

Francisco Gómez de Valencia, un pintor del siglo XVII entre Granada y México

Gloria Espinosa Spínola y María Teresa Suárez Molina

Universidad de Almería y Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas. INBA. México
espinosa@ual.es; teressinna@gmail.com

RESUMEN: El taller de pintura de la familia Gómez de Valencia fue uno de los más activos de la ciudad de Granada durante la segunda mitad del siglo XVII; la documentación de la época y las obras conservadas así lo acreditan. En este artículo reconstruimos la relevancia de dicho taller centrándonos en la figura de Francisco, quien marchó a México buscando reconocimiento y prestigio en su arte. De su azarosa vida aportamos nuevos datos con base en fuentes documentales inéditas y estudiamos un lienzo desconocido que permite incrementar el catálogo de su obra.

PALABRAS CLAVE: Familia Gómez de Valencia; Talleres; Pintura; Nueva España; Tribunal del Santo Oficio; Siglo XVII.

Francisco Gómez de Valencia, a 17th Century Painter between Granada and México

ABSTRACT: The painting workshop of the Gómez de Valencia family was one of the most active in the city of Granada during the second half of the 17th century, as is evidenced by the contemporaneous documentation and the preserved artwork. In this article we reconstruct the relevance of this workshop by focusing on the character of Francisco, who went to Mexico seeking recognition and prestige of his art. We are providing new information about his eventful life, based on previously unpublished documentary sources and the study of a previously unknown canvas that allows us to increase the catalogue of his work.

KEYWORDS: Gómez de Valencia family; Workshops; Paint; New Spain; Court of the Holy Office; XVII century.

Recibido: 12 de febrero de 2023 / Aceptado: 31 de mayo de 2023.

En la Granada del último tercio del siglo XVII el magisterio de Alonso Cano (1601-1667) pervivía en la práctica artística de sus pintores y escultores, quienes reconocieron así la modernidad y erudición de su manera de entender el arte, contribuyendo a mudar la tradición local. En el caso de la pintura, oficio al que se dedicó el protagonista de nuestra investigación, dos figuras dominaron el panorama artístico y monopolizaron los encargos más prestigiosos de la ciudad: Pedro Atanasio Bocanegra (1638-1689) y Juan de Sevilla (1643-1695). Ambos, con la vitola de herederos del Racionero, se ensalzaron en una pugna en la que se afanaron por conseguir la plaza de pintor catedralicio, «para mostrar así a la ciudad, de forma inequívoca, quién era el favorito» (Calvo, 2014: 338).

En este contexto es donde hemos de ubicar la figura de Francisco Gómez de Valencia, un pintor que encarna la realidad de aquellos otros artistas talentosos en su oficio pero carentes del supremo ingenio creador, formados en los obradores familiares, en este caso con su padre Felipe Gómez de Valencia (1634-1679), que mantenían estrechas relaciones clientelares y familiares con otros artistas de su círculo más inmediato, y cuyas formas artísticas estaban condicionadas por el influjo del gran maestro. Sin embargo, en nuestro artista, que debió hacerse cargo muy joven del taller familiar, encontramos una actitud vital diferente, marcada por el anhelo de un futuro más prometedor lejos del ambiente constreñido de su ciudad

Esta obra está bajo licencia internacional Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0.

Cómo citar este artículo: ESPINOSA SPÍNOLA, Gloria y SUÁREZ MOLINA, María Teresa, «Francisco Gómez de Valencia, un pintor del siglo XVII entre Granada y México», *Boletín de Arte-UMA*, n.º 44, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2023, pp. 75-85, ISSN: 0211-8483, e-ISSN: 2695-415X, DOI: <http://dx.doi.org/10.24310/ba.44.2023.16195>

natal, lo que le llevó a embarcarse hacia la Nueva España. De sus años granadinos contamos con noticias suficientes para valorar su arte y definir el catálogo de sus obras, pero el silencio caracteriza su vida en México de la que solo sabíamos, hasta el momento, su vinculación al Santo Tribunal de la Inquisición, dato que el mismo artista dejó manuscrito junto a su firma en una pintura de la *Asunción de la Virgen* del Museo Nacional de San Carlos de la Ciudad de México.

El presente trabajo es una revisión de la vida y obra de Francisco Gómez de Valencia que realizamos gracias al estudio de una serie de documentos inéditos sobre su persona que se conservan en el Archivo General de la Nación de México¹, los cuales nos van a permitir aportar nuevos datos sobre distintos aspectos de su biografía hasta ahora desconocidos, precisar cronologías de sus obras granadinas e incrementar su catálogo artístico con la presentación de un nuevo lienzo localizado en la capital mexicana. Con estas aportaciones pretendemos no solo profundizar en el conocimiento del artista y su quehacer pictórico, sino contribuir a visualizar el peso que estos «otros artífices» tuvieron en la construcción del lenguaje plástico granadino y novohispano de su tiempo.

Fortuna crítica

Ceán Bermúdez en su *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España* es el primero en proporcionar noticias sobre nuestro artista, de quien nos dice lo siguiente:

Pintor, hijo y discípulo de Felipe, con quien se formó un colorido fresco y agradable, y mucha facilidad en la ejecución. Así lo acreditan seis quadros de a cinco varas, que pintó para la sacristía de los Carmelitas Descalzos de Granada, relativos a los santos titulares de aquel convento, y a los fundadores y reformadores de su orden. Se dice que pasó a América y que falleció en México a mediados del siglo XVIII (1800/1965: Tomo II, 206).

