

# UN LIENZO DE LA CORONACIÓN DE LA VIRGEN DE JOSÉ DE PÁEZ EN LA PARROQUIA DE SAN MIGUEL DE MARCHENA

THE 'CORONATION OF OUR LADY' PAINTING AT ST. MICHAEL'S PARISH CHURCH, MARCHENA

FRANCISCO MONTES GONZÁLEZ  
Universidad de Sevilla

En la parroquia de San Miguel de Marchena se encuentra un lienzo de la Coronación de la Virgen por la Santísima Trinidad que por sus particularidades estilísticas puede atribuirse al pintor novohispano José de Páez. Este tema iconográfico tuvo una gran aceptación en los círculos artísticos del barroco hispanoamericano, existiendo en diferentes acervos peninsulares algunas muestras que han permitido situar esta obra dentro de la producción virreinal.

**Palabras clave:** pintura, Coronación de la Virgen, México, José de Páez, Marchena.

In the church of San Miguel of Marchena is found a painting of the Coronation of the Virgin by the Holy Trinity is found that by its stylistic particularities we attribute the painter novohispano José of Páez. This iconographic theme had a great acceptance in the artistic circles of the baroque latin-american one existing in different peninsular heritages some samples that have permitted to document this work inside the viceregal style.

**Keywords:** painting, Coronation of the Virgin by the Holy Trinity, México, José de Páez, Marchena.

Afortunadamente, cada vez son más las investigaciones acerca de la presencia de la pintura virreinal americana en España.<sup>1</sup> Mientras que algunas de estas obras, documentadas como parte de ajuares y donaciones de indianos a sus respectivas localidades de origen, han sido catalogadas con motivo de diferentes exposiciones, otras han sido resultado de hallazgos inéditos o de la revisión de atribuciones que de forma equivocada las relacionaban con las escuelas peninsulares. Esta última circunstancia se había generalizado en Andalucía, donde las obras han prestado al error en su clasificación por sus similitudes estéticas con la impronta murillesca, aunque también se ha dado el

---

1 En este sentido podría trazarse una revisión historiográfica desde los estudios de García Sáiz en el Museo de América, la compilación de Clavijo en la provincia de Málaga, los catálogos de arte americanista en las Islas Canarias, Castilla y León y Navarra, hasta las recientes revisiones de Barea y otra serie de aportaciones individuales en diferentes revistas especializadas.

caso de otra firmadas que no se han relacionado con el arte virreinal por ignorarse la procedencia de sus autores.<sup>2</sup>

De la relevancia de la obra analizada se percataron los historiadores de la *Guía artística de Sevilla y su provincia* al mencionarla entre el patrimonio conservado en la parroquia de San Miguel de la localidad de Marchena: “Como pintura de interés destaca un lienzo de la Coronación de la Virgen, del segundo tercio del siglo XVIII, con marco-doselete decorado con rocalla”.<sup>3</sup> Sin embargo, la vinculación con alguna de las escuelas americanas pasó desapercibida, influyendo probablemente en ello la popularidad de su iconografía. En la escena aparece en primer plano la Virgen María como Inmaculada Concepción en actitud orante, sobre un conjunto de nubes y un coro de querubines que a su alrededor repiten la palabra *santus*. Mientras, en la parte superior, la Santísima Trinidad, representada por la Paloma del Espíritu Santo, en el centro y Jesucristo, con manto púrpura y sosteniendo con el brazo izquierdo la cruz, junto a Dios Padre, que porta un cetro de poder en su mano izquierda, se disponen a depositar una corona real sobre su cabeza. (Figura 1)

En su monografía sobre la iconografía trinitaria, Maquívar señala que el tema de la *Asunción-Coronación* fue tratado por muchos artistas hispanoamericanos, ejecutándolo alguno de ellos sin cambios sustanciales, de manera que “solo aparecen la Virgen María al centro, rodeada por gran número de ángeles, en tanto que la Santísima Trinidad en la cúspide de la composición, sostiene la corona simbólica”.<sup>4</sup> Además, añade que en la realización de este modelo ejercieron una gran influencia las narraciones apócrifas y místicas, como la recogida en el texto de la Madre de Ágreda: “Ven a mí y no desmayes en tu humildad y conocimiento de tu naturaleza (...). Estas palabras oyó intelectualmente nuestra Reina, y luego conoció que por mano de sus santos ángeles era llevada corporalmente al cielo (...) Y cuando la beatísima Trinidad eligió y declaró por Reina y Señora de las criaturas a su esposa y madre del verbo eterno, la reconocieron y admiraron los ángeles y todos los espíritus celestiales”.<sup>5</sup> Junto a ello, recalca que este mensaje significaría para la Iglesia que la realeza de María está unida a la realeza de su propio hijo Jesucristo.

