

MIGUEL CABRERA Y LAS ALEGORÍAS DE LOS SACROS CORAZONES

MIGUEL CABRERA AND THE SACRED HEARTS ALLEGORIES

Resumen

Desde la segunda mitad del siglo XVIII, en Nueva España proliferó el culto a los sacros corazones, dando como resultado la producción de múltiples referentes pictóricos y literarios. Partiendo del análisis de una obra del pintor Miguel Cabrera y su cercanía con una serie de libros de su pertenencia, en el presente artículo se evidencian las correlaciones entre un conjunto de alegorías cardias y su universo imago-devocional en común.

Palabras clave

Alegorías, Miguel Cabrera, Nueva España, Pintura, Sagrado Corazón.

Jorge Luis Merlo Solorio

Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), México.

Licenciado en Etnohistoria por la ENAH. Maestro en Historia del Arte y doctorando en Historia por la UNAM. Ha participado con ponencias en diversos coloquios y encuentros universitarios. Cuenta con publicaciones sobre la devoción a San José en Nueva España. Coordinador del libro *La función de las imágenes en el catolicismo novohispano* (UNAM-IIH, 2018). Es miembro del Seminario de Investigación "Estudios interdisciplinarios sobre creencias y prácticas religiosas en Nueva España", a cargo de la dra. Gisela Von Wobeser, en el Instituto de Investigaciones Históricas de la UNAM

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 24/XII/2019
Fecha de revisión: 21/I/2020
Fecha de aceptación: 03/VII/2020
Fecha de publicación: 30/XII/2020

Abstract

Since the second half of the 18th century, in New Spain the cult of the sacred hearts proliferated, resulting in the production of multiple pictorial and literary references. Starting from the analysis of a work by the painter Miguel Cabrera and its closeness with a series of books of his belonging, in this article the correlations between a set of cardiac allegories are evidenced and his imago-devotional universe in common.

Key words

Allegories, Miguel Cabrera, New Spain, Painting, Sacred Heart.

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i18.0008>

MIGUEL CABRERA Y LAS ALEGORÍAS DE LOS SACROS CORAZONES

*“Las cosas percibidas de los oídos,
mueven lentamente: pero siendo ofrecidas
a los fieles ojos, luego siente más poderoso
efecto para moverse, el ánimo quieto.”
Francisco Pacheco,
Arte de la pintura.¹*

1. INTRODUCCIÓN

Las alegorías pictóricas se concibieron en un plano de metatextualidad y, por ende, son deudoras de correspondencias constantes con la retórica del discurso religioso, cuyas exégesis se manifiestan en los escritos teologales. Por ello, en palabras de Jaime Cuadriello, “es preciso ‘leer’ cada uno de sus componentes en clave, o conforme a un código de intencionalidad que precisamente las hace legibles y elocuentes”². En el ámbito de su funcionalidad, trascendiendo contextos y épocas —en un trayecto donde hubo que eludir entredichos y oposiciones—, las imágenes coadyuvaron al afianzamiento de la doctrina, en aras de una interiorización de los fundamentos axiales del cristianismo³. Aunado a lo anterior, para los derroteros del siglo XVIII, los pintores abandonaban los argumentos que perfilaban su labor

como eficaz medio para la enseñanza, no sólo religiosa sino también política, en exaltación tal que los encumbraba a la esfera intelectual, dejando atrás el descrédito de ser su oficio mero desempeño mecánico⁴. Adjudicarse eminentes capacidades conllevaba la faena de acreditar las mismas. Así que, junto con la maestría del pincel, se engarzaba la sapiencia a través de la tinta⁵.

Como ha disertado Paula Mues, Miguel Cabrera mediante su *Maravilla Americana*⁶, denotó la magnificencia de los artistas al dominar no sólo técnica y teoría pictórica, sino también erudición histórica y capacidad literaria para dotar de veracidad su discurso⁷. En dicha apología guadalupana quedó manifiesto un edificio argumentativo donde asentó el aval de la pintura como ejercicio intelectual. Pero, así como se ha vinculado el tratado de Palomino como influencia argumentativa para la *Maravilla Americana*⁸, en torno a las obras sobre los corazones sacros, se yergue una incertidumbre: ¿es posible conocer las lecturas que le fueron correlativas, aquellas a las que Cabrera acudió para elaborarlas? Para verificar la admisible consustancialidad entre escritos teologales y las fabricaciones del arte de

la pintura, reparemos en cómo suaves colores y fuentes literarias cohabitaron un mismo ámbito conceptual⁹. Para ello echaremos mano del inventario de bienes del pintor Miguel Cabrera.

Antes de proceder, habrá que recordar la íntima relación de Cabrera con varios grupos eclesiásticos, destacando la Colegiata de Guadalupe y la Compañía de Jesús, así como su cercanía con el arzobispo Manuel Rubio y Salinas, quien lo designó su pintor de cámara¹⁰. Como he advertido en otras investigaciones respecto al corazón de San José¹¹, tanto la injerencia del prelado como la de los jesuitas desde el Colegio de San Gregorio de México, fue primordial para la aprobación, desarrollo y divulgación de la devoción a los sacros corazones, así como la promoción de sus consecuentes aparatos píos, entre ellos, las alegorías cardias. Los libros que pertenecieron al pintor antequerano denotan estos lazos estrechos.

