

Aproximación a la vida y obra del pintor novohispano Antonio de Torres (1667-1731) y estudio de una serie inédita mariana del convento de la Encarnación de Granada de franciscanas clarisas

Approach to life and work of Newhispanic painter Antonio de Torres (1667-1731) and study of unpublished Marian series from Franciscanas Clarisas' convent of Encarnación de Granada

Lázaro Gila Medina

Universidad de Granada

Resumen: En este artículo, dedicado al pintor novohispano Antonio de Torres, abordamos, en primer lugar, una aproximación a su trayectoria humana y artística, ambas, aún, lamentablemente, muy desconocidas, y, en segundo lugar, damos a conocer y estudiamos en profundidad una importante serie de pinturas consagradas a la vida de la Virgen, que se guardan en el histórico convento granadino de la Encarnación, de religiosas franciscanas-clarisas. Como fruto de ello, podemos afirmar, con toda objetividad, que nuestro artista es una figura clave dentro de esa infravalorada nómina de pintores que trabajaron en Nueva España en las décadas a caballo entre el siglo XVII y el XVIII.

Palabras clave: Pintura barroca, Antonio de Torres, siglos XVII-XVIII, Nueva España (México), Granada (España).

Abstract: In this article, dedicated to new Hispanic painter Antonio de Torres, we address, in first place, an approach to his artistic and human career, both, still, unfortunately unknown, and, in second place, we will show and deeply study an important series of paintings consecrated to Virgin's life, that are kept in the historic Granada convent of Encarnación, of Franciscan-St Claire's nuns. As a consequence, we may affirm, with full objectivity, that our artist is a leading figure inside that undervalued list of painters that worked in New Spain –México– along the decades between XVII and XVIII centuries.

Keywords: Baroque painting, Antonio de Torres, XVII-XVIII centuries, New Spain (Mexico), Granada (Spain).

Introducción

Por lo que respecta al primer objetivo, es decir, detenernos en sus aspectos biográficos, advertiremos que, a priori, no era esta nuestra intención, sino, básicamente, dar a la luz esta desconocida serie mariana granadina. No obstante, conforme hemos ido avanzando en su estudio y conocimiento nos ha parecido tan interesante y fecunda su trayectoria humana y profesional, que, acercarnos a ella, era, el preámbulo necesario, ya que, lamentablemente, la historiografía mexicana le ha prestado escasa consideración e importancia. Precisamente en un momento, el pleno barroco, en que la pintura novohispana alcanza altas cotas de calidad.

Respecto al segundo objetivo, en verdad, se trata de siete cuadros –óleo sobre lienzo–, más un octavo, de mayores dimensiones, consagrado a la Virgen de Guadalupe¹. No sabemos con certeza la fecha exacta en que esta serie llegó al convento granadino, en realidad hubo de ser con posterioridad a 1726, año en que se realizó la serie, pues todos los lienzos están, por fortuna, firmados por el pintor y fechados en ese año. No así la Virgen de Guadalupe, datado en 1724, es decir, dos años antes. Igualmente, desconocemos en concreto las razones de su llegada al convento. La tradición oral conventual afirma que formaron parte de la dote de una religiosa al entrar en él. De ahí que dediquemos algunas líneas a conocer este singular convento granadino.

Así pues, tres partes muy definidas conformarán este trabajo, aparte de esta introducción: en primer lugar ofrecemos un breve resumen histórico-artístico de este importante cenobio granadino. Arquitectónicamente, quizá, no muy monumental, aunque sí dotado de un patrimonio en bienes muebles, básicamente escultura y pintura de la Edad Moderna, de especial significación tanto por su calidad como por la cantidad. A continuación, nos ocuparemos del bosquejo personal y profesional de Antonio de Torres, intentando hilvanar todos los datos y noticias que hasta ahora conocemos, más otros nuevos, como puede ser la presencia de esta desconocida serie mariana. Apartado que consideramos bastante significativo pues hasta ahora no se ha afrontado con la suficiente hondura y profundidad que el artista exige, lo cual ha ocasionado que aún se siga considerando como un pintor avezado, y nada más, dentro de esa anodina generación de pintores-puente entre los grandes maestros del pleno barroco, como Correa o Villalpando, y los del barroco final, como Ibarra, Cabrera o Páez. Finalmente, abordamos con todo detalle el estudio de este conjunto mariano, que tuvimos la fortuna de descubrir hace unos meses cuando, por encargo de la Diputación Provincial, preparábamos una exposición de temática navideña, cuyo título precisamente fue *Aquende et allende: Obras singulares de la Navidad en la Granada Moderna. Siglos XV-XVIII*.

Aproximación histórico-artística al convento

Los orígenes del monasterio granadino de la Encarnación, de franciscanas clarisas, se remontan a 1524, año en que doña Inés de Arias decidió fundar en sus casas del barrio de San Matías un cenobio femenino bajo la regla de Santa Clara². Esta primera fundación, que fue posible gracias a la intervención de Lorenzo Pucci, obispo de Palestrina, se puso bajo la advocación

¹ Esta pintura fue dada a conocer hace unos años, al igual que muy recientemente ha sucedido con el cuadro de la serie dedicado a los Desposorios de la Virgen con San José, pues ha figurado en una exposición, celebrada estas últimas Navidades, que he comisariado, por lo que en el catálogo de la citada muestra aparece su ficha catalográfica, que ha sido realizada por el profesor Cuesta Hernández, L. J.

² Agradezco, muy sinceramente, a don Manuel García Luque su colaboración en este apartado. Así como a mis sobrinos María del Carmen Roderó Gila y Rodrigo Peñas el encargarse de verter al inglés aquellos apartados reglamentarios.

de Santa María³. Pero, al igual que ocurriría con otras muchas fundaciones conventuales, aquellos primeros años debieron estar salpicados de dificultades, que se subsanaron en 1541, cuando la comunidad asistía a su refundación gracias al arzobispo de Granada, don Gaspar de Ávalos⁴. El prelado, siendo ya electo arzobispo de Santiago de Compostela, decidió dejar los asuntos bien dispuestos para la refundación, convocando a su hermana, Isabel de la Cruz, que había profesado en el convento de clarisas de San Antonio de Baeza, para que, junto a otras monjas, reformara el cenobio granadino. El padre La Chica refiere cómo llegaron las religiosas a Granada con ejemplar recogimiento «acompañadas de muchos nobles de aquella ciudad». Según el mismo autor, durante la celebración del concilio de Trento el arzobispo don Pedro Guerrero habría alabado la actitud de esta comunidad como paradigma «de la vida austera y religiosa». La referida Isabel de la Cruz quedó por prelada y fundadora, ostentando el cargo de cofundadora su prima sor Aldonza de Santa Marta⁵.

Aunque las fuentes son algo contradictorias sobre el momento exacto en que se produjo su venida, las monjas no debieron de pasar mucho tiempo en sus casas del barrio de San Matías, pues gracias a las gestiones del arzobispo Ávalos consiguieron mudarse a la collación de Santos Justo y Pastor, en la calle de San Jerónimo. Esta importante vía constituía uno de los ejes fundamentales de la Granada Moderna, al conectar la catedral con el monasterio jerónimo, por lo que serviría de asiento años después a la Compañía de Jesús, a los filipenses, a los hermanos de San Juan de Dios, así como a algunas de las familias genovesas más poderosas e influyentes de aquel entonces, como los Ansoti, los Veneroso o los Franqui.

El clero de la iglesia de los Santos Justo y Pastor aceptaron que las religiosas se instalasen en unas casas anexas a su parroquia y que se sirvieran del templo para el culto, que al decir del gran historiador granadino Henríquez de Jorquera:

«está en lo mejor de Granada y es grandísimo y de feligreses ricos: ase aumentado mucho respeto de que la jente se ha ido bajando a lo llano [...]. Tienen aquí su enterramiento los cavalleros Montes y otra jente noble y el día de San Justo y Pastor celebra su fiesta la Unibersidad de los Beneficiados»⁶.

En esta iglesia parroquial también tenían su sede canónica diversas hermandades: la del Santísimo Sacramento, la de la Esclavitud, la de Ánimas y la de Nuestra Señora de la Encarnación y Paciencia de Cristo, esta última, según el mismo Henríquez de Jorquera, era «de penitencia de los negros y mulatos y salía el viernes Sancto», aunque «por causas evidentes la quitó el hordinario y oy (1646) la sirben jente blanca»⁷.

³ Gómez-Moreno González, M. (1892): *Guía de Granada*, Granada: Imp. de Indalecio Ventura, p. 382. El padre La Chica, sin embargo, omite estos inicios y retrasa la fundación a la iniciativa del cardenal Ávalos, refiriendo tan solo que doña Inés Arias «perfeccionó» el convento. Cf. infra. Algunos apuntes más sobre este cenobio, desde el punto de vista histórico-artístico, se dan en Gallego y Burín, A. (1996): *Granada: guía artística e histórica de la ciudad*, Granada: Comares, p. 281 y López Guzmán, R. (ed.) (2006): *Guía artística de Granada y su provincia*, vol. 1, Sevilla: Fundación José Manuel Lara, p. 143; Anguita Cantero, R.; Cruz Cabrera, P., y Gómez-Moreno, J. M. (2006): *Granada en tus manos: Centro Histórico (II)*, Granada: Ideal, pp. 158-159.

⁴ Una breve pero completa aproximación biográfica a esta gran figura de la iglesia española puede verse en López Rodríguez, M. A. (1993): *Los arzobispos de Granada. Retratos y semblanzas*. Granada: Arzobispado, pp. 54-67 [ejemplar no venal].

⁵ Chica Benavides, fray Juan de la (1764): *Gazetilla curiosa o semanero granadino, noticioso y útil para el bien común*, Granada: Imp. de la Santísima Trinidad, papel XXXIIL (lunes 19 de noviembre de 1764), s/p.

⁶ Henríquez de Jorquera, Fr. (1934): *Anales de Granada: Descripción del Reino y Ciudad de Granada: Crónica de la Reconquista (1482-1492); Sucesos de los años 1588 a 1646*, Granada: Universidad, vol. 1, pp. 222-223.

⁷ *Ibidem*, pág. 222. En este contexto el término ordinario hace referencia al arzobispo. En 1646 lo era don Martín Carrillo de Alderete quien rigió la diócesis de 1641 a 1653. Para más información, véase López, M. A. [1993], pp. 144-158.

Las religiosas se trasladaron a su nueva casa el 23 de febrero de 1542, mediante una procesión solemne en la que participó el propio arzobispo de pontifical y concurrió «todo lo lustroso de la ciudad»⁸. Los esfuerzos edilicios de la comunidad se concentraron en la construcción de un magnífico claustro, aún en pie, que sirviera de módulo aglutinador para las diferentes partes que integran el convento, algunas de las cuales conservan todavía elementos de la arquitectura doméstica nazarí o morisca, como capiteles, zapatas y alfarjes. Dicho claustro, realizado en el último tercio del XVI, es un patio rectangular rodeado de galerías superpuestas de arcos de medio punto, cinco en los lados mayores y cuatro en los menores, contruidos en ladrillo y remarcados por alfiles. Sostienen las arquerías columnas toscanas de mármol de sierra Elvira, que se complementan con collarino y generoso cimacio. Desde el lado norte y mirando al sur, a modo de *solárium*, se abre un tercer piso marcado por vanos carpapeles, cuyos alfiles se disponen rítmicamente de dos en dos. En el flanco o ala este de las casas que constituyen el convento, quedó oculta parte de la muralla islámica de la ciudad (un paño de 25 m de longitud y 4 m de ancho), fechable en los siglos XI y XIII⁹.

