

**ANALES DEL INSTITUTO DE
INVESTIGACIONES
ESTÉTICAS**

Anales del Instituto de Investigaciones

Estéticas

ISSN: 0185-1276

iieanales@gmail.com

Instituto de Investigaciones Estéticas

México

ALCALÁ, LUISA ELENA

Miguel Cabrera y la congregación de la Purísima

Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, vol. XXXIII, núm. 99, 2011, pp. 111-136

Instituto de Investigaciones Estéticas

Distrito Federal, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=36928271005>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org



Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

LUISA ELENA ALCALÁ
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

Miguel Cabrera y la congregación de la Purísima^I

LA BIOGRAFÍA DEL PADRE JUAN ANTONIO DE OVIEDO incluye un grabado que lo muestra ya muy anciano, realizado seguramente poco antes de su muerte en 1757 (fig. 1). Firmado por Miguel Cabrera y grabado por Baltasar Troncoso, en sus elementos compositivos no hay ninguna novedad artística. Estamos ante el retrato dentro del retrato con la obligatoria inscripción adulteria tanto en la tarja inferior como en el contorno del óvalo que, en este caso, eterniza al retratado con su epíteto criollista de “americano”. También encontramos la referencia, obligatoria para un hombre de letras, a su amplia producción bibliográfica, amontonada en las estrechas esquinas inferiores. Aquí, quizás, en el detalle de los desorganizados y tambaleantes libros del lado derecho, hay algo de metáfora de la vanidad del saber de este mundo o de la inminente desaparición terrenal de nuestra figura. De cualquier mane-

^I. Agradezco a Jaime Cuadriello, Ilona Katzew y Paula Mues Orts por su lectura preliminar de este artículo y por sus pertinentes sugerencias. Asimismo, debo advertir que este estudio fue entregado para su publicación hace años y que se publica aquí en su forma original. Por ello resulta importante señalar que la bibliografía sobre Miguel Cabrera, los jesuitas y el estatus del pintor se ha enriquecido notablemente desde entonces. Entre los títulos más relevantes que habría que añadir a los ya mencionados en las notas a continuación estarían: *Zodiaco mariano*, Jaime Cuadriello (est. introd.), México, Museo de la Basílica de Guadalupe/Museo Soumaya, 2004 (catálogo de la exposición); Paula Mues Orts, *La libertad del pincel. Los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España*, México, Universidad Iberoamericana, 2008, y Susan Deans-Smith, “Dishonor in the Hands of Indians, Spaniards, and Blacks’: The (Racial) Politics of Painting in Early Modern Mexico”, en Ilona Katzew y Susan Deans-Smith (eds.), *Race and Classification. The Case of Mexican America*, Stanford University Press, 2009, pp. 43-72.

ra, no faltan títulos, pues Oviedo fue uno de los más importantes jesuitas en la primera mitad del siglo XVIII, ocupando los cargos más elevados de la provincia de Nueva España.²

Si bien la composición del retrato no llama la atención, el estilo y la calidad artística sí lo hacen, pues encontramos el semblante muy sincero de un anciano, lo cual lo separa considerablemente de la mayoría de los retratos novohispanos, grabados o pintados, de miembros de la Compañía. El retrato religioso tiene mucho de documento oficial y por tanto de seriedad codificada, a menudo derivada de su inserción en una galería de retratos corporativa. Normalmente, estas galerías se concebían en un momento dado, por lo que los retratos de sus miembros no se hacían del vivo al haber fallecido muchos de ellos y debía acudirse a modelos anteriores, lo cual redundaba en una mayor rigidez fisiognómica. En contraste a este tipo de retrato, el de Cabrera resalta por su inmediatez.³ Como muchas otras imágenes de hombres ilustres de la época, en nuestro grabado está presente el marco oficial con todos los ingredientes de identificación y adulación ya mencionados. La diferencia radica en el tratamiento del sujeto, pues Oviedo no posa para nosotros. Su cuerpo encorvado apenas llena el marco y parece negar la grandiosidad que el aparato

2. Oviedo (1670-1757) ocupó diversos cargos de importancia, entre ellos: procurador en Roma en 1716-1717; rector del colegio jesuítico de Puebla entre 1719 y 1722; visitador de la Compañía en las Islas Filipinas en 1722; provincial de Nueva España entre 1729 y 1732, y superior de la Casa Profesa de 1747 a 1750. Algunos de los títulos que aparecen en el grabado son *sus Panegyricos sagrados en honra y alabanza de Dios, de María Santíssima su Madre y de los santos*, Madrid, Francisco del Hierro, 1718; *Vida ejemplar, heroicas virtudes y apostólicos ministerios de el V.P. Antonio Núñez de Miranda de la Compañía de Jesús*, México, Herederos de la viuda de Francisco Rodríguez Lupercio, 1702; *Vida admirable, apostólicos ministerios y heroicas virtudes del venerable padre Joseph Vidal*, México, Imprenta del Real y Más Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1752, y *Succus Theologiae Moralis*, Sevilla, Viuda de José de Nogal, 1756, que aparece prominentemente sobre el pedestal delantero.

3. Basta comparar este retrato grabado con los pintados que alberga el Museo Nacional del Virreinato en Tepotzotlán para percarnos de las diferencias. El museo conserva tres series o conjuntos, entre completas y parciales, de retratos de jesuitas: una de los generales de la orden, anónima, del siglo XVIII, donde se aprecia esta rigidez; otra de jesuitas ilustres, tanto en el ámbito europeo como en el novohispano, anónimos, pero evidentemente de diversos pinceles, algunos notablemente mejores que otros, y, por último, un conjunto de retratos de jesuitas de la provincia de Nueva España, donde también se detectan diversas manos y no siempre se utiliza el mismo formato y composición. Para estas obras, véase el catálogo *Pintura novohispana. Museo Nacional del Virreinato*, México, Asociación de Amigos del Museo Nacional del Virreinato, 1996, t. III, segunda parte, pp. 234-255.



1. Miguel Cabrera (pintó) y Baltasar Troncoso (dibujó y grabó), *Retrato del padre Juan Antonio de Oviedo, ca. 1757*, tomado de Francisco Javier Lazcano, *Vida ejemplar y virtudes heroicas del venerable padre Juan Antonio de Oviedo de la Compañía de Jesús, México, Imprenta del Real y Más Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1760.*

artístico quiere regalarle. Con la mirada baja y la cabeza descubierta, ambas señales de humildad, agarra su preciado libro y sigue su camino. La informalidad buscada y la elegancia de la imagen se deben a Miguel Cabrera y al fino buril de Troncoso.⁴

Aunque Cabrera no fue el único retratista de su época y otros compitieron con él en cantidad y calidad,⁵ los que han quedado delatan que supo dotar a sus retratos de ese algo tierno, humano y refinado que se ha convertido en rasgo característico de su estilo. Sin embargo, en este caso creemos que hay algo más que explica la sinceridad de la imagen, y se trataría de la especial relación entre pintor y jesuita. De hecho, no podemos evitar traer a colación la ané-

4. Si bien este artículo se centra en Cabrera, hay que reconocer la habilidad de Troncoso, uno de los mejores grabadores del momento. Carente todavía de un estudio merecido, a Baltasar Troncoso y Sotomayor se le conoce por algunos grabados importantes de la época, especialmente la portada de 1743 al *Escudo de armas de México* de Javier Cayetano de Cabrera y Quintero (Méjico, 1746), basada en un dibujo de José de Ibarra.