2. PALABRAS DE FERVOR Y ELOCUENCIA: COMO ÓLEO PARA PINCEL

El testamento cabreriano se redactó en 1768¹². En él, acabada la profesión de fe, Cabrera invoca como fiadores a la Virgen, a San José y al arcángel Miguel. Acto seguido, designa a su esposa Ana María Solano y Herrera como albacea, comisionada para disponer los encargos finales de su marido.

Después se presentan los avalúos por géneros. Las secciones que nos interesan son aquellas donde fue inspeccionada la biblioteca propiedad del artífice. Juan Patricio Morlete Ruíz estimó precios para los trece “libros tocantes a pintura”, mientras que Joseph Navarro se encargó de los sesenta y dos de temática religiosa, exceptuando unos cuantos que atendían otros saberes¹³. La férrea ligadura de Cabrera con la Compañía no sólo se avista en los trabajos que ejecutó para la provincia mexicana. Las tramas de cada libro en los estantes del pintor, también manifiestan sus

aliadas afecciones¹⁴. Así desfila una miscelánea de títulos ñiguistas: las hagiografías de Loyola y Gonzaga; *La estrella del norte de México* de Francisco de Florencia —hito en la construcción mitológica de Guadalupe¹⁵—; la *Luz de verdades católicas* de Juan Martínez de la Parra; las *Vidas* de Joseph Vidal y Juan Nicolás; los *Sermones panegíricos de santos* de Nicolás de Segura; el *Religioso en soledad o ejercicios espirituales* de Giovanni Nicola Chiesa; la *Doctrina cristiana* de Roberto Belarmino; el *Pecador arrepentido* de Pablo Celt —traducido por Juan Antonio de Oviedo¹⁶—; el *Día lleno* de Francisco García; los *Sentimientos y avisos espirituales* de Luis de la Puente; etc.

Enfilándonos hacia nuestro aliciente, de igual mixtura jesuita, Cabrera tenía *El sacro corazón de María* de Giovanni Pietro Pinamonti y *La*



Fig. 1. Miguel Cabrera. *Alegoría del Sagrado Corazón de Jesús*. Óleo sobre lámina de cobre. 1750. Colección Fundación Andrés Blaisten. Ciudad de México.



Fig. 2. Miguel Ángel Vallejo. *Alegoría del Sagrado Corazón de Jesús*. Mural al óleo. 1752. Capilla sacramental del beaterio de Santa Rosa de Viterbo. Querétaro. México.

devoción al Sagrado Corazón de Jesús de Jean Croiset, traducida por Pedro de Peñalosa¹⁷. Pero quien sobresale por su repetida presencia es José María Genovese –cuyo seudónimo era Ignacio Tomay¹⁸–, jesuita palermitano, promotor singular de la devoción a la Virgen de la Luz y a los sacros corazones. Cabrera poseía una basta “colección” de su obra. A saber: la *Semana sagrada*¹⁹, el *Antídoto contra todo mal*²⁰, *El devoto de San Juan Evangelista*²¹, el *Breve método de la vida espiritual*²², *El tesoro escondido*²³, y los tres impresos consagrados a los corazones de la Sagrada Familia²⁴. Probablemente, las consideraciones, “frutos” morales, ejemplos y jaculatorias vertidos en estos libros, funcionaron como nutrimento intelectual para que Cabrera digiriese las proposiciones teológicas sobre los sacros corazones y las transmutase en imagen; tanto así, que dichos textos pudieron tornarse en herramientas interpretativas para decodificar las complejas disquisiciones que las alegorías contuvieron, gestándose un puente

de significación mutua entre pinturas y lecturas devocionales.

Demos por sentado que las obras citadas no eran para vana recreación en el hogar cabreriano, sino dual suministro vital. Primariamente, como víveres para el alma en la escala hacia el paraíso celestial, preocupación innata del catolicismo novohispano. En segundo estadio, cual herramientas creativas y atizadores de la inspiración de un pintor erudito y avezado²⁵. Así, en polifacético entrecruce, elucubraciones teológicas e imágenes religiosas se asieron a una densidad simbólica retributiva que dio materia prima para ensayar diferentes dispositivos culturales. Sumergido en las sutilezas de estos viceversas, Cabrera escrutó los secretos atesorados entre los vasos sanguíneos de Jesús y sus padres.

