

# Una pintura del mulato Tomás de Sosa en España. *San Antonio de Padua y el milagro de la mula*: su hallazgo en una colección privada

Fecha de recepción: 30 de octubre de 2018.

Fecha de aceptación: 27 de noviembre de 2018.

El estudio de la producción plástica de un artista está sujeto al registro de su obra, de tal forma que cualquier hallazgo ofrece una oportunidad para ampliar o corregir la información que se tiene sobre él. Entre el gremio de pintores novohispanos se tienen pocas noticias de miembros que se identificaran como mulatos o mulatos libres. Tal fue el caso de Tomás de Sosa, cuyo nombre apenas estaba registrado y de quien hace una década se dio a conocer la localización de tres de sus pinturas en distintos sitios. Sin embargo, a partir de que un particular en España informó acerca de una nueva pintura firmada por Sosa, *San Antonio de Padua y el milagro de la mula*, ha sido posible replantear la datación de su vida y su obra, así como sus posibles vínculos con el también pintor mulato Juan Correa.

*Palabras clave:* Tomás de Sosa, pintor mulato, mulato libre, *San Antonio de Padua y el milagro de la mula*, pintura novohispana, gremio de pintores novohispanos, Juan Correa.

6 |

Studying an artist's visual production is constrained by the known corpus of his artwork, making the discovery of any new painting an opportunity to expand or correct what is known about him. In the painters' guild in New Spain, scant information is available on members who identified themselves as mulattos. This was the case of Tomás de Sosa, who was known solely by references to his name until a decade ago, when three of his paintings were located in different collections. More recently, the appearance of another painting signed by Sosa in a private collection in Spain, *Saint Anthony of Padua and the Miracle of the Mule*, has made it been possible to reconsider the dating of his life and work, as well as his possible connections to Juan Correa, another mulatto painter.

*Keywords:* Tomás de Sosa, mulatto painter, free mulatto, *Saint Anthony of Padua and the Miracle of the Mule*, painting in New Spain, painters' guild in New Spain, Juan Correa.

La circulación de obras novohispanas, ya sea por razones comerciales, donaciones o como adquisición para el ajuar doméstico en los territorios europeo y americano, ha sido identificada en diversos acervos, así como en colecciones públicas y privadas.<sup>1</sup>

Es posible que en algunos casos sea más fácil identificarlas por las técnicas americanas, tales como los enconchados, el arte plumaria o la escultura de caña de

\* Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, INAH.

\*\* El Colegio de Michoacán.

\*\*\* Universidad Nacional Autónoma de México.

<sup>1</sup> María Luisa Sabau García (dir.), *México en el mundo de las colecciones de arte: Nueva España*, vols. 1 y 2, México, Azabache, 1994.



Figura 1. Tomás de Sosa, *La lactación de san Bernardo*, catedral de Cuernavaca, México, ca. 1680-ca. 1723. Fotografía del Centro INAH Morelos.

maíz.<sup>2</sup> En este sentido, el trabajo de orfebrería también ha circulado en ambas direcciones del océano Atlántico, ya que se tiene noticia de que algunos inmigrantes canarios lo colocaban en sus templos de origen.<sup>3</sup> En cuanto a las obras pictóricas existen temáticas específicas como temas históricos sobre la Conquista, la pintura de castas y la devoción a la Virgen de Guadalupe, por mencionar algunos ejem-

<sup>2</sup> Pablo F. Amador Marrero, "De Oaxaca a Canarias: devociones y 'traiciones'", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. xxxiv, núm. 101, 2012, pp. 39-79.

<sup>3</sup> Cristina Esteras Martín, "Orfebrería poblana en la parroquia extremeña de Salvatierra de los Barros", *Revista de Indias*, núms. 163-164, 1981, pp. 269-279; Jesús Pérez Morera, "Exconvento de Santo Domingo (San Cristóbal de La Laguna)", en *Arte, devoción y fortuna. Platería americana en las Canarias occidentales*, Canarias, Viceconsejería de Cultura y Deportes-Gobierno de Canarias, 2010.



