

# “Con tanta exactitud, que se equivocaban las copias con los originales”: Reflexiones y nuevas obras de Alonso Miguel de Tovar y su círculo

“SO EXACTLY THAT THE COPIES WERE MISTAKEN FOR  
THE ORIGINALS”: REFLECTIONS AND NEW WORKS  
BY ALONSO MIGUEL DE TOVAR AND HIS CIRCLE



JESÚS PORRES BENAVIDES

Universidad Rey Juan Carlos (Madrid)

ORCID iD <https://orcid.org/0000-0002-4042-7426>

RECIBIDO: 18-09-23 / ACEPTADO: 11-02-24

**RESUMEN:** En el presente artículo revisamos una serie de datos biográficos publicados anteriormente a los que se añaden algunos detalles inéditos, ayudando a conocer mejor la trayectoria del personaje: un pintor murillesco que comienza a trabajar para la familia real española antes del Lustro Real en Sevilla. En la Corte conocerá a los pintores franceses, lo que le llevará a actualizar su estilo, separándose de la filiación murillesca tan presente en Sevilla desde finales del siglo XVII. También presentamos una serie de obras que ahora atribuimos al artista, así como sus posibles dibujos preparatorios, lo que nos permite conocer algo más de su proceso creativo.

**PALABRAS CLAVE:** Alonso Miguel de Tovar, pintura sevillana, siglo XVIII, Lustro Real.

**ABSTRACT:** In this article we review a series of previously published biographical data to which some unpublished details are added, helping to better understand the character's career: a Murillo painter who begins to work for the Spanish royal family before the royal lustrum in Seville. At the Court he will meet French painters, which will lead him to update his style, separating himself from the “murillesca” affiliation so present in Seville since the end of the 17th century. We also present a series of works that we now attribute to the artist, as well as his possible preparatory drawings, which allows us to learn more about his creative process.

**KEY WORDS:** Alonso Miguel de Tovar, Sevillian painting, 18th century, royal five-year period.

El interés en la figura de Alonso Miguel de Tovar<sup>1</sup> se ha visto recuperado en los últimos años gracias a la magnífica exposición en el Museo de Bellas Artes de Sevilla,<sup>2</sup>

1. Agradecer especialmente a Manuel Sánchez Lópiz y a Juan José Vergara la revisión de este artículo.

2. CANO RIVERO, Ignacio y QUILES GARCÍA, Fernando. *Alonso Miguel de Tovar (1678-1752)*, Museo de Bellas Artes de Sevilla, catálogo de la exposición sep.-nov. 2006.

la exposición de Tovar y la Pastora en Huelva<sup>3</sup> y a la publicación de algunos estudios especializados.<sup>4</sup> A esto se le ha unido, la aparición de nuevas obras en los últimos años, así como la reatribución como suyas de algunas obras que se habían adjudicado de manera incorrecta a otros autores, como la *Divina Pastora* del Museo del Prado a Bernardo Lorente Germán u otras obras que fueron mal atribuidas a Meneses Osorio, como el *San Pedro Nolasco arrodillado delante de la Virgen de la Merced* del Museo de Bellas Artes sevillano y, por comparación con esta, otras que publicamos en este artículo. Igualmente, rechazamos algunas atribuciones históricas, como el *San Juan Nepomuceno* del Museo de Nancy, una obra claramente italiana del siglo XVIII.

Estos errores no solo afectaban a su obra, sino también a datos de su biografía. El conde de Maule, Nicolás de la Cruz y Bahamonde da la fecha de su óbito en 1758,<sup>5</sup> dato que también repite Francisco Girón en su opúsculo sobre el pintor,<sup>6</sup> cuando la fecha real parece que fue unos seis años antes.

En cuanto a su formación inicial, Ceán Bermúdez anota que fue discípulo del pintor Juan Antonio Fajardo “pintor de mediano mérito”, abandonándolo para trabajar con Juan Antonio Osorio,<sup>7</sup> con quien también estaría como pupilo Domingo Martínez. De su primera etapa conocemos unas pinturas murales<sup>8</sup> muy deterioradas trasladadas a lienzo en la parroquia de Zufre que se le atribuyen. Estas representan a santo Domingo y al beato fray Alano de la Roca y en otro una representación de san Francisco y santo Domingo arrodillados debajo de la Virgen y Cristo que está deteniendo las

3. ROMÁN VILLALÓN, Álvaro, (coord.). *En la senda de Murillo: Tovar y la Divina Pastora*. Huelva: Diputación de Huelva, 2019. A estas dos antecedió una en el año 1981 comisariada por Juan Miguel González Gómez organizada por la Caja de Ahorros de San Fernando y celebrada en Aracena, La Palma del Condado y Huelva.
4. QUILES GARCÍA, Fernando. *Alonso Miguel de Tovar: (1678-1752)*. Sevilla: Diputación Provincial, 2005. PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso. “El retrato del Cardenal Molina, una obra reaparecida de Alonso Miguel de Tovar.” *Goya: Revista de arte*, 318, 168-176 (2007). MARTÍNEZ DEL VALLE, Gonzalo. “Una pareja de retratos atribuibles a Alonso Miguel de Tovar”. *Boletín. Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, 2017, n.º 52, pp. 93-96.
5. CRUZ y BAHAMONDE, Nicolás de la. *Viage de España, Francia é Italia*. 1813, tomo 14, p. 305.
6. GIRÓN MARÍA, Francisco. *Alonso Miguel de Tovar. El pintor de la Divina Pastora*. Inédita y publicada posteriormente por Imprenta Provincial de Huelva, 1988.
7. También se ha especulado que se formara en el taller de Pedro de Medina Valvueda, el tutor elegido para su formación por Alonso García Hidalgo, cura del Sagrario catedralicio y oriundo de Higuera. QUILES GARCÍA, Fernando. “Alonso Miguel de Tovar. Un murillesco en la corte de Felipe V” en *La senda de Murillo Tovar y la Divina Pastora Huelva*. Diputación de Huelva, 2019, p. 17. Este dato acerca de su formación parece partir del conde del Águila que decía de él: “don alonzo de tovar pintor del rey, era extremeño, de la Higuera de Aracena. Tuvo por maestro a Juan Antonio Osorio, en cuya escuela concurrió a un tiempo con Dominguito... sus copias de Morillo engañan a los no mui inteligentes”; Carta del conde del Águila a Antonio Ponz. MATA CARRIAZO Y ARROQUIA Juan de. “Correspondencia de don Antonio Ponz con el conde del Águila”, *Archivo español de arte y arqueología*, tomo 5, n.º 14, 1929, p. 181.
8. Que fueron hallados en las obras que se realizaban en la nave central de la parroquia en 1912, restaurados y pasados a lienzo por Manuel Fatuarte. Agradezco a Santiago González Flores dicha información.

flechas contra ellos en el cielo. Aparte hay un gran cuadro de ánimas que parece que fue un encargo de la cofradía de Ánimas del Purgatorio de la localidad, en donde se manifiesta un estilo aún incipiente.

Cuando superó al maestro se dedicó a “copiar los quadros de caballete de Murillo, de los que había abundancia entonces en las casas principales de aquella ciudad”<sup>9</sup>

Esto lo hizo:

... con suma paciencia y prolijidad, pues imitaba con el pincel delgado de meloncillo las huellas que dejaban en el original las cerdas de la brocha sin hacer duro ni amanerado. Al contrario, suave y blando y de gran efecto desde lejos. Esto es muy difícil de ejecutar, por lo que lo es también distinguir sus copias de los originales.<sup>10</sup>

Esta habilidad como copista de Murillo la recalca Ceán cuando menciona la copia que había en el sagrario de Santa María la Blanca de Sevilla con la “virgen, s. Josef, el niño Dios y san Juanito, que se tendría por original a no saberse que existe el de Murillo en el palacio nuevo de Madrid”<sup>11</sup> o la excelente copia de la *Virgen de la Faja* de Murillo que Tovar realizó y de la que se conservan dos copias, una en el Museo de Cádiz<sup>12</sup> y la otra en el Museo de Bellas Artes de Budapest. Igualmente, destacable es la copia de la *Inmaculada* del Museo Catedralicio de Cádiz, de 1723, que vendría a ser una versión libre de la *Inmaculada de los Venerables* que pintara Murillo. También para su pueblo natal, Higuera, realizaría una versión de la *Virgen de la Servilleta* o un fragmento de la cabeza de la *Inmaculada Concepción de Aranjuez*.

Esta imitación no es algo nuevo en el contexto de su época y el propio Murillo copia o se inspira en artistas precedentes, ya sea a través de la visualización directa de sus obras como de fuentes grabadas. Este universo gestual de Murillo ha sido estudiado “como un verdadero ejercicio de fisiognomía que más que con estar inspirado del natural, procede como se ve de reinterpretaciones de las pulsiones y pasiones de otros artistas”<sup>13</sup> como cuando se basa en la obra de Gioacchino Assereto *Moisés haciendo manar el agua de la roca de Horeb* para el cuadro de la misma composición, de la Santa Caridad de Sevilla. O en el grabado de Rafael Sadeler de santa Erentrudis para el

9. CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España*. VA. 1800, tomo V, p. 48

Del que Guichot califica como “sacerdote y artista de genio” QUILES GARCÍA, Fernando. “Alonso Miguel de Tovar, entre Sevilla y la Corte” En CANO RIVERO, Ignacio y QUILES GARCÍA, Fernando. *Alonso Miguel de Tovar (1678-1752)*, p. 16.

10. CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. *Historia del arte de la pintura en España*. Oviedo: KRK Ediciones, 2016, p. 776.

11. CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. *Diccionario histórico*. Op. cit., p. 50.

12. Ya atribuida a Miguel Alonso de Tovar en el Catálogo de 1876 del Museo de Cádiz,

13. NAVARRETE PRIETO, Benito. *Murillo y las metáforas de la imagen*, Cátedra, 2017, p. 105.

cuadro de Santa Isabel de Hungría, así como en estampas de Simone Cantarini, Stefano della Bella, Guido Reni, Rubens y tantos otros.

La primera etapa de los denominados murillescos transcurre desde 1682 a 1729, unos cincuenta años después de la muerte de Murillo, en los que su obra queda recreada con gran fidelidad por parte de discípulos directos y seguidores cercanos a su estética.<sup>14</sup> Tovar sería un murillesco de segunda generación, que no llega a conocer al maestro. Esta tónica de copia o influencia de los modelos murillescos también es manifiesta en pintores coetáneos como Bernardo Lorente<sup>15</sup> o incluso Juan Ruiz Soriano.