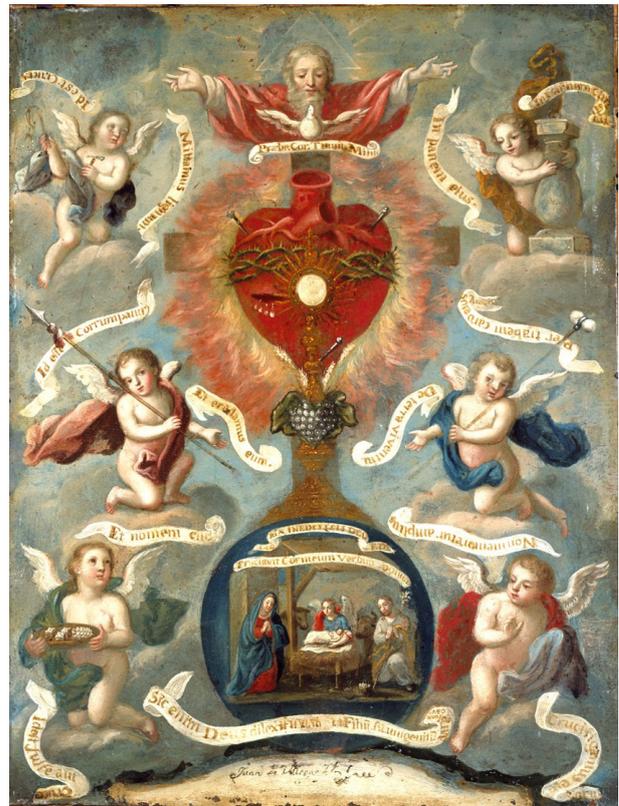


Fig. 3. Juan de Villegas. *Alegoría del Sagrado Corazón de Jesús*. Óleo sobre lámina de cobre. s. XVIII. Museo Soumaya. Ciudad de México



Fig. 4. Miguel Ángel Vallejo. *Alegoría del corazón de María*. Mural al óleo. 1752. Capilla sacramental del beaterio de Santa Rosa de Viterbo. Querétaro. México.

Crucificado bajo el consentimiento de Dios padre y el Espíritu Santo, el órgano cordial de Cristo se inmola para dar salvación universal (Fig. 1). Los emblemas sacrificiales unifican acontecimientos. Son uno el sacramento y la cruenta muerte del Gólgota: cruz, clavos, hostia, corona de espinas, custodia, racimo, cordero y espigas, detallan la concatenación. Debajo, como ara del libro de las Revelaciones, los corazones transfijos de María y José congenian sus arterias en falso negativo, en diáfana concordia recalcada por los versículos periféricos: *non sunt duo, sed una caro / et erunt duo in carne una*²⁶. Sellando el consorcio, la corte angélica delimita al corpus central, siendo san Miguel arcángel el campeón de la séptupla, portando el gonfalon de la Resurrección. Cristo muere para dar fruto de vida eterna.

En la mal llamada *Alegoría de la Santa Eucaristía* fechada en 1750 –misma que, al com-

prender sus particularidades, debería ser retitulada como *Alegoría del Sagrado Corazón de Jesús*²⁷—, Cabrera concibió un organigrama simbólico complejo donde se dan cita varios constructos sapienciales en boga, estandarizados máximamente por los jesuitas. La pintura encaja perfectamente con el periodo de avis-padas manifestaciones pías para con los corazones sacros; inclusive podría decirse que da la bienvenida a la retahíla de obras cardias de Genovese. Este contingente doctrinal de representaciones pictóricas y letras convergió en el oficio del artista, introducido por un contexto integral que lo engendraba.

3. ALEGORÍAS EN ARMONÍA

Las alegorías de los corazones sacros se abastecieron de un corpus teológico en común, pero



Fig. 5. Miguel Ángel Vallejo. *Alegoría del corazón de San José*. Mural al óleo. 1752. Capilla sacramental del beaterio de Santa Rosa de Viterbo. Querétaro. México.



Fig. 6. Miguel Ángel Vallejo. Alegoría del corazón de San José (detalle). Mural al óleo. 1752. Capilla sacramental del beaterio de Santa Rosa de Viterbo. Querétaro. México.

sus representaciones también se avinieron a un universo visual semejante. Trataré de mostrar cómo existieron una serie de imágenes que se entrelazan mediante sus tipos iconográficos, figuras y/o disposiciones análogas.

Primeramente debemos decir que la *Alegoría de la Santa Eucaristía* de Miguel Cabrera, tiene una composición paralela a otras series alegóricas conocidas: imagen seccionada en una retícula de nueve cuadrados, Padre eterno y Paráclito presidiendo, víscera cardia al centro, seis portadores de atributos, y la base central con distintas soluciones que a continuación veremos. Por ende, existió un modelo génesis, tal vez un grabado, del cual partieron las demás representaciones²⁸. En mis pesquisas, no hallé ninguna estampa, ni siquiera alguna que guardara similitud. Por supuesto, estaremos a la espera de futuros hallazgos, mientras tanto podríamos alegar otra vertiente. Basándonos en el hecho de ser la pintura cabreriana la fuente más temprana que tenemos de estas alegorías y, en caso de

tratarse de una creación original, quizás podríamos considerarla como la matriz compositiva. Cabrera unificó en su obra a los tres miembros de la Sagrada Familia, pero las series posteriores desdoblaron la constitución madre para concebir una triada. El único lugar donde se conserva reunida la terna es en el templo del beaterio de Santa Rosa de Viterbo, Querétaro.

