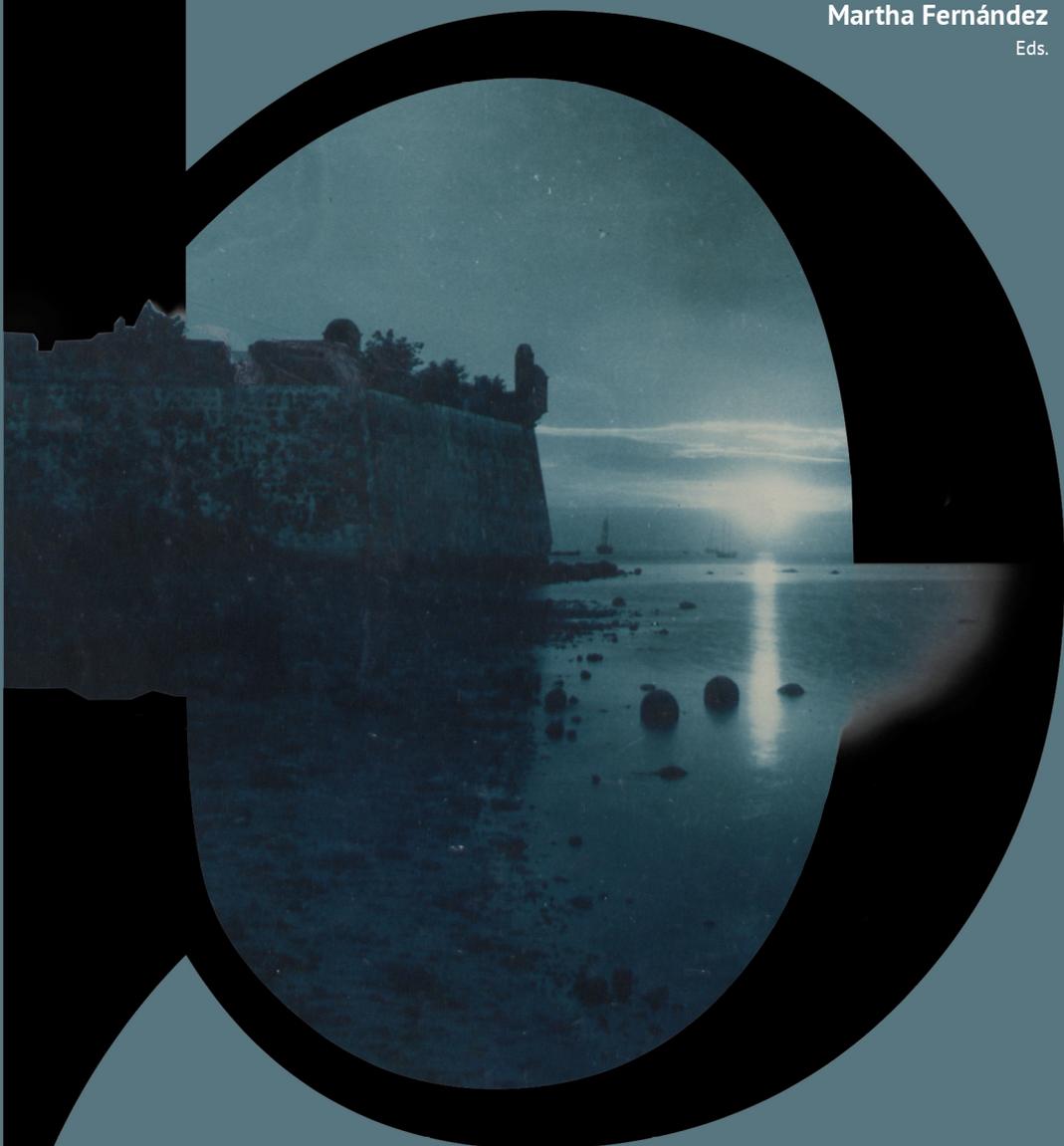


rrc *Torna viaje*

Tránsito artístico
entre los virreinos
americanos y la metrópolis

Fernando Quiles
Pablo F. Amador
Martha Fernández
Eds.



Universo Barroco Iberoamericano

Torna viaje

Tránsito artístico
entre los virreinos
americanos y la metrópolis

Fernando Quiles
Pablo F. Amador
Martha Fernández
Eds.



© 2020

Universo Barroco Iberoamericano

11º volumen

Editores

Fernando Quiles
Pablo F. Amador
Martha Fernández

Director de la colección

Fernando Quiles

Coordinador editorial

Juan Ramón Rodríguez-Mateo

Diseño editorial

Marcelo Martín

Maquetación

Laboratorio de las artes

Imagen de portada

Contraluz. Campeche (México). Fotografía de La Rochester.
Biblioteca Tomás Navarro Tomás. CSIC. Madrid

Fotografías y dibujos

De los autores, excepto que se especifique el autor de la imagen

© de los textos e imágenes: los autores

© de la edición:

Andavira Editora S.L.

E.R.A. Arte, Creación y Patrimonio
Iberoamericanos en Redes / Universidad
Pablo de Olavide

ISBN: 978-84-121881-4-1

Dépósito Legal: C 496-2020

1ª edición, Santiago de Compostela y Sevilla, 2020

Comité Asesor

Dora Arizaga Guzmán, *arquitecta. Quito, Ecuador*
Alicia Cámara. *Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED). Madrid, España*
Elena Díez Jorge. *Universidad de Granada, España*
Marcello Fagiolo. *Centro Studi Cultura e Immagine di Roma, Italia*
Martha Fernández. *Universidad Nacional Autónoma de México. México DF, México*
Jaime García Bernal. *Universidad de Sevilla, España*
María Pilar García Cuetos. *Universidad de Oviedo, España*
Lena Saladina Iglesias Rouco. *Universidad de Burgos, España*
Ilona Katzew. *Curator and Department Head of Latin American Art. Los Angeles County Museum of Art (LACMA). Los Angeles, Estados Unidos*
Mercedes Elizabeth Kuon Arce. *Antropóloga. Cusco, Perú*
Luciano Migliaccio. *Universidade de São Paulo, Brasil*
Víctor Mínguez Cornelles. *Universitat Jaume I. Castellón, España*
Macarena Moralejo. *Universidad de Granada, España*
Ramón Mujica Pinilla. *Lima, Perú*
Francisco Javier Pizarro. *Universidad de Extremadura. Cáceres, España*
Ana Cielo Quiñones Aguilar. *Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá. Colombia*
Delfín Rodríguez. *Universidad Complutense de Madrid, España*
Janeth Rodríguez Nóbrega. *Universidad Central de Venezuela. Caracas, Venezuela*
Olaya Sanfuentes. *Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago, Chile*
Pedro Flor. *Univ. Aberta / Instituto de História da Arte - NOVA/FCSH, Portugal*

Los textos de este libro han sido dictaminados por pares.

Con el apoyo económico de Grupo de Investigación "Quadratura" HUM. 647 (PAIDI)



Índice

Prólogo	9
Elisa Vargaslugo	

Viajes y encuentros de culturas

Trastoques y elipsis en un retrato de tornaviaje: la ductilidad de los mensajes Ilona Katzew	13
Viajeros en América: la construcción de imaginarios múltiples Joel F. Audefroy	33
Viajeros entre Europa y América en el siglo XIX: la percepción del otro Marta Fernández Peña	53
Innocents Abroad? Representations of Aztecs Traveling in Europe in the Age of Discovery Helen Burgos-Ellis	81
Antes de Cortés: La historia de los primeros objetos preciosos de Motecuzoma que llegaron al rey Carlos I de España Erika Escutia	111
Mujeres nobles en la Nueva España, ajuares femeninos de ida y vuelta: Inventario de bienes de doña Juana de la Cerda y Aragón, duquesa de Alburquerque Sarah Serrano y Judith Farré Vidal	135
“Llegó en malísimo estado la estatua de San Luis Gonzaga”. La dificultosa organización del envío de obras de arte en los siglos XVII y XVIII desde Europa a las instituciones jesuíticas de las Américas Corinna Gramatke	149
Búcaros de Guadalajara en San Petersburgo Olga V. Kondakova	175
La grandiosa remesa de 1789 del Obispo Martínez Compañón desde Perú: Arte, Botánica, Zoología, Medicina, Nutrición y mucho más Ana Zabía de la Mata	187

- Y habiendo dado cuenta al rey de esta preciosa remesa...* El envío de obras artísticas de Lima a Madrid por Baltasar Jaime Martínez Compañón
María de los Ángeles Fernández Valle 209

Patronos y artistas

- El taller de Molero en México. Donaciones para la Catedral Metropolitana
Jesús Aguilar Díaz 241

- Comparación entre Sor Juana Inés de la Cruz y Francisca de Isla y Losada:
de México a Galicia a partir de polémicas,
versos y sermones (Siglos XVII-XVIII)
María Isabel Morán Cabanas 251

- Antonio de Torres. Mercado, fama y crítica de un pintor guadalupano
Francisco Montes González 277

- Transferencias devocionales, regalos artísticos y objetos curiosos
en el ámbito sevillano del barroco (mediados del XVII)
Fernando Quiles 303

- Noticias inéditas sobre el coleccionismo de pintura europea
en la Lima borbónica
Antonio Holguera Cabrera 335

- Tras la huella indiana. Patrocinio novohispano en la provincia de Granada
Adrián Contreras-Guerrero 355

- Mecenazgo y patrocinio religioso novohispano en Lebrija (Sevilla)
María del Castillo García Romero 391