Figura 2. Tomás de Sosa, *Virgen de Guadalupe con san Joaquín y señora santa Ana*, capilla de San Simón y San Judas Tadeo, Azcapotzalco, Ciudad de México, ca. 1680-ca. 1723. Fotografía de Martha Ghiliazza.

plos. Incluso se han localizado obras firmadas por los pintores Antonio Sánchez y José de Páez en las islas Canarias,<sup>4</sup> y por Antonio de Torres en el convento de la Encarnación de Granada.<sup>5</sup>

Lo anterior demuestra que continúan estrechándose los vínculos entre los coleccionistas y los académicos, permitiendo a estos últimos el ingreso a los conventos, monasterios y residencias para co-

<sup>4</sup> Pablo F. Amador Marrero, "Dos cobres del pintor novohispano Antonio Sánchez en Canarias", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. xxviii, núm. 88, 2006, pp. 205-212; Carlos Rodríguez Morales, "Nueva pintura de José de Páez en las Islas Canarias", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXX, núm. 92, 2008, pp. 223-227; Domingo Martínez de la Peña, "Pinturas mejicanas del siglo xviii", *Tenerife. Anuario de Estudios Atlánticos*, núm. 23, 1977.

<sup>5</sup> Lázaro Gila Medina, "Aproximación a la vida y obra del pintor novohispano Antonio de Torres (1667-1731) y estudio de una serie inédita mariana del convento de la Encarnación de Granada de franciscanas clarisas", *Anales del Museo de América*, núm. 23, 2015, pp. 82-113.



Figura 3. Tomás de Sosa, *Santos jesuitas y retratos civiles*, óleo sobre tela, 223 x 300.5 cm, Museo Nacional de Arte, INBA. Fotografía de Nazzar Jalili.

nocer los objetos de devoción y las obras artísticas que podrían ser analizadas. Tal es el caso del reciente hallazgo en España de la pintura *San Antonio de Padua y el milagro de la mula*, firmada por el pintor mulato Tomás de Sosa, que forma parte de una colección privada desde la segunda mitad del siglo XIX, aproximadamente, y de la que se desconocen detalles sobre su adquisición.

Por fortuna, el propietario actual de la pieza se interesó en conocer más sobre la vida y obra del autor. Con esta intención revisó un artículo publicado hace una década, donde se presentaron los datos más relevantes sobre Sosa, de quien sólo se conocen tres pinturas localizadas en México: *La lactación de san*

*Bernardo*, en la catedral de Cuernavaca, Morelos; *Virgen de Guadalupe con san Joaquín y señora santa Ana*, en la capilla de San Simón y San Judas Tadeo, Azcapotzalco, Ciudad de México, y *Santos jesuitas y retratos civiles*, en el Museo Nacional de Arte (Munal) (figuras 1, 2 y 3). Por tal razón, resulta lógico pensar que la aparición de una nueva pintura de Sosa en el extranjero permitirá enriquecer y ampliar el conocimiento sobre el quehacer artístico de este pintor mulato.

A partir de las tres pinturas localizadas, los años de vida de Tomás de Sosa habían sido fechados entre 1655 y 1712. Sin embargo, un nuevo dato ha permitido modificar este corte cronológico, como se verá a continuación. En este sentido, es importante

resaltar que Sosa se identificó asimismo como pintor mulato libre.<sup>6</sup> Ahora, gracias al hallazgo de la pintura *San Antonio de Padua y el milagro de la mula*, se sabe que el pintor mulato aún ejercía su oficio en 1723, ya que el lienzo está firmado en ese año.

### Presencia de pintores mulatos en el Imperio español

Sobre la presencia de mulatos en el gremio de pintores se tienen cada vez más noticias documentales.<sup>7</sup> Entre los más conocidos y estudiados se encuentra Sebastián Gómez, llamado *el Mulato de Murillo* por haber servido y aprendido de Bartolomé Esteban Murillo, quien destacó por el “buen gusto de color, mucho empaste en los lienzos y bastante exactitud de dibujo”.<sup>8</sup> Por otro lado, Diego Velázquez contó con la ayuda de Juan de Pareja, un esclavo morisco que se encargaba de moler los colores y preparar los lienzos.

En la historiografía latinoamericana, recientemente se han publicado estudios sobre pintores afrodescendientes, como el dedicado al pintor mulato José Campeche y Jordán, que da cuenta de la identidad afropuertorriqueña durante el siglo XVIII.<sup>9</sup>

<sup>6</sup> Gabriela Sánchez Reyes, “El gremio de pintores y los mulatos: el caso del pintor Tomás de Sosa. 1680 ca.-1712 ca.”, *Boletín de Monumentos Históricos*, 3ª época, núm. 13, mayo-agosto de 2008, pp. 4-16.