5. Todavía es necesaria una evaluación más amplia de la producción pictórica de algunos de sus contemporáneos para poder apreciar el grado de especialización de cada cual, pero, en el terreno del retrato, destaca la figura de Juan Patricio Morlete Ruiz.

dota que aparece en la biografía de Oviedo de cómo un amigo pintor procuró retratarlo. Según el relato del padre Francisco Javier Lazcano, Oviedo no quería ser retratado debido a su humildad, pero, como era de esperar, sus compañeros deseaban tener un retrato para guardar su memoria y, sin duda, también para mayor gloria de la Compañía. Hubo de conseguirse con un ardid:

Entró a visitarle un Maestro del Arte de Pintura, su familiar, y aficionado, y luego que advirtió, que le miraba con atentísimo cuidado al rostro, penetró el intento que realmente llevaba, de observar su fisiognomía para trasladarla al lienzo, y tomándolo entonces del brazo con amabilísima blandura, y agasajo, lo sacó fuera de su aposento, y cerró la puerta.⁶

Esta anécdota se inscribe dentro de dos tradiciones relacionadas entre sí. Por una parte, retoma la polémica moralista en torno al retrato como *vanitas*, tema que preocupaba a la tratadística artística de la segunda mitad del siglo XVI y de la cual se hicieron eco escritores posteriores. En general, éstos resolvían que encargar el retrato de uno mismo era un acto de vanidad, pero resultaba aceptable si otros lo ordenaban, sobre todo si satisfacía uno de los principios básicos del retrato: conservar la memoria de una persona para poder honrarla o para que sirviese de ejemplo.⁷ Es más, se destacaba la aceptabilidad del retrato, sobre todo de soberanos y santos. Los de estos últimos aportan el segundo contexto en que podemos inscribir la anécdota de Oviedo. Se trataría de un episodio recurrente en biografías de numerosos santos y hombres muertos en olor de santidad que, al negarse a ser retratados, ponían de manifiesto su humildad y desapego por las cosas materiales.⁸ De hecho, en el mismo relato de Lazcano aparece la siguiente frase que esclarece el tema de *humilitas* con relación al retrato de Oviedo: “Sabiendo (Oviedo) sin embargo, que habían

6. Lazcano, *op. cit.*, p. 548. Debemos notar que la anécdota menciona el intento de hacer primero un retrato sobre lienzo de Oviedo y que el grabado está firmado “Miguel Cabrera pin.”, seguramente refiriéndose a un modelo pictórico anterior perdido. Sobre la posible inclusión del retrato de Oviedo en un cuadro de la serie de la Vida de San Ignacio por Miguel Cabrera, véase Jaime Cuadriello, “Zodiaco mariano. Una alegoría de Miguel Cabrera”, en *Zodiaco mariano, op. cit.*, p. 121.

7. Édouard Pommier, *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*, París, Gallimard, 1998, pp. 165-168. Fue Gabriele Paleotti en su *Discorso intorno alle imagini sacre e profane* (Bolonia, 1582) quien, inmerso en el ambiente religioso de la Contrarreforma, planteó severas censuras al retrato.

8. Javier Portús, “Retrato, humildad y santidad en el Siglo de Oro”, en *Dialectología y tradiciones populares*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1999, t. LIV, pp. 169-188.

hecho algunos retratos suyos, se explicó con un confidente jesuita diciendo: “También al diablo pintan”.⁹ Como tema, el rechazo a ser retratado es frecuente en biografías de jesuitas (san Francisco de Borja, Francisco Díaz del Ríbero y Francisco Suárez),¹⁰ y no sería extraño que Lazcano conociera esta tradición dentro de la Compañía y concibiera su inclusión como una manera de trazar un parentesco espiritual entre Oviedo y otros miembros ilustres y virtuosos de la orden. En este sentido, sería interesante considerar si el retrato del “jesuita humilde” llegó a formar un ideal no sólo literario dentro de la Compañía, sino también pictórico, asociado a un tipo de pose y actitud, cabizbaja, en particular.¹¹

Dado este contexto, debemos leer el relato de Lazcano como lo que es: literatura hagiográfica con muchos modelos detrás. Consecuentemente, la veracidad de la anécdota del amigo pintor queda algo comprometida. No podemos saber si lo que se cuenta sobre el pintor que lo visitó corresponde con un hecho real ni si se trata de los pasos previos a la producción del grabado que nos ocupa, pero, en realidad, tampoco importa mucho. Que el retrato finalmente grabado y además escogido como portada para su libro lo haya realizado Cabrera, es harto sugestivo. Asimismo, que describa al pintor como “familiar”¹² y “aficionado” suyo proporciona dos pistas importantes para identificarlo con Cabrera, como veremos más adelante.¹³ Los dos documentos, el grabado y el texto biográfico —si aceptamos que se trata de Cabrera—, son testimonio de algo ya bien sabido: la estrecha relación que existía entre Miguel Cabrera y la Compañía de Jesús. Vale la pena insistir en que es más estilística que temáticamente por lo que me interesa este retrato y no otro que Cabrera pintara de un jesuita. Que Cabrera realizara muchos retratos de jesuitas, incluso que tra-

9. Lazcano, *op. cit.*, p. 548.

10. Portús, *op. cit.*, pp. 179-182.

11. Agradezco a Jaime Cuadriello su sugerencia sobre la posibilidad de un modelo jesuítico de representación, con la figura cabizbaja y los ojos mirando al suelo. Ciertamente, esta pose aparece en diversos retratos de jesuitas, aunque no en todos, y, si bien tampoco es exclusiva del ámbito jesuítico, valdría la pena profundizar en la cuestión.

12. “Familiar”, en el *Diccionario de la lengua castellana de autoridades*, Madrid, Real Academia Española, 1732, se define como pariente pero también como “el que tiene trato frecuente y confianza con uno. Amigo”; “Se toma comúnmente por el Criado o sirviente de una casa: y en este sentido y otros se usa esta voz como sustantivo, y es más común en las casas de los Prelados Eclesiásticos [...] Otros sí reciben en sus casas por sus *familiares* y servidores muchos hombres menesterosos”.

13. Sobre la conveniencia de que sea en el contexto de lazos de amistad donde se haga el retrato, véase Pommier, *op. cit.*, p. 166.

bajara en una hipotética modalidad particular de retrato jesuítico (retrato robado/retrato de *humilitas*), atestigua la existencia de esta relación. Sin embargo, la cuestión metodológica más amplia que nos concierne es si se puede explicar el estilo más personal e íntimo de esta obra sólo a través de una apreciación del arte de Cabrera y de los ideales retratísticos de la Compañía y su propia tradición, o si conviene preguntarnos qué más puede haber detrás de un retrato en cuanto a relaciones pintor-retratado que ayude a comprender sus particularidades. Y por si acaso surge el deseo en el lector, a menudo irresistible tratándose de jesuitas, de volver sobre antiguos planteamientos, advierto que no me estoy refiriendo a la tan traída cuestión de si hay o no un estilo jesuítico.

Mucho se ha escrito de la relación de Miguel Cabrera y los jesuitas y, a medida que se sabe más, sobre todo a través de documentos, se hace posible reescribirla. Dicha relación ha sido propuesta sobre todo desde la evidencia pictórica, a partir de los metros y metros de lienzos que el artista realizó para colegios e iglesias de la Compañía tanto en la ciudad de México como en otras localidades. Pero también es verdad que, en el caso de Cabrera, la historiografía, ya desde el siglo XIX, ha sido consciente de que era un pintor singular entre sus contemporáneos.¹⁴ Entre los aspectos que lo distingüían de la mayoría de los pintores novohispanos y a la vez lo acercaban a los jesuitas, ninguno ha llamado más la atención que su opúsculo *La maravilla americana*, publicado en 1756 en la imprenta de la Compañía de Jesús en el colegio de San Ildefonso. En él, Cabrera defendía la tesis aparicionista de la imagen de Guadalupe, sobre la cual tanto habían escrito y trabajado los jesuitas desde hacía muchas décadas. Se recogían los pareceres de diversos pintores que, como él, habían examinado el ayate original en 1751 por orden del arzobispo Manuel Rubio y Salinas. Numerosos historiadores han analizado su participación en este proyecto de defensa de la imagen¹⁵ y, tras ellos, es evidente que esta obra inscribe a Cabrera en un contexto ideológico más amplio que, además, lo unió a los jesuitas.

14. Su fortuna crítica en torno a su relación con la Virgen de Guadalupe fue analizada por Jaime Cuadriello, “Triunfo y fama del Miguel Ángel americano: el nombre de Miguel Cabrera”, en *Arte, historia e identidad en América. Actas del XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994, t. II, pp. 412-415.

15. Entre ellos: Abelardo Carrillo y Gariel, *El pintor Miguel Cabrera*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1966, p. 20, y, más recientemente, Cuadriello, “Zodiaco mariano...”, *op. cit.*

Otra importante aportación documental para definir la relación de Cabrera y los jesuitas fue el descubrimiento hecho por Guillermo Tovar de Teresa del contrato para el retablo mayor y los dos laterales del presbiterio de la iglesia de San Francisco Xavier del noviciado jesuita en Tepotzotlán, firmado el 7 de diciembre de 1753. Allí, Cabrera aparece contratado junto con el ensamblador Higinio Chávez. Lo importante del documento, como señaló Tovar de Teresa, es que a Cabrera se le contrataba para un proyecto en el cual la aportación pictórica era notablemente menor.¹⁶ Aunque el documento no lo hace responsable de la obra en su totalidad, estamos de acuerdo con Tovar de Teresa en que Cabrera debió ser el director artístico del conjunto, ya que en esos años, entre 1753 y 1757, la iglesia se estaba remodelando y todos los retablos presentan una clara unidad estilística. Visto en el contexto más amplio de la relación entre Cabrera y los jesuitas, la utilidad de este documento radica también en que permite fechar (por lo menos mientras no se sepa más de sus años anteriores, todavía bastante problemáticos y desconocidos) el momento en que la Compañía empezó a depositar plena confianza en él.