Al fondo del coro bajo, como oquedad de la torre campanario, se encuentra la denominada “capilla sacramental” que alberga en sus muros a las tres alegorías confrontadas²⁹. De nuevo, la sincronía en las fechas llama fuertemente la atención. Constatado por el autógrafo, las pinturas murales se realizaron en 1752, obra del pintor queretano Miguel Ángel Vallejo. Cabe formular que la eclosión de la devoción cordial manifestada en lienzos y tinta, sucedió en la década de



Fig. 7. Joseph Mariano Lara (atribuido). Verdadero retrato de la milagrosa imagen del Señor San Josephpe. Óleo sobre tela. S. XVIII. Colección privada.



Fig. 8. Lorenzo Atlas (atribuido). Verdadero retrato de la milagrosa imagen de señor San Joseph. Óleo sobre estampa. s. XVIII. Museo Soumaya. Ciudad de México.

los cincuenta del siglo XVIII y trascendió el radio de la metrópoli asentándose en otras urbes como Querétaro y Puebla. De rauda acogimiento, piedad huésped en ámbitos heterogéneos, desde la confraternidad pública de una congregación hasta la intimidad de una reclusión femenina. Al poseer consideraciones y enunciados afines a las inquietudes escatológicas de la iglesia militante, se transformó en instrumental para letrados y artistas, cuya popularización de sus postulados se dio al engarzarse con los mecanismos de conmutación: indulgencia, plegaria, obra pía, etc.; todo ello circunscrito en un pragmatismo cristiano de interminable búsqueda de redención. Sigamos con las alegorías.

En la serie del templo queretano cada corazón obtiene espacio y discurso simbólico propio

(Fig. 2). La víscera crística retiene la composición cabreriana pero, ante la individuación de María y José, los corazones que servían de soporte a la cruz toral fueron sustituidos por una esfera, en cuyo interior se representa la Huida a Egipto. Precisamente, indicando las imbricaciones entre imágenes, los mismos versículos que rodeaban a la pareja cordial en la pintura de Cabrera, se trasladaron a unas filacterias. Como aditamento asequible por las amplias dimensiones de la pared, supliendo la sencilla cruz que ataviaba la hostia en el óleo cabreriano, de silueta grisácea, se dibujaron a Jesús crucificado en el Calvario, acompañado por la *Mater dolorosa* y san Juan apóstol. En cuanto a las omisiones, aquellas más evidentes son la erradicación de todas las inscripciones adyacentes a los arcángeles, dejando únicamente los dos fragmentos



Fig. 9. Autor desconocido. Alegoría del corazón de San José. Calcografía coloreada al óleo. s. XVIII. Museo Soumaya. Ciudad de México.

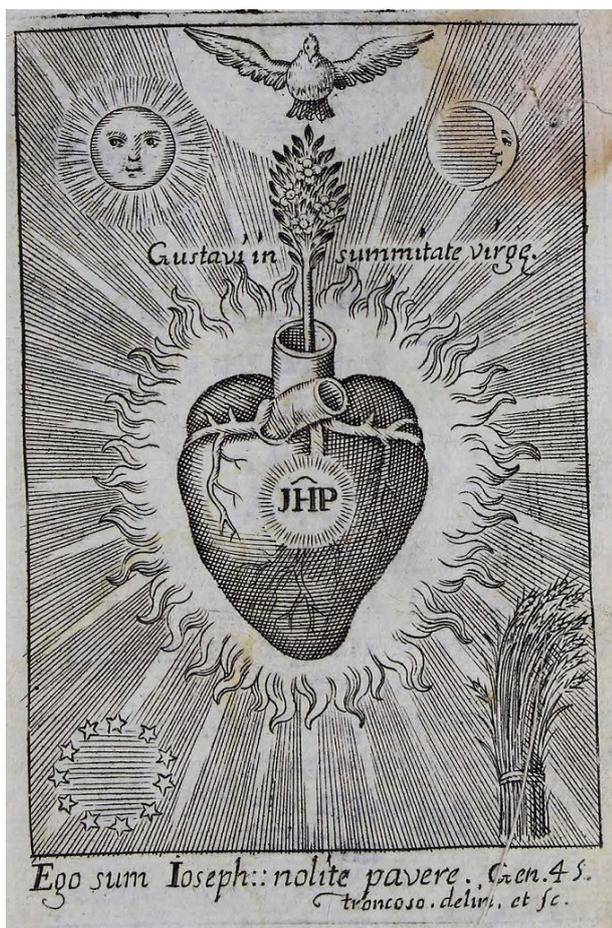


Fig. 10. Baltasar Troncoso (atribuido). Corazón de San José. Frontispicio del impreso *El sagrado corazón del Santísimo Patriarca Señor San Joseph de Ignacio Tomay*. s. XVIII.

bíblicos mencionados. Parquedad reiterada en los corazones de la Virgen y el Santo Patriarca. Antes de proseguir con la pareja matrimonial, es indispensable referir otro formato de la *Alegoría del Sagrado Corazón de Jesús* que dio pauta para la alineación de una diferente serie cordial.

