintura al óleo. Los límites históricos marcan algunas fechas cercanas a finales del siglo XVII,



Figura 7. Anónimo.
La Virgen de Guadalupe, s. XVIII.
Real Monasterio de San Leandro, Sevilla. Foto-
grafía: Daniel Salvador-Almeida González.



Figura 8. Anónimo. *San José*, s. XVIII.
Real Monasterio de San Leandro, Sevilla.
Fotografía: Daniel Salvador-Almeida González

y la primera mitad del siglo XVIII, como fronteras para la fabricación de estas curiosas obras (García, 1980, p. 7). Por la iconografía de estas piezas, habría que remarcarlas en el contexto de las décadas centrales del siglo XVIII, ya que representan la imagen de la Virgen de Guadalupe y la figura de San José con el Niño (figs. 7 y 8).

Ambas devociones adquirieron un gran protagonismo tras la epidemia de matlazáhualt que afectó a gran parte de la población de Nueva España. En ese momento, se proclamaría a la Virgen de Guadalupe como patrona de la ciudad, siendo en 1754 cuando el papa Benedicto XIV aprobó el patronazgo de la Virgen sobre la Nueva España (Katzew, 2014, p. 177). Las imágenes aparecen enmarcadas por unas cartelas con abundante decoración vegetal, donde se representan algunas aves y flores, compuestas por las distinguidas piezas de nácar. La imagen de la Virgen sigue el modelo propio de la iconografía, destacando la incursión del citado material para la conformación de sus ropajes, de la misma forma que San José, que aparece representado con el Niño Jesús entre sus brazos. Los marcos de ambas obras, concebidos con esta misma técnica, acentúan la visión general de la composición, al estar decorado con roleos vegetales menudos y compactos. Estos enconchados fueron publicados en la publicación del profesor Montes en la reimpresión del año 2019, conservándose ambos en una de las capillas de la parte baja del claustro (2019, p. 283).





Figura 9. Anónimo. Detalle *Virgen de Guadalupe*, s. XVIII.
Real Monasterio de San Leandro, Sevilla. Fotografía: Salvador Guijo Pérez.

De menor tamaño, la obra inédita que presentamos en este estudio se encontraba en las dependencias del noviciado del convento, añadiéndose al catálogo de pinturas de la Virgen de Guadalupe existentes en San Leandro (fig. 9).

El lienzo se encuentra restaurado y a tenor de las características del soporte, podría tratarse de una obra de un formato mayor y que en algún momento de su historia material, fuese cercenado en sus ángulos hasta conservarse solo un retrato de medio cuerpo de la imagen, a manera de pequeño cuadro devocional. Por las características pictóricas y fisonómicas del rostro de la Virgen, puede deducirse que se trate de una obra cercana a los modelos pictóricos mexicanos del siglo XVIII. La forma de delinear las facciones, y el color de la tez irían variando en la centuria, llegando a los famosos colores grises y mates que vemos en esta obra, elementos que destaca el profesor Cuadriello en algunas obras de este momento (1994, p. 261). Seguramente fuese una composición en la línea de la que hemos tratado anteriormente de Correa, modelo usado y actualizado durante este siglo y que trajo múltiples variaciones de la mano de los grandes artistas del momento.