Andando el tiempo, la propia parroquial de Santos Justo y Pastor sería conocida popularmente como «la Encarnación». Mas, tras la expulsión de la Compañía de Jesús, en 1767, la parroquia se trasladó a la iglesia del excolegio de San Pablo, mucho más amplia y ricamente amueblada. Fue, concretamente en 1799, quedando definitivamente el antiguo templo para uso exclusivo de las religiosas. La iglesia estaba formada por tres naves separadas por arcos de medio punto, la central probablemente cubierta por una armadura de par y nudillo, en tanto que las laterales lo harían con alfarjes. Contaba con algunas capillas adosadas, cubiertas con bóvedas de arista, y se abría al exterior con dos portadas, la principal, al oeste, cubierta con pórtico, y la secundaria, al sur. Su retablo mayor había sido renovado en 1795 por Tomás Hermoso y disponía asimismo de una torre bastante airosa, a juzgar por cómo aparece representada en la Plataforma de Ambrosio de Vico¹⁰. No obstante, las religiosas no gozarían muchos años de la posesión de esta antigua iglesia, pues enseguida llegaría la desamortización de Mendizábal.

En 1835, la iglesia y el convento fueron vendidos a Nicolasa Zea, quien pretendía demolerlos para construir viviendas. Por fortuna, la piqueta tan solo se llevó por delante la iglesia, ya que, por razones aún no suficientemente conocidas, el derribo fue paralizado cuando apenas quedaba en pie una nave lateral. La propiedad fue sucesivamente vendida hasta recaer de nuevo en manos de la comunidad de religiosas. A su regreso al convento, la Comisión de Ornato del Ayuntamiento les instó, en 1842, a que construyeran una fachada para ocultar la única nave del templo que había sobrevivido, pues el Consistorio ya había procedido al empedrado del solar para convertirlo en plaza pública: la actual plaza de la Encarnación. No sería este el único obstáculo al que tendrían que hacer frente las religiosas, ya que en 1874 de nuevo tuvieron noticias de la Comisión de Ornato, que pretendía enajenar el convento para derribarlo parcialmente a fin de ensanchar la calle de San Jerónimo, lo que no se llevó a término, aunque sí se vieron obligadas a regularizar la fachada del edificio, dada la asimetría de sus vanos¹¹.

Desposeídas de su iglesia, las monjas debieron de habilitar algún espacio provisional para el culto, pues no fue hasta 1902 cuando una de las crujías orientales del convento, lindera con la calle Niños Luchando, se transformó en capilla. Este nuevo ámbito, de una sola nave y con ventanas de iluminación a dicha calle, se cubrió con una bóveda de medio cañón reba-

⁸ Torres, A. de [1984 (1683)]: *Crónica de la provincia franciscana de Granada*, Madrid: Cisneros, p. 867.

⁹ Álvarez García, J. J., «La Muralla islámica del Monasterio de la Encarnación Granada. 2004/2005», *Anuario Arqueológico de Andalucía*, 2004, vol. 1, 2009, pp. 1403-1414.

¹⁰ Barrios Rozúa, J. M. (1998): *Reforma urbana y destrucción del Patrimonio Histórico en Granada: ciudad y desamortización*, Granada: Universidad, pp. 379-380.

¹¹ *Ibidem*, p. 380.

jada. A sus pies se construyó un coro alto, mientras que el presbiterio quedó enaltecido con la construcción de una bóveda elipsoidal sobre pechinas y a su izquierda el coro bajo.

Antonio de Torres: aproximación biográfica

La abundante historiografía dedicada al arte novohispano, tanto la mexicana como la foránea, no ha sido ni muy abundante ni tampoco, estamos firmemente convencidos, muy justa con nuestro pintor. Es cierto que existen varias aportaciones –sobre todo artículos de revistas–, bien de tipo biográfico o bien dando a conocer algún que otro trabajo o encargos, mas no una visión de conjunto de su trayectoria vital y profesional. Por lo que, este segundo objetivo, lo consideramos sumamente necesario, ya que en algunos aspectos biográficos no hay total unanimidad en cuanto a las fechas en todos esos autores. E, incluso, para complicar aún más las cosas, existe otro pintor también llamado Antonio de Torres, es decir, un homónimo, casi por las mismas fechas trabajando en el arte de la pintura¹².

Nuestro pintor, cuarto hijo del matrimonio formado por Tomás de Torres y Lorenzana y María Beltrán de los Reyes, debió nacer en los días previos al 13 de abril de 1667, pues en tal fecha era bautizado en la parroquia del Sagrario Metropolitano de la ciudad de México¹³.

Mención especial merece su madre –María Beltrán de los Reyes–, la primogénita del matrimonio formado por Sebastián Rodríguez, natural de España, e Isabel Beltrán de los Reyes, quienes se desposaron en México en enero de 1636. Tres hijos más tuvo la pareja, concretamente, y por orden cronológico, Antonio, Catalina y Josefa, destacando especialmente el varón, quien casaría en 1659 con Antonia Juárez, hija del célebre pintor José Juárez, quien andando el tiempo sería su maestro –una vez más se repite el hecho de que el aprendiz case con la hija del maestro–. Antonio Rodríguez¹⁴ también fue un afamado pintor, activo gran parte de la segunda mitad del seiscientos, siguiéndole en la profesión entre otros hijos, Nicolás (1667-1734) y Juan Rodríguez Juárez (1675-1728). Así pues, ambos son primos hermanos de Antonio de Torres. Precisamente Nicolás¹⁵ fue bautizado en enero de 1667, por lo que era tan sólo tres meses mayor que su primo Antonio, que lo fue, como hemos visto, en abril.

Estos importantes lazos familiares con el pintor Antonio Rodríguez, aún poco conocidos, han llevado a pensar que él sería su maestro en el arte de la pintura, compartiendo en su taller las enseñanzas y aprendizaje con sus hijos, Nicolás y Juan, y sobrino, Antonio de Torres. La hipótesis puede ser lógica y viable, mas, admitiendo está hecho, pensamos que en el horizonte artístico de Antonio de Torres, debió de haber otras muchas e importantes fuentes e influencias como pueden ser Cristóbal de Villalpando, Juan Correa o Juan Sánchez Salmerón, los maestros más representativos de la pintura novohispana del pleno barroco, contemporáneos de nuestro artista, aunque no coetáneos pues pertenecieron a una generación anterior.

¹² Cuatro son los principales autores que se han ocupado de Antonio de Torres. Toussaint, M. (1990): *Pintura colonial en México*. México: Universidad Nacional Autónoma [UNAM] e Instituto de Investigaciones Estéticas [IEE], pp. 154-156. Edición de Xavier Moyssén; Ramírez Montes, M. (1988): «El testamento del pintor Antonio de Torres», en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas [AIEE]*, 59. México: UNAM-IEE, pp. 265-272; Ruiz Gómez, J. R. (1989): «Noticias en torno al pintor Antonio de Torres en el archivo del Sagrario Metropolitano», en *AIEE*, 60. México: UNAM-IEE, pp. 222-24, y Tovar de Teresa, G. (1997): *Repertorio de artistas en México, III (P-Z)*, México: Grupo Financiero Bancomer, p. 340.

¹³ Sin embargo, la mayoría de los autores que se han acercado a Antonio de Torres afirman que nació en 1666, es decir, un año antes. El origen de este pequeño error está en Maza, Fco. de la (1968): *El Arte colonial en San Luis Potosí*. México: UNAM-IEE, p. 46. Su partida de bautismo fue dada a conocer por Ruiz Gómez, J. L. (1989): Art. cit., p. 238.

¹⁴ A este respecto véase Ruiz Gómez, J. R. (1983): «El pintor Antonio Rodríguez y tres cuadros desconocidos», en *AIEE*, 51. México: UNAM-IEE, pp. 25-36.

¹⁵ Ruiz Gómez, J. R. (1989): Art. cit., p. 233.

Precisamente, nuestro pintor pertenece a una generación de artistas que ha sido considerada como secundaria, como veremos en su momento, y que puede servir de puente entre esta gran generación del pleno barroco y la siguiente que ya forman parte del barroco triunfal o final, entre cuyas personalidades más señeras podemos citar a José de Ibarra, a Miguel Cabrera o a José de Páez –fue precisamente Manuel Toussaint, quien en 1965, a esta generación-puente la denominó *Pintores secundarios, anteriores a Ibarra y Cabrera*, incluyendo aquí una amplia nómina de artistas, aunque resalta en modo especial a Antonio de Torres, a quien calificó como *el más destacable pintor de este grupo*¹⁶–.

Dejando al margen estas cuestiones artísticas sobre las que incidiremos más adelante, lo realmente cierto, es que para 1686, es decir, con 19 años de edad, ya figuraba como oficial de pintor al otorgar la carta dotal a su futura esposa Inés Córdoba¹⁷. Hija de don Diego de Córdoba y de María Díaz de Priego, el enlace tuvo lugar el 8 de septiembre de ese mismo año (1686). Solamente tuvieron un descendiente, concretamente Inés Josefa de Torres, bautizada, el 6 de julio de 1687, también en la parroquia del Sagrario de ciudad de México, y quien casaría, en diciembre de 1709, con el viudo Pedro de Zúñiga y Rivero¹⁸.

Para 1697, con 30 años, ya era maestro de pintor¹⁹, tendría tienda abierta con oficiales y aprendices y fue requerido para realizar diversas tasaciones y valoraciones de pinturas por diversos particulares u organismos oficiales, lo que nos da una idea del prestigio que debió gozar en su medio socio-laboral. Ahora, alcanzaba su total madurez y plenitud profesional, consolidando una de las carreras profesionales más brillantes y fecundas de su momento, pues no solamente laboró para la gran metrópoli de México, sino, como veremos más adelante, para todo el virreinato e, incluso, para España. Además, en muchas ocasiones, los encargos recibidos no eran solo pinturas sueltas sino grandes series, sobre todo de temática religiosa, que podría acometer gracias a su complejo taller. Obrador que, al mismo tiempo, también afrontaría otras tareas colaterales a las estrictamente pictóricas, pues de otra forma no se entiende que en el inventario post mortem de sus bienes, de 1731, figuren varias tallas de santos en blanco, es decir, imágenes ya elaboradas, pero sin policromar, así como algún retablo y piezas sueltas de otros para dorar²⁰.

No obstante, algunos años antes de este inventario, concretamente el 13 de octubre de 1722, estando quebrantada su salud, decide otorgar testamento. Dentro de sus mandas señalaremos que afirma ser tercio franciscano, ordena que se den dos tomines para la canonización de san Felipe de Jesús, franciscano mexicano, mártir del Japón, en 1597, y otros dos para la mítica monja sor María Jesús de Ágreda²¹ y, tras advertir que sus casas pertenecen a la parroquia de San Juan de la Penitencia, instituye en ella una memoria, que dota con 200 pesos

¹⁶ Ob. cit. (1990), pp. 149-156 [1.ª edición, 1965].

¹⁷ Tovar de Teresa, G. (1997): ob. cit., p. 340. Si bien debemos hacer notar que sitúa su fecha de nacimiento en 1666, es decir, mantiene el error que arranca de Francisco de la Maza, precisamente el maestro de nuestro buen amigo Guillermo Tovar (QEPD). Igualmente afirma que su nombre es Inés López de Córdoba. Ciertamente el uso de los apellidos en estas épocas era bastante libre, mas en la documentación que en su día publicó José Rogelio Ruiz Gómar aparece solo con el apellido Córdoba. «Noticias...», (1989), pp. 234 y 235. Del mismo modo aparece en el testamento de nuestro pintor, dado a conocer por Mina Ramírez Montes (1988): «El testamento del pintor Antonio de Torres», en *AIEE*, 59. México: UMAN-IEE.