- Piezas americanas y virreyes en la corte madrileña.
El testamento e inventario de bienes de la marquesa de Gelves
Ester Prieto Ustio 403

- Nuevos datos de los legados de Don Tomás Gallo
a la Iglesia de San Mamés de Gallejones (Burgos)
José M^a Sánchez-Cortegana 421

- Yaravies Quiteños: la colección de piezas musicales que cautivó
a Marcos Jiménez de la Espada
Francisco Xavier Calle Armijos 455

Devociones viajeras

Pedro López Calderón: pintura y devoción en la órbita del tornaviaje José Ignacio Mayorga Chamorro	471
De Camariñas a Cuzco: La imagen de Nuestra Señora del Monte Farelo, protectora de navegantes Rocío Bruquetas Galán	491
La iconografía de la Venerable Madre María de Jesús de Puebla de los Ángeles y su traslado a Europa: un lienzo del convento de San Carlino alle Quattro Fontane de Roma Sergio Ramírez González	511
Escenas de la vida de Cristo, una serie pictórica realizada por Nicolás Correa: las singularidades de un conjunto técnicamente excepcional Rafael Romero Asenjo y Adelina Illán Gutiérrez	533
El mestizaje de las artes en la Semana Santa hispanoamericana y española Mariano Cecilia Espinosa y Gemma Ruiz Ángel	547
La capilla de Nuestra Señora de Guadalupe de México, del antiguo convento de San Agustín (Sevilla): el Capitán Domingo de Rojas y el genovés Juan Bautista Cavaleri (ss. XVII-XVIII) Francisco J. Gutiérrez Núñez y Salvador Hernández González	565
Ventanas de Cádiz que miran a ultramar. Arte guatemalteco en el convento del Rebaño de María y su reflexión como obra múltiple Pablo F. Amador Marrero	591
La recepción de crucificados ligeros novohispanos en Castilla y León: nuevos ejemplos y perspectivas Ramón Pérez de Castro y Pablo F. Amador Marrero	623
Elisa Vargaslugo y la historia del arte colonial mexicano Consuelo Maquívar	669
Epílogo. <i>Por marzo del diecinueve sería...</i> Fernando Quiles, Pablo F. Amador y Martha Fernández	673

Dedicado a Elisa Vargaslugo

Prólogo

Dra. Elisa Vargaslugo

Investigadora emérita del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM (México)

La atenta invitación a prorrogar este importante volumen me es gratificante por diferentes causas. Primero está el hecho de leer y aprender de los más recientes estudios en cuanto a una línea de investigación que siempre me han interesado: el patrimonio americano conservado en Europa y especialmente en España. A su vez, me trae gratos recuerdos en los que ahora me apoyaré brevemente para destacar el alcance e importancia del tema y sus reflejos en nuestra bibliografía, todo lo cual auguro que ocurrirá también con esta amplia y variopinta compilación de interesantes ponencias.

Referiré primero a mi añorado colega Francisco de la Maza —ilustre especialista del arte novohispano y de los primeros especialistas cualificados— quien, hace ya casi sesenta años, al regresar de uno de sus viajes me compartía con entusiasmo algunos de sus singulares descubrimientos. Entre ellos descollaba la sorpresa y lo importante del rico legado de plata labrada donada a la prioral de El Puerto de Santa María, Cádiz, por el “General don Juan Camacho Gaina, quien había sido Caballerizo Mayor del Virrey Conde de Paredes [...] y además Alcalde Mayor de la Ciudad y Minas de San Luis Potosí”; todo lo anterior el autor lo dejó en su precioso texto: *Cartas Barrocas desde Castilla y Andalucía* (1963). En paralelo, mis propios viajes de investigación y el ser mexicana me proporcionaron en ocasiones el privilegio de acceder a lugares que en aquel entonces no interesaban tanto en España. Recuerdo con afecto al estricto sacerdote castellano que nos abrió la capilla donde reposan los restos del ahora beato Juan de Palafox y Mendoza en la catedral de Burgo de Osma; y no tan lejos, en Ágreda, también en Soria, el impresionante cúmulo de diferentes obras americanas que recibió a lo largo del tiempo el convento de las concepcionistas donde Sor María de Jesús vivió y quedaron sus



Juan Correa, México. *Cristo recogiendo sus vestiduras tras la flagelación confortado por los ángeles*. Óleo sobre lienzo, hacia 1700, Carteia Fine Arts, Madrid. Fotografía cortesía de Carteia Fine Arts.

despojos corporales. Por otra parte, también el hecho de lo que fue una dilatada lucha para ver primero y estudiar luego, una pintura de Juan Correa (1646-1716), artista novohispano al que he dedicado gran parte de mi carrera. Gracias a un joven al que vaticiné un gran futuro, lo cual se cumplió con creces, el doctor Manuel Arias, pude finalmente llegar a la pintura, una espléndida representación de la Virgen de Guadalupe que, incompresiblemente sigue hoy en los depósitos del Museo Nacional de Escultura, en Valladolid. De su importancia dan fe no sólo los estudios que le hemos dedicado desde México, sino también las múltiples ocasiones que ha sido parte de diversas exposiciones a lo largo de las últimas décadas.

Si en las líneas anteriores hablé de algunos resultados de mis primeros y posteriores viajes a España, ahora recordaré los más recientes. En uno de ellos, además de cumplir con los compromisos académicos, llegué hasta el sur de Francia para contrastar la documentación descubierta sobre otro de esos personajes que han estado presentes en mi vida académica, el generoso minero José de la Borda, quien nos dejó el soberbio conjunto de la parroquia de Santa Prisca, en Taxco, tema de mi tesis doctoral. Aquellos documentos, incorporados en la —por ahora— última reedición de mi libro, vinieron a proyectar luz sobre aspectos que hasta el momento no pasaban de ser meras conjeturas y

algunas hipótesis. Finalmente, el último de mis viajes, centrado sobre todo en las islas Canarias, me constató, además de la afinidad americana del Archipiélago, un patrimonio indiano que ayer y hoy nos sigue ofreciendo referencias cardinales.

Antes de dar paso a las líneas que tributaré a los estudios que aquí se recopilan, me permito aludir a un último ejemplo de cómo este particular patrimonio conservado fuera de las fronteras de mi país —y por ello exponentes del *tornaviaje* que nos ocupa—, sigue siendo constante, y, en muchas ocasiones, de referencia obligada para nosotros. Las noticias de este caso nos llegaron el año pasado de una subasta en Francia, si bien ahora la obra a la que me referiré está en una galería de Madrid (*Carteia Fine Arts*). Se trata de un interesante lienzo firmado por el ya señalado Juan Correa, que estimo como una particular representación del momento posterior a los azotes infligidos a Cristo, acompañado por diferentes ángeles. Además de ampliar la ya de por sí generosa nómina del maestro mulato, hace efectivo lo que décadas atrás comencé a evidenciar en cuanto a los posibles vínculos de su pintura con el texto *Mística Ciudad de Dios* de la ya referida sor María Jesús de Ágreda (1670). El elocuente ejercicio de leer frente al lienzo los pasajes (1336-1339) que la venerable relató en detalle de este particular momento de la Pasión, además evidenciar la fuente de la que se nutrió Correa, también nos pone atentos a otras reflexiones. Entre éstas, y tras revisar la bibliografía, rebatimos las aseveraciones que de forma reiterada marcan la dependencia en la pintura novohispana de este pasaje pictórico con la plástica andaluza; además, pone de manifiesto la indudable capacidad de los pintores virreinales para resolver, según los referentes —aquí la literatura mística—, fórmulas novedosas afines a la piedad y gustos novohispanos.

Con los anteriores ejemplos, he querido apuntar algunas contribuciones cercanas de cómo el *tornaviaje* artístico ha repercutido en el arte novohispano, pero también para el español. Como siempre he dicho, durante tres centurias fuimos, con nuestras particularidades, amparados bajo los mismos preceptos. Ahora, sin perder de vista aquellos imprescindibles volúmenes de *México en las colecciones del Mundo*, cuyos números de arte virreinal coordiné en 1994, y que en su medida son predecesores de lo que aquí se trata, termino con algunas reflexiones generales de lo que acontece en las siguientes páginas, animando al lector a zambullirse en ellas.

De entrada, quiero felicitar por el alto nivel de las investigaciones y calidad de la publicación a los diferentes autores, lo cual hago extensivo a los editores. En general, son claros exponentes de los variados intereses por los que discurre la actual Historia del Arte, a la que no es ajena la que concierne a los virreinos americanos. Entre esas miradas, son siempre imprescindibles las que nos relatan los estudios centrados en las fuentes documentales primigenias o vinculantes. Del mismo modo, los que buscan otros ámbitos de aproximación, como los que se derivan de la literatura o la medicina. En algunos casos, son sustantivas las aportaciones que se centran en artífices puntuales, al igual que aquellas otras que suman en el conocimiento del arte para geografías que siguen rezagadas pese a lo mucho que de ellas se tiene que decir. Encontrarán ejemplos singulares, que evidencian las múltiples formas de aproximación y que, en algunos casos, nos hablan directa o indirectamente de los diferentes protagonistas que están asociados a las piezas; donantes, artistas, templos, devociones, etc.

