MIGUEL CABRERA

Las tramas de la creación

COORDINACIÓN CURATORIAL
Verónica Zaragoza

TEXTO
© Verónica Zaragoza [VZ]

CORRECCIÓN DE ESTILO
Yaiza Santos

TEXTOS DE COMENTARIO DE OBRA
© Sara Gabriela Baz Sánchez [SBS]
© Alejandra Cortés Guzmán [ACG]
© Mónica Martí Cotarelo [MMC]
© Verónica Zaragoza [VZ]

COORDINACIÓN EDITORIAL
Carlos Méndez D.

ASESORÍA Y SUPERVISIÓN
Lucía García Noriega y Nieto

COORDINACIÓN NACIONAL DE DIFUSIÓN, INAH
Leticia Perlasca Núñez

DISEÑO
Adela Morán
Encarnación F. Lena

FOTOGRAFÍA
© Bjanka Kadic, p. 16
© Andrea Matone, p. 16
© Jorge Vértiz Gargollo, pp. 4, 10, 12, 15, 17, 18, 19, 20, 27, 29, 33, 35, 42, 43, 45, 47 y 50-53
© Eumelia Hernández, D.R. Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte,
Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, p. 15

Portada y página 28: Miguel Cabrera, *Divina Pastora,* siglo XVIII, óleo sobre tela,
Museo Nacional del Virreinato, CONACULTA-INAH.

Primera edición, Octubre, 2015
D.R. © 2015, Instituto Nacional de Antropología e Historia
Córdoba, núm. 45, Colonia Roma, 06700, México, D.F.

Todos los derechos reservados
Queda prohibida la reproducción, por cualquier medio, total o parcial, directa o indirecta del contenido de la presente obra sin contar previamente con la autorización expresa y por escrito del autor y editor, en términos de la Ley Federal del Derecho de Autor, y en su caso, de los tratados internacionales aplicables. La persona que infrinja esta disposición se hará acreedora a las sanciones correspondientes. Las imágenes pertenecientes al patrimonio cultural de la Nación Mexicana, contenidas en esta obra, están limitadas conforme a la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas y la Ley Federal del Derecho de Autor. Su reproducción debe ser aprobada previamente por el titular del derecho, independiente del crédito fotográfico.

www.inah.gob.mx
www.virreinato.inah.gob.mx

ISBN: 978-607-484-707-9
Hecho en México e impreso en España

MIGUEL CABRERA
Las tramas de la creación

07.11.2015 / 21.02.2016

museo nacional del
VIRREINATO

Agradecemos profundamente el préstamo de piezas de sus acervos a las siguientes colecciones, museos e instituciones:

EN MÉXICO:

Colección Víctor Águila Rubio
Colección Andrés Blaisten, Ciudad de México
Colección Jorge Robles Viveros

Museo de la Basílica de Guadalupe, Ciudad de México
Museo Nacional de Arte, INBA, Ciudad de México
Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec, INAH, Ciudad de México
Museo Regional de Querétaro, INAH, Querétaro, México
Museo Soumaya. Fundación Carlos Slim, Ciudad de México

Archivo General de la Nación, Ciudad de México
Archivo Histórico de la Provincia Mexicana de la Compañía de Jesús, Ciudad de México
Biblioteca "Eusebio F. Kino" de la Provincia Mexicana de la Compañía de Jesús, Ciudad de México
Biblioteca "Francisco Xavier Clavigero", Universidad Iberoamericana
Biblioteca Histórica "José María Lafragua" de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla de Los Ángeles, México
Biblioteca "Miguel Lerdo de Tejada" de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, Ciudad de México
Bienes Propiedad de la Nación Mexicana. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Dirección General de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural:
Acervo del Templo de Nuestra Señora de Loreto, Ciudad de México
Acervo de la Pinacoteca de La Profesa, Ciudad de México

Universidad Iberoamericana, A.C. Provincia Mexicana de la Compañía de Jesús, Ciudad de México
Universidad Nacional Autónoma de México, Tesorería de la UNAM, Dirección General de Patrimonio Universitario, Ciudad de México

OTROS:

Provincia de Bolivia de la Compañía de Jesús, Bolivia

CURADORA DE LA EXPOSICIÓN

Verónica Zaragoza es maestra en Estudios de Arte por la Universidad Iberoamericana. Es investigadora de tiempo completo en el Museo Nacional del Virreinato, donde es titular del proyecto "Catalogación del acervo del MNV". Sus principales temas de investigación son la predicación novohispana y la Compañía de Jesús.

SEP
SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA

CONACULTA

INAH

museo nacional del VIRREINATO

CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA
Y LAS ARTES DE MÉXICO

Rafael Tovar y de Teresa

PRESIDENTE

INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA
E HISTORIA DE MÉXICO

María Teresa Franco

DIRECTORA GENERAL

Diego Prieto Hernández

SECRETARIO TÉCNICO

José Enrique Ortiz Lanz

COORDINADOR NACIONAL DE MUSEOS Y EXPOSICIONES

Sara Gabriela Baz Sánchez

DIRECTORA DEL MUSEO NACIONAL DEL VIRREINATO

ÍNDICE

9

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de México
Rafael Tovar y de Teresa

11

Instituto Nacional de Antropología e Historia de México
María Teresa Franco

13

Museo Nacional del Virreinato de México
Sara Gabriela Baz Sánchez

15

MIGUEL CABRERA Y LA COMPAÑÍA DE JESÚS
Verónica Zaragoza

25

Obra comentada

58

Notas del texto

60

Bibliografía

62

Lista de obra

El Museo Nacional del Virreinato, a cargo del Instituto Nacional de Antropología e Historia, es un recinto dedicado a la investigación, preservación y difusión del patrimonio histórico y artístico correspondiente a los tres siglos en que México perteneció a la monarquía hispánica. El Museo ha puesto especial atención a la realización de exposiciones temporales que contribuyen a divulgar nuevos contenidos historiográficos, para poner en valor la importancia de este legado en el marco de nuestra historia y contribuir al fortalecimiento de nuestra identidad nacional.

Miguel Cabrera, nacido en la diócesis de Antequera, es de los pintores más conocidos por la calidad de su producción. Sin embargo, pocas veces se toman en cuenta las circunstancias que permitieron que este maestro del noble arte de pintar se instituyera como una de las presencias más poderosas de su tiempo. Su labor como artista integral, sus estudios y esfuerzos para constituir un cenáculo que derivara en el reconocimiento de su oficio, pero también del de sus pares, ha sido explorada en investigaciones más o menos recientes. En cambio, su papel como pintor de la Provincia Mexicana de la Compañía de Jesús ha sido poco estudiado en esa dimensión que abre el conocimiento de los actores sociales que participaron en la construcción de una propuesta estética, dirigida a la conmoción de los afectos y de los espíritus. En este ánimo, la propuesta lleva a reflexionar en la importancia y cualidades artísticas del monumento sede del Museo Nacional del Virreinato.

Cabrera fue capaz de definir el gusto de una comunidad cada vez más afecta a una gama cromática brillante, dulce y alejada del tenebrismo del siglo XVII. Esta exposición, además, nos muestra la imagen del artífice incluyente que desarrolló estudios sobre el quehacer de sus contemporáneos europeos, a fin de lograr composiciones que trascendieran la bidimensionalidad del lienzo. Cabrera tuvo la pericia y capacidad suficientes para coordinar equipos que crearan espacios generadores de emociones exaltadas, ambientes propicios para la meditación, pero también para la expresión de un programa que no se queda en lo meramente iconográfico, sino que abunda en la afectación de una pluralidad de dimensiones para envolver al espectador y dirigir su ánimo a aquello que la Provincia Mexicana de la Compañía de Jesús estimaba como el foco de su labor en el Reino de Nueva España.

Esta muestra es el resultado de nuevas aproximaciones a un personaje que no ha carecido de atención, como ya se decía, sino que ha adolecido de un tratamiento más esférico, que permita comprender entornos sociales propicios y la misión y orientación de un grupo humano con una clara finalidad teológica, teleológica y estética.

Esta riqueza cultural merece ser reconocida como parte esencial de nuestra identidad. Por esta razón, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, a través del Instituto Nacional de Antropología e Historia, se honra en participar en esta muestra.

Esperamos que el libro que el lector tiene hoy en sus manos dé cuenta de este esfuerzo de síntesis y de construcción de una perspectiva más amplia de la labor de Miguel Cabrera al interior de la sociedad novohispana, como un pintor preocupado por la afectación total de las emociones y de la consecución de un ideal de perfección y cuidado de una obra que, hasta hoy, rinde testimonio de sus altas aspiraciones como artista.

Rafael Tovar y de Teresa
Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de México

Cat. 36
Miguel Cabrera
La Virgen y el Niño Jesús ofrecen azucenas como símbolo de pureza a San Luis Gonzaga y San Estanislao de Kostka, 1750 (detalle)

No obstante ser un personaje cuyo nombre es muy reconocido en el ámbito nacional, Miguel Cabrera presenta cualidades como actor histórico que merecen ser, de nuevo, cuidadosamente exploradas y ponderadas. Su trabajo para la Provincia Mexicana de la Compañía de Jesús excede, a todas luces, los prejuicios forjados por el peso de la admiración que producen obras como el interior del templo de San Francisco Javier, en el antiguo colegio de Tepotzotlán.

La exposición *Miguel Cabrera. Las tramas de la creación* permite al visitante percibir cómo la apreciación de un legado pictórico se enriquece cuando se trasciende la admiración por la factura de sus obras: deja ver las mediaciones sociales y las condiciones de creación de piezas que se expresan mejor en conjunto. Por tanto, se dimensionan las posibilidades y alcances de un maestro formado en la tradición gremial, poseedor de unas aspiraciones que lo condujeron a realizar profundos estudios de perspectiva para tener mayor incidencia en el ánimo de los espectadores. Con Cabrera se entiende el papel entronizador de un arte pictórico y escultórico resultado de un proceso histórico, pero que también responde a la modernidad de las prácticas devocionales y a la firme idea de que un espacio artísticamente bien trabajado originará con toda seguridad una respuesta afectiva de aspiraciones trascendentes en todos aquellos que participaran de estas manifestaciones.

Miguel Cabrera abunda en las necesidades de intimismo de una serie de prácticas que encuentran una expresión pública y triunfalista en los grandes formatos de pintura mural que cubren las bóvedas del transepto del templo de San Francisco Javier. Este inmueble fue para Cabrera un espacio de expresión sin par y una oportunidad para ver consumado un planteamiento, compartido por diversas instancias, por medio del cual la creación artística en el marco de una corporación como la Compañía de Jesús era una herramienta inigualable para lograr la conmoción espiritual y sensorial de los comitentes.

En suma, Cabrera es visto en esta exposición como un artista integral que logra concentrar en su obra todo el potencial de conmover que la Compañía desarrolló sobre las líneas de la "escuela de los afectos". Es un pintor de alta calidad artística y de aspiraciones trascendentes que funge como un puente que sirve para ponderar la herencia de grandes pintores como Andrea Pozzo. No se debe perder de vista que Cabrera rindió testimonio fiel de su dominio de varias disciplinas, así como de su capacidad de planeación como artista integral en otros inmuebles religiosos que funcionaban al mismo tiempo que el antiguo colegio de Tepotzotlán; tal es el caso de la escalera regia del antiguo colegio de Propaganda Fide, administrado por la Orden de Frailes Menores, en Guadalupe, Zacatecas.

El Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y el Instituto Nacional de Antropología e Historia, a través de su Museo Nacional del Virreinato, presentan esta muestra y el catálogo que guardará memoria de la misma con la convicción de aportar una revaloración del quehacer de un artista estimado y bien conocido, cuyos azares como pintor, contratado por la Provincia Mexicana de la Compañía de Jesús, brindan la posibilidad de reconstruir la trama y la urdimbre de un largo proceso de asimilación de tradiciones y técnicas que individualizan la producción artística de Nueva España.

Mi agradecimiento a todas las personas que desde el propio INAH han hecho posible la exposición: a Verónica Zaragoza, curadora de la muestra, a la directora del Museo Nacional del Virreinato, Sara Gabriela Baz Sánchez y su equipo, y a José Enrique Ortiz Lanz y su equipo de la Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones.

María Teresa Franco
Instituto Nacional de Antropología e Historia de México

Cat. 68
Miguel Cabrera
Ignacio herido en la batalla de Pamplona, 1756-1757 (detalle)

Mich.l Cabrera pinxit

Miguel Cabrera nació, probablemente, cuando moría el siglo XVII: un período caracterizado por una producción pictórica todavía ligada a las formas heredadas por el ámbito flamenco y a la generación de emociones gracias a poderosos contrastes cromáticos y lumínicos. Cabrera y algunos de sus contemporáneos, tales como José de Ibarra, José de Alzíbar y José de Páez, es recordado por los estudiosos como el pintor que instaurara un nuevo gusto por imágenes suaves, con personajes de facciones amables y por el uso de una paleta a la que algunos estudiosos en nuestra historiografía del arte tacharon, en ocasiones, de "alambicada".

Las aportaciones que esta exposición realiza son diversas: en primer término, se guía la atención del espectador hacia el origen europeo de la obra culminante de Cabrera –la noción del *bel composto* de Bernini y el tratado de perspectiva de Andrea Pozzo, decisivo en la construcción del programa del templo de San Francisco Javier, Tepotzotlán– y se pone el acento en su vinculación con ideas vigentes en la tratadística de la época, a fin de dar cuenta de que su labor al frente de la academia que presidió y sus capacidades para abrirse paso en un complejo terreno de clientes y corporaciones, le permitieron adquirir prestigio y reconocimiento como intelectual, como artista total, y trascender la mera idea del oficial de tradición gremial. Por otro lado, se da cabida a investigaciones recientes que abundan en la indagación en fuentes primarias, de manera que la muestra y su catálogo ofrecen al público la oportunidad de entender la dimensión histórica de Cabrera y su obra. En tercer término, pero no de menos importancia, se pondera el trabajo iconográfico de Cabrera en el seno de la Provincia Mexicana de la Compañía de Jesús, como constructor y divulgador de devociones que constituyen la identidad del reino de Nueva España en el siglo XVIII y que ofrecen la ocasión de reflexionar en cómo se entramaron e impulsaron diversos cultos, cuya influencia perduraría hasta bien entrado el siglo XX.

Miguel Cabrera. Las tramas de la creación pretende ser la primera de una serie de exposiciones de corte monográfico lo suficientemente abarcantes como para cumplir la doble función de revisar, conforme a nuevas lecturas, la obra de los artistas más señeros de la colección del Museo Nacional del Virreinato y cubrir, asimismo, contextos de producción y circulación de obras e ideas más amplios. En esta medida, el Museo Nacional del Virreinato es consecuente con su vocación de promover y difundir la investigación sobre la cultura novohispana, con la intención de llevar al público un conjunto de propuestas de aproximación que, sin demeritar el rigor histórico que las compone, buscan apelar a la sensibilidad de los espectadores, favoreciendo no sólo el conocimiento sino el goce estético.

Agradezco profundamente al equipo del Museo Nacional del Virreinato su trabajo comprometido con esta exposición y con la labor del recinto y, particularmente, a Verónica Zaragoza, curadora de la muestra, por la oportunidad de presentar estos contenidos.

Sara Gabriela Baz Sánchez
Museo Nacional del Virreinato de México

Cat. 1
Miguel Cabrera
San José y el niño,
siglo XVIII (detalle)

Miguel Cabrera y la Compañía de Jesús

Verónica Zaragoza

I. La pintura novohispana del siglo XVIII

Juan Correa y Cristóbal de Villalpando son los principales exponentes de la pintura novohispana de finales del siglo XVII, que se caracteriza, principalmente, por composiciones narrativas con numerosos personajes, fuertes contrastes de color y el uso de contrastes de luces en distintos planos para representar la profundidad,[1] así como por figuras humanas con poca verosimilitud anatómica y el uso de la línea en el contorno de personajes y objetos.[2]

En el siglo XVIII los hermanos Nicolás y Juan Rodríguez Juárez orientaron un cambio en la pintura novohispana con "pinceladas más sueltas, menos importancia de la línea, colores menos contrastados y una paleta más reducida, así como una tendencia a la luminosidad pictórica y hacia un ideal de belleza suave, con tonos intimistas".[3] Además, hacia 1722, fundaron una academia en torno a la cual se congregaron diversos pintores, entre ellos, José de Ibarra.

De acuerdo al estudio de Paula Mues Orts, en los siguientes años Ibarra se convirtió en "el líder pictórico de su generación" al recibir importantes encargos de diversos clientes y obtener el reconocimiento de otros pintores; además de sus propuestas plásticas con una base teórica y a su labor en la defensa del arte de la pintura.[4] Hacia 1754 estableció, al igual que su maestro Juan Rodríguez Juárez, una academia. Algunos de sus discípulos fueron Francisco Antonio Vallejo, Juan Patricio Morlete Ruiz y, posiblemente, Miguel Cabrera. No se tiene documentación que compruebe la formación de Cabrera en el taller de Ibarra, pero algunos autores han señalado que su pertenencia a la academia y el lenguaje plástico lo acercan a este pintor.

Miguel Mateo Maldonado y Cabrera nació entre 1715 y 1720[5] en la ciudad de Antequera, Valle de Oaxaca, y se desconoce prácticamente todo de su infancia y juventud hasta 1739, fecha en que contrajo matrimonio con doña Ana María Solano en la Ciudad de México. Cuando Ibarra murió, en 1756, Cabrera tomó su lugar como el pintor más importante de su tiempo y en él recayó la dirección de la academia, convirtiéndose en el eje de otros artistas como José de Alzíbar y José de Páez.[6]

II. La Provincia Mexicana de la Compañía de Jesús

La Provincia Mexicana de la Compañía de Jesús fue fundada en 1572 cuando el prefecto general Francisco de Borja envío, a petición de Felipe II, al padre Pedro Sánchez y a catorce jesuitas a la Nueva España. Para el siglo XVIII esta provincia había crecido y se había consolidado con numerosas fundaciones y un importante número de miembros, de tal forma que los jesuitas mexicanos solicitaron al entonces general Ignacio Visconti que se dividiera en dos provincias o en una provincia y una viceprovincia, para lo cual el padre Francisco López mandó a hacer un mapa que mostrara su extensión.[7] Según el impreso, dibujado en 1751 y grabado en Roma en 1754,[8] la Provincia Mexicana tenía 625 miembros –de los cuales 382 eran sacerdotes–, divididos en una Casa Profesa, una Casa de Probación, 23 colegios, 10 seminarios y convictorios, cinco residencias y ocho provincias de misiones.[9] De este modo, la Provincia Mexicana tenía, a mediados del siglo XVIII, casas que iban de Puerto del Príncipe y La Habana hasta California.

Estas fundaciones requerían edificaciones y ornamentos para desarrollar sus actividades y la Compañía se esforzó, a través de fondos propios o por medio de patrocinios, en conseguirlos. Años más tarde, Francisco Xavier Clavigero escribiría que los jesuitas "han construido buenos templos y los han adornado de hermosos altares, costosos ornamentos, y alhajas de plata. En ellos se celebran los sagrados misterios de la religión cristiana con la más tierna y majestuosa devoción".[10] Diversos autores han señalado que la mayor contribución de Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Jesús, a las artes fue el libro *Ejercicios espirituales,* en el que recomienda la "composición de lugar".[11] El texto pide al ejercitante que contemple con la imaginación visual y con los sentidos diversas escenas o situaciones; es decir, el autor "invita a un uso metódico y sistemático de los sentidos".[12] Y es a través de los sentidos que se percibe el arte que ayuda a la devoción.