¹⁸ Ruiz Gómar, J. R. (1989): Art. cit., p. 235.

¹⁹ Tovar de Teresa, G. (1997): Ob. cit., p. 340.

²⁰ A título de ejemplo señalamos: unos santos de bulto, un San Francisco de bulto grande, unos cristos en blanco, etc. Para más información, véase el artículo citado de Ramírez Montes, M. (1988): «El testamento...», pp. 265-269. El título del artículo «Testamento del pintor Antonio de Torres», se queda corto con relación a la realidad, pues su autora no solamente da a conocer la última voluntad del artista, de fecha 13 de octubre de 1722, sino que también publica el inventario *pos mortem* del pintor.

²¹ Este dato tiene cierto interés para la biografía de esta religiosa contemplativa concepcionista, dotada del don de la bilocación, a pesar de que nunca salió de su clausura. Pues según testimonios de época se hizo presente en Nuevo México y en la sierra Gorda de Querétaro.

para que, dados a censo con sus 6 reales anuales de beneficios, se aplicase anualmente una misa solemne por su alma en el altar de la Virgen de Guadalupe. Finalmente, nombra como heredera a Inés Josefa, su única hija, y como albaceas testamentarios a su yerno, Pedro de Zúñiga y Rivero, y al pintor Juan Rodríguez Juárez, su primo-hermano.

Antonio de Torres recobraría la salud, aunque pronto quedaría viudo, por lo que en 1724 casó de segundas nupcias con María Millán, con la que no tuvo descendencia. Precisamente por esta segunda esposa sabemos que Antonio de Torres debió de fallecer con anterioridad al 6 de agosto de 1731, pues en tal día su viuda realiza el citado inventario post mortem de sus bienes para entregárselos a Inés Josefa de Torres, su única hija y universal heredera, ahora ya viuda de Pedro de Zúñiga²².

Esta aproximación a su biografía la debemos completar con una mención a aquellos encargos más importantes que recibiera a lo largo de su trayectoria profesional, que debió durar, aproximadamente, unos 40 años. Es verdad, que salvo la serie inédita que aquí damos a conocer, toda ella fechada en 1726, ya han sido, al menos, citados por otros estudiosos, pero en los más dispares medios de comunicación, por lo que su inclusión aquí y ahora está plenamente justificada por su utilidad. Aunque, para no fatigar en exceso al lector y evitar caer en la inútil reiteración, solo haremos referencia a aquellos trabajos más importantes conservados tanto de México como en Andalucía.

Como primera observación queremos dejar patente, desde este momento, que las series conocidas al día de hoy son bastante numerosas, lo cual nos viene a demostrar que hubo de tener un amplio taller, capaz de acometer empresas de tanta envergadura, y, muy especialmente, el que su prestigio profesional hubo de alcanzar cotas bastantes altas cuando se acudía a él y ya no solamente desde la gran capital del virreinato, que, desde los comienzos del siglo XVIII empieza a lograr muy positivos niveles de prosperidad económica, como casi todo el territorio de la Nueva España, sino, como ya hemos advertido anteriormente, desde otros áreas geográficas bastante alejadas. Evidentemente esos numerosos encargos son el fruto de un prestigio profesional ganado a pulso y sólidamente consolidado con su buen hacer como gran artista, que sabe componer con gracia y originalidad la temática de sus lienzos, maneja con gran acierto el dibujo y aplica y distribuye el color con gran maestría. Precisamente, por todo ello sería elegido, en 1722, junto con otros reconocidos pintores, como pueden ser sus primos-hermanos los Rodríguez Juárez, para analizar la tilma donde está la imagen de la Virgen de Guadalupe, a la que pintó, con ligeras variantes, en numerosas ocasiones, por fortuna algunas de ellas conservadas en España.

Acotando aún más cronológicamente su producción, a partir de la obra documentada y conservada, el periodo de máxima y fecunda actividad lo podemos situar desde los primeros años del siglo XVIII, en 1703 firma una Santa Leocadia, y finales de 1722, en que, como anticipamos, viéndose con la salud quebrantada otorgó su última voluntad –13 de octubre–. Si bien se recuperaría y hasta su fallecimiento, en 1731, aún acometería otros importantes trabajos bien series, como la granadina, que nos ocupa, o encargos individuales, muchos de ellos en colecciones particulares.

Igualmente, dentro de esta visión general de su obra, los asuntos más demandados fueron por este orden: motivos franciscanos, especialmente la vida de San Francisco, la vida de la Virgen, habiendo llegado a la actualidad algunos de sus series, así como de temática jesuítica y filipense. En consecuencia, estas tres importantes órdenes religiosas –franciscanos, jesuitas y

²² *Ibidem*, pp. 270-272.

filipenses u oratorianos– fueron los que acudieron a él con más frecuencia para encargarle la materialización de los programas iconográficos-iconológicos de sus casas y templos. Mientras que para encargos individuales los asuntos más frecuentes son los marianos, destacando, y con diferencia, la Inmaculada Concepción y la Virgen de Guadalupe.

Por todo ello, debe ser valorado como algo más que un estimable pintor como viene siendo considerado a partir de Manuel Toussaint²³, valoración que, a todas luces, nos parece injusta y parcial, probablemente fruto de un somero conocimiento de su amplia, extensa y variada producción, básicamente religiosa, aunque también afrontó el retrato. Temática que precisamente en el setecientos alcanzó un alto cultivo en aquellos territorios, siendo precisamente los que se guardan en el Museo Nacional de Historia, en México DF, un buen ejemplo de ello²⁴.

Una de sus primeras series destacadas sería la que, entre 1708 y 1709, dedicó a San Felipe Neri para su primitiva iglesia del Oratorio. Lienzos de gran formato, conservados hoy en la Profesa de ciudad de México –precisamente en el museo de esta antigua iglesia de la Compañía de Jesús, desde su expulsión de los reinos de España, regida por los filipenses, se exhibe una espléndida Inmaculada Concepción, fechada en 1714, modelo, sin duda, de la que se guarda aquí en Granada–. También aquí en la Profesa, aunque sin fechar, se guardan, entre otros, algunos lienzos de una serie que dedicó a San Francisco Javier.

Entre 1719 y 1722 trabajó intensamente para San Luis Potosí, concretamente para el convento de San Francisco. Al primer año citado pertenecen un amplio conjunto de pinturas consagradas a la vida de San Francisco y a los orígenes de esta orden mendicante. Son, en total, 16 cuadros, originariamente en el claustro conventual, mas, al ser derribado para hacer la plaza actual, se ubicaron en la iglesia y otras dependencias anexas²⁵. Muy contentos debieron quedar los franciscanos potosinos, pues en los años siguientes le hicieron otros importantes encargos²⁶, destacando especialmente otra serie, no conservada, dedicada a la vida de San Antonio de Padua²⁷.

Igualmente los franciscanos de Ciudad de México le confiaron la realización de cuatro cuadros, donde, por parejas, Antonio de Torres representaría a ocho venerables padres franciscanos, que habían dejado un muy positivo recuerdo por sus muchas virtudes en el convento, Casa Grande, de San Francisco de esta ciudad, el más antiguo de la misma. Tres de estos cuadros se guardan en el Museo Nacional de Historia, concretamente los que representan a fray José Sánchez y fray Diego Trujillo, a fray Esteban Ursúa y fray Sancho Meras y a fray Juan

²³ Ob. cit. (1990, 1.ª edición 1962), p. 154.

²⁴ Precisamente en esta misma línea de revalorización de la figura de Antonio Torres estuvo en su momento Maza, F. de la ob. cit. (1969), p. 46. Más recientemente en dos ocasiones Ruiz Gómez, R. (1995): «La pintura del periodo virreinal en México y Guatemala», en *Pintura, escultura y artes útiles*, (coord. Ramón Gutiérrez), Madrid: Ediciones Cátedra, pp. 113-138, y en (2010): «Nueva España: En busca de una identidad pictórica», en *Pintura de los reinos. Identidades compartidas. Territorios del Mundo Hispánico. Siglos XVI-XVIII, II* (coord. Juana Gutiérrez Haces), Madrid: Patrimonio Nacional et alii, pp. 543-643. Si bien en ambos caso, aunque lo considera un pintor bastante preparado, le siguen prestando muy escasa atención. Mucho más lamentable es aún el caso de Lara Elizondo, L. (2009): «Herencia plástica del México colonial. Renovación a tres siglos de distancia», en *Visión de México y sus artistas. Promoción del arte mexicano V*. México, DF. Aquí se estudian los principales pintores barrocos novohispanos, mas ignora totalmente a nuestro artista.

²⁵ Maza, F. de la (1969): Ob. cit., pp. 73-74.

²⁶ Así a 1720 pertenece un Santo Tomás en la cátedra y Jesucristo y la Virgen con San Francisco y Santo Domingo. A 1721, el sueño de José, un San Antonio, La Virgen y San José y cuatro cuadros, restos de un Viacrucis y a 1722 un Santo Entierro y el Purgatorio, distribuidos entre el templo y el coro. Estos datos nos los ofrece Toussaint, M. (1990): ob. cit., p. 265, a partir de Francisco de la Maza.

²⁷ Montejano y Aguinaga, R. (2006): *Guía de la ciudad de San Luis de Potosí*. Ciudad México: Fundación R. Montejano y Aguinaga A. C., pp. 116-126. En ella se hace una detallada relación de todos los lienzos de Antonio de Torres, así como de otros pintores como puede ser Miguel Cabrera, que se exhiben en la iglesia.

Suárez y fray Francisco Jiménez, no así el cuarto dedicado a fray Pedro de Gante y fray Diego Olarte²⁸. Este encargo tiene además otra valoración, pues entra dentro de ese intento de la sociedad novohispana, especialmente de los criollos, de ir elaborando de un modo gráfico su propia historia con independencia de la metrópoli, siendo pues la creación de una galería de retratos de figuras ilustres del pasado uno de sus objetivos más importantes, pues ya formaban parte de la memoria histórica de ese extenso territorio²⁹.

Igualmente, en estas fechas –1719 y 1720– se data su amplia colaboración para el convento franciscano de Guadalupe-Zacatecas³⁰. A unos seis kilómetros, aproximadamente, de esta importante ciudad, rica por sus minas de plata e hito importante en el Camino Real de Tierra Adentro³¹, los franciscanos fundaron, en 1704, un convento que pusieron bajo la advocación de la Virgen de Guadalupe. Tres años después, gracias al celo e interés, entre otros del venerable fray Antonio Margil de Jesús, la Santa Sede autorizó la creación en él de un Colegio Apostólico de Propaganda Fide a fin de formar a todos los novicios-franciscanos que evangelizarían todo el noroeste del México novohispano, desempeñando una labor misionera realmente muy positiva –hoy la iglesia conventual sigue al culto, mientras el convento y todas sus dependencias son un importante museo, dependiente del INAH³², destacando especialmente por su rico acervo pictórico de los mejores artistas del siglo XVIII, como Cristóbal de Villalpando, Antonio de Torres, Nicolás Rodríguez Juárez, Miguel Cabrera, José de Páez o José de Ibarra–.