También, son cada vez de mayor importancia los acercamientos a las obras desde lo que el ojo no percibe, pero están en ellas. Para ello, reclaman su protagonismo los estudios científicos y, a la par, lo mucho que tienen que decir los especialistas, principalmente los restauradores. Como verán, entender la materialidad, los procesos técnicos, materiales, su producción y hasta los palpables cambios a los que algunas fueron sometidas, enriquecen sustancialmente nuestro ámbito de estudio.

Con todo, sólo me falta reiterar mi más sincero agradecimiento por pensar en mi persona para prologar este volumen. He aprendido de todos y cada uno de los textos que aquí se aglutinan: son interesantes aportaciones de las que, estoy segura, tendrán pronto sus respectivos y merecidos ecos en la Historia del Arte Virreinal.

Antonio de Torres. Mercado, fama y crítica de un pintor guadalupano

Antonio de Torres. Trade, fame and criticism of a guadalupanian painter

Francisco Montes González

Universidad de Sevilla. España

fmontes@us.es

<https://orcid.org/0000-0002-0488-7281>

Resumen

En los últimos años, la trayectoria del maestro Antonio de Torres ha sido puesta de relieve a raíz del análisis de su obra con motivo de recientes publicaciones y exposiciones temporales sobre la pintura novohispana del siglo XVIII. Sin embargo, la vasta producción guadalupana que llevó a cabo en exclusiva para el mercado indiano peninsular ha pasado completamente desapercibida. Este fenómeno pone de manifiesto la demanda alcanzada por parte de unos comitentes concededores del prestigio adquirido en la ejecución del género devocional. Tanto es así que a raíz de la abundancia de copias autografiadas, la crítica local haya especulado sobre una hipotética estancia de Torres en España.

Palabras clave: Antonio de Torres, Pintor, Nueva España, Repertorio Virgen de Guadalupe

Abstract

During the last years, the career of master Antonio de Torres has been highlighted from the analysis of his work on the occasion of recent publications and temporary exhibitions about the eighteenth century painting in New Spain. However, the vast guadalupanian output carried out exclusively for the peninsular "indiano" trade has gone completely unnoticed. This phenomenon exposes the demand reached by some knowledgeable contracting of the prestige acquired in the realization of the devotional genre. So much so that following the abundance of autographed copies, local criticism has speculated on a hypothetical stay of Torres in Spain.

Key Words: Antonio de Torres, Painter, New Spain, Repertoire, Virgin of Guadalupe.

Compendio biográfico

En una de las aclaraciones de su *Diálogo* el erudito José Bernardo de Couto enumeraba algunos artistas novohispanos de comienzos del siglo XVIII al hilo de un comentario sobre el maestro Cristóbal de Villalpando. Entre estos mencionaba a un tal “Antonio de Torres, nombrado en 1721 con los dos Rodríguez Juárez para reconocer el lienzo de Nuestra Señora de Guadalupe, y de quien he visto una Anunciación, de regular mérito, con fecha de ese mismo año, y en San Francisco alguna cosita con la de 1715”¹. Toussaint clasificó sin ningún reparo a Torres dentro de la nómina de artistas de la primera mitad del siglo XVIII que formaron parte de un “período de decadencia” donde, a su parecer, no hubo maestros de primer orden². A pesar de ello afirmó que era el más relevante de esa generación advirtiéndose en él la influencia del siglo anterior “no maleada por la facilidad y la ligereza”. Más allá de las citas sobre la tasación de algunas colecciones pictóricas, Toussaint puso de manifiesto la falta de datos biográficos frente al abundante repertorio artístico localizado en diferentes instituciones eclesíásticas y residencias particulares de todo el país. En resumen, dicha relación de ejemplares autografiados solo serviría para ensalzar la fecunda trayectoria desarrollada en el breve espacio de tiempo comprendido entre los años 1708 y 1731³. Cabría destacar las obras localizadas en el convento de San Francisco de San Luis de Potosí, donde además de una serie completa de la vida del patriarca fundador se conservaban otros cuadros de gran formato en diferentes partes del recinto. Tal y como aseguró Moyssén en sus notas a una edición posterior del mismo volumen, la explicación de este importante encargo y de otros relacionados con los padres seráficos se debía a la pertenencia de Torres a la Tercera Orden de San Francisco. Además, junto a esta noticia fechó su nacimiento hacia el año 1666 afirmando por error que era hijo natural de Francisco Valdés y Torres e Inés de Córdova y que se casó en Puebla en 1693⁴.

-
1. Y añade: “Floreó con cierta fecundidad y bastante decoro a principios del siglo XVIII. Pintó entre 1710 y 1718”. COUTO, José Bernardo (1872): *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*. México, Fondo de Cultura Económica, 1979, pág. 86.
 2. TOUSSAINT, Manuel (1965): *Pintura colonial en México*. Edición de Xavier Moyssén. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1990, pág. 149.
 3. *Ibidem*, págs. 156-157.
 4. También ampliaba el número de tasaciones y obras de su catálogo con los registros llevados a cabo hasta el momento por el doctor Francisco de la Maza. *Ibidem*, pág. 265. Cit. en: MAZA, Francisco de la: *El arte colonial en San Luis de Potosí*. 2ª ed. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1985, pág. 46. La confusión con otro maestro homónimo poblano viene de PÉREZ DE SALAZAR, Francisco: *Historia de la pintura en Puebla*. Edición revisada y notas de Elisa Vargaslugo. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1963, pág. 211.

En sendos artículos publicados por Ramírez Montes y Ruiz Gomar se dieron a conocer importantes hallazgos documentales en el Archivo de Protocolos Notariales de la Ciudad de México y en el Archivo del Sagrario Metropolitano, respectivamente, que permitieron trazar la vida del pintor desde planteamientos basados en el rigor científico. El primero de ellos arrojó a la luz su testamento otorgado el 13 de octubre de 1722 y en el que declaraba ser hijo de Tomás Torres y de María Rodríguez (o Beltrán de los Reyes), estar casado con Inés de Córdova y tener solo como descendiente a Inés de Torres, desposada con Pedro de Zúñiga y Romero⁵. Además, la autora incorporaría el recibo de los bienes existentes a la muerte del pintor, que otorgó la hija de éste a su madrastra el mes de agosto de 1731, deduciendo de ello que se recuperó de sus achaques de salud y enviudado volvió a casarse en 1724 con María Millán. En cuanto a la segunda publicación, Ruiz partió del texto anterior y a través de la localización de nuevas noticias se centró en “un inesperado y hasta entonces ignorado vínculo familiar” con Juan Rodríguez Juárez⁶. Designado albacea testamentario como “mi primo, asimismo maestro del arte de pintor”, ya que su padre y también miembro del gremio, Antonio Rodríguez, era hermano de su madre, la pertenencia al clan sería de gran importancia para comprender su trayectoria, pues se piensa que el período de formación pudo discurrir en dicho taller, y sus relaciones con otros colegas ante la reputación alcanzada por Juan y su hermano Nicolás⁷.

Con dicho perfil trazado hasta el momento, Tovar de Teresa dedicó una entrada a Torres dentro de su *Repertorio* en la que más allá de proporcionar algunos datos notariales, como que a la edad de 30 años, en 1697, ya era un reconocido artista, tenía tienda abierta con oficiales y aprendices y fue requerido para diversas tasaciones, lo calificó como un profesional “algo más que estimable” a quien no se le

5. RAMÍREZ MONTES, Mina: “El testamento del pintor Antonio de Torres”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n°59, México, 1988, págs. 265-272.

6. RUIZ GOMAR, Rogelio: “Noticias en torno al pintor Antonio de Torres en el Archivo del Sagrario Metropolitano”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n° 60, 1989, pág. 231-241.

7. Sobre el papel protagónico de ambos en la reivindicación del arte de la pintura y su participación activa en la creación de la primera academia novohispana es de obligada consulta el volumen de MUES ORTS, Paula: *La libertad del pincel. Los discursos sobre la nobleza de la pintura en España*. México, Universidad Iberoamericana, 2008, págs.260-267. En este sentido, cabe añadir que Torres no participó en ninguna de estas discusiones teóricas, lo que pudiera llevar a pensar que estuviera más preocupado en consolidar su carrera a través del monopolio del mercado pictórico en las regiones norteñas y de ciertos encargos particulares sobre la temática guadalupana con destino al exterior.

había prestado la atención merecida hasta el momento⁸. De aquí que, sobre todo, gracias a sus elaboradas composiciones repartidas en diferentes localidades del norte del país (San Luis Potosí, Aguascalientes, Zacatecas y Durango), donde probablemente pasó algunas temporadas trabajando en encargos para diferentes órdenes conventuales, quedara sobradamente demostrada “su maestría, sus grandes dotes para el dibujo, y su señalada originalidad que lo aparta de la obra de sus primos y le concede un valor propio”⁹.

A pesar de algunas faltas de atención incomprensibles, a ojos de la crítica, la figura de Torres ha sido redescubierta en los últimos años con motivo de la publicación de nuevos estudios sobre la pintura novohispana y la organización de diferentes muestras temporales¹⁰. Bajo el título *Antonio de Torres. La apoteosis del barroco en México*, se exhibió entre los años 2014 y 2015 en el Museo Regional Michoacano y en el Museo del Exconvento de Propaganda Fide de Nuestra Señora de Guadalupe en Zacatecas una serie de la *Vida de la Virgen* fechada en 1719, compuesta por catorce lienzos en dos formatos, cuadrado y vertical, procedentes del acervo de esta última institución¹¹. En un estudio posterior, Alcalá resaltó la originalidad de la misma desde el punto de vista iconográfico, lo que manifestaba el profundo interés de Torres por la experimentación formal, como en los contrastes lumínicos o en los estudios anatómicos de los bustos, y, por consiguiente, “las huellas de la innovación durante este período de transición de la pintura novohispana”¹².