Para la ejecución de las obras la Compañía se valió de diversos artistas y técnicas que concretaron sus programas iconográficos. A la Nueva España llegaron pinturas, esculturas y estampas provenientes de Europa, pero los

Cat. 29
Miguel Cabrera
La Sagrada familia y el hermano Padre Basto,
1752 (detalle)

Lám. 1
Miguel Cabrera
Aparición de la Virgen a San Ildefonso, ca. 1747
Óleo sobre tela, 189 x 268 cm
Museo Regional de Querétaro, Conaculta-INAH.

jesuitas también se acercaron a los artífices asentados en territorio americano y los mejores trabajaron para esta orden religiosa. Entre los pintores pueden mencionarse a Baltasar de Echave Orio, José Juárez, Juan Correa, Cristóbal de Villalpando, Juan y Nicolás Rodríguez Juárez, José de Ibarra, Francisco Martínez, Juan Patricio Morlete Ruiz y José de Páez; sin embargo, es común identificar a Miguel Cabrera como "el pintor de los jesuitas", debido a su abundante producción.[13]

Quizá uno de los primeros encargos de la Provincia Mexicana a Cabrera fue un lienzo que, actualmente, se localiza en el Museo Regional de Querétaro (lám. 1). Aunque la fecha no es del todo legible, se elaboró en la década de los cuarenta del siglo XVIII,[14] fechas tempranas para el pintor si recordamos que su primera obra firmada data de 1740. El título también presenta algunas variaciones: Abelardo Carrillo y Gariel la identificó como *Aparición de la Virgen María a un obispo y varios colegiales*;[15] en el inventario del museo se titula *San Carlos Borromeo o visita de la Virgen a un santo obispo*; Rogelio Ruiz Gómar señaló que el personaje representado no podía ser Borromeo, ya que "no presenta ni los rasgos faciales característicos del santo obispo de Milán, ni porta las insignias propias de la jerarquía cardenalicia que alcanzó", por lo que la nombra *Visita de la Virgen a un obispo*.[16] Por último, Jaime Cuadriello aclaró que el eclesiástico arrodillado ante la Virgen es san Ildefonso y que originalmente la pintura se ubicaba en la escalera del patio grande del Seminario de San Ildefonso de México.[17] Como señala el autor, a la aparición de la Virgen a san Ildefonso se ha incluido un grupo de colegiales con un jesuita, en alusión los jóvenes estudiantes que residían en el edificio y a los padres que lo dirigían.

Este lienzo formó parte de las obras de reconstrucción y ornamentación del edificio que el padre Cristóbal de Escobar y Llamas inició durante su rectorado (1723-1743).[18] Al término de su gobierno fue sustituido por el padre José Carrillo, quien continuó con los trabajos, como lo mandó el prefecto general Francisco Retz en una carta fechada el 25 de enero de 1744 y dirigida a Escobar y Llamas, ahora provincial:

> Deseo que el padre Carrillo continúe y conserve el nunca visto estado en que VR. puso y le entregó el Real Seminario de San Ildefonso de México, habiendo en él construido mucho, pagado sus deudas, y aumentado el número de 250 Colegiales, que me aseguran proceden todos con mucha ejemplaridad, aprovechamiento y crédito. Doy a vuestra reverencia muy de corazón las gracias, y espero repetirle por muchos aciertos de su gobierno.[19]

En 1747 el padre José Utrera fue nombrado superior del seminario.[20] A uno de estos sacerdotes debió corresponder la contratación del pintor oaxaqueño para ejecutar el lienzo arriba comentado. Pero no fue el único que realizó para este lugar, pues otros salieron de su pincel o le han sido atribuidos, como el *Calvario* y el *Patrocinio de San José*, ambos en el Museo Regional de Guadalajara; *San José acompañado por santos jesuitas* en el Museo Nacional de Arte[21] y el retrato del padre Escobar y Llamas,[22] actualmente en resguardo del Patrimonio Universitario de la UNAM.

En 1744 el general Retz también dio su licencia para la fundación de un colegio para indios en Puebla. La benefactora, doña Ángela Roldán, ofreció pagar la fábrica y dar 40,000 pesos como dotación. Las condiciones que el superior puso para la edificación eran: enviar las escrituras a Roma y que "inteligentes arquitectos" hicieran la planta de la casa y la iglesia teniendo presente:

> [...] Casa para pocos e Iglesia para servicio de indios; y así ni aquélla será para más de lo que se necesita, para una cómoda y religiosa habitación; ni ésta de suntuosidad y magnificencia no conducente al fin que se logra con una Iglesia capaz, decente y proporcionada a los ministerios que en ella habrán de ejercitarse.[23]

El 25 de agosto de 1749 el padre Antonio de Herdoñana, rector del Colegio de San Gregorio de México y albacea testamentario de su madre y benefactora, firmó en la Ciudad de México un contrato con el dorador José Joaquín de Sállagos para que ejecutara el retablo principal del templo de San Francisco Javier de Puebla. El "maestro de pintor"

Miguel Cabrera firmó como testigo.[24] Sállagos diseñó el retablo y subcontrató al ensamblador Higinio de Chávez para realizar el trabajo; según el documento ambos se trasladarían a la ciudad de Puebla y entregarían el retablo "todo acabado, dorado y puesto" en el presbiterio en noviembre de 1750.[25] El templo se distinguió como uno de los mejores de la ciudad y se estrenó el 3 de diciembre de 1751; sin embargo, el retablo ya no se conserva.[26] Al padre Herdoñana también se le adjudica la fundación de la Casa de Recogimiento de Niñas Indias o Colegio de Nuestra Señora de Guadalupe. Después de 24 años trabajando con los indios, murió, en 1758, en el colegio poblano y el padre Juan Mayora escribió su biografía.[27]

A partir de estas noticias sugerimos que entre 1747 y 1749 Cabrera inició una relación laboral con la Provincia Mexicana, a través del trato con algunos padres de la Compañía en la Ciudad de México, que con el tiempo se afianzará. Del mismo modo, el contacto con los artífices Sállagos y Chávez en este periodo es el antecedente de los retablos que realizará para Tepotzotlán años más tarde.[28]

La Virgen de Guadalupe

Cuando la Insigne Colegiata del Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe quedó instalada, en 1750, el abad y los prebendados decidieron solicitar a la Santa Sede "los mayores cultos de la Señora", por lo que iniciaron las diligencias necesarias. El 30 de abril de 1751 reunieron en el santuario a "los pintores de más crédito que hay en México" –José de Ibarra, Manuel de Osorio, Juan Patricio Morlete Ruiz, Francisco Antonio Vallejo, José de Alzíbar, José Ventura Arnaes y Miguel Cabrera– para que observaran la sagrada imagen y juzgaran según las reglas del arte de la pintura "si podían ser obra de la industria humana semejantes maravillas". Después de la inspección Cabrera escribió su dictamen y lo reservó.[29]

En noviembre de ese año el padre Juan Antonio Baltasar celebró la XXVIII congregación provincial, durante la cual fue electo como primer procurador a Roma el padre Juan Francisco López, junto con los padres José Bellido y Francisco Ceballos.[30] El padre López era maestro de teología en el Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo en México y, según sus superiores, era "de buen ingenio; de suficiente juicio, prudencia y experiencia; de buen aprovechamiento en letras; de complexión sanguínea y de talento para todo".[31]

Al año siguiente, el 15 de abril de 1752, Cabrera regresó a la Colegiata por solicitud del arzobispo de México, Manuel Rubio y Salinas, para realizar tres copias de Nuestra Señora de Guadalupe. Según Ventura Arnaes, una copia era para el arzobispo, otra para el padre López –quien la llevaría a Roma y la presentaría a Benedicto XIV– y la tercera para Cabrera. Esta última se quedaría en el taller del pintor como modelo para realizar "otras copias".[32] De acuerdo a Cuadriello, en 1748 Cabrera había firmado una pintura de la Virgen de Guadalupe que difiere de las que ejecutará después de la inspección al ayate, pues con la copia que tuvo en su poder pudo ajustarse al original.[33] El estudio que el Laboratorio de Obras de Arte del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM realizó al lienzo que se ubica en el altar de la Virgen de Guadalupe del templo de San Francisco Javier de Tepotzotlán, firmado y fechado en 1756, demuestra la pericia que el pintor y su taller alcanzaron para reproducir la imagen guadalupana rápida y fielmente.[34]

Rubio y Salinas pidió a los padres procuradores que iban a Roma que solicitaran a su santidad el papa, en nombre del arzobispado de México y del cabildo de la Colegiata, la confirmación del patronato de Nuestra Señora de Guadalupe y los privilegios para su culto y santuario. El padre López partió a Roma en 1752 y regresó en 1756 con la aprobación apostólica del patronato, oficio y misa propios. El óleo sobre lámina que representa la proclamación pontificia de la Virgen de Guadalupe muestra al padre procurador arrodillado frente a Benedicto XIV y, a sus espaldas, la copia de la Virgen de Guadalupe que Cabrera había realizado.[35]

A su retorno se hicieron numerosas celebraciones y el dictamen que Cabrera había escrito años atrás se estampó en la "Imprenta del Real y más Antiguo Colegio de San Ildefonso", fundada en 1748 y renovada en 1755[36] por la Provincia Mexicana. *Maravilla americana, y conjunto de raras maravillas, observadas con la dirección de las Reglas de el Arte de la Pintura* incluye dos textos preliminares firmados por don Joseph González del Pinal, canónigo de la Insigne y Real Colegiata de Nuestra Señora de Guadalupe, y el padre Francisco Javier Lazcano, de la Compañía de Jesús. Lazcano era catedrático de teología en la Real y Pontificia Universidad de México y prefecto de la Congregación de la Purísima en el Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo. Fue un destacado intelectual de su tiempo que promovió el culto guadalupano y publicó, en 1750, un pequeño folleto con oraciones y lecciones mensuales dedicadas a Nuestra Señora de Guadalupe y a otros santos en el que propuso "obsequios" o acciones varias (como decir u oír misas, rezar el rosario, confesarse y comulgar, dar limosna, etc.) en honor a esta devoción mariana.[37] En 1755 su padre espiritual, Juan Antonio de Oviedo, había publicado *Zodiaco mariano*, una historia de las imágenes marianas que se veneraban en Nueva España, entre las que se incluía "la prodigiosa imagen de Nuestra Señora de Guadalupe" y Lazcano también escribió un parecer.[38] Así,

no es casual que prologue el texto del "celebrado pintor" y afirme que "D. Miguel Cabrera ha puesto en nuestros ojos unos bien graduados cristales, y celestiales ópticos tubos para que podamos admirar la conjunción portentosa de planetas, que se observan en el guadalupano signo, prodigio que embargó la vista de águila del evangelista S. Juan" y equipare al pintor con el padre Atanasius Kircher.[39]

Después de la publicación de este folleto la fama de Cabrera irá en aumento, pues no solo ejercía el arte de la pintura sino también el de la escritura. De este modo, será reconocido como "un hombre instruido y capaz de crear un alegato en favor del origen divino del ayate".[40]

III. Tepotzotlán, la creación total[41]

En el Museo Nacional del Virreinato se conserva un lienzo, firmado y fechado por Cabrera en 1752, que pudo haber sido la primera obra que realizó para el Colegio y Casa de Probación de Tepotzotlán. En un inventario que data de 1918 la pintura está consignada como *Sagrada Familia*;[42] Pablo C. de Gante la incluyó en su libro sobre Tepotzotlán (1958)[43] y, en otro inventario fechado en 1971, se informa que formaba parte del acervo del Museo Colonial,[44] antecedente del actual museo. En el extremo inferior izquierdo de la obra se observa a un hombre con sotana negra que ha sido identificado como san Estanislao de Kostka,[45] san Francisco de Regis[46] o el "padre" Pedro Basto.[47] Sin embargo, la cartela poco legible porque el barniz está oxidado informa que el personaje retratado es el "venerable hermano, Pedro de Basto de la Compañía de Jesús".[48]

Esta obra debe leerse en el contexto del libro que el padre Oviedo dedicó a los hermanos coadjutores y que tiene como fin "ponerles a la vista maravillosos exemplos de virtudes propias de su estado, que han practicado en ésta, y en las demás Provincias de la Compañía muchos de nuestros Hermanos Coadjutores". Las virtudes que debían practicar eran, según el autor, "la humildad, la aplicación al trabajo, la vigilancia en la guarda de los sentidos, el amor a los exercicios espirituales, e interior trato con Dios en medio de las ocupaciones exteriores, la frequencia de Sacramentos, devoción cordial a la Santíssima Virgen, y otras semejantes." Estos hermanos ejercían los oficios de sacristanes, porteros, maestros de las escuelas de los niños, cocineros, despenseros, refitoleros, enfermeros, limosneros, procuradores, administradores de haciendas, etc., y debían regirse según las *Reglas de la Compañía de Jesús*.[49]

El 7 de diciembre de 1753, Cabrera y el ensamblador Higinio de Chávez firmaron un contrato en la Ciudad de México con el padre Pedro Reales, rector del Colegio y Casa de Probación de Tepotzotlán, en el que se obligaban a construir y dorar el retablo mayor y dos colaterales en el presbiterio del templo de San Francisco Javier.[50] Según el documento publicado por Tovar de Teresa, "la obra y fábrica" de los retablos se realizaría en el pueblo de Tepotzotlán, el rector les diría "las cosas particulares que han de ejecutar de los Lienzos Estatuas y Medallones por no tener presentes quantas menudencias se pudieran expresar". Este contrato también incluía la factura de "quatro blandones de madera dorados para sirios y dos Pedestales para Siriales de la misma forma, y los Albortantes de Metal que fueren necesarios para el Sagrario", todo con un costo de 18,500 pesos de oro común. Por último, se estableció que la fecha de entrega sería el último día del mes de noviembre de 1754 para que fueran estrenados el 3 de diciembre en la fiesta del Señor San Francisco Javier.

Desde 1751 el padre Reales tenía el cargo de rector y maestro de novicios en Tepotzotlán. Destacó por su virtud y su preparación literaria; además, "era un buen poeta latino". Según relato de Juan Luis Maneiro:

> Parecía nacido para mandar: todos conocían su diligencia incansable, su hombría, su habilidad y su grandísimo sentido común. Se apreciaba en él al religioso edificante, bondadoso y serio, ponderado en sus opiniones emitidas despacio. En todo su continente exterior había una dignidad a la que sentaba bien el dar órdenes o dirigir voluntades y que parecía no hallar empleo sino en cosas importantes.[51]

Durante su gobierno realizó varias mejoras al colegio:

> "[...] levantó ocho aposentos de regular tamaño para los juniores, que después del noviciado estudiaban latín, otros ocho para los huéspedes, y un local más apto para las bibliotecas; un mirador, desde donde se descubre amplio panorama, para los recreos de los novicios y juniores, en sus respectivo tiempos." Además, erigió los altares del templo de San Francisco Javier y "Mandó hacer ornamentos rojos y blancos de seda y bordados de oro y plata".[52]

De este modo, en él recayó la contratación de los artífices y la elaboración del programa iconográfico.

Entre 1755 y 1756 debieron ejecutarse los retablos del crucero que, en opinión de Consuelo Maquívar, también realizaron Cabrera y Chávez pues "formalmente representan idénticas características" a los del presbiterio, lo que no sucedió con los de la Virgen de la Luz y san José ubicados en la nave del templo.[53] Cabe suponer que el taller de Cabrera tuvo una importante participación en estos

Lám. 2
Miguel Cabrera
Virgen de Guadalupe, 1756
Óleo sobre tela, 174.4 x 107.8 cm
Templo de San Francisco Javier,
Museo Nacional del Virreinato,
Conaculta-INAH.

Cat. 40
Figura 81 del libro de
Andrea Pozzo, *Perspectiva Pictorum et Architectorum*,
segunda parte, 1719.

trabajos, pues en 1755 el pintor firmó la pintura mural del presbiterio y en 1756 el lienzo de la Virgen de Guadalupe en el retablo del mismo nombre (lám. 2), así como la pintura mural del transepto.[54] Ha sido común señalar la novedad de que Cabrera incursionara en el diseño y ejecución de los retablos; sin embargo, su obra mural ha causado menos interés. Ésta podría haber sido inspirada por la del *pittore prospettico* Andrea Pozzo, tomando en cuenta su relación con la Compañía.[55]

En el ámbito jesuítico la obra pictórica y arquitectónica del hermano coadjutor Pozzo era celebrada y en la Nueva España el padre Oviedo publicó un "Elogio del hermano Andrés del Pozo".[56] Oviedo destacaba la humildad de Pozzo pues, a pesar de haber "merecido singulares honras, y estimaciones aun de los mayores Príncipes de la Europa por la eminencia de su pintura en la qual fue como el Fénix en el siglo pasado, se mantuvo siempre dentro de los límites de una humildad verdaderamente profunda y religiosa".[57] Además, Pozzo fue ampliamente conocido por su tratado *Perspectiva Pictorum et Architectorum* publicado, originalmente, en latín e italiano en dos tomos (1693 y 1700).[58] Durante el siglo XVIII la obra tuvo numerosas traducciones y ediciones y fue difundida en todo el mundo, tal es el caso del ejemplar en latín y alemán que perteneció al hermano Adalberto Martí de la Misión de San Pedro Moxos en Bolivia que se muestra en la exposición. También Cabrera tuvo en su biblioteca los "dos tomos de a folio en pasta blanca, de perspectivas, del padre Pozo".[59]

Este manual enseñaba a dibujar arquitectura en perspectiva a través de breves textos y láminas. En el primer volumen el autor explica los principios básicos de la perspectiva y propone "una aplicación práctica en figuras geométricas siempre más complejas" hasta llegar a los órdenes arquitectónicos, para continuar con su aplicación en edificios y con la representación de la arquitectura en perspectiva, incluyendo escenografías. En el volumen II muestra numerosas obras, algunas ya realizadas y otras ficticias,[60] e incluye al final del libro una sección titulada "Breve instruzione per dipingere a fresco". En ellas explica el proceso para pintar al fresco, como la preparación de los muros, el diseño previo, los retoques y las rectificaciones, etc., así como los colores aptos y no aptos para pintar con esta técnica. Lydia Salviucci Insolera ha señalado el conocimiento que Pozzo tenía sobre el uso del color y la importancia que le daba en sus obras, así como la aportación de estas instrucciones para su época.[61]

Entre 1688 y 1694 Pozzo realizó la decoración del templo de San Ignacio en Roma y de 1694 a 1700 la de los altares de san Ignacio y de san Luis Gonzaga en el templo del Santísimo Nombre de Jesús (Il Gesù) en la misma ciudad.[62] Cabrera pudo conocer algunos de estos trabajos gracias a las figuras y textos que se incluyen en la *Perspectiva*, entre las que destacan la figura 81 del tomo II, *Altar maggiore della Chiesa di Sant' Ignazio nel Colegio Romano* (cat. 40), y la figura 100 del tomo I, *Disegno di tutta l'Opera*.[63] Ésta última reproduce la pintura al fresco, titulada la

Lám. 3
Andrea Pozzo
Gloria de San Ignacio, 1688-1694
Pintura al fresco
Iglesia de San Ignacio, Roma, Italia.

Lám. 4
Giovanni Battista Gualli
Apoteósis de San Ignacio, 1685
Pintura al fresco
Iglesia del Gesù, Roma, Italia.

