

Una Divina Pastora inédita atribuible al pintor alemán Franz Xavier Riedmayer y nuevas adiciones a su catálogo

An unpublished Divine Shepherdess attributable to the German painter Franz Xavier Riedmayer and new additions to his catalog

ÁLVARO ROMÁN VILLALÓN

Facultad de Teología San Isidoro de Sevilla. Arzobispado de Sevilla. España
ORCID: 0000-0003-0119-9990
aromanvillalon@gmail.com

Resumen:

El presente estudio da a conocer una pintura de la Divina Pastora, contrastándola con su fuente grabada, de Francisco Muntaner, bajo diseño de Jerónimo Boix de Berard, y sugiriendo, por su estilo academicista y su comparación con la obra de Franz Xavier Riedmayer, su atribución a este pintor alemán afincado en Cádiz entre finales del siglo XVIII y principios del XIX, aportando, además, nuevas adiciones a su catálogo.

Palabras claves:

Divina Pastora; Franz Xavier Riedmayer; Cádiz; Academicismo; pintura.

Abstract:

This study reveals a painting of the Divine Shepherdess, contrasting it with its engraved source, by Francisco Muntaner, designed by Jerónimo Boix de Berard, and suggesting, due to its academic style and its comparison with the work of Franz Xavier Riedmayer, its attribution to this German painter who lived in Cádiz between the end of the 18th century and the beginning of the 19th century, also contributing new additions to his catalogue.

Keywords:

Divine Shepherdess; Franz Xavier Riedmayer; Cadiz; Academy; painting.

Fecha de recepción: 19 de diciembre de 2022.

Fecha de aceptación: 2 de marzo de 2023.

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO / HOW TO CITE THIS PAPER:

Román Villalón, Álvaro (2023): "Una Divina Pastora inédita atribuible al pintor alemán Franz Xavier Riedmayer y nuevas adiciones a su catálogo". En: *Laboratorio de Arte*, 35, pp. 205-236.

© 2023 Álvaro Román Villalón. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

Una Pastora inédita

El trasunto de la obra que damos a conocer representa una de las devociones marianas de mayor alcance de todo los territorios de la monarquía hispánica, la de la Divina Pastora, ideada por el capuchino fray Isidoro de Sevilla (1662-1750)¹ en el transcurso de las misiones por él emprendidas en la capital hispalense durante el verano de 1703, dándola a conocer el 8 de septiembre tras un rosario que acabó en la Alameda de Hércules, predicando y dirigiendo la atención a la iconografía que llevaba consigo en el estandarte².

La obra (Figura 1) fue adquirida en el año 2020 por un coleccionista de Cantillana (Sevilla) en la galería MNGestión de Arte, en Jerez de la Frontera (Cádiz), tratándose de un óleo sobre lienzo (85,5 x 67,5 cm.) con marco original de época de Carlos IV (121,5 x 87,5 cm). La pieza, en buen estado de conservación, recuperó su esplendor tras una restauración que consistió básicamente en la limpieza de los barnices oxidados³. La pintura se halla craquelada no solo a causa del tiempo, sino también, por la preparación o la pigmentación empleada, siendo más acusada en las zonas más oscuras. Por este motivo se observan algunas pequeñas pérdidas de la capa pictórica, como en la parte inferior del tronco arbóreo más cercano a la Virgen y a la derecha del lobo, en cuyo cuello y cabeza se aprecia el repinte de una intervención anterior que subsanó un roto del lienzo, causado, probablemente, por la ingenua costumbre de golpear las representaciones demoníacas, de la que es metáfora la mencionada fiera canina⁴. En la manga derecha de la Virgen se observan defectos de cohesión entre el estrato de preparación, de color terrizo, y la película pictórica, concretamente en las zonas donde resuelve las sombras del drapeado con un rosáceo más oscuro. En cuanto al marco, neoclásico, es de madera tallada y dorada, formado por una moldura con perlado en la zona interior y gallonado en la zona exterior. Se remata con un copete superior compuesto por una copa central flamígera, de la que

1. Sobre el origen, el significado y la expansión de la devoción véase Ardales, 1949. Montes González, 2009: 99-135. Galbarro García/Valiente Romero, 2012. Cruces Rodríguez, 2012: 985-1004. Román Villalón, 2010: 147-226; 2012; 2017: 359-424; 2019a: 49-135; 2022: 19-103.

2. Romero Mensaque, 2004: 297-313.

3. La limpieza de la pintura se debe al regente de la galería de arte en la que fue adquirida la obra, Enrique Moraza Molina, mientras que la del marco la ejecutó Antonio López Hernández, el cual rehízo parte de la guirnalda superior derecha.

4. Las figuras preferentes para su representación por los pintores sevillanos del siglo XVIII eran el león y el dragón, en referencia a las citas bíblicas de 1 Pe, 5, 8 y Ap 12 que fray Isidoro menciona en las descripciones que hace de la iconografía. Es a finales del siglo XVIII y sobre todo en el XIX cuando la metáfora del lobo se prefiere a estas dos, dependiente de otra perícopa bíblica, la del Buen Pastor (Jn 10, 12). Román Villalón, 2019a: 87-90.



Figura 1. Franz Xavier Riedmayer, atrib., *La Divina Pastora*, colección particular, Cantillana (Sevilla), © Estudio Imagen.

parten dos guirnaldas de laurel entrelazadas con volutas en los extremos que cuelgan por los laterales hasta media altura.

La calidad de la pintura y el ostentoso marco nos llevan a suponer la opulencia del comitente, que bien pudo ser alguien pudiente. De hecho, perteneció a la familia Fedriani⁵, cuyo linaje, de procedencia genovesa, llegó a España a través de Cádiz en la segunda mitad del siglo XVIII, etapa dorada para este enclave portuario fundamental para la propagación de la devoción de la Divina Pastora, habida cuenta de su monopolio comercial con América, lo que llevó a fray Isidoro a trasladarse aquí durante algún tiempo, fundando una hermandad y erigiendo la primera capilla de España dedicada a la advocación, pudiéndose decir que la ciudad se convirtió en el “recipiente atlántico de la devoción pastoreña”⁶.

La estética academicista de la obra, el marco original de época y la fecha de ejecución de la fuente grabada en la que se inspira (Figura 2)⁷ nos llevan a datarla entre los últimos años del siglo XVIII y los primeros del XIX. Aunque la composición depende en gran medida del grabado de Muntaner, el pintor ha logrado imponer su propio estilo, afín a la renovación pictórica del momento, patente especialmente por el cromatismo brillante, la corrección dibujística, el equilibrio de la composición, la omisión de los elementos barroquizantes –el arcángel san Miguel y los ángeles con la corona⁸– y la idealización del personaje y su entorno.

La creatividad del pintor explica que, a pesar de seguir miméticamente el grabado de Muntaner hasta en las edificaciones del fondo⁹, se permita modificar la composición para dar mayor realce a la Virgen y conferirle cierto carácter retratístico. Por este motivo, como se ha dicho, prescinde de los ángeles volanderos con la corona y del arcángel san Miguel, elementos que a la estética academicista habían de parecerle

5. Información facilitada por el gerente de la citada galería de arte.

6. Mósig Pérez, 2006: 44-49.

7. La estampa fue abierta en 1777, en Madrid, por Francisco Muntaner y Moner (1743-1805), bajo diseño de Jerónimo Boix de Berard y Solá (1742-1796). Ardales relaciona el grabado con la Congregación del Santísimo Sacramento y de la Divina Pastora, con sede en el Convento de Capuchinos de San Antonio de Madrid, lo cual ha descartarse, puesto que dicha corporación se fundó en 1818. Véase Ardales, 1949: 723-728. Canals y Ruera, 2016: 59-60. Román Villalón, 2021. 102-104.

8. Elementos propios del modelo iconográfico programado por fray Isidoro de Sevilla, quien lo describió hasta en tres ocasiones. Véase Sevilla, 1705: 6-7; 1732: 519; 1743: 221-222.

9. Es de los pocos casos iconográficos que incorpora una edificación, interpretado por Ardales en relación a la mediación de la Virgen: “presenta a la Divina Pastora custodiando a la Iglesia, cuyo edificio está a su lado, y se ve, en primer término, al lobo maldito en actitud aterradora”. La edificación personaliza la obra, si se tiene en cuenta que Berard, gran estudioso de la geografía, publicó en 1789 su *Viaje a las villas de Mallorca*, en el que describe sus pueblos y ofrece vistas y planos de los mismos. Véase Ardales, 1949: 726. Martínez Amores, 2003: 619. Román Villalón, 2017: 399, 408.



Figura 2. Francisco Muntaner y Moner (grabador), Jerónimo Boix de Berard y de Solá (dibujante), *La Divina Pastora*, 1777, grabado a talla dulce, aguafuerte y buril, © Museu Nacional d'Art de Catalunya, Antiguo fondo del Gabinete de dibujos y grabados.

una sobrecarga que distraía. Por eso mismo modifica la disposición del Niño¹⁰ que en el grabado se hallaba de pie, señalándose a sí mismo y con la mirada abstraída, a la altura de la Madre y, por tanto, compartiendo con ella la atención, prefiriendo representarlo sentado sobre su regazo, con la mirada gacha hacia la oveja, a la que atrae, como en un juego, con una guirnalda de rosas, escena más empática que la del Niño inhiesto y casi hierático. De este modo, al quedar el Niño por debajo del hombro de la Madre, esta adquiere mayor esbeltez y, con ello, mayor protagonismo, reforzado esto por el gesto interpelante de la Virgen que fija su mirada en el espectador, efecto que, aun grabándolo también Muntaner, el pintor logra de manera más suavioria al remarcar los párpados, agrandar el iris y conferirle mayor verismo por el brillo de los ojos que finge con un punto blanco sobre la pupila. El pintor, además, prefiere representar a la Pastora sin el velo que en el grabado la cubre, dejando al descubierto su cabello y recortar con su silueta el brillante celeste del cielo.