Al poco tiempo, Gila publicó un interesante artículo dando a conocer otro repertorio inédito con la misma temática mariana en el convento de la Encarnación de Granada¹³. Se trataba de un llamativo

8. TOVAR DE TERESA, Guillermo: *Repertorio de artistas en México: artes plásticas y decorativas. Tomo 3 (P-Z)*. México, Grupo Financiero Bancomer, 1997, pág. 340.

9. En concreto, Tovar llegaría a reconocer que el lienzo de *San Francisco de Asís ante el ángel de la redoma* conservado en la sacristía del colegio de Guadalupe de Zacatecas era “una de las más bellas obras de la pintura novohispana”. *Ibidem*, pág. 341.

10. Por ejemplo, no apareció nombrado en el tomo dedicado a la “Herencia plástica del México colonial” perteneciente a la colección *Visión de México y sus artistas. Promoción del arte mexicano* (2009) ni tampoco atrajo la atención de los especialistas implicados en el proyecto *Pintura de los reinos. Identidades compartidas. Territorios del Mundo Hispánico. Siglos XVI-XVIII* (2012).

11. Más información en: <https://www.mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/exposicion%3A817> [Fecha de consulta: 10 de septiembre de 2019]

12. Véase la ficha catalográfica de la autora sobre el lienzo *La Asunción de la Virgen* en: KATZEW, Ilona (ed.): *Pintado en México, 1700-1709: Pinxit Mexici*. Los Angeles County Museum of Art y Fomento Cultural Banamex, A.C., Ciudad de México, Del Monico Books-Prestel, 2017, págs. 217-218.

13. GILA MEDINA, Lázaro: “Aproximación a la vida y obra del pintor novohispano

conjunto de siete cuadros de formato rectangular firmados en 1726 que se completaban con un lienzo de la Virgen de Guadalupe ejecutado dos años antes. También planteó como objetivo secundario detenerse en los aspectos biográficos de Torres, pues lamentaba que la historiografía mexicana le había prestado “escasa consideración e importancia”. Por lo tanto, llevaría a cabo una labor compiladora de las aportaciones existentes hasta el momento confeccionando una “visión de conjunto de su trayectoria vital y profesional” que permitiese unificar criterios sobre algunos datos inexactos y discernir acerca de la existencia de otro pintor homónimo trabajando en la misma época¹⁴. [Fig. 1]



Fig.1. Antonio de Torres. *Virgen de Guadalupe*. 1724. Convento de la Encarnación. Granada.

De relevancia han sido los últimos comentarios de Katzew, quien ahonda en la carrera activa y exitosa de este “pintor prolífico y de gran ambición”, lejos de haber estado involucrado en cuestiones académicas como los primos Rodríguez Juárez. Sobre su estilo comentará que, a pesar de percibir el influjo de la maestría e ingenio de Juan, cosechó “una propia personalidad pictórica que se entrevé en su claridad compositiva, sus tonos blanquecinos para el rostro de las figuras (elemento que remite también a la obra de Nicolás Rodríguez Juárez), así como en su gusto por la ornamentación”, quedando aún por ser analizadas la complejidad de su producción y de su propia evolución pictórica¹⁵. Ya encumbrado como uno de los “grandes maestros del arte

Antonio de Torres (1667-1731)”, *Anales del Museo de América*, n°23, Madrid, 2015, págs. 82-113.

14. *Ibidem*, págs. 86-99.

15. KATZEW, Ilona: “Pinceles valientes. La pintura novohispana, 1700-1785”, en ALCALÁ, Luisa Elena y BROWN, Jonathan: *Pintura en Hispanoamérica. 1550-1820*. Madrid, Ediciones El Viso, Fomento Cultural Banamex, 2014, págs. 162-164.

de narrar y pensar”, su inclusión en la nómina de artista presentes en la magna exposición *Pintado en México, 1700-1790. Pinxit Mexici* permitió saldar la deuda que la crítica mantenía con la figura de Antonio de Torres. Su labor fue puesta de relieve nuevamente por Katzew a la hora de tratar el asunto de la circulación de autores y obras a través del virreinato. En concreto, reparó en el lienzo de *La elevación de la cruz* de 1718 perteneciente a la serie del *Via Crucis* del convento de San Francisco de San Luis Potosí, para poner de relieve su interés por seguir un camino independiente. De esta manera, centrado en el atractivo y pujante mercado de las zonas mineras, evitaría conflictos de intereses familiares, demostrando “un alto grado de inventiva e individualidad” que no lo dejaba al margen de los avances formales logrados por sus primos en la ncapital¹⁶. También recalcaría que para cumplir con este voluminoso grupo de obras de indiscutible calidad, Torres debió de trasladarse en persona a estos lugares y contar con un gran taller “donde se trabajaba de manera cuidadosa y concertada, bajo la decisiva supervisión del maestro”¹⁷. A la espera de una futura monografía sobre Torres queda aún por determinar la duración de dichas estancias, la movilidad de las obras o incluso el hipotético traslado de un equipo de ayudantes para culminar *in situ* estos encargos de carácter monumental.

Sobre destinos y comitentes

Teniendo como precedente el vacío historiográfico de la producción guadalupana de Torres en México, de la que hasta el momento solo se conoce un lienzo registrado por De la Maza en la capilla de la Salud de San Miguel Allende, González Moreno clasificó en su inventario de 1959 diez pinturas en diferentes colecciones particulares y recintos eclesiásticos de Sevilla y Cádiz. A propósito de ello, y sin contar con ningún tipo de antecedente para emitir un juicio oportuno, llegó a decir: “Su obra no destaca si la comparamos con la de los grandes maestros mejicanos coetáneos del artista, pero dada la profusión de reproducciones guadalupanas que hizo, adquirió una práctica tal en la ejecución,

16. Se sabe que junto a la otra serie del santo fundador ejecutó entre 1718 y 1722 un total de cuarenta y un lienzos repartidos en los claustros alto y bajo más otros tres para el testero y los lados del coro. KATZEW, Ilona: “La irradiación de la imagen. La movilidad de la pintura novohispana en el siglo XVIII”, en KATZEW, Ilona (ed.): *Pintado en México...Op. cit.*, págs. 97-99, fig. 15. También Cuadriello reparará en la “trascendencia de su pincel precursor” analizando la obra que presidía la cabecera de la sala coral titulada *Misericordia: santo Domingo y san Francisco protegen al mundo de la ira de Cristo*. *Ibidem*, págs. 179-180.

17. *Ibidem*, pág. 102.

que difícilmente se encontrará en esta centuria, un pintor que le iguale, y menos que le supere en la difícil copia del sagrado lienzo de la Virgen de Guadalupe¹⁸.

La pintura más temprana estaba consignada en 1716 en la iglesia de Belén de Gines y le seguían por orden cronológico en 1718 las de la capilla de San Gregorio Osetano de Alcalá del Río y la iglesia de Santa María de Sanlúcar la Mayor, en 1721 la del convento de las carmelitas descalzas de San José, en 1723 la de la colección Arias de Olavarrieta, en 1724 la de la iglesia de San Sebastián, en 1729 la perteneciente al señor Domingo Martínez y en 1730 la más tardía en la iglesia de la Caridad de Sanlúcar de Barrameda. Solamente dos cuadros no tenían la fecha de ejecución: los conservados en las colecciones de María Josefa Barquín y Barón en Sevilla y de María Gracia López de Tejada en Carmona¹⁹. Habría que esperar hasta 1985 para que Clavijo die-
ra a conocer dos obras localizas en la catedral de Málaga y en el convento de las Descalzas de Antequera, esta última la más antigua al estar firmada en 1709, formando un lote con otros dos lienzos pintados por Torres siete años más tarde con los espectaculares trampantojos a



Fig.2. Antonio de Torres. *Virgen de Guadalupe*. 1726. Antiguo Hogar de Santa Teresa. Marchena (Sevilla).

18. En un breve apunte biográfico volvió a incurrir en el error anteriormente señalado sobre un hipotético vínculo con la ciudad de Puebla de los Ángeles, donde decía que “se perfeccionó en uno de los talleres más florecientes”. GONZÁLEZ MORENO, Joaquín: *Iconografía guadalupana. Clasificación cronológica y estudio de artístico de las más notables reproducciones de la Virgen de Guadalupe de México conservadas en las Provincias Españolas. Tomo I*. México, Editorial Jus, 1959, pág. 83.

19. *Ibidem*, pp. 83-86, cat. 35-44.



Fig.3. Antonio de Torres. *Virgen de Guadalupe*. 1720. Iglesia de Nuestra Señora de la Visitación. Maleján (Zaragoza).

lo divino del Nazareno del Hospital de Jesús y de Santa María de la Redonda de México.²⁰ Ese mismo año en el *Inventario Artístico de Sevilla y su provincia* se mencionaba otro más de 1726 colgado en la escalera principal del antiguo Hogar de Santa Teresa de la localidad sevillana de Marchena²¹. [Fig. 2]

En 1992 Heredia incluyó en el catálogo de obras virreinales existentes en Navarra sendos ejemplares pertenecientes a la iglesia de San Nicolás de Tudela, fechado en 1711 a devoción del general don Pedro Ramírez de Arellano, y al colegio de la Enseñanza de la misma localidad, regalo de la Madre Ignacia de Azlor, fundadora de la misma institución en la ciudad de México²². Dentro de la región norteña, Torres dedicó el primer estudio monográfico al artista volviendo a catalogar el primero de los cuadros anteriores, trasladado al Museo Decanal de Tudela, y mostrando otro inédito en la Basílica de la Trinidad de Arre de 1730²³. En el año 2003 se celebró una exposición de arte sacro en la localidad gaditana de Chiclana de la Frontera que incluyó una pintura inédita

de 1724 procedente del Colegio de Jesús²⁴, a la que se sumarían más tarde la imagen aludida del convento de la Encarnación de Granada

20. CLAVIJO, Agustín. "Pintura colonial en Málaga y su provincia", en VV.AA.: *Andalucía y América en el siglo XVIII. Vol. 2*. Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1985, págs. 97-99.