La obra de nuestro pintor se encuentra en dos ámbitos muy bien definidos: por un lado, en la cabecera de la sacristía y por el otro, en el museo. En el primero de los casos se trata de tres lienzos, que forman como un gran tríptico, sobresaliendo, por su excepcional calidad, los dos lienzos laterales que flanquean la gran cajonera, cuyos temas son la Aparición del Ángel a San Francisco con la redoma y a San Buenaventura recibiendo la comunión de mano de un ángel. Ambos por su acertada composición, rico colorido, perfección en sus detalles, ropajes, fondos y perspectivas, etc., sin duda obras muy singulares de la pintura novohispana del ochocientos, especialmente el primero, un trabajo muy elaborado y de subida calidad. En el gran cuadro central, sobre la cajonera y que ocupa todo el testero de la sacristía, necesitado al menos de una urgente limpieza, tenemos la Última Cena, aunque en el margen izquierdo Antonio de Torres abre una ventana para ofrecernos a Cristo dando la comunión a su madre. En definitiva las tres pinturas iconográficamente son una exaltación de la Eucaristía.

²⁸ En un reciente viaje a México, hemos visitado aquellos lugares donde se guarda obra de Antonio de Torres. Precisamente uno de ellos fue el Museo Nacional de Historia, sito en el castillo de Chapultepec, donde su conservadora doña Jaqueline Gutiérrez Fonseca nos facilitó toda la información a su alcance, además de enviarnos posteriormente las imágenes de los cuadros allí conservados. El mismo trato exquisito y generoso nos brindó don Carlos Arcila, conservador del Museo de la Basílica de Guadalupe. A ellos mi más sincera gratitud.

²⁹ Una reciente referencia de esta serie de frailes franciscanos puede verse en Rodríguez Moya, I. (2003): *La mirada del virrey*. Castellón de la Plana: Universidad Jaume I, p. 70, aunque sigue considerando a nuestro artista como de segunda fila cuando lo incluye en *otros pintores menores que realizaron retratos*. Igualmente, sitúa su fecha de nacimiento en 1696, cuando en realidad lo fue en 1667. Tal vez la confusión proceda en la existencia, por esas fechas, de otro pintor homónimo perteneciente a una generación posterior a nuestro artista.

³⁰ Una buena monografía al respecto puede verse en Sescosse, F. (1993): *El Colegio de Guadalupe de Zacatecas. Escuela de misioneros y semillero de mártires (1706-1793)*. Ciudad de México: Multiva Grupo Financiero-Fondo Cultural Bancen.

³¹ Llamado también Camino Real de Santa Fe o de la Plata, unía la Ciudad México, la capital del virreinato, con la de Santa Fe en Nuevo México (Estados Unidos). Paulatinamente se fue consolidando como una ruta comercial importantísima, sobre todo para el traslado de los minerales, especialmente la plata, tan abundante en Guanajuato, Zacatecas o San Luis de Potosí. Entre las importantes ciudades que se situaban a lo largo del mismo y de sur a norte tenemos: Querétaro, Guanajuato, Aguascalientes, San Luis Potosí, Zacatecas, Durango, Ciudad Juárez, Albuquerque y Santa Fe.

³² Instituto Nacional de Antropología e Historia. Organismo de ámbito federal, fundado en 1939 por el presidente Lázaro Cárdenas, con el fin de preservar, restaurar y dar a conocer el patrimonio arqueológico, etnográfico e histórico-artístico de la República de México.

De igual consideración, tan positiva, son los lienzos que constituyen la serie de la vida de la Virgen, que ocupan una sala del museo, dedicada, ex profeso a ella³³. En este caso, desconocemos el lugar exacto que originariamente ocupó la serie dentro del convento; no obstante, el ser cuadros de mediano formato y no tener marcos, induce a pensar que quizá procedan de un primitivo retablo de la iglesia, desmontado a comienzos del siglo XIX, época a la que pertenecen la mayor parte de su actual mobiliario, por cierto algunos de escaso gusto³⁴.

No queda aquí la obra de Antonio de Torres en este museo zacatecano, pues en una sala contigua a la de la vida de la Virgen se muestran tres grandes lienzos de tema bíblico, uno con Salomé ofreciendo a Herodes la cabeza de Juan el Bautista, otro con Rebeca y Eleazar y el tercero representando la Matanza de los Inocentes. Evidentemente son pinturas, realizadas a partir de modelos flamencos, con una gran complejidad de personajes y suntuosidad en el colorido, de aceptable calidad los dos primeros, no así la Matanza de los Inocentes, pues, aunque aparece su firma en el ángulo inferior derecho, nos parece por su torpeza en la composición y en la anatomía de las figuras, una obra totalmente de taller. Finalmente, en una pequeña sala de este museo, dedicada a importantes teólogos de la Iglesia, se expone una magnífica pintura dedicada a San Buenaventura, trabajo de un precioso y preciso dibujo y ajustado colorido, destacando especialmente el rojo bermellón del Doctor Seráfico.

En octubre de 1722, como vimos, viéndose con su salud bastante quebrantada, otorga testamento. No obstante, se recupera al poco tiempo, queda viudo y, en 1724, volverá a casar de nuevo. Estos últimos años de su vida, hasta su óbito a mediados de 1731, debieron de ser más tranquilos desde el punto de vista laboral, aunque conocemos numerosos cuadros sueltos, especialmente guadalupanas y dos series de la vida de la Virgen: la granadina, de 1726, y dos años después la de la iglesia de la plaza Romita³⁵ de Ciudad de México, hoy en el tesoro de la catedral. Uno de sus últimos empeños sería la copia de la Virgen de Guadalupe de la iglesia de la Virgen de la Caridad de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz), firmada y fechada en 1730.

Centrándonos en nuestro país, y más concretamente en Andalucía, por fortuna no solo se conocen numerosos lienzos salidos de su mano, sino que esperamos que, dado el gran interés que el arte novohispano está despertando en las últimas décadas, los serios y rigurosos trabajos de campo y de archivos permitan sacar del anonimato algunas de esas muchas pinturas que adornan los muros de nuestras iglesias para incluirlas en su haber o de otro conocido artista novohispano.

A priori podemos afirmar que el tema más frecuente y abundante es el de la guadalupana. Evidentemente, no hace falta justificarlo, pues se explica por sí solo, dado el gran arraigo popular y profunda devoción que la Virgen del Tepeyac empezó a adquirir, especialmente des-

³³ También en nuestro reciente viaje a México, el 4 de junio, viajamos al museo de Guadalupe-Zacatecas para conocer *in situ* la serie mariana de Antonio de Torres, mas, en este caso preferimos no hacer ningún comentario acerca de la actitud y comportamiento de Rosa María Franco y de Violeta Tavizón Mondragón, directora y subdirectora respectivamente del citado museo.

³⁴ En total serían catorce lienzos dedicados a la vida de la Virgen, todos ellos de mediano formato y rectangulares, más dos óvalos dedicados a la aparición del ángel a San Joaquín y a Santa Ana, respectivamente. Así pues tenemos: La Inmaculada –representada a través de la escena de los tallos de azucenas que brotan del pecho de San Joaquín y Santa Ana–, el Nacimiento de la Virgen, su Presentación en el templo, sus Desposorios con San José, la Anunciación, la Visitación, el Nacimiento de Jesús, la Circuncisión, la Epifanía o adoración de los Reyes Magos, el Bautismo de la Virgen María, Pentecostés, el Tránsito o Dormición de la Virgen María, su Asunción a los cielos y su coronación como Reina y Señora de todo lo creado. Como vemos es una extensa serie, donde nos encontramos algunos temas o episodios marianos poco frecuentes, tales como el Bautismo de María. Incluso sabemos que originariamente era un lienzo más, concretamente el que representaba la comunión Virgen, que fue robado en 1935. Sescose, F. (1993): *ob. cit.*, p. 157.

³⁵ Una pequeña descripción de esta antigua iglesia puede verse en AA. VV. (2004): *Arquitectura religiosa de la Ciudad de México. Siglos XVI al XX*. México DF: Asociación del Patrimonio Artístico Mexicano, p. 123.

de mediados del siglo XVII en todos los grupos sociales sin excepción, superando con creces los extensos límites geográficos del virreinato de la Nueva España. En muchas ocasiones Antonio de Torres afrontó el tema de la guadalupana, acabando muchas de ellas en iglesias, conventos o domicilios particulares españoles. Así, Joaquín González Moreno recoge la presencia en distintos lugares de Andalucía occidental de un total de 10 pinturas. Ocho de ellas van firmadas y fechadas –en un arco cronológico comprendido entre 1716 a 1730–, y las dos restantes firmadas pero sin fechar³⁶. En ningún caso es copia fiel del original, sino que, como es moneda común, repite la siguiente iconografía: la Virgen de Guadalupe, que preside la composición, va orlada por una exquisita guirnalda de flores y angelitos; en cada ángulo abre una ventana, a modo de rocalla, donde recrea cada una de las cuatro escenas de las apariciones de la Virgen al indio san Juan Diego y en la parte inferior, justo en el centro, abre otra gran ventana, ahora rectangular, para recrear la gran explanada y la antigua basílica, asentada en las faldas del Cerro del Tepeyac, obra del gran arquitecto Pedro de Arrieta³⁷, cuya consagración al culto tuvo lugar el primero de mayo de 1709³⁸ –hoy, tras el traslado de la Virgen a la nueva basílica en 1976, la antigua se ha consagrado como «Templo Expiatorio a Cristo Rey»–.

Especial relevancia tiene el caso de Málaga donde tenemos algunos lienzos de la guadalupana, uno de ellos debido a nuestro pintor. Se encuentra en el convento de las Carmelitas Descalzas de Antequera, firmado por Antonio de Torres y fechado en (1)709. Existe otro en la catedral de Málaga que debe ser obra del pintor homónimo, pues se data en 1754 –no olvidemos que nuestro artista falleció en 1731–. Estos cuadros y otros más novohispanos fueron dados a conocer por el profesor Agustín Clavijo García³⁹, en 1984.

Por fortuna, el convento antequerano, además de la guadalupana, posee otros dos cuadros de Antonio de Torres, con idénticas medidas 2,50 × 1,50 m y fecha de ejecución, concretamente de 1716. Desde el punto de vista iconográfico el citado Clavijo García⁴⁰ los identificó, como *Nuestra Señora de la Asunción y un Cristo con la cruz a cuestas*, respectivamente. Con posterioridad, el historiador local Jesús Romero Benítez ha mantenido esta definición iconográfica, aunque para el Cristo precisaba que se trataba de un *Jesús caído con la cruz a cuestas* –muy aceptable precisión–. Incluso, más recientemente ha enriquecido la iconografía mariana al añadirle también la advocación de Los Remedios, así pues, la denomina *Virgen de la Asunción o de los Remedios*⁴¹ –como *Asunción* figuró en una exposición celebrada en Málaga en 1998⁴²–. Aceptamos la denominación de Virgen de la Asunción, porque en realidad el lienzo es un simulacro de la escultura del mismo nombre que recibe culto en la parroquia de Santa

³⁶ (1991): *Iconografía Guadalupana en Andalucía*. Sevilla: Junta de Andalucía/Consejería de Cultura y Medio Ambiente, pp. 76 y 77. No obstante, el autor presenta a modo de introducción una pequeña biografía con varios errores. Afirma que nació en Puebla –debe ser de Los Ángeles–, en 1675, y que era su padre Francisco Valdés y Torres, cuando en realidad vino al mundo en Ciudad de México a comienzos de 1667, siendo su padre Tomás de Torres y Lorenzana.