Como recuerda Quiles en algunos pintores, la “ausencia de contratos y la escasez de obras firmadas dificultan el estudio” de su producción.<sup>16</sup> Esto se acentúa por el hecho de que en algunas obras se limitan a copiar o versionar originales de Murillo. En cambio, en otros géneros como el retrato llegan a producir obras de gran calidad. Como le sucediera a Lorente, en su dilatada vida Tovar produce algunas obras más flojas que otras, a lo que se le une que probablemente en algunas etapas pudiera trabajar en colaboración de otros pintores como su pariente Juan Ruiz Soriano<sup>17</sup> y otros oficiales. Era por tanto habitual que la calidad mermara en pro de atender a una numerosa clientela.

Por lo que cuenta Ceán, Tovar hizo muchas copias de cuadros de Murillo que estaban en las iglesias sevillanas a los “ricos aficionados”. Es probable igualmente que en cierta manera se encontrara implicado en el negocio de las falsificaciones, pues “enviaban fuera del reino pasando por originales, de lo que resultan tantas buenas copias en los países extranjeros que pasan por mano de Murillo”.<sup>18</sup> Ceán llega a afirmar que “manifiestan que Tovar sabía más que copiar a Murillo y que fue el mejor pintor andaluz de su siglo”.<sup>19</sup> Dice que no sólo se limitó a copiar, pues “hay una prueba de quan bien entendía el dibujo y demás partes de la pintura en un excelente quadro original, firmado de su mano con figuras del tamaño del natural”.<sup>20</sup> El historiador francés Paul Viardot a mediados del XIX decía “que muchos cuadros sobre todo en las galerías extranjeras pasan por ser de Murillo, no siendo sino de Tovar, yo he conocido algunos en Londres por haber visto los modelos en España”. De este modo, “la sociedad que seguía hechizada por las maneras de Murillo encontró en Tovar un digno sustituto, pues mejoró con creces a cualquiera de sus imitadores incluido Meneses Osorio”, quizás el discípulo más fiel del afamado maestro.

14. CABEZAS GARCÍA, Álvaro. “En la senda de Murillo”. *En la senda de Murillo: Tovar y la Divina Pastora, Catálogo de la exposición*, Huelva: Diputación de Huelva, 2019, p. 34.

15. PORRES BENAVIDES, Jesús. “La influencia de Murillo en Bernardo Lorente Germán: nuevas obras”, *Quiroga. Revista de Patrimonio Iberoamericano*, 2019, n.º 15, pp. 60-71.

16. QUILES GARCÍA, Fernando. *Alonso Miguel de Tovar: (1678-1752)*. Diputación de Sevilla, 2005, p. 37.

17. De acuerdo con Ceán, Tovar será el “que lo enseñó a pintar y dibujar con buen orden y sistema” CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. *Diccionario histórico. Op. cit.*, p. 287.

18. CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. *Historia del arte de la pintura en España. Op. cit.*, p. 777.

19. *Idem*.

20. CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. *Diccionario histórico. Op. cit.*, p. 49.

Después de una estancia sevillana, a finales de 1723 o principios de 1724, nuestro artista se traslada a Madrid desde donde sigue a la corte a La Granja de San Ildefonso (Segovia), por haberle sido encomendada por la reina, a través de Ranc,<sup>21</sup> la tarea de realizar copias de los retratos regios. Allí realizó obras de género diferente al retrato o religioso, como los tres lienzos de “juguete de madamas”<sup>22</sup> y “un hombre tocando la guitarra sobre lienzo blanco de aguazo encarnado” que se le asignan en el inventario de 1747.<sup>23</sup> O, por ejemplo, paisajes como el que hiciera para Antonio Miranda... “hizo el quadro de la vista del santuario de Covadonga que tiene su congregación en Madrid”.<sup>24</sup>

Como dio a conocer Ángel Aterido, la ida de Tovar a la corte ya venía gestándose desde tiempo atrás. En 1716, Manuel Manso, ensayador de la Real Casa de la Moneda de Sevilla escribe desde Sevilla al duque del Infantado en Madrid:

Está para pasar a esa corte con brevedad, llamado del s<sup>o</sup> duque de Arcos, D<sup>n</sup> alonso de Tovar pintor de gran crédito y conozim<sup>to</sup> de los artífices antiguos como del Tiziano, Rubenes, Vandic y otros, q. es de quien me (h)e valido en quanto se á ofrezido para el conocimiento de los Orixinales de estos autores; vera a V. e. y le informara a voca (de) las dilix<sup>s</sup> que se an hecho sobre el encargo de Ve.<sup>25</sup>

Como comenta el mismo autor, nada sabemos de las diligencias que tomó el pintor, pero lo que sí queda claro era su conocimiento de la pintura europea más afamada, a pesar de ser un pintor que, como Murillo, nunca salió de España y se tuvo que limitar a conocerla en las colecciones sevillanas del momento.<sup>26</sup>

En 1729 fue nombrado pintor de cámara por la plaza que había dejado vacante Teodoro Ardemans<sup>27</sup> y luego, durante el Lustró Real, acompañó a la corte a Sevilla

21. Aunque quizás parece de manera transitoria pues Ranc había pedido un pintor copista de París. LAvALLÉ COBO, Teresa. “Alonso Miguel de Tobar: pintor de Isabel de Farnesio”. En *I Congreso Internacional Pintura española siglo XVIII*. Museo del Grabado Español Contemporáneo, 1998, p. 167.
22. Por ejemplo, en la entrada de los reyes a Cádiz se recoge que el gremio de carniceros había dispuesto un “altarcito” con los retratos de los reyes y entre otras pinturas unas de madamas “una tejiendo encages de bolillos y otra pescando”. “Relación de la entrada de los reyes Ntros señores, príncipes e infantes en Cadiz este año de 1729”. Archivo Histórico Municipal de Sevilla (AHMS): sección XI, papeles del conde del Águila, tomo 26, folio 93 reverso.
23. Seguramente serían recreaciones de escenas galantes de gusto francés. Actualmente perdidas. ATERIDO FERNÁNDEZ, Ángel; MARTÍNEZ CUESTA, Juan; PÉREZ PRECIADO, José Juan. *Colecciones de pinturas de Felipe V e Isabel Farnesio: Inventarios reales*. Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2004, p. 68.
24. Biblioteca Nacional de España (BNE) MSS/214558-185, Árboles históricos de las vidas de los pintores españoles. Esta sería la Real Congregación de Nuestra Señora de Covadonga de naturales y originarios del principado de Asturias en Madrid.
25. ATERIDO FERNÁNDEZ, Ángel. *El final del Siglo de Oro. La pintura en Madrid en el cambio dinástico, 1685-1726*. Madrid: CSIC, 2015, p. 42.
26. *Idem*.
27. CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. *Diccionario histórico*. *Op. cit.*, p. 49. Aunque el despacho no le fue concedido hasta tres años más tarde.

donde parece que fue uno de los “culpables”, junto con otros pintores como Domingo Martínez, de hacer de la reina Isabel Farnesio una ferviente admiradora de la pintura de Murillo. Como recuerda Álvaro Cabezas, “la reina, con su afición a la pintura hizo nacer una noción artística nueva, distinta de la practicada en décadas anteriores y que se expandiría rápidamente por toda Europa: el murillismo”.<sup>28</sup>

Parece que Jean Ranc le reclamó desde Sevilla para que volviera a esta ciudad a ayudarlo en el taller que el francés había instalado en el Alcázar,<sup>29</sup> que se quejaba al rey porque no daba abasto. En 1731 fueron atendidas las peticiones de Ranc y Tovar se estableció nuevamente en Sevilla.<sup>30</sup> El pintor, familiar del santo oficio, debía gozar de la confianza de los reyes, pues siempre se refieren a él llamándolo “Don Alonso”.<sup>31</sup>

En dicha estancia se convirtió en uno de los artistas más reputados de la ciudad. Allí participaría en el diseño y confección de arquitecturas efímeras que requerían de las efigies pintadas de sus majestades, así como de decoraciones pictóricas de tipo simbólico, para las entradas o visitas de la familia real a Sevilla<sup>32</sup> y otras ciudades cercanas.

Después de volver a la corte en 1734, tuvo el encargo de inventariar las pinturas que se habían salvado del incendio del Alcázar ese año,<sup>33</sup> junto a pintores como Jean Ranc o Pedro de Peralta,<sup>34</sup> asimismo hizo la peritación en la testamentaría del marqués de Villena, Mercurio López Pacheco, tanto de su residencia madrileña como de los bienes que poseía en el castillo de Escalona (Toledo).<sup>35</sup> Parece ser que esta familia le protegería en la corte y así se entiende tanto de los retratos que hizo de la familia como el modelo para el grabado del VIII marqués de Villena. A partir de entonces permaneció en la corte, zafándose al parecer de un juicio que tenía en Sevilla, al hacer valer su condición de criado del rey.<sup>36</sup>

Como pintor de corte colaboró con Jean Ranc y se hizo célebre por los retratos que hizo en Madrid. Sánchez Cantón comenta una carta del propio Ranc en la que dice “está ocupado en los retratos de los príncipes, que suspendió para retocar un

28. CABEZAS GARCÍA, Álvaro. “En la senda de Murillo”. *Op. cit.*, p. 37.

29. QUILES GARCÍA, Fernando. “Un viaje de la periferia al centro: la pintura sevillana y el Lustro Real” En *Sevilla y corte: las artes y el lustro real (1729-1733)*. Casa de Velázquez, 2010, p. 192.

30. *Idem.* p. 192

31. LAVALLE COBO, Teresa. “Alonso Miguel de Tobar: pintor de Isabel”. *Op. cit.*, p. 170.

32. Para ver el aparato iconográfico que se dispuso en la ciudad se puede consultar *Copia de una carta en que se hace una sucinta verídica descripción del sumptuoso aparato que se dispuso en la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla, para la festiva entrada de los reyes católicos día 3 de febrero deste año de 1729* editado en la viuda de Francisco Leefdael en Sevilla.

33. QUILES GARCÍA, Fernando. *Alonso Miguel de Tobar: (1678-1752)*. *Op. cit.*, p. 20.

34. ATERIDO FERNÁNDEZ, Ángel; MARTÍNEZ CUESTA, Juan; PÉREZ PRECIADO, José Juan. *Colecciones de pinturas*. *Op. cit.*, p. 61.

35. QUILES GARCÍA, Fernando. *Alonso Miguel de Tobar: (1678-1752)*, p. 33. En el castillo de Montemayor (Córdoba) se conservaba hasta hace unos años el retrato de Juan Manuel Fernando Pacheco duque de Escalona y marqués de Villena. El de su mujer Josefa de Benavides se conserva en una colección particular.

