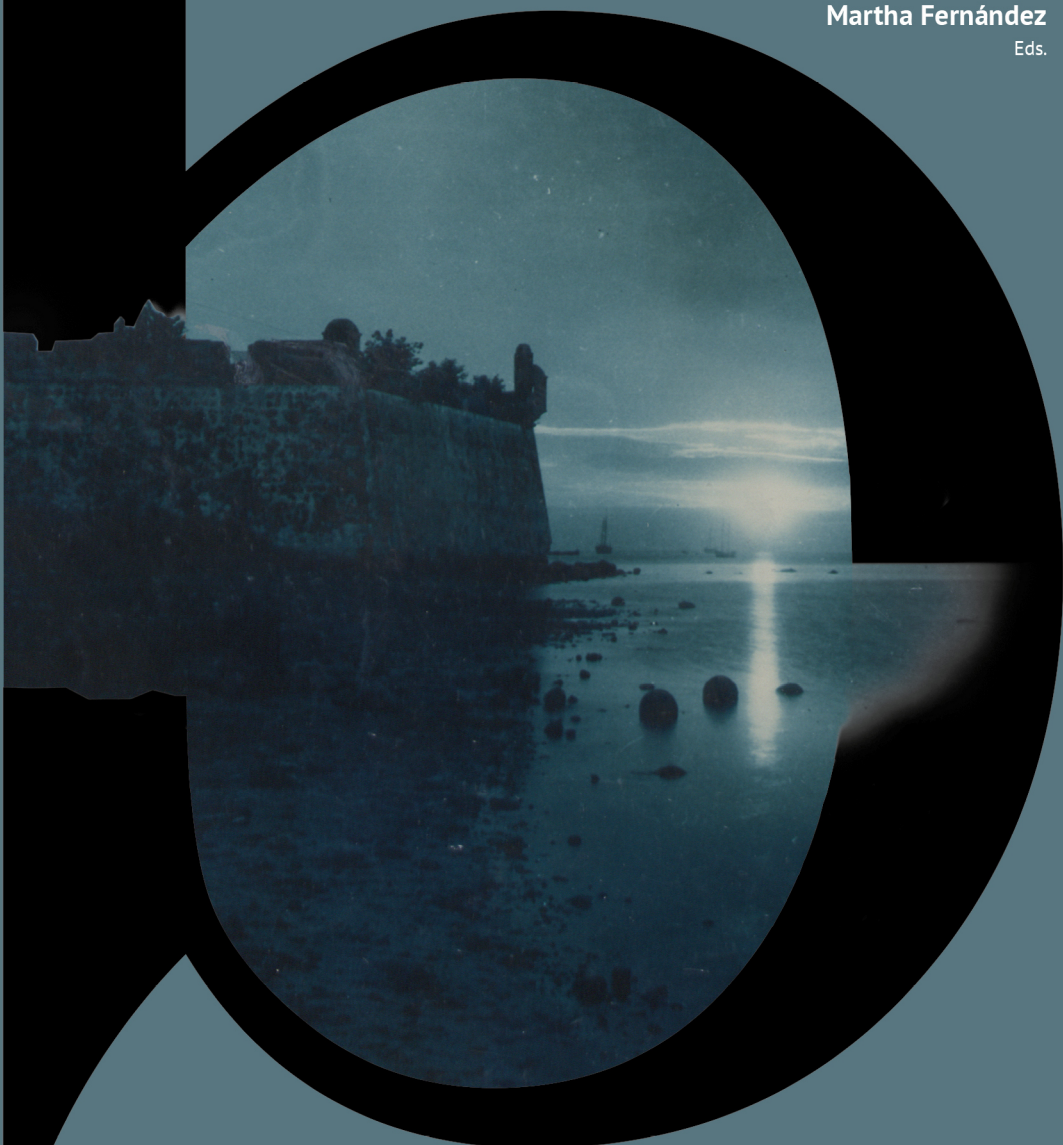


# rrc *Torna viaje*

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

Déposito 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)



# Pedro López Calderón: pintura y devoción en la órbita del tornaviaje

Pedro López Calderón: Paintings and devotion on the “Tornaviaje” orbit

José Ignacio Mayorga Chamorro

Universidad de Málaga. España

mayorgach@uma.es

<https://orcid.org/0000-0003-1224-9471>

## Resumen

Pedro López Calderón fue un pintor novohispano activo entre las dos últimas décadas del siglo XVII y las tres primeras de la siguiente centuria. Aunque durante la mayor parte de su carrera se mantuvo asentado en la Ciudad de México, sus obras se extienden desde la región chiapaneca en el sur a los centros mineros del septentrión novohispano, existiendo testimonios de su trabajo en buena parte de las principales ciudades del México virreinal. Su figura y producción habían sido muy poco atendidas hasta la fecha, en que recientes estudios las están recuperando y empezando a dar a conocer. Entre otros sugerentes resultados, nos sorprende descubrir a un pintor particularmente valorado por el cliente hispano, al que podemos intuir detrás de muchos de sus más relevantes encargos y de la propia ubicación de los mismos. Salieron de su pincel diversas efigies patronales peninsulares, como los santos mártires malagueños Ciriaco y Paula o la riojana Virgen de Valvanera. Una Divina Pastora firmada en 1732 da cuenta de la pronta llegada de esta devoción sevillana a las américas. Pero esta, en claro ejemplo de *tornaviaje*, hubo de querer volver a donde fue concebida, admirándola hoy entre nuestras colecciones conventuales. Siempre en torno al puerto de Indias, otras