Gloria de san Ignacio, que Pozzo realizó para el templo del mismo nombre[64] (lám. 3). Es posible que estas láminas fueran el germen del proyecto de la pintura mural del templo de San Francisco Javier de Tepotzotlán. Al padre Reales debió corresponder la elaboración del programa iconográfico –tal y como se señala en el contrato para los retablos del presbiterio– y a Cabrera la propuesta plástica –que incluía el uso de la perspectiva y la pintura mural. Cabe destacar que en la restauración que se realizó en 1993 se localizó "una cuadrícula quizás al carbón, sobre la que se realizó el boceto general de la pintura";[65] es decir, Cabrera utilizó las retículas que Pozzo recomendaba para copiar el diseño original en una bóveda.[66]

La *Glorificación de San Ignacio* (lám. 5) representa al Espíritu Santo en forma de paloma, a Ignacio sobre una nube con casulla y fuego en el pecho, y a Francisco Javier con sotana negra, esclavina parda y el corazón ardiente. Sobre sus cabezas filacterias con inscripciones latinas, algunas poco legibles, y a su alrededor ángeles con las *Reglas de la Compañía* y un bonete. Las figuras principales están dispuestas en una composición escalonada, el Espíritu Santo dirige un rayo al corazón del fundador de la Compañía que se refleja en el del misionero, quien lo refracta a las figuras humanas de diversas razas ubicadas en el límite del retablo, que representan los cuatro continentes. Esta iconografía remite, nuevamente, a Pozzo y a su obra en San Ignacio en Roma, pues en ella deseaba:

> [...] rappresentare le opere di S. Ignazio, e della Compagnia di Gesù in dilatare per il Mondo la Fede Cristiana. In primo luogo abbracciai tutta la volta con un Edifizio in Prospettiva. Poi in mezzo ad esso dipinsi le tre Persone della Santissima Trinità; dal petto di una delle quali, cioè del Figlio Umanato esce un nembo di raggi, che và a ferire il cuore di S. Ignazio, e quindi il riflesso si sparge per le quattro parti del Mondo [...][67]

La imagen del santo en Tepotzotlán también recuerda a la de Giovanni Battista Gaulli en la iglesia del Gesù (lám. 4). En los extremos inferiores de la bóveda se observan restos de dos escudos: del lado derecho el de la Compañía con el texto *arma militiae nostrae*[68] y del izquierdo el lema *ad maiorem dei gloriam*. En torno a la composición central se observan ángeles con canastas y guirnaldas de flores. De este modo, la escena representa el fin de la Compañía de Jesús: propagar la fe cristiana por el mundo. Esta idea se refuerza con el texto de la cartela a los pies de Francisco Javier y al lado de un indígena, *lvmen ad revelationem*, que hace referencia al Evangelio de San Lucas 2:32, "luz para iluminar a las naciones y gloria de tu pueblo Israel".

Lám. 5
Miguel Cabrera
Glorificación de San Ignacio, 1755
Pintura al temple y óleo
Templo de San Francisco Javier,
Tepotzotlán, México.

Por otra parte, destaca la imagen de Ignacio con fuego en el pecho y la cartela *lvmen in igne Isai.10v.17* ("La luz de Israel será fuego", Isaías 10:17). Las fuentes iconográficas de esta representación son diversas. Según la tradición, el nombre latino de *Ignatius* se asoció al de *ignis* (fuego),[69] lo que dio lugar a una serie de imágenes que Bernhard Kerber ha estudiado y que Pozzo debió de conocer.[70] En el texto explicativo de la *Gloria de San Ignacio*, su autor hace alusión al mandato que el fundador de la Compañía dio a Francisco Javier cuando lo envió a las Indias Orientales: *Ite, incendite, inflammate omnia* (Id, encendedlo, inflamadlo todo). Esta frase sugiere a la que Cristo dijo a sus discípulos, *Ignem veni mittere in terram, & quid volo nisi ut accendatur* ("Yo he venido para echar fuego sobre la tierra; ¡y como quisiera que ya estuviera encendido!", Lucas 12, 49).[71] En opinión de Keber, la tradición icónica relativa a las palabras de Lucas ilustra la tarea misionera de la Compañía y la idea del Pentecostés.

La figura de Ignacio también se vincula a la idea del fuego en la estampa 69 de la *Vita Beati P. Ignatii Loiolae Societatis Iesu Fundatoris*, publicada en Roma en 1609, en la que se observa al santo celebrando la misa y sobre su cabeza "una llama muy resplandeciente".[72] En el Museo Nacional del Virreinato se conserva un óleo sobre tela que copia la estampa; sin embargo, en la pintura Ignacio sostiene en sus manos la Sagrada Forma mientras el Espíritu Santo y Dios Padre observan la escena (cat. 41); es decir, ha sido introducida la representación de la Santísima Trinidad y la idea del Pentecostés. Pero no hay que olvidar que, en 1710, Cristóbal de Villalpando había pintado a Ignacio de pie sobre un trono rodeado de lenguas de fuego y a sus pies la inscripción *Ignis Dei* (El fuego de Dios) para el mismo colegio (lám. 6).

Cabrera también pintó dos grandes telas al óleo para el sotocoro del templo de San Francisco Javier (*Patrocinio de la Virgen de la Compañía de Jesús* y *Alegoría de la Preciosa Sangre de Cristo*) y once para la sacristía.[73] Entre 1760 y 1762 se construyó la fachada y la torre del templo y, en 1764, firmó tres lienzos para el coro con los milagros de san Francisco Javier y el Sagrado Nombre de Jesús. Obras de menores dimensiones fueron ejecutadas para el Camarín de la Virgen, entre las que destacan *san Ignacio de Loyola* y *san Juan Nepomuceno*.

Cat. 41
Anónimo
San Ignacio tomando el Santo Sacramento, siglo XVIII.

Lám. 6
Cristóbal de Villalpando
Glorificación de San Ignacio (detalle), siglo XVIII
Óleo sobre tela, 206 x 412.2 cm
Museo Nacional del Virreinato, Conaculta-INAH.

IV. Devociones y varones ilustres

En 1756, año en que Cabrera firmó la dedicatoria de la *Maravilla americana* y la pintura mural en Tepotzotlán, inició dos series de la vida del fundador de la Compañía: la primera con 23 lienzos para el Colegio de San Ignacio de Querétaro y la segunda con 33 para la Casa Profesa de México[74] (cats. 65-66). La serie queretana está firmada pero no fechada; sin embargo, debió de ser realizada después de 1755,[75] pues el 19 de enero de ese año, el padre provincial Ignacio Calderón informó a sus superiores en Roma que el colegio y su patio se estaban reconstruyendo.[76] La segunda fue comenzada el 7 de junio de 1756 y estrenada el 31 de julio de 1757, día de san Ignacio. Además, las idénticas composiciones de ambas sugieren una ejecución paralela.

Las fuentes para la composición de las series son diversas, pues desde el siglo XVI la Compañía había impreso y difundido la vida de su fundador con el fin de construir la figura del santo. La biografía oficial de Pedro de Rivadeneira fue el texto fundamental para las vidas ilustradas por Hieronymus Wierix (*ca.* 1590), Jean Baptiste Barbé (1609) y los hermanos Galle, Adriaen Collaert y Karel van Mallery (1610). En 1622 Ignacio fue canonizado al lado de Francisco Javier, por lo que Juan Eusebio Nieremberg (1631), Daniello Bartoli (1650) y Francisco García (1685) escribieron nuevas biografías en las que erigían a un "santo idealizado", exaltando sus virtudes y milagros. En Nueva España los pintores se valieron de esta tradición, pero en la década de los veinte del siglo XVIII la obra del padre García, *Vida, virtudes y milagros de San Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Jesús*, cobró gran importancia al interior de la Provincia Mexicana y con los vascongados de la Ciudad de México. De este modo, por influjo de los jesuitas, Cabrera utilizó el libro de García para la composición de las series, sin olvidar otras fuentes grabadas o pintadas, como la de Villalpando en Tepotzotlán. Gracias a unas décimas de Cayetano Cabrera y Quintero, se sabe que la serie de la Casa Profesa se realizó "por diligencia e industria" del padre Agustín de Jáuregui, operario en la misma.[77]

El pintor oaxaqueño también realizó retratos de padres y hermanos que por sus virtudes y obras habían destacado, como Hernando de Santarén (*ca.* 1749),[78] Juan Antonio de Oviedo (*ca.* 1757), Ignacio Amorín (1763) y Juan Manuel de Ascaray (1764).[79] Estas imágenes, junto con las cartas que se escribían cada vez que moría un miembro de la Compañía, eran el germen para construir vidas ejemplares y futuros venerables.

Hacia 1761, según hipótesis de Luisa Elena Alcalá, el pintor ingresó a la Congregación de Nuestra Señora de la Purísima, "la hermandad religiosa de mayor prestigio entre

Cat. 65
Nacimiento de Ignacio de Loyola, ca. 1756.

Cat. 66
Nacimiento de Ignacio de Loyola y profecías que le precedieron, 1756-1757.

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".[80] Fundada en 1645 en el Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo, sus miembros se reunían una vez a la semana y llevaban a cabo diversas obras de caridad. La autora señala que, en 1761, "Cabrera estaba ya en la cima de su profesión" y era calificado como célebre pintor y uno de los primeros del reino de la Nueva España, por lo que su ingreso a la congregación mariana fue "una 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". Al parecer, el pintor no solo fue miembro de ella sino que tuvo el cargo de conciliario secular, al que pudo haber sido promovido por sugerencia del padre Lazcano.[81]

Y es en el ámbito de las congregaciones marianas que deben contextualizarse algunas de las "vidas de santos y obras de devoción" que Cabrera tenía en su biblioteca y que reflejan, según Tovar de Teresa, a un "lector piadoso".[82] Por ejemplo, el padre Nicolás de Segura fue prefecto de la Congregación de la Purísima y el padre Juan Martínez de la Parra de la del Salvador, sita en la Casa Profesa de México. Títulos como *Doctrina Cristiana* de Roberto Belarmino, *Imitación de Cristo* de Thomas de Kempis y *Sentimientos y avisos espirituales* de Luis de la Puente eran utilizados por estas congregaciones para dar una instrucción religiosa.[83]

Entre 1761 y 1765, Cabrera realizó diversas pinturas para los colegios de Valladolid, Oaxaca y Guanajuato. La correspondencia que se conserva ejemplifica el modo en que las obras pudieron haber sido contratadas, pagadas y enviadas a las casas distantes de la Ciudad de México. Por ejemplo, el procurador de la provincia, padre Juan Ildefonso Tello, estuvo al tanto del avance de las pinturas que Cabrera realizaba para la capilla interior del Colegio de Valladolid, pues debía enviarlas antes del 30 de junio de 1761 para su estreno. El 6 de junio Tello escribió al padre Juan Joseph de Villavicencio, rector del colegio: "De las pinturas está la virgen de Guadalupe acabada en el aposento del P. Maestro Márquez, y las demás que ni están ni estarán, porque Cabrera está con la Pira de la Reina[84] ocupado [...]".[85] Sin embargo, el pintor entregó las obras:

> [...] me fui a encontrar ayer en la Profesa, con que el domingo pasado había entregado Cabrera todas las pinturas, lo que yo ignoraba hasta ayer tarde que me lo contó, y dice reconvenido, que dixo al H. Eguzquiza me lo avisase, mas no lo hizo, en cuya suposición haré estos días diligencias de que vaya todo, y que este a tiempo [...].[86]

Finalmente, el padre Tello envió la Virgen de Guadalupe "con todas las demás pinturas, y demás cosas para la Capilla".[87] En 1762 el pintor seguía teniendo encargos del colegio, como un san Francisco Javier para el cubo de la escalera[88] y, en diciembre de ese año, recibió "135 pesos de lienzo grande para Valladolid".[89]

Al iniciar el año de 1765, el pintor tenía "demasiadas ocupaciones", como se lo hizo saber al padre Pedro Joseph de Castañeda, rector del Colegio de Oaxaca, pues estaba realizando dos "monumentos"[90] para la Casa Profesa y Tepotzotlán:

Cat. 70
Miguel Cabrera
San Luis Gonzaga concediendo la salud al novicio Nicolás Celestini, 1766.

> En orden del Calvario que me encarga para su Iglesia debo decirle a Vuestra Reverencia que no se engría y harto siento darle esta noticia pues sabe que deseo servirle pero me hallo tan ahogado con los monumentos de la Casa Profesa, y Tepotzotlán uno en bulto, y el otro de Perspectiva, que me vendrá el tiempo tasado para acabarlos, por lo que suplico a Vuestra Reverencia me dispense que siendo Dios servido para el año que entra estará alla (*sic*) anticipado.[91]

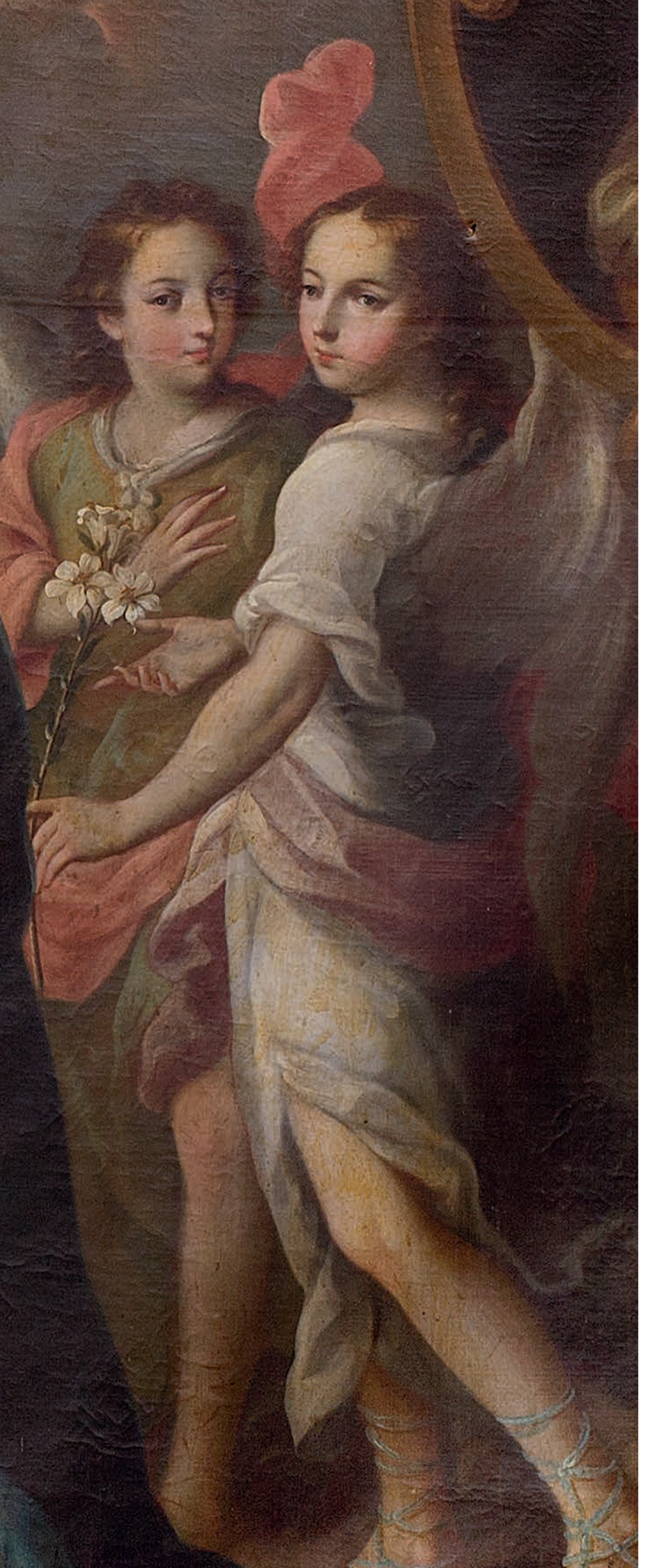
La urgencia que Cabrera tenía por acabar dichos monumentos era porque debían estar listos para Semana Santa, periodo durante el cual se exhibía el Santísimo Sacramento. Sin embargo, en el transcurso del año debió realizar unas pechinas para Oaxaca pues, en el mes de octubre, el padre Gaspar María Miralla le pagó 100 pesos "de orden" del padre Castañeda "los que son por el importe de las pechinas".[92]

En 1766 el pintor firmó un lienzo de grandes dimensiones que representa el milagro de san Luis Gonzaga al novicio Nicolás Luis Celestini (cat. 70). El hermano Celestini estaba desahuciado en el Noviciado de San Andrés en Roma cuando, el 10 de febrero de 1765, invocó al santo y éste se le apareció y le dijo, según la inscripción de la pintura: "El Señor te concede por mi intercesión la Vida, para que toda ésta cuides de propagar la Devoción del Sagrado Corazón de Jesús", a lo que el joven respondió: "Hágase la Voluntad de Dios".

La devoción al Sagrado Corazón de Jesús tiene su origen en las visiones de la religiosa francesa Margarita María Alacoque a finales del siglo XVII y, desde sus inicios, se recomendó a la Compañía de Jesús la propagación de su culto. El padre Jean Croiset, confidente y colaborador de la santa, escribió *La dévotion au Sacré Coeur de Notre Seigneur Jésus-Christ*, que publicó en Lyon en 1691, convirtiéndose en el primer tratado teológico del tema.[93] Según Gerard Decorme, a Nueva España esta devoción llegó hacia 1721 y, a partir de 1734, se "multiplicaron en México los opúsculos, pinturas, altares y personas devotas" entre los seglares y el clero secular y regular. Por su parte, la Compañía empezó a "celebrar con gran solemnidad, en sus iglesias y casas, la fiesta del Sagrado Corazón y sus Superiores a fomentar entre la juventud y los fieles el Nuevo culto".[94] En España, el padre Pedro de Peñalosa tradujo al castellano la obra de Croiset y pronto llegaron a territorio novohispano algunos ejemplares, como el que Cabrera tenía en su biblioteca.[95]

En el capítulo IV de su libro, Croiset dedicó un apartado a san Luis Gonzaga pues se distinguió por su devoción al Sagrado Corazón, por lo que "no parece dudable se interessará en un modo más particular por aquellos, que toman a pechos (*sic*) esta devoción". Asimismo, destacaba que el joven escolar había muerto el día destinado a la fiesta del Sagrado Corazón y lo mostraba como un modelo a seguir, ya que era "el justo, y cabal retrato de un verdadero, y perfecto devoto del Sagrado Corazón de Jesús y las Personas, que verdaderamente desean serlo, y conseguir un amor de ternura para con Jesu-Christo, y el don de una vida interior, y de una continua presencia de Dios, deben tener una tierna devoción a este gran Santo [...]".[96] De este modo, presentaba al santo jesuita como "medio [...], para conseguir un tierno amor para con nuestro Señor Jesuchristo".[97]

En 1752 se estableció la Congregación del Sagrado Corazón de Jesús en el Seminario de San Ildefonso y el 25 de junio de 1767, "desplegados todos sus cortinajes, expuestos todos sus adornos de oro y plata, colocado en su trono real el Sagrado Corazón, confesados miles de fieles para la sagrada comunión, se preparaba la más solemne fiesta a Cristo Rey, que había presenciado la capital de la Nueva España";[98] sin embargo, ese día se dio lectura a la orden del extrañamiento de la Compañía de Jesús de los dominios del rey Carlos III y todas las actividades de la Provincia Mexicana fueron interrumpidas. Al año siguiente, el 15 de mayo de 1768, Cabrera murió en la Ciudad de México.



Obra comentada

Sara Gabriela Baz Sánchez
Alejandra Cortés Guzmán
Mónica Martí Cotarelo
Verónica Zaragoza

Cat. 29
Miguel Cabrera
La Sagrada familia y el hermano Padre Basto,
1752 (detalle)

Cats. 10 - 11

Miguel Cabrera

Divina Pastora, siglo XVIII

Óleo sobre tela
125.5 x 95.2 cm
Museo Nacional del Virreinato, Conaculta-INAH
Reproducido en página 28

Divino Pastor, siglo XVIII

Óleo sobre tela
125.4 x 94.8 cm
Museo Nacional del Virreinato, Conaculta-INAH
Reproducido en página 29

Creadas como *pendant*, es decir en pareja, evidencian las tendencias pictóricas que dominaron el siglo XVIII novohispano, a partir de las características introducidas por el artista José de Ibarra (1685-1756).

El modelo pictórico de la Divina Pastora fue creado por el pintor andaluz Alonso Miguel de Tovar (1678-1758), según la descripción de fray Isidoro de Sevilla, quien difundió su culto en España a partir de 1703. Según Rogelio Ruiz Gomar, su devoción se difundió rápidamente a tierras novohispanas, donde ya era representada desde la década de los treinta. Este especialista considera, además, que su acogida americana se debió a la vinculación que el tema permitía con la empresa heroica de las misiones que rescatan las almas del poder del diablo.