En metálico soporte, el poblano Juan de Villagas requirió a los rollizos celestiales para cargar los seis signos pasionarios, en asonancia con los seres alados que aparecen en las alegorías de los divinos cónyuges (Fig. 3). Sin la presencia de los príncipes angélicos, ahora la triada cordial se uniforma por completo, adhiriendo nuevos versículos en ondeantes filacterias y las *arma Christi* cual blasones

del redentor encarnado: flagelo y martillo, columna, lanza, hisopo, manto, dados y denarios³⁰. Otra permuta sucede en la esfera basamento. Se reemplazó la Huida a Egipto con la Natividad, apersonándose María, José y san Miguel arcángel abrazando al Niño. Entonces, estas adaptaciones gestaron una versión “alternativa” de la *Alegoría del Sagrado Corazón de Jesús*, con significados similares pero a través de distintos tipos iconográficos y leyendas bíblicas, haciendo posible una segunda formación del trío alegórico por su adaptabilidad a las composiciones señeras. Ya presentado el segundo modelo, advirtamos los componentes del órgano cordial mariano.

Conforme al mensaje del sacro corazón de Cristo, la alegoría de María es intrínsecamente pasionaria (Fig. 4). Más allá de los siete dolores que punzan su coronado monograma, el *gladius* vaticinado por Simeón es el inmenso axis que penetra y da equilibrio al corazón de la Virgen, iniciando por la vena cava y enterrándose finalmente en la esfera inferior donde está la escena de la presentación de Jesús en el templo³¹. Los seis angelillos tenantes que hacen coincidente la composición reticular, sujetan elementos de la Pasión: cruz, letrero con el acrónimo INRI, el paño de la Verónica, la corona de espinas, el cáliz de Getsemaní y un paño ilustrando las cinco llagas. Visitemos ahora al carpintero nazareno quien, cual espejo, emula a su mujer.

En fraternidad con las composiciones precedentes, San José despliega sus galas, aunque no sincronizadas del todo con el talante pasionario del triple complejo (Fig. 5). El corazón del Santo Patriarca ha sido estudiado a detalle en una investigación previa³². Por ende, aquí sólo queda bosquejar un par de preguntas sobre la autoría de las alegorías cardias y develar algunos eslabones iconográficos entre imágenes josefinas, los cuales comprueban que el mundo figurativo de las alegorías es heredero de un imaginario coetáneo.

Fijémonos atentamente en la esfera donde se enraíza la vara josefina (Fig. 6). El santo carpintero de pies descalzos, duerme recargado sobre un fardo, con sombrero de ala ancha en mano y un bastón. Dichos objetos declaran el connato de repudio, pero San José es detenido por la noticia del ángel quien señala a la Virgen madre en cuyo vientre esplende el monograma de Cristo, indicación de la puesta en marcha de la empresa salvífica³³.

Un cuadro de la *vera efigie* de San José con el Niño (Fig. 7), mismo que representa a la escultura venerada en el Colegio de San Gregorio de Mexico —plataforma pía e intelectual del corazón josefino—, así como la estampa pigmentada que la remeda (Fig. 8); contienen siete escenas laterales correspondientes a los dolores y gozos del santo. En el extremo superior izquierdo, según el primer oxímoron de esta devoción, San José soporta indecibles celos y a la vez se congratula al revelársele el álgido misterio materializado en María. Tanto en las obras citadas, la alegoría del muro de Santa Rosa de Viterbo, como en su émulo resguardado en el Museo Soumaya³⁴ (Fig. 8), no sólo coinciden por la repetición del *Sueño de San José* y la expectación mariana. Su composición y hechura figurativa son exactamente las mismas. Ergo, abrevaron de una fuente común aún desconocida; quizás del buril o paleta de un mismo artífice. Los trabajos sobre la escultura gregoriana son inconcusamente consustanciales al pietismo vivido en el colegio jesuita, pero las alegorías no están tan distanciadas pues la totalidad de sus signos y lemas, por encima de los valores pasionarios, encarecen al Santo Patriarca. Así, imágenes y presupuestos teológicos fueron hilos de un entramado homólogo. Una prueba más lo testifica.

En el grabado de Baltasar Troncoso (Fig. 10), ilustración del devocionario de Genovese dedi-

cado al corazón de San José, el órgano cordial remata con la vara florecida, el Espíritu Santo y el versículo del primer libro de Samuel. Igualmente termina la víscera cardia en las alegorías josefinas. Por lo tanto: ¿pudo ser Troncoso el grabador génesis de estas representaciones? ¿Cabrera, aparte de su alegoría con los tres corazones, creó también las alegorías de María y José o sólo reprodujo un modelo precedente? En caso de que fuera uno u otro postor, entonces las alegorías serían netamente novohispanas, abrigadas por el contexto favorable de la segunda mitad del siglo XVIII.