## Abstract

*Pedro López Calderón was an active Novo-Hispanic painter on the last two decades of the seventeenth century and the first three of the next century. Although during most of his career he remained seated in Mexico City, his works extend from the Chiapaneca region in the south to the mining centers of the northern New Spain, there are testimonies of his work in much of the main cities of Mexico viceregal. Their figure and production had been very little attended to date, in which recent studies are recovering and beginning to make them known. Among other suggestive results, we are surprised to discover a painter particularly valued by the Hispanic client, whom we can intuit behind many of his most relevant commissions and their own location. Various peninsular patron effigies came out of his brush, such as the holy martyrs Ciriaco and Paula or the Virgen de Valvanera Rioja. A Divine Pastor signed in 1732 gives an account of the prompt arrival of this Sevillian devotion to the Americas. But this, in clear example of *tornaviaje*, since it had to want to return to where it was conceived, admiring it today among our convent collections. Always around the port of the Indies, other closures and private collections also treasure effigies from Guadalajara. So that up to six copies return to witness, already*

clausuras y colecciones particulares atesoran también efigies guadalupanas de su autoría. De manera que hasta seis ejemplares vuelven a atestiguar, ya en nuestras orillas, cómo López Calderón encontró en el español devoto y viajero uno de sus nichos preferentes de mercado.

*on our shores, how López Calderón found in the devout and traveler Spanish one of his preferred market niches.*

**Key Words:** *New-Spanish painting, Iconography, Devotion, Art trade, Cultural exchange*

**Palabras clave:** Pintura novohispana, Iconografía, Devoción, Comercio artístico, Intercambios culturales

Pedro López Calderón fue un pintor novohispano activo entre las dos últimas décadas del siglo XVII y las tres primeras de la siguiente centuria. Su primer y su último lienzo fechados datan, concretamente, de 1681 y de 1734, lo que le hace su carrera particularmente extensa y consecuentemente variada. Su traslado desde la entonces ciudad de Antequera —valle de Oaxaca— a la capital del virreinato de la Nueva España fue un punto de inflexión en la misma. No se conoce la fecha exacta de dicho desplazamiento, que debió ocurrir poco antes de 1704, cuando ya se le conoce activo y con tienda en la Ciudad de México.

Desde allí, como atestigua la frecuente inclusión del colofón *fact. Mexico* —en explícita evidencia de origen—, Pedro López Calderón produjo una gran cantidad de obras que comercializó y distribuyó por buena parte de las principales ciudades del México virreinal, desde la región chiapaneca en el sur a los entonces pujantes centros mineros del septentrión novohispano.

A lo largo de toda su trayectoria, Pedro López Calderón especializó su producción en pintura de tipo religioso. Así, la Iglesia Católica, como principal promotora de las artes en la América hispana, confió importantes encargos a este joven maestro pintor (y a sus sucesivos colaboradores y aprendices) desde su juventud en Oaxaca hasta el final de sus días. Las órdenes de San Agustín y de San Francisco fueron las que recurrieron con mayor frecuencia a sus pinceles, de los que salieron amplios ciclos conventuales, retratos de sus fundadores y de otros santos de la orden, así como distintas imágenes de su preferencia. Por lo demás, y para una clientela más diversa, realizó también otro tipo de encargos, en los que diversos santos y santas, junto a la propia Virgen María, completan un repertorio fiel a los principios de la Contrarreforma.

Aunque todo este imaginario sea un reflejo directo y claro del trasvase e imposición cultural producidos entre Europa y América con los procesos de conquista y evangelización, el presente texto abordará un registro mucho más específico –pero igualmente representativo– de la obra de este pintor. En primer lugar, presentaremos algunos trabajos que nos permitirán poner de manifiesto unos estrechos vínculos entre Pedro López Calderón y el cliente de origen español, a través del estudio de devociones de origen específicamente peninsular retratadas por el mexicano. En segundo lugar, se presentará otro conjunto de obras de su autoría: las que actualmente se ubican en distintos puntos de la geografía española. Todos estos casos nos permitirán profundizar y reflexionar, a partir de ejemplos muy concretos, en ese universo de intercambios artísticos, comerciales y devocionales que orbitaron en el universo del *tornaviaje*.

Como se adelantaba, se observa que, además de su trabajo constante para instituciones religiosas, Pedro López Calderón pudo encontrar un segundo nicho de mercado en el cliente particular de origen español. En una sociedad marcadamente estamental como la hispanoamericana, regulada por el sistema de castas, estos tenían la posición más aventajada, atesoraban los mayores derechos, los mejores puestos, y, con frecuencia, las más grandes fortunas. Así, conforme a la lógica del mecenazgo artístico propia de la Edad Moderna (y al reconocimiento social que la práctica de esta actividad suponía para los grupos de poder), este colectivo se desvela como otro importante promotor de las artes en la Nueva España.

Algunos de los más interesantes trabajos de Pedro López Calderón nos permiten descubrir una relación frecuente con este círculo clientelar. Así, su obra se muestra cómplice, una vez más, de los modos de proceder propios de estas latitudes, en cuanto a su sistema de producción y comercialización artística.

Del propio destino de sus pinturas, que en un buen número se encuentran aun distribuidas por distintas localidades del antiguo Camino Real de la Plata / Tierra Adentro, se deduce que López Calderón, como otros de sus colegas instalados en la capital, fue requerido con frecuencia por distintos particulares e instituciones directa o indirectamente enriquecidos por la explotación minera. Esta actividad vivía una situación de particular bonanza hacia los últimos años del siglo XVII, y los afortunados beneficiados gustaron de ostentar su bo-



Fig. 1. *San Ciriaco y santa Paula, patronos de Málaga*. Pedro LÓPEZ CALDERÓN, 1716. Templo de Guadalupe, San Cristóbal de las Casas (Chiapas).

dades de su ubicación, sino por las propias devociones representadas en sus pinturas. Hablamos particularmente de algunos lienzos en los que se representan devociones específicamente locales y originarias de la España peninsular.

nanza mediante la práctica del coleccionismo y el mecenazgo artístico. De este modo, se acabó forjando un importante flujo de comercio artístico desde la capital novohispana hasta las provincias mineras del norte<sup>1</sup>. La obra de Pedro López Calderón nos aporta ejemplos de ello, como ocurre en los casos del *San Juan Nepomuceno* (h. 1731) y el *San Nicolás de Mira* (1731) del templo del Real de Minas de San José de Avino (Pánuco del Coronado, Durango). El momento en que estos se fechan nos permite deducir que debieron ser adquiridos por el vasco José de Ecház para engalanar la primitiva iglesia de este enclave, al poco de reactivar sus importantes minas, en 1730<sup>2</sup>.