La Divina Pastora, pues, queda representada con gran solemnidad y elegancia, idealizada, dispuesta a modo retratista en un amplio entorno natural, concepto que evoca el postulado teórico del academicista Antonio Rafael Mengs (1728-1779) que llegó a pintar a varios de sus personajes más ilustres posando delante de un espacioso parque, jardín o bosque en la que la silueta de estos recorta los tonos brillantes de la vegetación y del cielo¹¹. No obstante, se ha de advertir que el retrato en un medio natural no era una novedad, pudiéndose recordar, por su relación con la iconografía de la Divina Pastora, la influencia del bucolismo arcádico que propició la representación de nobles y reyes en un entorno pastoril, incluso con los atributos del oficio¹². Precisamente, la iconografía pastoreña encuentra uno de sus mejores exponentes en la *Divina Pastora* que Alonso Miguel de Tovar (1678-1752)¹³ pintó para la Granja de San Ildefonso, hoy en el Museo del Prado, obra valorada como un retrato en el que la Pastora, cuya fisonomía es tratada cuidadosamente, parece posar para el artista en su taller, convertido por este artificialmente en un espacio campestre¹⁴. A diferencia

10. Conforme la devoción se expandía y corría la distancia geográfica y cronológica con fray Isidoro de Sevilla, el significado cristológico que este le daba a la oveja de la derecha de la Pastora (el Cordero del Apocalipsis) y por el que rechazaba la introducción del Niño fue cayendo en el olvido, desplazado por el modelo que incluía a este otro, de mayor empatía al devoto y más fácil de comprender por lo que respecta a la representación de la maternidad divina de María. Véase Román Villalón, 2012: 736-762, 767, 770-779; 2019a: 67-72.

11. Recuérdense los retratos de la marquesa de Llano, Isabel de Perreño y Arce (1751-1823), la princesa de Asturias, María Luisa de Parma (1751-1819) y el príncipe de Asturias, futuro Carlos IV (1748-1819), todos ellos con la mirada fija en el espectador.

12. Sánchez López, 2004: 157-181. Halcón Álvarez-Ossorio, 2022: 763-772.

13. Quiles García, 2019: 17-29. Román Villalón, 2019a: 49-135.

14. Quiles García, 2006: 98-100. En todos los estudios en los que la menciona hace la misma apreciación.

de esta, la Pastora que nos ocupa no está representada al natural, sino idealizada, divergiendo también en los colores, mucho más brillantes, sobre todo el azul casi esmaltado del manto, la rica gama de verdes para el follaje y el suelo, y, prescindiendo de los ángeles y de san Miguel, desplegando un amplio celeste de cielo. No es de extrañar que el pintor al que la atribuimos, extranjero afincado en Cádiz, estuviera, como tantos otros pintores de la ciudad, influido por la renovación academicista que promovían las escuelas oficiales de arte y encontraba todo un referente en el pintor bohemio mencionado¹⁵.

En la pretensión de dar mayor protagonismo a la Virgen y de individualizarla, el pintor introduce otra modificación al modelo grabado por Muntaner, ampliando los márgenes hacia la izquierda y hacia abajo, de modo que, a diferencia de este otro en el que la Pastora se halla desplazada hacia la izquierda, la ubica justo en el centro, confiriéndole así a la composición un mayor equilibrio y concentrando la atención del observador en la Pastora. La ampliación de estos márgenes le posibilita desarrollar su talento creativo, introduciendo en la parte inferior un primer plano sombreado con dos ovejas recostadas y en el lateral izquierdo un pequeño risco con tres ovejas igualmente recostadas, las cuales sustituyen a la que, en el grabado, al fondo, aparece sola y de pie. El pintor demuestra su destreza esmerándose en la fisonomía merina de las ovejas, representadas en diversos perfiles, prácticamente todos, estando realmente lograda la que yace de espaldas a los pies de la Virgen. El buen acabado de las ovejas mediante la corrección del dibujo, la pincelada minuciosa para las guedejas y el excelente manejo de las luces sobre ellas, consiguen un efecto de gran verosimilitud. Para ello, además, recurre a la vaporosidad que finge la suavidad de la lana que también viste la Virgen, cubierto como tiene el torso por una pellica, atributo pastoril conforme al modelo programado por fray Isidoro que, por lo general, está representado en las versiones españolas y virreinales¹⁶. El pintor respeta las dos ovejas que en el grabado se acercan a la Pastora, pero con un leve cambio, pasando la rosa de la oveja que da la espalda a la que se halla de frente y fijando el ojo de esta en el espectador, quizás para interpelar al devoto en el gesto oferente del ofrecimiento de la rosa que simboliza el avemaría¹⁷.

15. Banda y Vargas, 1991: 60-68.

16. Las versiones europeas (portuguesa, italiana, francesa y alemana) no suelen vestir a la Pastora con pellica, si acaso con una esclavina o chaquetilla ribeteada de armiño. Véase Román Villalón, 2012: 252, 364, 570, 705, 718, 720, 744, 752-756, 775-777, 798-799, 831, 835, 837, 850, 859, 860, 866.

17. Para fray Isidoro, siguiendo varias leyendas franciscanas, las rosas que las ovejas ofrecen a la Divina Pastora significan las avemarías que componen el rezo de la Corona, ejercicio piadoso que él adaptó a la devoción, redactando su *Ofrecimiento*, tanto en verso, como en prosa, para uso de los hermanos del Rebaño. Sevilla 1703; 1705: 185-186, 209, 263-295. Román Villalón, 2019a: 83-87; 2022: 75-78.

Al prescindir de los ángeles en la parte superior y del arcángel san Miguel en el ángulo superior derecho, se permite modificar las arboledas, agrandando la del fondo del lado izquierdo y desplazando el ramaje hacia el interior para cobijar a la Pastora con el Niño, ampliando igualmente la del fondo del lado derecho, hasta el punto de empequeñecer las edificaciones y situarla en un plano más cercano. Con estos cambios dispone la composición en tres planos diagonales: el primero, más sombreado, con las dos ovejas recostadas; el siguiente, más amplio, con el trasunto principal: la Pastora con el Niño, el lobo, las dos ovejas con la rosa y las otras tres del risco; mientras que el último acoge el cauce del río que transcurre por un valle, dejando a la derecha un barranco con árboles y a la izquierda el poblado, prolongándose el plano hacia el fondo por las montañas y el cielo.

Nos detenemos ahora en la figura de la Virgen, sorprendiéndonos la paradójica solemnidad con la que se halla dispuesta y el oficio pastoril que desempeña, contrastes ya de por sí inherentes a la iconografía pastoreña. El pintor sigue con exactitud la imagen grabada de la Pastora, girada levemente hacia la izquierda, con la mirada de frente, si bien con el giro de la cabeza hacia la derecha, en vez de a la izquierda, circundada por doce estrellas y una aureola, tocada con sombrero, con cayado en la mano, las piernas en *contrapposto*, vestida con una túnica que se deja ver sobre el brazo derecho y, por la caída de la pellica, a la altura del pecho. La pellica que le envuelve el torso se encuentra ceñida a la cintura por una lazada, mientras las piernas son cubiertas por un amplio manto, para cuyos drapeados sigue los del grabado, especialmente los curvos de las rodillas y el que se prolonga hasta el pie derecho, también al descubierto. No obstante, se aprecian varias diferencias, además de la que decíamos sobre la posición del Niño y el velo que cubre la cabeza de la Virgen en el grabado. Por ejemplo, mientras que en este el brazo con el que la Pastora sostiene el cayado se extiende hacia abajo, el pintor lo eleva para que esta lo empuñe a la altura de la cabeza, transmitiendo así mayor firmeza y, por ende, seguridad¹⁸. El cayado no es representado como en el grabado, en el que el extremo superior acaba en forma cilíndrica y tiene atada una rosa. El pintor, por el contrario, se decanta por caracterizar más la herramienta pastoril, no mediante el mango curvo, sino con una especie de espátula, cambiándole la flor por una lazada serpenteante. Este detalle, curiosamente, podría sugerir la procedencia del autor, puesto que mientras los modelos españoles, virreinales e italianos suelen representar el cayado con el remate curvo, los centroeuropeos lo hacen de esta otra forma¹⁹. Si el remate del

18. En este sentido, cómo no recordar una de las citas bíblicas que arroja luz al trasunto de la Pastora con sus ovejas: “en verdes praderas me hace recostar; / me conduce hacia fuentes tranquilas / y repara mis fuerzas; / me guía por el sendero justo, / por el honor de su nombre. / Aunque camine por cañadas oscuras, / nada temo, porque tú vas conmigo: / tu vara y tu cayado me sosiegan” (Sal 23, 2-4).

19. Román Villalón, 2012: 744, 859-860. Conocemos varios grabados alemanes, todavía inéditos, que así lo representan, como también una pintura datada hacia 1750 en el Germanisches National Mu-

primero sirve para que las ovejas no yerren, el del segundo, alancetado, tiene una función defensiva, lo cual engarza mejor con la presencia acechante del lobo que aparece junto a la Pastora. Por lo que respecta a las estrellas el pintor también las representa bien dibujadas, aunque no de seis puntas, sino de ocho, más finas y con un pequeño punto blanco en el centro. En cuanto a los nimbos del Niño y de la Virgen, más definidos en el grabado, son pintados con mayor discreción, para el primero unos pequeños rayos y para la segunda un halo lumínico rosáceo que se difumina sobre el cielo.

Los colores empleados para la vestimenta de la Virgen son los clásicos con los que se la suele representar, rosáceo para la túnica y azul para el manto, resuelto este último con gran calidad táctil, gracias al azul intenso que contrasta con los azules rebajados de los sobresalientes de los drapeados. Mientras que en el grabado el sombrero de la Pastora parece simular la trama del tejido de palma, en la pintura es de tela verde, adornado con un ramillete de rosas y otras flores. La piel de la Virgen y del Niño es clara, rosada en las mejillas y en las manos, las cuales, en el caso de la Virgen, se hallan bien dibujadas y con gran suavidad.

La atribución a Franz Xavier Riedmayer

Uno de los artistas que durante la segunda mitad del siglo XVIII llegaron a Cádiz atraídos por su prosperidad²⁰ fue Franz Xavier Riedmayer, pintor alemán de quien, realmente, poco se sabe, tan solo que vivió en Cádiz durante largo tiempo, hasta su fallecimiento, según Moreno Criado, sin ofrecer la fuente, en 1845²¹, aunque podemos aventurar que deduce la fecha de un dato que ofrece Adolfo de Castro (1823-1898) en su historia sobre las calles de la ciudad, cuando después de referir la restitución del nombre de la de San Francisco en 1845, añade que aquí vivió y murió el pintor²². Por la primera de las obras que se le relacionan se infiere que, a finales del siglo XVIII, en la década de los 90, ya estaba afincado en Cádiz, mientras que por la última que firmó sabemos que en 1818 todavía seguía activo, lo que hace difícil que pudiera sobrevivir hasta 1845.

seum de Nuremberg (Alemania). El *Marienlexikon* recoge un grabado alemán del siglo XVIII en el que el cayado aparece con la mista terminación y una lazada. Ramsauer, 1991: 62-63.