<sup>7</sup> En fechas recientes se han publicado estudios sobre la presencia de mulatos en otros gremios; sin embargo, aquí nos centraremos en los pintores. Cfr. Yunuen Lizu Maldonado Dorantes, “Victorino Sánchez: un escultor mulato en la cañada oaxaqueña”, tesis de licenciatura en historia, México, UNAM, 2008; Moisés Guzmán Pérez, “Los Durán. Una familia de arquitectos mulatos de Valladolid. Siglos XVII-XVIII”, en María Guadalupe Chávez Carbajal (coord.), *El rostro colectivo de la nación mexicana. Encuentros 1*, Morelia, IIII-Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 1997, pp. 235-252.

<sup>8</sup> Juan Agustín Céan Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, t. II, Real Academia de Nobles Artes de San Fernando/Viuda de Ibarra, 1800; Alfonso E. Pérez Sánchez, *Pintura barroca en España, 1600-1750*, Madrid, Cátedra, 1992.

<sup>9</sup> María Elba Torres Muñoz, “Resistencia y desafío de un pintor mulato en el siglo XVIII: mar en la pintura de Campeche”, *Cruce*.

De igual forma se conoce la obra del pintor pardo habanero Vicente Escobar de Flores, especialista en la ejecución de retratos a finales del siglo XVIII.<sup>10</sup> Otro estudio sobre este tema es el dedicado a José Gil de Castro, mejor conocido como *el Mulato Gil*, y José Bernardo, ambos maestros mulatos peruanos radicados en Chile y activos durante el siglo XIX.<sup>11</sup> En el caso particular de México, existen trabajos que analizan o mencionan la vida y obra de algunos pintores mulatos, como Juan Correa,<sup>12</sup> Juan de Cardona,<sup>13</sup> José de Ibarra,<sup>14</sup> Tomás de Sosa<sup>15</sup> y el pardo José Joaquín Magón.<sup>16</sup>

Al parecer, la presencia de personajes afrodescendientes en la pintura novohispana no fue tan común. Es posible que la pintura de castas sea el género pictórico donde aparezcan con mayor frecuencia, ya que tenían la función de mostrar rasgos físicos, gestos y actitudes en escenarios que reflejan estereotipos de la vida cotidiana, de actividades

*Crítica Socio-Cultural Contemporánea*, 7 de noviembre de 2011, recuperado de: <<http://revistacruz.com/artes/item/1932-resistencia-y-desafio-de-un-pintor-mulato-en-el-siglo-xviii>>, consultada el 19 de septiembre de 2018.

<sup>10</sup> Archivo General de Indias (AGI), Galería de Retratos de los Gobernadores y Capitanes Generales de Cuba (1771-1893), “Retrato de Felipe Fonsdeviela, marqués de la Torre”, ES.41091.AGI/22//RETRATOSGCG\_CUBA,1., RETRATOSGCG\_CUBA,5, ES.41091.AGI/22//RETRATOSGCG\_CUBA,3; Consuelo Naranjo Orovino, *Historia de Cuba*, vol. 1, Consejo Superior de Investigaciones Científicas/Doce Calles, p. 461.

<sup>11</sup> Federico Eisner Sagüés, “Josephus Gil y José Bernardo. Dos maestros mulatos peruanos en Chile”, *Estudios Avanzados*, núm. 24, 2015, recuperado de: <<http://www.redalyc.org/jats-Repo/4355/435543383008/html/index.html>>, consultada el 19 de septiembre de 2018.

<sup>12</sup> Elisa Vargaslugo de Bosch *et al.*, *Juan Correa: su vida y su obra*, vols. I, IV, México, UNAM, 1985.

<sup>13</sup> G. Sánchez Reyes, *op. cit.*, p. 15.

<sup>14</sup> Paula Mues Orts, “El pintor novohispano José de Ibarra: imágenes retóricas y discursos pintados”, tesis de doctorado en historia del arte, México, FFL-UNAM, 2009.

<sup>15</sup> G. Sánchez Reyes, *op. cit.*; P. Mues Orts, *La libertad del pincel: los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España*, México, Departamento de Arte-UIA, 2008, pp. 312, 393.

<sup>16</sup> Alejandro Andrade, *El pincel de Elías. José Joaquín Magón y la orden de Nuestra Señora del Carmen*, Puebla, BUAP, 2015.