En otros casos, que pasamos a analizar con mayores detalles, podemos llegar a descubrir al cliente español de Pedro López Calderón, no a través de determinados nombres particulares o por distintas especifici-

1. KATZEW, Ilona (Ed.), CUADRIELLO, Jaime, MUES ORTS, Paula y ALCALÁ, Luisa Elena: *Pintado en México, 1700-1790: Pinxit Mexici*. Munich - Londres - Nueva York, DelMonicoBooks - Prestel, pág. 20.

2. INSTITUTO DE CULTURA DEL ESTADO DE DURANGO: "Real de minas de San José de Avino". Consultado en: <https://www.caminorealdetierraadentrodgo.com/real-de-minas-de-san-jose-de-avino> (26/12/2018).

De excepcional interés resulta el de los santos Ciriaco y Paula, patronos de Málaga, que se exhibe a culto en el templo de Guadalupe en San Cristóbal de las Casas, Chiapas<sup>3</sup>. La obra ha sido objeto de un completo análisis, como protagonista de una publicación especializada, además de promover, con su descubrimiento, una profunda revisión y puesta en valor de la figura y el trabajo de su autor, culminada como tesis doctoral monográfica. Recordaremos únicamente algunos aspectos particulares del caso que nos permiten juzgarlo como un testigo excepcional de los intercambios devocionales producidos entre España y Nueva España.

Se desconoce el origen y primer destino de este lienzo, fechado en 1716 pero ubicado en un templo decimonónico muy posterior. También desconocemos la personalidad de su promotor, ya que no se ha podido localizar documentación histórica alguna que permita distinguirlo. No obstante, existe información en la propia obra que nos permiten interpretarla como el encargo de un personaje de origen malagueño. Probablemente algún emigrado que, habiendo obtenido fortuna en su empresa americana, decidiera encargarla en señal de agradecimiento por la misma y como recuerdo de su patria originaria. En este momento, cabe señalar que el culto y devoción a la citada pareja de santos mártires protocristianos se encontraban poco difundidos para la fecha (como sigue ocurriendo hoy en día), restringiéndose a los límites del término municipal del que son patronos y legendariamente originarios. Sus representaciones artísticas previas a 1716 son, además, relativamente escasas, incluso en la ciudad de Málaga. La mayoría de los ejemplos son escultóricos, siendo muy pocas las pinturas que se le han dedicado, y ninguna con la calidad y riqueza en detalles con que lo hace este pintor novohispano<sup>4</sup>.

Pese a todo, existe un tipo iconográfico repetido para la representación de estos jóvenes, perseguidos y lapidados por su fe cristiana en la *Malaca* romana. Pedro López Calderón, del que se desconocen estancias en la España peninsular, desarrolla una representación ajena a la tradición plástica malagueña, destacando en su propuesta la inclusión —con fines narrativos— de dos escenas secundarias con las

---

3. MAYORGA CHAMORRO, José Ignacio: “San Ciriaco y Santa Paula, patronos de Málaga, en un lienzo inédito de Pedro López Calderón”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n.º 114, Ciudad de México, 2019, págs. 68-111.

4. RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco José: “Iconografía y representaciones plásticas de los Patronos”, en REDER GADOW, Marion (coord.), *Los Patronos de Málaga San Ciriaco y Santa Paula*. Málaga, Real y Piadosa Congregación de los Santos Patronos de Málaga Ciriaco y Paula, 2015, págs. 115-142.



Fig. 2. *Verdadero retrato de Nuestra Señora de Valvanera*. Pedro LÓPEZ CALDERÓN, 1719. Museo Nacional de las Intervenciones, Ciudad de México.

que se ilustran dos pasajes destacados de su hagiografía: su juicio condenatorio y el posterior martirio. Ambas se encuadran a sendos lados de las figuras triunfales que centran y protagonizan la composición, animando un paisaje que representa a la ciudad de Málaga y el entorno periurbano del río Guadalmedina.

Una gran cartela ovalada recoge una leyenda que identifica y numera algunos de los hitos principales de este particular enclave malacitano. El pintor pudo tener noticia de los mismos y de su ubicación a partir de textos como el del Padre Morejón (S.I.), publicado en 1676, cuyo relato coincide en muchos detalles con lo representado y nombrado por Pedro López Calderón en sus escenas y en la referida cartela<sup>5</sup>. Únicamente la representación y cita de la denominada Huerta de las Tres Cruces se sale de la lógica del relato hagiográfico, en un detalle aparentemente caprichoso que solo puede explicarse y justificarse como indicación expresa del particular que encargara la obra en México, atendiendo quizás a vínculos personales con dicha propiedad.

De otra efigie patronal, la riojana *Virgen de Valvanera*, conservamos dos relevantes lienzos de Pedro López Calderón que nos presentan su verdadero retrato: el almacenado en el hoy Museo Nacional de las Intervenciones (Ciudad de México) y otro localizado en la parroquia de San Juan Bautista de Caracas (Venezuela), dándonos una nueva muestra de la difusión internacional de la obra de este artista<sup>6</sup>. Nos acercaremos con minuciosidad a los mismos a partir del estudio de esta particular advocación, ya que ambos repiten el tipo iconográfico codificado para la misma en la Edad Moderna.