20. Banda y Vargas, 1988: 97-100.

21. Moreno Criado, 1977: 20.

22. Castro, 1857: 57: "En 1845 se le restituyó el de San Francisco unido al de Riego. En esta calle vivió y murió el pintor alemán D. José Riedmayer, autor de varios cuadros de bastante mérito, especialmente el de *Nra. Sra. del Refugio* que está a la entrada de la Cueva en la calle del Rosario". Obsérvese que Castro se equivoca en el nombre del pintor, corrigiéndolo dos años después en otra de sus obras. Castro, 1859: 123: "Junto a la puerta hay en la calle un cuadro que representa la Virgen del Refugio, pintura de un alemán que se educó en esta ciudad y que murió aquí. Llamábase don Francisco Javier Riedmayer".

A pesar de la supresión del monopolio comercial con América por su liberación en 1778 y la consecuente desaparición de la Casa de Contratación en 1790, Riedmayer vivió en una ciudad cosmopolita que mantenía su apogeo comercial y atravesaba un esplendor cultural sin precedentes, emprendida en proyectos neoclásicos como el oratorio de la Santa Cueva, la iglesia de la Conversión de San Pablo y la parroquia de San Juan Bautista de la vecina Chiclana, relacionados todos ellos con la obra del pintor alemán. No obstante, también debió vivir tiempos convulsos para la ciudad y su bahía: la guerra con Inglaterra a partir de 1796 que culminó con la desastrosa batalla de Trafalgar en 1805, la epidemia de fiebre amarilla de 1800 y el sitio por los franceses entre 1810 y 1812, durante el que se congregaron las Cortes que proclamaron en 1812 la primera Constitución española²³. La fundación de la Escuela de Nobles Artes en 1789 será otro hecho clave para entender la determinación de la ciudad por la estética academicista y su influencia en Riedmayer, más cuando su cátedra la ocupaba uno de los discípulos de Mengs, Domingo Álvarez Enciso (1737-1800). De la Banda, en este sentido, sostiene que Riedmayer “combina el estilo de Mengs con las influencias murillescas”²⁴, todavía persistentes en ciudades como Sevilla y Cádiz hasta bien entrado el siglo XIX²⁵.

Entre las obras seguras de Riedmayer destaca *La Virgen del Refugio*²⁶ (Figura 3 izquierda), pintada en 1796 para la fachada del oratorio de la Santa Cueva de Cádiz²⁷, en el que se conserva otra obra suya, el *Retrato de José Sáenz de Santa María* (Figura 3 derecha), marqués de Valde-Iñigo (1738-1804) y fundador del oratorio, donde se colocó dicho retrato tras su muerte²⁸, si bien hubo de ser pintado años antes²⁹. Nicolás de la Cruz Bahamonde (1757-1828), el conde de Maule, refrenda la autoría de ambas obras

23. Para una síntesis del estado de la ciudad en tiempos de Riedmayer, su historia y circunstancias socio-culturales, véase Alonso de la Sierra, 1989: 23-29. Dado que el pintor vive en una época de transición, recomendamos para su contexto varios estudios relativos al ocaso del siglo XVIII y el inicio del siglo XIX: Bustos, 1990. Ramos Santana, 1992. Solís, 2012.

24. Banda y Vargas, 1991: 60, 63-65.

25. Banda y Vargas, 1982. Cruz Valdovinos, 2001b: 178. Quiles García, 2017: 43-73. Cabezas García, 2019: 31-47.

26. Gandulfo e Iroto, 1807: 111-112. Castro, 1859: 123. Moreno Criado, 1977: 19-26. Banda y Vargas, 1984: 280-281; 1988: 98, 100. Antón Solé, 1996: 8. Cruz Valdovinos, 2001b: 177-179. Bonet Correa, 2001: 17-18. Alonso de la Sierra, 2005a: 102; 2021: 221-222. Alonso de la Sierra/Maura Alarcón, 2018d: 382-383. Mide 260,5 x 145 cm.

27. Actualmente en la fachada hay una copia, mientras que el original que halla en la sacristía de la capilla alta del oratorio.

28. Castro, 1859: 124. Banda y Vargas, 1984: 280; 1988: 98. Antón Solé, 1996: 14, 28. Cruz Valdovinos, 2001b: 179-180. Bonet Correa, 2001: 26-27. Alonso de la Sierra/Maura Alarcón, 2018a: 380-381. Mide 195 x 133 cm.

29. Valdovinos comenta que es anterior a la fecha de colocación porque los rasgos físicos del retratado no concuerdan con la edad con la que murió, mientras que Lorenzo Alonso y Maura la datan hacia 1790 por la información que ofrece Gandulfo. Véase Gandulfo e Iroto, 1807: 127. Cruz Valdovinos, 2001b: 180. Alonso de la Sierra/Maura Alarcón, 2018a: 380.



Figura 3. Izquierda: Franz Xavier Riedmayer, *La Virgen del Refugio*, 1796, oratorio de la Santa Cueva, Cádiz, © Álvaro Yus Fernández. Derecha: Franz Xavier Riedmayer, *Retrato de José Sáenz de Santa María*, ca. 1790, óleo sobre lienzo, oratorio de la Santa Cueva, Cádiz, © Álvaro Yus Fernández.

a Riedmayer, al que por dos veces apoda como “alemán”³⁰. El conde debió de ser un gran admirador de su obra, puesto que en el elenco que hace de su colección menciona varias pinturas suyas, entre ellas una vista de Chiclana³¹, de tan grato recuerdo para él³²,

30. Cruz Bahomonde, 1813: 226-227, 352.

31. Cruz Bahomonde, 1813: 352: “Riedmayer Alemán, que reside años hace en Cádiz, ha sacado una vista de Chiclana y varios retratos que se ven en esta colección”.

32. Cruz Bahomonde, 1813: 52: “Riedmayer, pintor, sacó al olio desde este punto un paisaje con la vista de Chiclana, que conservo en mi gabinete. ¡Oh, delicioso sitio, cuántas veces has dado consuelo a mi espíritu dulcificando las tareas de mis ocupaciones en Cádiz! Ercilla, Tompson y otros varios poetas han divertido mi espíritu, mientras los sentidos no se distraían con otros objetos. Las vistas son muy agradables; se descubre por una parte la mar con sus naves &c. y por otras las montañas de Ronda, todo

tratándose, probablemente, de la que se subastó en 2011³³ y fue adquirida por un coleccionista particular de la misma localidad gaditana. En esta aparece retratado el conde junto a otro ilustrado de la época, Antonio Pizano Carrión (1756-1833)³⁴. Uno de los retratos pintados por Riedmayer de la colección del conde era el de su hermano Juan Manuel (1758-1822), hoy en el Museo de Bellas Artes Palacio Vergara, en Viña del Mar (Chile)³⁵, dato importante puesto que no se conocía ninguna obra suya en América, aun habiéndose dicho que la mayor parte de su producción reparó allí³⁶. A este respecto, se ha de recordar que uno de los atractivos de la ciudad para los artistas extranjeros, entre ellos Riedmayer, era su monopolio comercial, lo que no es razón para sostener que la mayor parte de su obra fuera transportada al otro lado del Atlántico o sugerir, como hace Adolfo de Castro, que “sus cuadros se parecen mucho a los americanos”³⁷.

De Riedmayer se conocen las siguientes obras datadas y firmadas³⁸: *El tránsito de san José* (ca. 1795) y *La imposición del collar a santa Teresa* (ca. 1795), en la iglesia de la Conversión de San Pablo de Cádiz³⁹; *La Virgen del Refugio* (1796), ya mencionada; *El voto a san José* (1801), del Ayuntamiento de San Fernando (Cádiz)⁴⁰; un *Sagrado Corazón de Jesús* y un *Sagrado Corazón de María* (1804)⁴¹; los *Santos Patronos de Cádiz*, *San Servando* y *San Germán* (1806), en el Museo de la Catedral de Cádiz⁴² (Figura 4); *La Virgen del Carmen* (1806)⁴³, de colección particular en depósito en el Hospital de San Juan de Dios de Cádiz; *El conde de Maule* y *Antonio Pizano ante un paisaje*

el ameno campo desde Medina Sidonia a Xerez: se ve Cádiz, la Isla de León, la Carraca, Puerto Real, y domina enteramente a Chiclana con todas sus huertas y paseos”.

33. Arte Información y Gestión, noviembre 2011, lote 464. Mide 140 x 95 cm.

34. Gómez López, 2017: 21-27. No obstante, en la subasta y en las noticias mediáticas se confundió a Pizano con el pintor Riedmayer.

35. Lira Montt, 1989: 100-101; 1997: 153, 182.

36. Moreno Criado, 1977: 20. Cruz Valdovinos, 2001b: 180-181.

37. Castro, 1859: 123.

38. Agradezco la colaboración del Cabildo Catedral de Cádiz en la información e imágenes facilitadas para este estudio.

39. Son las dos pinturas que decoran el altar de san José diseñado en 1795 por Torcuato José Benjumeda (1757-1836). La del tránsito es la que está firmada, aunque sin fecha, mientras que la de la imposición del collar, en el ático, no hemos podido contrastar la firma, si bien puede atribuírsela perfectamente a Riedmayer. La del tránsito mide 49,5 x 112 cm., mientras que la de la imposición del collar mide algo más. Alonso de la Sierra, 1989: 96; 2021: 211-212. Morillo Pérez/Domínguez Bernal, 2020.

40. Banda y Vargas, 1988: 98. Alonso de la Sierra, 2005b: 70-71. Mide 212 x 140 cm. Agradezco la información facilitada por la Hermandad de San José y la cesión de la fotografía de la obra.

41. La Suite Subastas, Barcelona, mayo 2019, lote 107. Miden 70 x 55 cm.

42. Mide 62 x 47 cm. Fue adquirida en el año 2018 por el Cabildo Catedral de Cádiz. Sobre la obra, su fuente grabada y su restauración véase Pérez Pacheco, 2019: 133-139.

43. Vendida el 16 de noviembre de 2015 en *todocoleccion*. Mide 99 x 79 cm.

Una Divina Pastora inédita atribuible al pintor alemán Franz Xavier Riedmayer y nuevas adiciones...

de Chiclana (1806)⁴⁴; el *Retrato de Juan Manuel de la Cruz y Bahamonde, Caballero de la Orden de Carlos III* (1808)⁴⁵; *San Bernardo en oración* (1810), del retablo mayor de la parroquia de Santa María Coronada de San Roque, Cádiz⁴⁶; *Caída en el camino del Calvario* (1813)⁴⁷; la *Adoración de los Pastores* (1813)⁴⁸; *La Virgen con el Niño* (1814)⁴⁹; *San Francisco de Asís* (1814)⁵⁰, de una colección particular de Jerez de la Frontera, Cádiz; la *Coronación de la Virgen* (1815)⁵¹, el *San Juan Bautista* (1817) que el conde de Maule regaló a la parroquia homónima de Chiclana de la Frontera, Cádiz (Figura 5), en cuya construcción, junto a su amigo Pizano, tanto empeño puso⁵²; y la última de las obras firmadas que se conocen, una escena de la Pasión de Cristo (1818), copia de *El Cristo de la Humildad* de Alonso Cano (1601-1667), conservada



Figura 4. Franz Xavier Riedmayer, *Los Santos Patronos de Cádiz, san Germán y san Servando*, 1806, Museo de la Catedral de Cádiz. © Cabildo Catedral de Cádiz

44. Rodríguez, 2014: 16-17. Agradezco la cesión de la fotografía de la obra a Félix Alonso del Real y Juan Carlos Rodríguez.