Por último, en esta línea de ir trazando la relación entre Cabrera y la Compañía, ha sido fundamental la publicación del inventario de su biblioteca.¹⁷ Ésta albergaba 75 volúmenes, un número considerable si echamos una mirada rápida al panorama de la metrópoli, contexto necesario dada la escasez, por el momento, de bibliotecas artísticas documentadas en la Nueva España que permitan un estudio comparativo. En realidad, cualquier generalización sobre esta materia puede llevar a malentendidos, pues no todos los artistas de la Edad Moderna tenían una biblioteca, siendo numerosos —y a veces sorprendentes dado su prestigio artístico— los que poseían pocos textos o ninguno.¹⁸ De cualquier modo, utilizando las cifras del reciente estudio de Soler i Fabregat para España, el promedio de libros de arte en el taller de un artista

16. Guillermo Tovar de Teresa, “La iglesia de San Francisco Xavier: eco de la vida artística de la Compañía de México en los siglos XVII y XVIII”, en *Tepotzotlán. La vida y la obra en la Nueva España*, México, Museo Nacional del Virreinato, 1988, p. 77.

17. Guillermo Tovar de Teresa, *Miguel Cabrera, pintor de cámara de la reina celestial*, México, InverMéxico Grupo Financiero, 1995, pp. 272-285.

18. Talería, por ejemplo, el panorama toledano de la segunda mitad del siglo XVII. Véase Paula Revenga Domínguez, *Pintura y sociedad en el Toledo barroco*, Toledo, Junta de Comunidades de Castilla La Mancha, 2002, pp. 161 y ss. Es conveniente recordar la “irregular correspondencia entre supuesta cultura literaria y fama póstuma”, reflejada, por ejemplo, en que Vicente Carducho tenía 308 volúmenes, pero en 1656 Rembrandt poseía sólo 21. Ramón Soler i Fabregat, *El libro de arte en España durante la Edad Moderna*, Gijón, Tarea, 2000, pp. 167 y ss.

(no sólo de pintores) para el periodo entre 1701 y 1750 sería de 12.9 volúmenes, y de 23.5 para 1751-1800. Otro dato que aporta este estudio es que, de un artista de mediana reputación, cabía esperar unos 12 textos en total, incluyendo los irrelevantes para la práctica profesional.¹⁹ En este panorama, Cabrera, con 62 libros de temario diverso pero primordialmente religioso y 13 de relevancia artística, se presenta como alguien con una biblioteca suficientemente importante para intuirle ambiciones sociales e inquietudes intelectuales mayores.

En cuanto al contenido, siempre ha llamado la atención el considerable número de textos relacionados con la Compañía. Entre ellos figuran algunos de los más famosos dedicados a cultos mexicanos como la *Estrella del Norte* (1688) del jesuita Francisco Florencia sobre la Virgen de Guadalupe y la *Renovación del Santo Cristo de Santa Teresa* (1688) del también jesuita Alonso Alberto de Velasco. Muchos ciudadanos de cierto rango poseían ejemplares de estos libros que, a menudo, venían acompañados de un novenario que los transformaba de textos meramente “históricos” en libros devocionales o manuales espirituales. Sin embargo, también conviene analizar de qué manera pudo “leer” o “conocer” estos textos Cabrera y cómo se relacionan unos con otros en cuanto a temas, autores y el tejido socio-religioso del momento. Recordemos por ejemplo que, en el texto de Velasco, Cabrera pudo tener un modelo preliminar para la *Maravilla americana*, pues el libro incluye el dictamen de diversos artistas que fueron llamados a examinar la imagen del Cristo de Santa Teresa que se había mudado milagrosamente.²⁰

Además de las relaciones de imágenes, encontramos en su biblioteca vividas de santos jesuitas: una de san Ignacio, dos de san Luis Gonzaga, una de Casani y otra sin autor.²¹ Aparecen también textos que llegaron a ser éxitos de ventas de la Compañía en México, como *Luz de verdades católicas* de Juan Martínez de la Parra (1655-1701) de 1700, compendio de las pláticas semanales que este jesuita había pronunciado en la Casa Profesa. A pesar de que su gran fama radicaba en su calidad de guía práctica y espiritual del buen cristiano,

19. Soler i Fabregat, *op. cit.*, pp. 159, 165-169 y 173.

20. Tovar de Teresa, *Miguel Cabrera, pintor de cámara*, *op. cit.*, p. 61. Para mayor información sobre este texto, véase Guillermo Tovar de Teresa, *Bibliografía novohispana de arte*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988, t. I, pp. 321-323.

21. Vale la pena apuntar que el padre Oviedo había escrito una biografía de san Luis Gonzaga, junto con la de san Estanislao Kostka, titulada *Espejo de la juventud*, que se publicó en México en 1727 para celebrar la canonización de ambos santos.

es interesante subrayar que dedica una plática entera, la VIII, al uso correcto de las imágenes religiosas: “De la adoración que debemos a las imágenes, y reliquias de los santos”.²² Sus contenidos son los que cabía esperar de un autor religioso y se inscriben en la tradición contrarreformista. Martínez de la Parra apela a los argumentos tomistas en defensa de la imagen y arremete contra las indecencias —por él llamadas pinturas “torpes”— en las representaciones de algunos temas, como la Magdalena.²³ Comparando esta plática con los textos donde Cabrera aparece como autor o coautor, la *Maravilla americana* antes mencionada y el escrito que presentaron en 1753 al virrey un grupo de artistas,²⁴ descubrimos que usan argumentos de distinto tipo. Mientras Martínez de la Parra se preocupa exclusivamente de la defensa de la imagen religiosa con las clásicas argumentaciones teológicas, las preocupaciones del texto de 1753 son bastante más prosaicas, ya que se trataba de un escrito en el que los artistas se quejaban de la invasión de pintores no examinados y tratantes y los daños morales y económicos que les causaban. Por otra parte, la aportación de Cabrera a la *Maravilla americana* está en cuestiones más técnicas del ayate guadalupano junto con una argumentación basada en la teoría clásica de la pintura, vista a través de fuentes más cercanas, como Palomino.²⁵

Aun así, hay un punto en común entre la plática de Martínez de la Parra y la *Maravilla americana*, no tanto con el texto de Cabrera como con el prólogo o parecer de Francisco Javier Lazcano. Ambos citan la historia del asombro y gozo que experimentó Nicostrato al contemplar un antiguo retrato de Helena realizado por Zeuxis y su encuentro con un “rústico” que no entendía por qué se admiraba tanto de la pintura. Aunque por distintos motivos,

22. Juan Martínez de la Parra, *Luz de verdades católicas y explicación de la doctrina cristiana...*, Sevilla, Imprenta de Lucas de Bezares, 1700, plática VIII, ff. 26v-29v.

23. Cabría la posibilidad de que Martínez de la Parra reaccionase ante una realidad perceptible en algunas obras producidas o presentes en el medio mexicano de finales del siglo XVII, y que sus quejas no sean mera retórica. Vale la pena señalar que ofrece ejemplos muy concretos de iconografías “torpes” y que se dirige a su público con la acusación de que tienen esas obras en sus casas. Por ejemplo, menciona una Natividad censurada por la Inquisición y Magdalenas reprochables por estar “tan profanamente aderezada(s)”. *Ibidem*, p. 113.

24. Mina Ramírez Montes, “En defensa de la pintura. Ciudad de México, 1753”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXIII, núm. 78, primavera de 2001, pp. 103-128.