Tovar la representó con la delicadeza y serenidad característica de los modelos de Murillo, de quien había sido seguidor. De modo similar, Cabrera exalta un tipo de belleza serena, a partir de figuras rotundas y verosimilitud en la anatomía. La paleta combina colores fuertes y fríos, como el azul y el verde, los cuales cobran volumen sobre las tonalidades amarillas del cielo que ilumina cálidamente el paisaje, para brindar un balance cromático acorde con el sosiego de la escena. Todo ello se relaciona con una nueva devoción y religiosidad que enfatizaba el entorno natural, lúdico y bucólico, a partir de los sentidos.

La Virgen, sentada en una peña, lleva túnica roja, manto azul y un sombrero pastoril, a manera de la zagala o pastora joven. En la mano derecha sostiene el cayado, símbolo de su poderío, mientras que posa la mano izquierda sobre un cordero que se acerca a su regazo. La rodean ovejas que muerden delicadamente rosas, como símbolo del rezo del rosario.

Por su parte, el Divino Pastor era un tema que se remontaba al arte paleocristiano y aludía al doble símbolo de Cristo: pastor que salva a sus ovejas y cordero que prefigura el sacrificio eucarístico. Presentados en pareja, madre e hijo simbolizan el cuidado que profesan al género humano –representado por las ovejas. Al fondo, una oveja apartada del rebaño es acechada por un fiero animal, imagen del pecado, y auxiliada por el arcángel San Miguel. Asimismo, se hacen presentes dos ángeles al vuelo que colocan una rica corona sobre las efigies de Jesús y de su madre.

Las pinturas ingresaron al Museo Nacional del Virreinato en 1970, procedentes del antiguo Museo de Arte Religioso de la Catedral de México y de la iglesia de Montserrat de la Ciudad de México.

[ACG]

Cat. 11
(detalle)

Divina Pastora, siglo XVIII

Divino Pastor, siglo XVIII

Cat. 1

Miguel Cabrera

San José y el niño, siglo XVIII

Óleo sobre tela
164 x 124 cm
Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec, Conaculta-INAH

A partir del siglo XVI el culto a san José, esposo de la Virgen María y padre putativo de Jesús, se difundió ampliamente gracias a santa Teresa de Ávila, quien lo tomó como abogado, según describe en su *Libro de la vida* (1565). La Compañía de Jesús lo adoptó como una de sus devociones predilectas y exaltó sus atributos como protector de la Sagrada Familia, la Iglesia y los católicos; como abogado para la buena muerte y como patrón universal.

El carácter protector de san José se reforzó en la Nueva España a partir de 1732, cuando fue declarado patrono de la Ciudad de México, después de los innumerables temblores que la habían azotado en los últimos tiempos. Según el inventario publicado por Guillermo Tovar de Teresa en *Miguel Cabrera: pintor de cámara de la reina celestial* (1995), el propio pintor poseía varios libros sobre la vida del santo: *Excelencia del Señor San Joseph*, *El Corazón del Señor San Joseph*, *Devoción al Señor San Joseph*.

Al mantener la castidad en su matrimonio con María, José fue paradigma de virtuosismo y, por lo tanto, modelo idóneo en la formación de los jóvenes que profesaban en el noviciado del antiguo Colegio de Tepotzotlán. En 1738, los padres de la Compañía, bajo el patrocinio de Manuel Tomás de la Canal, erigieron un relicario dedicado a este santo adosado a la nave principal de la iglesia de San Francisco Javier y a la Capilla de Loreto y Camarín de la Virgen. En esta íntima capilla, pintores cercanos al círculo de Cabrera representaron temas como *La huida a Egipto* y la *Coronación de san José* (José de Ibarra) y *La muerte de san José* (Francisco Martínez).

En la pintura del Museo Nacional de Historia, Cabrera utilizó modelos similares a los de estos dos artífices, que a su vez se basaron en los recomendados por tratadistas como Francisco Pacheco e Interián de Ayala. Su fisionomía es la de un hombre de entre treinta y cuarenta años en plena madurez física y moral, contraria a la del hombre anciano que describen los evangelios apócrifos. Así, se muestra de cabello largo, ondulado y barba crecida que sostiene una vara de azucenas como símbolo de pureza, sentado sobre un trono formado por nubes de apariencia rocosa en un escenario celestial.

La vestimenta que cubre su cuerpo se compone de telas con motivos florales en dorado, a imitación del estofado utilizado en la producción escultórica contemporánea. El gesto es característico de la expresividad dulce y el ambiente afable que los pintores del siglo XVIII utilizaron para representar a la figura terrenal paterna del niño Jesús. La ternura de la escena se enfatiza aún más a partir del detalle infantil y naturalista del niño dormido; sin embargo, no se trata solamente del amor paternal de José. La cruz que el infante sostiene en la mano derecha la asocia a las representaciones del Niño dormido rodeado de símbolos de la Pasión, tema recurrente para aludir al destino sacrificial de Jesús, a través del sueño como prefiguración de la muerte.

[ACG]

Cat. 20

Miguel Cabrera

Manuel José Rubio y Salinas, 1761

Óleo sobre tela
205 x 125.6 cm
Museo Nacional del Virreinato, Conaculta-INAH

Nacido en Colmenar Viejo, cerca de Madrid, en 1703, Manuel Rubio y Salinas se licenció en la Universidad de Alcalá de Henares. Fue visitador del obispo de Oviedo y recibió la protección del influyente patriarca de las Indias el cardenal Carlos de Borja, decisivo para que obtuviera numerosos cargos eclesiásticos. Felipe V lo nombró abad de San Isidro de León. Tras la muerte del monarca en 1746, su sucesor, Fernando VI, lo consideró idóneo para ocupar el cargo del recién fallecido arzobispo de México, Juan Antonio de Vizarrón y Eguiarreta.

Antes de partir hacia América, declaró el día 6 de marzo de 1749 la erección formal de la insigne y real Colegiata de Nuestra Señora de Guadalupe, en cumplimiento de la bula de Benedicto XIV. El 10 de septiembre de 1749 llegó a México, y después de haber sido consagrado en Puebla el 24 de agosto, ocupó el cargo de arzobispo de México hasta su muerte, en 1765.

Fue cercano a la Compañía de Jesús. Entre sus obras de beneficencia están los cien pesos mensuales que daba a la Casa Profesa; en las cuaresmas asistía a los ejercicios nocturnos del Oratorio de San Felipe Neri. Fortaleció el culto a la Virgen de Guadalupe –también favorecido por los jesuitas–, contribuyendo a conseguir la declaración papal de su patronato en toda América, ocurrida en 1754.

Retratado a los 58 años de edad y a tan solo cuatro años de su muerte, se aprecia como un hombre robusto con el ilustre semblante de quien detenta una jerarquía de amplia repercusión en el ámbito político. Porta el traje arzobispal con cruz al pecho y sostiene un papel doblado que dice "Y Ilmo, Señor", el cual deposita sobre la mesa donde se encuentran la mitra y el báculo, símbolos de su investidura. Asimismo, se aprecia el solideo que cubre la parte posterior de su cabeza y que significa "solo a Dios".

El extenso texto de la cartela ovalada informa sobre sus cargos y hace mención al reconocimiento por el favor recibido para la erección y bendición de un Real hospital de la Venerable Orden Tercera, y la celebración de su nueva capilla por medio de una primera misa, el 7 de diciembre de 1760.

Las honras fúnebres o exequias celebradas a su muerte el 10 y 11 de octubre de 1765 se llevaron a cabo con gran pompa. La oración latina estuvo a cargo del padre Pedro José Rodríguez y Arizpe, prepósito de la Congregación del Oratorio de San Felipe Neri, y el elogio fúnebre del doctor y maestro Cayetano de Torres. La pira funeraria que sirvió para esas funciones fue dibujada por Miguel Cabrera, y las inscripciones latinas y castellanas, salieron de la mano del jesuita Francisco Javier Alegre.

Como pintor de cámara del arzobispo, Cabrera ejecutó numerosas versiones de su efigie destinadas a las diversas iglesias, hospitales y conventos por las que Rubio velaba. La versión más temprana (1754) está actualmente en el Museo de Bellas Artes de Boston; hay una más en la sala capitular de la parroquia de Santa Prisca en Taxco y cuatro en la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México. El cuadro ingresó al Museo Nacional del Virreinato en 1971, procedente del Museo Nacional de Historia.

[ACG]

EL ILLMO. SR
Dr Dn. Manuel Joseph Rubio
y Salinas, Visitador General d
Obispado de Oviedo, Vicario Gene
ral de la Abadía de Alcalá la Real po
el Eminentíssimo Sr. Cardenal D. Ca
los de Borja del Consejo de Su Mage
tad fu Capellan de honor, Fiscal del
Real Capilla, Cala, y Corte, Juez d
fus Reales Jornadas, Abad perpe
tuo, y bendito de el Real Convento
de Canonigos Reglares del Señor S
Hidro de Leon, y dignissimo Arzo
bispo de esta Santa Metropolitana
Iglesia de Mexico, a cuya Dignacion
reconoce el Venerable Tercer Or
den el especial favor de la Erecion
de este Real Hospital, el de haverle
bendecido Personalmente y Cele
brado en su Nueva Capilla la
primera Missa en siete de Dic
embre, del Año de mil sete
entos sesenta.

Cat. 25

Miguel Cabrera (atribuido)

La proclamación pontificia del patronato de la Virgen de Guadalupe sobre el reino de Nueva España, ca. 1756

Óleo sobre lámina
58 x 42.5 cm
Colección Museo Soumaya. Fundación Carlos Slim

La atribución al pincel de Cabrera y la descripción de los personajes se debió a Jaime Cuadriello en 2004. Esta obra es ejemplo de la alta consideración que gozaba el artista oaxaqueño en Nueva España y, en particular, en la Compañía de Jesús.

Cabrera había recibido en 1751 la honrosa misión por parte de la Colegiata de Guadalupe de inspeccionar junto con otros pintores, el ayate que había presentado Juan Diego ante fray Juan de Zumárraga con la imagen estampada en el cerro del Tepeyac el 12 de diciembre de 1531, con el fin de juzgar si se trataba o no de obra humana. El examen realizado por Cabrera y sus compañeros favoreció la naturaleza milagrosa de la imagen y desembocó en un informe que sería publicado en 1756 con el título de *Maravilla americana y conjunto de raras maravillas observadas con la dirección de las reglas del arte de la pintura en la prodigiosa Imagen de Nuestra Sra. de Guadalupe de México*.

De la observación directa del ayate –sin intermediación del vidrio que la cubría–, Cabrera sacó una copia que tomaría como modelo para numerosas reproducciones posteriores. Dicha copia fue la que presentó el padre jesuita Juan Francisco López ante el papa Benedicto XIV para conseguir la proclamación del patronato de la Virgen de Guadalupe sobre el reino de la Nueva España. Es precisamente este tema al que alude la escena de esta pintura.

El 25 de mayo de 1754 quedó solemnizada la fiesta y legitimidad del patronato en todos los reinos. La Guadalupana sería a partir de entonces invocada y venerada como patrona principal y universal de la Nueva España. Resulta significativo que el encargado de tan elevada misión fuera un miembro de la Compañía de Jesús, lo cual demuestra que fue una de las principales entidades promotoras de la nueva identidad criolla, a partir del reconocimiento del culto guadalupano oriundo de América.

Paralelo al triunfo que lograba así la Iglesia novohispana, la ejecución de la pintura coincide con el momento en el que los pintores –Cabrera incluido–, también querían obtener reconocimiento por medio de la formación de una academia que les permitiría exaltar su oficio como "arte noble" practicado con razonamiento y conocimiento, y no como una actividad meramente mecánica sin intervención del intelecto.

La multiplicidad dimensional de la escena muestra la habilidad del artista para incluir en un mismo espacio el hecho histórico ocurrido en Roma, al tiempo de incluir personajes del pasado: a un costado del padre López se encuentran el franciscano Juan de Zumárraga, primer obispo de México (1528), y los arzobispos Juan Antonio de Vizarrón y Eguiarreta –fallecido en 1747– y su sucesor, Manuel Rubio y Salinas (1703-1765), quienes habían iniciado el proceso de jura y proclamación del patronato. Atrás aparece el bibliófilo criollo y obispo de Guadalajara de la Nueva Galicia, Juan Gómez de Parada, fallecido también para ese momento. Hacia la esquina inferior derecha aparece Juan Diego para introducir el ámbito indígena en la exaltación de la nueva identidad mexicana. En el extremo opuesto, se encuentran los canónigos de la Catedral Metropolitana, Cayetano Antonio (1719-1787) y Luis Antonio de Torres Tuñón (¿?-1788), dos criollos de origen panameño educados en el Colegio de San Ildefonso y distinguidos por su papel en el proceso de jura guadalupana.

La naturaleza legitimadora del cuadro queda reforzada por los medallones con advocaciones marianas veneradas por los distintos sectores que conformaban la Iglesia novohispana. En palabras de Cuadriello, se trata del "retrato colectivo de una comunidad territorial amplísima, allí beneficiada por gracia inconmensurable de María".

[ACG]

PATRONA NOVÆ HISPANIÆ

Cat. 29

Miguel Cabrera

La Sagrada Familia y el hermano Pedro Basto, 1752

Óleo sobre tela
233 x 318 cm
Museo Nacional del Virreinato, Conaculta-INAH

La pintura representa a san José con el Niño en brazos y la Virgen María, acompañados por ángeles con azucenas y una vara florida en las manos; Dios Padre y el Espíritu Santo en forma de paloma se ubican en la parte superior. Las figuras de san Joaquín y santa Ana están enmarcadas por rocallas y a ambos lados, una mesa con alimentos y un paisaje. En el extremo inferior un hombre vestido con sotana negra y una cartela con inscripción latina que lo identifica como el hermano Pedro Basto de la Compañía de Jesús.

Pedro de Machado (*ca*. 1570-1645) nació en Santa Senhorina, Cabeceiras de Basto, Portugal. Siendo joven se embarcó como soldado a la India y en Goa ingresó a la Compañía de Jesús como hermano coadjutor. Una vez como religioso cambió su apellido Machado por Basto, lugar de su nacimiento, y desempeñó los oficios de ropero, portero, cocinero y sotoministro. Murió en el Colegio de Cochin. Por orden de sus superiores escribió su autobiografía, la cual Fernão de Queiroz utilizó para redactar la *Historia da Vida do Veneravel Irmaõ Pedro de Basto Coadjutor temporal da Companhia de Iesus* que publicó en Lisboa en 1689. En 1730 se publicó un compendio de su vida en el *Menologio* del padre Giuseppe Antonio Patrignani. Los cuatro volúmenes que componían esta obra llegaron a manos de Juan Antonio de Oviedo que, junto con la de Juan Eusebio Nieremberg y otros autores de la Compañía, utilizó para redactar su libro sobre los hermanos coadjutores. Según Patrignani, al interior de la Compañía era popular la visión de la Sagrada Familia al hermano Basto, que Oviedo relata de la siguiente manera:

> Caminando en una ocasión con otros Novicios, [el hermano Basto] fue recibido en la posada, de noche, de una ilustre Matrona, de un Varón venerable, y de un Niño muy gracioso, los quales le dieron cumplidamente de cenar, y preguntándoles quiénes eran, respondieron estas palabras: *Nosotros fundamos la Compañía de Jesús,* y dicho esto desaparecieron.

Este relato corresponde a la inscripción y la escena que Cabrera plasmó en el lienzo, al cual añadió las figuras de Dios Padre, el Espíritu Santo, san Joaquín, santa Ana y los ángeles.

[VZ]

Cat. 34

Miguel Cabrera (atribuido)

La conversión de San Francisco de Borja, siglo XVIII

Óleo sobre tela
298 x 167 cm
Bienes Propiedad de la Nación Mexicana, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
Instituto Nacional de Antropología e Historia. Dirección General de Sitios
y Monumentos del Patrimonio Cultural. Acervo de la Pinacoteca de la Profesa

---

Francisco de Borja, duque de Gandía, se contaba entre quienes recibieron una esmerada educación en el seno de la corte. Llegó a ser consejero del emperador Carlos V y una de las personas más cercanas a la emperatriz Isabel de Portugal. Justamente por esa razón le correspondió acompañar el cadáver de esta, muerta a sus 35 años, en 1539, hasta la Capilla Real de Granada, asiento de los restos mortales de los reyes.

Francisco, profundo admirador de la belleza de la emperatriz, se dispuso a cumplir con su encomienda y partió con el cortejo desde Toledo, sitio del fallecimiento. Antes del enterramiento, el féretro de la emperatriz se destapó para hacer un reconocimiento al cadáver: la sorpresa de Francisco fue enorme al darse cuenta de su avanzado estado de corrupción.

Ante su propia estupefacción por este hecho, Francisco experimentó un *memento mori* y decidió consagrar su vida al servicio divino, pues, como se instituyó en su hagiografía, pensó "Nunca más servir a señor que se me pueda morir". Esto determinó un proceso de conversión gracias al cual decidió ingresar a la Compañía de Jesús. Decidió apartarse de la vida de la corte, pero Carlos V, para impedirlo, lo convirtió en virrey de Cataluña. Lo que lo decidió a formar parte de las filas de la Compañía fue la muerte de su esposa, en 1546. Francisco fue admitido por Ignacio de Loyola y se convirtió al paso del tiempo en tercer general de la Orden y el responsable del envío de miembros de la Compañía al Nuevo Mundo.

En esta obra, el artista desarrolla el momento en que el féretro de la emperatriz se abre para el reconocimiento del cadáver. La expresión del santo es de continencia, y su serenidad contrasta tanto con el dramatismo del rostro corrupto de Isabel de Portugal como con la acción de cubrirse la nariz de uno de los miembros del cortejo fúnebre.

[SGBS]

CONVERSION DE S. FRAN.co DE BORJA.
En la yà ceniza fria
De una yerta Emperatriz
Hallò vida mas feliz
Nuevo Phenix de Gandia
Pues al vèr la bizarria
De una deidad adorada
Toda en horrores trocada
Toda en podre convertida
Conociò ser esta vida
Humo, sombra, viento y nada
Conversion de San Francisco de Borxa
Aquella Emperatriz bella
(Borxa pregunta, y se abisma)
Dòde està ya? no es la misma
Pues en q paro? que es della?
Aquella hermosura, aquella
Nieve esmaltada de grana:
Aquella, aquella Diana
En q paro? donde està?
Yà es tierra, concluie, es yà
Lo que tu seràs mañana.

Cat. 36

Miguel Cabrera

La Virgen y el Niño Jesús ofrecen azucenas como símbolo de pureza a San Luis Gonzaga y San Estanislao de Kostka, 1750

Óleo sobre tela
102.5 x 73.7 cm
Colección Andrés Blaisten

La cercanía o familiaridad con la que se muestran los santos jesuitas a la Virgen y el Niño Jesús sugiere que esta obra fue un encargo específico de los miembros de la Compañía de Jesús a Miguel Cabrera. A diferencia de la representación de la Trinidad que atestigua la escena en la parte superior de la obra, no se aprecia una distancia simbólica que confiera mayor jerarquía a la Virgen que a los santos.

San Luis Gonzaga (1568-1591) y san Estanislao de Kostka (1550-1568) fueron canonizados juntos en 1726. De acuerdo al sermón escrito por el padre Francisco Chacón para la octava de la canonización el 20 de noviembre de 1727, "entre las virtudes heróicas que se atendieron para su canonización [...] fue el candor inocente de sus Angelicas costumbres".

Es por ello que tradicionalmente han sido ejemplo a seguir para los novicios de la Compañía de Jesús. Gonzaga es considerado protector de estudiantes jóvenes y patrón de la juventud cristiana. Kostka, por su parte, es patrono de la juventud y de los novicios de la Compañía de Jesús. Ambos fueron hijos de familias nobles y dieron preferencia a valores *importantes para la vida*, dejando de lado poder, honor y dinero. Decidieron ingresar a la Compañía de Jesús a pesar de que existió resistencia por parte ambas familias, fueron estudiantes sobresalientes y devotos de la Virgen María.

En la Compañía de Jesús, Estanislao de Kostka es el patrón del noviciado por defender su posición para ser jesuita. La tradición cuenta que estando enfermo en Viena, vio a la Virgen con el Niño y que ella le había pedido que entrara en la Compañía de Jesús colocando a Jesús en sus brazos. Murió muy joven cuando cursaba el noviciado.