45. Lira Montt, 1997: 182.

46. Caldelas López, 1976: 252. Banda y Vargas, 1984: 280; 1988: 98. Cruz Valdovinos, 2001b: 180. Alonso de la Sierra, 2005b: 198; 2021: 552. Alonso de la Sierra/Maura Alarcón, 2018b: 260-261. Mide 193 x 180 cm.

47. Durán Arte y Subastas, Madrid, mayo 2008, lote 70. Mide 56 x 41 cm.

48. Ansorena, Madrid, octubre 1996, lote 275. Mide 55 x 41 cm.

49. Durán Arte y Subastas, Madrid, marzo 2019, lote 165. Mide 51,5 x 39,8 cm.

50. Colección particular de Jerez de la Frontera (Cádiz). Mide 80 x 60 cm. aprox. Nos da noticia de ella Enrique Moraza, a quien agradezco la información sobre otras obras que aquí mencionamos.

51. Alcalá Subastas, Madrid, mayo 2000, lote 110. Mide 105,5 x 83,5 cm. Cruz Valdovinos, 2001b: 180.

52. Lira Montt, 1997: 179. Alonso de la Sierra, 2003: 28-29; 2005b: 11; 2021: 274. Rodríguez, 2014: 21. Alonso de la Sierra/Maura Alarcón, 2018c: 330-331. Mide 67 x 57 cm.



Figura 5. Franz Xavier Riedmayer, *San Juan Bautista*, 1817, parroquia de San Juan Bautista, Chiclana de la Frontera (Cádiz), © Álvaro Yús Fernández.

en la colección Beltrami, en Cádiz⁵³, siendo en este estudio la primera vez que se reproduce su imagen (Figura 6)⁵⁴.

De estos encargos se deduce que Riedmayer se granjeó el favor de los círculos más ilustrados de la sociedad gaditana, como de hecho demuestra su relación con el marqués de Valde-Íñigo y el conde de Maule. Por voluntad del primero, al que incluso retrató, participó en uno de los proyectos más singulares de la época, tanto a nivel cultural, como religioso, el oratorio de la Santa Cueva⁵⁵, centro penitencial y eucarístico en el que intervinieron artistas de la talla de Francisco de Goya (1746-1828) y Franz

53. De la Banda lo menciona en su estudio, llamándolo *Camino del Calvario* y refiriendo su pertenencia a la colección Beltrami. Mide 182 x 108 cm. Banda y Vargas, 1988: 98.

54. Agradezco a la familia Beltrami su disponibilidad para el estudio y reproducción de la obra.

55. Maura Alarcón, 2019: 184. Este autor, sin embargo, sugiere las reservas del marqués ante obras ilustradas como las de Goya, lo que le llevó a pensar en otros artistas menos vanguardistas para los lunetos que faltaban en la capilla, no eligiendo a Riedmayer, a pesar de su cercanía y de haberle hecho otras obras, sino a “pintores más renombrados”, a la altura de Goya y de tal empresa.



Figura 6. Franz Xavier Riedmayer, *El Cristo de la Humildad*, 1818, colección Beltrami, Cádiz, @ Álvaro Román Villalón.

Joseph Haydn (1732-1809)⁵⁶. *La Virgen del Refugio*, metáfora de la espiritualidad de Valde-Íñigo⁵⁷, también lo es de la aristocracia gaditana del momento, representada en los personajes que se protegen bajo el manto de la Virgen, miembros de la Congregación de la Madre Antigua⁵⁸ a la que, parece ser, pertenecía Riedmayer⁵⁹. Es igualmente revelador que contara con la admiración del conde de Maule, poderoso comerciante y mecenas de las artes que llegó a tener una de las colecciones más importantes de España⁶⁰, o que fuese elegido para pintar el recordatorio del voto que el cabildo secular de la Real Isla de León (actual San Fernando) hizo a san José por la epidemia de fiebre amarilla de 1800. Dicho cabildo encargó al regidor Juan Serrano Carriola (ca. 1756-ca. 1835) que eligiera al artista “a su discreción”, resultando otra metáfora de

56. Bonet Correa, 2001: 12-33. En la misma publicación que incluye este estudio hay otros varios sobre los dos artistas mencionados, el marqués y los bienes muebles del oratorio.

57. Gandulfo e Iroto, 1807: 111. Bonet Correa, 2001: 18.

58. La espiritualidad de esta congregación se inspiraba en los ejercicios de piedad ideados por sor María de la Antigua (1566-1617), basada fundamentalmente en la contemplación de la Pasión de Cristo, objeto que explica el sentido de la capilla baja del oratorio y la composición de *Las siete Palabras* por Haydn. Véase Moreno Criado, 1977: 20. Antón Solé, 2001: 204-221. Campo Castel, 2001: 188-203.

59. Alonso de la Sierra/Maura Alarcón, 2018b: 260.

60. Lira Montt, 1997: 141-195.



Figura 7. Franz Xavier Riedmayer, *El voto a san José*, 1801, Ayuntamiento de San Fernando, Cádiz, © Hermandad de San José.

Además de esta, en Cádiz llegaron a venerarse otras tres imágenes de la Divina Pastora: la del panteón de la capilla, que perteneció a un navío de guerra y fue cedida por el comandante José de Rojas Recaño (1702-1794); la del convento de Capuchinos, donada por el beato Diego José de Cádiz (1743-1801) y otra del mismo

la sociedad del momento, con representantes civiles, militares y eclesiásticos (Figura 7)⁶¹.

Con la referencia de mecenas semejantes no es de extrañar que la comisión de esta *Divina Pastora*, de ser suya, se deba a uno de esos aristócratas gaditanos. A este respecto, se ha de recordar que la Hermandad de la Divina Pastora que fray Isidoro fundó en Cádiz en 1733 fue una de las más pujantes de la ciudad, integrada por regidores, funcionarios de la Casa de Contratación, nobles y burgueses comerciantes. A la construcción de su capilla, uno de los programas más logrados del Barroco andaluz, contribuyeron familias como los Croy, Medina Vicentelo, Butler, Pasquín, Ravasquero-Fiesco, etc.⁶² Hubo burgueses que llevaban imágenes de la Divina Pastora en sus navíos, conociéndose una pintura de la imagen de la citada capilla en Buenos Aires (Argentina), representada junto

61. Mósig Pérez, 2005: 272-276.

62. Ardales, 1949: 53-62. Alonso de la Sierra, 2005a: 167-169. Mósig Pérez, 2006: 45-48. Román Villalón, 2012: 130-132, 331. Cerca de la mencionada capilla, en el ático de uno de los altares de la parroquia de San Lorenzo hay una pintura dieciochesca de la misma devoción.

63. Román Villalón, 2012: 130. Curiosamente, la imagen de la capilla estaba acompañada por otra del Pastorcito que todavía se conserva, representada también por la citada pintura, firmada en 1764.

cenobio que, por estar en la enfermería, recibía el nombre de “Divina Enfermera”, habiendo sido reproducida en estampa⁶⁴. La hermandad reeditó la novena de fray Isidoro, haciéndole alguna que otra adaptación, como la de llamar a su titular “Pastora de los navegantes”⁶⁵. Ciertamente, una devoción tan manifiesta como esta, no pudo serle ajena a Riedmayer, expandiéndose, además, más allá de Cádiz: su bahía (San Fernando⁶⁶, Chiclana⁶⁷ y el Puerto de Santa María⁶⁸), su sierra (Arcos de la Frontera⁶⁹ y Algodonales⁷⁰), Jerez de la Frontera⁷¹ y Sanlúcar de Barrameda⁷².

Además de los lienzos del altar de san José de la iglesia de la Conversión de San Pablo, se le atribuyen las pinturas de los áticos de los otros retablos diseñados por Benjumeda hacia 1795: *La Santísima Trinidad*, *San Luis Gonzaga*, *San Juan Nepomuceno* y el *Camino del Calvario*⁷³. Aunque la altura a la que se encuentran no nos

64. Ardales, 1949: 633-637. Mósig Pérez, 2006: 47-49.

65. Sevilla, 1833: 7-8. Anima, además, a contemplarla “siendo Pastora de sus devotos en el elemento del Mar”, pues, “el Espíritu Santo llama a la Señora Rica Nave del Mercader, que trae el Pan para sus hijos de tierras muy remotas”. Existe otra edición hecha por Antonio Murguía, activo entre 1787 y 1813, con un grabado que representa a la imagen de la capilla de modo similar a la pintura conservada en Buenos Aires. Véase Román Villalón, 2012: 152.

66. Aunque el origen de su hermandad se ha relacionado con fray Isidoro, su fundación se debe al beato Diego José de Cádiz en 1782. A esta pertenecieron los operarios del Arsenal de la Carraca, que hicieron una capilla. También hay una pintura en otra iglesia, la del Carmen. Véase Mósig Pérez, 2006: 53-132.

67. En la parroquia de San Juan Bautista, a la que el conde de Maule donó una obra de Riedmayer, hay una pintura de la Divina Pastora realizada por un seguidor de Tovar hacia 1730. Véase Alonso de la Sierra, 2003: 120-121.

68. La Cofradía del Buen Pastor y san Joaquín, con capilla propia, hacía el *Ofrecimiento de la Corona* a la Divina Pastora, editándolo en 1779. A la familia Simo Marra-López de esta localidad perteneció una pintura de la devoción atribuida a Lorente Germán. Véase Román Villalón, 2019b: 218-219.

69. Ardales atribuye a fray Isidoro la fundación de la hermandad en la parroquia de San Pedro de Arcos por el año de 1736, la cual se hizo de un suntuoso patrimonio: altar propio, imagen y ricos simpecados. Véase Ardales, 1949: 65-68. Román Villalón, 2012: 622, 651, 749, 751.

70. En la parroquia de Santa Ana se conserva una pintura atribuida a Domingo Martínez (1688-1749), realizada para un simpecado, hoy mutilado. Véase Alonso de la Sierra, 2005b: 294. Muñoz Nieto, 2019: 228-229.