25. Para un análisis más pormenorizado de sus argumentos, véase Paula Mues Orts, “Merezca ser hidalgo y libre el que pintó lo santo y respetado: la defensa novohispana del arte de la pintura”, en *El divino pintor: la creación de María de Guadalupe en el taller celestial*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, 2001, pp. 55-59 (catálogo de exposición).

ambos querían subrayar la idea de que “los ojos son los jueces de la Pintura”, pero hay quienes son ciegos y sus ojos han de ser instruidos para ver correctamente.²⁶ Martínez de la Parra no cita su fuente, pero Lazcano indica al margen que se ha servido del famoso texto jesuítico *El hombre de letras* de Daniele Bartoli (1678). Y en efecto, al cotejar ambos se comprueba que el de Lazcano es una cita casi textual de Bartoli, mientras que Martínez de la Parra lo parafrasea de manera menos literal.²⁷

En conclusión, podemos comprobar que *El hombre de letras* fue una lectura habitual de los jesuitas novohispanos durante más de medio siglo y que ambos lo debieron usar por separado. Pero lo que nos interesa señalar de esta coincidencia, y ya volviendo a la biblioteca de Cabrera, es que en el libro de Martínez de la Parra, y en especial en una plática que seguramente interesaría a Cabrera por ser de su incumbencia, tenemos otra fuente más para entender la circulación de temas (Zeuxis, Nicostrato, santo Tomás, entre otros) propios de los argumentos tradicionales, tanto religiosos como de la literatura artística, en defensa de las imágenes religiosas, asunto que sin duda le importó de manera muy directa a Cabrera en su calidad de pintor guadalupano y defensor de la imagen. No podemos saber si Cabrera leía los libros que poseía, pero al ser Martínez de la Parra una fuente escrita derivada de otra oral, nos recuerda que estos temas circulaban oralmente e incluso podían formar parte de una plática religiosa. Encontramos por lo tanto coincidencias de preocupaciones pragmáticas vertidas en argumentos ideológicos, útiles para acercar a artistas y religiosos. De hecho, más allá de sus contenidos, en la posesión del libro de Martínez de la Parra podemos encontrar otro vínculo interesante entre Cabrera y la Compañía, en concreto con el padre Oviedo. Según su biografía, Oviedo se encargó de que las pláticas y los sermones de Martínez de la Parra se publicaran y diseminaran, nada extraño ya que fue su maestro. Incluso pudo ser Oviedo mismo el que introdujo directa o indirectamente a Cabrera en su lectura.

Si bien muchos poseían el libro de Martínez de la Parra, reeditado varias veces, Cabrera tenía además un número considerable de “vidas” de jesuitas locales: la del padre José Vidal, publicada en el colegio de San Ildefonso en 1752,

26. A Martínez de la Parra le preocupan “los impíos herejes que [...] han perseguido la veneración y el culto de las Santas Imágenes” (p. 111), mientras que a Lazcano le importa abrir los ojos al milagro de la Guadalupe a quienes no la creen una imagen *acheiropoietica*.

27. Daniele Bartoli, S.J., *El hombre de letras, traducido por Gaspar Sanz*, Madrid, Imprenta de Benito Cano, 1678, p. 12. El de Bartoli no aparece entre los libros de Cabrera, sin embargo.

y escrita, además, por el padre Oviedo;²⁸ la del hermano Juan Nicolás;²⁹ la del padre Antonio Herdoñana, y la del padre Domingo de Quiroga escrita por el jesuita Juan Antonio Baltasar.³⁰ Lo que interesa subrayar en este intento por recuperar la red de relaciones profesionales, religiosas y amistosas de Cabrera y los jesuitas es que el pintor conoció y colaboró con algunos de ellos. Los jesuitas Vidal y Nicolás pertenecían a una generación anterior, pero Cabrera estuvo en contacto con el padre Herdoñana por lo menos desde 1749.³¹ Debió conocer igualmente a los autores de algunas de estas vidas, algunos de los más ilustres jesuitas novohispanos de su tiempo. Además del padre Oviedo, cabe mencionar al padre Juan Antonio Baltasar, rector del colegio de San Gregorio en 1736, visitador general de las misiones en 1744 y provincial de la Compañía en Nueva España en 1750. En conclusión, ahondar en la historia de estos libros, no sólo quién los escribió, sino también quién los promovió, editó y distribuyó, puede ser útil para profundizar en las coincidencias de estas figuras con la vida profesional de Cabrera.

A pesar de que el contenido jesuítico de la biblioteca es evidente, todavía quedan muchas interrogantes sobre la misma. Nada sabemos de su origen; si fueron textos regalados, adquiridos o heredados, o todos estos factores en conjunto.³² La cuestión pendiente consiste en determinar qué representa exactamente.

28. Juan Antonio de Oviedo, *Vida admirable, apostólicos ministerios y heroicas virtudes del venerable padre Joseph Vidal*, México, Imprenta del Real y Más Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1752. Para un análisis del género biográfico practicado por Oviedo, véase María Dolores Bravo Arriaga, “La *Vida y virtudes del padre Antonio Núñez de Miranda*, de Juan Antonio de Oviedo, y algunas consideraciones sobre la biografía novohispana del siglo xvii”, *Saber Novohispano*, núm. 1, 1994, pp. 193-199.

29. Se refiere al texto de Juan Antonio de Mora, *Vida y virtudes heroycas de el ejemplar y fervoroso hermano Juan Nicolás, coadjutor temporal de la Compañía de Jesús*, México, Bernardo de Hogal, 1726.

30. Aparece como “Cartas edificatorias del P. Quiroga” en el inventario, pero debe tratarse de la *Carta de edificación [...] de la fervorosa vida y religiosas virtudes del V.P. Domingo de Quiroga* de Juan Antonio Baltasar, México, Viuda de Joseph Bernardo de Hogal, 1751.

31. En ese año, Cabrera aparece como fiador de los ensambladores y doradores José Joaquín de Sallagos e Higinio Chávez en el contrato para el retablo mayor de la iglesia jesuita de San Francisco Javier en Puebla, el cual se concertó con el padre Herdoñana. Tovar de Teresa, *Miguel Cabrera, pintor de cámara..., op. cit.*, pp. 168 y 249.

32. Sería muy interesante comparar el inventario de la biblioteca de Cabrera con lo que se va sabiendo de la de José de Ibarra. Según Paula Mues Orts, es muy probable que la *Iconología* de Van Dyck que poseía Cabrera fuese heredada de Ibarra (comunicación oral). Algunos títulos de la biblioteca de Ibarra aparecen en Myrna Soto, *El arte maestra. Un tratado de pintura novohispano*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.

mente su biblioteca en cuanto a la relación que lo ligaba con la Compañía. ¿Es el resultado de una relación meramente profesional o representa algo más profundo? ¿Proporciona un retrato de su religiosidad o más bien uno ideológico? ¿Son exageradas estas suposiciones y, por tanto, conviene más hablar de retrato social dada la estrecha relación sociedad-Iglesia que caracterizó la vida virreinal? Como es bien sabido, las bibliotecas de artistas podían tener varios usos: desde el ideológico y espiritual hasta el que también nos interesa subrayar en el caso de Cabrera: compartir el prestigio de sus lecturas con su clientela y asimilarse a ella.³³

Pero como venimos diciendo, el problema al abordar el tema historiográfico de “Cabrera, pintor de los jesuitas” radica en definir la naturaleza de la relación entre éste y la Compañía y descubrir sus límites más allá del ámbito profesional y la dinámica pintor/promotor. Que hubo una relación estrecha es evidente y así se ha supuesto por mucho tiempo, pero seguimos sin saberlo todo. Por ejemplo, conocemos poco de cómo y cuándo empezó esa relación, problema derivado de la escasa información que poseemos de los inicios del pintor. Cabrera y los jesuitas es un tema demasiado amplio para el cometido de este artículo. Por ahora, queremos aportar una hipótesis más, así como una manera de plantear el problema, pues creemos que es fundamental ahondar en las relaciones particulares entre Cabrera y ciertos jesuitas —y no quedarnos en la generalización de “Cabrera y la Compañía”— para entender el contexto en que floreció su arte. Es necesario reconstruir la red de relaciones sociales que anidan tras sus obras, pues mucho se puede aprender tanto de nuestro pintor —y otros artistas novohispanos— como de la propia Compañía y su manera de operar en cuestiones artísticas. La hipótesis del presente trabajo es que Cabrera fue miembro de la Congregación de Nuestra Señora de la Purísima y que a través de dicha hermandad pudo cristalizar en parte relaciones con miembros importantes de la Compañía y personajes ilustres de la sociedad novohispana.