36. LAVALLE COBO, Teresa. “Alonso Miguel de Tobar: pintor de Isabel de Farnesio”. *Op. cit.*, p. 172.

gran cuadro de Tovar”, con lo que queda clara la interrelación entre ambos. También sabemos que hacia 1737 compartía taller en palacio junto a Louis-Michel van Loo.<sup>37</sup> Su habilidad en el trabajo le valió el mote de Don Alonso, el Copista. Habilidad que quizás “padeciera”, pues como dice Quiles al principio le dio “mucho crédito” copiando a Murillo, pero que terminaría con su carrera al imposibilitarle su ascenso en la corte, ciñéndose a copiar a los pintores cortesanos franceses,<sup>38</sup> especialmente de los discípulos de Hyacinthe Rigaud: Houasse, Ranc y Van Loo.

El propio Van Loo, contratado como retratista de Corte después de la muerte de Ranc, solicita nuevamente a Tovar en 1738 para que vuelva a la corte desde Sevilla, alegando que las “órdenes del rey son muy estrictas para que no se omita un instante a su servicio”<sup>39</sup> y citado con el calificativo de “fort bon copiste”.<sup>40</sup> Hemos encontrado una documentación en el archivo del Palacio Real donde podemos ver como Tovar no sólo tenía amigos en la corte o protectores como Van Loo, sino también algunos rivales que amenazaban su posición, por lo que se comprende que éste le urja a que vuelva, pues peligraba su oficio de pintor real.

En dicha documentación se recoge que el hermano del fallecido Jean Ranc, Guillaume, solicita el puesto de pintor que había dejado vacante su hermano a lo que contesta el marqués de Villena diciendo que:

... parece que dn Juan Baupla la Comba, de quien ha presentado un papel, dize haber visto dos retratos y que es cierto los a efectuado el mencionado Dn Guillermo Ranc pero no expresa nada en quanto a su avilidad, ni tampoco consta haya vacante alguna, ni que Dn Alonso Thovar haya dejado empleo ni sueldo alguno; en cuya inteligencia resolverse su Magd lo que sea más de su real agrado.<sup>41</sup>

Tovar permanecería en la corte tras la muerte de Felipe V en junio de 1746 y no tenemos noticia de que volviera a su tierra natal, muriendo en la capital en 1752.

## TOVAR, PINTOR DE RETRATOS

Durante su etapa madrileña, una de las facetas más relevantes de la labor del pintor fue la de copista de retratos, especialmente de la familia real. Fueron principalmente copias de los mencionados pintores franceses o al menos versiones fidedignas, cosa que ha

37. QUILES GARCÍA, Fernando *Alonso Miguel de Tovar: (1678-1752)*, p. 33.

38. *Idem*, p. 40.

39. LAVALLE COBO, Teresa. “Alonso Miguel de Tobar: pintor de Isabel de Farnesio. *Op. cit.*”, p. 172.

40. LUNA FERNÁNDEZ, Juan J. “Jean Ranc. Ideas artísticas y métodos de trabajo, a través de pinturas y documentos”. *Archivo Español de Arte*, 1980, vol. 53, no 212, p. 457

41. Archivo General de Palacio, Madrid (AGP). Personal expediente 868. Exp. 17 d. Guillermo Ranc “pintor de cámara”.



Figura 1: *Retrato del rey Fernando VI siendo príncipe de Asturias*, Jean Ranc con posible colaboración de Tovar; Museo Naval de Madrid.

imposibilitado o dificultado la tarea de reconocer algunas de sus obras. Por ejemplo, en 1738 se le encargan “los retratos de los S<sup>os</sup> Rey de Napoles y princesa del Brasil, para copiarlos, que echo boluer a los originales y indemnes a sus respectivos sitios”.<sup>42</sup>

Parece segura su intervención en el retrato de *Isabel Farnesio, reina de España*<sup>43</sup> del museo del Prado, que sigue un prototipo de Jean Ranc, cosa verosímil pues, como hemos dicho, era normal la copia por parte de Tovar. Algo semejante se puede observar en el *Retrato del rey Fernando VI siendo príncipe de Asturias* también en el Museo del Prado (fig. 1)<sup>44</sup> que presenta similitudes con otras obras atribuidas a Tovar como el retrato de D. Antonio María Díaz de Lavandero y Urtusaustegui.

También se podría añadir a su catálogo dentro de la etapa sevillana los retratos de Felipe V y su esposa Isabel Farnesio, copia de Jean Ranc, que posee la Academia

42. QUILES GARCÍA, Fernando y CANO RIVERO, Ignacio. *Bernardo Lorente Germán y la pintura sevillana de su tiempo (1680-1759)*. Fernando Villaverde, 2006, p. 313.

43. Número de catálogo P002340.

44. Número de catálogo P002342.



Figura 2: *Retrato de joven*, aquí atribuido a Alonso Miguel de Tovar, 1730, comercio de arte.

de Medicina de Sevilla, de los cuales ya hay referencias documentales en 1737<sup>45</sup> y probablemente también del de Fernando VI, su hijo. En la misma Academia hay un retrato del doctor Cerví que poseía la regia sociedad, de un tal J. de Toval “por el que se pretendía que se le pagase cincuenta pesos, lo que al final quedo ajustado en treinta y cuatro pesos escudos de a ocho de plata”,<sup>46</sup> que podría ser un error de transcripción refiriéndose a nuestro autor.

Tovar fue muy bien aceptado entre la nobleza y las familias ricas de Sevilla, en donde su prestigio iba aumentando.<sup>47</sup> Dicho éxito puede verse en la cantidad de obras que realizó, así como, su presencia en algunos inventarios de las colecciones de la ciudad.

45. LÓPEZ GARRIDO, María Isabel (coord.). *La colección artística de la Real Academia de Medicina de Sevilla. 1700-2000*. Real Academia de Sevilla, 2000, pp. 38-39.

46. Archivo Academia de Medicina de Sevilla (AAM). Libro de caudales año 1731. Folio 124-125 en *La colección artística de la Real Academia de Medicina de Sevilla. 1700-2000*. Real Academia de Sevilla, 2000.

47. QUILES GARCÍA, Fernando. “Alonso Miguel de Tovar. Un murillesco en la corte de Felipe V”. *Op. cit.*, p. 24 GAMERO GONZÁLEZ, Ana Isabel. “Una pintura gótica bajo la Virgen del Consuelo de Alonso Miguel de Tovar” en *Ars Magazine* 18/06/2020.

En el inventario realizado en 1784 a la muerte del II conde del Águila, Miguel de Espinosa Maldonado, se cita: “Ytt. otro Quadro del retrato del Rey Dn. Fernando Sexto, su Autor Tobar”.<sup>48</sup>

En comercio<sup>49</sup> se ha podido ver el retrato de un joven (fig. 2) que por su vestimenta podría ser hijo de un alto cargo de la corte en esos momentos en Sevilla. En la mano lleva una carta que pone “A la S. y mi G<sup>el</sup> D<sup>ss</sup> m. o<sup>mg</sup> como deseo y he (...) dama de la reina señora... Sevilla”. Este detalle de la carta en la mano también lo utiliza nuestro autor en otras obras como el caballero Mendoza de Rhode Island “el mejor retrato que conozco sevillano pintado en esa época” en palabras de Angulo.<sup>50</sup> En el reverso se puede leer “se hizo en el año de 1730 de edad de 12 años”. Aunque en un primer momento pensábamos que se trataba de un retrato del infante don Felipe, futuro duque de Parma, que fue retratado por Lorente Germán en ese mismo año de 1730,<sup>51</sup> el hecho de que no tenga ningún tipo de banda o condecoración indica más bien que se trata del retrato del hijo de un noble.<sup>52</sup>

Tovar sigue la tónica del retrato de aparato de influencia francesa donde alcanza la verosimilitud “a través del reflejo de los sentimientos y el carácter del retratado”.<sup>53</sup> Siempre otorga a sus retratos cierta solemnidad, lo que a veces puede resultar chocante sobre todo, cuando se trata de un adolescente. Existen otros ejemplos de retratos de joven como en el doble retrato del arzobispo Francisco Antonio Pérez de Escandón y su joven fámulo Francisco de Olmeda,<sup>54</sup> hijo de don Gabriel de Olmeda,<sup>55</sup> marqués de los Llanos. Aunque es cierto que éste, retratado como un adolescente, tendría en realidad

48. ILLÁN MARTÍN, Magdalena. “La colección pictórica del conde del Águila”, *Laboratorio de Arte*, 2000, n.º 13, p. 147.

49. Agradezco a Gustavo Montoya la información prestada.

50. QUILES GARCÍA, Fernando. Ficha catalográfica de retrato de caballero de la familia Mendoza y de la Vega en NAVARRETE PRIETO, Benito. *Murillo y su estela en Sevilla*. Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla (ICAS), 2017, p. 252.

51. PORRES BENAVIDES, Jesús. “La influencia de Murillo en Bernardo Lorente Germán: Nuevas obras” *Revista Quiroga*, 2019, p. 67. En esta época es conocida la anécdota en que Lorente disputó con el famoso pintor de cámara Jean Ranc la ejecución de un retrato de un infante. José Milicua comenta, gracias a una carta del propio Lorente, del supuesto enfado y casi “muerte” de disgusto del propio Ranc al contemplar el retrato del infante don Felipe de Borbón que él no había sido capaz de pintar con semejante parecido y rapidez. MILICUA, José. “Bernardo Lorente Germán: El retrato del Infante Don Felipe”. En *Archivo Español de Arte*, n.º 136. Madrid, 1961, pp. 313-320. Sobre este cuadro traté en una charla organizada por la Asociación de Amigos del Museo de Bellas Artes de Sevilla denominada “Retrato del infante don Felipe” (h. 1. 730). HALCÓN, Fátima. “La imagen del Príncipe: el infante D. Felipe de Borbón, duque de Parma y la Real Maestranza de Caballería de Sevilla”, *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, n.º 13. 2000, pp. 371-385.

52. Por fechas no encaja con la edad de ninguno de los hijos de Felipe V e Isabel Farnesio. Tuvieron un hijo en 1717, pero falleció un mes después, y en 1718 tuvieron a la infanta María Victoria. Agradecemos a Gloria Martínez Leiva, Jesús Morejón y Fátima Halcón las sugerencias aportadas.

53. QUILES GARCÍA, Fernando. *Alonso Miguel de Tovar: (1678-1752)*. Op. cit., p. 38.

54. VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique. “Un retrato de Francisco Antonio Pérez de Escandón y de don Francisco de Olmeda atribuido a Alonso Miguel de Tovar”. *Archivo Hispalense: Revista histórica, literaria y artística*, 2012, vol. 95, n.º 288, pp. 411-415.

55. Del cual se conserva otro retrato atribuible a Tovar.

unos 6 o 7 años. También se le atribuye y resulta muy interesante el retrato del niño Manuel López-Pintado, en la colección Morales Marañón, de 1713 y por tanto anterior a su estancia en la corte,<sup>56</sup> aunque algunos autores como Quiles lo ven acertadamente más cercano a otros pintores como Lorente.