A partir de estas palabras de Ceán, escuetas y tenuous en la caracterización de su práctica pictórica, se ha construido la biografía y fortuna crítica de Francisco, siempre en paralelo a la figura de su padre, Felipe Gómez de Valencia,

de quien la mayoría de estudiosos resaltan su formación con Miguel Jerónimo de Cieza (1611-1685) y el apego, por tanto, a la pintura granadina anterior a la llegada de Alonso Cano, y de la que el taller de Jerónimo era la principal referencia. Felipe unió a la tradición local «la influencia de la pintura flamenca, que fue rasgo esencial en toda su producción; más tarde, aunque sin la vehemencia de otros, acusó la influencia de Cano» (Calvo, 2007: 88-89). Estas cualidades las heredaría Francisco, si bien con una mayor dependencia de la estética del Racionero, adscribiéndose ambos al círculo de Bocanegra tras la muerte del maestro (Castañeda, 2000: 226).

De esta manera, la historiografía incluye a Felipe y Francisco en la nómina de artífices que trabajaron en Granada en la segunda mitad de siglo atendiendo principalmente las demandas que el estamento eclesiástico les hacía, sobre todo determinadas órdenes religiosas, cofradías y hermandades. Los Gómez de Valencia se unen, entonces, a nombres como los del ya mencionado Miguel Jerónimo Cieza, Francisco Alonso Argüello, Ambrosio Martínez Bustos, Antonio de Flores, Esteban de Rueda, Pedro de Moya, Diego de Ojeda, Diego Portillo y los tres hermanos Cieza y Flores, hijos de Miguel Jerónimo; la mayoría son artífices relegados por la historiografía que los considera artistas menores, limitándose solo a numerarlos y proporcionar datos puntuales, siendo más que necesaria una redefinición de sus aportaciones y catálogo en el marco del arte seiscentista granadino pero también en el más amplio del barroco hispánico (Navarrete, 2007: 96).

Las investigaciones sobre los Gómez de Valencia son igualmente limitadas y no permiten valorar la trascendencia que pudo alcanzar el obrador familiar. De Felipe contamos con el imprescindible artículo de Ana María Castañeda en el que dio a conocer su testamento, inventario y tasación de bienes, documentando su óbito el día 13 de abril de 1679. En esa fecha el matrimonio formado por Felipe y Ana Camacho y Carrillo tenía cuatro hijos: Francisco y Gregorio de 21 y 19 años, mencionados ambos como «licenciados», Miguel y Juan Antonio, de 16 y 4 años, respectivamente. De la documentación también se infiere, como bien señaló su autora, un nivel de bienestar elevado en la familia por la calidad del ajuar y los enseres que se relacionan, además de contar con una pequeña biblioteca y varios instrumentos musicales (Castañeda, 1989: 180-181), todo lo cual explicaría, entre

otras cosas, la formación en letras y leyes que debió recibir Francisco, indispensable para el oficio de notario de la Inquisición que luego ejerció en México. El inventario también deja entrever el importante volumen de actividad del obrador de Felipe en Granada, el cual revela un prestigio considerable pues tenía acabados en aquel momento sesenta y cuatro lienzos, más diez bosquejados y veinticuatro en preparación para comenzar a pintar (Castañeda, 1989: 181).

De Felipe, por último, cabe destacar su faceta de dibujante estudiada por Alfonso E. Pérez Sánchez que valora su producción como dispar pero en la que reconoce no solo ecos de Cano, también de otros artistas andaluces como Antonio del Castillo y Herrera el Viejo (1986: 304-305). Una práctica artística que fue habitual en la Granada de la segunda mitad del siglo XVII y, especialmente, en el taller de los Gómez de Valencia (Pérez, 2002: 399) pues a los dibujos documentados de la mano de Felipe, hay que añadir los de Miguel, uno de sus hijos menores, caracterizándose la técnica familiar «por un sombreado de líneas cruzadas en rombo» y «claras referencias a algunos dibujos y esculturas de Cano» (García, 2008: 162-163)².

Raquel Prados es la autora de la única investigación específica sobre Francisco Gómez de Valencia, un artículo del año 1999 en el que da a conocer los datos más significativos de su biografía hasta su marcha a América, más un lienzo firmado por el artista e inédito hasta esa fecha: la *Presentación de la Virgen en el templo* de una colección particular granadina. Para la autora el estilo de Francisco está íntimamente ligado al de su padre, con el que a veces se confunde pero al que aventaja técnicamente, caracterizándose por un «colorido fresco, moderado y una ejecución bastante agradable y sincera que sigue muy de cerca la tendencia flamenca imperante en la pintura barroca granadina» (Prados, 1999: 305).