Es bien sabido que todo miembro de las sociedades hispanas de esa época, incluyendo a los artistas, pertenecía a una u otra congregación y que tal actividad formaba parte de la relación entre Iglesia y sociedad en la Edad Moderna. Lo interesante de este caso es que la congregación de la Purísima era

33. Véase el útil estudio de Soler i Fabregat, *op. cit.*, especialmente las pp. 153-163. Este autor enumera tres tipos de motivaciones que llevan a los artistas a acopiar libros: ideológico, económico-profesional y compartir el prestigio social que conlleva la lectura.

la hermandad religiosa de mayor prestigio entre las que la Compañía de Jesús regentaba en México y una de las más respetadas en la ciudad, y no puede dejar de sorprendernos que un pintor tuviera acceso a ella.³⁴ La había fundado en 1645 el jesuita italiano Pedro Juan Castini con un afán reformatorio frente a la decadencia que experimentaban otras congregaciones de la Compañía, en especial la de la Anunciata de Facultades Mayores. Podían ser miembros tanto jesuitas y otras personas eclesiásticas como seglares, y su número creció rápidamente, llegando a más de cien al poco tiempo de su fundación. Su influencia creció a lo largo de la segunda mitad del siglo XVII y alcanzó su apogeo bajo la dirección del padre Antonio Núñez de Miranda, su segundo prefecto, para muchos recordado como el confesor de sor Juana Inés de la Cruz.³⁵

La biografía del padre Núñez de Miranda, también escrita por el padre Oviedo (1702), proporciona una detallada narración de los orígenes de la hermandad y los problemas que hubo de superar tras su fundación. Muy valiosa desde un punto de vista histórico-artístico es la descripción pormenorizada que ofrece de la capilla (hoy desaparecida) de la congregación de la Purísima que el padre Núñez mandó edificar en la iglesia de San Pedro y San Pablo entre 1668 y 1670.³⁶ Ubicada tras el altar mayor, tenía una antecapilla dedicada a san Ignacio con un retablo donde se representaban los principales episodios de su vida. La capilla en sí, con sacristía propia, ostentaba coro y tribuna. El programa pictórico de los muros bajo las tribunas incluía “lienzos de bella pintura en que se ven a trechos representadas todas las asistencias apostólicas de la Congregación a las cárceles, hospitales, etc.”³⁷ Las bóvedas de madera

34. Lo más habitual era que los artistas participaran en sus cofradías gremiales. Sin embargo, también hay casos paralelos en España: un pintor sobresaliente, miembro de una congregación de elevado prestigio social, normalmente inalcanzable para los de su profesión, por ejemplo, Murillo en la Hermandad de la Caridad, donde tuvo dificultades para ingresar. Jonathan Brown, *Images and Ideas in Seventeenth-Century Spanish Painting*, Princeton University Press, 1978, p. 142. También el menos conocido José Jiménez Ángel, “pintor de la Catedral”, en Revenga Domínguez, *op. cit.*, pp. 103-104 y 157.

35. Gerard Decorme, S.J., *La obra de los jesuitas mexicanos durante la época colonial 1572-1767*, México, Porrúa, 1941, vol. 1, pp. 313-317.

36. El lamentable estado en que se encontraba la capilla tras la expulsión de los jesuitas es recogido en documentos por Clementina Díaz y de Ovando, *El Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1951, “Apéndice 1”.

37. Oviedo, *Vida ejemplar, heroicas virtudes...*, *op. cit.*, p. 80. No se puede dejar de hacer una referencia al programa pictórico de la famosa iglesia de la Hermandad de la Caridad en Sevilla decorada por Murillo donde se alude a las actividades caritativas de los miembros no a través de

estaban pintadas con vistosos colores y aparecían los principales símbolos de la Inmaculada Concepción así como los santos doctores que la defendieron. El retablo principal se dedicaba a la Purísima y había otro consagrado al Santo Cristo de Burgos. Núñez de Miranda también mandó construir un aposento para el prefecto de la congregación con puerta al coro, donde se guardaban las alhajas de la Virgen. De todo el conjunto, se decía, con característica hipérbole barroca, “q. no hay en el Reyno Capilla de mas ricas y abundantes preseas”.³⁸

Semejante lujo correspondía al lustre de sus miembros, un ecléctico grupo de religiosos, altos cargos políticos y económicos y gente de la élite intelectual como Juan José de Eguiara y Eguren. Había personas de la Real Audiencia, la Inquisición, la universidad, así como canónigos de la catedral. Entre los miembros seculares figuraban algunos de los mecenas más generosos que tuvo la Compañía en México como Juan de Chavarría y Valera,³⁹ patrocinador de la nueva iglesia del colegio de San Gregorio en 1683. Ocasionadamente, incluso hubo algún virrey miembro como el conde de Baños, Juan Francisco de Leyva y de la Cerda (1660-1664), y debemos recordar que en 1700 fue sepultado en la capilla Carlos de Sigüenza y Góngora, gran amigo de la Compañía, a la que donó en su testamento su magnífica biblioteca.⁴⁰ Dado este elenco, la capilla de la congregación era uno de los espacios devocionales más importantes dedicados a la Inmaculada Concepción en la capital novohispana. Si bien había otras instituciones públicas que la tenían por patrona, como la universidad,⁴¹ el entorno y momento en que se fundó esta congregación sugiere unas intencionalidades muy precisas por parte de la Compañía. Contextualizando la fundación de esta confraternidad dentro del desarrollo del culto

pinturas históricas y documentales, como sugiere esta descripción para México, sino por medio de representaciones alegóricas de santos caritativos. Estaríamos ante dos modelos distintos de programas iconográficos para capillas de congregaciones caritativas. Véase el estudio de Brown, *op. cit.*, pp. 128-146.

38. Oviedo, *Vida ejemplar, heroicas virtudes...*, *op. cit.*, p. 82.

39. *Ibidem*, p. 96. Hay otros miembros ilustres en Decorme, *op. cit.*, vol. 1, p. 315. Chavarría y Valera fue también miembro de otra de las más ilustres cofradías novohispanas, la del Santísimo Sacramento de la Catedral de México. Josefina Muriel, “La capilla de la cena en la Catedral de México”, *Estudios de Historia Novohispana*, vol. 3, 1970, p. 46.

40. Díaz y de Ovando, *op. cit.*, p. 36. El padre Oviedo también recibió sepultura en este lugar: Lazcano, *op. cit.*, p. 442.

41. Sobre las fiestas de patrocinio de la Inmaculada en la universidad en 1682, véase Carlos de Sigüenza y Góngora, *Triumpho Parténico que en glorias de María Santísima inmaculadamente concebida celebró la Pontificia Imperial y Regia Academia Mexicana*, México, Juan de Ribera, 1683.

a la Inmaculada Concepción en la monarquía hispana, encontramos que surge en un momento álgido y definitorio. La fecha fundacional de la Purísima novohispana es altamente significativa, pues fue precisamente entre 1643 y 1645 cuando dos bulas papales posibilitaron el patronato concepcionista sobre los territorios de la monarquía, “in Regnis Hispaniarum tantum”.⁴² Por tanto, que se fundase esta congregación en este momento seguramente obedece a algo más que el deseo reformador de la Compañía frente a sus otras congregaciones en México. Podríamos incluso decir que es típico de la Compañía de Jesús aprovechar la ocasión y asegurar su protagonismo socio-religioso haciendo de la congregación de la Purísima algo más que sólo una hermandad y transformándola en una cuestión de “estado” donde por lealtad a la monarquía y la Iglesia había de reunirse la élite de México.

En cuanto a las actividades de la congregación, se ajustan a las habituales de la época.⁴³ Los miembros se juntaban una vez por semana, y, supuestamente, no se hacía distinción entre ellos, siendo todos iguales, por lo que cada uno podía sentarse donde quisiera. Entre las obras de caridad que realizaban estaba dar de comer a los presos en las cárceles y a los enfermos y dementes en los hospitales. Aunque podían servir en diversos establecimientos, se ocupaban en especial del hospital de San Hipólito, que se tenía “con muy singular aprecio por la extraordinaria providencia de Dios”.⁴⁴ Por su devoción a la Inmaculada Concepción y su caridad, los miembros de la congregación gozaban de importantes indulgencias.⁴⁵

42. Suzanne L. Stratton, *The Immaculate Conception in Spanish Art*, Cambridge University Press, 1994, pp. 98-100.

43. Aunque no trata de esta congregación, véase el útil estudio de Alicia Bazarte, *Las cofradías de españoles en la ciudad de México (1526-1869)*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1989.

44. *Libro de la fundación de la congregación de la Limpia Concepción de Nuestra Señora*, Archivo General de la Nación (en adelante AGN), *Temporalidades*, Libro 229, f. 15. Dicha frase seguramente alude al patronato de San Hipólito en la conquista de la ciudad de México. Sobre la devoción al santo y su patronato, véase Jaime Cuadriello, “El origen del reino y la configuración de su empresa: episodios y alegorías de triunfo y fundación”, en *Los pinceles de la historia. El origen del reino de la Nueva España, 1680-1750*, México, Museo Nacional de Arte, junio-octubre de 1999, pp. 95-97 (catálogo de la exposición).

45. Pedro de Valdés y Portugal, *Reglas de los congregantes de la Purísima con un compendio de sus indulgencias, particulares, generales, temporales y perpetuas*, México, 1684. Sobre las indulgencias de la congregación véase también Humberto Maldonado Macías, “La ‘esclavonía mariana’ en Nueva España. La Carta de esclavitud, devociones y propósitos del padre Matías Blanco, S.J. (1682)”, *Saber Novohispano*, núm. 2, 1995, pp. 399-412.

