

JAIME EGUIGUREN

ART & ANTIQUES

Pedro López Calderón

(doc. 1681 - 1734)

**VIRGEN DE GUADALUPE
CON DONANTE**

P. Calderón fac. Mex. 1734

JAIME EGUIGUREN

ART & ANTIQUES



Pedro López Calderón

(doc. 1681 – 1734)

Virgen de Guadalupe con Donante

Primer tercio del siglo XVIII

Óleo sobre lienzo

41.2 x 28.2 cm

Firmado: Po Calderon fec. Mex^{co} 173

Provenance: Colección privada, Sevilla.

Literature: GONZÁLEZ MORENO, J., Iconografía guadalupana I, Mexico D.F., Editorial JUS, 1959, p.86; MAYORGA CHAMORRO, J.I., “Pedro López Calderón: pintura y devoción en la órbita del tornaviaje” en Tornaviaje. Tránsito artístico entre los virreinos y la metrópolis, Universo Barroco Iberoamericano, Andavira Editora S.L., Santiago de Compostela y Sevilla, 2020, p. 487.

Poco se sabe de la vida de Pedro López Calderón más allá de que vivió entre el último tercio del siglo XVII y el primero del XVIII como atestiguan su primer y último lienzo fechados entre 1681 y 1734. Conquistada la condición de maestro pintor y afincado ya en la ciudad de México dedicó su habilidad artística a una particularmente extensa y variada obra pictórica así como al trabajo de la incrustación de nácar, faceta suya poco conocida pese a ser uno de los ocho únicos trabajadores del arte del enconchado que se saben documentados¹. Se suma este dato obviado a la escasa atención y dedicación que la tradición historiográfica ha destinado a este artista mexicano al que, a juzgar por su pertenencia a la cofradía del gremio de pintores de México y dada su consagración como evaluador de obras de arte² -condición que le puso en contacto con los más importantes artistas coetáneos- se le presupone un grado de erudición y capacidad técnico-artística que la Historia del Arte Virreinal no debería haber desoído. Añadimos este somero estudio que en estas líneas inicio a los trabajos realizados por Joaquín González Moreno y Francisco Montes González y a la investigación doctoral que José Ignacio Mayorga Chamorro dedica a la justa tarea de dar a conocer y reubicar en los anales del arte un catálogo de mayor mérito artístico que el considerado hasta la fecha.

Su nada reducida producción artística se encuentra distribuida por numerosos templos de la capital virreinal así como por otras ciudades del territorio norte novohispano, pero también hay testimonios de su alcance clientelar más allá de las fronteras de su tierra, pudiendo afirmarse una división internacional de su obra. Destaca en este sentido la pintura sita en la parroquia de San Juan Bautista de Caracas, Venezuela, o los múltiples ejemplares que visten las paredes de los templos de la entonces llamada metrópoli y que se anuncian como perfecto relato material del tornaviaje, dando fe así de un intercambio cultural que navegó en un constante viaje de ida y vuelta. **(Fig. 1)**

¹ MAYORGA CHAMORRO, J.I., *San Ciriaco y Santa Paula, patronos de Málaga, en un lienzo inédito de Pedro López Calderón*, Universidad de Málaga, 2018, p. 81

² *Ibidem*, p. 81



Fig. 1 Abraham Ortelius, *Maris Pacifici Quad Vulga Mar del Zur*, 1595, National Museum of Australia, Canberra, Australia

Esta repartición geográfica de su producción artística da cuenta, además, de las diferentes relaciones clientelares del pintor y pone en evidencia la naturaleza diversa de los comitentes entre los que destaca, en primer lugar y por su importancia en términos cuantitativos, la Iglesia Católica. Conocida es por todos la labor de esta institución religiosa en la promoción de las artes en la América hispana, realidad que se hace también evidente en el caso de López Calderón, a quien confiaron importantes encargos. Mención especial se debe en este sentido a las órdenes de San Agustín y San Francisco³ quienes, con más asiduidad, recurrieron a los pinceles del artista mexicano para decorar las paredes de sus templos, recordar a sus fundadores o promover la veneración de sus santos.

Por otro lado, y como segundo gran grupo de clientes consolidados, hay que destacar a aquellas personas que, si bien no tenían vinculación *strictu senso* con la Iglesia Católica desde el punto de vista de la pertenencia a su corpus formativo, si reclamaban la posesión de cierta imagería religiosa siempre fiel a las exigencias de la Contrarreforma. A esta segunda categoría pertenece el cliente hispano al que podemos ubicar detrás de gran parte de sus más relevantes encargos y de la ubicación de los mismos.