Aunque la actual talla venerada en su santuario de la Sierra de la Demanda es románica (s.XII), la tradición la tiene por realizada por san Lucas y trasladada a España por dos discípulos de san Pablo: Onésimo y Geroteo. Estos le construyeron una pequeña capilla en los montes riojanos, donde se la veneró hasta la ocupación musulmana, cuando hubo de ser escondida para su salvaguarda. Ocurrió entonces un hecho milagroso que ha configurado su tipo iconográfico más repetido, particularmente en pintura. Un ermitaño llamado Arturo decidió esconder la talla junto a varias reliquias -para su salvaguarda- en el hueco de un roble, que inmediata y milagrosamente fue cerrando su corteza para ocultar y proteger la efigie durante los siguientes siglos. Recuperada la región para el cristianismo, un relato medieval narró su prodigiosa reaparición, cuando un malhechor llamado Nuño Oñez, en el momento de asaltar a un campesino, observó que este se encomendaba

---

5. MOREJÓN, Pedro (/h.1676): *Historia General, y Política de los Santos, Antigüedades y Grandezas, de la Ciudad de Málaga, compuesta por el Padre Pedro Morejón de la Compañía de Jesús*. Málaga, Ayuntamiento de Málaga y Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, 1999.

6. DUARTE, Carlos F.; *Catálogo de obras artísticas mexicanas en Venezuela. Periodo hispánico*, Ciudad de México, IIE/UNAM, 1998, págs. 24, 48 y 108.

a la Virgen y –ante su devoción– decidió redimirse de sus pecados y cambiar de vida. Con un compañero llamado Domingo, se retiró a una cueva y llevó una vida de penitencia, hasta que se le apareció la propia María para indicarle el lugar donde encontraría escondida su estatua. Le indicó que fuera al enclave de Valvanera en busca de un roble que sobresaliese entre los demás, que tenía varios panales de abejas, y a cuyos pies brotara una fuente. Llegados al lugar, volvió a abrirse la corteza de árbol, descubriéndose la efigie mariana allí escondida<sup>7</sup>.

Las dos versiones realizadas por Pedro López Calderón nos muestran los elementos más representativos de este popular relato, ubicando la escena en un paisaje boscoso y la talla asomando ante el hueco del roble donde se ocultó y apareció la misma, con la fuente brotando junto al árbol del lado izquierdo y un enjambre de abejas revoloteando alrededor de la corona mariana. [fig.] Del centro de esta imponente pieza de orfebrería (en oro y cuajada de piedras preciosas), pende la paloma del Espíritu Santo, que cubre a María con sus alas extendidas. La pieza no pertenece a la efigie original, sino que corresponde al rico ajuar con el que fue revestida durante la Edad Moderna y con el que la solemos ver en las pinturas de la época. Lo mismo ocurre con las vestimentas que reproduce Pedro López Calderón: una toca enmarcando el rostro, y una túnica y mantos riquísimamente brocados y guarnecidos de perlas. Estas lucen también en sus muñecas, pues toda la efigie se encuentra ricamente enjoyada. En su mano izquierda porta un fruto mientras que con la derecha sostiene a su Hijo, que bendice con la misma.

Jesús, vestido a conjunto y con la misma riqueza que su Madre, destaca por la violenta torsión de la parte superior de su cuerpo respecto a la inferior, dirigiendo el torso y rostro hacia su derecha y las piernas a su izquierda. La tradición explica esta singular postura narrando la leyenda de una pareja de recién casados que decidió consumir su matrimonio en la iglesia donde se encontraba la imagen, y que el Niño, para no mirarlos, giró la cabeza violentamente. Por eso el libro que sostiene en su mano derecha recoge la inscripción: "*Volvio / Christo / el ros- / tro / p(or)no / ver un / sacri- legio.*".

Cabe prestar atención también a otros detalles como la peana escalonada de perfil hexagonal sobre la que se reproduce la efigie entro-

---

7. SCHENONE, Héctor H.: *Santa María. Iconografía del Arte Colonial*. Buenos Aires, Educa - Fundación de la Universidad Católica Argentina, 2008, págs. 536-538.

nizada. En uno de sus niveles se identifica la imagen como “V<sup>RO</sup> RET<sup>TO</sup> DE N<sup>A</sup> S<sup>A</sup> D BALVANERA.”, y en el otro se recrean elementos de la heráldica castellana, como castillos y leones rampantes. Del lado izquierdo de la imagen vemos asomar la borla de un cojín sobre el que se sienta María, entronizada una silla de tijeras cuyos brazos se rematan en cabezas de águila que también llegamos a distinguir tras el manto.

Todos estos detalles se reproducen en un grabado anónimo que, con toda seguridad, fue el empleado por Pedro López Calderón como base para ambos retratos, muy parecidos entre sí<sup>8</sup>. Pero no fue el único que recurrió a esta fuente gráfica para retratar a la Virgen de Valvanera en Nueva España. Los riojanos, muy devotos de su imagen patronal, se encargaron de difundir su devoción con gran éxito allá donde se desplazaron, y particularmente en la América española. Por ello son abundantes las representaciones virreinales de esta efigie a lo largo de todo el territorio, como ponen en evidencia los numerosos casos recogidos por portales especializados como ARCA<sup>9</sup> o PESSCA<sup>10</sup>, incluso cuando estos solo realizan una aproximación parcial. Llama la atención cómo la mayoría de ellas siguen con rigor el mismo tipo iconográfico que López Calderón y, en consiguiente, la misma estampa.