Un retrato de don Francisco Rodrigo de las Cuentas-Zayas<sup>57</sup> ha salido al mercado recientemente. Tiene una inscripción que pone “D. Fran.co Rodrigo D Las Cuentas Zaías, Dl Consº DSM i su Oidor en la real Audienzia D Sevilla d 1741”.<sup>58</sup> La obra se dispone en un formato ovalado que nos remite a Murillo, por ejemplo, a su autorretrato en la National Gallery o el de Nicolás Omazur, así como al del caballero Mendoza del propio Tovar mencionado anteriormente. Aparece apoyando su mano derecha en el óvalo tallado en piedra, de tradición flamenca. Esta obra quizás no tenga la calidad de otras de Tovar y, a nuestro juicio, se debe entender como obra de algún discípulo, probablemente su pariente Juan Ruiz Soriano. La dificultad de que sea obra de Tovar es mayor si consideramos que en ese año ya tendría una edad considerable, superados los 60 años y que tras su último viaje a Madrid en 1738 no retornará a Sevilla.

La atribución a Tovar desde antiguo de la copia que hay en el Prado del autorretrato de Murillo<sup>59</sup> (fig. 3) corrobora que nuestro autor conocía esta obra. Otro cuadro que tiene conexión con estos retratos de Murillo es el *Retrato de caballero posiblemente recreando la imagen de Murillo* que Benito Navarrete atribuyó hace unos años a Tovar.<sup>60</sup> Dicho retrato que se enmarca en un óvalo pétreo con la mano izquierda apoyada en él, muestra un pequeño cuadrado de la Virgen con el Niño en la otra mano.<sup>61</sup> Arriba, en el ángulo superior izquierdo, está representado el escudo de

56. PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso. Ficha catalográfica de Retrato de Manuel López-Pintado. En *Teatro de grandezas*: [catálogo de la exposición]. Consejería de Cultura, 2007, p. 278.

57. Sobre este personaje se puede leer MOREJÓN PAZOS, Jesús. *Solís X siglos de Historia*, Editorial Fabiola, Sevilla, 2007, pp. 24-26 y del mismo autor “Sociedad y religiosidad en la Cantillana del siglo XVIII”. En *Divina Pastora de Cantillana: Tres siglos de una devoción* (coord. Jesús Morejón Pazos) 2021, p. 115.

58. Estuvo casado con María Solís y Ribera, naturales ambos de Cantillana. Los Cuentas-Zayas eran un linaje originario de Toledo que se asentaron en Cantillana en el siglo anterior bajo la protección del primer conde de Cantillana.

59. Procedencia Colección Real (Palacio de Aranjuez, Madrid, Consejo de Estado, 1818, n.º 180 y 314). Núm. de catálogo P001153. Ignacio Cano la fecha antes de 1723, porque Tovar la tuvo que realizar antes de partir a Madrid en 1723 con lo que sería la copia más antigua conservada. CANO RIVERO, Ignacio, ficha catalográfica de copia del autorretrato de Murillo en CANO RIVERO, Ignacio y QUILES GARCÍA, Fernando. *Alonso Miguel de Tovar (1678-1752)*, Museo de Bellas Artes de Sevilla, sep.-nov. 2006, p. 42. González Gómez lo pone en duda en GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel. *Exposición antológica sobre el pintor onubense Alonso Miguel de Tovar y la Divina Pastora*, Catálogo de la exposición, Caja de Ahorros de San Fernando y celebrada en Aracena, La Palma del Condado y Huelva 1981.

60. Anteriormente lo cita como “Retrato de un caballero” MARTÍNEZ DEL VALLE, Gonzalo. *La imagen del poder. El retrato sevillano del siglo XVII*. 2010, p. 125.

61. La obra la conocía Angulo a través de la casa de subasta Sotheby’s en 1986. NAVARRETE PRIETO, Benito. *Murillo y las metáforas de la imagen*. Madrid: Cátedra, 2017, p. 28. También estudiado en



Figura 3: Copia del *autorretrato de Murillo*, Alonso Miguel de Tovar, Museo Nacional del Prado.

armas del personaje, que aparece vestido de negro con una peluca blanca mirando hacia el espectador.

En los fondos de dibujo de la Biblioteca Nacional de España hemos encontrado un ejemplar a tinta del retrato de Diego Ortiz de Zúñiga<sup>62</sup> que pudiera ser obra de Tovar. El dibujo (fig. 4) estaba erróneamente identificado como “retrato de D. José Solís de Valderrábano, duque de Montellano”<sup>63</sup> por Barcia, aunque certeramente pone en la ficha del catálogo “dibujo bien hecho y concluido como para grabar una lámina”. Efectivamente parece que sirvió como dibujo preparatorio para una plancha. El dibujo se corresponde con el retrato de Murillo en el castillo galés de Penrhyn<sup>64</sup> (fig. 5)

QUILES GARCÍA, Fernando. “Esta es mi cara y ésta es mi alma: Leed. Galería de retratos del barroco sevillano”. *Cuadernos de arte e iconografía*, 2011, vol. 20, n.º 40, p. 379.

62. Estaba catalogado con la numeración Dib/15/30/10 o bien la antigua catalogación de Barcia B-2106.

63. “busto en medallón oval, sobre zócalo, en cuyo centro está el escudo de armas. Tinta de china. P. ag. An 1870. Al 249. C. Car. BARCIA Y PAVÓN, Ángel María. *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*, (En Dibujos del siglo XVIII), 1906.

64. Agradezco a Benito Navarrete la imagen.

“CON TANTA EXACTITUD, QUE SE EQUIVOCABAN LAS COPIAS CON LOS ORIGINALES”:  
REFLEXIONES Y NUEVAS OBRAS DE ALONSO MIGUEL DE TOVAR Y SU CÍRCULO



Figura 4: *Retrato de Diego Ortiz de Zúñiga*, dibujo, atribuido a Alonso Miguel de Tovar, Biblioteca Nacional de España.



Figura 5: *Retrato de Diego Ortiz de Zúñiga*, Bartolomé Esteban Murillo, castillo de Penrhyn, Gales.

por los elementos que posee, aparte del parecido fisonómico del rostro, aunque con la nariz un poco más ancha, el traje y el cuello plano del retratado, la cruz de Santiago bordada en un lateral junto con la insignia de la orden colgada del cuello, así como el escudo nobiliario. El dibujo perteneció a la colección de Valentín Carderera pintor, estudioso, divulgador y coleccionista. En 1867 su colección de dibujos y estampas pasó a la Biblioteca Nacional. Sabemos también que Tovar hizo otra serie de dibujos preparatorios para grabados, como los del VIII marqués de Villena,<sup>65</sup> hacia 1725, abierta por Juan Bernabé Palomino o el retrato del arzobispo de Toledo, Diego de Astorga y Céspedes.<sup>66</sup>

El retratado Diego Ortiz de Zúñiga (1633-1680) fue caballero de la orden de Santiago, veinticuatro de Sevilla, historiador y autor entre otras obras de los *Anales Eclesiásticos y Seculares de Sevilla*, obra que recoge los acontecimientos de la ciudad desde 1246 hasta 1671. Fue hermano de la Santa Caridad donde coincidiría con Murillo que le retrató. Sabemos que era también un gran coleccionista, a su muerte poseía 1.139 libros y 103 pinturas.<sup>67</sup> Entre ellas se incluía su retrato pintado hacia 1653,<sup>68</sup> cuando Ortiz de Zúñiga fue nombrado caballero veinticuatro y contaba con 20 años.

En la colección del II conde del Águila aparece citado “Y tt. Otro retrato de Dn. Diego Ortiz de Zuñiga”, que no creemos que fuera el original pintado por Murillo, ya que este estaba en la colección de los marqueses de Monforte. El II conde del Águila, Miguel de Espinosa, era descendiente por su madre, Ana María Tello de Guzmán y Ortiz de Zúñiga de Diego Ortiz de Zúñiga. En el Ayuntamiento de Sevilla hay al menos dos retratos de Ortiz de Zúñiga, una copia del retrato de Murillo y otro anónimo de hacia 1670 que no tiene mucho que ver con la versión anterior.

De Alonso Miguel de Tovar dice el conde del Águila<sup>69</sup> hablando de Osorio su maestro:

... pintor mediocre y le aventajaron: Tovar en retratos y copia de Murillo, en las cuales nadie le excedía y Dominguito en retratos y perspectiva. Ahora Vm averiguara el día de la muerte de dho Tobar que fue ha vra 15 años y donde esta sepultado en esa corte donde vivía yo le conocí y comuniqué a ... ves el año 1752 ya mui viejo.<sup>70</sup>

65. Para el diccionario de la Real Academia de la Lengua.

66. Pintado entre 1720 y 1727 por Tovar, en sendos lienzos que se exhiben en la Biblioteca Nacional y en la Catedral primada. QUILES GARCÍA, Fernando. “Esta es mi cara y ésta es mi alma. *Op. cit.*, p. 384

67. NAVARRETE PRIETO, Benito. *Murillo y las metáforas de la imagen*, Cátedra, 2017, p. 253.

68. La gran moldura que actúa a manera de marco pétreo con alerones, orejeras y dos puttis, está basada a su vez en la que realiza Juan de Jáuregui en algunos de sus grabados cincuenta años antes en el retrato de Alonso de Carranza y que Murillo utilizara en otros retratos como el de Juan de Saavedra.

69. Carta del conde del Águila a Antonio Ponz en MATA CARRIAZO Y ARROQUIA Juan de. “Correspondencia de don Antonio Ponz. *Op. cit.*, p. 181.

70. AHMS: sección XI, papeles del conde del Águila, tomo 26, quartos (rollo 47). Núm. 10 hoja 17.



Figura 6: *Santa Margarita de Antioquia*, atribuido a Alonso Miguel de Tovar, Princeton University Art Museum.

### EL DIBUJO COMO PARTE DEL PROCESO CREATIVO

En los últimos años se ha ido tomando conciencia de la importancia del dibujo como parte del proceso creativo de una obra y como *obra* artística de un valor esencial para conocer también a los artistas. Desgraciadamente son pocos los dibujos que se conservan como obra segura de Tovar. En la Kunsthalle de Hamburgo hay un dibujo de un Niño Jesús<sup>71</sup> con la bola del mundo en una gloria de ángeles, obra posible suya, y otro de un san Juanito niño con el cordero, atribuido de antiguo a Tovar,<sup>72</sup> aunque éste con menor fundamento estilístico y que bien pudiera ser obra de Cornelis Shut el Mozo, del que se tienen varias copias de obras de Murillo y al que recuerda ese trazo de aguada rápido con caras regordetas. En el Museo del Prado se puede relacionar con

71. Con inventario del museo 38589 del museo. HOFFMANN-SAMLAND, Jens; CARLOS VARONA, María Cruz de. *Dibujos españoles en la Kunsthalle de Hamburgo*. Ediciones El Viso, 2014, p. 252.