³ MAYORGA CHAMORRO, J.I., “Pedro López Calderón: pintura y devoción en la órbita del tornaviaje” en *Tornaviaje. Tránsito artístico entre los virreinos americanos y la metrópoli*, Universo Barroco Americano, Andavira Editora SL, 2020, p.472.

Fundamentales nuevamente han sido para este reconocimiento los estudios de Joaquín González Moreno y Francisco Montes González enfocados en dar a conocer el estrecho vínculo existente entre López Calderón y el cliente de origen español. A fin de probar esta hipótesis, ambos autores, señalan como principales argumentos la existencia de devociones de origen específicamente peninsular dentro del catálogo del pintor mexicano como son el lienzo de *San Ciriaco y Santa Paula*, patronos de Málaga, ubicado en San Cristóbal de las Casas, México, o la *Divina Pastora*, iconografía mariana con origen



Fig. 2 López Calderón Pedro, *Divina pastora*, óleo sobre lienzo, XVIII, Padres Capuchinos, Sevilla.

en el siglo XVIII hispalense sita en la Iglesia de la Divina Pastora de los Padres Capuchinos en Sevilla (**Fig. 2**) En segundo lugar, y con la misma intención de demostrar el universo de intercambios artísticos, comerciales y devocionales que orbitaron en el universo del tornaviaje, Mayorga Chamorro, presta especial atención al conjunto de obras de López Calderón que fueron encargadas por los llamados indios y que cuelgan tanto de paredes de templos religiosos como de muros palaciegos u otros edificios civiles de los cuatro puntos cardinales del territorio peninsular. Se ha cargado de una épica narrativa a estas obras residentes en suelo ibérico destacando aquellas interpretaciones que consideran que viajaron éstas por aguas del Atlántico con la intención de dar cuenta de la prosperidad económica alcanzada por quienes entendían la donación artística como símbolo y reconocimiento del poder. Destacan también aquellas versiones que se cree responden a las exigencias de la mística supersticiosa de quienes atribuían a advocaciones marianas como la Guadalupe la calidad de amuleto protector para el navegante o las que, sencillamente, fueron encargadas con la intención de recordar y honrar a la patrona de la tierra que durante años los abrazó.

Si bien la iconografía guadalupana extremeña – primera conocida y dedicada a esta advocación- estuvo presente durante la conquista de la Nueva España, no debemos buscar en ella la impronta de la versión virreinal, sino que ésta ostenta un origen propio. Origen que hemos de buscar en el llamado *Milagro de las rosas* recogido en *el Nican Mopohua* a través del cual se da cuenta la aparición de la Virgen de Guadalupe al indio Juan Diego en el cerro de Tepeyac. Esta leyenda de 1531 cuenta cómo la Virgen pide al indio que solicite al obispo fray Juan de Zumárraga la construcción de un templo en su nombre, dejando impresa su imagen en el ayate de éste como testimonio material y justificado de su revelación. Debemos, por tanto, entender el triunfo de esta veneración como resultado de la combinación del proceso evangelizador canalizado a través del importado culto inmaculista tan extendido en el barroco español con el surgimiento de otras muchas devociones marianas autóctonas crecidas bajo un evidente escenario de sincretismo cultural⁴.

Sirva este párrafo precedente para justificar o enmarcar la razón que acompaña el encargo de este pequeño lienzo que ahora presentamos y que encontró en la versión del retrato con donante una de las expresión particular de devoción guadalupana. A pesar de ser un culto esencialmente autóctono y de aparición temprana, tuvo su máxima expresión este tipo de representación artística a lo largo del siglo XVIII, fecha en la que ubicamos la creación de la obra perteneciente a esta colección privada y que debemos entender como resultado de una serie de acontecimientos o reconocimientos históricos que reforzaron, aún más, la admiración guadalupana y que enumero a continuación. En primer lugar, su juramento como patrona de la Ciudad de México en 1727, sumado a la elevación como protectora de toda la América septentrional en 1746, el examen de la tilma originaria por Miguel Cabrera en 1751 y su reconocimiento como patrona de la Nueva España en 1756 configuran un escenario suficientemente cargado de simbología para entender su alcance pasado y presente.

⁴ RODRÍGUEZ MOYA, I., *Devoción y nación. El retrato de donante en los virreinos americanos*, NORBA revista de arte, nº38, 2018, p. 110.