Al igual que en Europa, los maestros americanos se sirvieron de fuentes grabadas y las interpretaron imprimiendo a sus creaciones las características particulares de

2 Algunos de estos casos se recogen en MONTES GONZÁLEZ, Francisco: “La pintura virreinal americana en la historiografía artística española”, en *Anales del Museo de América*, vol. XVII, Ministerio de Cultura, Madrid, 2009 (en prensa).

3 MORALES, Alfredo J., SANZ, M<sup>o</sup> Jesús, SERRERA, Juan M, VALDIVIESO, Enrique: *Guía artística de Sevilla y provincia*. Tomo II, Diputación de Sevilla, Fundación Lara, Sevilla, 2004, p.249. También aparecerá mencionado más tarde en VV.AA.: *Inventario artístico de Sevilla y su provincia*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1985, p.47.

4 MAQUÍVAR, María del Consuelo: *De lo permitido a lo prohibido. Iconografía de la Santísima Trinidad en Nueva España*, INAH-Porrúa, México, 2006, p. 93.

5 ÁGREDA, María de Jesús de: *Mística Ciudad de Dios. Vida de la Virgen María*, pp. 380-381. Cit. por MAQUÍVAR, María del Consuelo (2006): Op. cit. p. 91 y 92.

cada escuela, para añadirle posteriormente algunos elementos de la tradición popular. Entre los artistas que dieron a la estampa esta composición cabría destacar a Durero, cuyo grabado fue elegido entre otros por el Greco y Velázquez para sus célebres interpretaciones.<sup>6</sup> Posteriormente, Sadeler se serviría de los dibujos de Joan Stradanus y Marteen de Vos, en los que apenas varía la actitud de la Virgen y el coro de ángeles, para abrir dos estampas acompañadas por la leyenda “Veni libano sponsa mea. Veni Coronaberis” (Cant.4), en las que queda patente la influencia ejercida por Durero.<sup>7</sup> Ya en la época barroca diferentes autores continuarán sirviéndose de dicho grabado, aunque incorporando detalles característicos de la estética del momento. Así, en una estampa del alemán Johann Andrea Pfeffel, se simplifica la escena en el momento de la Asunción, aportando detalles tan señalados como la cruz que abraza Jesucristo en el recibimiento celestial de su Madre, motivo utilizado en las composiciones americanas, como se verá a continuación.

La existencia de numerosos lienzos con la Coronación de la Virgen por la Santísima Trinidad en instituciones religiosas de Hispanoamérica demuestra el grado de aceptación de dicho tema entre el clero y la feligresía. Este fenómeno se entiende por la combinación en la escena de dos iconografías ampliamente difundidas por las órdenes religiosas, interesadas en arraigar en la creencia de aquellos pueblos dos misterios de gran trascendencia para la religión católica: la Asunción de la Virgen y la Santísima Trinidad. Las dos primeras escuelas en interpretar este tema, ya a finales del siglo XVII, fueron las de Cuzco y Quito, para pasar posteriormente a los repertorios novohispanos. En este sentido, cabría destacar ejemplos donde la composición corona parte del conjunto principal y otros donde es el único motivo protagonista, como puede verse en un lienzo de autor anónimo y en otro de Gaspar Miguel de Berrío, respectivamente, en el Museo Nacional de Arte de La Paz.<sup>8</sup> Así pues, en el virreinato del Perú aparecerán algunos de estos firmados por reconocidos pintores, como es la *Inmaculada con la Santísima Trinidad* de Miguel de Santiago para el convento quiteño de San Francisco, aunque en la mayoría de los casos serán obras anónimas, presididas por la versión heterodoxa de la Trinidad, de factura indígena o mestiza. Mediante estas interpretaciones populares, dichos artífices, tal y como señala Calero, “entendían y deseaban hacer entender el misterio trinitario”.<sup>9</sup>

---

6 NAVARRETE PRIETO, Benito: *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid, 1998, p. 105.

7 RAMAIX, Isabelle de: *The Illustrated Bartsch. Vol. 70 Part.2. Johan Sadeler I*, Abaris Book, 2001, pp. 66-69.

8 VV.AA.: *Museo Nacional de Arte. Catálogo de Obras Maestras*, Fundación Banco Central de Bolivia, 2005, pp. 76, 110. Cit. por SEBASTIÁN, Santiago: *El Barroco Hispanoamericano. Mensaje iconográfico*, Madrid, 1990, p.140.