4. CONSIDERACIONES FINALES

Cristina Ratto, al analizar la biblioteca cabreriana, nos invita a reflexionar en torno a las verdaderas influencias que los libros pudieron tener sobre el artista, es decir, cómo es que éstos se relacionaron con su actividad profesional³⁵. Tanto representaciones pictóricas como impresos religiosos vinculados con los sagrados corazones, fueron vástagos del andamiaje devocional forjado por los jesuitas en Nueva España, y Miguel Cabrera fue, prácticamente, un correligionario de las piedades promovidas por la Compañía. Si avalamos que el pintor antequerano fue el posible inventor de las alegorías cardias escudriñadas, podemos aventurar la hipótesis de una metodológica retroalimentación, donde textos e imágenes compartieron significados e intenciones pías en las destrezas cabrerianas. Así pues, siguiendo a Ratto, Cabrera logró traducir visualmente lo verbalizado en los escritos.³⁶ Tuvo la pericia suficiente para perfilar composiciones originales e innovadores tipos iconográficos, a partir de sus lecturas; aunque, con la evidencia josefina aportada, queda patente que, conforme a la práctica común en la época, también aprovechó préstamos y reinterpretaciones figurativas de otras obras, pero todas ellas coincidentes en sus bagajes teologales.

NOTAS

- ¹PACHECO, Francisco. *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*. Sevilla: Imprenta de Simón Fajardo, 1649, pág. 144.
- ²CUADRIELLO, Jaime. *Zodiaco Mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México*. México: Museo de la Basílica de Guadalupe-Museo Soumaya, 2004, pág. 26.
- ³RUBIAL, Antonio. “El peligro de idolatrar. El papel de las imágenes en el cristianismo medieval y moderno”. En: VON WOBESER, Gisela, AGUILAR GARCÍA, Carolina y MERLO SOLORIO, Jorge Luis (Coords.). *La función de las imágenes en el catolicismo novohispano*. México: UNAM-IIH, 2018, págs. 13-58.
- ⁴MUES, Paula. “Merezca ser hidalgo y libre el que pintó lo santo y respetado: la defensa novohispana del arte de la pintura”. En: *El divino pintor: la creación de María de Guadalupe en el taller celestial*. México: Museo de la Basílica de Guadalupe, 2001, pág. 40.
- ⁵Estas pretensiones de grandilocuencia y convalidación hicieron eco de exaltaciones provenientes del siglo XVI, donde se parangonaba a la pintura y escultura como artes hermanas y complementarias, cuyo caso emblemático es el retrato de Baltasar Echave Orio que primaba en su libro *Discursos de la antigüedad de la lengua cántabra*. Véase CUADRIELLO, Jaime. “La pintura virreinal: descripción, memoria y reflexión, 1550-1710”. En: DOBADO GONZÁLEZ, Rafael y CALDERÓN FERNÁNDEZ, Andrés (Coords.). *Pintura de los reinos. Identidades compartidas en el mundo hispánico. Miradas varias, siglos XVI-XIX*. México: Fomento Cultural Banamex, 2012, pág. 290.
- ⁶CABRERA, Miguel. *Maravilla Americana y conjunto de raras maravillas*. México: Imprenta del Real y más Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1756.
- ⁷MUES, Paula. *Merezca ser hidalgo...* Op.cit., pág. 56.
- ⁸Ibidem, págs. 55-56.
- ⁹DOMÉNECH, Sergi. “Prácticas, ingenios persuasivos y retórica visual de la imagen de devoción en Nueva España”. En: LÓPEZ CALDERÓN, Carme, FERNÁNDEZ VALLE, María de los Ángeles y RODRÍGUEZ MOYA, María Inmaculada (Coords.). *Barroco iberoamericano: identidades culturales, vol. I*. Santiago de Compostela: Andavira Editora, 2013, pág. 142.
- ¹⁰KATZEW, Ilona. “Pinceles valientes. La pintura novohispana, 1700-1785”. En: ALCALÁ, Luisa Elena y BROWN, Jonathan (Eds.). *Pintura en Hispanoamérica. 1550-1820*. Madrid: Ediciones El Viso, 2014, pág. 177.
- ¹¹MERLO SOLORIO, Jorge Luis. “Palpitando fuerte y apasionado. Culto novohispano al corazón de San José, s. XVIII”. *Revista de Estudios Josefinos* (Valladolid), 140 (2016), págs. 137-165; y, MERLO SOLORIO, Jorge Luis. “Empeños de amor encarnado. Devoción al corazón de San José en el Colegio de San Gregorio de México”. En: JARQUÍN ORTEGA, María Teresa y GONZÁLEZ REYES, Gerardo (Coords.). *Santos, devociones e identidades en el centro de México, siglos XVI-XX*. Estado de México: El Colegio Mexiquense, A.C., 2018, págs. 321-346.
- ¹²Consultado en TOVAR DE TERESA, Guillermo. *Miguel Cabrera. Pintor de cámara de la reina celestial*. México: Espejo de Obsidiana-Casa Lamm, 1995, págs. 281-283.
- ¹³Entre ellos un escurridizo tratado sobre escultura y pintura, un libro de anatomía y el *Idioma de la naturaleza*, escrito médico del doctor Francisco Solano de Luque.
- ¹⁴Por supuesto, afeción no excluyente. Cabrera tenía en su “colección” una buena cantidad de textos procedentes de los discípulos del “pobre de Asís”. De éstos contaba con la *Sylva espiritual* de Antonio Álvarez, el *Tratado de la vanidad del mundo* de Diego de Stella, la *Margarita seráfica* de Joseph de los Reyes, el *Manual de ejercicios para los desagracios de Cristo nuestro redentor* de Francisco de Soria, la *Aurora alegre del dichoso día de la gracia* de Francisco Antonio de Vereo y el *Espejo místico en el que el hombre interior se mira* de José de Nájera. Impresos de otras adscripciones: el *Instructorio espiritual de los terceros, terceras y beatas* del carmelita Manuel de Santa Teresa; las *Vidas* de santa Rita de Casia y santa Bárbara; el *Llanto de la fama: reales exequias de la serenísima señora doña María Amalia de Sajonia* de José Rodríguez del Toro; el tomo tercero de la *Mística ciudad de Dios* de sor María de Ágreda; *Motivos, novena y piadosos ejercicios que para persuadir y dilatar la devoción... de san Miguel* del presbítero Juan Joseph Mariano Montúfar; *Vida de nuestra Señora* de Antonio Hurtado de Mendoza; etc.
- ¹⁵De baluartes guadalupanos, también poseía *Felicidad de México* de Luis Becerra y Tanco y *Escudo de armas de México* de Cayetano Cabrera.
- ¹⁶O bien puede tratarse de *El pecador arrepentido y retirado a bien vivir* del bachiller Ildefonso Vereterra y Labayru.