Esta creciente consideración y devoción mariana hubo de traducirse en numerosas expresiones gráficas y artísticas que pueden encontrar su referente iconográfico originario en los grabados inmaculistas flamencos como los de Martín de Vos o Jerónimo Wierix (**Fig. 3**) Continuando en esta línea cronológica y representativa, es justo detener la mirada en el siglo XVI español, contexto que dio origen al tipo iconográfico de la Tota Pulchra, del que sin duda se hizo eco la imagen del Tepeyac y al que también atendió Pedro López Calderón cuando pintó la *Virgen de Guadalupe. Tota Pulchra* de la Iglesia del ex convento del Carmen en Sanlúcar la Mayor, Sevilla (**Fig. 4**) Fuente iconográfica referencial que pone en evidencia la relación de la versión mexicana con la advocación inmaculista y, por tanto, con su origen o ascendencia apocalíptica. Si bien el paso del tiempo y la evolución o surgimiento de nuevas corrientes artísticas han añadido ornamentación a la composición básica, especialmente a finales del siglo XVII y principios del XVIII, con la añadidura de leyendas o guirnaldas florales, el principal fundamento iconográfico ha permanecido inmutable y fiel a la representación genuina



Fig. 3 Hieronymus Wierix, *Maadg Maria geflankeerd door symbolen uit de Lauretaanse Litanie*, 1563, Rijksmuseum.

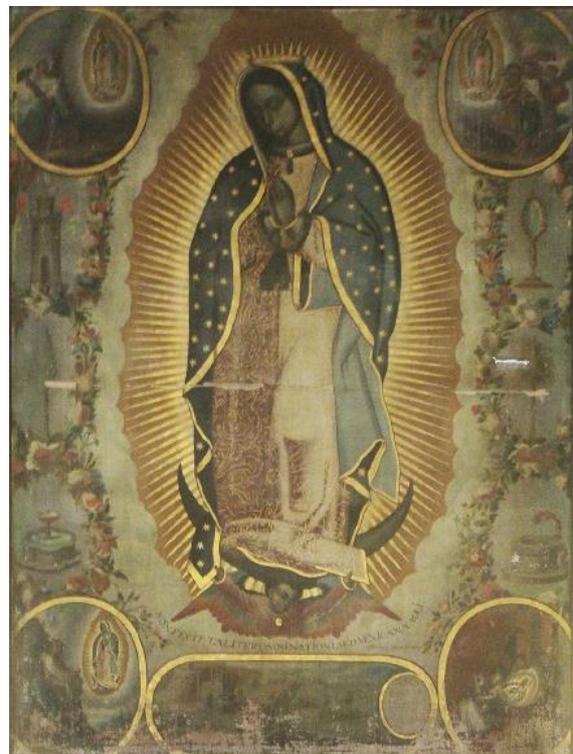


Fig. 4 Pedro López Calderón, *Virgen de Guadalupe, Tota Pulchra*, óleo sobre lienzo, XVIII, ex convento del Carmen en Sanlúcar la Mayor, Sevilla

del ayate desde la primera representación pictórica conocida y pintada por el español Baltasar de Echave Orio en 1606 hasta casi las versiones más contemporáneas. Y es dentro de este fiel respeto iconográfico donde se ubica la producción guadalupana de López Calderón.

Conforma su catálogo de Guadalupe un extenso repertorio de obras - mayoritariamente objeto de exportación a la metrópoli- con diferentes formatos y recursos compositivos, encontrando versiones de pequeñas dimensiones tanto sobre lámina de cobre como sobre lienzo y que, por su reducido tamaño, entendemos para uso doméstico y/o devocional. Ejemplos de esta modalidad son nuestro ejemplar y el cobre de 30 x 25 cm perteneciente a la colección Calderón⁵. Se suman a estos los lienzos de gran tamaño y elaborado diseño destinados al culto en templos y clausuras de entre los que destaco las Guadalupe del monasterio de Santa María la real de Bormujos y de la iglesia el ex convento del Carmen de Sanlúcar la Mayor (**Fig. 4**). De excepcional calidad, y sumadas recientemente al catálogo del autor, son las guadalupanas localizadas por Adrián Contreras una en un convento granadino y, otra, la proveniente de la colección personal de José María Pérez de Herrasti y Narváez recientemente donada al Real Monasterio de Santa María de Guadalupe en Cáceres.

Tienen en común todas estas representaciones –según Montes González⁶- una notable precisión del dibujo sumada al dominio del color y de la armonía de las formas que, combinada con un cierto alargamiento de las figuras que lo distancia del también mexicano Antonio Torres con quien, recurrentemente, se ha puesto en relación su obra, atestigua una escuela propia de guadalupanas encabezada por López Calderón⁷.