71. Fray Isidoro fundó una hermandad en la parroquia de San Dionisio en 1713. Entre las diversas representaciones de la devoción que se conocen en esta ciudad destacan el lienzo del siglo XVIII del Convento de San Francisco que representa a la Pastora con san Antonio y la imagen del Convento de Capuchinos, atribuida a Cosme Velázquez Merino (1755-1837), academicista afincado en Cádiz que fue director de escultura en la Escuela de Bellas Artes e intervino en lugares como la Santa Cueva. Sevilla, 1732: 522. Ardales, 1949: 398-399. Alonso de la Sierra, 2005b: 284-285. Caballero Ragel, 2006: 171-174. Román Villalón, 2012: 624, 711.

72. Cabe destacar la imagen de la Divina Pastora del Convento de Capuchinos, atribuida también a Cosme Velázquez. En el Colegio de Misioneros Capuchinos había otra imagen, con el Niño, que después se destinó al convento de Ubrique y, finalmente, a la iglesia de Ntra. Sra. de las Mercedes de Santo Domingo. Ardales, 1949: 399-400, 402. Román Villalón, 2012: 750.

73. Banda y Vargas, 1988, p. 98. Alonso de la Sierra, 1989: 94-99; 2005a: 130-131; 2021: 211-213.

haya permitido contrastarlas adecuadamente, por el estilo que desde abajo se puede apreciar, el craquelado característico de la pintura de Riedmayer que estas comparten y el hecho de que pertenezcan al mismo programa retablistico del templo nos llevan a relacionarlas con él, difiriendo en todo caso la del *Camino del Calvario*. La de *San Luis Gonzaga* recuerda a la composición del *San Bernardo*, como los ángeles que en ella representa a los de *El tránsito de san José*. La de *La Santísima Trinidad* es de excelente calidad, de potente colorido, con los rostros del Padre y del Hijo vueltos al espectador, flanqueando al Redentor una espectacular gloria de ángeles con la cruz.

También se relacionan con Riedmayer los lienzos de escenas bíblicas de los lunetos del sagrario de la parroquia de San Juan Bautista de Chiclana (Cádiz)⁷⁴ y el *San Pedro* de la parroquia de San Isidro Labrador de Los Barrios (Cádiz), fechado en 1811⁷⁵. Nos constan varias obras atribuibles en colecciones de Jerez de la Frontera (Cádiz): un *Crucificado*, una *Inmaculada Concepción* y una *Virgen del Carmen*⁷⁶; así como una *Virgen del Carmen*, de una colección particular de Cádiz⁷⁷ y otra, según la iconografía de la *Madre de Misericordia*, también de colección privada gaditana⁷⁸. Lorenzo Alonso de la Sierra sostiene que el marqués de Valde-Iñigo encargó a Riedmayer el *Pentecostés* que, con perfiles recortados, representa al apostolado con la Virgen y el Espíritu Santo, sirviendo para los ejercicios de Pascua que se hacían en el oratorio de la Santa Cueva⁷⁹. De la Banda menciona otra obra firmada que no hemos podido localizar⁸⁰, mientras que la restauradora Pilar Morillo nos informa sobre un *San José con el Niño* firmado por Riedmayer que intervino hace unos años⁸¹, de una colección particular de Cádiz, sugiriendo, además, la relación de otras obras con el pintor alemán: *La Santísima Trinidad*, de la iglesia de San Antonio de

74. Alonso de la Sierra, 2005b: 12.

75. Alonso de la Sierra, 2005b: 195; 2021: 542.

76. Moraza no pudo contrastar si están firmadas, no obstante, al menos las dos últimas, pueden serles atribuidas, las cuales miden un metro de alto aproximadamente.

77. Mide 30 x 21 cm. Agradezco la información que sobre esta nos ofreció Lorenzo Alonso de la Sierra. La corona de la Virgen es igual que la del Rosario en el retrato del marqués y que la de *La Virgen del Refugio*, hallando un gran parecido entre el Niño y el de la Virgen del Rosario y la del Carmen de la colección jerezana.

78. La información nos la ofrece Gabriel Ferreras.

79. Alonso de la Sierra/Maura Alarcón, 2018d: 382. También en Alonso de la Sierra, 2021: 226.

80. Se trata de una escena pasionista que, al parecer, había sido adquirido por el Museo Provincial de Bellas Artes de Badajoz. Los técnicos de dicha institución, sin embargo, nos informan de que no hay ninguna obra de Riedmayer en su colección, lo cual, en su día, hubo de barajarse como una posibilidad que después no se llevó a cabo. Quizás se trate de la *Caída en el camino del Calvario* que antes hemos mencionado. Véase Banda y Vargas, 1988: 98.

81. Solo hemos podido ver una fotografía del proceso de restauración, pudiendo apreciar una composición horizontal en el taller de san José, este sentado y junto a él, de pie, el Niño Jesús. Agradezco a la citada restauradora la información facilitada para este estudio.

Una Divina Pastora inédita atribuible al pintor alemán Franz Xavier Riedmayer y nuevas adiciones...

Cádiz⁸², una *Virgen con el Niño*, de la parroquia del Ntra. Sra. del Rosario de Cádiz⁸³ y un *San Francisco de Paula*, de la colección de Antonio Lozano Merino, en Cádiz⁸⁴.

La colección Morales Marañón, en Cádiz, atesora cuatro obras atribuibles a Riedmayer. Dos de ellas, de excelente calidad, puede que sean los bocetos de *La Virgen del Refugio* y del *Retrato de José Sáenz de Santa María*. En el caso del retrato (Figura 8 izquierda)⁸⁵ se centra en la faz del marqués, prescindiendo de los elementos con los que fue representado en el lienzo del oratorio, mientras que en el de *La Virgen del Refugio* (Figura 8 derecha)⁸⁶ la composición es exacta a la de la fachada de la capilla, con la diferencia de que la abre un poco más. Se trata de una obra minuciosa que bien pudiera haber pertenecido al marqués y que Riedmayer, de ser el boceto, acabó con exquisita precisión para alcanzar el plácet del prelado, a menos que este u otro miembro destacado de la Congregación de la Madre Antigua la comisionase al pintor para su devoción poco después de ejecutar la de la capilla. Las otras dos obras son un *Santo Tomás de Aquino* (Figura 9 izquierda)⁸⁷ y una *Sagrada Familia* (Figura 9 derecha)⁸⁸, también de gran calidad. La del santo recuerda al retrato del marqués, de hecho, se halla representado en su escrito de modo retratista, aludiendo con los dedos a las cinco vías o pruebas sobre la existencia de Dios. En *La Sagrada Familia* llama la atención la luminosidad que concede a las figuras de la Virgen y del Niño –un Sagrado Corazón–, con la característica mirada frontal con la que Riedmayer suele representar a muchos de sus personajes y el mismo recurso a los colores brillantes.

Hace poco que a *La Virgen del Carmen* del zaguán del Hospital de Mujeres de Cádiz (Figura 10) se la relaciona con la obra de Riedmayer⁸⁹. Ciertos detalles concuerdan con *La Virgen del Refugio*: las cabezas de los querubes, los tonos ocre de la

82. Efectivamente, el rostro de Jesús vuelto al espectador, la mirada penetrante y los rasgos fisiológicos concuerdan con otros cristos representados por el pintor alemán, además de las cabezas de querubes, similares a las de otras obras suyas. No obstante, hay quien también lo atribuye a Domingo Martínez (1688-1749). Mide 169 x 108. Véase Morillo Pérez/Domínguez Bernal, 2015.

83. Mide 20 cm. de altura. Agradezco a los sacerdotes de dicha iglesia el acceso a la obra.

84. La forma de disponer al santo repite la composición de *Los Santos Patronos de Cádiz*, situándolo en un primer plano sobre tierra y representando detrás el mar, en este caso el estrecho de Messina, con la silueta del santo y su correligionario atravesándolo milagrosamente sobre su manto. Agradezco que me dieran a conocer la obra a su propietario, Pilar Morillo y Lorenzo Alonso de la Sierra.

85. Mide 23,5 x 20,2 cm. Agradezco a sus propietarios la información ofrecida sobre las cuatro pinturas y el acceso a las mismas.

86. Mide 46,3 x 36 cm.

87. Mide 51,5 x 42 cm.

88. Mide 38 x 29,8 cm.

89. Durante la investigación nos percatamos de que el estilo de esta obra era similar al de Riedmayer, coincidiendo en ello con Pilar Morillo y Alonso de la Sierra, quien lo advierte por primera vez en una reciente publicación. Mide 55 x 45,2 cm. En el cuerpo superior del altar que la cobija hay una



Figura 8. Izquierda: Franz Xavier Riedmayer, atrib., *Retrato de José Sáenz de Santa María*, ca. 1790, © colección Morales Marañón, Cádiz. Derecha: Franz Xavier Riedmayer, atrib., *La Virgen del Refugio*, ca. 1796, © colección Morales Marañón, Cádiz.



Figura 9. Izquierda: Franz Xavier Riedmayer, atrib., *Santo Tomás de Aquino*, © colección Morales Marañón, Cádiz. Derecha: Franz Xavier Riedmayer, atrib., *La Sagrada Familia*, © colección Morales Marañón, Cádiz.



Figura 10. Franz Xavier Riedmayer, atrib., *La Virgen del Carmen*, ca. 1790, Hospital de Mujeres, Cádiz, © Obisepado de Cádiz.

gloria, el resplandor del triángulo que alegoriza a la Santísima Trinidad y que aquí se usa para la cabeza de la Virgen, así como el ángel del ángulo inferior derecho que adopta la misma ubicación, escorzo, expresión y gestos que el niño andrajoso que aparece a los pies de la Virgen del Refugio. A menos que sea una obra temprana y más murillista de Riedmayer, estaríamos ante el modelo de varios de los elementos de sus obras. La construcción del rostro del rostro de la Virgen concuerda con el de *La Divina Pastora*, el *Sagrado Corazón de María* y *La Virgen con el Niño*.

Por lo que respecta al estilo de Riedmayer, los autores coinciden en que combina la estética academicista con cierta impronta murillista⁹⁰, lo cual explica que evoque

pintura de *Nuestro Padre Jesús Nazareno*, igualmente de autor desconocido. Alonso de la Sierra, 2005a: 176; 2021: 206. Morillo Pérez, 2007: 1-10.