Por su parte, Luis Gonzaga es el patrón de los escolares de filosofía pues falleció como tal. Uno de los objetivos primordiales de los cursos de filosofía es que los jesuitas en formación asimilen que estudian para servir a los demás. La tradición relata que Luis demostró una enorme generosidad para darse en el servicio a otros. Ejemplo de ello es que cuidó a los enfermos y lo hizo hasta la muerte, de una peste en Roma con la que se contagió. El sermón leído en la octava de la canonización menciona que murió "rindiendo la vida en excessos de una charidad solicita".

[MMC]

Cats. 39 - 40

Andrea Pozzo

Figura 100 del libro:

Perspectiva Pictorum et Architectorum

Primera parte, edición bilingüe latín-italiano
ExTypographia Joannis Zempel, Roma, 1741
42.8 x 24 cm
Biblioteca Francisco Xavier Clavigero, Universidad Iberoamericana
Izquierda

Folio 324 y frontispicio del libro:

Perspectiva Pictorum atque Architectorum

Segunda parte, edición bilingüe latín-alemán
Impensis Jeremiae Wolfii, Augsburgo, 1719
31.2 x 19.8 cm
Provincia de Bolivia de la Compañía de Jesús
Derecha superior e inferior

Andrea Pozzo fue un hermano coadjutor jesuita que tuvo la capacidad de integrar en varias de sus obras la pintura, la arquitectura y la escultura. Combinaba la arquitectura real con la ilusoria.

Sus obras más importantes fueron para la propia orden. Una de sus tareas fue concluir en 1648 la iglesia de San Ignacio en Roma, en la que pintó sobre un lienzo la falsa perspectiva de una cúpula con linternilla sobre un tambor para que fuera colocada en el tambor de la cúpula, también pintado con anterioridad.

A fines del siglo XVII organizó cursos de pintura y escultura en el Colegio Romano y con el objetivo de transmitir sus ideas y conocimientos a sus alumnos, escribió entre 1693 y 1700 este tratado en dos volúmenes. La obra fue publicada en latín con traducción al italiano y su éxito fue tal que casi inmediatamente fue traducida a las lenguas europeas más importantes e inclusive al chino. La intención del tratado era introducir al lector a la representación bidimensional de la perspectiva arquitectónica e incluyó, además, instrucciones para representar la perspectiva y diseñar escenografías.

Cuenta con grabados acompañados de textos explicativos cortos a manera de modelos. Por lo general, Pozzo seleccionaba ejemplos de su propio trabajo como modelos demostrativos para sus conferencias, especialmente aquellos con un propósito efímero o aquellos que habían permanecido sin materializarse, de tal manera que podían quedar disponibles para la posteridad y ser fuente de inspiración.

Sin embargo, una de las aportaciones más importantes de Pozzo con este tratado es que partiendo de su experiencia con los *Ejercicios espirituales* de Ignacio de Loyola, tradujo su *experiencia interior* en composiciones sorprendentes estéticamente con un concepto peculiar de la perspectiva y los colores.

Una parte de los ejercicios en cuestión invita a aplicar los cinco sentidos en la meditación y a considerar detenidamente la inmensidad del espacio. Una obra que materializa estos conceptos en el antiguo colegio jesuita de Tepotzotlán, de Miguel Cabrera, quien –siendo el artista predilecto del momento para los integrantes de la Provincia Mexicana de la Compañía de Jesús– tuvo entre sus manos el tratado de Andrea del Pozzo para su ejecución y logró crear una gran obra en la que integró varios géneros artísticos, logrando impactar en varios de los sentidos del espectador.

[MMC]

Fig. 100.

DELINEATIO PICTURÆ IN FORNICE TEMPLI
S. IGNATII

Quod pictum seruat Roma, hoc cælauit in ære:
Non una incidit, pinxit at una manus.

Arnoldus van Westerhout Fig.ⁿˢ Sculpsit. Andreas Puteus Soc. Iesu. Inuēn. et Pinx. Hieronymus Frezza Architect.ˢ Sculpsit 1702.

PERSPECTIVÆ
PICTORUM atque ARCHITECTORUM,
II. PARS,

Quâ porrò expeditissima Methodus omnia, quæ ad Architecturam pertinent, optica ratione delineandi exhibetur,

Inventa, designata & primùm edita Romæ à
Fr. ANDREA PUTEO, S. J.

Nunc in usum Studiosorum hujus Artis imminuto modulo contracta atque commodior hâc formâ concinnata
a
GEORGIO CONRADO BODENEER, Chalcographo.

AUGUSTÆ VINDELICORUM,
Impensis JEREMIÆ WOLFFII, Technopolæ.

Der
Mahler und Baumeister
Perspectiv/
Zweyter Theil/
Worinn die allerleichteste Manier/ wie man/ was zur Bau-Kunst gehörig/ ins Perspectiv bringen solle/ berichtet wird/
Inventiert, gezeichnet und erstlich herausgegeben in Rom/ von dem vortrefflichen
ANDREA POZZO, der Soc. JEsu Fratre,
Jetzo aber dem Kunst-Liebhaber zu Nutz und Dienst verkleinert/ und in diesen bequemen Format gebracht
Von
Georg Conrad Bodeneer/ Kupfferstechern in Augspurg/
Verlegts allda Jeremias Wolff/ Kunsthandler.
Gedruckt bey Peter Detleffsen/ Anno 1713.

Láms. 7 - 8

Miguel Cabrera

Patrocinio de la Virgen a la Compañía de Jesús, siglo XVIII

Óleo sobre tela
429 x 476 cm
Templo de San Francisco Javier, Tepotzotlán
Reproducido en página 46

Alegoría de la preciosa sangre de Cristo, siglo XVIII

Óleo sobre tela
429 x 476 cm
Templo de San Francisco Javier, Tepotzotlán
Reproducido en página 47

Entre los conjuntos de pinturas que Cabrera realizó para muros enmarcados por elementos de la arquitectura, tales como ventanas, puertas y pilares, destacan estas dos obras localizadas frente a frente en el sotocoro de la Iglesia de San Francisco Javier. Acotadas por la menor altura del techo que sostiene al coro respecto a la altura total del resto de la nave, estas grandes escenas buscaban generar empatía entre los fieles desde el momento de ingreso al templo. Es preciso recordar que Cabrera creó una experiencia sensorial paradigmática de la estética jesuita por medio de la multiplicidad de efectos dados por el dorado y las formas sinuosas de los retablos del presbiterio y del crucero, los cuales concibió y diseñó en colaboración con Higinio de Chávez. Además, proyectó un efecto ilusorio del espacio mediante el uso de la perspectiva en las pinturas de las bóvedas.

El tema de los patrocinios de María cobijando bajo su manto a una orden religiosa, procede de la visión narrada por Cesario de Heisterback (1180-1240) en la que un monje cisterciense recibe la promesa de María para abrigar a los de su orden debajo de sus brazos y su amplio manto. A partir de entonces, las órdenes religiosas encargaron a los pintores la ejecución de obras que exaltaran el gozo de este mismo privilegio.

En *Patrocinio de la Virgen a la Compañía de Jesús*, María es el eje alrededor del cual se distribuyen las figuras de los jesuitas encabezados por su fundador, san Ignacio de Loyola de un lado, y del otro, san Francisco Javier, al que está dedicada la iglesia. La distribución ordenada de los personajes dispuestos en ejes verticales transmite un efecto de equilibrio y estabilidad que enfatiza el carácter protector de la escena.

En contraste, la sensación de angustia y caos predomina en *Alegoría de la preciosa sangre*, a partir del despliegue rítmico de figuras dispuestas en líneas diagonales convergentes que denotan los gestos desesperados de las almas arrepentidas que imploran el perdón de sus pecados. Se trata de un "cuadro de ánimas" en el que la sangre de Cristo brota de su cuerpo como fuente de salvación, acompañada por la Trinidad, la Virgen María, Juan el Bautista, algunos apóstoles y el propio san Ignacio, como parte de la iglesia triunfante.

Según Mariano Monterrosa, la pintura de ánimas fue introducida por los jesuitas a partir de la declaración que la Iglesia católica tuvo que hacer del purgatorio como dogma, en respuesta a la negación de este por Martín Lutero. Los miembros de la Compañía de Jesús llevaron la devoción a todos sus establecimientos, incluyendo la sede de su noviciado en el Colegio de Tepotzotlán.

[ACG]

Lám. 7
(detalle)

Patrocinio de la Virgen a la Compañía de Jesús, siglo XVIII

Alegoría de la preciosa sangre de Cristo, siglo XVIII

Lám. 9

Miguel Cabrera

Milagros de san Francisco Javier y alegoría del Sagrado Nombre de Jesús, 1764

Óleo sobre tela
Medidas máximas de altura y anchura:
485 x 332 cm
168 x 358 cm
479 x 340 cm
Templo de San Francisco Javier, Tepotzotlán, Conaculta-INAH

De acuerdo al *Libro de Protocolo* del Colegio de Tepotzotlán, el 26 de mayo de 1670 se puso la primera piedra del templo. La obra fue estrenada el 9 de septiembre de 1682 y, según el sermón que el padre Francisco de Florencia pronunció, un retablo estaba dedicado a san Ignacio y otro a san Francisco Javier. En el siglo XVIII estos retablos fueron sustituidos y el principal, dedicado al apóstol de las Indias. En 1762 se terminó la construcción de la fachada y la torre, y en 1764 Miguel Cabrera pintó tres lienzos de grandes dimensiones para el coro.

La primera obra representa al santo vestido con sobrepelliz y estola, hincado con los brazos extendidos mira al cielo en actitud de súplica, en torno al cual se observan hombres, mujeres y niños enfermos y muertos. En la parte superior, sobre unas nubes, Cristo detiene con la mano derecha al ángel que desenvaina la espada. Esta escena muestra a Francisco Javier como intercesor en las pestes, pues diversas ciudades lo habían elegido "su Patrón, y logrado su Patrocinio en el remedio de varias calamidades, singularmente de peste". Tal y como sucedió en la ciudad de Nápoles, en 1656, cuando "imploraron su favor, y le experimentaron con mucha dicha; como lo testifican los muchos milagros que entonces se obraron".

En la Ciudad de México su culto fue en aumento cuando, en 1657, se fundó una cofradía en su honor en la Parroquia de la Santa Vera Cruz. En 1670 la ciudad lo juró como patrono en el templo de la Casa Profesa por haberla librado "de las grandes y peligrosas enfermedades que le han sobrevenido". Por otra parte, los padres de la Compañía introdujeron, hacia 1679, la "devoción de los viernes a San Francisco Xavier" en Tepotzotlán, quizás para aminorar los estragos que el cocoliztli y el tabardillo hacían en el pueblo y sus alrededores. De este modo, el ángel es el "ejecutor de la Divina justicia que con una espada ensangrentada esgrimía estragos, y muertes sobre la afligida ciudad", pero gracias a la intercesión del apóstol de las Indias es detenido.

Para su composición, Cabrera se inspiró en una estampa que reproducía una pintura de Ciro Ferri, grabada por François de Louvemont a finales del siglo XVII y Gottlieb Heiss en 1723. Esta imagen fue difundida y copiada en las iglesias de la Compañía de Quito, Ecuador; Arequipa, Perú y Goa, India. En el caso novohispano, el pintor invirtió la escena (acaso para ajustarse a la arquitectura del coro) y respetó el esquema general de la composición, pero eliminó la representación arquitectónica y realizó diversas modificaciones a las figuras humanas y divinas, así como al paisaje.

El segundo lienzo muestra a un grupo de querubines rodeando el monograma IHS sobre el cual el Niño Jesús bendice con la mano derecha y la izquierda la reposa sobre un globo terráqueo. Esta imagen hace alusión al nombre que Ignacio eligió, por revelación divina, para la orden religiosa que fundó.

En la última pintura se observa a Francisco Javier vestido como peregrino, en una embarcación en medio de una tormenta, que dirige la mirada a un rayo que sale de entre las nubes. M. Gabriela Torres Olleta ha identificado tres representaciones del santo relacionadas con el tema marítimo: el milagro de la bilocación, el milagro del hijo del mercader y el milagro del agua dulce; sin embargo, ninguna corresponde a la obra que comentamos. De acuerdo a los emblemas que se realizaron en Nápoles para festejar al santo, aquí se representa "aquella flámula, o exhalación, que llaman los marineros San Telmo"; es decir, las luces o rayos que aparecían en los mástiles de los barcos durante las tormentas eléctricas.

De este modo, las pinturas del coro del templo de San Francisco Javier en Tepotzotlán solicitaban y agradecían la protección del santo en las pestes y las tormentas. El siguiente mote resume la plegaria: "Basta de peste, y de tormenta, y sígase la serenidad."

[VZ]

Cat. 68

Miguel Cabrera

Ignacio herido en la batalla de Pamplona, 1756-1757

Óleo sobre tela
266.3 x 226 cm
Museo Nacional del Virreinato, Conaculta-INAH

La batalla de Pamplona es un episodio capital en la biografía de Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Jesús. En 1521, Ignacio –Íñigo– López de Loyola, militar guipuzcoano, quien luchaba para las tropas castellanas, se había pertrechado en la fortaleza de Loyola para resistir a la sublevación de Navarra, iniciada pocos días atrás, frente a la conquista que Castilla había realizado en aquella región en 1512. Ignacio fue gravemente herido en la contienda por una bala de cañón que le pasó entre ambas piernas, rompiéndole la derecha en varios fragmentos y dejándole laceraciones en la izquierda. Este acontecimiento marcó un hito decisivo en su vida y en la historia del mundo católico, pues la larga convalecencia y el camino de dolor purgante que Ignacio tuvo que emprender le permitieron tiempo para dedicarse a la lectura de episodios de la vida de Cristo y de los santos, de manera que enfiló sus meditaciones hacia el valor de la gracia divina y decidió consagrar el resto de su vida al servicio de Dios.

La batalla de Pamplona se convirtió en objeto de numerosos poemas laudatorios y en un tópico dentro de la lírica barroca. Ignacio de Loyola, epígono de la milicia en tiempos de los Austrias mayores, abandonó su estatus de gran capitán para orientar sus esfuerzos a afianzar la fe católica en un mundo convulsionado por la disidencia iniciada por la Reforma protestante. Autores como Pedro de Oña, Hernando Domínguez Camargo, Luis de Belmonte Bermúdez y Antonio Escobar y Mendoza, por mencionar solo a algunos, inmortalizaron la figura heroica del combatiente guipuzcoano y la sublimaron en sus posteriores aspiraciones de seguir una vida santa, dedicada a la introspección espiritual y a la conquista de la salvación del alma.

Así como fue tema de la lírica, la batalla de Pamplona se instituyó como un hito en la pintura que se dedicó a representar la vida de san Ignacio. En esta obra de Miguel Cabrera, el santo aparece herido y siendo cargado por sus compañeros para resguardarlo del peligro y la confusión que se enseñorea en el fondo. Las torres de la fortaleza de Loyola figuran como el escenario de cruentas acciones y como palestras en las cuales miríadas de personajes luchan por la victoria.

[SGBS]

Cabrera fec

Cats. 61, 59, 62 y 60

Miguel Cabrera

San Francisco de Borja, 1761

Óleo sobre tela
124 x 103.7 cm
Universidad Iberoamericana, A.C.
Provincia Mexicana de la Compañía de Jesús
Reproducido en página 54

San Francisco Javier, 1761

Óleo sobre tela
123.2 x 101.2 cm
Universidad Iberoamericana, A.C.
Provincia Mexicana de la Compañía de Jesús
Reproducido en página 54

San Luis Gonzaga, 1761

Óleo sobre tela
124 x 103.7 cm
Universidad Iberoamericana, A.C.
Provincia Mexicana de la Compañía de Jesús
Reproducido en página 55

San Estanislao de Kostka, 1761

Óleo sobre tela
124 x 106.6 cm
Universidad Iberoamericana, A.C.
Provincia Mexicana de la Compañía de Jesús
Reproducido en página 55

Las representaciones de santos fueron muy socorridas por todas las órdenes religiosas del periodo virreinal como un recurso didáctico de las vidas ejemplares que sus integrantes debían adoptar.

La Compañía de Jesús encargó a los artistas importantes del momento la elaboración de series, no solo de santos como la que describimos a continuación, pintada por Miguel Cabrera–, sino también de jesuitas notables, como generales, provinciales o misioneros.

Estanislao de Kostka nació en Polonia en 1550 en el seno de una reconocida familia. En 1564 ingresó al colegio jesuita de la ciudad de Viena, Austria, en donde fue buen estudiante y miembro de la Congregación Mariana del colegio, en la que se distinguió por su devoción y sus prácticas apostólicas. Tomó la determinación de ingresar a la Compañía de Jesús a pesar de la rotunda negativa de su padre y las dudas de los jesuitas, que consideraban que era mejor que estudiara primero. Finalmente ingresó al noviciado en octubre de 1567 en el que "creció en virtud". El 9 de agosto de 1568 enfermó y murió el 14 del mismo mes y año. Fue canonizado en 1726, con San Luis Gonzaga, y declarado patrono de la juventud.

Luis Gonzaga nació en Castiglione en 1568, primogénito del marqués de Castiglione. A los 13 años tomó la decisión de hacerse religioso y desde un inicio encontró una férrea oposición por parte de su padre, que esperaba heredara el marquesado, oposición que continuó hasta que lo descubrió flagelándose. A principios de 1591 se desató una peste en Roma y Luis se dedicó a atender enfermos. El 3 de marzo, encontró a un apestado que yacía en la calle inconsciente. Lo echó a los hombros y a pie lo llevó al Hospital de la Consolación. Ese mismo día le empezó la fiebre y el malestar. Murió en la madrugada del 21 de junio de 1591, a los 23 años. Fue canonizado en 1726 con Estanislao de Kostka y la Iglesia lo declaró patrono de la juventud. En el cuarto centenario de su muerte, el general de la Compañía de Jesús lo nombró patrono de los enfermos de sida.

Francisco de Borja nació en Gandía, en 1510. Su padre fue nieto del papa Alejandro VI y su madre, nieta de Fernando el Católico. Por herencia, fue duque de Gandía y desde muy joven participó en la corte del emperador Carlos V. En 1539 murió en Toledo la emperatriz, Isabel de Portugal, y sus restos debieron ser trasladados a Granada. Francisco era uno de los integrantes más notables de la comitiva y al momento de reconocer el cadáver dijo "Nunca más, nunca más servir a señor que se me pueda morir", pues estaba irreconocible. Después de la muerte de su esposa, en 1546, ingresó a la Compañía de Jesús. Fue el tercer general de la Compañía de Jesús y durante su gobierno la orden adquirió un desarrollo extraordinario, extendiéndose por todo el mundo. Murió en Roma el 30 de septiembre de 1572.

Francisco Javier nació en el Castillo de Xavier en Navarra, España, en 1506 y es uno de los santos más importantes para la Compañía de Jesús. Los integrantes de esta orden comparan a san Ignacio de Loyola y san Francisco Javier con los Apóstoles Pedro y Pablo. Son considerados como dos importantes columnas de la orden, por lo que constantemente aparecen representados juntos. A san Francisco Javier –misionero que recorrió el mundo entonces desconocido– se le compara con san Pablo, porque recorrió todo el mundo conocido. Además de formar parte del grupo que dio origen a la Compañía de Jesús en 1539, recorrió varios lugares del extremo Oriente: Malasia, Las Molucas, China y Japón, entre otros. Murió en Sancián, China, una pequeña isla frente a Cantón, en 1552. Gregorio XV lo canonizó, junto a san Ignacio de Loyola, en 1622. Pío X lo declaró patrono de la Sagrada Congregación para la Propagación de la Fe y patrón universal de las misiones. Juan Pablo II lo distinguió como Príncipe de los Misioneros.