⁵ MAYORGA CHAMORRO, J.I., “Pedro López Calderón: pintura y devoción en la órbita del tornaviaje” en *Tornaviaje. Tránsito artístico entre los virreinos americanos y la metrópoli*, Universo Barroco Americano, Andavira Editora SL, 2020, p. 485.

⁶ MONTES GONZÁLEZ, F., *Sevilla guadalupana. Arte, Historia y devoción*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2015, p. 213.

⁷ GONZÁLEZ MORENO, J., *Iconografía guadalupana I*, México D.F., Editorial JUS, 1959, p.21.

Respetando estas características atribuidas por Montes González a la hechura de López Calderón nuestro ejemplar guadalupano de pequeño formato al igual que lo hiciera la versión clásica trabajada por él en la Guadalupe del Templo de Santa Mónica en la Colonia del Valle, México (Fig. 5). Con unas medidas de 41 x 28 cm y habiendo adoptado el lienzo como soporte pictórico, la Guadalupe aquí retratada se ajusta o se adhiere a la tradición iconográfica y compositiva de la primera mitad del siglo XVII en la que la composición, equilibrada y vacía de elementos ornamentales, se imponía frente a las versiones narrativas y florales de décadas posteriores.



Fig. 5 Pedro López Calderon, *Virgen de Guadalupe*, óleo sobre lienzo, siglo XVIII, Cripta del templo de Santa Mónica en la Colonia del Valle, México.

La Virgen de Guadalupe aparece representada, en consonancia con su versión más pura, de cuerpo entero, de pie frente al devoto, y con la rodilla izquierda flexionada, insinuándose discretamente bajo los pliegues de la túnica. Identificada como una Virgen indígena, con piel oscura, pero de rasgos europeos, recoge sus manos, adornadas con una cruz dorada en el centro del pecho, en actitud orante, invadiendo la escena de un sereno misticismo al que favorece también la inclinación inferior del rostro, dotado de una belleza ingenua.

Se apoya sobre los hombros de la Guadalupe un manto azul cubierto por un universo de doradas estrellas que, cubriendo la cabeza de la Virgen y sirviendo de reposo a la corona, se abre de manera simétrica a ambos lados del tronco dejando ver la rosada y

decorada túnica que viste el cuerpo de la futura Madre de Dios. La túnica, cerrada al cuello y decorada en el centro de éste con lo que pareciera una joya, se alarga a través de tímidos pero rígidos pliegues más allá de los pies. Recoge la parte inferior de las vestiduras un querubín que, apoyado sobre la luna en cuarto creciente que sirve de base también a la Virgen, abre sus tricoloreadas alas al tiempo que inclina el rostro hacia su hombro izquierdo en un evidente gesto de recogimiento y respeto.

Finalmente, y como últimos elementos compositivos indispensables en la estricta representación de esta iconografía, resta llamar la atención sobre el resplandor o halo de ráfagas áureas que rodea la figura de la Virgen y que antecede y abre paso con la intensidad de lo que pareciera emular los rayos solares, a un cúmulo de nubes que sirven de marco conceptual y pictórico a la representación.

Para terminar con el análisis descriptivo de la composición me detendré en la imagen del donante representada en el ángulo inferior izquierdo del lienzo, quien aparece representado a la moda francesa, dándonos pistas sobre su acomodada posición económica y social dentro de la estricta sociedad de castas mexicana. Pudiendo ser identificado como español migrante o, también, como criollo mexicano, se hizo retratar al gusto cortesano vistiendo una empolvada peluca *in-folio* en perfecta consonancia con la negra casaca que se posa sobre un rojo chaleco del que sólo intuimos el cuello y que remata con una recién incorporada a la moda, corbata de encaje blanco.

Si bien este recurso de dejar constancia sobre este modo de devoción particular e individualizada fue un recurso habitual durante la Edad Moderna, no ha sido frecuente su inclusión en la representaciones guadalupanas lo que, por tanto, hace de esta obra un ejemplo excepcional que se suma a los ejemplares custodiados en la Colegiata de Berlanga de Duero en Soria, y de autoría desconocida y al documentado pero no conservado lienzo de la Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la O de Sanlúcar de Barrameda en Cádiz.