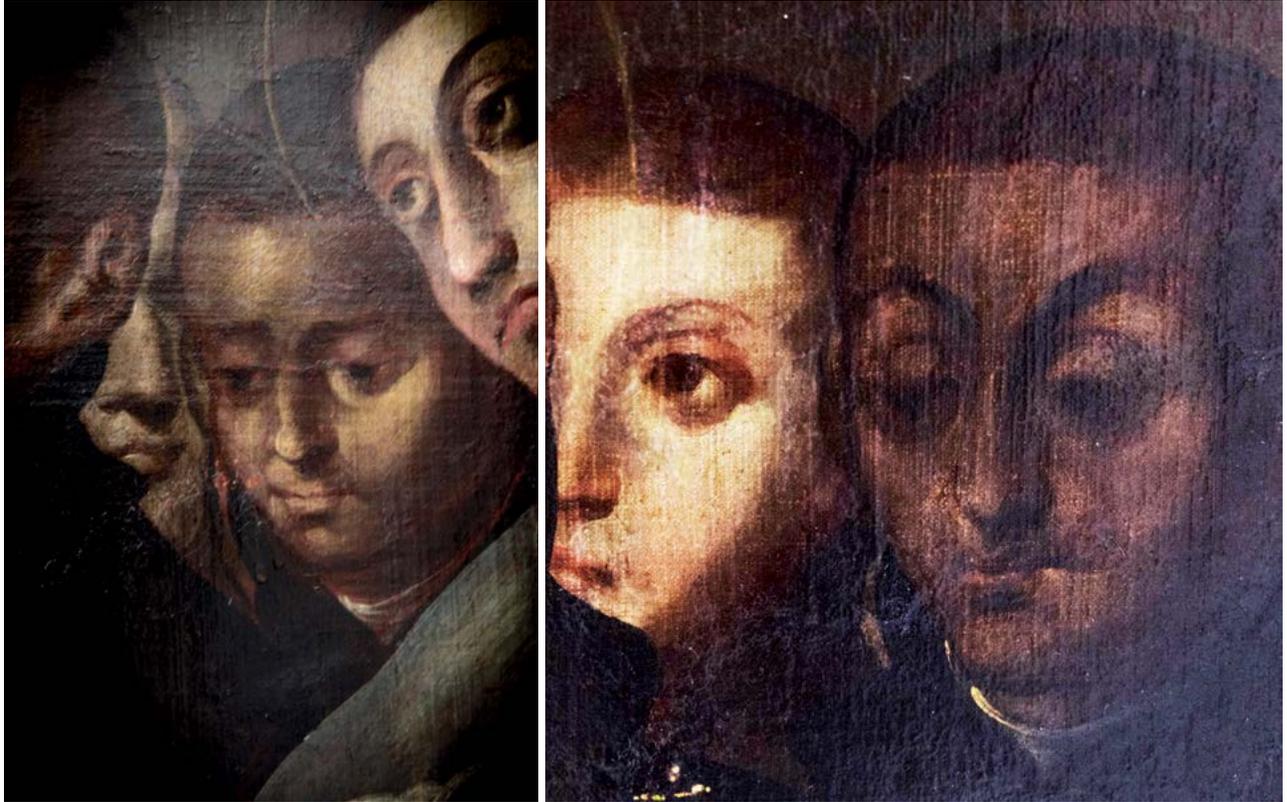


Figura 4. Tomás de Sosa, *Santos jesuitas y retratos civiles*, óleo sobre tela, 223 x 300.5 cm. Museo Nacional de Arte, INBA. Detalle del rostro de un joven con rasgos afrodescendientes. Fotografía de Mirsa Islas Orozco.

gremiales o como parte del servicio doméstico. En este sentido, resulta curioso el cuidado que Tomás de Sosa ponía en sus obras para pintar de un color más oscuro la piel de algunos personajes, así como la forma rizada de su cabello. Al respecto, cabe recordar que Sosa fue contemporáneo del también pintor mulato Juan Correa, quien incorporó niños y angelitos que Elisa Vargaslugo identificó “de color quebrado”; es decir, que muestran la piel con

[...] varios tonos de moreno medio, si bien en algunas ocasiones es francamente oscuro, sin duda queriendo dejar registro de los varios tonos de la piel de los mulatos [...] cuyo mérito no está en su belleza sino en el hecho de querer un rostro novohispano.<sup>17</sup>

<sup>17</sup> E. Vargaslugo de Bosch *et al.*, *op. cit.*, vol. iv, pp. 41-42, 55-60.