Resulta interesante recuperar el sentido de la espiritualidad de la congregación, más fácil para la época de Núñez de Miranda que para la que nos ocupa en el siglo XVIII. De finales del siglo XVII tenemos tanto la biografía de este prefecto, ya mencionada, como la publicación de las Reglas de los Congregantes en 1684. Este último texto subraya la importancia de practicar la oración en voz alta a través del rosario y de no depender sólo de la meditación interna. Recomienda el uso del método ignaciano de la composición de lugar, pero además sirve de guía de comportamiento en la vida diaria (como trabajar bien, parando ocasionalmente para decir alguna oración, y comer en silencio, entre otros). Completando esta información, Oviedo comenta en la biografía de Núñez de Miranda que éste repetía a menudo que no bastaba con oír las pláticas para ser un buen congregante, y que había que traspasar la mera práctica ceremonial. Asimismo, comenta que cuando los congregantes llegaban tenían que estar en silencio y no debía haber ningún intercambio de saludos.

Aunque no sabemos cuál era el ambiente de la congregación en la época de Cabrera y es posible que estas reglas reflejen más las enseñanzas y la severa disciplina que encarnaba Núñez de Miranda que la realidad cotidiana, es interesante la afirmación de Oviedo de que mantuvo la solemnidad con la cual Núñez la dotó hasta el momento en que escribe (1702).⁴⁶ Oviedo lo sabría pues fue miembro de la congregación en su juventud, cuando Núñez de Miranda la regía, y se intuye que se consideraba heredero de esa tradición.⁴⁷ Por otra parte, lo que corrobora la seriedad de la congregación es que su prefecto debía ser el jesuita que ocupase la cátedra de prima de teología. Se había notado que algunas hermanadas decaían en parte por falta de buenos guías y con esta regla la Purísima quiso asegurarse el más alto liderazgo intelectual.

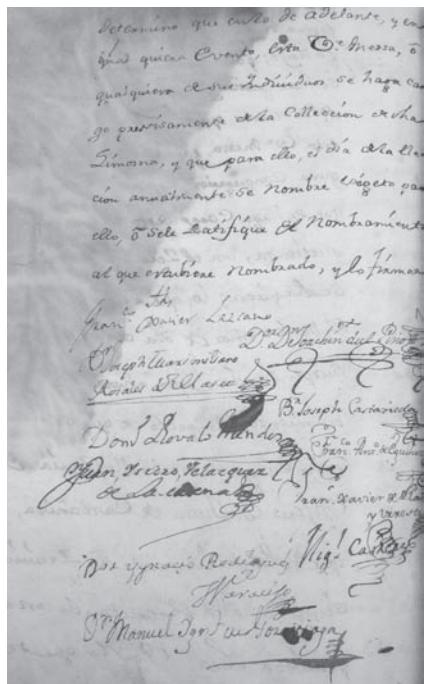
Todo esto nos interesa porque el libro de la cofradía que se guarda en el Archivo General de la Nación recoge las asignaciones anuales de oficiales, y en el registro de 1761 aparece un “Miguel Cabrera” en el puesto de *conciliario* secular (fig. 2). Al año siguiente ya no encontramos su nombre entre los oficiales, lo cual no quiere decir que no continuara siendo miembro.⁴⁸ Desafortunadamente, el libro de la congregación no contiene listas de todos sus miembros. Funciona como una especie de diario anual de los oficiales y ofrece revisiones

46. Oviedo, *Vida ejemplar, heroicas virtudes...*, op. cit., p. 88.

47. Lazcano, op. cit., pp. 370-371.

48. *Libro de la fundación de la congregación de la Limpia Concepción de Nuestra Señora*, AGN, *Temporalidades*, Libro 229, f. 109r. La mayoría de los oficiales del año anterior tampoco fueron reelegidos.

2. Folio donde aparece la firma de Miguel Cabrera junto con la de los demás oficiales correspondientes a 1761, *Libro de la fundación de la congregación de la Limpia Concepción de Nuestra Señora*, Archivo General de la Nación, *Temporalidades*, lib. 229, f. 109v.



periódicas de los estatutos fundacionales. Aunque no se indica la profesión de los miembros, hay razones —procedentes tanto del libro como de lo que sabemos del artista en este momento de su carrera— para pensar que se trata del pintor Miguel Cabrera.

En primer lugar está la firma. Hemos comparado la que aparece en el libro de registro con otras de Cabrera, muchas recogidas hace tiempo en la monografía de Carrillo y Gariel.⁴⁹ Como todos sus contemporáneos, Cabrera firmaba de diversas maneras y en realidad sería más correcto comparar su firma aquí con la que aparece en otros documentos y no en pinturas. La firma del libro de la congregación tiene una notable rúbrica en espiral bajo el apellido que no aparece en ninguna firma sobre lienzo pero sí en otros documentos: por ejemplo en el de 1753, recientemente publicado por Mina Ramírez Mon-

49. Carrillo y Gariel, *op. cit.*, pp. 43-48, hace un análisis de los tipos de firmas del pintor.

tes (fig. 3).⁵⁰ En segundo lugar están los estatutos de la congregación. La regla de esa hermandad había insistido en sus diversas reediciones en que los miembros:

No tengan raza alguna, ni de Judío, Herege, ni de la tierra, sino q es Christiano viejo, y Español de todos quattro abolengos [...] ni tiene Oficio de los q el Derecho da por infames. Todos los cuales estan excluydos, y declarados incapaces de nuestra congregación.
 Y aun de los Oficios Mecánicos, los que se tienen por tan bajos, que en la común estimación infaman: no se admitirá alguno, si no fuese de tan heroica virtud, que compensase con su Christiano aprecio aquella bajeza. Nunca empero se podrá proponer tales Sujetos para Oficiales.⁵¹

Si los estatutos se hubieran aplicado rigurosamente en tiempos de Cabrera, él no hubiera podido ingresar en la congregación por doble partida: en primer lugar por ser pintor, profesión que técnicamente se consideraba mecánica, y en segundo lugar porque hay algunas dudas sobre si fue mulato o mestizo. A pesar de ello, todo apunta a que las reglas no se guardaban estrictamente y que Cabrera, el pintor, podía ser considerado uno de esos candidatos honorables que convenía aceptar independientemente de su profesión u origen étnico, incluso como oficial.

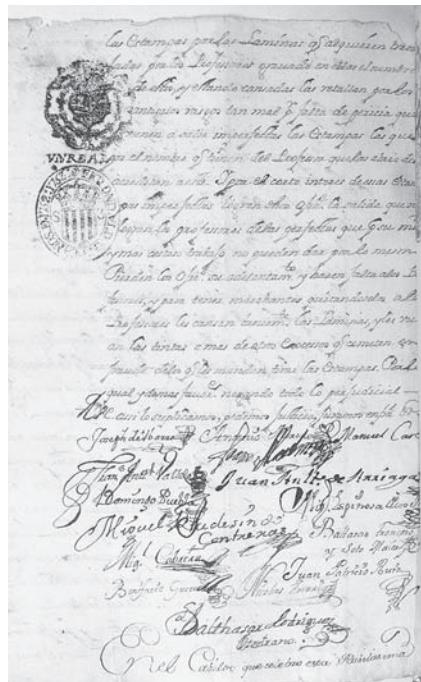
En realidad, la creencia generalizada de que Cabrera fue mestizo o mulato no está basada en documentación sólida y parece más bien una herencia de la historiografía del siglo XIX, cuando circulaban diversos orígenes para el pintor, entre ellos que era indio zapoteco.⁵² Actualmente se desconoce la fecha exacta del nacimiento de Cabrera y, aunque existe un registro bautismal en Oaxaca de 1695 donde aparece de padres desconocidos y adoptado por una pareja de

50. Ramírez Montes, *op. cit.*

51. Pedro de Valdés y Portugal, *Reglas de los congregantes de la Purísima...*, México, 1721, f. 2r. Cito esta edición de los estatutos de la hermandad por ser la más cercana en fecha a la época de Cabrera que he localizado. Es importante señalar que estos estatutos siguen los anteriores del mismo autor de 1684 y los que se presentan en un informe de 1675 recogidos en el mismo *Libro de la congregación...*, AGN, *Temporalidades*, Libro 229.

52. Tesis de Manuel Orozco y Berra en el artículo sobre Cabrera en el *Diccionario universal de historia y geografía*, México, Tipografía de Rafael, 1853-1856, vol. 2, pp. 16-17. Carrillo y Gariel trata el problema de la biografía del pintor en su monografía, *op. cit.*, p. 7.