En cuanto a su trayectoria en México, solo contamos con las referencias a su obra del Museo de San Carlos realizadas por estudiosos como Velázquez Chávez (1939: 303) y Manuel Toussaint (1965/1990: 149), situando este último su fallecimiento antes del año 1753, si bien no precisa la fuente en base a la cual hizo tal afirmación. Finalmente, Rafael López Guzmán ha trabajado su figura en el contexto de las relaciones artísticas y culturales entre Andalucía y México, y cómo transmitió esas pervivencias canescas y el gusto por la plástica flamenca a la pintura novohispana (2011: 15)³.

Una vida entre Granada y México

El 14 de octubre de 1657 Felipe Gómez de Valencia y Ana Carrillo y Camacho bautizan en la iglesia del Sagrario de Granada a Francisco, siendo su compadre un joven Juan de Cieza y Flores (1646-1729), primogénito del maestro Miguel Jerónimo (Castañeda 2000: 23). En 1679, a la muerte de su padre, nombrado albacea junto a su madre, hereda el taller familiar, encargándose de finalizar las pinturas ya comprometidas por su progenitor, tal como especifica el propio Felipe en su testamento, mencionando las que debía entregar a Bartolomé de Quero, las cuales «declarará el dicho licenciado Francisco Gómez, mi hijo, que tiene particular noticia de dicho trato» (Castañeda, 1989: 183).

En el año 1681, Francisco junto a su madre, hermanos y esposa, Ana de Valencia, reside en la Placeta de Chavarría. Un año después, en 1682, bautiza a su hija María en la iglesia de San Gil y, en 1685, se registra en los padrones de la iglesia de San José (Prados 1990: 304). A partir de este último año no volvemos a tener noticias de nuestro pintor, reapareciendo en la Ciudad de México en un documento fechado el día cuatro de mayo de 1688 en el que expone lo siguiente:

Don Francisco Gómez de Valencia, natural de la ciudad de Granada en los Reinos de Castilla y vecino de esta de México, digo que vuestra señoría, fue servido de despacharme en seis de abril de este presente año el título de notario de este Santo Oficio. Y hallándome presto para poder calificar mi persona y tener dicho título en propiedad para lo cual presento mi genealogía, y estoy dispuesto a depositar la cantidad que vuestra señoría fuere servido para hacer las pruebas en los lugares de mis naturalezas. Por tanto, a vuestra señoría pido y suplico haga por exhibida dicha mi genealogía y mande hacer dicho depósito que así lo espero de la grandeza de vuestra señoría excelentísima⁴.

La genealogía de Francisco Gómez de Valencia fue realizada por don José de Alarcón, secretario del Santo Oficio de la Inquisición de la ciudad y reino de Granada, y don Manuel de Ceballos, secretario del Santo Oficio de Córdoba, quienes la remitieron a México el 18 de mayo de 1689. La información que de ella se desprende es de sumo interés pues, si bien verifica algunos de los datos vitales

conocidos del artista, también entra en contradicción con otros, llamando poderosamente la atención que se declare soltero y de edad de 28 años, cuando, en la fecha en la que inicia su expediente de autos, debía contar con 31 años. Además, como sabemos, había contraído matrimonio en Granada y tenido descendencia. La genealogía comienza así:

Genealogía de don Francisco Gómez de Valencia, natural de la ciudad de Granada en los reinos de Castilla para notario del Santo Oficio, soltero, de edad de veintiocho años [...] bautizado en la parroquia del Sagrario. Padres: Felipe Gómez de Valencia, natural de dicha ciudad de Granada, y doña Ana Carrillo, natural de la ciudad de Santa Fe que dista dos leguas de Granada. Abuelos paternos: José Gómez, natural de la ciudad de Úbeda, en el obispado de Jaén, y doña Francisca García, natural de la ciudad de Córdoba, del obispado de Córdoba. Abuelos maternos: Alonso Fernández, natural de la ciudad de Santa Fe, y doña María Carrillo natural así mismo de Santa Fe, y juro a Dios y a la cruz ser cierta y verdadera dicha genealogía, y no ser bastardo, expósito, y ninguno de los de arriba contenidos han sido penitenciados, condenados, ni reconciliados por el Santo Oficio de la Inquisición, y así lo firmo, Francisco Gómez de Valencia (rúbrica)⁵.

Por el momento, desconocemos las circunstancias específicas que llevaron a Francisco a abandonar Granada y qué fue lo que pasó en ese lapsus de tres años de silencio, pues no hemos encontrado ni su expediente de pasajero de Indias, ni el de ningún miembro de su familia⁶. Lo que sí podemos afirmar, a la luz de lo declarado en los autos de pretensión, es que Francisco Gómez de Valencia debió llegar a México hacia 1687⁷ y que, tras un largo proceso, el 14 de enero de 1693 es nombrado:

Familiar de este Santo Oficio y uno de los de número de esta ciudad, y por razón del dicho oficio gozareis de todas las gracias, indulgencias y prerrogativas, exenciones, franquezas y libertades [...] y de quinientos ducados de Castilla aplicados para gastos extraordinarios de este dicho Santo Oficio [...]. Y os damos poder y facultad para que podáis traer y traigáis armas ofensivas y defensivas, de día y de noche, pública y secretamente, por cualquier partes y lugares de todo dicho nuestro distrito⁸.