La cercanía de sus fechas de vida y la similitud que existe entre algunas de sus obras permiten proponer la existencia de un lazo maestro-discípulo en el taller de Juan Correa.

De las tres obras realizadas por Tomás de Sosa, en *Santos jesuitas y retratos civiles*, de la colección del Munal, san Ignacio de Loyola, san Francisco de Borja, san Luis Gonzaga, san Francisco Javier y san Estanislao de Kotska aparecen como los protagonistas del cuadro (figura 3). Sin embargo, entre los 16 rostros pintados destaca el de dos jóvenes con un color de piel más oscuro (figura 4). Algo parecido sucede en *La lactación de san Bernardo*, donde los ángeles y el Niño Jesús también están pintados con un color de piel más oscuro (figura 5). Esta misma situación se observa en *San Antonio de Padua y el milagro de la mula*, donde el color de piel de algunos de los personajes también es más oscuro.



Figura 5. Tomás de Sosa, *La lactación de san Bernardo*, catedral de Cuernavaca, México, ca. 1680-ca. 1723. Detalle del Niño Jesús. Fotografía del Centro INAH Morelos.

### La versión de Tomás de Sosa sobre San Antonio de Padua y el milagro de la mula

Este lienzo representa uno de los pasajes más conocidos en la vida de san Antonio de Padua: “el milagro de la mula que adora el Santísimo Sacramento”, también identificada como *El milagro eucarístico de san Antonio*.

Este suceso es relatado en distintas vidas del santo franciscano. Por ejemplo, en la *Vida y milagros del glorioso san Antonio de Padua* (1688), de fray Miguel Mestre. Según este autor, en Tolosa vivía un hereje y “dogmatizante muy célebre”, llamado Guialdo, quien era “bien inteligente en lengua hebrea y fogoso y atrevido en las disputas”.<sup>18</sup> El hereje sostuvo una discusión pública con san Antonio. Guialdo habló, “y con vana ostentación de sus mal

<sup>18</sup> Miguel Mestre, *Vida y milagros del glorioso san Antonio de Padua. Sol brillante de la Iglesia, lustre de la Religión Seráfica, Gloria de Portugal, Honor de España, Tesoro de Italia, Terror del Infierno, Martillo perpetuo de la herejía, entre los Santos por Excelencia el Milagrero*, Barcelona, Martin Gelabert, 1688, p. 45.



Figura 6. Fray Miguel Mestre, *Vida y milagros del glorioso san Antonio de Padua...*, 1688 (edición de 1791).

empleados estudios, peroró un largo rato”.<sup>19</sup> El santo franciscano escuchó pacientemente a su adversario y después “tomó la mano y refutó sus errores con tanta copia de las sagradas letras”.<sup>20</sup> El hereje no pudo rebatir los argumentos del santo, por lo que “apeló a los milagros”.<sup>21</sup> En otras palabras, Guialdo exigió ser testigo de un hecho prodigioso. Incluso dijo que deseaba ver un milagro que demostrara la presencia de Cristo en la Eucaristía, señalando qué prodigio deseaba ver:

<sup>19</sup> *Idem*.

<sup>20</sup> *Idem*.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 46.



Figura 7. Joseph Heintz, el Joven, San Antonio de Padua y el milagro de la mula, Basílica de Juan y Pablo, Venecia, Italia. Fotografía de la Web Gallery of Art.

[...] yo encerraré mi mula por espacio de tres días, sin darle en todo este tiempo comida ni bebida, y después en el puesto que señalares y quisieres tener esa hostia la traeré hambrienta, y le pondré al lado la comida, y si veo que no haciendo caso de ella, hace milagrosa reverencia y obsequio a la hostia que dices está consagrada, creeré que es verdad infalible que está en ella Cristo real y verdaderamente<sup>22</sup> (figura 6).