Limitándonos al contexto que nos ocupa, se conoce que durante el siglo XVIII existió una importante red de riojanos establecidos el virreinato novohispano; muchos de ellos, mercantes afiliados al Consulado de Comerciantes de la Ciudad de México. Uno de los casos más conocidos, que sirve como ejemplo de la prosperidad de este colectivo, fue el de Manuel Rodríguez Sáenz de Pedroso: importante comerciante y terrateniente, enriquecido con el negocio del pulque, que llegó a ser nombrado conde de san Bartolomé de Xala<sup>11</sup>.

Los comerciantes riojanos llegaron a fundar en 1766 una Congregación para venerar a su patrona, cuyo libro de *Constituciones* está ilustrado con un grabado igualmente parecido a las imágenes pin-

8. NOTARIO ZUBICOA, Carolina: “Estampa. Virgen de Valvanera”. Consultado en: <http://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/promociondelarte/mc/animalario/piezas/alfabetico/e-g/estampa-79889.html> (06/03/2019).

9. ARCA, “Valvanera”. Consultado en: <http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co:8080/artworks?utf8=&search=valvanera> (06/03/2019).

10. PESSCA, “Virgen de Valvanera”. Consultado en: <https://colonialart.org/archives/subjects/virgin-mary/advocations-of-the-virgin/virgen-de-valvanera#c324a-667b> (06/03/2019).

11. VELASCO MENDIZÁBAL, Gloria Liziana: “Un riojano entre vascos y montañeses: Manuel Rodríguez Sáenz de Pedroso, primer conde de san Bartolomé de Xala”, *Estudios de Historia Novohispana*. vol. 45, n.º. 45, 2011, págs. 123-159.



Fig. 3. *Divina Pastora*. Pedro LÓPEZ CALDERÓN, 1732. Iglesia de la Divina Pastora (Padres Capuchinos), Sevilla.

riojana que conocemos. Pudiera considerarse superior, incluso, a las de pinceles mucho más afamados como los de José de Ibarra (Colegio de las Vizcainas, Ciudad de México) o Miguel Cabrera (Museo de Arte de Filadelfia).

Podemos sumar una tercera devoción proveniente de la Península entre el repertorio pintado por López Calderón: la *Divina Pastora*. Afortunadamente el caso ha sido bien estudiado por investigadores como Francisco Montes<sup>12</sup> o William Taylor<sup>13</sup>, a cuyos estudios remitimos para conocer en profundidad el origen de esta peculiar ico-

tadas por López Calderón. No obstante, estas son anteriores en todo caso a dicha referencia institucional, estando fechadas en 1719.

No conocemos quien pudo ser el comitente que encargara a Pedro López Calderón sus retratos de la Virgen de Balvanera, pero podemos deducir su pertenencia a este colectivo. El extraordinario grado de precisión que presentan estos lienzos en sus acabados hubo de corresponder a una remuneración económica consecuentemente elevada, acorde a la demanda de tan laboriosos esfuerzos. El lienzo de Churubusco puede ser, de hecho, el más primorosamente acabado de toda la producción de su autor; pero es también una de las mejores réplicas virreinales de la efígie

12. MONTES GONZÁLEZ, Francisco: "La Divina Pastora de las Almas. Una imagen sevillana para el Nuevo Mundo" en LÓPEZ GUZMÁN, Rafael (coord.): *Andalucía y América. Cultura Artística*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2009, págs. 99-136.  
13. TAYLOR, William: "Aquí andaba la mano de Dios: inicios de la devoción a la Divina Pastora en Veracruz. 1744-1755", *Historias. Revista de la Dirección de Estudios Históricos de la UNAM*, n.º 78, Ciudad de México, 2011, págs. 85-100.

nografía hispalense y su difusión en América; dos procesos vinculados a la Orden capuchina.

En las siguientes líneas, se resumirán únicamente algunas de las ideas más relevantes para el caso que nos ocupa, que ha sido considerada la reproducción novohispana documentada más antigua de esta imagen. Pedro López Calderón la pintó en 1732. Según hemos podido comprobar, su soporte es un lienzo, pudiendo corregir así que se trate de un cobre, como se ha venido manteniendo hasta la fecha. Esta pequeña obra sigue fielmente el modelo de una estampa sevillana en la que se representa a la Divina Pastora siguiendo la visión tenida por Fray Isidoro de Sevilla en 1703 del modo en que la fija Alonso Miguel de Tovar en 1705<sup>14</sup>. A derecha e izquierda, sendas guirnaldas de flores le sirven de marco y adorno, mientras que, arriba y abajo, dos cartelas recogen una plegaria y la concesión de indulgencias por parte del arzobispo Manuel Arias Porres, como a continuación se reproduce:

“El Eminentísimo Sr. Cardenal Arias Arzpo. de Sevilla concede Cien días de indulg<sup>a</sup>. a todo fiel / cristiano que rezare una Ave MARÍA delante de esta SS Imagen cuio orig<sup>l</sup>. se vene = / ra en la Igl<sup>a</sup>. Parroquial d. S<sup>ta</sup> Marina dela ciud<sup>d</sup> de Sevilla; y este titulo y trage de pastora a sacado / nueva mente al mundo la solicitud, cuidado y Predicac<sup>n</sup>. delos RR. PP. Capuchinos. Año de 1703.”

“O Soberana Reina del Cielo, Hija del Padre, Madre del Hijo, Esposa del Espi = / ritu S<sup>to</sup>. Templo y Sagrario de toda la SS. Trinidad, y mística Pastora de las almas, María SS<sup>a</sup> / Pidote por el gloriosissimo titulo de Pastora, en que imitas al bue<sup>n</sup> Pastor tu hijo, que me alca<sup>n</sup>ses / de su Magestad dolor verdadero demis pecados. y gracia para que la sirva; y que en el transe y a- / gonía de mi muerte me asistas con tu especial protección, y amparo, consiguiéndome para aquella ho = / ra los Santos Sacramentos de la Iglesia, para que con ellos salga mi alma limpia de Este mu<sup>n</sup> = / do, y vaia agozar e<sup>n</sup> tu comp<sup>a</sup> de mi S<sup>r</sup> Ilesucrhisto, q con el Padre y el Espíritu S<sup>to</sup>. Vive y reina / Dios por todos los siglos delos siglos. Amen”.