72. Con núm. de inventario 38611. P. 251.

Tovar un dibujo de *Descanso en la huida a Egipto* así como *Putti bajo la Inmaculada Concepción* en el British Museum.

En el Princeton University Art Museum se conserva otro dibujo de *Santa Margarita de Antioquía*. Es un trabajo realizado a lápiz que representa a la santa virgen y mártir con el dragón a sus pies, con uno de los cuales lo pisa (fig. 6). La atribución viene confirmada por dos inscripciones en el reverso que ponen “Tovar”.<sup>73</sup> La obra tiene algo de retardataria, pues recuerda modelos manieristas como la pintura de la santa realizada por el artista flamenco Peter de Witte (1548-1628), conocido en Italia como Pedro Cándido o Pedro “el Blanco”. En el Courtauld Institute de Londres poseen un dibujo de “Cabeza de mujer mirando hacia arriba” en carboncillo sobre papel verjurado<sup>74</sup> con una firma que parece autógrafa de Tovar. El dibujo pudiera ser un estudio preparatorio de una santa o una Inmaculada. En el reverso tiene dos apuntes rápidos de cabeza y un artefacto. El apunte rápido de cabeza recuerda a un dibujo de *San Diego de Alcalá en pie sosteniendo la cruz y con las rosas recogidas en el hábito* que se encuentra en la Kuntshalle de Hamburgo y está atribuido a Antonio García Reinoso.

Un dibujo a lápiz de *San José con el Niño Jesús*, firmado y fechado abajo a la izquierda “Tobar 1719”<sup>75</sup> (fig. 7), ha salido a mercado recientemente. La obra tiene las características de un Tovar que todavía no ha tenido las influencias de la pintura francesa y copia una composición de Murillo, que pudiera ser la que está en la colección del desaparecido Fórum Filatélico, proveniente, a su vez, de la de Félix Valdés en Bilbao o la pequeña obra en poder del BBVA, quizás boceto de la anterior, ya que el dibujo a tinta de Murillo que se conserva en la BNE no tiene mucho que ver con esta. En el reverso de la hoja tiene un busto de un hombre mirando de frente agarrando un cayado, que podría ser modelo de otro san José o de un apóstol. Este dibujo a lápiz muestra unas características que indican que podría ser copia de una obra ya realizada, algo que era habitual en la Sevilla de finales del siglo XVII en la Academia del Arte de la Pintura que había fundado el propio Murillo, en donde “se hacían copias de discípulos que aprendían así de los modelos del maestro”<sup>76</sup> y que seguro se siguió haciendo una vez que desapareció ésta a fines del XVII.<sup>77</sup>

En el Museo de Bellas Artes de Córdoba se conservan dos obras que también le han sido atribuidas. La primera es un monje sentado al que no podemos identificar.<sup>78</sup>

73. BANNER, Lisa, y otros. *Spanish Drawings in the Princeton University Art Museum*. Princeton University Art Museum, 2012, p. 49.

74. Mide 23 x 16,4 cm, donada por Sir Robert Clermont Witt en 1952. En el reverso tiene dos apuntes rápidos de cabeza y un artefacto.

75. Mide 23,3 x 17,3 cm, en Artfecit venta de obras de arte.

76. NAVARRETE PRIETO, Benito. *Murillo y las metáforas de la imagen*. Cátedra, 2017, p. 173.

77. Sobre esto se puede leer CORZO SÁNCHEZ, Ramón. *La Academia del Arte de la Pintura de Sevilla 1660-1674*, Sevilla, 2009.

78. PALENCIA CEREZO, José María. *La estela de Murillo en el Museo de Bellas Artes de Córdoba*, Sevilla, Consejería de Cultura, 2018, p. 84.

“CON TANTA EXACTITUD, QUE SE EQUIVOCABAN LAS COPIAS CON LOS ORIGINALES”:  
REFLEXIONES Y NUEVAS OBRAS DE ALONSO MIGUEL DE TOVAR Y SU CÍRCULO



Figura 7: *San José con el niño Jesús*, atribuido a Alonso Miguel de Tovar, dibujo, comercio de arte.

Está realizado en lápiz negro sobre papel.<sup>79</sup> El segundo de ellos representa a un grupo de la *Virgen con el Niño y san Juanito* y recuerda a algunas composiciones del propio Murillo como la *Virgen serrana con san Juanito* que está en la Pollok House de Glasgow. Esta obra está realizada en sanguina.<sup>80</sup>

Ya hemos mencionado anteriormente cómo Tovar se dedicó también a realizar los dibujos preparatorios de los retratos del VIII marqués de Villena<sup>81</sup> o del arzobispo Diego de Astorga y Céspedes, que posteriormente abrirían en estampa grabadores como Juan Bernabé Palomino.

En la Biblioteca Nacional de España se conserva un dibujo a lápiz de la *Divina Pastora*<sup>82</sup> (fig. 8) que copia su cuadro, hoy en el Museo del Prado. Por la forma como está trazado, con el lápiz haciendo mallas de *tratteggio*, aplicando rayas muy finas verticales y paralelas, es claramente un dibujo preparatorio para una plancha de cobre.

79. Núm. de catálogo CE10118D, se adquirió en 1877.

80. Núm. de catálogo DJ1479D, inserto en el del álbum de Flavia que se adquirió en 2008.

81. Para el diccionario de la Real Academia de la Lengua.

82. Tiene una inscripción abajo que pone “De Tobar en la Esc. España m izq del museo”.



Figura 8: *Divina Pastora*, atribuido a Alonso Miguel de Tovar, Biblioteca Nacional de España.

Esta plancha la realizaría el grabador, bien mediante incisiones manuales hechas con el buril o la punta seca o utilizando ácidos como en el aguafuerte. Anteriormente también mencionamos cómo Tovar se enriqueció haciendo copias de cuadros de Murillo y asimismo parece que se dedicó a hacer dibujos preparatorios para abrir en estampa obras de este autor.

#### TOVAR RESTAURADOR

Como ya hicieron muchos pintores de la época, una tarea habitual era ampliar o modificar cuadros anteriores como el *San Agustín entre Cristo y la Virgen*<sup>83</sup> (fig. 9). Pintado por Bartolomé Esteban Murillo, presidió la capilla privada de la Audiencia de Sevilla que posteriormente adquirió don Gaspar de Molina, a quien Tovar conoció y le hizo el magnífico retrato dado nuevamente a conocer hace unos años por

83. 274 x 195 cm. En los almacenes del Museo del Prado.

“CON TANTA EXACTITUD, QUE SE EQUIVOCABAN LAS COPIAS CON LOS ORIGINALES”:  
REFLEXIONES Y NUEVAS OBRAS DE ALONSO MIGUEL DE TOVAR Y SU CÍRCULO



Figura 9: *San Agustín entre Cristo y la Virgen*, Bartolomé Esteban Murillo y Alonso Miguel de Tovar, Museo Nacional del Prado.

Pleguezuelo.<sup>84</sup> Angulo fecha este san Agustín hacia 1665-1675 y está inventariado en el palacio de Madrid en 1772, habiendo pertenecido con anterioridad al marqués de los Llanos.

Se inspira directamente en una composición de van Dyck. Mayer ya advirtió la adición<sup>85</sup> en la parte superior, pues, de hecho, hay un cierto oscurecimiento de la zona, debido a que, cuando se añadió, seguramente el original se encontraba algo sucio. Presenta un grupo de dos ángeles grandes en el ángulo superior izquierdo y otro grupo de tres en el derecho algo menores. En medio se disponen parejas de ángeles que

84. De las notas manuscritas de Ceán sabemos cómo cita el cuadro del cardenal Molina “que está en poder de un caballero alcalde de corte que vive en la casa de Astrearena”. PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso. “El retrato del Cardenal Molina, una obra reaparecida de Alonso Miguel de Tovar” *Goya: Revista de arte*, n.º 318, 2007, pp. 168-176. Cuya copia en el Ayuntamiento de Sevilla procedente de la Biblioteca de San Acacio atribuimos a su pariente Juan Ruiz Soriano. QUILES GARCÍA, Fernando. “Alonso Miguel de Tovar. Un murillesco en la corte de Felipe V”. *Op. cit.*, p. 28.

85. ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. *Murillo. Su vida, su arte, su obra*. Tomo III, Espasa-Calpe, 1981.

juguetean contemplando la escena. Precisamente de este cuadro hay un dibujo en el museo de Hamburgo,<sup>86</sup> que se ha catalogado como después de Murillo y que pudiera ser un apunte de la obra del propio Tovar antes o después de la intervención.

Sabemos igualmente que sobre la tabla de *La Virgen del Consuelo* en la catedral de Sevilla, Tovar realizó una nueva pintura.<sup>87</sup> La obra actual, firmada y fechada por Tovar en 1720, respeta la composición goticista subyacente. El cabildo catedral le encargó también la restauración del *Nacimiento de la Virgen* de Murillo de la capilla de la Inmaculada en 1718.<sup>88</sup> Quiles destaca que se acudiera a él para ejecutar dicha intervención y cómo se le pagaron 480 reales por el trabajo, suma elevada.

#### OTROS DATOS BIOGRÁFICOS, ICONOGRAFÍAS RECURRENTES Y NUEVAS OBRAS

Ceán atribuye a nuestro pintor una gran capacidad de trabajo, pues llega a decir de él que “siempre pintando con el mismo tesón y placer como en su juventud, sin salir a paseo y sin tener otra diversión que la pintura”.<sup>89</sup> Tenía relación con otros pintores pues Ceán comenta igualmente que él y su mujer, en 1746, hicieron donación de “certainas fincas a Domingo Martínez”<sup>90</sup> con el que parece que compartió aprendizaje en el taller de Osorio. Al parecer, la mujer de Tovar, Francisca Cabezas de Miranda había heredado de su padre, Bernabé Cabezas, numerosas propiedades en Sevilla y los motivos de la donación los comenta el propio Tovar “por lo dilatado que están dichos vienes de esta corte y villa de Madrid y por esta razón no pueden asistir personalmente a la ciudad de Sevilla ni acudir a la buena administración”.<sup>91</sup> En el Archivo Municipal de Sevilla se encuentra una declaración del pintor Nicolás Navarro de 1742<sup>92</sup> donde señala que “me an encargado la administración de unas fincas que tienen en esta ciudad”.<sup>93</sup>

Entre sus numerosas propiedades estaban una casa en la calle de la Morería colación de santa Catalina, otra en calle Bancaleros, otra en calle Linos,<sup>94</sup> una en calle Rubios así como un corral de vecinos en la puerta de la Macarena. Todas estas casas estaban arrendadas, bien individualmente o por cuartos. Aparte tenía una serie de solares en la ciudad y “unas tierras en la vega de Triana q abra como un caiz de aransada

86. Con núm. de referencia 38598, realizado en tinta negra y lápiz con carboncillo. Fue estudiado en BROWN, Jonathan. *Murillo and His Drawings*. Princeton: Princeton University Press, 1976, p. 39.