21. VV.AA.: *Inventario artístico de Sevilla y su provincia. Tomo II*. Madrid, Centro Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica, 1985, pág.103.

22. HEREDIA MORENO, María del Carmen y ORBE SIVATTE, Mercedes de y Asunción de: *Arte hispanoamericano en Navarra*. Pamplona, Gobierno de Navarra, 1992, pág. 216, cat. 150- 151.

23. TORRES PÉREZ, José María: "Dos pinturas de la Virgen de Guadalupe firmadas por Antonio de Torres", *Príncipe de Viana*, nº 235, Pamplona, 2005, págs. 346-350.

24. ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, Juan y Lorenzo. *Estelas de Piedad. Patrimonio artístico religioso en Chiclana de la Frontera*. Chiclana de la Frontera, 2003, pág. 106, cat. 48.

datado en el mismo año, que fue reseñado por Barea junto a otro repertorio guadalupano de la misma localidad²⁵, y uno más fruto del hallazgo documental realizado por Illán acerca de la donación efectuada por una feligresa a la iglesia de San Juan de la Palma de Sevilla²⁶.

En la publicación del volumen *Sevilla Guadalupana* adelantamos una serie de cinco lienzos más inéditos firmados por Torres en una finca de la población extremeña de Almendralejo, en la sacristía de la iglesia de San Miguel de Morón de la Frontera y en la residencia de los padres jesuitas y el convento de madres concepcionistas, ambos en El Puerto de Santa María²⁷. Además, tras un exhaustivo análisis, se planteó como nuevas atribuciones las pinturas existentes en la iglesia de San Juan de Dios en Cádiz, la iglesia de los Jerónimos de Granada y la editorial sevillana de El Correo de Andalucía, propiedad del Grupo Morera y Vallejo²⁸. Todos ellos sumados a la reciente localización de tres ejemplares autografiados en la iglesia de Nuestra Señora de la Visitación de Maleján, relacionado con la figura del indiano Victorián Jordán, que había residido en México, y ubicado en un antiguo retablo dedicado a San Babil procedente del Santuario de la Misericordia de Borja, otro en la casa de subastas Christie's y el último perteneciente a una colección particular sevillana, elevarían la cifra de guadalupanas de Antonio de Torres localizadas en la geografía peninsular hasta un total de veintiséis pinturas²⁹. [Fig. 3]

Sin caer en exageraciones puede afirmarse a partir de las evidencias materiales que fue el copista más prolífico y mejor reconocido entre todos los documentados en España. Su vínculo devocional con la Virgen del Tepeyac quedó plasmado en una de sus partidas testa-

25. BAREA AZCÓN, Patricia. "Iconografía de la Virgen de Guadalupe de México en Granada", *Cuadernos de Arte*, n° 38, Granada, 2007, págs. 327-328.

26. ILLÁN MARTÍN, Magdalena: "Una nueva pintura del artista mejicano Antonio de Torres", *Laboratorio de Arte*, 2007, n°20, p.274.

27. Advirtiendo la necesidad de un estudio monográfico sobre el autor, veáanse los datos conocidos hasta el momento y nuevas incorporaciones a su catálogo guadalupano en MONTES GONZÁLEZ, Francisco. *Sevilla Guadalupana. Arte, historia y devoción*. Sevilla, Diputación de Sevilla, 2015, págs. 209-213.

28. Los dos últimos fueron señalados como obras anónimas en BAREA AZCÓN, Patricia. "Iconografía...". *Op. cit.*, pág. 327, fig. 2. y GONZÁLEZ MORENO, Joaquín: *Iconografía...Op. cit.*, pág.100, cat. 81, fig.29.

29. Además de los que actualmente se encuentran en paradero desconocido, solo el lienzo dado a conocer por González Moreno en una colección de Carmona salió de España tras ser adquirido por Los Angeles County Museum. Véase el comentario de Ilona Katzew (2014) en: <https://collections.lacma.org/node/1946260> [Fecha de consulta: 8 de septiembre de 2019]

Tabla: Repertorio guadalupano del pintor Antonio de Torres documentado en España

	Fecha	Localidad (Provincia)	Ubicación /Procedencia
1	Ca. 1700-1705	Sevilla	Colección Barquín
2	1709	Antequera (Málaga)	Monasterio de San José (Carmelitas descalzas)
3	1711	Tudela (Navarra)	Museo Decanal / Iglesia de San Nicolás
4	1716	Gines (Sevilla)	Parroquia Nra. Sra. De Belén
5	Ca. 1716	Los Ángeles (EE.UU.)	LACMA / Carmona
6	1718	Paradero desconocido	Colección Vizconde de Guadalupe (Almendralejo)
7	1718	Sanlúcar la Mayor (Sevilla)	Iglesia de Santa María
8	Ca. 1718	Sevilla	Colección "El Correo de Andalucía"
9	1720	Maleján (Zaragoza)	Iglesia de la Visitación / Borja
10	Ca. 1720	Cádiz	Iglesia de San Juan de Dios
11	1720	Tudela (Navarra)	Colegio de la Enseñanza
12	1721	Sevilla	Convento de San José (Carmelitas descalzas)
13	1723	Paradero desconocido	Colección Arias de Olavarrieta (Sevilla)
14	1723	Morón de la Frontera (Sevilla)	Iglesia de San Miguel
15	1724	Chiclana de la Frontera (Cádiz)	Colegio del Niño Jesús
16	1724	Granada	Monasterio de la Encarnación (Clarisas)
17	Ca. 1724	Sevilla	Colección particular / Aracena (Huelva)
18	1724	Sevilla	Iglesia de San Sebastián
19	Ca.1725	Granada	Monasterio de San Jerónimo (Jerónimas)
20	1726	Marchena (Sevilla)	Antiguo Hogar de Santa Teresa
21	Ca. 1727	El Puerto de Santa María (Cádiz)	Monasterio de la Concepción (Concepcionistas)
22	1729	El Puerto de Santa María (Cádiz)	Iglesia de San Francisco (Jesuitas)
23	1729	Paradero desconocido	Colección Domingo Martínez (Sevilla)
24	1730	Arre (Navarra)	Basilica de la Trinidad
25	1730	Sanlúcar de Barrameda (Cádiz)	Santuario de la Caridad
26	1730	Paradero desconocido	Subastas Christie's (Nueva York) / España

mentarias, pues declaraba como "última y deliberada voluntad" que con los diez pesos obtenidos del alquiler de unas propiedades "se cantase anualmente una misa en el altar de Nuestra Señora de Guadalupe, de

la cofradía del mismo nombre que se halla fundada (y a la que perteneció) en la iglesia del convento de religiosas de San Juan de la Penitencia (...) el último día de la novena que se acostumbra hacer a su majestad (...) costeándose seis velas de a media libra³⁰. No cabe duda de que su taller fue el más demandado de esta época, sobre todo cuando se planteó la posibilidad de que tuviera el privilegio de observar directamente el sagrado ayate



Fig.4. Firma de Antonio de Torres. 1726.

durante una inspección llevada a cabo junto a los hermanos Juan y Nicolás Rodríguez Juárez en 1722. Esta convocatoria pudo estar auspiciada por el arzobispo Lanciego y Eguilaz, quien consciente de la fama de estos maestros hubiese querido solicitar sus saberes y su voto para, en palabras de Cuadriello, poder determinar con certezas “teórico-prácticas” lo que ya era y seguiría siendo un asunto de interés “nacional”. Esta nueva inspección no se llevó a cabo, aunque “cada vez resultaba más evidente que en la materialidad pictórica de una Imago Dei estaba cifrada buena parte de la unidad y la ventura del reino novohispano”³¹.

La producción guadalupana de Torres coincide con un momento de auge devocional fruto de las incipientes reivindicaciones de la élite criolla que culminarían en el año 1754 con la declaración de su Patronato sobre la Nueva España. Esta campaña propagandística tuvo que causar efecto entre los emigrantes peninsulares, quienes deseosos de poseer una verdadera copia del sagrado ayate satisfacerían sus demandas mediante un reputado maestro especializado en este género pictórico y dedicado a la exportación más allá de las fronteras mexicanas. El interés de Torres en darse a conocer y al mismo tiempo ser reconocido en el lugar de destino de su obra quedará evidenciado en la plasmación de un contundente autógrafo en la parte inferior de la

30. La responsabilidad del cumplimiento de dicha orden quedó a cargo de su yerno Pedro de Zúñiga y Rivero, “y fallecido este pase al mayordomo que fuere de ella, para su perpetuidad”. RAMÍREZ MONTES, Mina: “El testamento...”. *Op. cit.*, págs. 268-269.