90. Banda y Vargas, 1984: 271-272. Antón Solé, 1996: 8. Cruz Valdovinos, 2001b: 178-179.

los modelos del maestro sevillano para sus vírgenes, los ángeles y otros personajes, o la complejidad de composiciones, como *La Virgen del Refugio*, *El tránsito de san José*, *El voto a san José* y *La adoración de los pastores*, siendo en esta primera obra en donde perdura con mayor evidencia el murillismo, sea por el dinamismo de las figuras, como por el colorido vaporoso que emplea⁹¹. Este mismo estilo se hace del todo patente en *La Inmaculada Concepción* y *La Virgen del Carmen* de las colecciones jerezanas, teniendo como prototipo *La Inmaculada Concepción* que Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682) pintó para el oratorio de San Felipe Neri de Cádiz. Para la construcción de la figura de la Inmaculada sigue con exactitud a esta otra, cambiando la dirección de la mirada y algo la disposición del manto, además de convertirla, al representarla pisando la serpiente, en una Ipsa del Génesis (3, 15); mientras que para *La Virgen del Carmen* copia varios de los ángeles de la nube de la Inmaculada de Murillo, cuya gloria también le sirve de inspiración para la de *La Virgen del Refugio*. En *El tránsito de san José* representa y agrupa a los ángeles como lo hace Murillo en *La cocina de los ángeles*, en concreto los que están junto a la olla, recordando la composición a la que pintó con el mismo tema el murillista Andrés de Rubira (1702-1760) para el santuario de Santa María de Begoña de Bilbao, compartiendo con esta incluso la disposición de la Virgen.

La estética clasicista se observa con mayor determinación en obras como *La Virgen con el Niño* y el *San Juan Bautista*, donde Riedmayer simplifica la composición, afirma el dibujo y emplea colores más suaves⁹². La corrección del dibujo, técnica que delata su formación académica⁹³, se aprecia prácticamente en todas sus obras, especialmente en la *Vista de Chiclana*, la *Divina Pastora* que le atribuimos y en los retratos, como el del conde de Maule y el de su hermano, o los personajes representados en *La Virgen del Refugio* y *El voto a san José*. Como ya se ha dicho, a esta misma estética se debe que en la *Divina Pastora* prescindiera de algunos elementos del modelo primitivo que, por el contrario, sí respeta Muntaner.

A propósito de las fuentes grabadas, Riedmayer, en varias de sus obras, las interpreta casi miméticamente, como, por ejemplo, en la *Divina Pastora*, en *Los Santos Patronos de Cádiz*, para el que sigue un grabado de José Rico Lázaro (1754-1822), bajo diseño de José García Chicano (1775-1844); en la copia de *El Cristo de la Humildad* de Alonso Cano, según el grabado de Manuel Álvarez de Mon (s. XVI-II-1809), y en la *Caída en el camino del Calvario*, que copia la célebre composición que pintó Rafael Sanzio (1483-1510), *El Pasma de Sicilia*, la cual hubo de conocer por estampas como la de Domenico Cunego (1724-1803). Con respecto a esta

91. Alonso de la Sierra/Maura Alarcón, 2018d: 382.

92. Alonso de la Sierra, 2003: 28.

93. Alonso de la Sierra/Maura Alarcón, 2018a: 380.

obra, no es casualidad que Riedmayer se inspire en la del maestro de Urbino, teniendo en cuenta que este era uno de los paradigmas del clasicismo. En el caso de *Los Santos Patronos*, sin embargo, parece que fue la pintura de Reidmayer la que más bien inspiró al grabador y no al revés⁹⁴, como ocurrió en 1800 con *La Virgen del Refugio*⁹⁵ y en 1806 con el *Retrato de José Sáenz de Santa María*⁹⁶. Lo sorprendente de esta versión de los santos gaditanos es que Riedmayer sigue las esculturas esculpidas por Luisa Roldán (1652-1706) para la Catedral de Cádiz, no como las conoció, repolicromadas como estaban en estilo rococó, sino reinterpretándolas en clave historicista, índice del espíritu clasicista del pintor que rechazó el exceso decorativo al que estas se vieron sometidas⁹⁷. En la copia de *El Cristo de la Humildad* vuelve a sorprendernos por su creatividad, al ampliar la composición de la fuente grabada hacia ambos lados, a la izquierda para sumar a la Virgen, san Juan y la Magdalena las otras dos Marías, Salomé y la de Cleofás, y a la derecha para representar a otros tres personajes: un sayón, un centurión –que por la lanza podría ser Longinos– y un judío. Como en *La Divina Pastora*, la modificación de los márgenes de la composición de la fuente grabada reubica en el centro al personaje principal del trasunto, teniendo en cuenta que la estampa, copiando la obra de Alonso Cano, lo desplaza hacia la derecha. En esta obra Riedmayer demuestra de nuevo su capacidad retratista, logrando rostros verdaderamente expresivos e interpellantes, como los del Cristo, el sayón y el judío que incorpora a la derecha.

Otro de los caracteres propiamente decimonónicos del estilo de Riedmayer es el recurso descriptivo del paisaje, evidente en el *San Juan Bautista* y, sobre todo, en *El conde de Maule y Antonio Pizano ante un paisaje de Chiclana*, obra en la que la resolución de los edificios es similar a la empleada para los de *La Divina Pastora*, si bien ha de recordarse que aquí sigue con exactitud el grabado de Muntaner. La correspondencia cromática de estas dos obras resulta convincente, recurriendo a la misma gama de verdes con los que nivela los planos, así como a los azules, blancos y grises con los que construye las montañas del fondo, el cielo y las nubes, para cuya construcción sobrepone a las siluetas blancas que recortan el cielo otras de tonos celestes. Asimismo, en ambos casos las primeras montañas son perfiladas con pequeñas manchas que simulan los árboles. Eso sí, hay una diferencia notable en el tratamiento

94. Pérez Pacheco, 2019: 133-139.

95. Calcografía Nacional, R-6080. Grabado por Juan Moreno de Tejada (1739-1805), según dibujo de Mariano Salvador Maella (1736-1819). Parece ser que para promover la devoción de la Virgen con el título de Refugio de Pecadores, el marqués mandó imprimir millares de estampas de la pintura en Madrid. Véase Gandulfo e Iroto, 1807: 111-112. Moreno Criado, 1977: 26. Cruz Valdovinos, 2001a: 48-49. Alonso de la Sierra/Maura Alarcón, 2018d: 382.

96. Los autores del grabado son los mismos que el de *Los Santos Patronos*. Se halla inserto entre las páginas 14 y 15 de la obra de Gandulfo e Iroto. Antón Solé, 2001: 211.

97. Pérez Pacheco, 2019: 136.



Figura 11. Franz Xavier Riedmayer, *El conde de Maule y Antonio Pizano ante un paisaje de Chiclana*, 1806, óleo sobre lienzo, colección particular, Chiclana de la Frontera (Cádiz), © Félix Alonso del Real.

de las hojas de los árboles y de los arbustos, más perfiladas en la vista de Chiclana (Figura 11) y, por el contrario, más difusas, a base de pequeñas pinceladas, en *La Divina Pastora*, debiéndose, quizás, a que en el primer caso el motivo principal es el paisaje, lo que requiere mayor detallismo, mientras que en el segundo, siendo el objeto central del trasunto la Pastora con el Niño y las ovejas, reserva la corrección del dibujo para estos y emplea pinceladas más sueltas para resolver el follaje.

La pervivencia murillista se aprecia en la vaporosidad del colorido con el que resuelve los cabellos que caen sobre los hombros de la Pastora, recurso igualmente empleado para *La Virgen del Refugio* y *El voto a san José*, con los que comparte, a pesar de la aparatividad, una composición equilibrada, tomando respectivamente para estos dos como eje vertebrador la figura de la Virgen y de san José, mientras que para *La Divina Pastora*, sin otros más personajes que la Virgen con el Niño, esta es la que hace de eje en torno al cual se disponen las ovejas, el lobo y el paisaje. En este sentido, como se ha dicho de *La Virgen del Refugio*⁹⁸, en *La Divina Pastora* el pintor demuestra un buen dominio

98. Cruz Valdovinos, 2001b: 179.

del espacio, logrando con el grupo de ovejas del fondo y el que se adelanta a la figura de la Virgen que esta se halle en el centro de la composición. Siguiendo la comparativa con estas dos obras, apreciamos un gran parecido en el efecto suasorio de los textiles que el pintor recrea mediante los colores, degradando su intensidad para conseguir los brillos en los dobleces que sobresalen⁹⁹, especialmente los del manto, al que confiere gran voluptuosidad. Tales efectos son semejantes a los del manto de san José, con el que comparte, a diferencia del grabado de Muntaner, el mismo recogido que cae circundando la cadera derecha, mientras que el azul del manto de la Pastora es el mismo que el de *La Virgen del Refugio*. La diferente gama de azules con la que reproduce el drapeado del manto y el efecto cromático brillante que le concede son exactamente iguales a los del manto de la *Virgen del Refugio*, el de Jesús en *El tránsito de san José*, el de la Virgen del Rosario del *Retrato de José Sáenz de Santa María* y el de los *Sagrados Corazones de Jesús y María* (Figura 12). También se parecen las formas de los drapeados del manto que cubre el brazo derecho de la Virgen del Refugio a las de la manga derecha de la Pastora, así como las del paño del Pastorcito a las de las vestimentas del Niño y del ángel que aparecen en *La Virgen del Carmen* que pintó en 1806, a las del ángel con el dardo en la *Imposición del collar a santa Teresa* y a las del velo de la Virgen y el paño con la que esta arroja al Niño en la pintura de la parroquia del Rosario que se le atribuye.

Las obras de Riedmayer se distinguen por su colorido acromado¹⁰⁰, pudiéndose apreciar que la preparación que empleaba solía causar en la película pictórica un cuarteado considerable, bastante acuciado en casos como *Los santos Patronos de Cádiz*¹⁰¹, *La Virgen del Carmen*, *El tránsito de san José*, *San Francisco de Asís* y *La Virgen con el Niño* de la parroquia del Rosario, observándose igualmente en *La Divina Pastora*, sobre todo en las zonas de tonos oscuros, como las sombras que reproduce en el manto y en algunas partes del rebaño y de la vegetación del risco. En relación a los pigmentos utilizados por Riedmayer, recordemos los defectos de cohesión en la manga derecha de la Pastora entre el estrato de preparación y la película pictórica, lo que parece haber sucedido también en la túnica de la Virgen y en la capa roja de unos de los personajes representados en *La Virgen del Refugio*.

Otra semejanza de *La Divina Pastora* con la obra conocida de Riedmayer se aprecia al comparar la construcción del rostro de la Virgen con la del *Sagrado Corazón de María* (Figura 12), *La Virgen con el Niño*, *La Virgen del Carmen* de la colección gaditana y la del Hospital de Mujeres: de forma ovalada, con cejas arcadas, ojos almendrados, parpados bien marcados, grandes pupilas, nariz alargada, sombreado al lado izquierdo e inferior de esta, labios muy dibujados, sombreado el inferior y las comisuras. El

99. También en la túnica y el manto de Jesús que aparece en *La imposición del collar a santa Teresa* y en la túnica del Nazareno y de la Virgen en la *Caída en el camino del Calvario*.