9 CALERO RUIZ, Clementina: “Iconografía de la Trinidad en la pintura iberoamericana: La Escuela Mexicana”, en VV.AA.: *Homenaje al Profesor Hernández Perera*, Universidad Complutense, 1992, pp. 291.

En España, algunos de estos modelos se conservan en diferentes colecciones, resultado del estrecho intercambio artístico existente a lo largo del período virreinal. En el Museo de América de Madrid hay tres obras de la escuela novohispana que responden al mismo esquema figurativo aunque con ciertas peculiaridades, junto a una tabla de enconchado y otro lienzo de factura cuzqueña de menor calidad artística.<sup>10</sup> El primero de ellos data del año 1751 y está firmado por Miguel Cabrera, que establecería el prototipo analizado y repetido posteriormente por la mayor parte de los artifices novohispanos durante la segunda mitad del siglo XVIII, como será el caso de José de Páez.<sup>11</sup> (Figura 2) El segundo, perteneciente al mismo autor, está fechado once años después, presentando como novedad la aparición de la Santísima Trinidad en su variante antropomorfa dentro de una composición bastante simplificada. Por último, el tercero de los modelos fue pintado por Páez en 1774, y se limitó a repetir el mismo esquema del primero de los referidos aunque alterando el orden en la figura de Cristo y Dios Padre, y añadiéndole al primero la cruz como símbolo de su triunfo sobre la muerte. (Figura 3) Del mismo autor existe otro lienzo en la Casa-Museo de Colón de Las Palmas de Gran Canaria realizado en 1756, que recoge una interesante composición iconográfica con Santa Ana, San Juan Evangelista y un donante.<sup>12</sup> Además en una colección particular de Santa Cruz de Tenerife se conserva un escudo de monja concepcionista atribuido a Páez que aparece presidido por la misma escena rodeada de numerosos ángeles y santos de la devoción particular de la religiosa.<sup>13</sup> Este modelo presenta numerosas semejanzas con otros dos existentes en el Museo Nacional del Virreinato, junto a San José con el Niño, San Juan Evangelista, San Vicente Ferrer y San Bernardo, y otro con un llamativo acompañamiento en la colección virreinal del Denver Art Museum.<sup>14</sup> El hecho de que las tres piezas estén vinculadas con el artista tiene como argumento la relación de éste con el Monasterio de Jesús y María, pues además de ser el encargado de iluminar el segundo *Libro de Profesiones*, también se le atribuyen los retratos de algunas religiosas. El último y más tardío de los cuadros con esta temática documentados en la península se encuentra en la Casa-Museo de Colón de Valladolid.<sup>15</sup> En este caso se trata de un cobre pintado por el afamado Francisco Antonio Vallejo en 1777. Aunque el núcleo de

10 Información localizada en: [http://museodeamerica.mcu.es/acceso\\_catalogo.html](http://museodeamerica.mcu.es/acceso_catalogo.html)

11 LARA ELIZONDO, Lupina: *Visión de México y sus artistas. Herencia plástica del México colonial. Renovaciones a tres siglos de distancia*, Tomo V, México, 2004, p.170.

12 VV.AA.: *Catálogo de la exposición Arte Hispanoamericano en las Indias Orientales. Siglos XVI-XIX*, Casa de Colón, 2000, pp. 131-133.

13 CALERO RUIZ, Clementina (1992): Op. cit. p. 289. Figura 3.

14 VV.AA.: *Pintura novohispana. Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán. Tomo II. Siglos XVIII, XIX y XX (Primera parte)*, México, 1994, p.95. BARGELLINI, Clara; PIERCE, Donna; RUIZ GOMAR, Rogelio: *Painting a New World. Mexican Art and Life. 1521-1821*, Denver Art Museum, 2004, pp. 216-218.

15 VV.AA.: *Catálogo de la exposición Arte Americanista en Castilla y León*, Junta de Castilla y León, Valladolid, 1992, p. 126-127. Además véase los casos citados por CUADRIELLO en el Museo Nacional de la Habana. VV.AA.: *México en el mundo de las colecciones de arte. Nueva España*. vol. II, Azabache, México, 290-291.

la escena sea similar a la anterior, diferenciándose la representación de la Trinidad que responde al esquema clásico, cambiará el conjunto de acompañantes. San Francisco aparece en primer lugar arrodillado como atlante que porta a la Inmaculada, a la que flanquea a la derecha el Ángel de la Guarda y San Agustín, y a la izquierda San José y Santo Domingo.