Resulta de particular interés el hecho de que esta obra, producida en la Ciudad de México como indica su rúbrica (*Pedro Calderon fact. 1732. Mex<sup>co</sup>.*), se conserve actualmente en el convento capuchino

14. MONTES GONZÁLEZ, Francisco: “La Divina Pastora de las Almas. Una imagen sevillana para el Nuevo Mundo” en LÓPEZ GUZMÁN, Rafael (coord.): *Andalucía y América. Cultura Artística*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2009, págs. 104-105.

hispalense, ilustrando de este modo un particular viaje de ida y vuelta (Sevilla-México-Sevilla) de esta popular devoción dieciochesca.

El *tornaviaje* fue emprendido por otra importante representación mariana trasladada desde la capital novohispana al Puerto de Indias y la Península: la *Virgen de Guadalupe*. Concretamente, a través de las múltiples réplicas de la efigie del Tepeyac, que, como que como es sabido, tomó a su vez el nombre de la homónima extremeña. La configuración y difusión de la imagen mexicana ha merecido importantes y muy numerosos estudios internacionales. Para el caso de las reproducciones de Pedro López Calderón deben señalarse, fundamentalmente, los de los investigadores Joaquín González Moreno y Francisco Montes González. Estos han catalogado, contextualizado y analizado con rigor —particularmente en el último caso—, las distintas representaciones guadalupanas existentes en la provincia hispalense, entre las que se cuentan hasta seis referencias con la rúbrica de López Calderón. Junto a ellos, otros autores han ido añadiendo referencias puntuales sobre algunas de dichas obras, a raíz estudios que, de manera transversal, se han aproximado a las mismas. Así, las guadalupanas de López Calderón han ido apareciendo, mediante citas esporádicas y breves, en estudios del patrimonio conventual de las clausuras hispalenses<sup>15</sup> o en el *Inventario artístico de Sevilla y su provincia. Tomo II*<sup>16</sup>.

Destacamos de Joaquín González su ejercicio de catalogación, que en 1959 documentó hasta seis copias de la *Virgen de Guadalupe* en Sevilla y su provincia. Todas ellas fechadas entre 1719 y 1730, variadas en su formato y diseño, y localizadas en colecciones particulares o conventuales<sup>17</sup>. En 1991 volvió a repetir, con pocas variaciones, las mismas referencias<sup>18</sup>. A nivel interpretativo, Joaquín González llegó a considerar a López Calderón como cabeza de una escuela propia de guadalupanas, caracterizada por el uso de medallones ovalados y antagónica a la de Antonio de Torres<sup>19</sup>. Su desarrollo, según dicho investigador, se

15. VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique y MORALES MARTÍNEZ, Alfredo J.: *Sevilla oculta. Monasterios y conventos de clausura*. Sevilla, Editor Francisco Arena Peñuela, 1981, pág. 123.

16. MORALES, Alfredo J. y otros: *Inventario artístico de Sevilla y su provincia. Tomo II*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1985, pág. 308.

17. GONZÁLEZ MORENO, Joaquín: *Iconografía guadalupana I*. México D.F., Editorial JUS, 1959, págs. 21, 51, 52, 70, 86 y 87.

18. GONZÁLEZ MORENO, Joaquín: *Iconografía guadalupana en Andalucía*. Jerez de la Frontera, Junta de Andalucía / Consejería de Cultura y Medio Ambiente / Asesoría Quinto Centenario, 1991, págs. 21, 36, 37, 45, 77 y 78.

19. GONZÁLEZ MORENO, Joaquín: *Iconografía guadalupana I*. México D.F., Editorial JUS, 1959, pág. 21.

habría producido a partir de 1730, lo que contrasta con el cese de la actividad del pintor hacia 1734, como actualmente se defiende.

Nuevas lecturas ha ofrecido Francisco Montes al revisar, ampliar y reinterpretar el catálogo de efigies guadalupanas en Sevilla. Todo ello con gran profundidad y rigor. En lo relativo a Pedro López Calderón, pone al día las referencias conocidas, que en algunos casos habían cambiado de ubicación, y en otros no se habían vuelto a localizar. A diferencia de lo propuesto por Joaquín González, Francisco Montes observará “numerosas similitudes existentes con los modelos de Antonio de Torres” al que iguala en muchos aspectos que se detallan (precisión en el dibujo, dominio del color, armonía de las formas, disposición de la guirnalda floral, etc.). Como rasgos propios, le atribuye un “alargamiento de las figuras, situadas en unas cartelas ‘sobredimensionadas’, y unos rasgos faciales muy particulares que ‘afean’ los rostros de la Virgen y el ángel”<sup>20</sup>.

Digno de mención resulta también, en este mismo estudio del profesor Montes, el acercamiento realizado a la figura de López Calderón. Los datos biográficos reunidos son pocos y ya eran cono-



Fig. 4. *Virgen de Guadalupe*. Pedro LÓPEZ CALDERÓN, 1719. Colección particular, Sevilla.

20. MONTES GONZÁLEZ, Francisco: *Sevilla guadalupana. Arte, Historia y devoción*. Sevilla, Diputación de Sevilla, 2015, pág. 213.