³⁷ Una reciente monografía sobre este gran arquitecto puede verse en AA. VV. (2011): *Pedro de Arrieta. Arquitecto (1692-1738)*. Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Universidad Nacional Autónoma.

³⁸ Sobre la construcción de esta gran iglesia véase Cuesta Hernández, L. J. (2009): «La mayor fábrica que en este tiempo se ha ofrecido, que es la iglesia de Nuestra Señora de Guadalupe: La construcción del templo algunas cuestiones», en *Catálogo de la exposición Tres siglos en el Tepeyac. El Antiguo templo y morada de Guadalupe (1709-2009)*. Ciudad de México: Museo de la Basílica de Guadalupe, pp. 99-133.

³⁹ (1984): «Pintura colonial en Málaga y su provincia», en *Actas de las IV jornadas Andalucía y América II*. Huelva: Universidad Internacional de Andalucía, pp. 98-118.

⁴⁰ (1984): Art. cit., pp. 98-99.

⁴¹ (1989): *Guía artística de Antequera*. Antequera: Caja de Ahorros de Antequera, pp. 105-106. Estas iconografías las mantiene en una nueva edición de esta guía, totalmente corregida y aumentada [(2012): *Antequera. Ciudad Monumental*. Antequera: CHAPITEL, Conservación y Restauración, pp. 112 y 114]. No obstante, algunos años antes al hablar del cuadro mariano lo identificaba como Virgen de la Asunción o de los Remedios. (2008): *Museo conventual de las Descalzas de Antequera*. Antequera: Ayuntamiento de Antequera, p. 62.

⁴² Ordóñez Vergara, J. (1998): «Asunción», en *Catálogo de la exposición El esplendor de la Memoria. El arte de la iglesia de Málaga*. Málaga: Junta de Andalucía/Obispado de Málaga, p. 218.

María de la Asunción o, popularmente, de la Redonda de ciudad de México, mas, añadirle también la advocación de Virgen de los Remedios, no le encontramos justificación alguna, como ya se verá.

Lo que aquí tenemos son dos magníficas pinturas, representando otras tantas imágenes de bulto redondo, profundamente veneradas y queridas por la devoción popular barroca novohispana. Es decir, recordando al inolvidable Alfonso E. Pérez Sánchez, dos «trampantojos a lo divino»⁴³ o transcripciones pictóricas de las mismas. A saber: el famoso Jesús Nazareno del hospital de su nombre y la Asunción, que recibe culto en el presbiterio de la parroquia de santa María la Redonda, ambas en Ciudad de México.

El centro hospitalario, en el mismo corazón del centro histórico capitalino, a dos cuadras del Zócalo y de la catedral metropolitana, fue fundado por Hernán Cortes, en 1524, bajo la advocación de la Limpia y Pura Concepción de Nuestra Señora para atender a la población enferma, especialmente soldados⁴⁴ –de ahí que, en los comienzos del virreinato, se le denominara también como Hospital del Marqués–. Aunque muy mermado el conjunto arquitectónico original, pues se vio muy afectado en la primera mitad del siglo xx por la ampliación de algunas calles paredañas al mismo –especialmente la calle 20 de Noviembre–, por fortuna aún conserva su parte más antigua, que tiene por eje un doble patio de dos pisos, con elegantes arcadas y escalera de carruaje, de la segunda mitad del siglo xvi, y la iglesia, ubicada en uno de sus costados. El templo lleva ya cerrado algún tiempo por motivos de restauración, por lo que la talla del famoso Nazareno caído, protegido por una rústica y burda vitrina, recibe culto en un oratorio contiguo, hoy parroquia y antaño capilla de la Doctrina Cristiana (figura 1).

La imagen, de una gran calidad, nos ofrece a Jesús en una de sus tres caídas camino del Gólgota. Con la rodilla derecha en tierra, apoya esta mano en una roca y con la otra sostiene la cruz y tensiona el pie izquierdo para levantarse, a la par que levanta airoso su cabeza. El anónimo artista ha ideado muy acertadamente la talla, creando un *contrapposto* con sus extremidades y torso, bien planteado y mejor resuelto, culminando todo en su rotunda cabeza, cuyo amable rostro, mira al cielo implorando piedad y compasión. También el drapeado de su túnica, de pliegues ondulantes y muy bien definidos, nos permite valorar aún más sus calidades plásticas, aunque su actual policromía, a base de ricos motivos vegetales, la consideramos del siglo xviii.

Fue a mediados del siglo xvii, cuando Juan Manuel de Solórzano regaló a la iglesia del hospital de la Inmaculada Concepción esta piadosa talla de Jesús Nazareno caído. Mas, en realidad, la verdadera donante fue la india doña Petronila Jerónima. Muy pronto la imagen comenzó a concitar la devoción de las gentes que a él acudían solicitando su favor, especialmente los enfermos del hospital que recurrían al Nazareno implorando y buscando su curación. De ahí que, en 1665, hospital e iglesia se pusieron bajo su advocación y patrocinio.

En la pintura antequerana, Antonio de Torres, a modo de gran escenario, nos presenta a Jesús Nazareno en su altar, que se cubre con un rico mantel, cuajado de las más vistosas flores y con un delicado encaje por cenefa. Estando quizá en los momentos previos a su salida procesional, completa el trampantojo unos cortinajes de ricas telas que, a modo de dosel, enmarcan y ennoblecen por arriba y por ambos lados al Nazareno, cuyo volumen se ve realzado por el efi-

⁴³ (1992): «Trampantojos a lo divino», en *Lecturas de Historia del Arte III*, Vitoria-Gasteiz: Ephaite (Instituto Municipal de Estudios Iconográficos), pp. 139-155.

⁴⁴ Un acertado estudio puede verse en Muriel, J. (1990): *Hospitales de la Nueva España. T. I. Hospitales del siglo xvi*. México, DF: Universidad Nacional Autónoma/ Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 38.49. Y una reciente descripción la podemos encontrar en AA. VV. (2004): *Ob. cit.*, p. 118.



Figura 1. Nazareno. Hospital de Jesús. Anónimo. Ciudad de México. Foto: L. Gila Medina.

caz juego de luces y sombras (figura 2). Todo ello, además, pintado con una profunda sinceridad y búsqueda de la verdad, cuidando y mimando todos los detalles, como se puede ver en la calidad de las telas de la túnica Jesús, de los cortinajes del dosel y muy especialmente en las variadas flores esparcidas por el mantel que alegran y la dan vistosidad a este hermoso lienzo⁴⁵, cuya firma sí es visible, no así la fecha de 1716, aunque nos parece evidente al figurar en el lienzo de la Asunción o de Ntra. Sra. de la Redonda, con la que coincide en medidas.

⁴⁵ Una breve referencia a este cuadro antequerano se la debemos a Ruiz Gómez, R. (2004): «Jesús Nazareno», en catálogo de la exposición *Tesoros del Museo Soumaya de México*. Madrid: Banco Bilbao-Vizcaya-Argentaria, pp. 142-144. Es una ficha catalográfica de una copia anónima de este Nazareno caído que figuró en esta exposición. Propiedad del citado museo Soumaya, es una pintura de aceptable calidad, si bien, la antequerana de Antonio de Torres, es muy superior en todos los sentidos.



Figura 2. *Asunción.* Capilla mayor de la parroquia de Nuestra Señora de la Redonda. Anónimo. Ciudad de México. Foto: L. Gila Medina.

Esta pintura representa a Santa María de la Redonda. En realidad, una espléndida talla de la Asunción de María a los cielos que recibe culto en una rotunda octogonal, que, a modo de espectacular baldaquino, conforma el presbiterio de este templo parroquial mexicano⁴⁶, muy próximo a la Alameda o tradicional zona de recreo para los mexicanos desde los primeros momentos del virreinato hasta el día de hoy. La actual iglesia es del último tercio del siglo XVII, aunque se levantó y vino a sustituir a una capilla o ermita de planta centralizada erigida por los franciscanos en los años siguientes a la conquista de Tenochtitlán –la tradición afirma que la fundó, en 1524, tres años después de la ocupación de México, el mítico fray Pedro de Gante–. Es decir, la tipología arquitectónica de aquella primera ermita se impuso a la advocación mariana concreta. Un caso similar aconteció en España con la parroquia de Santa María de la Redonda de Logroño –desde 1959 con catedral–, sin que exista ninguna relación directa entre ambas, pues en Logroño es una graciosa talla del gótico final de la Virgen con el Niño en brazos, es decir, una *Theotokos* o Virgen Madre y en México una Asunción. Si bien, en la riojana, su primera ermita tenía también planta circular, por lo que con el tiempo y por simplificación pasó a denominarse Santa María de la Redonda –la actual iglesia logroñesa es una planta basilical de tres naves, del gótico «Reyes Católicos», que se empezó a construir muy a comienzos del siglo XVI a fin de reemplazar a esa primera iglesia románica, más pequeña y de planta centralizada⁴⁷–.

⁴⁶ Para más información, véase AA. VV. (2004), p. 233.

⁴⁷ Se trata de una talla hispano-flamenca, que corona el Árbol de Jessé, que se adaptó al cuerpo central de su retablo mayor, de finales del siglo XVII. Gato Martín, L. (1993): *La catedral de Logroño. Santa María de la Redonda*. León: Edilesa.

En verdad la imponente imagen de Santa María de la Redonda mexicana, cuyos orígenes están envueltos en una piadosa leyenda, muy pronto concitó la devoción de las gentes sencillas por su carácter taumatúrgico y, al igual, que en el caso del Nazareno caído y sobre todo con la Virgen de Guadalupe, etc., las copias, más o menos fidedignas, se multiplicarían. Una de ellas precisamente se exhibe en el Museo de El Carmen de la misma ciudad de México, si bien incomprensiblemente en una reciente monografía, donde se comentan las 80 obras más importantes de sus fondos, Alfredo Marín Gutiérrez y Ricardo Cardona Torres, autores del estudio de esta pintura comienzan afirmando: «Suntuosa representación de la imagen que se venera en la catedral homónima, de Logroño, España»⁴⁸. Es decir, la consideran copia pictórica o trampantojo de la advocación mariana española de Logroño, cuando, en realidad, el original lo tienen a no más de tres kilómetros del antiguo Colegio de San Ángel, de carmelitas descalzos.

Una vez más, Antonio de Torres nos deja un trabajo, firmado y fechado en 1716, envuelto en una gran solemnidad y veracidad⁴⁹, hasta el punto que nos permite hacernos una cabal idea de la escultura representada, objeto de tanta devoción hasta incluso actualmente como hemos podido comprobar personalmente *in situ*. La talla responde a un modelo muy característico de los momentos entre el manierismo renacentista y el naturalismo del primer barroco, es decir, a comienzos del setecientos. De tamaño mayor que el natural, la talla presenta ese típico balanceo manierista, que le imprime un agradable movimiento a la imagen, al descansar el peso del cuerpo en la pierna izquierda, mientras avanza la contraria en ademán de caminar, junta las manos y las gira levemente a la izquierda, a la par que vuelve la cabeza al lado contrario, elevando su mirada al cielo. De aspecto fusiforme, su peana, también de comienzos del siglo XVII, se corona con varias cabecitas de querubines, se viste con ancha túnica y se cubre con amplio manto que cae generosamente a ambos lados por igual, generando en sus extremos unos hermosos roleos; finalmente el cabello, en hermosas gudejas rubias, semejantes al oro como pedía Pacheco, aunque no es normal entre los mexicas, le cae generosamente por las espaldas y por los hombros. Como rasgos propios va coronada y en su brazo derecho lleva una gran pluma de pavo real, en clara alusión a su inmortalidad, pues María está muy por encima del género humano y por eso no podía conocer la muerte física⁵⁰ (figura 3).