Finalmente, san Antonio de Padua aceptó el desafío, así que, habiendo llegado el día acordado, celebró misa y salió en procesión con la hostia en sus manos, dirigiéndose al sitio donde se hallaba la mula. Al llegar, pusieron la comida delante de la bestia. Sin embargo, el franciscano le dijo al animal: “En virtud, y nombre de Jesucristo, que indignamente tengo en mis manos, te

mando criatura irracional, que llegues a reverenciar y adorar a tu criador”.<sup>23</sup> Entonces ocurrió el prodigio representado en la pintura de Tomás de Sosa:

¡Raro prodigio! Apenas había Antonio bien pronunciado estas palabras, cuando el bruto, despreciando la comida, sin hacer caso de las instancias con que su amo a ella le convidaba e instigaba su natural apetito, se llegó al santo y postradas las rodillas, con pasmo y admiración de todos los circundantes, adoró reverente a Cristo sacramentado.<sup>24</sup>

El portento no sólo hizo que Gualdo se convirtiera, sino que además lo motivó a construir un templo dedicado al apóstol san Pedro, haciendo que en

<sup>22</sup> *Idem.*

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 47.

<sup>24</sup> *Idem.*

el dintel de la puerta se esculpiera una representación del prodigio.

El pasaje anterior ha sido representado desde el siglo xv. Por ejemplo, entre 1446 y 1450, Donatello realizó cuatro relieves en bronce para un altar de la basílica de San Antonio, uno de los cuales está dedicado a *San Antonio de Padua y el milagro de la mula*. De igual forma, Anton Van Dyck (1599-1641), autor flamenco, pintó su versión en 1627.<sup>25</sup> Desde luego, hay varias versiones de este pasaje. Una de ellas es la de Joseph Heintz, el Joven (ca. 1600-1678) (figura 7), obra localizada en la basílica Santi Giovanni e Paolo, Italia, donde el milagro se representó en un ambiente urbano. Una versión más sencilla es la del grabado de fray Miguel Mestre, en la que sólo se dibujaron un par de arcadas que aluden a una ciudad (figura 6). Otro caso es el grabado de 1796 producido en el taller de los hermanos Klauber, que representa el milagro entre elementos arquitectónicos, como una columna y edificios (figura 8). Este detalle es fundamental, ya que la versión de Tomás de Sosa responde a esta tradición metropolitana.<sup>26</sup>

El reciente hallazgo de la pintura *San Antonio de Padua y el milagro de la mula* que realizó Tomás de Sosa sirve para reafirmar la propuesta planteada por Jonathan Brown, quien hace hincapié en “mirar la pintura novohispana como un fenómeno artístico universal: la transmisión de ideas y prácticas de un lugar a otro, con todas las adaptaciones y transformaciones correspondientes”.<sup>27</sup> En esta pintura ve-

<sup>25</sup> Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. De la A a la F*, t. 2, vol. 3, Madrid, Ediciones del Serbal, 1997, p. 129. El Museo del Prado cuenta con otra versión del tema. Cfr: José Juan Pérez Preciado, “El milagro de san Antonio de Padua”, conferencia, 5 de noviembre de 2017, recuperado de: <<https://www.youtube.com/watch?v=5We9RUNbObQ&t=448s>>, consultada el 23 de agosto de 2018.

<sup>26</sup> Recuperado de: <[https://www.wga.hu/html/h/heintz/joseph\\_y/miracle.html](https://www.wga.hu/html/h/heintz/joseph_y/miracle.html)>, consultada el 25 de octubre de 2018.

<sup>27</sup> Jonathan Brown, “De la pintura española a la pintura novohispana, 1550-1700”, en Luisa Elena Alcalá y J. Brown (eds.), *Pintura en Hispanoamérica, 1550-1820*, Madrid, El Viso, 2014, p. 103.



**S. ANTONIUS Albigensem Hæreticum, ut præfenti Deo evcharistico fidem daret, miraculo ad fidem catholicam perducit.**

*Klauber Fr. et avo. et. V.*

Figura 8. Taller de los hermanos Klauber, *San Antonio de Padua y el milagro de la mula*, en *Der Paduanische Wundersmann*, 1796.

mos el momento en que la mula se postra ante la Eucaristía; por tal razón, Padua sostiene entre sus manos una custodia con la hostia consagrada (figura 9). Entre la mula y el santo se observa una tinaja con agua, la cual ha sido despreciada por el animal. Asimismo, hay un individuo que porta un platón que al parecer contiene semillas, alimento que también ha sido rechazado. Además, en la escena hay diversos personajes, como el propio Guialdo, quien se ha llevado la mano al pecho, expresando así asombro y arrepentimiento; cuatro frailes que sostienen un palio —uno de los cuales porta una vela encendi-



Figura 9. Tomás de Sosa, *San Antonio de Padua y el milagro de la mula*, 1723, col. privada.