3. Folio donde aparece la firma de Miguel Cabrera. Solicitud de un grupo de pintores y grabadores al virrey para evitar abusos en la práctica artística por aquellos que no fuesen maestros, 1753. Tomada de Mina Ramírez Montes, "En defensa de la pintura. Ciudad de México, 1753", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXIII, núm. 78, primavera de 2001, p. 114.



mulatos, hay razones para cuestionar que se trate de Cabrera el pintor.⁵³ Últimamente se viene aceptando que Cabrera debió nacer algunos años después, hacia 1715-1720, lo cual parece más lógico dado que no cobra presencia artística y profesional hasta la década de 1740.

El único documento publicado relativo a sus orígenes donde podemos estar seguros de que se habla del pintor es su certificado de boda con Ana María Solano, en el cual se identifica como "español".⁵⁴ Y, como recordó Carrillo y Gariel citando a Couto, que ya entonces dudaba de ese origen mulato o mestizo, dos de sus hijas entraron en el convento de monjas capuchinas, don-

53. La validez de este documento ya la ponía en duda Carrillo y Gariel. Más recientemente, Tovar de Teresa ha analizado la cuestión, concluyendo que si se acepta esta fecha de nacimiento, Cabrera sería muy mayor cuando empezó a pintar y cobrar personalidad artística propia. Tovar de Teresa, *Miguel Cabrera, pintor de cámara...*, op. cit., p. 22.

54. En el censo de la ciudad de México de 1753 aparece un Miguel Cabrera que se identifica como "español", pero no se sabe si éste es nuestro pintor. Eduardo Báez Macías, "Planos y censos de la ciudad de México", *Boletín del Archivo General de la Nación*, 8, núms. 3-5, 1967, p. 748.

de era preceptivo ser “español”.⁵⁵ En conjunto, estos documentos de la vida adulta de Cabrera revelan que se consideraba a sí mismo “español” y que la sociedad novohispana lo aceptaba como tal. Como han demostrado diversos historiadores, en esta época ser “español” se usaba tanto para criollos y peninsulares como para cualquiera que pudiese “pasar” como tal por su tono de piel, profesión, bienestar económico o prestigio social. Es decir, el uso de un calificativo racial u otro respondía más a la percepción social que a la realidad biológica.⁵⁶ Si “español” era en realidad el origen étnico de Cabrera, importaba menos que el hecho de que se había fraguado una identidad como tal. En realidad, su caso no era excepcional, pues otros pintores contemporáneos no eran “españoles”, si bien pasaban por tales, como Ibarra que era mulato o Morlete, mestizo.⁵⁷ Bajo los supuestos de la sociedad novohispana del siglo XVIII, por tanto, Cabrera podía perfectísimamente ser miembro de la congregación de la Purísima.

Respecto al impedimento profesional estamos ante la misma situación. La *percepción* del estatus de la pintura como profesión estaba cambiando poderosamente en esa época, como atestiguan los sucesivos intentos de asentar una academia en México, primero en 1722 y más adelante en 1753.⁵⁸ En esta segunda ocasión pidieron al rey una academia a imitación de la de San Fernando, inaugurada en Madrid dos años antes. Paradójicamente, los pintores que firmaron la petición —entre ellos Cabrera— solicitaban que sólo españoles y ningún discípulo de “color quebrado” entrase en dicha academia, lo que demuestra la complejidad de la relación entre etnia y profesión o la hipocresía institucionalizada.⁵⁹ Aunque los esfuerzos para crear una academia no se vieron colmados y tampoco se consiguió el patrocinio regio hasta décadas más tarde, sí funcionó una academia informal dirigida por José de Ibarra. Recorremos también que fue ese mismo año de 1753 cuando los pintores elevaron

55. Carrillo y Gariel, *op. cit.*, p. 8.

56. Véase el trabajo clásico de Patricia Seed, “Social Dimensions of Race: Mexico City: 1753”, *Hispanic American Historical Review*, núm. 62/4, 1982, pp. 596-606.

57. Tovar de Teresa, *Miguel Cabrera, pintor de cámara...*, *op. cit.*, p. 34; véase también Ramírez Montes, *op. cit.*, p. 117.

58. Xavier Moyssén, “La primera academia de pintura en México”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. IX, núm. 34, 1965, pp. 15-30; Carrillo y Gariel, *op. cit.*, pp. 17-20; Tovar de Teresa, *Miguel Cabrera, pintor de cámara...*, *op. cit.*, pp. 34-36; Tovar de Teresa, *Bibliografía novohispana de arte*, *op. cit.*, t. II, pp. 104-105. Para un resumen más reciente del desarrollo de las academias incipientes, véase Mues Orts, *op. cit.*, pp. 35-40.

59. Véase el texto que recoge Carrillo y Gariel, *op. cit.*, p. 18.

al virrey, entonces el primer conde de Revillagigedo, la petición, antes mencionada, de que todos los obradores fueran de maestros examinados y se impidiera la producción artística, sobre todo la de grabados, por parte de tratantes y obradores no examinados.⁶⁰ Con noticias como éstas parece evidente que las movilizaciones de los pintores novohispanos contribuyeron a desarrollar una conciencia de prestigio de la profesión. Muchos de estos pintores, incluyendo a Cabrera, firmaban sus contratos como miembros de la “academia” o incluso como practicantes de “este noble arte de la pintura”. Por tanto, todo indica que dudosamente sería un problema para Cabrera entrar en la Purísima debido a su origen (fuera cual fuese) o su profesión. Como en tantas otras ocasiones, la sociedad novohispana se mostraba paradójicamente jerarquizada y reglamentada, pero también flexible y permeable según el caso.

Y la circunstancia más decisiva era que, hacia 1761, Cabrera estaba ya en la cima de su profesión. Si bien no están claros sus comienzos,⁶¹ la década decisiva para su carrera fue la anterior. Como es bien sabido, sus grandes protectores fueron el arzobispo Rubio y Salinas y la Compañía. De Rubio y Salinas realizó numerosos retratos, alguno firmado como “pintor de cámara”.⁶² En el prefacio de la *Maravilla americana*, el mismo Cabrera hace referencia a que sus pinturas han gustado mucho a Rubio y Salinas, quien “ha dignado adorar con ellas su Palacio”. Fue también en esta época cuando surgieron los primeros encargos importantes para la Compañía: los tres retablos del presbiterio de Tepotzotlán en 1753 y, mientras acababa ese proyecto, una gran serie de 32 lienzos sobre la vida de san Ignacio para el claustro de la Casa Profesa de la ciudad de México en 1756 (Museo Nacional del Virreinato de Tepotzotlán). También entonces realizó 20 cuadros para el claustro del colegio de San Ignacio y San Francisco Javier en Querétaro (Museo Regional de Querétaro). Pero lo más importante a tener en cuenta en lo que parece una meteórica subida al estrellato es que la irrupción de Cabrera como fuerza mayor en la escena artística mexicana coincidió con la cristalización de un proyecto que, más que artístico, era propiamente ideológico: la defensa de la Virgen de Guadalupe como

60. Ramírez Montes, *op. cit.*, pp. 110 y ss.

61. Para una cronología reciente de los comienzos de Cabrera, véase Rogelio Ruiz Gomar, “La Virgen de la Merced”, en Rogelio Ruiz Gomar et al. (eds.), *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte, Nueva España*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2004, t. II, p. 109.

62. La relación entre ambos puede verse en Tovar de Teresa, *Miguel Cabrera, pintor de cámara...*, *op. cit.*, p. 51, y en Cuadriello, “Zodiaco mariano...”, *op. cit.*, pp. 90-93.

imagen divina, proyecto que compartió con sus mayores clientes, la Compañía, la colegiata de Guadalupe y el arzobispado.⁶³

Retornamos ahora a este tema para recordar al lector que, entre todos los de su gremio, Cabrera fue quien se convirtió en el portavoz y máximo experto en la imagen. Suya fue la imagen que llevó el procurador de los jesuitas Juan Francisco López a Roma para presentar al papa Benedicto XIV y defender la causa de la Guadalupe mexicana en 1754. Suyo parece ser también el pequeño cobre que conmemora dicho encuentro (fig. 4). Fue él mismo quien se hizo con un calco de la imagen original del que pudo sacar cientos de copias para una vasta clientela. Y si bien entre sus contemporáneos hay importantes pinceles de excelente calidad, como Juan Patricio Morlete y José de Ibarra, cuando en 1756 murió éste último, considerado el pintor más veterano y respetado del gremio, Cabrera ocupó su lugar como primer pintor de México, y lo hizo sobre todo a través de un texto y no de una pintura. Que Cabrera fuese el autor principal y editor de la *Maravilla americana* —los demás pintores que contribuyeron lo hicieron con comentarios sucintos— debió afectar poderosamente a su imagen pública. El Cabrera pintor se presentaba como un hombre de letras. El mismo padre Lazcano, en el “poder” que precede a la obra, alude a esta metamorfosis: “el pincel transformado en pluma”. Y Cabrera también menciona en su texto las dificultades que ello le supuso, tanto como lo que le costaría a un escritor “nada versado en los pinceles, ejecutar con ellos una Imagen”.