¹⁷Cabe mencionar que la ligazón entre la piedad cordial y la Compañía proviene desde las directrices dadas por Cristo a Margarita María Alacoque, pues supuestamente él mismo solicitó que fuesen los jesuitas los propagadores de la devoción. Por consiguiente, donde hubo presencia ignaciana, floreció el fervor a los sagrados corazones. Para el meridión americano, así lo demuestra la labor de Joseph María Maugeri, procurador general de la provincia de Quito, quien fue promotor de las devociones a la Virgen de la Luz y al Sagrado Corazón de Jesús. Para dar cumplimiento a la encomienda crística y afianzar el culto cordial, Maugeri elaboró la *Práctica de la devoción a los (...) corazones de Jesús y María*, obra donde el iñiguista insta a erigir congregaciones bajo el patrocinio de los corazones de Cristo y su madre, en toda casa o colegio ignacianos. Véase MERLO SOLORIO, Jorge Luis. *Empeños de amor encarnado...* Op.cit., pág. 324; y, MAUGERI, Joseph María. *Práctica de la devoción a los santísimos, dulcísimos y amabilísimos corazones de Jesús y María*. Barcelona: imprenta de Mauro Martí, 1743, págs. 53-57.

¹⁸Para mayores referencias sobre el autor, véase MERLO SOLORIO, Jorge Luis. *Empeños de amor encarnado...* Op.cit., págs. 330-331.

¹⁹TOMAY, Ignacio. *Semana sagrada para el culto, veneración y amor de la Santísima Trinidad (...)*. México: por la viuda de don Joseph Bernardo de Hogal, 1749.

²⁰TOMAY, Ignacio. *Antídoto contra todo mal. La devoción a la Santísima Madre del Lúmen (...)*. México: por Joseph Bernardo de Hogal, 1737.

²¹TOMAY, Ignacio. *El devoto de San Juan Evangelista, en que se proponen los motivos para amar y reverenciar a este gran santo*. México: Imprenta del Real y más Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1751.

²²TOMAY, Ignacio. *Breve método de la vida espiritual*. México: reimpresso en la imprenta de los herederos del licenciado don Joseph de Jauregui, 1789.

²³TOMAY, Ignacio, *El tesoro escondido que hallará quien hiciere donación de lo satisfactorio de todas sus obras buenas a las benditas ánimas del purgatorio*. México: por los herederos de la viuda de don Joseph de Hogal, 1757.

²⁴TOMAY, Ignacio. *El sagrado corazón del Santísimo Patriarca Señor San Joseph*. México: por la viuda de don Joseph Bernardo de Hogal, 1751; TOMAY, Ignacio. *El verdadero amante del corazón deífico de Jesús*. México: imprenta nueva de la Biblioteca Mexicana, 1753; TOMAY, Ignacio. *El año santificado. Parte II. El corazón de María venerado en sus festividades*. México: Imprenta del Real y más Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1755.