Evidentemente, con este cargo el artista se aseguraba la estabilidad económica, no olvidemos esos 500 ducados mencionados, además de la promoción y el prestigio social anhelados, todo un privilegio que lo convertía *de facto* en pintor de cámara del Santo Tribunal, que no solo podía atender encargos de los miembros de tan alta institución, sino acreditarse socialmente como pintor docto, cristiano y honesto⁹. Como notario se encargaba junto al comisario de los autos de su distrito, especialmente de los expedientes de limpieza de sangre, debiendo custodiar el archivo y tener capacidad suficiente para poder redactar los pliegos, todo lo cual exigía una titulación académica que convertía a los notarios en miembros de la élite del poder virreinal. Y así, encontramos a Gómez de Valencia ejerciendo su oficio junto al comisario Agustín de Torres Betancur en el Real de Minas de Tlalpujahuá en enero de 1699¹⁰. De la documentación trabajada se infiere, también, cómo el artista se integró plenamente a la vida cotidiana de la ciudad virreinal, ejerciendo de hermano mayor de la cofradía de San Pedro mártir, cargo al que renunció en 1703¹¹, además de contraer matrimonio por dos veces, primero con Francisca Martínez de Orduña y, ya viudo, con Catalina Carrillo y Espinosa como expone en su solicitud matrimonial del año 1706:

Don Francisco Gómez de Valencia, vecino de esta ciudad, viudo de doña Francisca Martínez de Orduña que ha que murió catorce años, y se enterró en el convento de religiosas de Santa Catalina de Sena de esta ciudad. Digo que como tal viudo para servicio de Dios Nuestro Señor, pretendo contraerlo con doña Catalina Carrillo y Espinosa, vecina de esta ciudad, viuda del contador don Francisco de Salas que ha que murió dos años poco más o menos, y se enterró en la iglesia de San Francisco de esta ciudad [...]. A vuestra merced pedimos y suplicamos se sirva de mandar recibir información de nuestra viudez y dada despachar licencia a los curas de la santa Iglesia Catedral para se nos amoneste conforme a derecho y santo Concilio de Trento [...], que después que enviudamos no hemos vuelto a casar, ni dado palabra de casamiento a ninguna persona, ni siendo viva ni mujer y ni marido, nos dimos palabra de casamiento, ni tenemos impedimento que lo prohíba. Don Francisco Gómez de Valencia (rúbrica)¹².

La última noticia que tenemos del pintor es del día 25 de octubre de 1711, cuando contaba con 54 años de edad



1. Felipe Gómez de Valencia,
*Lamentación ante Cristo
muerto*. Museo de Bellas
Artes. Granada

y comparece ante el tribunal del Santo Oficio solicitando le condonen la multa por no asistir a las reuniones propias de su oficio, pues su estado de salud comenzaba a ser delicado:

[...] Y digo que habiéndome citado don Juan Antonio López Barba, nuncio y portero de vuestra señoría para la asistencia de concurrencia de familiares de este tribunal, le respondí hallarme imposibilitado de asistir por mis achaques continuos que padezco, como es público y notorio, y de que en caso necesario daré información [...]¹³.

Catálogo de obras

Francisco Gómez de Valencia se hizo cargo del taller de su padre en 1679, a los 21 años de edad, debiendo satisfacer, como decíamos en líneas precedentes, los encargos que ya tenía comprometidos Felipe, razón por la que hemos de presuponer que durante los ocho años que estuvo activo en Granada el volumen de obras realizadas debió ser considerable. Sin embargo, por el momento, solo tenemos reconocidas un número limitado de ellas, once lienzos, conservados entre el Museo de Bellas Artes y las iglesias del

Sagrario¹⁴, San Pedro y San Pablo¹⁵, y San Andrés¹⁶, además del cuadro de la colección particular granadina ya mencionado. La nómina se amplía con dos obras mexicanas y un dibujo localizado en el acervo de la Biblioteca Nacional de España, estando gran parte de esta producción firmada con la misma rúbrica: «Franco Gomez fat». De temática religiosa, algunas se vinculan a distintos órdenes granadinas, como los Carmelitas Descalzos, ya mencionados por Ceán Bermúdez, o los Franciscanos Descalzos del desaparecido convento de San Antonio de Padua y San Diego¹⁷.

El conjunto de obras de Francisco Gómez de Valencia que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Granada nos permite valorar la práctica artística del pintor que toma como claro referente la obra paterna, heredando además el gusto por la estética flamenca, especialmente por Anton Van Dyck (1599-1641), junto al quehacer del maestro Alonso Cano, el cual se hace especialmente evidente en las composiciones marianas y en el uso de una paleta de colores cálidos que, en su contraste, otorgan luminosidad a las obras. Así, la deuda de su padre, Felipe, con el pintor flamenco y el Racionero, al unísono, se evidencia en su tela *Lamento ante Cristo muerto* también de la colección del museo granadino [1], pues su fuente es la bella pintura de Van Dyck del Museo Real de



2. Francisco Gómez de Valencia, *Virgen de las Angustias*. Museo de Bellas Artes. Granada

Bellas Artes de Amberes, difundida por toda Europa a través del grabado de Schelte Adamsz Bolswert (1586-1659), una obra igualmente versionada por el propio Cano en el lienzo del Museo Cerralbo de Madrid (Calvo 2001: 394). Al igual que su padre, la lección de Van Dyck a través del grabado es interpretada por Francisco en el cuadro la *Piedad*, también denominado *Virgen de las Angustias*, pues, aunque no de forma literal, sí toma esta iconografía del flamenco plasmada en telas como la conservada en el Museo Nacional del Prado e interpretada por Paulus Pontius (1603-1658), quien grabó la obra en sentido inverso, tal como la compuso Francisco en el lienzo granadino. Una deuda con la estética flamenca que se expresa también en el esquema compositivo, la veracidad de la representación y la valoración volumétrica de las figuras, la cual se observa de forma significativa en el cuerpo de Cristo yacente (Tenorio 2021: 320) [2].