Esta tipología mariana está muy próxima a la de la Inmaculada Concepción, más la presencia de la pluma de pavo real, el hecho de levantar su cabeza para elevar su mirada al cielo y sobre todo el amplio volumen que adquiere su manto, que el viento infla y expande al ser llevada a los cielos, son rasgos propios de la Asunción.

Con respecto a la otra advocación mariana, que últimamente se le ha añadido, la de Virgen de los Remedios, nunca podrá ser considerada como una copia de la misma⁵¹. La muy devota Virgen de los Remedios⁵² es una pequeña escultura de la Virgen con el Niño que llegó a México de la mano de los conquistadores. Tras diversas vicisitudes, donde se combina la historia con la leyenda, pasado algún tiempo y asentada la conquista, se apareció sobre un maguey al indio-cacique Juan Tovar. A raíz de aquí sería nombrada Patrona de la Ciudad de

⁴⁸ AA. VV. (2010): *80 años, 80 obras. Museo de el Carmen*. México DF: CONACULTA, p. 112.

⁴⁹ Según el citado A. Clavijo García en el Museo Diocesano de Málaga se encuentra otro cuadro representando a la Asunción novohispana. Obra anónima que nos ofrece la siguiente leyenda: «VERDADERO RETRATO DE NUESTRA SEÑORA DE LA ASUNCIÓN, QUE ESTÁ EN EL CONVENTO DE LA REDONDA DE MÉXICO DE NUESTRO PADRE SAN FRANCISCO». (1984): art. cit., p. 99.

⁵⁰ Cooper, J. C. (2000): *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Gustavo Gili, p. 140.

⁵¹ También la Virgen de los Remedios es la patrona de Antequera.

⁵² Una acertada aproximación a la Virgen de los Remedios puede verse en Reta, M. (2004): «Nuestra Señora de los Remedios», en catálogo de la exposición *Zodiaco mariano, 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México*, (Comisario Jaime Cuadriello). México: Basílica de Santa María de Guadalupe, pp. 151-155.



Figura 3. *Nazareno*. Convento de San José. Antequera (Málaga). Antonio de Torres. 1716. Foto: J. C. Madero López.

México⁵³, generando y gozando, hasta hoy mismo, de una gran veneración en su basílica-santuario de Naucalpan, ya en el Estado de México⁵⁴, y propiciando, igualmente numerosas copias en pintura –casi siempre se le representa sobre un hermoso maguey⁵⁵–.

⁵³ En realidad se trata de una talla, de origen español, aunque quizá procedente de Malinas, que no llega a los 30 centímetros. María lleva al Niño Jesús en su mano izquierda y en la otra un gran cetro. El Niño, a su vez, nos bendice con la mano derecha y porta una esfera en la otra, como preludio de Cristo Rey.

⁵⁴ Para más información véase Reta, M. (2004): «Nuestra Señora de los Remedios», en catálogo de la exposición *Zodiaco mariano, 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como Patrona de México* [comisario Jaime Cuadriello]. México DF.: Museo de la basílica de Guadalupe, pp. 151-155. Aunque, en realidad, el título de la muestra está tomado de una publicación que es un clásico de la historiografía mariana novohispana, debida a los jesuitas: Florencia, Francisco de y Oviedo, Juan Antonio de (1995): *Zodiaco mariano en el que el Sol de Justicia Cristo...* Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (1.ª ed., 1755).

⁵⁵ Durante la guerra de la independencia de España (1810-1821), la Virgen de los Remedios, por su origen español, fue considerada por los ejércitos realistas como su principal protectora, concediéndosele el grado castrense de «la Generala», mientras que para los insurgentes lo sería la Virgen de Guadalupe, a la que invocó el mismo cura Miguel Hidalgo en su grito de independencia e hizo poner en su estandarte.

Como en el caso del Nazareno, Antonio de Torres nos presenta a Nuestra Señora de la Redonda, sobre una mesa de altar, ocupando el centro de un amplio escenario. Mas, en este caso, el pintor se toma varias e interesantes licencias a fin de engrandecer y magnificar a la venerada imagen. Así, para que parezca que está en un altar de cultos, coloca un hermoso jarrón de flores a cada lado, con sus respectivos ramos de vistosas flores; en los roleos de los extremos del regio manto se acurrucan tres deliciosas cabecitas de querubines por cada lado, el vestido se adorna con hermosos motivos vegetales, mientras en el manto repite ad infinitum el J.H.S o anagrama de Cristo, la larga pluma de pavo real se puebla de cabujones con piedra preciosa y por último y, sin duda lo más importante, unos deliciosos angelitos, en estudiados escorzos, retiran con sus manos las ricas telas que, a modo de telón teatral, cuelgan de la parte alta para enmarcar y dejar ver en toda su grandeza a la Asunción (figura 4).

El tercer gran lienzo de Antonio de Torres, que poseen estas religiosas antequeranas, es una Virgen de Guadalupe, como ya anticipamos. Con las mismas medidas que las dos anteriores (2,50 x 1,50), pensamos que los tres llegarían a esta clausura conventual en la misma épo-



Figura 4. *Asunción o Ntra. Sra. de la Redonda.* Convento de San José. Antequera (Málaga). Antonio de Torres, 1716. Foto: J. C. Madero López.

ca y sin duda regalo de un mismo bienhechor. La guadalupana, también de muy exquisita factura y muy subida calidad, en este caso simplifica la composición, pues no incluye en los ángulos los cuatro momentos más señeros de su aparición a San Juan Diego. Aunque, sí, en la parte inferior, abre una amplia ventana donde se representa la Calzada de la Virgen y al final la basílica, que se consagró al culto en 1709. Dado que la pintura va firmada y fechada en este mismo año, la debemos considerar pionera en este punto, es decir, el de incorporar el nuevo templo mariano al cuadro. Esta nota tan singular, junto a la exquisita guirnalda de flores que envuelve a la Virgen, nos vienen a confirmar, además, su habilidad, como delicado paisajista y gran pintor de flores (figura 5).



Figura 5. *Virgen de Guadalupe*. Convento de San José. Antequera (Málaga). Antonio de Torres, 1709. Foto: J. C. Madero López.

Estudio de la serie mariana granadina⁵⁶

Como ya hemos anticipado, ha sido un feliz hallazgo el localizar esta serie en el convento de la Encarnación de Madres Franciscanas Clarisas. A los pies de su coqueta iglesia conventual se exhibe un hermoso cuadro de la Virgen de Guadalupe de Antonio de Torres, de 1724, por fortuna muy bien conservado. Pintura que fue dada a conocer hace algunos años por Patricia Barea Azcón, junto con otras tres copias más de la guadalupana, todas anónimas y con distintas cronologías, existentes en esta ciudad de Granada⁵⁷. Sin embargo, a pesar de su proximidad física, no se percató de la existencia de esta serie mariana, también del mismo pintor, quien las firmó y fechó en 1726. Es verdad que la iglesia conventual no se destaca por su luminosidad, los cuadros están situados en lo alto de los muros perimetrales, lo que dificulta su visión y hace que pasen desapercibidos, e, incluso, no está toda la serie expuesta en el templo, sino que se encuentra repartida por distintas dependencias conventuales. En la iglesia hay cuatro –la Inmaculada, los Desposorios, la Adoración de los pastores y la de los Reyes Magos–, dos en la sacristía –el Nacimiento de la Virgen y su Presentación en el templo– y el último en el coro alto –la Anunciación–.

Así pues, lo primero que se impone, y así se lo comenté a las religiosas, es reunificar toda la serie mariana en un mismo espacio, siendo sin duda la iglesia el lugar más indicado, ya que aquí tenemos cuatro lienzos más la Virgen de Guadalupe. Aunque, previamente y en la medida de lo posible, habría que ir limpiándolos y adecentándolos, pues salvo la Anunciación y sobre todo la Adoración de los Pastores, cuya parte inferior presenta algunas pérdidas de capa pictórica, su estado de conservación es aceptable.

Ignoramos exactamente cómo y cuándo llegó esta serie mariana, que se completa con el cuadro de la Virgen de Guadalupe, a este convento de clarisas. La tradición oral de las religiosas es que formaron parte de la dote de una novicia al profesar como monja en el convento, lo que es perfectamente lógico. Así pues, creemos que algún familiar directo de esta desconocida religiosa, oriundo de Granada, tras desempeñar algún cargo en la administración de la Nueva España, al regresar a su lugar de origen, entre sus pertenencias traería estas ocho pinturas que, en 1724 –la guadalupana– y 1726 –la serie mariana–, le habría encargado a Antonio de Torres, conjunto de pinturas que al hacer sus votos solemnes la religiosa le acompañaron al convento.

Dejando al margen la Virgen de Guadalupe, ciertamente no es una serie muy compleja –siete pinturas mientras en Guadalupe-Zacatecas son el doble–, aunque sí podemos afirmar que están representados los episodios claves de la vida de la Virgen como tal y en su relación con los comienzos terrenales de Jesús. Todos son apaisados –110 x 75 cm, excluido el marco–, lo que no facilita la presentación de algún tema, como la Inmaculada, que se despliega mejor en vertical. Los marcos son granadinos, incluso sospechamos que los lienzos fueron ligeramente achicados antes de enmarcarlos, lo que se evidencia al examinar los bastidores y porque, en algunos casos, la firma y la data del cuadro queda medio ocultas por el mismo marco.

⁵⁶ Casi todas las fotografías que ilustran este texto han sido realizadas, graciosamente, por el gran fotógrafo don José Carlos Madero López, a él mi más sincera gratitud.

⁵⁷ (2007): «Iconografía de la Virgen de Guadalupe de México en Granada», en *Cuadernos de Arte de la Universidad*, 38. Granada: Editorial de la Universidad de Granada-Departamento de Historia del Arte, pp. 317-332. Concretamente se localizan en el presbiterio de la parroquia de Santa María Magdalena, en la sacristía de la iglesia del convento de las Madres Comendadoras de Santiago y en una de las capillas laterales de la iglesia del monasterio de San Jerónimo. Incluso, ahora, como novedad podemos citar otras dos copias nuevas, localizadas en la sacristía de la parroquia de Guadahortuna y la otra en la parroquia de Cogollos Vega.

La **Inmaculada** es el primer lienzo a tratar. Firmado y fechado en el ángulo inferior derecho, en este caso el artista sigue muy de cerca el cuadro del mismo motivo que, en 1714, pintara para la Casa Profesa de la Compañía de Jesús de Ciudad de México (figura 6). Por fortuna aún conservado en el museo que hace ya bastantes años organizara con sus ricos fondos artísticos el padre don Luis Ávila Blancas, sacerdote filipense, pues fue esta Orden la que se hizo cargo del edificio, tras la expulsión de los jesuitas en 1767. Si bien en este caso mexicano la composición resulta más airosa al desarrollarse en vertical, mientras en Granada queda muy ahogada al ser horizontal. No obstante, dejando al margen esta observación, la pintura es grandiosa en todos los sentidos, María, captada desde un punto de vista bajo, se yergue airosa entre un cúmulo de nimbos, plagados de cabecitas de querubines y algunos símbolos lauretanos, destacando especialmente dos: a la izquierda el espejo –*speculum sine macula*– y en el opuesto –*porta coelis*–. María, espejo sin mancha y puerta del cielo, es una delicada figura de aspecto fusiforme, descansa sobre una refulgente luna poblada de angelitos, igualmente, portadores de símbolos lauretanos –ramo de azucenas, guirnaldas de rosas de pasión y de lirios–, con túnica blanca y elegante manto azul flotante, larga melena rubia y manos ligeramente unidas por las yemas de los dedos, levanta y hace avanzar su pierna derecha, en ese mismo sentido gira las manos mientras su rostro lo hace al lado opuesto (figura 7).