RECIBIDO: 15-9-2022; ACEPTADO: 7-10-2022

BIBLIOGRAFÍA

- ARANA DE VARFLORA, F. (1789). *Compendio histórico descriptivo de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla*. Sevilla: En la Oficina de Vázquez, Hidalgo y Compañía.
- ARBOLEDA GOLDARACENA, J.C. (2016). «Creencias y devociones en las cofradías sevillanas de finales de la Edad Media y comienzos de la modernidad», en *Revista de Humanidades*, n.º 29, pp. 9-36. <https://doi.org/10.5944/rdh.29.2016.17215>.
- BANDA Y VARGAS, A. (1983). «La espiritualidad y la cultura en la Sevilla secentista», en *Sevilla en el siglo XVII: exposición, salas del Museo de Artes y Costumbres Populares, diciembre 1983-enero 1984*, Sevilla: Ministerio de cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos.
- CABRERA, M. (1756). *Maravilla americana, y conjunto de raras maravillas, observadas con la direccion de las reglas de el arte de la pintura en la prodigiosa imagen de Nuestra Sra. de Guadalupe de Mexico*. México: Colegio de San Ildefonso.
- CUADRIELLO, J. (1989). *Maravilla Americana. Variantes de la iconografía guadalupana. Siglos XVII-XIX*. Guadalajara: Instituto Cultural Cabañas.
- CUADRIELLO, J. (1994). «La propagación de las devociones novohispanas: las guadalupanas y otras imágenes preferentes», en VV. AA., *México en el mundo de las colecciones de arte. Nueva España I*. México: Azabache. pp. 257-299.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, A. (1984). *Historia de Sevilla. La Sevilla del siglo XVII* (2.ª ed.). Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla.
- FERNÁNDEZ VALLE, M. (2012). «Sueños y esperanzas en los viajes atlánticos. Imágenes devocionales en los siglos XVII y XVIII», en *Semata. Ciencias sociais e humanidades*, n.º 24, pp. 73-88.
- FLORENCIA, F. de y BENAVIDES, M. de (1688). «La estrella de el Norte de Mexico, aparecida al rayar el día de la luz evangelica en este Nuevo-Mundo ... para luz en la fè à los indios...», en M. de Benavides, (ed.) *La historia de la Milagrosa Imagen de N. Señora de Guadalupe de Mexico...* México: Por Doña Maria de Benavides, viuda de Juan de Ribera.
- GARCÍA SAIZ, M.C. (1980). *La pintura colonial en el Museo de América*. Madrid: Patronato Nacional de Museos.
- GESTOSO, J. (1889). *Sevilla monumental y artística*. Sevilla: Oficina Tipográfica de El Conservador.
- GONZÁLEZ DE LEÓN, F. (1839). *Noticia histórica del origen de los nombres de las calles de Sevilla*. Sevilla: José Morales.
- GONZÁLEZ DE LEÓN, F. (1844). *Noticia histórica, artística 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*. Sevilla: Imprenta de José Hidalgo.
- GONZÁLEZ MORENO, J. (1959). *Iconografía Guadalupana*. México: Jus.
- GONZÁLEZ MORENO, J. (1974). *Iconografía Guadalupana*. México: Jus.
- GONZÁLEZ MORENO, J. (1991). *Iconografía guadalupana en Andalucía*. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Medio Ambiente.
- GUIJO PÉREZ, S. (2017). «Relación y formación del patrimonio urbano del monasterio de San Leandro de Sevilla. Siglos XIII-XVI», en *Estudios sobre Patrimonio, Cultura y Ciencias Medievales*, n.º 19, pp. 609-634.