Las pinturas restantes del museo granadino se encuentran en un estado de conservación deficiente, si bien permiten constatar el lenguaje pictórico de Francisco Gómez de Valencia hasta aquí definido¹⁸. De ellas, debemos mencionar el cuadro del *Tránsito de la Virgen* una obra que ha sido fechada en el año 1699 atendiendo a la inscripción que presenta en su base y que es la siguiente: «En honra y gloria de Dios dieron este lienzo Matías de Ortega y José de Muñoz. Año de 1699». Evidentemente, la leyenda manuscrita hace referencia a los donantes y año de donación, y no a la datación de la obra, la cual se debe situar antes de 1688, fecha en la que el pintor se hallaba plenamente asentado en la capital virreinal.

Una vez acercado en la Ciudad de México, Francisco Gómez de Valencia debió establecer taller, si bien por el momento y a tenor de la documentación trabajada, no es posible valorar su capacidad de producción ni la trascendencia de su paleta en el ambiente artístico mexicano caracterizado, desde mediados del siglo XVII, por una competencia que llevó a pintores, como Pedro de Benavides, a reivindicar la condición liberal de su arte y, en consecuencia, su inexorable prestigio social. Un discurso propio de tierras novohispanas protagonizado fundamentalmente por artífices trasmigrados que vinculados al poder civil o eclesiástico aspiraban, como tan acertadamente ha señalado Jaime Cuadriello, a un régimen de excepcionalidad fiscal, jurídica y social, por lo que «amparados por el poder episcopal y su procedencia peninsular, se reputan pintores de cámara, se hacen notarios inquisitoriales», todo a fin de «afianzar entre los suyos sus transformaciones de estilo y estatus» (2022: 89). Evidentemente, ante esta situación, no es de extrañar los esfuerzos de Francisco por formar parte de esta élite como notario del Santo Tribunal, esfuerzos que se dejan ver reiteradamente y con mucha claridad en sus autos de prentensión ya comentados.

En México, de la mano de Gómez de Valencia, pues están firmados con la misma rúbrica empleada en tierras granadinas, se conservan dos lienzos: la *Asunción de la Virgen*, del Museo Nacional de San Carlos, y la *Ascensión de Cristo*, pieza que damos a conocer en este trabajo. La *Asunción* es un cuadro de altar, donde Francisco expresa de forma vehemente las lecciones aprendidas del magisterio de Alonso Cano, pues el diseño toma como modelos el lienzo que el Racionero pintó para el ciclo mariano de la



3. Alonso Cano, *Asunción de la Virgen*. British Museum. Londres

capilla mayor de la catedral de Granada y, muy especialmente, el dibujo del British Museum de Londres, el cual sigue de forma casi literal en la disposición de la Virgen, en el rompimiento de gloria y en los dos ángeles escorizados de los laterales. Un dibujo que Cano realizó como recuerdo de su pintura catedralicia basado, a su vez, en una estampa de Jacob Matham (1571-1631) que probablemente poseyó el artista (Mc Donald 2013: 122-123). Similar dependencia se observa en el uso del color, con la blanca túnica de María como principal punto de luz de ambas composiciones [3] y [4].



4. Francisco Gómez de Valencia, *Asunción de la Virgen*. Museo Nacional de San Carlos. Ciudad de México

En cuanto a su obra la *Ascensión de Cristo* forma parte de un conjunto de lienzos desconocidos hasta hace muy poco, procedentes de un despojo que tuvo lugar a lo largo de la primera mitad del siglo XX en el que un millonario norteamericano, Irving Althouse, logró sacar de México, con el apoyo de un comerciante queretano, más de dos mil pinturas. De ellas se recuperaron alrededor de 670 gracias a la labor pertinente del promotor cultural y, en ese momento, director del Museo Nacional de Artes Plásticas de México, Fernando Gamboa, junto con la policía de San Francisco en Estados Unidos. De ese conjunto, una vez en México, fueron seleccionadas sesenta pinturas para ser restauradas y expuestas en dicho museo en septiembre de 1951¹⁹, para después ser integradas en los museos mexicanos. El resto



5. Francisco Gómez de Valencia, *Ascensión de Cristo*. Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble. Ciudad de México

se guardó en una caja, que ha sido llamada la «caja de Pandora» y que permaneció cerrada, almacenada en el Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble (Cencropam) por casi cincuenta años. Entre las pinturas que quedaron en la caja hay obras de mediana calidad pero no todas son así. Muchas de ellas merecen una atención particular pues, por principio, son desconocidas. No es común que las obras estén firmadas pero cuando eso sucede, suelen ser autores notables que trabajaron en la zona de Querétaro a lo largo de los siglos XVII y XVIII [5].