Del pintor José de Páez se conocen muy pocos datos acerca de su vida, que según diferentes autores debió transcurrir entre 1714-1720, como fecha de nacimiento, y 1790, momento en que se sitúa su muerte, un hecho sorprendente si se tiene en cuenta la fama que alcanzó como uno de los pintores más prolíficos de la escuela novohispana. Fue el primero del grupo de continuadores de la estética de Miguel Cabrera, la que se percibe en algunos de sus modelos iconográficos, siendo llamativo el hecho de hacerse cargo de proyectos inacabados tras la muerte del maestro acaecida en 1768. En cuanto a su producción artística, la mayor parte de las realizaciones fueron de carácter religioso, como las series para la sacristía de la Catedral de San Luis de Potosí o la vida de San Francisco Solano para el claustro bajo de San Fernando de México, sumando algunos retratos de célebres personajes y distintas series de castas. Desde la alusión de Couto en sus *Diálogos*, los críticos mexicanos han coincidido en destacar la falta de originalidad en las composiciones de Páez, pues se limitaba a crear conjuntos monótonos donde, como afirmaba Toussaint, había una figura interesante “en tanto que el resto de la obra es nula”.<sup>16</sup> Con motivo de la catalogación de los fondos del Museo de América, García Sáiz se encargó de analizar las obras de Páez existentes en dicha institución.<sup>17</sup> En este sentido coincidió con las menciones anteriores, añadiendo que, a pesar de perder la frescura de los modelos utilizados, “la habilidad de su pincel, fino y de un detallismo casi miniaturista” hicieron de sus obras algo más que “mediocres” pinturas. Aunque fuera criticado por la escasa calidad de su producción, la falta de personalidad y los intereses mercantilistas ante la demanda extranjera, Páez adquirió durante el último tercio del siglo XVIII un prestigio profesional que le permitió contratar numerosos encargos con adinerados personajes de la sociedad novohispana y relevantes indios. Sin duda alguna, el legado más sorprendente de los llegados a la península sería la serie de pinturas de la vida de la Virgen y un lienzo de la Virgen de Guadalupe por encargo de don Diego López Ballesteros y Mondragón para el retablo de la capilla del Pazo de La Golpelleira en la localidad pontevedresa de Vilagarcía de Arousa, consagrado en el año 1776.<sup>18</sup>

---

16 COUTO, José Bernardo: *Diálogo sobre la Historia de la Pintura en México*, ed., pról. y notas de Manuel Toussaint, 2ª ed., Fondo de Cultura Económica, México, 2006, p. 99. TOUSSAINT, Manuel: *Pintura colonial en México*, 3ª ed., UNAM, México, 1990, p.177.

17 En total se conservan seis cobres y un lienzo. GARCÍA SÁIZ, Mª Concepción: “Obras de José de Páez en el Museo de América”, Cuadernos Hispanoamericanos, núm.308, Madrid, 1976, pp. 51-66; *La pintura colonial en el Museo de América (I). La Escuela Mexicana*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1980, pp.89-104.

18 TILVE JAR, Mª Ángeles: “Pintura colonial en Vilagarcía de Arousa. José de Páez y el retablo de la Virgen de Guadalupe de la Capilla del Pazo de la Golpelleira”, *El Museo de Pontevedra*, vol. LIII, 1999, pp. 212-245.

En Sevilla existen tres obras pertenecientes a la producción del pintor novohispano: una Virgen de Guadalupe en el Museo del Convento de Santa Paula, una Divina Pastora en el Museo del Convento de Padres Capuchinos y un cobre del Niño Jesús Pasionario en la puerta del tabernáculo de una capilla lateral de la iglesia de San Alberto, junto a otros dos atribuidos de pequeñas dimensiones en el interior de la pieza.<sup>19</sup> Además, está relacionada con la capital hispalense su última obra localizada en España. Se trata de un óleo sobre cobre de la Virgen del Pópulo venerada en el convento de San Agustín de Sevilla y encargado en 1771 por don Juan de Soto Sánchez, vecino de esta ciudad y residente en México, que actualmente se expone en el Museo Internacional Canario de Artes Decorativas Cayetano Gómez Felipe en La Laguna (Tenerife).<sup>20</sup>