Volviendo a aquel año en que quizá fuese oficial de la Purísima, 1761, recordemos que fue entonces cuando su carrera se coronó con el honor de realizar el catafalco funerario de la reina María Amalia de Sajonia. Tanto en la relación que se publicó de este monumento como en la que describió el que erigió cuatro años más tarde para el arzobispo Rubio y Salinas, Cabrera es mencionado como “nuestro celebre Pintor”, y “uno de los primeros Maestros de la Pintura en este Reyno”, respectivamente.⁶⁴ Con semejante vitola, es más que seguro que Cabrera sería un miembro deseable para la congregación de la Pu-

63. Sobre la pugnas entre arzobispado y colegiata, que no parecen haber causado daños a la constante petición de encargos a Cabrera por ambos, véase Jaime Cuadriello, “Zodiaco mariano...”, *op. cit.*, pp. 79-87, y sobre la importancia del proyecto guadalupano para la carrera y la fama de Cabrera, Cuadriello, “Triunfo y fama del Miguel Ángel americano...”, *op. cit.*

64. La primera cita se encuentra en *El llanto de la fama*, transcrita en Tovar de Teresa, *Miguel Cabrera, pintor de cámara...*, *op. cit.*, p. 307; la segunda, en Juan Becerra Moreno, *Relación del funeral y entierro...*, también en Tovar de Teresa, *ibidem*, p. 254.

4. Miguel Cabrera (atribución), *La proclamación pontifical del patronato de la Virgen de Guadalupe sobre el reino de la Nueva España*, ca. 1756, óleo sobre lámina de cobre, 58 × 42.5 cm. Colección Museo Soumaya. Fundación Carlos Slim, A.C. / Ciudad de México.



rísima, no sólo por su estatus de “célebre pintor” sino, como pedían los estatutos de la congregación, por su “Christiano aprecio”.

Todavía podemos ofrecer argumentos adicionales para apoyar la identificación del Cabrera de la hermandad con el pintor. Para ello debemos recordar las redes que unían a la Compañía con la sociedad novohispana y volver al retrato firmado por Cabrera del padre Juan Antonio de Oviedo y el relato de cómo un pintor “familiar suyo” se acercó a captar su semejanza. En el nuevo contexto que ofrece la idea de Cabrera como miembro de la congregación de la Purísima, se torna muy importante saber que Oviedo fue prefecto superior de dicha confraternidad en dos ocasiones, entre 1740 y 1747 y de nuevo entre 1754 y 1756. Todavía no sabemos si Cabrera ya era miembro de la congregación en la década de 1750. De serlo, tendríamos un marco nuevo para entender su inserción en las altas esferas del virreinato en ese momento. Las congregaciones religiosas eran asociaciones piadosas, pero también podían ser contextos útiles para estrechar lazos con clientes potenciales. Por otra parte, dado el prestigio de esta congregación en particular, es probable que las cosas fueran a la inversa y que Cabrera ingresase más tardíamente en la congregación, precisamente como recompensa por las buenas relaciones establecidas con la Compañía y los importantes servicios prestados al reino —sobre todo en cuanto a Guadalupe— en la década anterior.

Igual o más importante es saber que el prefecto de la Purísima en 1761 era el jesuita Francisco Javier Lazcano (fig. 5), el mismo que en 1756 había escrito el “parecer” o prólogo a la *Maravilla americana* elogiando efusivamente a Cabrera.⁶⁵ Recordemos también que Lazcano era además el autor de la biografía de Oviedo donde aparece el grabado de Cabrera con el que empezamos este estudio. Es evidente que había una estrecha relación entre ambos, la cual pudo ser decisiva a la hora de promover a Cabrera como oficial de la congregación, especialmente si tomamos en cuenta que los prefectos gozaban de amplios poderes, entre ellos, escoger a los candidatos oficiales. La entrada del libro de la congregación de 1761 no deja ninguna duda de su poder de persuasión a la hora de votar: “El P. Prefecto Superior propuso a los treze votos que se hallaban presentes los sujetos *más Idóneos*, para que votasen los que les pareciesse”.⁶⁶

Si el Cabrera que firma como oficial es nuestro pintor, su participación en esta hermandad, contra todo lo que indicaban sus estatutos, significa un gran triunfo para la pintura. Recordemos que si bien los estatutos permitían que personas de oficios mecánicos fueran miembros por su calidad excepcional, no consentían que ocuparan cargos de oficiales. Y aunque el cargo de *conciliario* secular era de grado inferior dentro de la jerarquía administrativa de la congregación, no deja de ser un “triunfo” que lo ocupase un pintor.⁶⁷

Conclusiones

El valor de documentos como el libro de los oficiales de la Congregación de la Purísima radica en que ilustra el triunfo de la pintura no a través del discurso del pintor, sino por medio de la percepción de la sociedad. Y es que una cosa es cómo los pintores se percibían a sí mismos y querían ser percibidos —cómo

65. Además de las relaciones con estos dos prefectos, Cabrera poseía el libro de sermones del padre Segura, que había sido prefecto de la congregación en 1737. Sobre los prólogos de la *Maravilla americana* de Lazcano y el de José González del Pinal donde aparece la alusión a Miguel Cabrera como Miguel Ángel, véase Cuadriello, “Triunfo y fama del Miguel Ángel americano...”, *op. cit.*

66. *Libro de la congregación...*, AGN, *Temporalidades*, Libro 229, f. 109v (las cursivas son mías).

67. El número de cargos fue aumentando a lo largo de las décadas. En el año en que fue electo Cabrera eran los siguientes: el prefecto superior, después otro prefecto, seguido de unos asistentes y *conciliarios* eclesiásticos. Por debajo aparecían los asistentes seculares y después los *conciliarios* seculares, seguidos de un abogado defensor, un prefecto de protestas, sacristanes, lectores y celadores.

5. Anónimo, *Retrato del padre Francisco Javier Lazcano*, siglo XVIII, óleo sobre lienzo, 207 x 127 cm. Acervo San Pedro Museo de Arte, Secretaría de Cultura del Estado de Puebla, tomado de *Zodiaco mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe/Museo Soumaya, cat. 83.



firmaban sus obras, su afán por erigirse en “noble profesión” y producir escritos en su defensa—y otra cómo los percibían los demás. En este sentido, conviene recordar la importancia de buscar fuentes que hablen de su sitio en la sociedad fuera de su entorno profesional y permitan fechar el momento en que ésta estuvo más dispuesta a reconocer la nobleza de la pintura. Décadas antes, en 1684, la misma congregación había dejado claro en otro escrito que consideraba las artes plásticas como inferiores a otras muchas profesiones. Entonces, el autor distinguía las profesiones de trato más político, como capitán, gobernador, abogado o mercader, de las “de lo más vulgar: como Pintor, Platero, Escultor”.⁶⁸ Es dudoso que tal afirmación se pudiera haber oído en México a mediados del siglo XVIII.

68. Diego Gil Guerrero, *Explicación mystica de la regla 18 de la Congregación de la Purísima; que es de la confesión y comunión. Recogida en suma de varios papeles, y platicas de la Purísima, por el mismo padre prefecto*, México, Juan de Ribera, 1684.

Finalmente, para la historia de las relaciones entre los jesuitas y el quehacer artístico del virreinato, la posible participación de Cabrera en esta congregación jesuita ofrece un contexto nuevo por explorar. A ojos de todos, es evidente que Cabrera supo plasmar los triunfos devocionales y los ideales corporativos de la Compañía en incontables metros de lienzo. Pero, quizá, parte de la historia de cómo llegó a ser ese pintor radique en la proximidad que compartieron unos cuantos hombres a través de la congregación de la Purísima. Ciertamente, es el triángulo Lazcano-Oviedo-Cabrera el que ayuda a entender algunos títulos de su biblioteca, así como a imaginar las conversaciones y vivencias que desembocaron en aquella visita de un familiar pintor a un anciano jesuita al que quería retratar para mayor gloria de Dios (*Ad Maiorem Dei Gloriam*). ♣

* Artículo recibido el 17 de mayo de 2011; aprobado el 26 de septiembre de 2011.