Entre esas pinturas olvidadas y que aún esperan restauración está la tela de Gómez de Valencia firmada con su habitual rúbrica en la base del lienzo, pero ocultando su calidad mediante veladuras y numerosos repintes. Al igual que la obra del Museo Nacional de San Carlos, las figuras principales muestran perspectivas y escorzos ascendentes semejantes debido a sus temas iconográficos. En este caso y aunque la creencia en la Ascensión tiene una base frágil (apenas se menciona en el Evangelio de San Lucas y en los Hechos de los Apóstoles), fue una devoción muy difundida. Se enseñó que había tenido lugar en el Monte de los Olivos, donde todavía hoy se muestra a los peregrinos la doble huella dejada por los pies de Jesús en una roca, (Réau, 1996: 605) tal como queda muy claro en este lienzo. «Las huellas de las plantas de sus pies en la montaña sagrada son la última señal, hábilmente colocada en el centro de la imagen: señal de un paso y de una dialéctica, todavía en acto, entre presencia y ausencia» (Stoichita, 1996: 35). Por otra parte, y como suele ser común en las representaciones celestiales, un grupo de ángeles músicos acompaña la escena. Aquí, el pintor ha sido cuidadoso en la elaboración de cada instrumento: viola da gamba, trompeta y guitarra, en sentido ascendente, en el lado izquierdo; laúd, trompeta, fagot y arpa, en el mismo sentido, en el derecho. Las figuras angélicas hacen la contraparte de las terrenales, los apóstoles, la Virgen María y María Magdalena.

Resulta evidente, al cotejar las obras granadinas y mexicanas de Gómez de Valencia, que existen diferencias compositivas y estilísticas considerables, si bien la inclusión de su firma en todas ellas no hace dudar de su autoría. En este sentido, es importante señalar como el caso de Francisco no fue singular, pues otros artifices hispanos mudaron su estilo personal cuando se establecieron en Nueva España y lo hicieron, como bien señaló Juana Gutiérrez para el caso del ya mencionado López de Arteaga, por «conveniencia», «para lograr la comunicación deseada con sus patronos y usuarios, como cualquier buen pintor de cualquier latitud hubiera hecho» (2002: 97)²⁰. Esta misma «conveniencia» sumada al ambiente artístico del momento, caracterizado por la dignificación del arte de la pintura, debieron guiar los intereses profesionales de Francisco; sin embargo, lo reducido de su catálogo en México no nos permite, por el momento, ir más allá en un tema de tanto calado y evidencia la necesidad de realizar un estudio monográfico de este autor que

aborde en profundidad su quehacer artístico y su estatus en el contexto de la pintura novohispana de su tiempo²¹.

Por último, no queremos concluir las referencias al catálogo de obras del artista sin resaltar, por la excepcionalidad que supone hasta el momento en su producción, el dibujo de Santa Inés de la Biblioteca Nacional de España, el cual le fue atribuido por Antonio E. Pérez Sánchez con base en la firma que presenta y en la afinidad con otro de igual iconografía que se conserva en la misma colección pero que considera obra del taller (2002: 399)²². Su factura se acerca a la de su padre y hermano por el plumado cruzado y los golpes de sombras formando rombos que concentra en el manto de la mujer. Como sabemos, el dibujo fue una práctica habitual del taller de los Gómez de Valencia, razón por la que no se debe descartar que aparezcan más obras de esta tipología salidas de la mano de nuestro artista [6].

Conclusiones

El relato de la vida y la trascendencia de la obra de Francisco Gómez de Valencia, tanto en su ciudad natal como en México, están aún por escribir. Son todavía numerosos los interrogantes que existen en una trayectoria que, en muchos aspectos, debió ser compartida con otros maestros de la pintura de su época, tanto en lo concerniente a sus aspiraciones personales, como al valor que se otorgaba a su creatividad. De esta manera, en una Granada dominada por figuras tan carismáticas como Pedro Atanasio Bocanegra y Juan de Sevilla en continua disputa por la preeminencia de su arte, el lugar para artistas como el aquí estudiado era secundario, por lo que no resulta extraño su búsqueda de nuevos horizontes que lo liberara de los dictados de una escuela y de una herencia paterna que condicionó hasta tal punto su arte que, aún en la actualidad, resulta difícil discernir la autoría de uno y otro pintor. A esta realidad, creemos que debió sumarse algún acontecimiento privado de calado que movió a Francisco al silencio, primero, y después, a la manipulación



6. Francisco Gómez de Valencia, *Santa Inés*. Biblioteca Nacional de España. Madrid

de su propia vida y a su definitivo asentamiento en la capital virreinal. Allí la vida para un artista de sus capacidades tampoco era fácil pero, al menos, contaba con la formación intelectual y la ascendencia peninsular que otorgaba prestigio y liberalidad a su arte.