²⁵Concorde con el perfil dieciochesco de pintor dotado, cuyas facultades y astucias supo inmortalizar Cabrera, como hemos referido con antelación, a través de las letras con su *Maravilla americana*, recubriéndose de “fama y prestigio” al pugnar que la pintura no era burdo arte mecánico sino una disciplina docta y laudable. Véase MUES, Paula. *La libertad del pincel. Los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España*. México: Universidad Iberoamericana, 2008, págs. 319-329.

²⁶“No son dos, sino una sola carne.” Mt. 19, 6. / “Y los dos serán una sola carne.” Gn. 2, 24.

²⁷El autor de la composición, fuera un grabador o directamente Cabrera, seleccionó cuidadosamente los versículos integrados en la pintura. Dispuso fragmentos del Génesis, Eclesiastés, Cantar de los cantares, el segundo libro de Reyes y el evangelio de Mateo, haciendo empalmes con la encarnación lograda en el corazón de Cristo, aquilatando la profusión simbólica con la reiteración de los conceptos “corazón” y “carne”. Sólo las palabras atribuidas por tradición al “discípulo amado”, en pedestal y cresta del madero *stipe*, son intrínsecas con el sacrificio eucarístico; idea reforzada por la custodia con sus colgantes metáforas de mies y vid, hiperbolizadas por el cuatrinomio visual corazón-encarnación-transubstanciación-hostia. Habrá que subrayar que el sacramento de la eucaristía es una de las divisas capitales del corazón de Jesús, su *raison d'être* indefectible. En mi opinión, estamos frente a una *Alegoría del Sagrado Corazón de Jesús* propiamente dicha o, comprendiendo toda su prosapia, podríamos decir que *propriamente vista*. Véase MERLO SOLORIO, Jorge Luis. *Empeños de amor encarnado...* Op.cit., pág. 322.

²⁸Para las series alegóricas donde aparecen los corazones de José y María diferenciados, como en Santa Rosa de Viterbo, sin lugar a duda existieron grabados inaugurales, no sabemos si anteriores o posteriores al cuadro de Cabrera. Es posible afirmarlo porque la *Alegoría del corazón de San José* —cuyo estudio de caso realicé en mi investigación de maestría—, según lo indica la ficha catalográfica del Museo Soumaya, es una “calcografía coloreada al óleo”.

²⁹MORENO NEGRETE, Sarbelio. *Santa Rosa de Viterbo. Los retablos dorados y su convento. Santiago de Querétaro, México*. México: Imprecol Industrial, 2006, págs. 70-72.

³⁰Los versículos innovados provienen de Jeremías, Proverbios, Salmo 44 y el evangelio de Juan.

³¹Justo las dos filacterias colindantes hacen alusión a la espada de dolor: *Tuam ipsius animam pertransibit gladius* —“Una espada te atravesará el alma” (Lc. 2, 35) / *De ore eius gladius utraque parte acutus exiebat*— “De su boca salía una espada aguda de dos filos” (Apoc. 1, 16).

³²MERLO SOLORIO, Jorge Luis. “Esculpido por tribulaciones y profecías asombrosas: Anatomía del corazón josefino. Nueva España, s. XVIII”. En: *Revista Coyuntura* (Chile), 2 (2016), págs. 11-30.

³³María en gravidez con el Niño “homúnculo”, suplido después por el monograma acorde con la pretendida asepsia contrarreformista, es propio de la advocación de *Nuestra señora de la Expectación*. Aunque el divino infante hospedado en un disco radiante sobre el vientre materno continuó vigente en las paletas hispanas, tal y como lo comprueba los trabajos de Francisco Rizi resguardados en el British Museum y en el Indianapolis Museum of Art. Véase SCHENONE, Héctor. *Santa María: iconografía del arte colonial*. Argentina: Universidad Católica Argentina, 2008, págs. 172-174.; y, LAMAS-DELGADO, Eduardo. “Del dibujo al relieve. Los modelos para escultura en los diseños para retablos y otros proyectos decorativos del pintor Francisco Rizi (1614-1685)”. En: GIL CARAZO, Ana (Coord.). *Copia e invención. Modelos, réplicas, series y citas en la escultura europea. II Encuentro Internacional de Museos y colecciones de escultura*. Valladolid: Museo Nacional de Escultura, 2013, págs. 154-155.

³⁴Obra analizada en el artículo referido en la nota 31.

³⁵RATTO, Cristina. “Entre pinceles y cuadros. Los libros del pintor Miguel Cabrera”. En: *Revista Complutense de Historia de América* (Madrid), 45 (2019), pág. 95.

³⁶Basada en el trabajo de Verónica Zaragoza, la autora ejemplifica este proceder, lanzando la hipótesis de que Cabrera, mediante la lectura de la hagiografía de San Ignacio escrita por Francisco García, se deslindó de los “tópicos hagiográficos” y ensayó sus propias composiciones, desdeñando la iconografía tradicional. *Ibidem*, págs. 104-105.