100. Banda y Vargas, 1984: 280; 1988: 98.

101. Pérez Pacheco, 2019: 138-139.



Figura 12. Franz Xavier Riedmayer, *Sagrado Corazón de Jesús* y *Sagrado Corazón de María*, 1804, © La Suite Subastas.

rostro vuelto al espectador y la mirada penetrante que comparten las vírgenes de estas tres obras se repite cual efecto suasorio en el *Sagrado Corazón de Jesús* (Figura 12), el san José de *El voto*, los cristos de *La coronación de la Virgen* y *La Santísima Trinidad* que se le atribuyen, *La Virgen del Carmen* de la colección jerezana y la del zaguán del Hospital de Mujeres de Cádiz.

Apreciamos otras similitudes en el tratamiento de la fisonomía de los ángeles y del Niño, especialmente, por lo que a este se refiere, entre el que representa en *La Divina Pastora*, *El voto a san José* y *La Virgen del Carmen* que firmó en 1806. Los caracteres faciales del Pastorcito recuerdan a los de los ángeles que aparecen en la última obra mencionada, sobre todo el que sostiene el escapulario y el volandero que sujeta un cetro, con el que comparte la expresión del rostro. La fórmula con la que construye los cabellos del Niño y de los ángeles de *La Virgen del Carmen* es igualmente parecida, dando forma a los mechones con un fino peleteado de tonos más rubios. Un último detalle en cuanto a las semejanzas anatómicas lo encontramos en el pie que asoma debajo del manto de la Pastora, resuelto como el del san José de *El voto*.

Conclusión

El estilo y la técnica empleados en esta *Divina Pastora*, así como su comparación con otras obras de Franz Xavier Riedmayer nos llevan a sugerir su atribución a este pintor alemán. Puede ser considerada como una de las representaciones de mayor calidad de su producción, un bello exponente de la estética academicista que influyó especialmente en los artistas que trabajaron en la ciudad de Cádiz a finales del siglo XVIII y principios del XIX. Conociendo la fuente grabada, la estampa abierta por Muntaner bajo diseño de Boix de Berard, nos percatamos de la creatividad del pintor, pues prescinde de los elementos barroquizantes inherentes a la iconografía programada por fray Isidoro de Sevilla en pos de un mayor equilibrio de la composición y de la individualización del personaje. Esta determinación compositiva deriva de los postulados clasicistas, a los que también responde la corrección del dibujo, sobre todo en la construcción de la imagen de la Virgen, dispuesta de modo retratista en un entorno natural idealizado, mientras que los colores brillantes evocan el estilo del teórico academicista por excelencia, Mengs. Finalmente, se puede decir que la obra es todo un ejemplo del éxito que alcanzó la devoción de la Divina Pastora gracias, en parte, a la fácil adaptación de su iconografía a las preferencias del comitente y a las corrientes artísticas de la época, siendo sometida aquella, como es el caso, a la introducción de elementos controvertidos para su mentor, por ejemplo el Niño, y a la simplificación del modelo primitivo, volviéndose un simulacro heterodoxo de la advocación.

Bibliografía

- Alonso de la Sierra Fernández, Juan y Lorenzo (2003): *Estelas de piedad. Patrimonio artístico religioso en Chiclana de la Frontera: exposición de arte sacro*. Chiclana de la Frontera: Ayuntamiento de Chiclana de la Frontera.
- Alonso de la Sierra Fernández, Juan y Lorenzo [ed al.] (2005a): *Guía artística de Cádiz y su provincia. Cádiz y Jerez*. Cádiz: Fundación José Manuel Lara/Diputación Provincial de Cádiz, vol. I.
- Alonso de la Sierra Fernández, Juan y Lorenzo [ed al.] (2005b): *Guía artística de Cádiz y su provincia. Bahía de Cádiz, Costa Noroeste, La Janda, Campo de Gibraltar y Sierra de Cádiz*. Cádiz: Fundación José Manuel Lara/Diputación Provincial de Cádiz, vol. II.
- Alonso de la Sierra Fernández, Juan y Lorenzo [coord.] (2021): *Iglesias de la diócesis de Cádiz y Ceuta. Guía artística*. Sanlúcar de Barrameda: Obispado de Cádiz y Ceuta.
- Alonso de la Sierra Fernández, Lorenzo (1989): *El retablo neoclásico en Cádiz*. Cádiz: Diputación Provincial de Cádiz.

- Alonso de la Sierra Fernández, Lorenzo/Maura Alarcón, Carlos (2018a): “Retrato de José Sánchez de Santa María. Franz Xavier Riedmayer”. En: Ortiz Hernández, Antonio Miguel (coord.): *Traslatio Sedis*. Cádiz: ArtiSplendore, pp. 380-381.
- Alonso de la Sierra Fernández, Lorenzo/Maura Alarcón, Carlos (2018b): “San Bernardo. Fran Xavier Riedmayer”. En: Ortiz Hernández, Antonio (coord.): *Traslatio Sedis*. Cádiz: ArtiSplendore, pp. 260-261.
- Alonso de la Sierra Fernández, Lorenzo/Maura Alarcón, Carlos (2018c): “San Juan Bautista. Franz Xavier Riedmayer”. En: Ortiz Hernández, Antonio (coord.): *Traslatio Sedis*, catálogo de exposición. Cádiz: ArtiSplendore, pp. 330-331.
- Alonso de la Sierra Fernández, Lorenzo/Maura Alarcón, Carlos (2018d): “Virgen del Refugio. Franz Xavier Riedmayer”. En: Ortiz Hernández, Antonio (coord.): *Traslatio Sedis*, catálogo de exposición. Cádiz: ArtiSplendore, pp. 382-383.
- Anónimo (1779): *Pastora, que conoce a sus Ovejas, y Ovejas que conocen à su Pastora en el Ofrecimiento de la Corona de esta Divina Reyna, que por Constitucion practica en punto de las Oraciones la Cofradia del Buen Pastor Jesus Sacramentado, y Señor San Joaquín, sita en su propia Iglesia Oratorio publico Titular de este Santo, donde està establecida la ayuda de Parroquia, y dà a la prensa para su uso, y lo dedica à la Divina Pastora de las Almas Maria Santissima Señora nuestra*. El Puerto de Santa María.
- Antón Solé, Pablo (1996): *La Santa Cueva de Cádiz*. Sevilla: Caja San Fernando de Sevilla y Jerez.
- Antón Solé, Pablo (2001): “El padre Santamaría y la religiosidad de la Cueva de Cádiz”. En: León Alonso, Aurora/Cruz Valdovinos, José M.: *Monumentos restaurados. La Santa Cueva de Cádiz*. Madrid: Fundación Caja Madrid, pp. 204-221.
- Ardales, Juan Bautista de (1949): *La Divina Pastora y el Bto. Diego José de Cádiz. Estudio histórico. Tomo primero (1703-1900)*. Sevilla: Imprenta de la Divina Pastora.
- Banda y Vargas, Antonio de la (1982): *Murillo y su escuela en Cádiz*. Cádiz: Diputación de Cádiz.
- Banda y Vargas, Antonio de la (1984): “El arte gaditano del academicismo al modernismo”. En: Rodríguez-Piñero y Bravo-Ferrer, Javier (coord.): *Cádiz y su provincia*. Sevilla: Gever, vol. III, pp. 271-321.
- Banda y Vargas, Antonio de la (1988): “La pintura gaditana del Academicismo al Modernismo”. En: AA. VV.: *Enciclopedia Gráfica Gaditana*. Cádiz: Caja de Ahorros de Cádiz y Cajas de Ahorros Confederadas, vol. IV, pp. 97-112.
- Banda y Vargas, Antonio de la (1991): *Historia del arte en Andalucía. De la ilustración a nuestros días*. Sevilla: Gever, vol. VIII.
- Berard, Gerónimo (1983): *Viaje a las Villas de Mallorca, 1789. Transcripción del manuscrito de la Biblioteca Municipal de esta ciudad, introducción y notas por Lorenzo Pérez*. Palma de Mallorca: Ayuntamiento de Palma.

- Bonet Correa, Antonio (2001): “El Oratorio de la Santa Cueva: un monumento singular”. En: León Alonso, Aurora/Cruz Valdovinos, José M.: *Monumentos restaurados. La Santa Cueva de Cádiz*. Madrid: Fundación Caja Madrid, pp. 12-33.
- Bustos, Manuel (1990): *Los siglos decisivos*. Madrid: Sílex.
- Caballero Ragel, Jesús (2006): “El culto a la Divina Pastora en Jerez”. En: *Jerez en Semana Santa*, 10, pp. 171-174.
- Cabezas García, Álvaro (2019): “En la senda de Murillo”. En: Román Villalón, Álvaro (coord.): *En la senda de Murillo: Tovar y la Divina Pastora*. Huelva: Diputación de Huelva, pp. 31-47.
- Caldelas López, Rafael (1976): *La parroquia de Gibraltar en San Roque. Documentos (1461-1853)*. Cádiz: Diputación Provincial de Cádiz.
- Campo Castel, Domingo del (2001): “El universo musical. Las Siete Palabras. Texto y contexto”. En: León Alonso, Aurora/Cruz Valdovinos, José M.: *Monumentos restaurados. La Santa Cueva de Cádiz*. Madrid: Fundación Caja Madrid, pp. 188-203.
- Canals y Ruera, Maria (2016): *Francesc Muntaner i Moner, un gravador mallorquí del segle XVIII*, tesis doctoral. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Capponi, Franco (2005): “La Divina Pastora del Monastero delle Benedittine di Sant’Angelo in Pontano. Un culto, un quadro e il pittore Nicola Monti (1736-1795)”. En: *Quaderni dell’Archivio storico arcivescovile di Fermo*, 40, pp. 35-67.
- Castro, Adolfo de (1857): *Nombres antiguos de las calles y plazas de Cádiz. Sus orígenes, sus cambios, sucesos notables ocurridos en ellas, ideas de las antiguas costumbres locales*. Cádiz: Imprenta de la Revista Médica.
- Castro, Adolfo de (1859): *Manual del viajero en Cádiz*. Cádiz: Imprenta de la Revista Médica.
- Cruces Rodríguez, José Francisco (2012): “La Divina Pastora de las almas: historia de la advocación e iconografía, y su vinculación con la ciudad de Málaga”. En: AA. VV.: *Advocaciones Marianas de Gloria*. San Lorenzo del Escorial: Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, pp. 985-1004.
- Cruz y Bahamonde, Nicolás de (1813): *Viage de España, Francia é Italia*. XIII. *Que trata de Cadiz y de su comercio*. Cádiz: Manuel Bosch.
- Cruz Valdovinos, José Manuel (2001a): “La decoración de la capilla alta: encargo, iconografía y análisis formal”. En: León Alonso, Aurora/Cruz Valdovinos, José M.: *Monumentos restaurados. La Santa Cueva de Cádiz*. Madrid: Fundación Caja Madrid, pp. 34-95.
- Cruz Valdovinos, José Manuel (2001b): “Otras obras artísticas”. En: León Alonso, Aurora y Cruz Valdovinos José M.: *Monumentos restaurados. La Santa Cueva de Cádiz*. Madrid: Fundación Caja Madrid, pp. 168-187.
- Galbarro García, Jaime/Valiente Romero, Antonio (2012): *“La Pastora Coronada” de fray Isidoro de Sevilla. Edición y estudio con nuevos datos sobre el origen de la advocación de la Divina Pastora*. Sevilla: Vitela Gestión Cultural.