87. GAMERO GONZÁLEZ, Ana Isabel: “Una pintura gótica bajo la Virgen del Consuelo. *Op. cit.*, p. 40.

88. QUILES GARCÍA, Fernando. *Alonso Miguel de Tovar: (1678-1752)* p. 15.

89. CANO RIVERO, Ignacio y QUILES GARCÍA, Fernando: *Alonso Miguel de Tovar. Op. cit.*, 49.

90. *Idem*. P. 49. BARRIO MOYA, José Luis. “Alonso Miguel de Tovar: Un pintor onubense en el Madrid de Felipe V”. *Aestuarium: revista de investigación*, 2000, n.º 7, pp. 197-204.

91. *Idem* p. 202.

92. Apéndice final.

93. Esta declaración que hemos transcrito al final fue encontrada por José Gestoso en su día y luego citado por Girón. GIRÓN MARÍA, Francisco. *Alonso Miguel de Tovar*. *Op. cit.*, p. 64.

94. Aproximadamente, lo que es actualmente el trozo de la calle Feria que va desde la iglesia de Omnium Sanctorum hasta la calle Resolana.

poco mas o menos” que también estaban arrendadas. Al final de la declaración expresa los gastos de 50 ducados por las reparaciones y obras en dichas propiedades que “no tienen punto y respecto de que unos años son de mayor cantidad q en otros”.

En otras publicaciones se ha desarrollado convenientemente como Tovar fue quizás el ideólogo del modelo pictórico de nuevas iconografías como la *Divina Pastora*, donde no hizo sino trasladar la solución plástica de Murillo a esta nueva iconografía.<sup>95</sup> Así pues, si Murillo llevó al sumun la representación de la Inmaculada Concepción, Tovar lo hizo con la *Divina Pastora de las Almas*. De los años iniciales de su estancia en la Corte madrileña, queda una obra singular que se le ha vuelto a devolver su paternidad: *La Divina Pastora* de San Ildefonso,<sup>96</sup> ahora en el Museo del Prado.

En esta tarea de divulgación participaron otros artistas como Bernardo Lorente Germán, conocido como el “pintor de las pastoras”. Dicha iconografía no solo se redujo a la Virgen como “Divina Pastora” sino que incluyó a Jesús Niño<sup>97</sup> como “Buen Pastor”, iconografía que ya había anticipado el propio Murillo.

Sabemos igualmente que realizó algunas pinturas para estandartes como el famoso del duque de Osuna de la Pastora de Santa Marina.<sup>98</sup> También realizará la pintura del estandarte de gala<sup>99</sup> para la Hermandad del Rosario de Santa Catalina de Sevilla, fundada en 1710. Aquí se dispone la virgen de pie, vestida con un manto azul bordado en oro sosteniendo al niño Jesús entre sus brazos que coge un rosario de coral que comparte con su madre. Alrededor se disponen los típicos angelitos que repiten modelos murillescros con un celaje anaranjado.

Precisamente Angulo, en su monografía de Murillo dio a conocer otro San José de propiedad particular en Madrid con el número del catálogo 2124. Este está sentado conversando con Jesús Niño que le sostiene su varita de nardos. En el cielo se disponen los típicos ángeles a la manera murillesca que contemplan la escena. Este san José es copia exacta del existente en la catedral de Sevilla, que, como bien refleja Valdivieso, deriva claramente de un original de Esteban Márquez, de cuyas obras tomó referencias<sup>100</sup> y que tuvo que conocer hacia 1690, cuando se formó en Sevilla.

95. Leer PORRES BENAVIDES, Jesús. “La iconografía de la Virgen como Divina Pastora en la pintura sevillana del siglo XVIII”. *Ensayos: Historia y Teoría del Arte*, 2017, vol. 21, n.º 33, p. 37-59.

96. En un inventario de 1814 ya estaba en el Palacio Real de Madrid.

97. Así ha salido al mercado una pintura Niño Jesús como Buen Pastor que ya atribuyera Valdivieso. En la subasta de Isbiliya de 19 de abril de 2023. N.º lote: 58. Medidas: 87,5 x 66 cm.

98. HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Salvador. “El pintor Alonso Miguel de Tovar y la hermandad de la Divina Pastora de Santa Marina”. *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, 2003, n.º 535, pp. 607-609.

99. Este como bien estudió Jesús Romanov sería una obra que empieza a gestarse hacia 1764, fecha en la que Tovar estaba ya muerto, con lo que existe la posibilidad de que se aprovechara de uno anterior. ROMANOV LÓPEZ-ALFONSO, Jesús. “El simpecado de gala de la Hermandad del Rosario de Santa Catalina: Una obra de María Rodríguez y Vargas”. *Boletín de las cofradías de Sevilla*, 2021, n.º 751, pp. 576-579.

100. VALDIVIESO, Enrique. *La Escuela de Murillo. Aportaciones al conocimiento de sus discípulos y seguidores*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2018, p. 273.



Figura 10: *San José y el niño*, fotografía de Jean Laurent y Minier, antigua colección de los duques de Montpensier.

Gracias a una foto de Juan Laurent y Minier<sup>101</sup> conocemos un *San José y el Niño* (fig. 10). que estaba en el Palacio de San Telmo en la colección de los duques de Montpensier y que estaba atribuido a Murillo. Se trata de un san José de medio cuerpo con el Niño en su regazo. La obra es parecida a otras creaciones de Tovar; especialmente la imagen del Niño Jesús recuerda al de la *Virgen con el Niño*, atribuida a Alonso Miguel de Tovar de la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Quiles sitúa este cuadro en Castle Town, Westmeath y lo pone en relación con Tovar.<sup>102</sup> Otro *San José con el Niño Jesús*<sup>103</sup> en los fondos de las colecciones de Glasgow con el número 269 procede de la colección Archibald McLellan, y fue comprado en 1856.<sup>104</sup> La obra se basa en un original de Murillo que pudiera ser el que hay en el museo Lázaro Galdiano de Madrid,

<sup>101</sup>. De la colección del Museo del Prado. Colección Montpensier. Esta fotografía aparece por primera vez en el catálogo de 1872. Catálogos comerciales de obras de arte en fotografía de J. Laurent y Cía.

<sup>102</sup>. QUILES GARCÍA, Fernando. *Alonso Miguel de Tovar: (1678-1752)*. *Op. cit.*, p. 90.

<sup>103</sup>. Mide 123 cm x 92'7 cm. STRATTON-PRUITT, Suzanne L.; BROWN, Jonathan. *Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682): Paintings from American Collections*. Abrams, 2002. p. 165.

<sup>104</sup>. Para Mayer es copia de Tovar, Angulo, tomo II, 1981, 266.

pintado entre 1660 y 1675, o los existentes en los museos de Sarasota y, con variantes, el que está en el museo Pushkin de Moscú, estos últimos de más calidad.

En algunas colecciones del siglo XIX aparecen otras obras atribuidas a Tovar como en la de don Antonio Bravo con un *Ángel y san Pedro en la prisión*<sup>105</sup> y un *Niño Jesús y san Juanito*, que están formando graciosamente una cruz de caña.<sup>106</sup> Este tipo de representación no es nueva, por ejemplo, en el Museo de Bellas Artes de Budapest hay una *Sagrada Familia en el taller de Nazaret y San Juan Bautista*<sup>107</sup> de Murillo, donde precisamente los primos Juan y Jesús en el suelo están construyendo una cruz como si fuera un juguete, bajo la atenta mirada de María que está sentada al lado, cosiendo, y de José que está en la mesa de la carpintería. En el barroco es un tema de gran interés el de las prefiguraciones de la pasión<sup>108</sup> al que el propio Murillo contribuye con sus pinturas del Niño Jesús dormido sobre la cruz.<sup>109</sup>

José Amador de los Ríos también describe en su *Sevilla pintoresca* una serie de cuadros. Por ejemplo, en la colección de José Moreno Larrazábal dice: “*un San Juan en el desierto confortado por dos ángeles*”, en la de José Olmedo se le atribuye “una Concepción de tamaño natural, coronada de niños alados así como una dolorosa”. En la de don José Sanz “una dolorosa” y en la de Aniceto Bravo “un San Francisco de Paula de tamaño natural” y una concepción, así como otros no citados en la galería de José Suarez de Urbina. José Gestoso en el catálogo de la exposición retrospectiva sevillana del año 1896 cita un lienzo de *Santa Rosa y el Niño Jesús* propiedad de los señores López Cepero.

En el mercado de arte cordobés hemos localizado un santo mártir y obispo (fig. 11) que ya estudió Valdivieso en su momento, citándolo como obra de Juan Ruiz Soriano, atribución con la que no estamos de acuerdo.<sup>110</sup> Por los atributos que presenta lo identifica con un san Wolfgang o san Wolfgano de Ratisbona, como se le conoció en España. Sin embargo, dicho santo no fue mártir, aunque anteriormente cuando estaba en la colección particular madrileña se le podía ver el hacha detrás de la cabeza. Los

<sup>105</sup>. No sabemos si sería una versión del cuadro de Roelas en la iglesia de San Pedro de Sevilla. “La obra mide tres cuartas y medio de alto por vara y media de ancho. GIRÓN MARÍA, Francisco, *Alonso Miguel de Tovar. Op. cit.*, p. 39.

<sup>106</sup>. *Idem* p. 40.

<sup>107</sup>. Pintada entre 1655 y 1660. mide 156 cm; ancho: 126 cm. Una copia de dicha obra se encuentra en el vestíbulo de entrada al Museo de Santa Paula de Sevilla, atribuido a Juan Francisco Garzón, discípulo de Meneses Osorio. “Siglo XVIII”.

<sup>108</sup>. A este respecto se puede leer SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio. “Contenidos emblemáticos de la iconografía del Niño de Pasión en la cultura del Barroco”. *Boletín de arte*, 1994, n.º 15, p. 167-188.

<sup>109</sup>. PÉREZ LÓPEZ, V. “Murillo y los orígenes de la iconografía del Niño Jesús dormido sobre la cruz”. *Boletín de Arte*, 36, 2015, pp. 145-154. En el fondo, estamos con temas tan “macabros” como una cruz que servirá como patíbulo al mismo Cristo, pero normalizado a cosas de juegos de niños tan propio del barroco o el tema clásico pero recristianizado del *Niño de la Espina*, en donde ahora Jesús se taponan la sangre de la pequeña herida que se ha hecho tejiendo una corona de espinas.

<sup>110</sup>. VALDIVIESO, Enrique. *La Escuela de Murillo. Aportaciones al conocimiento de sus discípulos y seguidores*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2018, p. 284.