Thomas De Sosa fecit Año de 1723

Figura 10. *San Antonio de Padua y el milagro de la mula* (detalle). Firma de Tomás de Sosa, fechada en 1723. Col. privada. Tomada del original. Dibujo de Myriam Velázquez, Unidad de Informática, CNMH-INAH.



Figura 11. Retablo de San Antonio de Padua (óleos anteriores al 3 de noviembre de 1716). Parroquia de la Inmaculada Concepción, Ozumba, Estado de México. Fotografía de Guillermo Arce.

da—, así como algunos seglares que presencian el milagro. Resulta curioso el lugar que eligió Tomás de Sosa para plasmar su firma, ya que muy cerca de los pies del santo franciscano se lee: “Thomas de Sosa fecit Año de 1723” (figura 10).

Como es lógico, otros pintores novohispanos también plasmaron sobre el lienzo el pasaje de *San Antonio de Padua y el milagro de la mula*.<sup>28</sup>

Sin embargo, llama la atención un cuadro que aborda este pasaje y que se conserva en el retablo dedicado a san Antonio de Padua en el templo franciscano de Ozumba, Estado de México (figura 11). Dicho retablo tiene tres lienzos que fueron ejecutados por el pintor mulato Juan Correa, artista que murió el 3 de noviembre de 1716,<sup>29</sup> y de quien se sabe que también realizó algunas pinturas que se conservan en colecciones públicas y particulares de Estados Unidos.<sup>30</sup>

El lienzo firmado por Correa, donde recreó el milagro de la mula, se ubica en el remate del retablo.<sup>31</sup> Las semejanzas entre la tela pintada por Tomás de Sosa y la ejecutada por Correa son evidentes, aun-

| 15

<sup>28</sup> Algunas obras con este tema son de autores no identificados: *San Antonio de Padua y sus milagros*, en el Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, Estado de México; *El milagro de la mula. Retablo de san Antonio de Padua*, en el templo y ex convento de San Bernardino de Siena, Sisal, Valladolid, Yucatán, y *El milagro eucarístico de san Antonio de Padua*, en el templo de San Francisco, Guadalajara, Jalisco, así como la pintura del retablo lateral en el templo de Santo Tomás, en Ixtlán de Juárez, Oaxaca (agradezco a Tacho Juárez Herrera por compartir estas referencias).

<sup>29</sup> E. Vargaslugo, “Juan Correa”, en María del Consuelo Maquívar (coord.), *El arte en tiempos de Juan Correa. Memoria del coloquio*, México, INAH, 1994, p. 175.

<sup>30</sup> E. Vargaslugo de Bosch *et al.*, *op. cit.*, t. 1, p. 11.

<sup>31</sup> Cabe señalar que las pinturas del retablo de san Antonio de Padua no fueron incluidas en el último tomo, recientemente publicado y dedicado a Juan Correa; de ahí la relevancia de dar a conocer este retablo, que además tiene relación con Tomás de Sosa. *Cf.* *idem*.



Figura 12. Juan Correa, *San Antonio de Padua y el milagro de la mula*, parroquia de la Inmaculada Concepción, Ozumba, Estado de México. Fotografía de Guillermo Arce.

que también hay diferencias. Como en la pintura de Sosa, el palio es portado por religiosos de la Orden de Frailes Menores. En la pintura de Correa, el protagonismo de Guialdo es mayor, quien extiende los brazos, asombrado ante el portento. El número de personajes civiles en la pintura del retablo del templo franciscano es menor, reduciéndose al propio hereje y a un sujeto del sexo masculino que se haya detrás de él (figura 12).

En este sentido, resulta evidente que Sosa añadió otros personajes en su pintura, en total 11 individuos, a diferencia de Correa, que sólo incluyó nueve. Por su parte, Sosa detalló sus rasgos, su elegante vestimenta y su singular color de piel; por ejemplo, en el par de individuos ubicados en la parte inferior izquierda agregó unas encarrujadas gorgueras, elementos que acentúan el contraste entre sencillez de los hábitos religiosos y los coloridos trajes civiles (figuras 13 y 14). Otro detalle que llama la atención es la dedicación que puso en la custodia al ornamentar la base, el astil y el sol con rayos. Al centro, protegido por el viril, tenuemente dibujó la Eucaristía, que es el Sacrificio Místico del Calvario, por lo que la hostia lo tiene grabado aludiendo a esa metáfora espiritual.