Fig. 5. *Virgen de Guadalupe*. Pedro LÓPEZ CALDERÓN, 1726. Monasterio de Santa María la Real (Madres Dominicas), Bormujos (Sevilla).

investigación, el capítulo que el mismo investigador dedica a la interpretar la destacada llegada de representaciones guadalupanas desde la Nueva España hasta la capital y provincia hispalenses en los años del virreinato<sup>22</sup>. Atendiendo al carácter geoestratégico de la ciudad que durante siglos asumió el monopolio del comercio hispanoamericano, se señala, en primer lugar, el carácter de “amuleto protector” que jugó esta efigie mariana (entre otras) para muchos navegantes, a través del cual justifica su frecuente y temprano arribo hasta del puerto del Guadalquivir. Por su parte, la feligresía hispalense adoptó una particular devoción hacia esta “Inmaculada americana” a la que se atribuían po-

cidos, pero el mero ejercicio de este texto resulta excepcional. Hasta la fecha, los distintos autores que habían abordado las efigies guadalupanas de López Calderón ubicadas en España nunca se habían detenido a ello. Y a su vez, los historiadores mexicanos no tenían o no habían dejado constancia de conocer estas obras localizadas allende sus fronteras. Además, en lo relativo al juicio crítico aportado, Francisco Montes se sumará con coherencia a una corriente de opinión que, a raíz de los últimos hallazgos realizados, empieza a reivindicar el valor de la obra de Pedro López Calderón en cuanto a su interés iconográfico, así como a reconsiderar el papel jugado por dicho pintor dentro del círculo de pintores mexicanos entre los que se engloba<sup>21</sup>.

Por último, cabe destacar también, por su particularidad relación con el marco de nuestra

21. *Ibidem*.

22. *Ibidem*, págs. 61-115.

deres taumátúrgicos, particularmente a partir de una epidemia que asoló la ciudad en 1649<sup>23</sup>. Arraigada la devoción, comenzó a crecer una demanda impareable de representaciones guadalupanas, tanto para las viviendas particulares como para recintos eclesiásticos. Una parte de ellas fue enviada por los españoles que, trasladados a México, las enviaron a su patria originaria junto a otras donaciones piadosas con las que agradecían su fortuna. O bien como recuerdo para sus allegados peninsulares, entre los que se iba acrecentando y propagando la devoción. Otras llegaron con los que regresaron, entre los ricos ajuares personales que muchos de estos indianos trajeron a su retorno, y acabaron así decorando las viviendas familiares (cuando eran laicos) o nuevamente las iglesias y dependencias conventuales (cuando eran religiosos o a través de las dotes de las profesas). Por el estatus social y económico que gozaban muchos de estos indianos, se señala también que la “Madre americana” no solo gozó del fervor más popular, sino también de fieles distinguidos<sup>24</sup>.

Aunque muy resumidas, estas consideraciones nos sirven para interpretar algunas particularidades de las copias guadalupanas firmadas por López Calderón, además del hecho de que la mayoría de ellas estén o estuvieran en el ámbito sevillano. Existen de distinto formato: desde láminas de cobre de pequeño tamaño y que deducimos para uso doméstico y popular (colección Calderón; 30 x 25 cm.) a lienzos de grandes dimensiones y elaborados diseños para el culto en templos y clausuras. Entre estos últimos, destacan, en Sevilla, la del monasterio de Santa María la Real de Bormujos (202 x 121 cm.) y la de iglesia del exconvento del Carmen de Sanlúcar la Mayor (207 x 134 cm.).



Fig. 6. *Virgen de Guadalupe "Tota Pulchra"*. Pedro LÓPEZ CALDERÓN, 1725. Iglesia del exconvento del Carmen, Sanlúcar la Mayor (Sevilla).

23. *Ibidem*, págs. 63-74.

24. *Ibidem*, págs. 74-115.

La última de las citadas responde a una peculiar variante inmaculista, que presenta a la Virgen de Guadalupe como *Tota Pulchra*, rodeada de algunos símbolos de las letanías lauretanas. Entre óvalos dibujados por guirnaldas florales, se presentan una torre, un ciprés y una fuente a la derecha, y un espejo, una palmera y un pozo por la izquierda. En la parte inferior, otro amplio óvalo de perfil dorado -como los que acogen las apariciones a Juan Diego en las esquinas- presenta una minuciosa vista del complejo del Tepeyac. Una leyenda numera e identifica los distintos lugares en torno al santo cerro, en lo que se identifica como una "Descripción del sitio en que se venera la SS. Imagen de Guadalupe una legua de la Ciudad de México". Una segunda inscripción bajo el ángel atlante repite el versículo: "*Non fecit taliter omni nationi, sed Mexicanae soli*", recurrentemente asimilado a esta advocación mexicana<sup>25</sup>.

De excepcional calidad resultan también dos representaciones de la *Virgen de Guadalupe* que, desconocidas hasta la fecha, vienen a sumarse al catálogo de Pedro López Calderón. La mejor de todas, firmada en 1728 y tocada de la original (según sus inscripciones), ha sido localizada por Adrián Contreras Guerrero en un convento granadino, donde recientemente ha sido trasladada desde Jerez de la Frontera. Por fortuna, podremos leer las palabras que este investigador dedica a estudiar el caso dentro del texto que también recoge este mismo volumen. Adelantamos que se trata de una lujosa edición, primorosamente acabada, en la que Pedro López Calderón no escatima en esmeros, como podemos apreciar, por ejemplo, en las primorosas guirnaldas de flores que flanquean la imagen mariana. Los rasgos fisionómicos de la Virgen o de los ángeles que acompañan a Juan Diego en las escenas aparicionistas son los característicos y distintivos de este autor, que muestra lo mejor de su calidad en esta obra, custodiada por fortuna en Andalucía.

Otra singular réplica guadalupana de Pedro López Calderón se ha dado a conocer en Extremadura con la reciente donación al Real Monasterio de Santa María de Guadalupe (Cáceres), en el año 2017, de un lienzo proveniente de la colección personal de José María Pérez de Herrasti y Narváez. La imagen, de buena calidad y gran formato, está fechada en 1734: un dato que amplía el arco cronológico en el que se data la producción de su autor, previamente documentada entre 1681 y 1733.