[MMC]

San Francisco de Borja, 1761

San Francisco Javier, 1761

San Luis Gonzaga, 1761

San Estanislao de Kotska, 1761

Cat. 69

Miguel Cabrera

El Sagrado Corazón de Jesús, 1756

Óleo sobre tela
198 x 140 cm
Museo Nacional del Virreinato, Conaculta-INAH

El corazón, símbolo de la palpitante vida moral y espiritual, se ha asimilado por tradición al amor y se ha convertido en un continente de asociaciones que han dado lugar a alegorías y emblemas presentes en la historia del arte occidental desde tiempos muy antiguos.

En la tradición católica, la devoción al Sagrado Corazón de Jesús se ancla en las visiones experimentadas por santa Margarita María Alacoque, religiosa francesa del siglo XVII, quien perteneciera a la orden de la Visitación. Margarita María y su apología de la víscera cardiaca, envuelta en un aura mística que le sugería el camino más directo a la salvación eterna, instituirán la imagen del Sagrado Corazón que conocieron los siglos XVIII y XIX en el mundo occidental, si bien la imagen está presente desde la época tardomedieval.

Durante el siglo XVIII, la imagen del corazón de Jesús y de María se popularizó en el ámbito novohispano prácticamente en todos los medios: impresos, a través de grabados que se difundieron en libros de diversas materias pero principalmente en apoyos para la oración y novenas; pinturas de distintos formatos en tela o en lámina; tallas en retablos, etc.

La imagen del Sagrado Corazón de Jesús pintada por Miguel Cabrera presenta la víscera cardiaca como centro de la composición sobre un campo inflamado, que da cuenta del amor infinito de Cristo que abrasa los corazones a él consagrados. El órgano lleva una corona de espinas ceñida y una cruz que le sale de la aorta. Esta imagen será comúnmente representada haciendo par con la del corazón de María, traspasado por una o varias dagas y coronado por una flor blanca, generalmente un lirio o una azucena, símbolos de la pureza de la Virgen.

Hacia el siglo XIX, la imagen del Sagrado Corazón comenzó a ser objeto de una paulatina dulcificación: la víscera cardiaca resultaba demasiado corpórea y literal, por lo que los artistas redujeron su tamaño y comenzaron a inscribirla como un tímido símbolo de lo que fuera antaño, en el cuerpo de Jesús resucitado. La devoción al Sagrado Corazón bajo esta nueva apariencia cobró una popularidad inusitada, sobre todo en los ámbitos francés y mexicano decimonónicos.

[SGBS]

Alabado sea el Dulcissimo Corazon de JESUS.
Michl Cabrayfec
Anno 1756

NOTAS DEL TEXTO

1. Paula Mues Orts, "De Murillo al murillismo o del cambio en la mirada: guiños sobre la suavidad en la pintura novohispana", en *Caminos del barroco: entre Andalucía y Nueva España*, México, INBA, 2011, p. 90.
2. Paula Mues Orts, *El pintor novohispano José de Ibarra: imágenes retóricas y discursos pintados*, tesis para optar por el grado de doctora en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 2009, t. I, p. 49.
3. *Ibid*., p. 58.
4. *Ibid*., pp. 220-223.
5. Mina Ramírez Montes, "En defensa de la pintura. Ciudad de México, 1753", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 78, 2001, pp. 109-110.
6. Paula Mues Orts, *La libertad del pincel: los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España*, México, Universidad Iberoamericana, 2008, p. 275.
7. Ernest J. Burrus, *La obra cartográfica de la Provincia Mexicana de la Compañía de Jesús (1567-1967)*, vol. I, Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, 1967 (Colección Chimalistac de Libros y Documentos acerca de la Nueva España. Serie José Porrúa Turanzas, 2), pp. 75-77.
8. *Ibid*., vol. II, mapa 34.
9. Sobre el número de misiones Burrus señala que los catálogos de 1751 reseñan nueve provincias de misiones: Pimería Alta, Sonora, Sinaloa, Chínipas, Tarahumara, Tepehuanes, Sierra de Piaxtla, Nayarit y California. *Ibid*., t. I, p. 78, nota 14.
10. Francisco Xavier Clavigero, "Breve descripción de la Provincia Mexicana de la Compañía de Jesús, según el estado en que se hallaba el año de 1767", en Mariano Cuevas, *Tesoros documentales de México siglo XVIII. Priego, Zelis, Clavijero*, México, Editorial Galatea, 1944, p. 298.
11. Gauvin Alexander Bailey, "Italian Renaissance and Baroque Painting under the Jesuits and its Legacy throughout Catholic Europe, 1565-1773", en John O'Malley, Gauvin Alexander Bailey, Giovanni Sale (eds.), *The Jesuits and the Arts, 1540-1773*, Saint Joseph's University Press, 2005, pp. 313-360.
12. Carlo María Martini, "Los *Ejercicios* y la educación estética", en *Arte y espiritualidad jesuitas. Principio y fundamento*, Artes de México, núm. 70, 2004, pp. 11-12.
13. Guillermo Tovar de Teresa, *Miguel Cabrera: pintor de cámara de la reina celestial*, México, Grupo Financiero Santander Mexicano, 1995, *op. cit.,* p. 165.
14. Abelardo Carrillo y Gariel data la obra en 1747 en el cuerpo del texto, pero en el catálogo anota 1744. Abelardo Carrillo y Gariel, *El pintor Miguel Cabrera*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1966, pp. 33 y 134. Por su parte, Rogelio Ruiz Gomar apunta la dificultad de leer la fecha con claridad: "[...] otros factores leyeron 1744 donde ahora podría leerse 1741, 1747 ó 1749." Rogelio Ruiz Gomar, "Las Colecciones de pintura del Museo Regional de Querétaro", en *Museo Regional de Querétaro 50 años*, Querétaro, Dirección de Patrimonio Cultural, Secretaría de Cultura y Bienestar Social, Gobierno del Estado de Querétaro, 1986, p. 187.
15. Carrillo y Gariel, *op. cit*., p. 134.
16. Ruiz Gomar, *op. cit*., p. 187.
17. Jaime Cuadriello, "Muros vestidos: santos investidos, colegiales revestidos. Las antiguas pinturas de San Ildefonso", en *Antiguo Colegio de San Ildefonso*, México, Área Editores, 2008, pp. 46 y 49.
18. Francisco Zambrano y José Gutiérrez Casillas, *Diccionario Bio-Bibliográfico de la Compañía de Jesús en México*, tomo XV, México, Editorial Tradición, 1977, p. 568.
19. *Ibid*., p. 577.
20. *Ibid*., t. XVI, p. 601.
21. Cuadriello, *op. cit*., pp. 32-63.
22. Según sus superiores, Escobar era un hombre de óptimo ingenio y aprovechamiento en letras, de buen juicio y prudencia, de gran experiencia, de complexión colérica y de talento para todo. Zambrano, *op. cit*., t. XV, p. 568.
23. *Ibid*., p. 576.
24. Guillermo Tovar de Teresa dio a conocer los contratos y los publicó en *Noticias sobre el retablo mayor de Tepotzotlán*, México, Antigua Librería Robredo, 1985, pp. 33-35.
25. *Ibid*., pp. 34-38.
26. Mariano Fernández Echeverría y Veytia lo describe de la siguiente manera: "[...] gran retablo a la moderna que sube hasta la bóveda, de primorosa y exquisita escultura y dorado, en cuyo centro está colocada debajo de un hermoso pabellón de la misma talla, una bellísima efigie de San Francisco Javier de estatura regular que hicieron venir de Roma, a que acompañan de uno y otro lado del retablo las de otros santos y ángeles con majestuosa proporción y singular acierto en la colocación de los demás adornos, de suerte que si no es el mejor de la ciudad, a lo menos no hay otro que lo exceda." Carlos Montero Pantoja, *La arquitectura del saber. Los colegios de Puebla, 1531-1917*, México, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Educación y Cultural, Asesoría y Promoción, S.C., 2013, p. 73.
27. Juan Mayora, *Relación de la vida, y virtudes del P. Antonio de Herdoñana de la Compañía de Jesús*, México, en la Imprenta de la Bibliotheca Mexicana, 1758.
28. Noticias sobre el retablo mayor de Tepotzotlán, Tovar de Teresa, *op. cit*., p. 32.
29. Ernesto de la Torre Villar y Ramiro Navarro de Anda, *Testimonios históricos guadalupanos*, México, FCE, 1999, p. 505.
30. Francisco Javier Alegre, *Historia de la Provincia de la Compañía de Jesús de Nueva España*, tomo IV, nueva edición por Ernest J. Burrus y Félix Zubillaga, 1960, p. 433.
31. Zambrano, *op. cit*., t. XVI, p. 70.
32. Torre Villar y Navarro de Anda, *op. cit*., p. 528.
33. Jaime Cuadriello, "Zodiaco Mariano. Una alegoría de Miguel Cabrera", en *Zodiaco Mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México*, catálogo de la exposición, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, 2004, p. 91.
34. *Informe técnico de la pintura de Miguel Cabrera, Virgen de Guadalupe, perteneciente a la colección del templo de San Francisco Javier, Tepotzotlán, Museo Nacional del Virreinato*, INAH, texto de Elsa Arroyo y fotografía de Eumelia Hernández, junio de 2013, inédito.
35. Cuadriello, "Zodiaco Mariano...", *op. cit*., pp. 19-128.
36. José Toribio Medina, *La imprenta en México (1539-1821)*, edición facsimilar, tomo I (1539-1600), México, UNAM, 1989, p. CLXXI.
37. Francisco Xavier Lazcano, *Guadalupano Zodiaco para recibir como escogida por el sol María Señora Nuestra los más propicios influxos*, México, Imprenta de D. Mariano Ontiveros, 1815.
38. Francisco de Florencia y Juan Antonio de Oviedo, *Zodiaco mariano*, introducción de Antonio Rubial García, México, Conaculta, 1995.
39. Torre Villar y Navarro de Anda, *op. cit*., pp. 502-503.
40. Juana Gutiérrez Haces, *Fortuna y decadencia de una generación: de prodigios de la pintura a glorias nacionales*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2011, p. 45.
41. Mónica Martí Cotarelo, *Miguel Cabrera: un pintor de su tiempo*, México, Conaculta, Dirección General de Publicaciones, 1999 (Círculo de Arte).
42. *Inventario del Museo de Tepotzotlán. Existencia de Mobiliario, Obras de Arte, Útiles y Objetos Varios, en Diciembre 1º de 1918. Valuados por Don Manuel Toussaint*, mecanoscrito.
43. Pablo C. de Gante, *Tepotzotlán: su historia y sus tesoros artísticos*, México, Editorial Porrúa, 1958, p. 165.
44. *Relación pormenorizada en donde se hace figurar las características de inventario de las piezas que formaban el acervo cultural del Museo Colonial de Tepotzotlán, Mex. que ahora se llama: Museo Nacional del Virreinato*, Tepotzotlán, 23 de agosto de 1971, p. 35, mecanoscrito.
45. *Idem*.
46. *Pintura novohispana*. Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán, t. III, México, Asociación de Amigos del Museo Nacional del Virreinato, 1996, p. 109.
47. Tovar de Teresa, *Miguel Cabrera, op. cit*., pp. 179 y 343, cat. 215.
48. Agradezco a María de los Ángeles Ocampo Villa la traducción del texto latino.
49. Juan Antonio de Oviedo, *Elogio de muchos hermanos coadjutores de la Compañía de Jesús que en las*

quatro partes del Mundo han florecido con grandes créditos de Santidad, primera parte, México, Imprenta de la Viuda de D. Joseph Bernardo de Hogal, 1755, [dedicatoria].

50. Tovar de Teresa, *Noticias sobre el retablo mayor de Tepotzotlán*, *op. cit*., p. 15.

51. Juan Luis Maneiro, *Vidas de algunos mexicanos ilustres*, tomo I, traducción de Alberto Valenzuela Rodarte, estudio introductorio y apéndice de Ignacio Osorio Romero, México, UNAM, 1988, p. 519.

52. *Id*.

53. María del Consuelo Maquívar, *Los retablos de Tepotzotlán*, México, INAH, 1982, p. 24.

54. María del Consuelo Maquívar, Elisa Vargaslugo y Agustín Espinosa, "Estudio y restauración de la pintura mural de Miguel Cabrera en Tepotzotlán", en *Lineamientos y limitaciones en la conservación: pasado y futuro del patrimonio*, 10° Coloquio del Seminario de Estudio y Conservación del Patrimonio Cultural, México, UNAM-IIE, 2005, p. 162.

55. Esta idea ya la sugería Tovar de Teresa, *Miguel Cabrera, op. cit*., p. 62.

56. Oviedo, *op. cit*., pp. 234-246.

57. *Ibid*., p. 234.

58. Maria Walcher Casotti, "Nota introduttiva", en Andrea Pozzo, *Prospettiva de' pittori e architetti*, el cuidado de Maria Walcher Casotti, Trieste, Edizioni Italo Svevo, 2003.

59. Tovar de Teresa, *Miguel Cabrera, op. cit*., p. 278.

60. Walcher Casotti, *op. cit.*

61. Lydia Salviucci Insolera, "La 'colorita prospettiva': nuovi contribuiti su Andrea Pozzo pittore ad affresco a Roma alla luce della *Perspectiva Pictorum et Architectorum* e di altre fonti, en Richard Bösel y Lydia Salviucci Insolera (eds.) *Mirabili Disinganni. Andrea Pozzo (Trento 1642-Vienna 1709) pittore e architetto jesuita*, Roma, Artemide, 2010, pp. 71-88.

62. Jean-Paul Hernández, *Il corpo del nome. I simboli e lo spirito della Chiesa Madre dei Gesuiti*, Bolonia, Pardes Edizioni, 2010, p. 136.

63. La figura 100 no aparece en la primera edición de 1693 de la *Perspectiva* porque Pozzo no había terminado la decoración de la nave del templo de San Ignacio en Roma. Esta lámina se reproducirá a partir de la segunda edición de 1702. Walcher Casotti, *op. cit*.

64. Andrea Pozzo, *Prospettiva de pittori, e architetti*, primera parte, Roma, Giovanni Generoso Salomoni, 1764, fig. 100.

65. Maquívar, Vargaslugo, Espinosa, *op. cit*., p. 173.

66. Andrea Pozzo, *Prospettiva de pittori e architetti*, primera parte, Roma, Giacomo Komarek Boëmo, 1693, fig. 100.

67. Pozzo, *op. cit*., 1764, Fig. 100.

68. Acaso es un texto de los Corintios 10:4-6, "Las armas de mi combate no son carnales, sino que tienen poder divino para derribar fortalezas [...]"

69. Su nombre bautismal fue Íñigo pero, hacia 1528 o 1529, lo cambió a Ignacio en los documentos oficiales, cuya traducción latina era *Ignatius*. G. M. Verd, "Íñigo, nombre original de Ignacio de Loyola", en O'Neill y Domínguez, *op. cit.*, t. III, pp. 2060-2062.

70. Bernhard Kerber, "*Ignem veni mittere in terram*. A proposito dell'iconografia della volta di S. Ignazio", in *Artifizi della metafora. Saggi su Andrea Pozzo*, Roma, Artemide, 2011, pp. 81-91.

71. "Quei secolari, che vedete nelle due estremitá della Volta, rappresentano il Zelo di S. Ignazio, il quale nel mandare i suoi Compagnia a predicare l'Evangelio dicea loro: *Ite, incendite, inflammate omnia*; verificandosi in lui il detto di Cristo: *Ignem veni mittere in terram, & quid volo nisi ut accendatur*". Pozzo, *op. cit*., 1764, fig. 100.

72. P. P. Rubens, Jean Baptiste Barbé, *Vida de san Ignacio de Loyola en imágenes*, edición facsimilar, estudio preliminar de Antonio M. Navas Gutiérrez, Granada, Facultad de Teología, 1993, estampa 69.

73. En 1763 se informó que "Se embigó, y Adornó la Sacristía de la Yglesia, con Cajones nuevos, y 11 Lienzos, con sus Marcos, lo qual costó 1871 pesos, 4 reales". Verónica Zaragoza, "El colegio y noviciado de Tepotzotlán en 1763", en *Jesuitas. Su expresión mística y profana en la Nueva España*, México, Gobierno del Estado de México, INAH, 2011, p. 404.

74. Ese año Cabrera realizó una tercera serie para el Convento de Santo Domingo en México. José Bernardo Couto, *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, estudio introductorio de Juana Gutiérrez Haces y notas de Rogelio Ruiz Gomar, México, Conaculta, 1995 (Cien de México), p. 109.

75. Carrillo y Gariel propuso que las pinturas eran "posteriores al año 1755 en que los jesuitas hicieron modificaciones a su edificio". Carrillo y Gariel, *op. cit*., p. 34.

76. Verónica Zaragoza, *Vida de san Ignacio de Loyola (1757). Serie pictórica de la Casa Profesa de México. Estudio y catálogo*, tesis para obtener el grado de maestra en Estudios de arte, México, Universidad Iberoamericana, 2012, pp. 94-95.

77. *Ibid*., pp. 45-107. Desde hace algún tiempo Paula Mues Orts está trabajando las fuentes gráficas de esta serie. Esperamos contar próximamente con la publicación de su estudio.

78. *El Arte de las Misiones del Norte de la Nueva España, 1600-1821*, Clara Bargellini, Michael K. Komanecky curadores de la exposición, México, Antiguo Colegio de San Ildefonso, 2009, p. 248.

79. Los retratos de Amorín y Ascaray se localizan en el Museo Nacional de Historia, INAH.

80. Luisa Elena Alcalá, "Miguel Cabrera y la congregación de la Purísima", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, número 99, México, IIE-UNAM, otoño de 2011, p. 123.

81. *Ibid*., pp. 131-134.

82. Tovar de Teresa publicó el inventario de la biblioteca de Cabrera en *Miguel Cabrera, op. cit*., pp. 278-279, 283-285.

83. Verónica Zaragoza, "La librería de la Congregación de Nuestra Señora de Loreto de Tepotzotlán", en María de los Ángeles Ocampo Villa, *Biblioteca Pedro Reales, vol. II, Catálogo de la Librería de la Congregación de Nuestra Señora de Loreto de la Compañía de Jesús de Tepotzotlán*, México, INAH, 2014, CD-ROM.

84. Se refiere a la pira que realizó para las exequias de la reina María Amalia de Sajonia celebradas los días 17 y 18 de julio de 1761 en la Catedra del México. Tovar de Teresa, *Miguel Cabrera, op. cit*., p. 299.

85. Archivo General de la Nación (en adelante AGN), Indiferente Virreinal, caja 5047, exp. 074, El P. Juan Ildephonso Tello al P. Juan Joseph de Villavicencio, México, 6 de junio de 1761. La ortografía ha sido normalizada.

86. AGN, Indiferente Virreinal, caja 5047, exp. 074, El P. Juan Ildephonso Tello al P. Juan Joseph de Villavicencio, México, 13 de junio de 1761.

87. AGN, Indiferente Virreinal, caja 5047, exp. 074, El P. Juan Ildephonso Tello al P. Juan Joseph de Villavicencio, México, 20 de junio de 1761.

88. Gabriel Silva Mandujano, "La arquitectura de los jesuitas en Valladolid de Michoacán. Las etapas constructivas. 1578-1767", en *Tzintzun. Revista de Estudios Históricos*, núm. 18, julio-diciembre de 1993, p. 16. Consultado en línea <http://tzintzun.iih.umich.mx/num_anteriores/pdfs/tzn18/jesuitas_valladolid_1578_1767.pdf>.

89. AGN, Indiferente Virreinal, caja 5579, exp. 049. Recibo, México, 13 de diciembre de 1762.

90. La segunda acepción de "Monumento" en el *Diccionario de Autoridades* es la siguiente: "Llaman asimismo el túmulo, altar o aparato, que el Jueves Santo se forma en las Iglésias, colocando en él, en una arquita a modo de sepulchro, la segunda hostia que se consagra en la Missa de aquel día, para reservarla hasta los Oficios de Viernes Santo, en que se consume. Hácese en memoria del tiempo que Nuestro Redentor Jesu Christo estuvo en el sepulchro." Consultado en línea http://web.frl.es/DA.html.