- Gandulfo e Iroto, José (1807): *Carta edificante ó relacion sumaria de la vida del exemplar sacerdote, y obrero apostólico infatigable. Sr. D. Josef Saenz de Sta. Maria, Marques de Valde-Iñigo, y fundador en Cádiz de la actual Santa Cueva, a la que trasladó la Congregacion del Retiro Espiritual*. Cádiz: Imprenta de la Casa de Misericordia.
- Gómez López, Cralos (2017): “El retrato de Antonio Pizano de Vejer de la Frontera. ¿Benefactor del Santuario de Ntra. Sra. de la Oliva?”. En: *Boletín de la Sociedad Económica Vejariega de Amigos del País*, 21, pp. 21-27.
- Halcón Álvarez-Ossorio, Fátima (2022): “La arcadia y su relación con la iconografía de la Divina Pastora”. En: Morejón Pazos, Jesús (coord.): *Divina Pastora de Cantillana. Tres siglos de devoción*. Sevilla, Hermandad de la Divina Pastora de Cantillana, pp. 763-772.
- Lira Montt, Luis (1989): “Caballeros chilenos en la Orden de Carlos III, 1780-1830”. En: *Hidalguía. La revista de genealogía, nobleza y armas*, 212, pp. 83-115.
- Lira Montt, Luis (1997): “El «Viaje de España, Francia e Italia» del Conde de Maule (1797-1799)”. En: *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*, 64, pp. 141-195.
- Martínez Amores, Juan Carlos (2003): “Breve repertorio iconográfico de la Divina Pastora en el grabado”. En: *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, 535, pp. 617-620.
- Maura Alarcón, Carlos (2019): “Coleccionismo y gusto artístico en el Marqués de Valde-Iñigo y Sebastián Martínez. Diálogos en Cádiz entre el Barroco y la Ilustración”. En: Holguera Cabrera, Antonio (ed al.): *Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico: ámbitos europeo, americano y asiático*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 178-189.
- Montes González, Francisco (2009): “La Divina Pastora de las Almas. Una imagen sevillana para el Nuevo Mundo”. En: López Guzmán, Rafael (coord.): *Andalucía y América. Cultura artística*. Granada: Atrio-Universidad de Granada, pp. 99-135.
- Moreno Criado, Ricardo (1977): *La Santa Cueva y sus goyas. Guía histórico-artística*. Cádiz: Caja de Ahorros de Cádiz.
- Morillo Pérez, Pilar (2007): *Informe técnico de la restauración del retablo de mármol y de los lienzos del Nazareno y de la Virgen del Carmen que se encuentran en el zaguan-capilla de El Hospital de Mujeres de Cádiz*.
- Morillo Pérez, Pilar/Domínguez Bernal, Álvaro (2015): *Informe diagnóstico, propuesta de intervención y procesos de restauración del cuadro: Santísima Trinidad, Iglesia de San Antonio. Cádiz*.
- Morillo Pérez, Pilar/Domínguez Bernal, Álvaro (2020): *Procesos de restauración del cuadro: “El tránsito de San Jose”*. Frantz Xavier Riedmayer, s. XVIII. Iglesia de la Conversión de San Pablo. Cádiz.
- Mósig Pérez, Fernando (2005): *Textos para la historia de las hermandades y cofradías isleñas*. San Fernando.

- Mósig Pérez, Fernando (2006): *Historia, patrimonio y documentos de la Hermandad de la Divina Pastora de las Almas Coronada de la ciudad de San Fernando (1782-2006)*. San Fernando: Hermandad de la Divina Pastora de las Almas Coronada (San Fernando, Cádiz).
- Muñoz Nieto, Enrique (2019): “Divina Pastora. Domingo Martínez”. En: Román Villalón, Álvaro (coord.): *En la senda de Murillo: Tovar y la Divina Pastora*. Huelva: Diputación de Huelva, pp. 228-229.
- Pérez Pacheco, Fabián (2019): “Los santos patronos de Cádiz, san Servando y san Germán. Un cuadro de Fran Xavier Riedmayer”. En: *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, 21, pp. 133-139.
- Quiles García, Fernando (2006): “Divina Pastora”. En: Hermoso Romero, Ignacio (coord.): *Alonso Miguel de Tovar (1678-1752)*. Sevilla: Junta de Andalucía, pp. 98-100.
- Quiles García, Fernando (2017): “La alargada sombra de Murillo (1617-1867)”. En: Navarrete Prieto, Benito (coord.): *Murillo y su estela en Sevilla*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, pp. 43-73.
- Quiles García, Fernando (2019): “Alonso Miguel de Tovar. Un murillesco en la Corte de Felipe V”. En: Román Villalón, Álvaro (coord.): *En la senda de Murillo: Tovar y la Divina Pastora*. Huelva: Diputación de Huelva, pp. 17-29.
- Ramos Santana, Alberto (1992): *Cádiz en el siglo XIX: de ciudad soberana a capital de provincia*. Madrid: Sílex.
- Ramsauer, Gabriele (1991): “Gute Hirtin”. En: Bäumer, Remigius/Scheffczyk, Leo (eds.): *Marienlexikon*. Regensburg: EOS Verlag Erzabtei St. Ottilien, vol. III, pp. 62-63.
- Rodríguez, Juan Carlos [coord.] (2014): *Vox Clamantis. Arte e historia en la Iglesia Mayor de San Juan Bautista. 1814-2014*. Chiclana: Ayuntamiento de Chiclana.
- Román Villalón, Álvaro (2010): “La advocación de la «Divina Pastora», fruto de una inquietud misionera. El pensamiento mariológico de fray Isidoro de Sevilla (1662-1750)”. En: *Marianum*, 72, pp. 147-226.
- Román Villalón, Álvaro (2012): *La Divina Pastora en los escritos de fray Isidoro de Sevilla (1662-1750)*. Sevilla: Gesto Sevilla Comunicación.
- Román Villalón, Álvaro (2017): “La misericordia de María en analogía con la imagen cristológica del Buen Pastor”. En: *Estudios Marianos*, 83, pp. 359-424.
- Román Villalón, Álvaro (2019a): “La Divina Pastora y el modelo pictórico de Tovar”. En: Román Villalón, Álvaro (coord.): *En la senda de Murillo: Tovar y la Divina Pastora*. Huelva: Diputación de Huelva, pp. 49-135.
- Román Villalón, Álvaro (2019b): “Divina Pastora. Bernardo Lorente Germán”. En: Román Villalón, Álvaro (coord.): *En la senda de Murillo: Tovar y la Divina Pastora*. Huelva: Diputación de Huelva, pp. 218-219.
- Román Villalón, Álvaro (2021): “María y la eucaristía en fray Isidoro de Sevilla”. En: *Estudios Marianos*, 87, pp. 45-128.

- Román Villalón, Álvaro (2022): “Una devoción universal: La Divina Pastora de las almas”. En: AA. VV.: *La Divina Pastora. Una devoción de los Capuchinos para Málaga*. Málaga: Congregación de la Divina Pastora de las almas, pp. 19-103.
- Romero Mensaque, Carlos José (2004): “Fray Pablo de Cádiz, Isidoro de Sevilla y la influencia capuchina en la conformación de los rosarios”. En: Peláez del Rosal, Manuel (coord.): *El franciscanismo en Andalucía. Conferencias del IX curso de verano: Los capuchinos y la Divina Pastora*. Córdoba: Cajasur, pp. 297-313.
- Sánchez López, Juan Antonio (2004): “Arcadia cortesana y casticismo bucólico en una imagen barroca: La Divina Pastora”. En: Peláez del Rosal, Manuel (coord.): *El franciscanismo en Andalucía. Conferencias del IX curso de verano: Los capuchinos y la Divina Pastora*. Córdoba: Cajasur, pp. 157-181.
- Sevilla, Fray Isidoro de (1703): *Ofrecimiento de la Corona de Maria Santissima Pastora Divina de las almas, y dignísima Madre de Dios. Dedicada a la misma Santissima Pastora y la saca a la luz la Hermandad de su devotissimo rebaño, sita en la Parrochial del Señor San Gil de esta Ciudad de Sevilla*, manuscrito.
- Sevilla, Fray Isidoro de (1705): *La Pastora Coronada, idea discursiva y predicable, en que se propone Maria Santissima nuestra Señora, Pastora universal de todas las Criaturas, venerada en su Imagen de la Pastora. Tratase del origen, principio, y excelencias de la Devoción de la Corona; y de la Hermandad, que a esta Pastora Divina han fundado los Capuchinos, en esta Ciudad de Sevilla*. Sevilla: Francisco de Leefdael.
- Sevilla, Fray Isidoro de (1732): *La Mejor Pastora Assumpta. Sermón de la Assumpcion de Maria SSma. Nuestra Reina, con el dulcísimo, ternissimo, y misterioso titulo, y trage de Pastora*. Sevilla: Castellana y Latina de Diego López de Haro.
- Sevilla, Fray Isidoro de (1743): *El Montañes Capuchino y Missionario Andaluz. Vida y virtudes del Venerable Padre Fray Luis de Oviedo, Religioso del Orden de Capuchinos de N. S. P. S. Francisco de la Provincia de Andalucia, Apostolico Missionario de la Divina Pastora*. Sevilla: Recientes.
- Sevilla, Fray Isidoro de (1833): *Novena á la Soberana Emperatriz del Cielo Maria Santissima nuestra amantissima Pastora de las almas, para conseguir de su amante amor todo lo que justificadamente se le pidiere*. Cádiz: José María Guerrero.
- Solís, Ramón (2012): *El Cádiz de las Cortes: la vida en la ciudad en los años de 1810 a 1813*. Madrid: Sílex.