La puesta en conocimiento de estas últimas piezas demuestra que Pedro López Calderón no sólo pintó copias de la Virgen de Guadalupe

---

25. *Ibidem*, pág. 245.



Fig. 9. *Virgen de Guadalupe*. Pedro LÓPEZ CALDERÓN. Primer tercio del siglo XVIII. Cripta del templo de Santa Mónica en la Colonia del Valle, Ciudad de México.

para su exportación directa a Sevilla, como se había llegado a pensar previamente, cuando no se le conocían otras fuera de este contexto. También se ha podido localizar —y damos a conocer en primicia—, un tercer ejemplar inédito, ubicado en la cripta del templo de Santa Mónica en la Colonia del Valle de la Ciudad de México. Este, de factura más sencilla pero no ausente de interés, nos demuestra que, aunque Pedro López Calderón debió pintar la mayoría de sus réplicas guadalupanas para la exportación, hubo casos excepcionales que, ajenos al fenómeno del tornaviaje, satisficieron la demanda local mexicana y no llegaron a embarcarse hacia la Península.

Otro caso de marcada singularidad será la *Virgen de Guadalupe con donante* que Joaquín González localizó en una colección particular se-

villana<sup>26</sup> y que fue dado posteriormente por perdido, reapareciendo en el mercado artístico en abril de 2019<sup>27</sup>. Curiosamente, su reciente recuperación ha permitido constatar que se trata de un lienzo (40 x 27 cm.), aunque Joaquín González catalogó como lámina de cobre. En el margen inferior izquierdo de dicha obra, asoma la cabeza de un donante con peluca y ropas a la moda dieciochesca, siguiendo la histórica tradición que retrata de este modo la devoción de un particular a una determinada imagen ante la que se le representa. El recurso, que es frecuente en el arte de la Edad Moderna, no lo es tanto particularmente para el caso de la Virgen de Guadalupe, resultando así un ejemplo excepcional.

La diversidad de formatos y calidades de las copias de la Virgen de Guadalupe por Pedro López Calderón, nos permite observar cómo este pintor produjo, tanto encargos personalizados –como el último citado–, como obra de producción más estandarizada para su fácil comercialización. Dicha dualidad puede hacerse extensible al conjunto de su obra, explicando en buena medida su irregularidad. Sabemos que Pedro López Calderón fue citado entre los pintores con tienda en la Ciudad de México para 1704, dentro del documento relativo a la donación económica de los integrantes del gremio de pintores para la Guerra de Sucesión<sup>28</sup>. Esta modalidad de comercialización permitía una fuente de ingresos complementaria para los pintores de categoría media que quizá no recibían los suficientes encargos directos para mantenerse solo con ellos. En la tienda se vendían pinturas de géneros asequibles, que tuvieran fácil salida entre una clientela abierta y de un nivel económico probablemente menor, lo que también repercutía en su inferior calidad<sup>29</sup>.

Considerando todo lo anterior, resulta muy posible que muchas de las pinturas con menor calidad en la producción de Pedro López Calderón tengan este origen, cuando atienden además a formatos pequeños o medios y temas y devociones populares. Estas características

---

26. GONZÁLEZ MORENO, Joaquín: *Iconografía guadalupana I*. México D.F., Editorial JUS, 1959, pág. 86.

27. SEGRE SUBASTAS: “Virgen Guadalupe con donante”. Consultado en: <https://www.subastassegre.com/default/subastas-en-sala/pintura/pedro-calder-n-l-pez-virgen-guadalupana-con-donante-128-1526161.html> (08/04/2019).

28. MUES ORTS, Paula: *La libertad del pincel: los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España*, Ciudad de México, Universidad Iberoamericana, 2008, pág. 395.

29. INSAURRALDE CABALLERO, Mirta Asunción: *La pintura a inicio del siglo XVIII no-vohispano. Estudio formal, tecnológico y documental de un grupo de obras y artistas: Los Arellano (Tesis doctoral)*. Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2018, págs. 80-81.

nos permiten interpretarlas como un perfecto recuerdo americano, producidos para acompañar el fervor navegante en la ruta Nueva España - España, que con su ejemplo finalizamos.

## Conclusión

Pedro López Calderón fue un pintor novohispano activo entre las dos últimas décadas del siglo XVII y las tres primeras de la siguiente centuria. Aunque durante la mayor parte de su carrera se mantuvo asentado en la Ciudad de México, sus obras se extienden desde la región chiapaneca en el sur a los centros mineros del septentrión novohispano, existiendo testimonios de su trabajo en buena parte de las principales ciudades del México virreinal. Su figura y producción habían sido muy poco atendidas hasta la fecha, en que recientes estudios las están recuperando y empezando a dar a conocer.

Entre otros sugerentes resultados, nos sorprende descubrir a un pintor particularmente valorado por el cliente hispano, al que podemos intuir detrás de muchos de sus más relevantes encargos y de la propia ubicación de los mismos. Salieron de su pincel diversas efigies patronales peninsulares, como los santos mártires malagueños Ciriaco y Paula o la riojana Virgen de Valvanera. Una Divina Pastora firmada en 1732 da cuenta de la pronta llegada de esta devoción sevillana a las américas. Pero esta, en claro ejemplo de *tornaviaje*, hubo de querer volver a donde fue concebida, admirándola hoy entre nuestras colecciones conventuales.

Siempre en torno al puerto de Indias, otras clausuras y colecciones particulares atesoran también efigies guadalupanas de su autoría. De manera que hasta seis ejemplares vuelven a atestiguar, ya en nuestras orillas, cómo López Calderón encontró en el español devoto y viajero uno de sus nichos preferentes de mercado.