91. AGN, Indiferente Virreinal, caja 5800, exp. 011, f. 3, Miguel Cabrera al P. Pedro Joseph de Castañeda, México, 8 de enero de 1765.

92. AGN, Indiferente Virreinal, caja 2683, exp. 045. Recibo, 8 de octubre de 1765.

93. M. Olphe-Galliard, "Croiset, Jean", en O'Neill y Domínguez, *op. cit.*

94. Gerard Decorme, *La obra de los jesuitas mexicanos durante la época colonial, 1572-1767*, tomo I, Fundaciones y obras, México, Antigua Librería Robredo de José Porrúa e Hijos, 1941, pp. 324-326.

95. Tovar de Teresa, *Miguel Cabrera*, *op. cit*., p. 284.

96. Juan Croiset, *La devoción al Sagrado Corazón de Jesús*, traducido en castellano y aumentado por el R. P. Pedro de Peñalosa, t. I, Salamanca, Antonio Villargordo, 1744, pp. 181-186.

97. *Ibid*., p. 180.

98. Decorme, *op. cit*., p. 327.

BIBLIOGRAFÍA

ALCALÁ, Luisa Elena, "Miguel Cabrera y la congregación de la Purísima", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 99, otoño de 2011, pp. 111-136.

ALEGRE, Francisco Javier, *Historia de la Provincia de la Compañía de Jesús de Nueva España*, 4 tomos, nueva edición por Ernest J. Burrus y Félix Zubillaga, 1960.

ANTONIO, Trinidad de, "Ficha catalográfica de la obra *Divina Pastora* de Alonso Miguel de Tovar", Museo Carmen Thyssen Málaga, www.carmenthyssenmalaga.org/es/work/43.

BAILEY, Gauvin Alexander, "Italian Renaissance and Baroque Painting under the Jesuits and its Legacy throughout Catholic Europe, 1565-1773", en John O'Malley, Gauvin Alexander Bailey y Giovanni Sale (eds.), *The Jesuits and the Arts, 1540-1773*, Filadelfia, Saint Joseph's University Press, 2005.

BURRUS, Ernest J., *La obra cartográfica de la Provincia Mexicana de la Compañía de Jesús (1567-1967)*, 2 vols., Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, 1967 (Colección Chimalistac de Libros y Documentos acerca de la Nueva España. Serie José Porrúa Turanzas, 2).

CARMONA MUELA, Juan, *Iconografía de los santos*, Akal/Istmo, Madrid, 2011

CARRILLO Y GARIEL, Abelardo, *El pintor Miguel Cabrera*, México, INAH, 1966.

CLAVIGERO, Francisco Xavier, "Breve descripción de la Provincia Mexicana de la Compañía de Jesús, según el estado en que se hallaba el año de 1767", en Mariano Cuevas, *Tesoros documentales de México siglo XVIII. Priego, Zelis, Clavijero*, México, Editorial Galatea, 1944.

COUTO, José Bernardo, *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, estudio introductorio de Juana Gutiérrez Haces y notas de Rogelio Ruiz Gomar, México, Conaculta, 1995 (Cien de México).

CROISET, Juan, *La devoción al Sagrado Corazón de Jesús*, traducido en castellano y aumentado por el R. P. Pedro de Peñalosa, t. I, Salamanca, Antonio Villargordo, 1744.

CRUCES RODRÍGUEZ, José Francisco, "La Divina Pastora de las almas: historia de la advocación e iconografía, y su vinculación con la ciudad de Málaga", en *Advocaciones Marianas de Gloria*, San Lorenzo del Escorial, 2010, pp. 985-1004, dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4104179.pdf.

CUADRIELLO, Jaime, "Muros vestidos: santos investidos, colegiales revestidos. Las antiguas pinturas de San Ildefonso", en *Antiguo Colegio de San Ildefonso*, México, Área Editores, 2008, pp. 32-64.

_____, "Ficha catalográfica de la obra *Declaración de la Virgen de Guadalupe como patrona de la Nueva España con advocaciones marianas*", en *Tesoros del Museo Soumaya de México*, *et. al*., siglos XV-XIX, catálogo de exposición, Sala de exposiciones BBVA, Madrid, Bilbao, Museo Soumaya, BBVA, México, 2004.

_____, "Zodiaco Mariano. Una alegoría de Miguel Cabrera", en *Zodiaco mariano: 250 años de la declaración pontificia de María Guadalupe como patrona de México*, Museo de la Basílica de Guadalupe, México, 2004.

DECORME, Gerard. *La obra de los jesuitas mexicanos durante la época colonial, 1572-1767*, 2 tomos, Fundaciones y obras, México, Antigua Librería Robredo de José Porrúa e Hijos, 1941.

El apóstol de las Indias y nuevas gentes San Francisco Xavier, de la Compañía de Jesús. Epítome de sus apostólicos hechos, virtudes, enseñanzas, y prodigios antiguos, y nuevos, Pamplona, Gaspar Martínez, 1665.

El Arte de las Misiones del Norte de la Nueva España, 1600-1821, Clara Bargellini, Michael K. Komanecky curadores de la exposición, México, Antiguo Colegio de San Ildefonso, 2009.

FLORENCIA, Francisco de, *Sermón en la solemne dedicación del templo que costeó y erigió el P. Pedro de Medina Picazo de la Compañía de Jesús en el Colegio y Casa de Probación del Pueblo de Tepotzotlán a 9 de Septiembre de este Año de 1682*, México, Francisco Rodríguez Lupercio, 1682.

_____ y Juan Antonio de Oviedo, *Zodiaco mariano*, introducción de Antonio Rubial García, México, Conaculta, 1995.

GANTE, Pablo C. de, *Tepotzotlán: su historia y sus tesoros artísticos*, México, Editorial Porrúa, 1958.

GUTIÉRREZ HACES, Juana, *Fortuna y decadencia de una generación: de prodigios de la pintura a glorias nacionales*, México, UNAM-IIE, 2011.

HERNÁNDEZ, Jean-Paul, *Il corpo del nome. I simboli e lo spirito della Chiesa Madre dei Gesuiti*, Bolonia, Pardes Edizioni, 2010.

Informe técnico de la pintura de Miguel Cabrera, Virgen de Guadalupe, perteneciente a la colección del templo de San Francisco Javier, Tepotzotlán, Museo Nacional del Virreinato, INAH, texto de Elsa Arroyo y fotografía de Eumelia Hernández, junio de 2013, inédito.

Inventario del Museo de Tepotzotlán. Existencia de Mobiliario, Obras de Arte, Útiles y Objetos Varios, en Diciembre 1º de 1918. Valuados por Don Manuel Toussaint, mecanoscrito.

KERBER, Bernhard, "*Ignem veni mittere in terram*. A proposito dell'iconografia della volta di S. Ignazio", en Richard Bösel y Lydia Salviucci Insolera (ed.), *Artifizi della metafora. Saggi su Andrea Pozzo*, Roma, Editoriale Artemide, 2011, pp. 81-91.

LAZCANO, Francisco Xavier, *Guadalupano Zodiaco para recibir como escogida por el sol María Señora Nuestra los más propicios influxos*, México, Imprenta de D. Mariano Ontiveros, 1815.

LEITE, A., "Basto, Pedro de", en Charles E. O'Neill y Joaquín Mª Domínguez, *Diccionario Histórico de la Compañía de Jesús. Biográfico-Temático*, t. I, Institutum Historicum, S.I, Universidad Pontificia Comillas, 2001.

LEITE, Jose, *Vida do Ir. Pedro de Basto*, Braga, 1965, Separata do "Diario do Minho".

MANEIRO, Juan Luis, *Vidas de algunos mexicanos ilustres*, 2 tomos, traducción de Alberto Valenzuela Rodarte, estudio introductorio y apéndice de Ignacio Osorio Romero, México, UNAM, 1988.

MAQUÍVAR, María del Consuelo, Elisa Vargaslugo y Agustín Espinosa, "Estudio y restauración de la pintura mural de Miguel Cabrera en Tepotzotlán", en *Lineamientos y limitaciones en la conservación: pasado y futuro del patrimonio*, 10º Coloquio del Seminario de Estudio y Conservación del Patrimonio Cultural, México, UNAM-IIE, 2005, pp. 157-180.

MARTÍ COTARELO, Mónica "El Relicario de san José", en *Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán la vida y la obra en la Nueva España*, et. al., Conaculta, INAH, Asociación de Amigos del Museo Nacional del Virreinato, Fundación BBVA Bancomer, Singapur, 2003.

_____, *Miguel Cabrera. Un pintor de su tiempo*, México, Círculo de Arte, Conaculta, 1998.

_____, *Los retablos de Tepotzotlán*, México, INAH, 1982.

MARTINI, Carlo María, "Los *Ejercicios* y la educación estética", *Artes de México*, núm. 70, 2004, pp. 8-15.

MAYORA, Juan, *Relación de la vida, y virtudes del P. Antonio de Herdoñana de la Compañía de Jesús*, México, Imprenta de la Bibliotheca Mexicana, 1758.

MONTERO PANTOJA, Carlos, *La arquitectura del saber. Los colegios de Puebla, 1531-1917*,

México, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Educación y Cultural, Asesoría y Promoción, S.C., 2013.

MONTERROSA Prado, Mariano, "La iconografía de las pinturas de ánimas", en *Mensaje de las imágenes*, INAH, México, 1995, p. 56.

MUES ORTS, Paula, "De Murillo al murillismo o del cambio en la mirada: guiños sobre la suavidad en la pintura novohispana", en *Caminos del barroco: entre Andalucía y Nueva España*, México, 2011.

_____, *El pintor novohispano José de Ibarra: imágenes retóricas y discursos pintados*, 4 tomos, tesis para optar por el grado de doctora en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 2009.

_____, *La libertad del pincel: los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España*, México, Universidad Iberoamericana, 2008.

_____, *José de Ibarra. Profesor de la nobilísima arte de la pintura*, Círculo de Arte, Conaculta, México, 2001.

OLPHE-GALLIARD, M., "Croiset, Jean", en Charles E. O'Neill y Joaquín Mª Domínguez, *Diccionario Histórico de la Compañía de Jesús. Biográfico-Temático*, I, Institutum Historicum, S.I, Universidad Pontificia Comillas, 2001.

OVIEDO, Juan Antonio de, *Elogios de muchos hermanos coadjutores de la Compañía de Jesús que en las quatro partes del Mundo han florecido con grandes créditos de Santidad*, primera parte, México, Imprenta de la Viuda de D. Joseph Bernardo de Hogal, 1755.

PATRIGNANI, Giuseppe Antonio, *Menologio di pie memorie d'alcuni Religiosi della Compagnia di Gesù*, Venezia, Presso Niccolò Pezzana, 1730.

PÉREZ GAVILÁN ÁVILA, Ana Isabel, *Corazón sagrado*, México, Plaza y Valdés / Universidad Autónoma de Coahuila, 2013.

Pintura novohispana. Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán, 3 tomos, México, Asociación de Amigos del MNV, 1992-1996.

POZZO, Andrea, *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, Roma, Giovanni Generoso Salomoni, 1764.

_____, *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, Roma, Giacomo Komarek Boëmo, 1693.

RAMÍREZ MONTES, Mina, "En defensa de la pintura. Ciudad de México, 1753", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 78, 2001, pp. 104-129.

Relación pormenorizada en donde se hace figurar las características de inventario de las piezas que formaban el acervo cultural del Museo Colonial de Tepotzotlán, Mex. que ahora se llama: Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, 23 de agosto de 1971, mecanoscrito.

RUIZ GOMAR, Rogelio, "San Francisco Xavier en la pintura de la Nueva España", en Ignacio Arellano, Alejandro González Acosta y Arnulfo Herrera (eds.), *San Francisco Javier entre dos continentes*, España, Iberoamericana, Vervuert, 2007, pp. 217-237.

_____, "Divino Pastor, Divina Pastora", en *México en el mundo de las colecciones de arte, et. al.*, Azabache, México, 1994.

_____, "Las Colecciones de pintura del Museo Regional de Querétaro", en *Museo Regional de Querétaro 50 años*, Querétaro, Dirección de Patrimonio Cultural, Secretaría de Cultura y Bienestar Social, Gobierno del Estado de Querétaro, 1986.

RUBENS, P. P. y Jean Baptiste Barbé, *Vida de san Ignacio de Loyola en imágenes*, edición facsimilar, estudio preliminar de Antonio M. Navas Gutiérrez, Granada, Facultad de Teología, 1993.

SALVIUCCI INSOLERA, Lydia, "La 'colorita prospettiva': nuovi contribuiti su Andrea Pozzo pittore ad affresco a Roma alla luce della *Perspectiva Pictorum et Architectorum* e di altre fonti", en Richard Bösel y Lydia Salviucci Insolera (ed.), *Mirabili Disinganni. Andrea Pozzo (Trento 1642-Vienna 1709) pittore e architetto jesuita*, Roma, Artemide, 2010.

Seis siglos de arte. Cien grandes maestros, et. al., Museo Soumaya, México, Fundación Carso, 2005.

SILVA MANDUJANO, Gabriel, "La arquitectura de los jesuitas en Valladolid de Michoacán. Las etapas constructivas. 1578-1767", en *Tzintzun. Revista de Estudios Históricos*, núm. 18, julio-diciembre de 1993, pp. 7-25. http://tzintzun.iih.umich.mx/num_anteriores/pdfs/tzn18/jesuitas_valladolid_1578_1767.pdf

TORIBIO MEDINA, José, *La imprenta en México (1539-1821)*, edición facsimilar, t.I (1539-1600), México, UNAM, 1989.

TORRE VILLAR, Ernesto de la y Ramiro Navarro de Anda, *Testimonios históricos guadalupanos*, México, FCE, 1999.

TORRES OLLETA, M. Gabriela, *Redes iconográficas: san Francisco Javier en la cultura visual del Barroco*, España, Universidad de Navarra, Iberoamericana, Vervuert, 2009 (Biblioteca Áurea Hispánica, 57).

TOVAR DE TERESA, Guillermo, *Miguel Cabrera: pintor de cámara de la reina celestial*, México, Grupo Financiero Santander Mexicano, 1995.

_____, *Noticias sobre el retablo mayor de Tepotzotlán*, México, Antigua Librería Robredo, 1985.

VERD, G. M., "Íñigo, nombre original de Ignacio de Loyola", en Charles E. O'Neill y Joaquín Mª Domínguez, *Diccionario Histórico de la Compañía de Jesús. Biográfico-Temático*, III, Institutum Historicum, S.I, Universidad Pontificia Comillas, 2001, pp. 2060-2062.

WALCHER CASOTTI, Maria, "Nota introduttiva", en Maria Walcher Casotti (ed.), *Andrea Pozzo, Prospettiva de' pittori e architetti*, Trieste, Edizioni Italo Svevo, 2003.

ZAMBRANO, Francisco y José Gutiérrez Casillas, *Diccionario Bio-bibliográfico de la Compañía de Jesús en México*, 16 vols., México, Editorial Tradición, 1961-1977.

ZARAGOZA, Verónica, "La librería de la Congregación de Nuestra Señora de Loreto de Tepotzotlán", en María de los Ángeles Ocampo Villa, *Biblioteca Pedro Reales, vol. II, Catálogo de la Librería de la Congregación de Nuestra Señora de Loreto de la Compañía de Jesús de Tepotzotlán*, México, INAH, 2014, CD-ROM.

_____, *Vida de san Ignacio de Loyola (1757). Serie pictórica de la Casa Profesa de México. Estudio y catálogo*, tesis para obtener el grado de maestra en Estudios de arte, México, Universidad Iberoamericana, 2012.

_____, "El colegio y noviciado de Tepotzotlán en 1763", en *Jesuitas. Su expresión mística y profana en la Nueva España*, México, Gobierno del Estado de México, INAH, 2011.

LISTA DE OBRA

LA PINTURA NOVOHISPANA DEL SIGLO XVIII

1.
Miguel Cabrera (*ca*. 1715-1768)
San José y el Niño, siglo XVIII
Óleo sobre tela, 164 x 124 cm
Museo Nacional de Historia, Conaculta-INAH

2.
Juan Correa (1645/50-1716)
Virgen del Apocalipsis, siglo XVII
Óleo sobre tela, 230 x 126 cm
Museo Nacional del Virreinato, Conaculta-INAH

3.
Cristóbal de Villalpando (*ca*. 1649-1714)
Dolorosa, siglo XVIII
Óleo sobre tela, 212 x 139.5 cm
Museo Nacional del Virreinato, Conaculta-INAH

4.
Nicolás Rodríguez Juárez (1667-1734)
Transfiguración, siglo XVIII
Óleo sobre madera, 192 x 113 cm
Museo Nacional del Virreinato, Conaculta-INAH

5.
José de Ibarra (1685-1756)
Virgen del Carmen de Guatemala, siglo XVIII
Óleo sobre tela, 139 x 104 cm
Museo Nacional de Arte, INBA

6.
Francisco Antonio Vallejo, atribuido (*ca*. 1721-1785)
Escenas de la vida de Cristo, siglo XVIII
Óleo sobre tela, 99 x 69 cm
Museo Nacional del Virreinato, Conaculta-INAH

7.
Juan Patricio Morlete Ruiz (1713-1781)
Cuadro de devociones, siglo XVIII
Óleo sobre lámina, 67 x 51 cm
Archivo Histórico de la Provincia Mexicana de la Compañía de Jesús

8.
José de Alzíbar (activo 1750-1803)
San Gregorio Nacianceno, siglo XVIII
Óleo sobre tela, 72 x 53.5 cm
Museo Nacional del Virreinato, Conaculta-INAH

9.
José de Páez (1727-activo hasta 1790)
San José, siglo XVIII
Óleo sobre tela, 61 x 44 cm
Museo Nacional del Virreinato, Conaculta-INAH

10.
Miguel Cabrera
Divina Pastora, siglo XVIII
Óleo sobre tela, 125.5 x 95.2 cm
Museo Nacional del Virreinato, Conaculta-INAH

11.
Miguel Cabrera
Divino Pastor, siglo XVIII
Óleo sobre tela, 125.4 x 94.8 cm
Museo Nacional del Virreinato, Conaculta-INAH

12.
Miguel Cabrera
Sagrada Familia, 1759
Óleo sobre tela, 104 x 86 cm
Museo Nacional del Virreinato, Conaculta-INAH

13.
Miguel Cabrera
Mater Dolorosa, siglo XVIII
Óleo sobre tela, 80 x 70 cm
Colección particular

LA PROVINCIA MEXICANA DE LA COMPAÑÍA DE JESÚS

14.
Anónimo
San Ignacio de Loyola, siglo XVIII
Óleo sobre tela, 94.3 x 77.8 cm
Museo Nacional del Virreinato, Conaculta-INAH

15.
Anónimo
San Francisco de Borja, siglo XVIII
Óleo sobre tela, 95.3 x 73.8 cm
Museo Nacional del Virreinato, Conaculta-INAH

16.
Pedro de Calatayud (1689-1773)
Ejercicios espirituales para los eclesiásticos y ordenandos
Antonio Villagordo, Salamanca, 1762
20 x 14 x 4 cm
Museo Nacional del Virreinato, Conaculta-INAH

17.
Sebastián Izquierdo (1601-1681))
Práctica de los Ejercicios espirituales de nuestro padre san Ignacio
Martii, Roma, 1724
17 x 11.4 x 1.6 cm
Biblioteca Eusebio F. Kino de la Provincia Mexicana de la Compañía de Jesús

18.
Miguel Cabrera, atribuido
Cristóbal de Escobar y Llamas, siglo XVIII
Óleo sobre tela, 211 x 126 cm
Universidad Nacional Autónoma de México, Tesorería de la UNAM, Dirección General de Patrimonio Universitario

19.
Juan Mayora
Relación de la vida y virtudes del padre Antonio Herdoñana de la Compañía de Jesús
Imprenta de la Biblioteca Mexicana, México, 1758
21 x 15.3 x 0.5 cm
Biblioteca Eusebio F. Kino de la Provincia Mexicana de la Compañía de Jesús