Comparando las obras de Páez sobre el tema de la Trinidad-Coronación de la Virgen, de quien señala Calero que tuvo en éste a un “fiel ejecutante”, con el lienzo conservado en Marchena puede advertirse su similitud, especialmente con la del Museo de América, fechada en 1774, que pudo estar relacionada como modelo para esta obra, por lo que su datación correspondería al período de mayor éxito del maestro, esto es, la década de los años setenta del siglo XVIII. En este sentido, el tamaño de la primera (0,84cm x 0,60cm) sobresale a la de Madrid (0,64cm x 0,47cm), percibiéndose entre otras diferencias una cierta evolución compositiva en la colocación mucho más estática de los personajes, disminuyendo el volumen de los ropajes y atemperándose el movimiento. Además, es visible la diferencia en la precisión con que dibuja a Dios Padre y al Hijo, frente al esbozo de una efigie mariana lejos de sus mejores realizaciones. Acerca de su estado de conservación, una reciente restauración del lienzo permite contemplar el esplendor cromático de la paleta de Páez, con colores vivos como el púrpura de la túnica de Cristo, el azul del manto de la Virgen y el ocre para el rompimiento de Gloria. Asimismo, sobresale la característica encarnadura de los rostros con los pómulos marcados y la delicadeza en el dibujo de los rubicundos querubines.

En cuanto a la procedencia de esta pintura no existe ningún dato recogido en el archivo parroquial de San Miguel que identifique tanto al mecenas como la autoría. En cambio, se ha podido averiguar el traslado que sufrió el cuadro hasta su posición actual en la nave de la Epístola junto a la puerta de entrada. Originalmente estuvo en un muro del lateral de la cabecera, donde existió una puerta, ahora cegada, sobre la que curiosamente se situaba una Virgen de Guadalupe, hoy desaparecida aunque permanece el rastro de la moldura que la enmarcaba.<sup>21</sup> Con todo ello podría plantearse la hipótesis de que dicho espacio fuera patrocinado por el mismo donante indiano oriundo

19 Véanse algunos datos más sobre estas obras en MONTES GONZÁLEZ, Francisco: “Pintura virreinal americana en Sevilla. Contexto, historiografía y nuevas aportaciones”, *Archivo Hispalense*, núm. 276-278, Diputación de Sevilla, 2008, pp. 359-389.

20 RODRÍGUEZ MORALES, Clara: “Nueva pintura de José de Páez en las Islas Canarias”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 92, UNAM, México, 2008, pp. 223-227.

21 “194. Copia de la Virgen de Guadalupe. Iglesia filial de San Miguel de la villa de Marchena (Sevilla), donde se conserva colocada en el almacén de la misma. Lienzo. Óleo. 1,25 x 1,50m”. GONZÁLEZ MORENO, Joaquín: *Iconografía guadalupana*, Editorial Jus, México, 1959. p.123.

de Marchena, quien habría enviado a su parroquia tanto el lienzo de la Coronación como la Guadalupana para ornato de dicho recinto. Por otra parte, habría que aludir al marco con doselete, rocallas y espejuelos que custodia el lienzo, pues se trata de una extraordinaria obra de talla dorada de la segunda mitad del siglo XVIII que realza aún más la importancia del objeto pictórico. (Figura 4)

Otra de las incógnitas que presenta este lienzo es la existencia de una copia en la parroquia de San Sebastián de la misma localidad. La obra, enmarcada por un diseño del mismo estilo que la original, se encuentra sobre la tribuna del coro. En su estudio sobre el patrimonio desamortizado en Marchena, Ramos la identifica a través de los inventarios publicados con otra localizada en este mismo enclave pero en el convento de San Francisco, de donde provino también la sillería ubicada en el citado coro.<sup>22</sup> Por lo tanto, existe la posibilidad que algún pintor local después de ver el modelo remitido desde la Nueva España lo copiase como obsequio para el citado cenobio, siendo evidente de este modo la aceptación que causó dicha pieza entre la feligresía local. (Figura 5)

---

Cit. por RAVÉ PRIETO, Juan Luis: *Arte religioso en Marchena. Siglos XV al XIX*, Marchena, 1986, p. 67.

<sup>22</sup> RAMOS SUÁREZ, Manuel: *Patrimonio cultural y desamortización. Marchena, 1798-1901*. Diputación de Sevilla, 2008, p. 208. Agradezco al autor la ayuda prestada para completar algunos datos de este estudio.



Figura 1. José de Páez, *Coronación de la Virgen*, ca. 1775, Parroquia de San Miguel (Marchena).





Figura 2. Miguel Cabrera, *Coronación de la Virgen*, 1751,  
© Museo de América (Madrid).



Figura 3. José de Páez, *Coronación de la Virgen*, 1774,  
© Museo de América (Madrid).



Figura 4. José de Páez, *Coronación de la Virgen*, ca.1775,  
Parroquia de San Miguel (Marchena).



Figura 5. Anónimo sevillano, *Coronación de la Virgen*, fines s.XVIII, Parroquia de San Sebastián (Marchena). Imagen tomada de: RAMOS, M (2008): Figura 12.