Notas

- 1 Archivo General de la Nación de México (en adelante AGN).
- 2 Muy pocas son las noticias que tenemos de Miguel Gómez de Valencia y se reducen a unos pocos dibujos firmados de su mano, destacando el *San Antonio* del Museo de Bellas Artes de Córdoba.
- 3 Gracias a la exposición «Caminos del Barroco entre Andalucía y Nueva España», comisariada por Rafael López Guzmán y celebrada entre el 17 de noviembre de 2011 y el 19 de marzo de 2012 en el Museo de San Carlos de México, la obra fue recuperada y restaurada, pasando a formar parte de la exposición permanente del citado museo. Dicha exposición, además, exhibió un lienzo con la representación de Fernando III obra de Felipe a fin de «relacionar la obra del padre con el hijo, nunca cotejadas en los ámbitos expositivos mexicanos». López, 2011: 15, nota 31.
- 4 AGN, Ciudad de México. Instituciones Coloniales. Inquisición. Vol. 669. Expediente 4. Fol. 286r. Autos de la pretensión de don Francisco Gómez de Valencia para notario de este Santo Oficio. Año 1688. Fol. 286 r.-312 r. A fin de facilitar la lectura de los documentos hemos optado por una transcripción actualizada de la grafía y signos de puntuación.
- 5 *Idem*, fols. 292 r-292 vto.
- 6 Hasta la fecha, nos ha sido imposible recabar más documentación que explique la información tergiversada que aparece en los autos, especialmente su soltería cuando en Granada estaba casado con Ana de Valencia, aunque no era infrecuente que los pasajeros a Indias falsearan u omitieran aspectos de su vida privada a fin de facilitar el viaje y su elevado coste.
- 7 En la información de testigos celebrada a 17 de diciembre de 1692, Diego Pardo dice conocer a Francisco «de cinco años a esta parte». AGN, Ciudad de México. Instituciones Coloniales. Inquisición. Vol. 669. Expediente 4. Fol. 300 r.
- 8 *Id.*, fols. 307 r-307vto.
- 9 La vinculación al Santo Oficio de la Inquisición fue una fórmula de ascenso social frecuente entre los artistas, estando documentados en Nueva España los casos de Diego de Aguilera, Sebastián López de Arteaga y Francisco Martínez. Sobre el interesante caso del sevillano López de Arteaga, véase Cuadriello, 2022. Para Francisco Martínez, activo pocos años después que Gómez de Valencia, véase Katzew, 2017.
- 10 AGN, Ciudad de México. Indiferente Virreinal. Caja 3149. Expediente 033. Fol 1vto-2vto. El comisario Agustín de Torres recibe denuncia contra Pedro de León, mulato y esclavo, por hereje, atentar contra la fe de Cristo y estar en la secta de Mahoma. Minas de Tlalpujahua, 15 de enero de 1699.
- 11 AGN, Ciudad de México. Instituciones Coloniales. Inquisición. Vol. 543, 2.ª Parte, Expediente 67. Autos sobre la dejación y renuncia que hizo del ejercicio de hermano mayor de la cofradía de San Pedro Martir, don Francisco Gómez de Valencia. Ciudad de México, año 1703.
- 12 AGN, Ciudad de México. Instituciones Coloniales. Matrimonios. Vol. 76. Expediente 31. Fol. 142r-144vto. Solicitud matrimonial, ambos viudos. Contrayentes: Francisco Gómez de Valencia y Catalina Carrillo y Espinosa. Catedral de México, 26 de enero de 1706.
- 13 AGN, Ciudad de México. Instituciones Coloniales. Inquisición. Caja 4315. Expediente 032. Fol. 1r-1vto. Ciudad de México, 20 de octubre de 1711. Comparencia de Francisco Gómez de Valencia, familiar de la Inquisición, para que se le releve de la multa de 25 pesos. En la información, preguntado como testigo Juan López Barba sobre la excusa dada por el pintor sobre su ausencia dijo: «[...] me dijo que le hubiese por excusado atento a sus achaques, a la imposibilidad de poder venir a este santo tribunal por los continuos dolores de piernas que padece [...]». La multa fue revocada.
- 14 Se trata de la *Calle de la Amargura* una obra no firmada que, con reservas, le atribuyó Gallego y Burín (1938-46/1996:250).
- 15 En la iglesia de San Pedro y San Pablo dos obras le fueron atribuidas por Manuel Gómez-Moreno, un *San Miguel* y una *Virgen lactando* (1889/1994: Tomo II, 259).
- 16 Una nueva pintura de la *Calle de la Amargura* se le atribuye en esta iglesia (Gallego, 1996: 319).
- 17 Las cuatro obras que se conservan en el Museo de Bellas Artes de Granada proceden de la desamortización de las órdenes religiosas en el siglo XIX. Quiéramos agradecer a Ricardo Tenorio Vera, director de este Museo, las facilidades dadas para el estudio de las piezas de los Gómez de Valencia que custodia la institución.
- 18 Los lienzos son: *El tránsito de la Virgen*; *La Virgen presenta a su hijo, ante el altar, a Dios Padre y al Espíritu Santo*; y *Pasaje de la vida de San Francisco de Asís*.
- 19 Para la exposición se hizo una sencilla publicación de apenas un folio y sin autoría. Véase *Pinturas coloniales*, 1951.
- 20 Juana Gutiérrez lo interpreta como un proceso de *koine* o nivelación «consistente en dejar de lado las particularidades de cada uno en favor de lo que todos compartían, creando un nuevo lenguaje y un sentido de pertenencia a un grupo, acomodándose así a una nueva realidad» (2002: 48).
- 21 Gómez de Valencia llega a México en un momento de intensa actividad artística en el que pintores como Cristóbal de Villalpando (1649-1714) y Juan Correa (ca. 1645-1716) alcanzaron prestigio y una posición social de primer orden. Para ello, fue determinante en el tránsito del siglo XVII al XVIII el gremio de pintores y sus nuevas ordenanzas, tal como ha estudiado Paula Mues (2008).
- 22 Ambos dibujos se encuentran unidos al mismo soporte. Biblioteca Nacional de España. Sala Goya. DIB/16/3/9.