Atendiendo ahora al origen y simbología del retrato con donante, se sabe que la inclusión de estos personajes dentro de la pintura de temática religiosa fue costumbre empleada en Europa desde el siglo XV, probablemente heredado de la escuela flamenca ⁸ donde podemos ubicar varios de los más tempranos ejemplares conocidos como es la Virgen de Autun de Van Eyck o la tabla del Museo del Prado de Robert Campin titulada *San Juan Bautista y el maestro franciscano Enrique de Werl*. No obstante es obligado buscar en el modelo del donante español el origen de esta representación en América durante el siglo XVII (**Fig. 6**) y que coincide con una representación individual del comitente



Fig. 6 Francisco Pacheco, *Inmaculada con el retrato de Mateo Vázquez de Leca*, óleo sobre lienzo, siglo XVI, Colección del Marqués de la Reunión.

retratado con cierto aire genérico que se vio secundada por la vanguardia artística del XVII y XVIII mexicano entre los que destacan Juan Correa, José Ibarra y, por supuesto, Pedro López Calderón. La versión virreinal del retrato en general y del donante en particular, no trata de reproducir con gran penetración psicológica al retratado sino que, más bien, busca manifestar ciertos aspectos de su persona, especialmente su pertenencia a un grupo social o a una comunidad religiosa, por tanto, “*aunque se buscó cierta verosimilitud, no se trató de plasmar su carácter, sino más bien manifestar su posición social, política y religiosa*”⁹. Se consolida así, por tanto, una tradición propia y

⁸ VARGAS LUGO, E., “El retrato de donantes y el autorretrato en la pintura novohispano” en *Notas para el estudio de la pintura colonial de retrato*, p.25

⁹ RODRÍGUEZ MOYA, I., *Devoción y nación. El retrato de donante en los virreinos americanos*, NORBA revista de arte, nº38, 2018, p.2

localizada que se ha convenido llamar retrato de *gusto criollo* y en el que encaja, sin lugar a dudas, el ejemplar aquí presente.

Además, y sumado a la dimensión identitaria atribuida a este tipo de representaciones con donantes, se sabe asociado, también, con diversas significaciones políticas y mesiánicas, con funciones conmemorativas y milagreras y hasta con el papel particular de estos personajes en la defensa del dogma inmaculista¹⁰.

Se vuelve, por tanto, fundamental buscar en las implicaciones simbólicas que han ido vistiendo la imagen de la Guadalupe la razón de su inalterado culto pasado y presente, virreinal y metropolitano. Culto al que contribuyó el recientemente rescatado del olvido pintor Pedro López Calderón y al que debemos, más allá de un repertorio artístico de obligado reconocimiento y difusión, la revelación de un entramado de relaciones artísticas y sociales que nos ayudan a entender las dinámicas de intercambio cultural que se dieron en la órbita del tornaviaje y que ponen en evidencia los estrechos lazos que unen ambas orillas del Atlántico y que jamás deberíamos soltar.

Sofía Fernández Lázaro

¹⁰ KATZEW, I. "El discurso del retrato" en *Pintado en México, 1700-1790: Pinxit Mexici*, Munich, Londres, Nueva York, LACMA, Fomento Cultural Banamex, DelMonico Books, Prestel, 2017, p. 317.

Bibliografía

-
- BAREA AZCONA, P., *La iconografía de la Virgen de Guadalupe de México en España*, AEA, LXXX, 317, Abril-Junio, 2007.
 - GONZÁLEZ MORENO, J., *Iconografía guadalupana I*, México D.F., Editorial JUS, 1959.
 - MAYORGA CHAMORRO, J.I., “Pedro López Calderón: pintura y devoción en la órbita del tornaviaje” en *Tornaviaje. Tránsito artístico entre los virreinos americanos y la metrópoli*, Universo Barroco Americano, Andavira Editora SL, 2020.
 - MAYORGA CHAMORRO, J.I., *San Ciriaco y Santa Paula, patronos de Málaga, en un lienzo inédito de Pedro López Calderón*, Universidad de Málaga, 2018.
 - MONTES GONZÁLEZ, F., *Sevilla guadalupana. Arte, Historia y devoción*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2015.
 - KATZEW, I. “El discurso del retrato” en *Pintado en México, 1700-1790: Pinxit Mexici*, Munich, Londres, Nueva York, LACMA, Fomento Cultural Banamex, DelMonico Books, Prestel, 2017
 - RODRÍGUEZ MOYA, I., *Devoción y nación. El retrato de donante en los virreinos americanos*, NORBA revista de arte, nº38, 2018.
 - VARGAS LUGO, E., “El retrato de donantes y el autorretrato en la pintura novohispano” en *Notas para el estudio de la pintura colonial de retrato*.
 - VON WOBESER, G., *Antecedentes iconográficos de la imagen de la Virgen de Guadalupe*, Instituto de investigaciones históricas, UNAM, Num.107, 2015.
 - RODRÍGUEZ MOYA, I., *Devoción y nación. El retrato de donante en los virreinos americanos*, NORBA revista de arte, nº38, 2018.

JAIME EGUIGUREN

ART & ANTIQUES