Figura 11: *Santo mártir*, aquí atribuido a Alonso Miguel de Tovar, comercio de arte.

ángeles, muy característicos de Tovar, que aparecen ciñendo la corona de laurel al santo que porta báculo y palma de martirio, vienen a refutar nuestra atribución.

Ceán apunta en sus notas manuscritas que nuestro autor se dedicó a la representación de santos individuales como el citado anteriormente, así se menciona “Un san cenon obispo, quadro mui estudiado, le tiene el s<sup>o</sup> marques de la Ensenada”.<sup>111</sup>

Recientemente ha salido a la venta un *San Antonio*<sup>112</sup> con el *Niño Jesús*. Quiles comenta que podría ser de su primera etapa, siendo las figuras del santo y el niño copias del cuadro de la aparición del Niño Jesús de la catedral de Sevilla, variando el resto de la

111. Biblioteca Nacional de España MSS/ 214558- 185. Árboles históricos de las vidas de los pintores españoles.

112. Subastas Segre. Tenía una cartela antigua con atribución a Meneses Osorio. Angulo lo da como obra de un murillesco, aunque atinadamente apunta como obra de un discípulo de Juan Simón Gutiérrez en las escenas de la vida de santo Domingo procedentes del convento de San Pablo de Sevilla. Efectivamente el de *Cristo confortando a santo Domingo moribundo* fue asignado correctamente por Matute y Joaquín Guichot a Tovar. Girón apunta la posibilidad de que estas pinturas fueran encargadas por la amistad entre el pintor y Fray José Esquivel residente en el convento y de que

“CON TANTA EXACTITUD, QUE SE EQUIVOCABAN LAS COPIAS CON LOS ORIGINALES”:  
REFLEXIONES Y NUEVAS OBRAS DE ALONSO MIGUEL DE TOVAR Y SU CÍRCULO



Figura 12: *Santo Domingo recibiendo el rosario de la Virgen con el niño*, Alonso Miguel de Tovar, comercio de arte.

composición y al reducir las dimensiones del cuadro, el rompimiento de gloria queda en una “simple anécdota”.<sup>113</sup> Como apunta este mismo autor el *San Pascual Bailón* del Museo del Prado catalogado como “anónimo seguidor de Murillo Siglo XVII”<sup>114</sup> es una obra segura de él. Tanto por algunos ángeles como por el propio santo.

En el mercado internacional ha aparecido hace unos años una pintura de *Santo Domingo recibiendo el rosario de la Virgen con el Niño*<sup>115</sup> (fig. 12). Gracias a la opinión de Ignacio Cano y de Benito Navarrete la obra se ha atribuido al pintor. Santo Domingo está arrodillado en el suelo con sus atributos habituales, las azucenas y el libro y el

Tovar perteneciera al Santo Oficio Esta obra fue asignada por el conde del Águila a “Juan Simón”. Lám. 580. Cat. 284 del palacio de Montpensier.

113. QUILES GARCÍA, Fernando *Alonso Miguel de Tovar: (1678-1752)*, p. 44.

114. Mide 106 x 83 cm.

115. *Saint Dominic receiving the Rosary from the Virgin*, Subastada en Sotheby’s New York, el 31 de enero de 2019. Núm. de Lote 263, medidas 156. 8 cm x 109. 9 cm. La procedencia es inglesa, de John Fleming Leicester, primer Baron de Tabley.

perro con la antorcha en la boca como lo viera su madre, la beata Juana de Aza en un sueño antes de nacer. Tovar ha recreado aquí el divino grupo de María y su hijo, de clara raigambre murillesca, que se disponen a entregar el rosario al santo acompañados de ángeles de gran tamaño, como la pareja que están sentados en la nube, encima del perro, con una gran plasticidad. Algunos como el que está en el ángulo superior izquierdo son muy prototípicos de Tovar.

Una *Transverberación de santa Teresa* que salió hace unos años al mercado de arte<sup>116</sup> tiene algunas características suyas. El cuadro expone la visión que tuvo la santa cuando un ángel le atravesó con una flecha su corazón: “y me dejaba toda abrasada en amor grande de Dios”.<sup>117</sup> La obra recuerda a un dibujo de Murillo *Visión de santa María Magdalena de Pazzi* cuya pintura final no conocemos.<sup>118</sup>

La santa esta retratada de medio cuerpo con las manos entrelazadas y el rostro mirando a lo alto dirigido hacia Dios, mientras un ángel le está introduciendo el dardo místico en el corazón y en el lado derecho un ángel parece sostenerla. En la parte superior se abre una gloria de ángeles con cabezas de querubines revoloteando. De mucha calidad es el rostro de la santa con gran dosis de naturalismo, siendo un retrato real de alguna modelo. Como recuerda Quiles tuvo una sólida trayectoria dentro del género, por lo cual no sería raro que pintara a veces del “natural”.<sup>119</sup>

Aunque ya hemos hablado anteriormente acerca de la influencia sobre nuestro autor de la pintura de Murillo, así como la adaptación a su estilo, hemos comprobado igualmente, como el pintor recibe a lo largo de su carrera artística otras influencias. Estas provienen del trabajo junto a otros pintores como los franceses Jean Ranc o Houasse, o bien por el conocimiento de la pintura europea en las colecciones madrileñas y especialmente en la corte, donde había una magnífica representación de pintura italiana y flamenca. Miguel Morán señala cómo los pintores franceses influyeron en los españoles “contemporáneos y colegas al servicio de la corte... caminando por la misma senda que ellos estaban abriendo y que querámoslo o no, se convirtió en el arte español de la primera mitad del siglo XVIII”.<sup>120</sup>

En el *San Miguel* de la parroquia de Higuera de la Sierra (Huelva) que realiza en la década de los 40 se ve claro el modelo de Luca Giordano.

116. Subastas Fernando Durán 2015 (25 de mayo). Era el lote 163 con el título “la Transverberación de santa Teresa”

117. MORENO CUADRO, Fernando. “La serie de la Transverberación de santa Teresa con las dos Trinitades derivada de Wierix, Acerca de una pintura de Francisco Rizi” *Goya*, 2012, n.º 341, p. 313.

118. MENA-MARQUÉS, Manuela; ALBARRÁN MARTÍN, Virginia. *Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682). Dibujos. Catálogo razonado*, Fundación Botín, 2015. p. 378

119. QUILES GARCÍA, Fernando. Ficha catalográfica de *La Divina Pastora* en NAVARRETE PRIETO, Benito. *Murillo y su estela en Sevilla*. Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla (ICAS), 2017. p. 168.

120. MORÁN TURINA, José Miguel. *El arte en la corte de Felipe V*. Introducción Museo Nacional del Prado, Madrid, 2002, p. 36.

En su estilo podemos advertir que algunos de los tipos humanos están basados en Esteban Márquez, como advierten Angulo y Valdivieso, que igualmente señala que esto no es algo sorprendente, pues al ser veinte años menor que Márquez es normal que tomara referencias procedentes de obras suyas. Como hemos citado anteriormente en la carta de Manuel Manso al duque del Infantado se podía también entender el conocimiento de otros pintores barrocos como Van Dick, Rubens o incluso de Tiziano, aun antes de haber ido a la corte y por lo tanto conocer dichos pintores en las colecciones reales.

En cuanto a la técnica que utiliza en Madrid “cambia al adaptarse a las fórmulas traídas de Francia”. Así se puede ver cómo preparaba el lienzo con una imprimación de “aguazo encarnado” y tela de lino teñido en blanco o más bien con mezcla de algodón, como suponen Cano y Quiles.<sup>121</sup>

## ANEXOS

### (1) Personal expediente 868. Exp. 17 d. Guillermo Ranc “pintor de cámara”.

En el memorial adjunto solicita don Guillermo Ranc le house S. Mag<sup>d</sup> con plaza de su pintor o copista con los emolumentos y el sueldo de 180 Ral año que gozaba antes D<sup>n</sup> Alonso de Thovar relevándole de la media anata en atención a los méritos de su hermano D<sup>n</sup> Juan Ranc primer pintor que fue de su mag<sup>d</sup> y a lo que ha trabajado de su real orden en retratos de los ser<sup>mos</sup> señores infantes e infantas sobre cuyo asunto de no decir que los méritos del expresado D<sup>n</sup> Juan Ranc los ha remunerado S. Mag<sup>d</sup> a su viuda D. Margarita Isavel Rigaud y a D. Antonio Baup<sup>ta</sup> Ranc, concediéndolos a la primera quinientos escudos de vellon al año pagados al mismo tiempo de las raciones de los criados de la real casa y al segundo la plaza de mozo de la chambrá con ejercicio y goze desde el día 14 de febrero de 1736. Celebradas ambas del dcho de la media anata con que parece que siendo estos los legítimos herederos del referido Juan Ranc no tiene el menor derecho a ellos el suplicante y en orden a lo que se expone de haber trabajado (contestación al margen)<sup>122</sup> en tratar las R<sup>s</sup> personas de los ser<sup>mos</sup> s<sup>es</sup> infantes e infantas, parece que d<sup>n</sup> Juan Baup<sup>ta</sup> la comba, de quien ha presentado un papel, dize haber visto dos retratos y que es cierto los a efectuado el mencionado D<sup>n</sup> Guillermo Ranc pero no expresa nada en cuanto a su avilidad, ni tampoco consta haya vacante alguna, ni que D<sup>n</sup> Alonso Thovar haya dejado empleo ni sueldo alguno; en cuya inteligencia resolvera su Mag<sup>d</sup> lo que sea mas de su real agrado. Dios que a Vs mu a. Madrid 10 de abril de 1737. El marqués (parece del marqués de Villena al marqués de la Compuerta, José Rodrigo y Villalpando).

121. CANO RIVERO, Ignacio y QUILES GARCÍA, Fernando. “Sobre la técnica y el estilo de Tovar” en *Alonso Miguel de Tovar (1678-1752)*.

122. ARCHIVO GENERAL DE PALACIO, MADRID (AGP). Personal expediente 868. Exp. 17 d. Guillermo Ranc “pintor de cámara”.

(2) Carta de Nicolás Navarro.