31. CUADRIELLO, Jaime. “El Obrador Trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia”, en VV.AA.: *El Divino Pintor: la creación de María de Guadalupe en el taller celestial*. México, Museo de la Basílica de Guadalupe, 2001, págs. 187-189.

mayoría de sus obras, donde abrevia su nombre seguido del apellido y la sentencia de la factura en latín. [Fig.4] Junto a las firmas y las fechas de ejecución, la existencia de otro tipo de inscripciones y el hallazgo de algunas fuentes documentales han permitido clasificar el tipo de clientela responsable de estos encargos. Así, por ejemplo, se encontrarían algunos cargadores de Indias y tripulantes de la flota, ambos colectivos claves a la hora de analizar el mercado artístico americano y la transferencia de nuevas devociones. De este modo, una vez arribados a sus lugares de procedencia, generalmente entre Sevilla y Cádiz, principales sedes del comercio transatlántico, las obras, convertidas en una suerte de amuletos protectores y exvotos de acción de gracias por los beneficios alcanzados, irían destinadas junto a otros ajueres litúrgicos y objetos exóticos tanto a sus casas particulares como a los recintos eclesiásticos de las collaciones donde estos grupos estaban afincados. Aún se puede observar el lienzo guadalupano colgado en su ubicación original en la escalera principal del antiguo Hogar de Santa Teresa de Marchena, que fue antiguamente una casona de distinguidos indios. También la ofrenda solía quedar consignada por una leyenda en la parte inferior de la pintura como se lee en el ejemplar de la Hermandad de la Vera-Cruz de Alcalá del Río entregado “a devoción del Cap[ita]nn. Dn. Juan De Reina”³². [Fig.5]

En otras ocasiones podría tratarse de un relevante funcionario de la administración novohispana que en acción de gracias por el logro obtenido y como forma de ostentación ante sus vecinos remitiera la obra para que luciera en la iglesia mayor de la localidad de origen. Este sería el caso del General don Pedro Ramírez de Arellano, “capitán de caballos”, quien en 1701 fue nombrado alcalde de la ciudad de Xicayán y diez años más tarde regaló, “tocado a la original”, un lienzo de Torres con destino a la capilla de la Virgen de los Remedios en la parroquia de San Nicolás de Tudela³³. En la misma localidad navarra, el colegio de la Enseñanza de la Compañía de María recibió en 1734 otro ejemplar en recuerdo de sor María Ignacia de Azlor y Echeverz, hija de los marqueses de Aguayo, quien procedente de la Nueva España realizó allí el noviciado

32. GONZÁLEZ MORENO, Joaquín (1959). *Iconografía...Op. cit.*, pág. 84, cat. 36. ALFONSO OJEDA, Alejo. *La Hermandad de la Vera-Cruz de Alcalá del Río. Historia y alma de una devoción*. Sevilla, 2006, págs. 402-403. Mide 1,78 x 1,22.

33. Además, remitió el mismo año de su llegada otro lienzo de la Inmaculada Concepción con su retrato de donante, obra del reputado artista mulato Juan Correa, al convento de las dominicas de Tudela. FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo. “Promotores y donantes de la pintura novohispana en Navarra y noticias sobre los tres lienzos de la Trinidad antropomorfa”, *Ars bilduma: Revista del Departamento de Historia del Arte y Música de la Universidad del País Vasco*, n°4, 2014, pág. 78.



Fig. 5. Antonio de Torres. *Virgen de Guadalupe. Detalle.* 1718. Capilla de San Gregorio Osetano. Alcalá del Río (Sevilla).

fundando a su regreso el Colegio del Pilar de la misma orden en la capital mexicana³⁴. En una de sus disposiciones testamentarias justificará la devoción a la Virgen de Guadalupe “por haber nacido en las Indias bajo su amparo”. Fernández Gracia concluye que el lienzo de la Trinidad de Arre debió de ser mandado, con gran probabilidad, por algún indiano bautizado en aquel santuario, en donde recibían las aguas bautismales los hijos de las familias más nobles y acomodadas de la parroquia de San Cernín de la capital Navarra³⁵.

Algunas de las imágenes de Torres se hallan en clausuras femeninas, como las Jerónimas y la Encarnación de Granada, las Carmelitas de Antequera y Sevilla y las Concepcionistas de El Puerto de Santa María de Cádiz. Más allá del interés que suscitaba el hecho de tratarse de un tema mariano, la llegada a estos recinto, donde habitualmente se colocaban en el presbiterio de la capilla conventual a la vista del resto de fieles, o bien pudo haberse producido como parte de la dote de una monja a su ingreso como parte de la herencia familiar o bien que viniera desde tierras mexicanas junto a la religiosa que efectuaba la entrega. Así Gila señala en relación al cuadro y a la serie granadina que se ignora con exactitud cómo llegó a la clausura, pero que la tradición oral indica que formaron parte de la dote de una novicia al profesar como monja. La lógica le condujo a pensar que algún familiar de esta desconocida religiosa, oriundo de Granada, tras desempeñar algún puesto notable

34. *Ibíd.*, pág. 79.

35. *Ibíd.*

en América trajera entre sus pertenencia este repertorio para que le acompañara al pronunciar sus votos solemnes³⁶.

Un estilo innovador

A lo largo del estudio de las representaciones guadalupanas de Torres se observará una evolución considerable acorde a los cambios estilísticos producidos en la escuela novohispana durante el primer tercio del siglo XVIII. Una constante presente en toda su producción será el empleo del mismo soporte y tamaño, pues se trata de grandes óleos sobre lienzo cuyas mediadas oscilan entre los 200 cm de alto por los 140 cm de ancho. Mientras que la efigie mariana aparecerá prácticamente invariable respecto a las ejecuciones anteriores, pues el dibujo partía de la verdaderas copias del sagrado original sacadas a partir de un calco, con ligeras variaciones fisonómicas acordes a un estilo particular o al gusto imperante, las novedades aportadas por el artista quedarán reservadas al diseño de las cuatro cartelas con las escenas aparicionistas y del paisaje inferior y, sobre todo, a la ornamentación situada alrededor de la Virgen. Llama la atención que excepto en un par de ejemplares donde aparece solamente el icono mariano, el resto de la producción de Torres esté marcada por la colocación de las cartelas en disposición tetraepisódica siguiendo un orden de lectura de derecha a izquierda³⁷. Normalmente esta elección correría a cargo del comitente, pero cabe pensar que al tratarse de obras solicitadas en su mayoría por indios desearían tener registrada la leyenda milagrosa para poder propagarla entre sus más allegados. Como apuntara Cuadriello, la finalidad de este tipo de composición residía en "su capacidad para ponderar el origen prodigioso de la imagen y señalar el teatro mismo de sus mariofanías (con la integración en un medallón que contiene una vista del sitio, en dos de ellas)³⁸.

Torres partió de unos prototipos anteriores que se encargaron de consolidar el afamado pintor Juan Correa y el taller de los Arellano, sobre todo a partir de la utilización reiterada de los cuatro grabados del sevillano Matías de Arteaga para la edición de 1685 del libro apologético

36. GILA MEDINA, Lázaro. "Aproximación a la...". *Op. cit.*, pág. 100.

37. Los lienzos que contienen únicamente al icono mariano se hallan en la iglesia de la Compañía de Tudela y en la basílica de Arre.

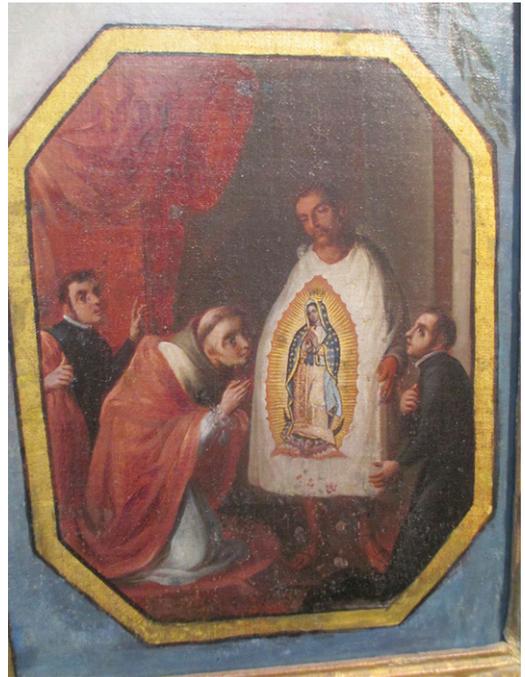
38. CUADRIELLO, Jaime: "La propagación de las devociones novohispanas: las guadalupanas y otras imágenes preferentes", en VV.AA.: *México en el mundo de las colecciones de arte. Nueva España I*. México, Azabache, 1994, pág. 272.



Fig.6. Antonio de Torres. *Virgen de Guadalupe*. 1721. Convento de San José del Carmen. Sevilla.

Felicidad de México de Becerra Tanco³⁹. En sus primeras creaciones se observará todavía una dependencia de estos modelos con personajes bastante esquematizados, desprovistos de cualquier tipo de animación, que irán evolucionando hasta unas recreaciones naturalistas de las figuras, sobre todo las firmadas en la década de 1720, dotadas poco a poco de cierto dramatismo gestual, en medio de un paisaje envolvente. Sin duda alguna, lo más destacado de todo será el protagonismo conferido al dibujo de las cartelas donde lejos del automatismo vigente se aprecia un trabajo premeditado fruto del ensayo de diferentes creaciones. [Figs.7a-7d] Como se ha comentado con anterioridad, Torres se caracterizó por un constante deseo de innovación donde daría rienda

39. Un detallado análisis de la repercusión artística que tuvieron estas estampas en MONTES GONZÁLEZ, Francisco: *Sevilla guadalupana...Op. cit.* pág. 99-103.