Si bien las diferencias son notorias, las similitudes nos obligan a plantear alguna explicación. Una de ellas es la posible utilización de un mismo grabado, quizá primero por Juan Correa, al que posteriormente tuvo acceso Tomás de Sosa. Por otro lado, aunque no fue posible localizar la fuente grabada que pudo servir a ambos pintores para ejecutar sus obras, se pudo ubicar un grabado posterior a las firmas de ambos lienzos, de los hermanos Klauber, que representa la consolidación de dicha iconografía (figura 8).

La segunda posibilidad es que una pintura haya sido el modelo de otra. Entonces, cabría pensar que la versión primigenia fue la de Correa, un pincel prestigioso. Ésta era una práctica frecuente entre los pintores de la Nueva España. Por ejemplo, re-



Figura 13. Tomás de Sosa, *San Antonio de Padua y el milagro de la mula* (detalle), 1723, col. privada.

cientemente se ha señalado que Francisco Antonio Vallejo (1722-1785), para realizar *La apoteosis de la Eucaristía* del templo carmelitano de San Luis Potosí, se basó en una obra de formato oval realizada por Juan Rodríguez Juárez —firmada en 1723— para el retablo principal del templo del monasterio femenino de Corpus Christi de la Ciudad de México.<sup>32</sup>

<sup>32</sup> Así ha sido señalado recientemente tanto por Ilona Katzew, “La irradiación de la imagen. La movilidad de la pintura novohispana en el siglo XVIII”, en *Pintado en México, 1700-1790: Pinxit Mexici*, México, Los Angeles County Museum of Art/Fomento Cultural Banamex, p. 98, como por Jaime Cuadriello, “Juan Rodríguez Juárez (México, 1675-1728). Apoteosis de la Eucaristía, 1723”, en *ibidem*, p. 174.



Figura 14. Tomás de Sosa, *San Antonio de Padua y el milagro de la mula* (detalle), 1723, col. privada.

Por supuesto, hay un problema para aceptar plenamente la segunda posibilidad: Tomás de Sosa tendría que haber viajado a Ozumba para copiar la obra de Correa, o conocerla mientras era realizada en el taller. Asimismo, Correa ejecutó su versión de *San Antonio de Padua y el milagro de la mula* no pocos años antes de que Sosa ejecutara la suya —como ya se dijo, Correa murió el 3 de noviembre de 1716, en tanto que Sosa pintó su versión en 1723—. Sin embargo, debemos considerar la posibilidad de que Correa haya realizado otras versiones del milagro para algunos de los templos de la capital del virreinato, las cuales pudieron haber sido más asequibles para Sosa. La existencia de ambos lienzos nos permite afirmar una intensa circulación de grabados y pinturas entre los pintores novohispanos y europeos.

El hallazgo de una nueva pintura firmada por Tomás de Sosa en 1723 amplía su periodo de actividad casi una década más; es decir, entre 1655 y 1723, por lo que se deduce que fue un pintor longevo. En este sentido, es posible que *San Antonio de Padua y el milagro de la mula* sea una de las últimas pinturas que realizó el pintor mulato y que su aparición en una colección privada en España se deba al comercio de obras suntuarias que se dio ininterrumpidamente en la Nueva España entre los siglos xvii y xviii.<sup>33</sup> Otro detalle que caracteriza su obra es la in-

<sup>33</sup> Gustavo Curiel, "Consideraciones sobre el comercio de obras suntuarias en la Nueva España de los siglos xvii y xviii", en *Regionalización en el arte. Teoría y praxis. Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, Gobierno del Estado de Sinaloa/IIIE-UNAM, 1992, pp. 127-160.



Figura 15. Tomás de Sosa, *San Antonio de Padua y el milagro de la mula*, 1723, col. privada. Detalle del rostro del personaje con piel más oscura.

tención de pintar más oscuro el color de la piel de algunos de sus personajes, un poco parda; en dos casos los personajes se ocultan entre un grupo, destacando simuladamente las facciones afrodescendientes, como en la pintura de *San Antonio de Padua y el milagro de la mula* (figura 15).

Sea este hallazgo un motivo para la reflexión acerca de la producción y la circulación de la pin-

tura novohispana, y en especial del quehacer de Sosa, de quien aún queda por analizar su obra con detalle en su contexto pictórico. Sin duda existe un acervo importante custodiado en colecciones privadas; por ello es fundamental continuar el diálogo entre coleccionistas y académicos, para delinear nuevas perspectivas del quehacer de los pintores novohispanos.