Figura 6. *Inmaculada*. Museo de la Profesa. Ciudad de México. Antonio de Torres, 1714. Fuente de la imagen: <http://elmiradorespagnol.free.fr/inmaculada/>



Figura 7. *Inmaculada*. Convento de la Encarnación. Granada. Antonio de Torres, 1726. Foto: J. C. Madero López.

Torres estaría muy al tanto de las corrientes artísticas de su momento, pues aquí sigue un modelo de Inmaculada muy común en el mundo hispánico desde la segunda mitad del siglo xvii. Y buen ejemplo de ello es la que de Palomino se exhibe en el Museo de Bellas Artes de Valencia y muy especialmente la que en el último tercio de esa centuria llegó a Ciudad de México del pintor madrileño Francisco Rizzi, hoy en paradero desconocido y que hubo de tener una decisiva incidencia en Juan Correa o Cristóbal de Villalpando, etc. Como ya señaló en su momento Rogelio Ruiz Gomar.

El nacimiento de la Virgen se adapta mucho mejor al formato horizontal, por lo que la composición en general resulta mucho más lógica y natural. Firmada y fechada en esta ocasión, en el ángulo inferior izquierdo, el momento elegido por Antonio de Torres no es aquel en que, la venerable Santa Ana, reposa en su alcoba, tras el duro proceso del parto, y es confortada con un caldo reconstituyente por una sirvienta, mientras otras lavan a la recién nacida y San Joaquín las observa atentamente, sino que, en este caso, él, el venerable padre, se convierte en el protagonista principal y centro de la composición, pues con enorme gozo y júbilo recibe en sus brazos a María, ya totalmente vestida y arreglada, y la ofrece al Padre levantándola a la par que su rostro en actitud orante. En el primer caso propuesto, que es el más frecuente y que cuenta con numerosos fuentes grabadas, tanto flamencos como alemanes, la neonata, que es aseada por las sirvientas, se convierte en la protagonista, mientras sus padres ocupan un lugar secundario. En cambio, ahora, la escena adquiere un fuerte acento religioso al presentarnos el momento en que San Joaquín, padre y a la vez sacerdote, ofrece la Niña al Altísimo, uniéndose con sus actitudes y miradas a ese ofrecimiento Santa Ana, desde su lecho y todas las sirvientas que han participado en tan feliz alumbramiento (figura 8).



Figura 8. *Nacimiento de la Virgen.* Convento de la Encarnación. Granada. Antonio de Torres, 1726. Foto: J. C. Madero López.

Todo esto confirma que estamos ante uno de los lienzos más interesantes de toda la serie, donde Antonio de Torres ha puesto todo su empeño como artista. La fuente en este caso es una estampa del italiano Francesco Villamena, la misma que muchos años antes le hubo de servir de referencia al gran Alonso Cano para su Natividad de María de la capilla mayor de la catedral de Granada⁵⁸, mas, ahora, Torres se mueve dentro de planteamientos tenebristas en cuanto al manejo de la luz y profundamente naturalista en el diseño de las figuras. Esto le acerca a José Juárez y especialmente a Antonio de Rodríguez, su tío y maestro. En cuanto a la luz, un potente foco que, procedente del ángulo inferior izquierdo, ilumina la gran estancia y culmina en el lado opuesto enfatizando la noble figura de San Joaquín, a la vez sacerdote oferente de María, al que se une toda la concurrencia.

La presentación de la Virgen en el templo nos muestra a María, con tres años de edad y acompañada de sus padres San Joaquín y Santa Ana, subiendo decidida y algo temerosa las gradas de acceso al templo de Jerusalén, donde la espera el sacerdote Baraquías que la recibe con los brazos abiertos, recitando unas oraciones y acompañado de otras jóvenes doncellas que ya le han precedido en esa importante ceremonia. El hecho sin fundamento en los evangelios canónicos, sino en el apócrifo protoevangelio de Santiago y sobre todo en la *Vida de María* de Epifanio el Monje o de Constantinopla –siglos VIII-IX–, ha sido tema muy frecuen-

⁵⁸ Martínez Medina, F. J. (2001): «Expresividad y emoción en el arte de Alonso Cano», en catálogo de la exposición *Alonso Cano, IV centenario. Espiritualidad y modernidad artística* (comisario, I. Henares Cuéllar). Granada: Junta de Andalucía-Consejería de Cultura, p. 335.

te en el arte religioso. Así, por ejemplo, muy similar a este cuadro es el que forma parte de la serie mariana, que se exhibe en el Museo Municipal de Antequera y que procede de la parroquia de San Pedro⁵⁹. Serie compuesta por doce lienzos, obra de Juan Correa, excepto la Circuncisión de Jesús y la Dormición de la Virgen, firmados por un tal Arellano, el Mudo. Incluso tanto Correa como Torres pudieron partir de la misma fuente gráfica, concretamente una estampa de una serie mariana que los hermanos Adrián y Juan Collaert dieron a la luz en Amberes en 1613.

Firmado en el ángulo inferior derecho, frente a la profunda seriedad, casi, sacralidad ambiental que rezumaba la pintura anterior –la del Nacimiento de la Virgen–, pues se centraba en el momento en que San Joaquín, a modo de sacerdote, ofrecía al Altísimo la Niña, aquí se nota un ambiente mucho más distendido, jovial y alegre, como lo avala el coro de jóvenes y alegres doncellas que, junto al sumo sacerdote, esperan a que María acabe de subir las escaleras de acceso al templo, las vistosas guirnaldas de flores, que alegran y embellecen las arca-das del pórtico del templo, y muy especialmente las numerosas y variadas flores, esparcidas por las escaleras y que le dan a la obra una gran riqueza y colorido (figura 9).

Los desposorios de la Virgen y San José es el siguiente momento importante en la vida de María. De esta realidad sí hay constancia evangélica, pues tanto los evangelistas Lucas y Mateo hacen referencia a que estaban desposados; sin embargo, al no dar más detalles, de



Figura 9. *Presentación de María en el Templo.* Convento de la Encarnación. Granada. Antonio de Torres. 1726. Foto: J. C. Madero López.

⁵⁹ Romero Benítez, J. (2011): *Museo de la Ciudad de Antequera. Guía.* Málaga: Junta de Andalucía-Consejería de Turismo, Comercio y Deporte, pp. 94-97.

nuevo, debemos recurrir a las fuentes no canónicas citadas en el episodio anterior, a las que hay que sumar el comentario de Santiago de Vorágine⁶⁰. María ha cumplido los catorce años y hay que desposarla, ahora será Zacarías, sumo sacerdote, el padre de San Juan Bautista quien reúne a los candidatos en el templo, siendo José el elegido al seguir su vara florida.

Numerosos precedentes hubo de conocer y tener a su alcance nuestro artista, tanto en estampas, siendo una de las primeras la de Alberto Durero de 1511, como de otros pintores novohispanos que habían afrontado el tema –Sebastián López de Arteaga en el MUNAL; Juan Sánchez Salmerón, en la catedral de Ciudad de México; Juan Correa, en el citado Museo de Antequera; Cristóbal de Villalpando, en el museo de la catedral de Jaén–, mas, en todos ellos resulta una composición bastante compleja y abigarrada, mientras que aquí Torres recrea una composición muy clara y contundente, enfocada en las tres figuras claves: José, a la derecha, se inclina en actitud de respeto hacia su esposa, que se yergue airosa en el lado opuesto con su cabeza inclinada en actitud de humildad, ambos se dan la mano, a la par que Zacarías, que centra y preside la ceremonia coloca su mano sobre la de los recién desposados, levanta la vista al cielo para contemplar la paloma o símbolo del Espíritu Santo que no aparece totalmente, pues, como ya advertimos, estas pinturas debieron ser recortadas, quizá al hacerle los marcos, aquí en Granada, pues son marcos típicamente granadinos (figura 10).



Figura 10. *Desposorios*. Convento de la Encarnación. Granada. Antonio de Torres, 1726. Foto: M. García Luque.

⁶⁰ (1987): *La Leyenda Dorada*, vol. II. Madrid: Alianza Editorial, col. Alianza Forma, pp. 565-575.

Es más, frente a otros ejemplos, las figuras acompañantes se reducen solo a tres de los candidatos rechazados, que figuran tras José, y de María, otras tantas compañeras y angelitos. Además, si lo usual era fijar el momento en que los esposos se colocan los anillos nupciales, aquí, Antonio de Torres se centra en el instante posterior, aquel en que, una vez que cumplidos los trámites reglamentarios, estrechan sus manos sellando de este modo su compromiso matrimonial para siempre. Todo ello estilísticamente narrado dentro de ese tono amable y agradable de la pintura del setecientos mexicano, con una técnica depurada e intentando trascender de lo meramente narrativo, pues al colocar la paloma del Espíritu Santo en ese rompimiento celestial ya está anunciando la futura presencia de Cristo y su misión redentora (figura 11).

La Anunciación es el único cuadro de toda la serie en que no nos ha sido posible localizar ni firma del pintor ni la fecha. Sin duda debido a que todo el borde inferior está bastante deteriorado y además muy ennegrecido, por lo que, a priori, se impone una necesaria y urgente limpieza y consolidación de la capa pictórica, con lo que ambos detalles saldrían a la luz.

Esta Anunciación sintetiza de modo genial la admiración que Antonio de Torres siente por ese nuevo lenguaje artístico, que se va imponiendo lentamente con las gentes de su generación y que triunfará, ya definitivamente, avanzado el siglo XVIII con Cabrera, Ibarra, etc. Ya que aquí empezamos a percibir, tanto en la figura de María como en la del arcángel San Gabriel, estilísticamente una nueva sensibilidad más refinada y exquisita y no solamente en esos rostros delicados y dulces, que parecen responder a un claro deseo de idealización, sino también en la misma composición del tema y en el colorido, de una escasa gama cromática, aunque sí muy bien combinada y matizada (figura 12).

Esa versatilidad estética de nuestro artista se pone de manifiesto también en el manejo de las fuentes grabadas, pues a partir de varios modelos elabora el suyo propio, aunque en este caso el más inmediato sería una estampa, realizada por el flamenco J, Sadeler I, según diseño de Martín del Vos, aunque muy simplificada, pues elimina el magno escenario arquitectónico de la fuente gráfica. La escena de la Anunciación no se desarrolla en ningún espacio concreto y perfectamente delimitado, sino parece que estamos al aire libre, y dentro de una atmósfera vaporosa, donde la Virgen orando de rodillas, abre sus manos e inclina su delicado rostro, para oír el mensaje del arcángel, que reposa en una gran nube y que señala al símbolo del Espíritu Santo, presente en un rompimiento de gloria que es otra gran masa nubosa. Únicamente la azucena que porta el arcángel, en alusión a la pureza virginal de María, la mesa con el atril y el gran jarrón de flores, que coloca entre María y la nube, asiento de San Rafael, nos devuelven a la realidad terrenal.



Figura 11. *Desposorios*. Firma de Antonio de Torres. Foto: M. García Luque.