Figs.7a-7d. Antonio de Torres.
*Virgen de Guadalupe. Cuatro
apariciones.* ca. 1724. Colección
particular. Sevilla.

suelta a su invención creativa y ante esta modalidad no fueron ajenos sus intereses en el género guadalupano. Este hecho queda sobradamente demostrado si se traza una comparativa entre los diferentes esquemas adoptados para los cuadrantes, adivinando incluso en algunas versiones que habían intervenido varios artífices. De hecho, no se puede descartar la idea de que Torres contara con la ayuda de algunos miembros de su taller a la hora de completar estas secuencias, encargándose él de copiar la efígie central y de retocar otros motivos ornamentales. Si las tres primeras responden a la configuración tradicional de Juan Diego acompañado por el ángel, huyendo de la Virgen y postrado a sus pies para entregarle las rosas cortadas en el cerro del Tepeyac (en un solo caso aparece por duplicado subiendo a la cumbre), será en la tercera escena del descubrimiento de la tilma ante el obispo Zumárraga y su séquito en el salón episcopal donde dé rienda suelta a su genio creativo variando el número de acompañantes en una suerte de posturas y decorando la estancia con un elaborado dosel y un voluminoso cortinaje bermellón.

Un tema interesante a tener en cuenta respecto a la disposición de estas recreaciones será la manera de enmarcarlas. Frente a los prototipos anteriores donde predominaba la forma ovalada, Torres optará en la mayoría de los casos por incluir las secuencias en molduras doradas de sección octogonal, que completará con otra rectangular en la parte inferior para la vista del paisaje del Tepeyac. A propósito de la predilección Torres por este tipo de medallones, González Moreno llegaría a contraponerlo con su compañero de gremio Pedro López Calderón, quien prefirió unos esquemas ovalados de gran formato⁴⁰. Según este criterio, junto a otros de índole estilístico, podría hablarse de “dos escuelas antagónicas y perfectamente definidas” que le servirían para clasificar en su obra, sin ningún tipo de fundamento, la producción de los discípulos de ambos maestros entre el primer tercio y el segundo tercio del siglo XVIII, respectivamente. Bajo su punto de vista, justificaría la repetida utilización de estas formas geométricas con el uso de algunos elementos decorativos frecuentes en esta época: “Basta estudiar los templos de estilo rococó mejicanos para convencerse de que tanto en los estípites como en las pilastras de los retablos se prodigaban con exageración medallones con listeles octogonales y mixtilíneos enmarcando bellos lienzos”⁴¹. Por otro lado, una de las particularidades que solo

40. Sobre la trayectoria profesional de López Calderón y su repertorio guadalupano consúltese el novedoso estudio de MAYORGA CHAMORRO, José Ignacio: *Fact. Mexico. El pintor novohispano Pedro López Calderón (activo ca. 1681-ca. 1734)*. Málaga, Universidad de Málaga, 2019.

41. GONZÁLEZ MORENO, Joaquín: *Iconografía...Op. cit.*, pág. 21.



Figs.8a-8b. Antonio de Torres. *Virgen de Guadalupe*. ca. 1727. Monasterio de la Concepción. El Puerto de San María (Cádiz).

y Joseph de la Cruz, Torres repetirá la colocación de estos seres celestiales creando unos modelos genuinos con una fuerte repercusión posterior, sobre todo en pintores que van desde José de Ibarra hasta Francisco Antonio Vallejo. Algunos autores han relacionado la utilización de este recurso con el impacto causado por la pintura murillesca, conocida a través de la obra del artista sevillano o de los referentes comunes basados en grabados flamencos, dentro de la escuela novohispana de finales del siglo XVII y comienzos del siglo XVIII⁴³. Sobre este aspecto

aparecen en varias de las pinturas guadalupanas de su etapa final consistirá en el empleo de unos recuadros elaborados a modo de perfiles recortados en formas de "ces" y volutas⁴². A falta de llevar a cabo un análisis con mayor detenimiento, se podría afirmar que estas originales y exclusivas formas mantienen ciertos paralelismos con los modelos geométricos de repujados de plata empleados por los orfebres mexicanos en diferentes ajuares litúrgicos. [Figs.8a-8b]

Desde finales del siglo XVII se conservan algunas imágenes dispersas que muestran a cuatro angelotes sosteniendo las cartelas o portando ramilletes florales y objetos alegóricos de las letanías lauretanas al mismo tiempo que flanquean la figura mariana. Siguiendo esos esquemas utilizados por Juan Correas

42. De todo el repertorio analizado se encuentran en los ejemplares conservados en la iglesia de la Caridad de Sanlúcar de Barrameda (1730), las concepcionistas de El Puerto (1727), el antiguo Hogar de Santa Teresa de Marchena (1726), las jerónimas de Granada (1725), la Encarnación de Granada (1724) y las carmelitas descalzas de Sevilla (1721).

43. A propósito de ello véanse los comentarios de González sobre el tema de los ángeles en la pintura guadalupana. GONZÁLEZ MORENO, Joaquín (1959). *Iconografía...* Op. cit., págs. 27-33.

González volvió a especular sin mucho acierto, centrándose en el lienzo del convento de Las Teresas de Sevilla fechado en 1721 aseguró que el origen del repertorio angélico venía del instante cuando Torres llevó a cabo la “frustrada” inspección del sagrado ayate junto a los hermanos Rodríguez Juárez y observó los restos de la pinturas de los ángeles que fueron “agregados al maravilloso cuadro por un atrevido pincel en el siglo XVI”. A propósito de otra imagen, hoy desaparecida, que se conservaba en la colección Arias de Olavarrieta de Sevilla, dijo que repitió los mismos ángeles aunque con dibujo más imperfecto y con influencia del pintor Valdés Leal⁴⁴. Los últimos estudios sobre Torres han revelado su interés por la inclusión de figuras angélicas en muchas de sus composiciones, sobre todo a raíz de la impronta agrediana que le inspiró el volumen de la *Mística Ciudad de Dios*⁴⁵. En este sentido, se podría plantear la idea de un trasfondo teológico más allá de un mero recurso estético.



Uno de los ornamentos empleados con mayor frecuencia por Torres girará en torno al uso de guirnaldas florales alrededor de la efigie mariana. El empleo de este recurso estará asociado de manera simbólica tanto al instrumento que logró la plasmación del retrato en el milagroso ayate como en las ofrendas que en un primer momento llevaban los indios hasta la Virgen de Guadalupe en su santuario del

44. GONZÁLEZ MORENO, J. 29-30

45. ALCALÁ, Luisa E lena; CUADRIELLO, Jaime; KATZEW, Ilona y MUES ORTS, Paula: “Pintado en México, 1700-1790. Pinxit Mexici”, en KATZEW, Ilona: *Pintado en...Op. cit.*, pág. 39. Nótese la fuerte inspiración en sor María al observar la intervención de Torres en la sacristía del colegio de Guadalupe en Zacatecas. Agradezco este dato al profesor Jaime Cuadriello.



Figs.9a-9b. Manuel de Arellano / Antonio de Torres. *Virgen de Guadalupe*. ca. 1695/ 1716. Los Angeles County Museum of Art.

Tepeyac. Por otro lado, también se ha querido ver el referente artístico de estas composiciones en la posible influencia que debieron de ejercer en los maestros del gremio novohispano la llegada de una serie tapices europeos y de cobres flamencos devocionales enmarcados por estas cadenas vegetales⁴⁶. No cabe duda de que en la utilización de estos modelos Torres tuvo como referentes directos los programas desple-

46. Cuadriello señala que este tipo de trabajos constituyó todo un género pictórico desde el siglo XVI y que hubo artistas especializados en estas decoraciones, como Juan van der Hamen, ya fuese “natura, efímero o de caballete”. CUADRIELLO, Jaime: “La propagación...”. *Op. cit.*, pág. 273.



gados en los lienzos de Juan Correa y los Arellano⁴⁷. De hecho, si se compara el tipo de especies utilizadas coincidirán exactamente con la diversidad de modelos en tonalidades rosas, blancas y azules que

47. Sobre la producción guadalupana de Correa véase VARGASLUGO, Elisa y VICTORIA, José Guadalupe: *Juan Correa. Su Vida su Obra. Repertorio pictórico...* Tomo II. Primera parte. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1985, págs. 238-250. En cuanto a la ejecución de este tema por los Arellano consúltese la tesis doctoral inédita de INSAURRALDE CABALLERO, Mirta Asunción: *La pintura a inicio del siglo XVIII novohispano: estudio formal, tecnológico y documental de un grupo de obras y artifices: Los Arellano*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2018.