- GUIJO PÉREZ, S. (2018a). «Orígenes del Monasterio de San Leandro y su fusión con el emparedamiento de San Pedro de Sevilla. Siglos XIII-XVI», en *Historia. Instituciones. Documentos*, n.º 45, pp. 157-186.
- GUIJO PÉREZ, S. (2018b). «Sobre la contratación de retablos para la nueva iglesia del monasterio de San Leandro de Sevilla. Finales del siglo XVI y primera mitad del siglo XVII», en *Archivo hispalense: Revista histórica, literaria y artística*, t. CI, n.º 306-308, pp. 91-117.
- GUIJO PÉREZ, S. (2018c). «Libro de profesiones del Real monasterio de San Leandro de Sevilla (1603-1635)», en *Revista de Humanidades*, n.º 35, 2018, pp. 185-216. <https://doi.org/10.5944/rdh.35.2018.21271>.
- GUIJO PÉREZ, S. (2019a). «Favores y apoyos institucionales en la consolidación de la fundación del monasterio de San Leandro de Sevilla», en *Estudios sobre Patrimonio, Cultura y Ciencias Medievales*, n.º 21, pp. 407-436.
- GUIJO PÉREZ, S. (2019b). «Lectura histórica, descripción y análisis del Libro de Profesiones de 1700 del monasterio de San Leandro de Sevilla (1700-1868)», en *Tiempos Modernos*, n.º 39, pp. 156-179.
- GUIJO PÉREZ, S. (2019c). «Libro de profesiones del Real monasterio de San Leandro de Sevilla II (1636-1670)», en *Revista de Humanidades*, n.º 36, 2019, pp. 33-62. <https://doi.org/10.5944/rdh.36.2019.21353>.
- GUIJO PÉREZ, S. (2020). «Actas del Libro de Profesiones de 1700 del monasterio de San Leandro de Sevilla (1700-1868)», en *Archivo Agustiniiano*, vol. CIV, n.º 222, pp. 85-124.
- HALCÓN ÁLVAREZ OSSORIO, F. et al. (2009). *El retablo sevillano: desde sus orígenes a la actualidad*. Sevilla: Fundación Real Maestranza de Caballería de Sevilla, Obra Social de Cajasol y Diputación de Sevilla.
- KATZEW, I. (2014). «Pinceles valientes. La pintura novohispana (1700-1785)», en *Alcalá y Brown, Pintura en Hispanoamérica (1550-1820)*. Madrid: El Viso, pp.149-203.
- LAFAYE, J. (1977). *Quetzalcóatl y Guadalupe*, Traducido por Ida Vitale y Fulgencio López Vidarte, México: Fondo de Cultura Económica.
- LLORDÉN, A. (1973). *Convento de San Leandro de Sevilla (Notas y documentos para su historia)*. Málaga: Imprenta provincial de Málaga.
- MADRAZO, P. (1884). *España. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia. Sevilla y Cádiz*. Barcelona: Establecimiento Tipográfico-Editorial de Daniel Cortezo y compañía.
- MAYER, A. (2010). *Flor de primavera mexicana: la Virgen de Guadalupe en los sermones novohispanos*. Universidad Autónoma de México.
- MIURA ANDRADES, J.M. (1999). *Fraileres, monjas y conventos: las Órdenes Mendicantes y la sociedad sevillana bajomedieval*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.
- MONTES GONZÁLEZ, F. (2019). *Sevilla guadalupana: arte, historia y devoción* (Reimpr.). Sevilla: Diputación de Sevilla.
- ORTIZ DE ZÚÑIGA, D. (1796). *Anales Eclesiásticos y Seculares de la Muy Noble y Muy Leal, Ciudad de Sevilla*. Madrid: Imprenta Real.
- PEÑA MARTÍN, Á. (2010). «El verme así no te asombre. El Niño Jesús Soberano del Monasterio de Comendadoras de San Juan de Jerusalén de Zamora», en *Arte y patrimonio de las órdenes militares de Jerusalén en España: hacia un estado de la cuestión*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 113-128.



- PHAKE POTTER, H.M.S. (2003). «Nuestra Señora de Guadalupe: La pintura, la leyenda y la realidad. Una investigación arte-histórica e iconológica», en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tomo XII, n.º 24. Madrid: Seminario de Arte e iconografía «Marqués de Lozoya».
- TAYLOR, William B. (1987). «The Virgin of Guadalupe in New Spain: An Inquiry into the Social History of Marian Devotion», en *American Ethnologist*, n.º 14, pp. 9-33.
- VALDIVIESO GONZÁLEZ, E. y MARTÍNEZ DEL VALLE, G.J. (2012). *Recuperación visual del patrimonio perdido: Conjuntos desaparecidos de la pintura sevillana de los Siglos de Oro*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- VARGAS LUGO, E. (2005). «El indio que tenía «el don». Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas», en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas (México)*, n.º 86, vol. XXVII, pp. 203-215.
- VARGAS LUGO, E. y GUADALUPE VICTORIA, J. (1985). *Juan Correa: su vida y su obra*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- VON WOBESER, G. (2020). *Orígenes del culto a nuestra señora de Guadalupe (1521-1688)*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Fondo de Cultura Económica.