Bibliografía

- CALVO CASTELLÓN, Antonio (2007), «La pintura seiscentista granadina: génesis, rasgos y protagonistas de una experiencia estética singular», en HENARES CUÉLLAR, Ignacio y LÓPEZ GUZMÁN, Rafael (coords.), *Antigüedad y excelencias*, Junta de Andalucía, Granada, pp. 64-93.

- CALVO CASTELLÓN, Antonio (2014), «La pugna por la sucesión de Alonso Cano. Bocanegra y Sevilla en la Catedral de Granada. Historia y circunstancias de una rivalidad», en CRUZ CABRERA, José P. (coord.), *Arte y cultura en la Granada renacentista y barroca. La construcción de una imagen classicista*, Universidad, Granada, pp. 337-359.
- CASTAÑEDA BECERRA, Ana M. (1989), «Aportaciones documentales en torno a un pintor seiscentista granadino: Felipe Gómez de Valencia», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, n.º 20, Granada, pp.179-187.
- CEÁN BERMÚDEZ, Juan A. (1800/1965), *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, Reales Academias de Bellas Artes de San Fernando y de la Historia, Madrid.
- CUADRIELLO, Jaime (2022), *España/Nueva España. El arte de la pintura en cuatro tiempos*, Abada Editores-Museo Nacional del Prado, Madrid.
- GALLEGO Y BURÍN, Antonio (1938-46/1996), *Granada. Guía artística e histórica de la ciudad*, Editorial Comares, Granada.
- GARCÍA DE LA TORRE, Fuensanta (2008), «Antonio del Castillo en el contexto del dibujo andaluz del siglo XVII», en NAVARRETE PRIETO, Benito y GARCÍA DE LA TORRE, Fuensanta, *Antonio del Castillo (1616-1668). Dibujos*, Fundación Marcelino Botín, Santander, pp. 109-170.
- GÓMEZ-MORENO, Manuel (1889/1994), *Guía de Granada*, Universidad, Granada.
- GUTIÉRREZ HACES, Juana (2002), «¿La pintura novohispana como una koine pictórica americana? Avances de una investigación en ciernes», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n.º 80, Ciudad de México, pp. 47-99.
- KATZEW, Ilona (ed.), (2017), *Pintado en México, 1700-1790: Pinxit Mexici*, Ciudad de México, Los Angeles County Museum of Art y Fomento Cultural Banamex.
- LÓPEZ GUZMÁN, Rafael (2011), «Los caminos del barroco. Razones para una exposición», en *Caminos del barroco entre Andalucía y Nueva España*, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, Ciudad de México, pp. 10-25.
- MC DONALD, Mark P. (2013), *El trazo español en el British Museum. Dibujos del Renacimiento a Goya*, Museo Nacional del Prado, Madrid.
- MUES ORTS, Paula (2008). *La libertad del pincel. Los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España*, Universidad Iberoamericana, Ciudad de México.
- NAVARRETE PRIETO, Benito (2007), «Integración de la pintura barroca granadina en el contexto cultural europeo», en HENARES CUÉLLAR, Ignacio y LÓPEZ GUZMÁN, Rafael (coords.), *Antigüedad y excelencias*, Junta de Andalucía, Granada, pp. 94-117.
- PÉREZ SANCHEZ, Alfonso E. (1986), *Historia del dibujo en España. De la Edad Media a Goya*, Cátedra, Madrid.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. (2002), «Miscelánea de dibujos granadinos», en *Symposium internacional Alonso Cano y su época*, Junta de Andalucía, Granada, pp. 395-422.
- Pinturas coloniales mexicanas. Recuperadas con la colaboración de las autoridades norteamericanas de San Francisco y Los Ángeles* (1951), Palacio de Bellas Artes, septiembre-noviembre, s/p.
- PRADOS MEGÍAS, Raquel (1999), «Un lienzo inédito de Francisco Gómez de Valencia», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, n.º 30, Granada, pp. 303-310.
- RÉAU, Louis (1996), *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, T. I, vol. 2, Ediciones del Serbal, Barcelona.
- STOICHITA, Víctor I. (1996), *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro Español*, Alianza Editorial, Madrid.
- TENORIO VERA, Ricardo (dir.) (2021), *Inéditos. Fondos recuperados y desconocidos del Museo de Bellas Artes de Granada*, Junta de Andalucía, Granada.
- TOUSSAINT, Manuel (1965/1990), *Pintura colonial en México*, UNAM, Ciudad de México.
- VELÁZQUEZ CHÁVEZ, Agustín (1939), *Tres siglos de pintura colonial mexicana*, Editorial Polis, Ciudad de México.