Fig.10. Antonio de Torres.
*Virgen de Guadalupe. Paisaje
de la villa de Guadalupe.* 1723.
Iglesia de San Miguel. Morón
de la Frontera (Sevilla).

dispuestos de forma abigarrada recrean este jardín celestial en torno a la Guadalupana. Un ejemplo para contrastar de forma contundente los paralelismos estilísticos y técnicos entre Torres y Manuel de Arellano se puede observar en los dos lienzos conservados en Los Angeles County Museum of Art. [Figs.9a-9b]

Finalmente, habrá que aludir a la configuración del cuadrante inferior con la vista del Tepeyac, donde sobresale un “amplificado rectángulo” que contiene un animado paisaje urbano en torno a la plaza de la villa de Guadalupe. Sería el primer artista en estrenar la visión del complejo, normalmente desde el flanco occidental, con la calzada de los Misterios que marca la dirección hacia el nuevo santuario dedicado en 1709, como se percibe en las cuatro torres de los ángulos y en el cimborrio octogonal⁴⁸. González también comenta que este interés por la “topografía sagrada” pudo deberse a la erección del santuario en colegiata por la Bula *De Summa Dispositione Illius*, de 9 de enero de 1725 de manos del Papa Benedicto XIII. Este privilegio fomentaría las peregrinaciones, lo que se tradujo en una multitud de personajes y carrozas que se situaban en los alrededores de camino hacia el templo⁴⁹. [Fig.10]

48. Existe una extensa bibliografía sobre la historia del santuario y su representación gráfica que puede verse recogida con nuevas aportaciones en el catálogo de la exposición *Tres siglo en el Tepeyac. El antiguo templo y morada de Guadalupe. 1709-2009*. México, Museo de la Basílica de Guadalupe, 2009.

49. GONZÁLEZ MORENO, Joaquín, *Iconografía...Op. cit.*, págs. 50-51.

Desmontando el mito

En su obra enciclopédica sobre artistas que trabajaron en la ciudad de Sevilla, Gestoso dedicó la siguiente entrada al pintor Antonio de Torres: “En un lienzo con la Virgen de Guadalupe, que está en la capilla del cementerio de San Sebastián, no en la iglesia sino en el patio principal de enterramientos, hay la firma Anttº, de Torres f. 1724. Es obra endeble, y su autor manejaba mejor el género de flores que el de figuras, como puede apreciarse en dicha obra. Del mismo autor conozco otro lienzo más pequeño con la misma Virgen, fechado en 1754, que actualmente posee el Sr. D. Enrique Romero y Rojas, capellán de la iglesia de la Misericordia”⁵⁰. Al recoger esta cita en su volumen, Toussaint dudó si el erudito sevillano se refería a la advocación española o a la mexicana, además de si el artífice nombrado era un homónimo local o se refería al pintor novohispano⁵¹. Considerando esta posibilidad se planteaba prolongar su trayectoria hasta mediados del siglo XVIII, apunte que desestimó Moysén en sus notas a la reedición del volumen: “Debe haber un error en la lectura de la fecha que dio Gestoso, pues resulta muy tardía para las actividades de este artista, como se verá por la fecha de su nacimiento”⁵².

Con el paso de los años, esta equivocación condujo al error a algunos investigadores que plantearon una posible estancia de Torres en Sevilla debido al elevado número de obras autógrafas existentes⁵³. A partir de la localización del retrato de don Antonio Puig y Durán, abad de la colegiata de Olivares (Sevilla), firmado por un pintor homónimo en 1773, Valdivieso llegó a decir: “Este artista, cuyo origen al parecer es mexicano, estuvo en Sevilla activo durante la segunda mitad del siglo XVIII. De su producción se conocen tan sólo en nuestros días dos obras: una Virgen de Guadalupe, firmada y fechada en 1740, que se conserva en la iglesia de San Sebastián de esta ciudad”⁵⁴ y la ya citada. Además quiso opinar sobre las habilidades del maestro, pues al repetir el modelo mariano tradicional no se advertía en ella más que una modesta técnica propia de un pintor secundario.

50. GESTOSO Y PÉREZ, José (1900). *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII. Tomo II*. Pamplona, Anelecta, ed. facs. 2001, pág. 108. En la actualidad se encuentra a los pies de la parroquia de San Sebastián colgado, en el muro del Evangelio, y recientemente ha sido restaurado.

51. TOUSSAINT, Manuel. *Pintura colonial...Op. cit.*, pág. 155.

52. *Ibídem*, pág. 265, nota 65.

53. Un breve apunte sobre este asunto fue tratado en: MONTES GONZÁLEZ, Francisco: “Pintura virreinal americana en Sevilla. Contexto, historiografía y nuevas aportaciones”, *Archivo Hispalense*, nº 276-278, 2008, pág. 370.

54. VALDIVIESO, Enrique. *Pintura barroca sevillana*. Sevilla, Guadalquivir, 2000, pág. 587.

En sus comentarios al hallazgo documental sobre el legado de una pintura de la Virgen de Guadalupe en la iglesia de San Juan de la Palma, Illán apuntó que en aquel momento las noticias biográficas sobre Torres eran escasas, incurriendo en varios errores como que no se conocía ni la fecha de su nacimiento, probablemente en la ciudad de Puebla de los Ángeles, ni la de su muerte (confundido en el texto por nacimiento), “que hubo de ocurrir probablemente en Sevilla en el último tercio del siglo XVIII”,⁵⁵ Por el contrario, sin reparar en el corpus documental publicado hasta el momento, refería que, a pesar de contar con una ejecución pictórica de variable calidad técnica, se comentaba su mención como maestro de uno de los obradores más prolíficos de México, sobre todo gracias al prestigio obtenido con sus representaciones guadalupanas. Todo ello, como ya mencionó González, le permitiría crear una supuesta escuela con numerosos discípulos que trabajaron fundamentalmente en la primera mitad del siglo XVIII. Es por ello que apoyada por las informaciones de Gestoso y el dato de Valdivieso sobre el cuadro de Olivares, ratificó la idea de que a comienzos del siglo XVIII, Antonio de Torres abandonó México y se trasladó a Sevilla, donde se dedicó a la repetición de las célebres efigies marianas y a la ejecución de retratos de personalidades eclesiásticas⁵⁶. Por último, concluiría que la existencia de numerosos lienzos datados en este período en la capital hispalense se debió no solo a la influencia de esta devoción a nivel espiritual sino al hecho de que “siendo ya vecino de la ciudad” y una “figura discreta” en el panorama del gremio local, se convirtiera en uno de los autores más solicitados. Esta falsa vinculación de Torres con el mercado sevillano, que no ha sido corroborada por ningún tipo de fuente, continúa siendo repetida cuando en ciertos medios se pone en valor el hallazgo de uno de sus ejemplares. Así en el portal de turismo del ayuntamiento de Maleján se dice a propósito de lienzo del retablo de la iglesia de Nuestra de la Visitación que “fue realizada por un artista que se afincó en Sevilla, a comienzos del siglo XVIII, gozando de merecido reconocimiento”, sin ser la única ocasión en la que abordó dicho tema “pues existen obras similares en diversos lugares de España”⁵⁷.

Por otro lado, el estudio tenía como finalidad principal dar a conocer el siguiente testimonio: “Es mi voluntad que un quadro que tengo en mi casa de Nuestra Señora de Guadalupe/ pintado en México por

55. ILLÁN MARTÍN, Magdalena: “Una nueva pintura...”. *Op. cit.*, pág.273.

56. *Ibidem*, pág. 274.

57. “Retablo de la Virgen de Guadalupe”. En: <http://turismomalejan.es/patrimonio/retablo-de-la-virgen-de-la-guadalupe/> [Fecha de consulta: 12 de septiembre de 2019]

Antonio Torres con su moldura y penacho se entregue a la fábrica de la yglesia parroquial de San Juan de la Palma/ de esta ciudad para que se ponga en ella donde tenga culto la/ Señora con la obligación de que por dicha fábrica se ha de mandar decir una misa cantada por una vez la intención de la otorgante (...) Fecha la carta en Sevilla, el día siete del mes de Marzo de mill settecientos y noventa y ocho años (...)⁵⁸. En la actualidad se conserva un lienzo en las dependencias parroquiales que ha sido recientemente restaurado sin encontrarse rastros del nombre del maestro. Además de la escasa calidad del mismo, distando mucho de la estética turriana, llama la atención que a pesar de mencionarse la autoría por la donante no esté firmado ni se le pueda relacionar dada su irregular ejecución. Esto llevaría a pensar o bien en un posible intercambio de obras dentro del templo en una fecha posterior a la entrega o bien que, guiándose por el prestigio alcanzado a partir de las copias repartidas en la ciudad, le fuera asignada de manera aleatoria su factura por parte del tasador de las obras legadas. [Fig. 11]



Fig.11. ¿Antonio de Torres? *Virgen de Guadalupe*. Fines del siglo XVII. Iglesia de San Juan de la Palma. Sevilla.

Ya se ha aludido al lienzo de Torres pintado en 1754 por Gestoso en la iglesia de la Misericordia sobre el que Toussaint opinara acerca de un error en la transcripción. Sin embargo, no ha sido el único caso localizado cuya firma plantea dudas acerca de su veracidad. De la pintura de la catedral de Málaga con la misma fecha localizada por Clavijo, Cuadriello opinó que “es del todo sospechosa a menos que se trate

58. ILLÁN MARTÍN, Magdalena: “Una nueva pintura...”. *Op. cit.*, pág. 275, nota 5.



Fig.12. Firma apócrifa de Antonio de Torres. 1781.

de un homónimo” y que parecía un tanto arcaizante para ese momento⁵⁹. Además, sobre la construcción del mito en torno a su producción guadalupana también darán muestras las maniobras especulativas del mercado del arte. En la venta de un lienzo procedente de una colección particular sevillana, más allá del nulo parangón estilístico, sobresalía en la parte inferior una firma apócrifa junto a una datación imposible: el año de 1781. [Fig. 12]

59. CUADRIELLO, Jaime. “La propagación...”. *Op. cit.*, pág. 274.