Figura 12. *Anunciación*. Convento de la Encarnación. Granada. Antonio de Torres, 1726. Foto: J. C. Madero López.

La adoración de los pastores se encuentra en el mismo estado de conservación que el cuadro anterior. Es decir, muy ennegrecido por la suciedad y gran parte de la capa pictórica de su borde inferior a punto de desprenderse. No obstante, en este caso, sí hemos podido localizar la firma de Antonio de Torres, en el ángulo inferior izquierdo, aunque no la fecha, que debe ser, como los restantes lienzos, la de 1726.

Una vez más, la fuente grabada que le ha servido de referencia para su composición es de otro artista flamenco, concretamente de Teodoro Galle. Aunque, aquí y ahora, Antonio de Torres vuelve la vista atrás, pues el cuadro está más próximo al pasado estético tenebrista y naturalista, propio de la generación anterior, que al futuro colorista e idealizado, como hemos señalado para el caso de la de la Anunciación de la generación inmediatamente posterior (figura 13).

Es pues una obra netamente tenebrista, donde el punto luz fundamental procede del ángulo inferior derecho, originándose una gran diagonal luminosa que tiene como fin resaltar las tres figuras claves del Nacimiento. San José, que de rodillas lo venera; el Niño, eje de la composición, recostado sobre una refulgente sabanita blanca, y María que la extiende para dejarnos ver la figura completa del Divino Infante. Completan la escena, en primer plano, un cordero y una cesta de huevos, ofrendas de los pastores, pero que se puede entender en alusión a su futura pasión y resurrección, dos pastores, arrodillados detrás de niños, y otro a cada lado llegando al portal con sus presentes –el de la izquierda, un varón con un ave y un haz de leña sobre su cabeza y la otra, una joven con un hermoso cántaro de leche–.

Esta pintura es un claro ejemplo para reafirmarnos, una vez más, en la gran versatilidad y complejidad artística de Antonio de Torres, una personalidad, insistimos en ello, poliédrica,



Figura 13. *Adoración de los pastores.* Convento de la Encarnación. Granada. Antonio de Torres, 1726. Foto: J. C. Madero López.

lo que no nos debe de extrañar, pues sería un fiel representante y, a su vez exponente, de esos períodos estilísticos que la historiografía ha denominado *épocas inciertas* o *poco definidas*. Mas, dejando al margen esta consideración, y, aun a pesar de ser atrevidos, dado que el estado de conservación del lienzo es bastante deficiente, por algunos detalles, como pueden ser su deficiente dibujo, en algunos casos, como las manos del Niño Jesús muy torpe, lo poco original de la composición y por su pobre gama cromática, creemos que no es de los cuadros más audaces de esta serie granadina.

La adoración de los Reyes Magos. Aunque también presenta algunos deterioros en la parte inferior, como en los dos casos anteriores; sin embargo no es tan avanzada y profunda, por lo que hemos podido localizar la firma del pintor y la fecha del cuadro, concretamente en el ángulo inferior derecho, justo en el pedestal pétreo donde está sentada la Virgen (figura 14).

Una vez más la fuente grabada que le sirve de base a Torres es una estampa de un artista flamenco, concretamente del polifacético Lucas Emilio Vorsterman, discípulo de Pedro Pablo Rubens, quien le encaminó precisamente en el arte del grabado, siendo él uno de los muchos difusores de la obra del maestro, mediante este medio, como es el caso del cuadro que nos ocupa. Incluso, ahora, la literalidad es casi total, si bien Antonio de Torres ha simplificado bastante la fuente gráfica, mucho más compleja y rica, eliminando todo el cortejo que acompaña a los Reyes Magos.

Dos ámbitos componen el cuadro: a la derecha la Sagrada Familia, sobre un fondo de ruinas arquitectónicas, siendo, precisamente, aquí donde Torres introduce algunas variantes respecto al grabado de Lucas Vorsterman, y a la izquierda, el cortejo real, bajo un cielo de



Figura 14. *Adoración de los Reyes Magos.* Convento de la Encarnación. Granada. Antonio de Torres, 1726. Foto: José C. Madero López.

escasa luminosidad para resaltar el fulgor de la estela de la estrella que ha guiado a las tres figuras reales y uno de sus pajes, ataviado con una refulgente armadura. En el eje de la composición María, sentada con el Niño en su regazo recogiendo la ofrenda del rey Melchor, un venerable anciano de noble rostro y rica capa. En un segundo plano San José absorto y complaciente contempla la escena, aunque sin participar en ella, mientras sí que lo hacen los otros reyes, Gaspar y Baltasar, que observan atentos al primer mago y se dispone a darle su presente (figura 15).

Todo está concebido dentro de un tono amable y agradable, los rostros de los miembros de la Sagrada Familia son de una enorme dulzura y encanto. Precisamente es este grupo donde Torres se muestra más libre con relación a la fuente grabada. Aquí María está sentada, participa en la escena, ayudando al Niño a abrir sus manecitas para recoger el ofrecimiento del rey Melchor, mientras San José, también sentado, se limita a contemplar felizmente la ceremonia de los Reyes Magos.

Finalmente, el colorido es magnífico y de una gran intensidad, destacando los ricos motivos decorativos de la capa del rey Melchor, el rojo intenso de la de Gaspar, el turbante de Baltasar, el azul del manto de María y el rosa pálido de su camisa. Todo ello además acrisolado por un exquisito y pulcro dibujo.

La Virgen de Guadalupe. Resulta extraño que esta serie dedicada a la vida de la Virgen se quede en la Adoración de los Reyes Magos, es decir, no se continúe con otros cuadros más hasta llegar a su Asunción a los cielos y su posterior Coronación por la Trinidad. Este hecho, como ya advertimos en su momento, le da una singularidad a esta serie granadina como lo es



Figura 15. *Adoración de los Reyes Magos.* Montaje de la fuente grabada y la pintura. Foto: M. García Luque.

también el que se culmine con un hermoso lienzo dedicado a la Virgen de Guadalupe. Mas, lo que hoy nos parece algo ilógico, para comienzos del siglo XVIII y en la mentalidad del comitente que le hiciera el encargo a Antonio de Torres, sería algo totalmente normal. Pues qué mejor que broche de oro para su encargo mariano que la realización de una buena pintura de la Virgen de Guadalupe, la devoción mariana por excelencia del virreinato de la Nueva España.

Igualmente, como ya hemos anticipado, estamos firmemente convencidos de que este hermosísimo lienzo formó parte de esa serie mariana que llegó al convento con la dote de esa aún ignota novicia al profesar sus votos perpetuos. Avala también esta idea el hecho de que su marco es exactamente igual a los de la serie, con la única salvedad de que en estos, solamente llevan dorada la moldura perimetral más exterior y los motivos decorativos vegetales de sus esquinas, teniendo el resto del marco en un intenso verde imitando jaspe, mientras que el marco de la guadalupeana, por la significación del tema, todo él va dorado, aparte de tener mayor volumen (figura 16).

Firmado por Antonio de Torres, en 1724, en el ángulo inferior derecho, tiene 184 centímetros de alto por 126 de ancho, por lo que casi duplica en proporciones a los de la serie mariana. Fruto todos ellos de su última etapa artística –recordemos que, en 1722, su salud sufrió un grave quebranto, llegando a otorgar testamento, si bien se repuso, no falleciendo



Figura 16. *Virgen de Guadalupe.* Convento de la Encarnación. Granada. Antonio de Torres, 1724. Foto: J. C. Madero López.

hasta 1731—. Si en la serie estudiada la calidad, en líneas generales, es bastante aceptable, esta pintura de la guadalupana es un trabajo excepcional. Sin duda, en su ejecución, Antonio de Torres, puso todo su entusiasmo, esmero, dotes artísticas y predisposición a hacerlo lo mejor posible, sin duda porque el tema representado era de su especial devoción y cariño. Además, él conoció la pintura original de la Virgen de Guadalupe de primera mano, pues en 1721 la pudo ver en directo al examinarla, junto con otros pintores, entre los que estaban su primohermano Juan Rodríguez Juárez —estos exámenes de la pintura original de la guadalupana por expertos en la materia, a fin de determinar la verdadera naturaleza de sus pigmentos, y así poder confirmar su posible origen sobrenatural, se han efectuado en tiempos pasados en varias ocasiones—.

Como es normal la deliciosa figura de la Virgen de Guadalupe ocupa el centro del lienzo, resaltando sobre un fondo de radiantes rayos dorados, en clara alusión a Cristo sol y luz del mundo. El manto azul, de una vibrante intensidad cerúlea, va cuajado de pequeñas estrellas doradas, la túnica rosa con ricos motivos vegetales, en los ángulos, y dentro de ricas molduras doradas, aparecen los cuatro momentos claves de la aparición de la Virgen al indio San Juan Diego en la montaña del Tepeyac (figura 17). Mas, aquí y ahora, las escenas angulares no van abocetadas como es lo usual en estos casos, sino que han sido tratadas con todo lujo de detalle, hasta el punto que las podemos considerar como verdaderas miniaturas y, llegado



Figura 17. *Virgen de Guadalupe*. Detalle con la firma y la fecha. Foto: J. C. Madero López.

el caso, como cuadros independientes. Enlazando estos explícitos óvalos, angelitos lauretanos, de graciosas anatomías e igualmente sobre un intenso cielo azul y, por último, en centro de la parte inferior, Antonio de Torres abre una gran ventana para dejar testimonio gráfico de la gran basílica que se había consagrado al culto en 1709, de la gran lonja que le precede, así como las dos calzadas que a ella desembocan: la de los Misterios, en alusión a los 15 misterios del rosario –gozosos, gloriosos y dolorosos– y la de la Virgen –la vía fundamental por la que o bien individualmente o en corporación se acude en peregrinación a la basílica–.

Conclusiones

Dos eran los objetivos de este trabajo, como expusimos en el comienzo del mismo: por un lado ofrecer una aproximación biográfica a la vida y obra del pintor novohispano Antonio de Torres, aún bastante desconocido, por lo que los tópicos que sobre él se vertieron a mediados del siglo pasado, aún se han seguido recogiendo y aceptando por la mayor parte de la historiografía especializada en el arte novohispano del barroco. Y en segundo lugar presentar una hasta ahora desconocida serie dedicada a la vida de la Virgen, celosamente guardada en una clausura conventual de esta ciudad de Granada.

Honestamente, creemos que estos dos objetivos no solo los hemos conseguido alcanzar y con creces, sino que también hemos deslindado la figura de Antonio de Torres de su homónimo pintor, que, aunque oriundo de México, laboró a partir del segundo tercio del siglo XVIII en Sevilla, justo cuando nuestro artista ya había fallecido. Al mismo tiempo, y es digno de resaltarse, hemos clarificado algunos temas o motivos iconográficos, como el Jesús caído, cuyo origen está en el Hospital de la misma advocación, o la Virgen de la Asunción o de la Redonda, ambas originarias de México y que, evidentemente, al igual que fueron muchas devociones de España a la Nueva España, y en definitiva a toda Hispanoamérica –pensemos, por ejemplo, en la Soledad del convento de la Victoria de Madrid o el Cristo de Burgos– también fueron traídas desde aquellas tierra hasta la península, generalmente a través de copias en pintura o «trampantojos a lo divino», como los que se guardan en el convento de San José de carmelitas descalzas en Antequera, ambos de Antonio de Torres. Y no solamente tenemos localizados estos dos ejemplos, sino otros más, bien anónimos o no, mas eso será objeto de otro estudio.