En st. María la Blanca Nicolas Navarro pintor<sup>123</sup> vecino de esta ciu(dad) en virtud de los edictos fixados debo decir que <sup>dn</sup> Alonso Miguel de Tobar; su mujer d. Franc<sup>a</sup> Theresa Cabezas vecinos de Madrid me an encargado la administración de unas fincas que tienen en esta ciudad y por una memoria de sensos que me remitieron sobre las fincas (q tine y son las siguientes):

- <sup>124</sup>Una casa en la calle de la Morería collación de santa Catalina de esta ciudad no tiene censo esta arrendada al presente en veinte i ocho reales cada mes———
- <sup>125</sup>Otra casa en calle bancaleros tiene de censo siento i sinquenta a cada año a la fabrica de Ómnium Sanctorum esta arrendada en quarenta i dos cada mes
- Una casa en calle Leños tiene el censo quince a la fabrica de Ómnium Sanctorum esta arrendada por quartos uno en tres a todos los meses, otro en seis y medio; otro en sinco y otro en tres i medio todos los meses.
- Un corral de vecinda fuera de la puerta de la Macarena sobre el que se paga a la fabrica de san Gil dos sensos, el uno de 200<sup>a</sup> todos los años i el otro de mil maravedises y aunque tiene veinte y tres aposentos al presente están arrendados dieciséis, sinco de ellos a sinco cada mes, otro en sinco y medio otro en seis y quartillo. Quatro aposentos al presente cada uno a quatro a cada mes: dos cada uno en tres: dos cada uno en quatro y medio cada uno y otro aposento en tres a i medio cada mes.
- Una casa en calle Rubios que aunque parece tiene tributo ¡tributo!![sic.] no se a q<sup>n</sup> se le paga. p. no para en mi poder las escripturas de estas fincas: esta arrendada por aposentos uno que aunque esta arrendado en quatro todos los meses esta despedido p<sup>a</sup> el ultimo día del presente de la fecha: otro en seis P?. otro en sinco y medio, otros en dos de todos los meses.
- Un solar que por estar hiermo nada vedictua i sobre el se pagan todos los años sien n a la capilla de las doncellas esta en calle Rubios.
- Otro solar que esta hiermo i nada vedictua en dha calle Rubios en la calle del sayo y sobre el que se paga a la fabrica de S<sup>n</sup> Gil todos los años siento i setenta i sinco.
- Otro solar arrendado cada año en quince a en la calle de la torre Blanca tiene un censo de quarenta i sinco que se pagan a la fabrica de san Esteban de esta ciu(dad).
- Unas tierras en la vega de Triana q abra como un caiz de aransada poco mas o menos, estan arrendaddas en trescientos y noventa todos los años. Tienen de tributo a Nuestra señora de la O. todos los años 2310 y 10 maravedies a s. s. ana veinte y seis mas al hospital del amor de dios quatrocientos maravedies a S. Basilio tres ducados todos los años y parece tener otro tributo que no especifico por no parar las escripturas en mi poder

<sup>123</sup>. AHMS: sección XI, papeles del conde del Águila, 38 núm. 23.

<sup>124</sup>. Al margen arrendada a Gregoria Franco Navarro.

<sup>125</sup>. A d<sup>n</sup> Pedro Agustín de Solís Navarro o Mayorga?)

- De gastos de administración sinqueta ducados y por la quita a obras i reparos que todos los años se hacen, no tienen punto y respecto de que unos años son de mayor cantidad q en otros = lo que va referido es cierto y así lo juro a D. <sup>s</sup>una cruz: Sevilla y mayo 28 de 1742

Firmado D. Nicolás Francis(co) Navarro

## BIBLIOGRAFÍA

- ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. *Murillo. Su vida, su arte, su obra*. Tomo III, Espasa-Calpe, 1981.
- ATERIDO FERNÁNDEZ, Ángel; MARTÍNEZ CUESTA, Juan; PÉREZ PRECIADO, José Juan. *Colecciones de pinturas de Felipe V e Isabel Farnesio: Inventarios reales*. Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2004.
- ATERIDO FERNÁNDEZ, Ángel. *El final del Siglo de Oro. La pintura en Madrid en el cambio dinástico*, p. 1685-1726. Madrid: CSIC, 2015.
- BARCIA Y PAVÓN, Ángel María: *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*; 1906.
- BARRIO MOYA, José Luis. “Alonso Miguel de Tovar: Un pintor onubense en el Madrid de Felipe V”. *Aestuarium: revista de investigación*, 2000, n.º 7, p. 197-204.
- CABEZAS GARCÍA, Álvaro. “En la senda de Murillo”. En la senda de Murillo: Tovar y la Divina Pastora, Catálogo de la exposición, Huelva: Diputación de Huelva, 2019.
- CANO RIVERO, Ignacio y QUILES GARCÍA, Fernando. *Alonso Miguel de Tovar (1678-1752)*, Museo de Bellas Artes de Sevilla, catálogo de la exposición sep.-nov. 2006.
- CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España*. VA. 1800, tomo V.
- *Historia del arte de la pintura en España*. Oviedo, KRK, 2016.
- CRUZ y BAHAMONDE, Nicolás de la. *Viage de España, Francia é Italia*. 1813. Tomo 14.
- GAMERO GONZÁLEZ, Ana Isabel: “Una pintura gótica bajo la Virgen del Consuelo de Alonso Miguel de Tovar” en *Ars Magazine* 18/06/2020.
- GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel: *Exposición antológica sobre el pintor onubense Alonso Miguel de Tovar y la Divina Pastora*, catálogo de la exposición Caja de Ahorros de San Fernando y celebrada en Aracena, La Palma del Condado y Huelva 1981.
- GIRÓN MARÍA, Francisco: *Alonso Miguel de Tovar. El pintor de la Divina Pastora*. Inédita y publicada posteriormente por Imprenta provincial de Huelva, 1988.
- HALCÓN, Fátima. “La imagen del Príncipe: el infante D. Felipe de Borbón, duque de Parma y la Real Maestranza de Caballería de Sevilla” *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, n.º 13. 2000, pp. 371-385.
- HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Salvador. “El pintor Alonso Miguel de Tovar y la hermandad de la Divina Pastora de Santa Marina”. *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, 2003, n.º 535, pp. 607-609.

- HOFFMANN-SAMLAND, Jens; CARLOS VARONA, María Cruz de. *Dibujos españoles en la Kunsthalle de Hamburgo*. Ediciones El Viso, 2014.
- ILLÁN MARTÍN, Magdalena. “La colección pictórica del conde del Águila” *Laboratorio de Arte*, 2000, n.º 13, p. 123-151.
- LAVALLE COBO, Teresa: “Alonso Miguel de Tobar: pintor de Isabel de Farnesio”. En *I Congreso Internacional Pintura española siglo XVIII*. Museo del Grabado Español Contemporáneo, 1998. p. 165-173.
- LÓPEZ GARRIDO, María Isabel (coord.): *La colección artística de la Real Academia de Medicina de Sevilla. 1700-2000*. Real Academia de Sevilla 2000.
- MARTÍNEZ DEL VALLE, Gonzalo. *La imagen del poder. El retrato sevillano del siglo XVII*. 2010.
- “Una pareja de retratos atribuibles a Alonso Miguel de Tovar”. *Boletín. Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, 2017, n.º 52, p. 93-96.
- MATA CARRIAZO Y ARROQUIA Juan de. “Correspondencia de don Antonio Ponz con el conde del Águila”, *Archivo español de Arte y Arqueología*, tomo 5, n.º 14, 1929, pp. 157-184.
- MILICUA, José. “Bernardo Lorente Germán: El retrato del Infante Don Felipe”. En: *Archivo Español de Arte*, n.º 136. Madrid, 1961, pp. 313-320.
- MORÁN TURINA, José Miguel. *El arte en la corte de Felipe V*. Introducción Museo Nacional del Prado, Madrid, 2002.
- MOREJÓN PAZOS, Jesús. *Solís X siglos de Historia*. Sevilla: Editorial Fabiola, 2007.
- “Sociedad y religiosidad en la Cantillana del siglo XVIII”. En *Divina Pastora de Cantillana: Tres siglos de una devoción* (coord. por Jesús Morejón Pazos) 2021, pp. 113-144.
- MORENO CUADRO, Fernando. “La serie de la Transverberación de santa Teresa con las dos Trinidades derivada de Wierix, Acerca de una pintura de Francisco Rizi” *Goya*, 2012, n.º 341, pp. 312-323.
- NAVARRETE PRIETO, Benito. *Murillo y su estela en Sevilla*. Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla (ICAS), 2017.
- *Murillo y las metáforas de la imagen*. Madrid: Cátedra, 2017.
- PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso y VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique (coords.) *Teatro de grandezas*: [catálogo de la exposición]. Consejería de Cultura, 2007.
- “El retrato del Cardenal Molina, una obra reaparecida de Alonso Miguel de Tovar” *Goya: Revista de arte*, n.º 318, 2007, pp. 168-176.
- PORRES BENAVIDES, Jesús, “La influencia de Murillo en Bernardo Lorente Germán: nuevas obras”, *Quiroga. Revista de Patrimonio Iberoamericano*, 15, 2019, pp. 60-71.
- La iconografía de la Virgen como Divina Pastora en la pintura sevillana del siglo XVIII. *Ensayos: Historia y Teoría del Arte*, 2017, vol. 21, n.º 33, p. 37-59.
- QUILES GARCÍA, Fernando. *Alonso Miguel de Tovar: (1678-1752)*. Diputación de Sevilla, 2005.
- “Un viaje de la periferia al centro: la pintura sevillana y el Lusto Real” En *Sevilla y corte: las artes y el lustro real (1729-1733)*. Casa de Velázquez, 2010, pp. 185-194.
- “Esta es mi cara y ésta es mi alma: Leed. Galería de retratos del barroco sevillano”. *Cuadernos de arte e iconografía*, 2011, vol. 20, n.º 40, pp. 357-416.

- “Alonso Miguel de Tovar. Un murillesco en la corte de Felipe V” en *La senda de Murillo Tovar y la Divina Pastora* Huelva: Diputación de Huelva; 2019. pp. 17-29.
- ROMÁN VILLALÓN, Álvaro, (coord.). *En la senda de Murillo Tovar y la Divina Pastora* Huelva: Diputación de Huelva; 2019. A estas dos antecedió una en el año 1981 comisariada por Juan Miguel González Gómez organizada por la Caja de Ahorros de San Fernando y celebrada en Aracena, La Palma del Condado y Huelva.
- ROMANOV LÓPEZ-ALFONSO, Jesús. “El simpecado de gala de la Hermandad del Rosario de Santa Catalina: Una obra de María Rodríguez y Vargas”. *Boletín de las cofradías de Sevilla*, 2021, n.º 751, pp. 576-579.
- SANZ, María Jesús y DABRIO, María Teresa: *Inventarios artísticos sevillanos del siglo XVIII Archivo Hispalense: Revista histórica, literaria y artística*, ISSN 0210-4067, tomo 57, n.º 176, 1974, págs. 89-150.
- STRATTON-PRUITT, Suzanne L.; BROWN, Jonathan. *Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682): Paintings from American Collections*. Abrams, 2002.
- VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique. “Un retrato de Francisco Antonio Pérez de Escandón y de don Francisco de Olmeda atribuido a Alonso Miguel de Tovar”. *Archivo Hispalense: Revista histórica, literaria y artística*, 2012, vol. 95, n.º 288, pp. 411-415.
- *La Escuela de Murillo. Aportaciones al conocimiento de sus discípulos y seguidores*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2018.