20.
Miguel Cabrera
Manuel José Rubio y Salinas, 1761
Óleo sobre tela, 205 x 125.6 cm
Museo Nacional del Virreinato, Conaculta-INAH

21.
Miguel Cabrera
Verdadero retrato del venerable Juan Diego, 1751
Óleo sobre tela, 211.8 x 141 cm
Museo de la Basílica de Guadalupe

22.
Miguel Cabrera, atribuido
Retablo de la Virgen de Guadalupe con san Juan Bautista, fray Juan de Zumárraga y Juan Diego, siglo XVIII
Óleo sobre lámina, 63.5 x 50.5 cm
Museo Nacional de Arte, INBA

23.
Anónimo
Retrato del padre Juan Francisco López, primera mitad del siglo XX
Óleo sobre tela, 210 x 130 cm
Museo de la Basílica de Guadalupe

24.
Fray Miguel de Herrera (1729-1780)
Benedicto XIV, 1752
Óleo sobre tela, 195 x 126 cm
Museo Nacional del Virreinato, Conaculta-INAH

25.
Miguel Cabrera, atribuido
La proclamación pontificia del patronato de la Virgen de Guadalupe sobre el reino de la Nueva España, *ca*. 1756
Óleo sobre lámina, 58 x 42.5 cm
Col. Museo Soumaya. Fundación Carlos Slim

26.
Firmado "Avila"
Francisco Javier Lazcano, siglo XVIII
Óleo sobre tela, 83 x 58 cm
Museo Nacional del Virreinato, Conaculta-INAH

27.
Francisco de Florencia (1619-1695) y Juan Antonio de Oviedo (1670-1757)
Zodiaco mariano
Nueva imprenta del Real y más Antiguo Colegio de San Ildefonso, México, 1755
21.2 x 15.5 x 2.3 cm
Biblioteca Eusebio F. Kino de la Provincia Mexicana de la Compañía de Jesús

28.
Miguel Cabrera
Maravilla americana y conjunto de raras maravillas, observadas con la dirección de las reglas del arte de la pintura en la prodigiosa imagen de nuestra señora de Guadalupe de México
Facsimilar
Ediciones Cimatario, Querétaro, 1945
24.5 x 18 x 0.9 cm
Biblioteca Eusebio F. Kino de la Provincia Mexicana de la Compañía de Jesús

TEPOTZOTLÁN, LA CREACIÓN TOTAL

29.
Miguel Cabrera
La Sagrada Familia y el hermano Pedro Basto, 1752
Óleo sobre tela, 233 x 318 cm
Museo Nacional del Virreinato, Conaculta-INAH

30.
Carta del padre rector Pedro Reales en que da la noticia a los superiores de esta Provincia de Nueva España de la Compañía de Jesús, de la muerte, y ejemplares virtudes del hermano Vicente González, novicio estudiante de la misma Compañía, en el Colegio de Tepotzotlán
[s.l, s.n., *ca*. 1754]
20.7 x 14.7 x 0.5 cm
Biblioteca Eusebio F. Kino de la Provincia Mexicana de la Compañía de Jesús

31.
Miguel Cabrera e Higinio de Chávez
Par de portaciriales, 1756
Madera tallada, policromada y dorada, 175 x 84 x 84 cm
Museo Nacional del Virreinato, Conaculta-INAH

32.
Anónimo
San Rafael arcángel, siglo XVIII
Madera tallada, policromada y estofada, 103.5 x 48.8 cm
Museo Nacional del Virreinato, Conaculta-INAH

33.
Anónimo
San Miguel arcángel, siglo XVIII
Madera tallada, policromada y estofada, 104 x 51 cm
Museo Nacional del Virreinato, Conaculta-INAH

34.
Miguel Cabrera (atribuido)
La conversión de san Francisco de Borja, siglo XVIII

Óleo sobre tela, 298 x 167 cm
Bienes Propiedad de la Nación Mexicana. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Instituto Nacional de Antropología e Historia. Dirección General de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural. Acervo de la Pinacoteca de la Profesa

35.
Antonio de Torres (1666-1730)
San Francisco Xavier cargando a un indio, 1720
Óleo sobre tela, 217 x 143 cm
Bienes Propiedad de la Nación Mexicana. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Instituto Nacional de Antropología e Historia. Dirección General de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural. Acervo de la Pinacoteca de la Profesa

36.
Miguel Cabrera
La Virgen y el Niño Jesús ofrecen azucenas como símbolo de pureza a San Luis Gonzaga y San Estanislao de Kostka, 1750
Óleo sobre tela, 102.5 x 73.7 cm
Colección Andrés Blaisten

37.
Miguel Cabrera
Virgen de Guadalupe, 1748
Óleo sobre tela, 193.7 x 110.8 cm
Museo de la Basílica de Guadalupe

38.
Juan Antonio de Oviedo (1670-1757)
Elogio de algunos hermanos coadjutores de la Compañía de Jesús que vivieron y murieron con opinión y fama de santidad, Segunda parte
Imprenta de la Viuda de D. Joseph Bernardo de Hogal, México, 1755
20.5 x 15.5 x 4 cm
Biblioteca Eusebio F. Kino de la Provincia Mexicana de la Compañía de Jesús

39.
Andrea Pozzo (1642-1709)
Perspectiva Pictorum et Architectorum
Primera parte, Edición bilingüe latín-italiano
ExTypographia Joannis Zempel, Roma, 1741
42.8 x 24 x 4.2 cm
Biblioteca Francisco Xavier Clavigero, Universidad Iberoamericana

40.
Andrea Pozzo (1642-1709)
Perspectiva Pictorum atque Architectorum
Segunda parte, Edición bilingüe latín-alemán
Impensis Jeremiae Wolfii, Augsburgo, 1719
31.2 x 19.8 x 2.9 cm
Provincia de Bolivia de la Compañía de Jesús
"Este libro y su compañero son del uso del H. Adalberto Martí. Son de la Misión de San Pedro de Moxos."

41.
Anónimo
San Ignacio tomando el Santo Sacramento, siglo XVIII
Óleo sobre tela, 114 x 123.5 cm
Museo Nacional del Virreinato, Conaculta-INAH

LA CONGREGACIÓN DE LA PURÍSIMA

42.
Anónimo
Virgen del Pópolo, siglo XVIII
Óleo sobre tela, 87 x 59.5 cm
Museo Nacional del Virreinato, Conaculta-INAH

43.
Reglas que han de guardar los congregantes de la Congregación de la Purísima Concepcion de Nuestra Señora la Virgen María, fundada con autoridad apostólica en el Colegio de la Compañía de Jesús de San Pedro y San Pablo de la Ciudad de México, siglo XVIII
Impreso sobre papel, 44.5 x 31.5 cm
Archivo General de la Nación

44.
Anónimo
Inmaculada Concepción, siglo XVIII
Óleo sobre tela, 149 x 106.5 cm
Museo Nacional del Virreinato, Conaculta-INAH

45.
Anónimo guatemalteco
Inmaculada Concepción, siglo XVIII
Madera tallada, policromada y estofada, 91 x 43.5 cm
Museo Nacional del Virreinato, Conaculta-INAH

46.
Juan Antonio de Oviedo (1670-1757)
Vida ejemplar, heroicas virtudes y apostólicos ministerios del venerable padre Antonio Núñez de Miranda de la Compañía de Jesús
Herederos de la Viuda de Francisco Rodriguez Lupercio, México, 1702
20.5 x 16 x 1.8 cm
Biblioteca Eusebio F. Kino de la Provincia Mexicana de la Compañía de Jesús

47.
Juan Rodríguez Juárez (1675-1728)
Padre Juan Martínez de la Parra, siglo XVIII
Óleo sobre lámina, 89 x 71.3 cm
Bienes Propiedad de la Nación Mexicana. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Instituto Nacional de Antropología e Historia. Dirección General de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural. Acervo de la Pinacoteca de la Profesa

48.
Juan Martínez de la Parra (ca. 1655-1701)
Luz de verdades católicas y explicación de la doctrina cristiana en que se contienen los santos siete sacramentos
Tercera parte, Juan Joseph Guillena Carrascoso, México, 1696
20.5 x 15.5 x 4 cm
Biblioteca Eusebio F. Kino de la Provincia Mexicana de la Compañía de Jesús

49.
Nicolás de Segura (1676-1743)
Sermones varios
Tomo décimo, Imprenta Real del Superior Gobierno y del Nuevo Rezado de Doña María de Ribera, México, 1742
20.5 x 15.5 x 3.2 cm
Biblioteca Eusebio F. Kino de la Provincia Mexicana de la Compañía de Jesús

50.
Francisco Xavier Lazcano (1702-1762)
Vida ejemplar y virtudes heroicas del venerable padre Juan Antonio de Oviedo de la Compañía de Jesús
Imprenta del Real y más Antiguo Colegio de San Ildefonso México, 1760
20.3 x 15.8 x 4.2 cm
Biblioteca Eusebio F. Kino de la Provincia Mexicana de la Compañía de Jesús

51.
Honras funerales que al reverendo padre Doctor Francisco Xavier Lazcano de la Sagrada Compañía de Jesús y catedrático del eximio en la Real y Pontificia Universidad de México
Imprenta del Real y más Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1763
21 x 15.6 x 3.2 cm
Biblioteca Eusebio F. Kino de la Provincia Mexicana de la Compañía de Jesús

52.
Thomas de Kempis (1379/80-1471)
De la imitación de Cristo y menosprecio del mundo
Juan Piferrer, Barcelona, [s. a.]
13.5 x 8 x 3.2 cm
Biblioteca Eusebio F. Kino de la Provincia Mexicana de la Compañía de Jesús

53.
Anónimo
Juan Joseph de Villavicencio, siglo XVIII
Óleo sobre tela, 65 x 52 cm
Museo Nacional del Virreinato, Conaculta-INAH

54.
Carta del padre Juan Ildefonso Tello al padre Juan Joseph Villavicencio, rector del Colegio de Valladolid, en *Informe de las pinturas encargadas a Miguel de Cabrera de una Virgen de Guadalupe*
Ciudad de México, 6 de junio de 1761
Manuscrito sobre papel, 20.8 x 15 cm
Archivo General de la Nación

55.
Carta [de Miguel Cabrera] al padre Pedro Joseph de Castañeda,
Ciudad de México, 8 de enero de 1765
Manuscrito sobre papel, 24.5 x 18.6 cm
Archivo General de la Nación

56.
Recibo firmado por Miguel de Cabrera
8 de octubre de 1765
Manuscrito sobre papel, 15 x 20.5 cm
Archivo General de la Nación

DEVOCIONES Y VARONES ILUSTRES

57.
Miguel Cabrera
San Ignacio de Loyola, siglo XVIII
Óleo sobre lámina, 68 x 58 cm
Museo Nacional de Arte, INBA

58.
Miguel Cabrera
San Francisco Xavier, siglo XVIII
Óleo sobre lámina, 68 x 58.8 cm
Museo Nacional de Arte, INBA

59.
Miguel Cabrera
San Francisco Javier, 1761
Óleo sobre tela, 123.2 x 101.2 cm
Universidad Iberoamericana, A.C. Provincia Mexicana de la Compañía de Jesús

60.
Miguel Cabrera
San Estanislao de Kostka, 1761
Óleo sobre tela, 124 x 106.6 cm
Universidad Iberoamericana, A.C. Provincia Mexicana de la Compañía de Jesús

61.
Miguel Cabrera
San Francisco de Borja, 1761
Óleo sobre tela, 124 x 103.7 cm
Universidad Iberoamericana, A.C. Provincia Mexicana de la Compañía de Jesús

62.
Miguel Cabrera
San Luis Gonzaga, 1761
Óleo sobre tela, 124 x 103.7 cm
Universidad Iberoamericana, A.C. Provincia Mexicana de la Compañía de Jesús

63.
Pedro de Rivadeneira (1526-1611)
Vida de san Ignacio de Loyola
Madrid, Pedro Madrigal, 1604
29 x 21 x 5 cm
Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada

64.
Francisco García, (1641-1685)
Vida, virtudes y milagros de san Ignacio de Loyola, fundador de la compañía de Jesús
Imprenta de Don Gregorio Hermosillo, Madrid, 1722
21 x 16 x 6 cm
Biblioteca Histórica "José María Lafragua" de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

65.
Miguel Cabrera
Nacimiento de Ignacio de Loyola, ca, 1756
Óleo sobre tela, 201 x 246 cm
Museo Regional de Querétaro, Conaculta-INAH

66.
Miguel Cabrera
Nacimiento de Ignacio de Loyola y profecías que le precedieron, 1756-1757
Óleo sobre tela, 282 x 340 cm
Museo Nacional del Virreinato, Conaculta-INAH

67.
Miguel Cabrera
Ignacio herido en la batalla de Pamplona, ca. 1756
Óleo sobre tela, 201 x 246 cm
Museo Regional de Querétaro, Conaculta-INAH

68.
Miguel Cabrera
Ignacio herido en la batalla de Pamplona, 1756-1757
Óleo sobre tela, 266.3 x 226 cm
Museo Nacional del Virreinato, Conaculta-INAH

69.
Miguel Cabrera
El Sagrado Corazón de Jesús, 1756
Óleo sobre tela, 198 x 140 cm
Museo Nacional del Virreinato, Conaculta-INAH

70.
Miguel Cabrera
San Luis Gonzaga concediendo la salud al novicio Nicolás Celestini, 1766
Óleo sobre tela, 285 x 218 cm
Bienes Propiedad de la Nación Mexicana. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Dirección General de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural. Acervo del Templo de Nuestra Señora de Loreto

MUSEO NACIONAL DEL VIRREINATO DE MÉXICO

DIRECTORA
Sara Gabriela Baz Sánchez

COORDINACIÓN OPERATIVA DE LA DIRECCIÓN
María Eugenia Guerrero Monroy
Héctor Fabián Vega Rivera

VINCULACIÓN Y SEGUIMIENTO
Fabiola Hernández Olvera

SUBDIRECCIÓN TÉCNICA
Alejandra Cortés Guzmán

Raymundo Martínez Garrido
Mariana García Méndez

ÁREA NORMATIVA Y PLANEACIÓN
Yessica Berenice Quintanar Salazar
Mario Vargas Muñoz

REPOSITORIO DE COLECCIONES
Jorge Martínez Nieto
Guillermo Pérez Reyes

CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN
Karina Xochipilli Rossell Pedraza

INVESTIGACIÓN
Alma Montero Alarcón
María de los Ángeles Ocampo Villa
Rocío Uribe Especia
Verónica Zaragoza
Estela Dorantes Juárez
Itzamara Vargas Machiavelo

MUSEOGRAFÍA
Diego Martín Gaytán Mertens

Juan Manuel Colín Cruz
Hugo Castañón Salazar
Mauricio Castañón Salazar
Isaura González Pastén
Jorge Obispo Abarca
Rubén Alfredo Tapia Cruz
Israel Valdez Piña
Adrián Vargas Martínez

BIBLIOTECA
Martha Silvia Romero Solís
María Alejandra Vázquez González

COMUNICACIÓN EDUCATIVA
Luis Fernando Prado Hernández
Jorge Iván Valdez Torres
María Concepción Vázquez Vargas

DIFUSIÓN CULTURAL
María Remedios Falcón Moreno
Ángel González Barreto
Adriana Vázquez Lobato

DISEÑO GRÁFICO
Lizbeth González Loza
Andrea Molina Bárcenas
Cyndy Rea Núñez

RELACIONES PÚBLICAS
María Guadalupe Lazo Carrera

ATENCIÓN A MEDIOS
Cristina Gutiérrez Colín
Leonila Quiroz Santiago

USO DE IMAGEN
Estela Obispo Abarca

ATENCIÓN A PÚBLICO
Pedro Rodríguez Ramírez

FOTOTECA
Ramón Solís Jiménez

FOTOGRAFÍA
Adrián García

PROYECTO DEL CAMINO REAL DE TIERRA ADENTRO
Josefina Gasca Borja

SUBDIRECCIÓN ADMINISTRATIVA
Martín Ramírez Silva

Sara Patricia Alegría Campos
María Paula García Méndez
Silvia Hernández Melchor
María Alicia Martínez López
María de Jesús Mejía Cruz
Silvia Sánchez Sepúlveda
Ismael Valdés Guerrero

RECURSOS HUMANOS Y FINANCIEROS
Héctor Manjarrez Alva

José Gómez Jaimez
Miguel Ángel Patlan Pineda
María Guadalupe Sánchez Hernández

ALMACÉN
Jacinto Pedro Solís Pérez

ARCHIVO
Amalia Rosas Aguilar

SISTEMAS
Emmanuel Vargas Muñoz
María Teresa de la Torre Batres

ARQUITECTURA
Francisco Gallardo Flores

SERVICIOS GENERALES
Francisco González Flores
Lucía Ilse Cid del Prado Canales
Armando Mejía Cruz
Enrique Cirilo Reyes Sánchez
Pedro Jerónimo Santana Olmos

JARDINERÍA
Oscar Alfonso Colín García
Hugo Mateo González Pérez
Juana María Moreno Terrazas
Benita Guadalupe Pérez Ponce
Jesús Alejandro Pérez Ponce
Cirilo Vargas Hernández

CUSTODIA
María del Refugio Bernal Ibarra
Virginia Cid del Prado Germán
Martha Alicia Delgado Cervantes
Beatriz Espinoza Onofre
María Luz Estrada Núñez
Valentina Granados Miranda
María Inés Gutiérrez Moreno
Marcial Gutiérrez Ojeda
Irma Demetria Jiménez Romero
Sotero Jiménez Vargas
María Elena Manzo González
Rafael Martínez Ojeda
Severiano Mejía Cruz
Aurelia Aurora Melchor Ocampo Martínez
León Ernesto Nieto Reyes
Abbdón Fermín Núñez Estrada
Alberta Obispo Abarca
Karina Olmos González
Irma Laura Olvera Resendiz
Ana María Ortega Solís
Jessica Orozco Barajas
José Luis Pastén González
Monserrat Jaqueline Pulido Quiroz
Rosa Reyes Guerrero
Susana Coral Rico Labrada
Gustavo Rodríguez Núñez
Reynaldo Salgado Torres
Armando Sánchez Ramírez
Gerardo Sánchez Vázquez
Francisco Ángel Torres Osorio
Ernesto Arturo Uribe Especia
Margarita Vargas Guzmán
Ernesto Francisco Vargas Martínez
María Eugenia Vargas Martínez
Luz María Vázquez Solís

SEGURIDAD
Francisco Javier Acuña Juárez

Andrés Díaz García
Jesús García Luna
Eleuterio García San Martín
Concepción Godínez Torres
Jaime Hernández Espinosa
Pablo López Jiménez
Alejandro Martínez Eligia
Carlos Francisco Molina Torres
Francisco Montes López
Pedro Ramírez Hernández
Malaquías Ruiz Gómez
Juan Salazar Guerrero
Antonio Serafín Martínez
Benjamín Simbron García
Leopoldo Vargas Martínez

CRÉDITOS DE PRODUCCIÓN DE LA EXPOSICIÓN "MIGUEL CABRERA. LAS TRAMAS DE LA CREACIÓN"

COORDINACIÓN GENERAL
Sara Gabriela Baz Sánchez

CURADURÍA
Verónica Zaragoza

COORDINACIÓN TÉCNICA
Alejandra Cortés Guzmán

GESTIÓN DE DERECHOS DE OBRA
Fabiola Hernández Olvera

DISEÑO MUSEOGRÁFICO
Diego Gaytán Mertens
Raymundo Martínez Garrido
Andrea Molina Bárcenas

CONSERVACIÓN
Karina Xochipilli Rossell Pedraza

[...] *yo Don Miguel Cabrera Profesor del Noble Arte de la Pintura* [...]

Miguel Cabrera. Las tramas de la creación se terminó de imprimir el mes de octubre de 2015 en los talleres de Brizzolis, Madrid. Para su formación se usó la familia tipográfica Chronicle. El papel usado en interiores es Creator Mat. Se imprimieron 1.000 ejemplares.