

# LA AFLICCIÓN DE MARÍA Y EL SUEÑO DE S. JOSÉ: UN LIENZO INÉDITO DE MIGUEL CABRERA

## THE AFFLICTION OF MARY AND THE DREAM OF ST JOSEPH: A NEWLY DISCOVERED PAINTING BY MIGUEL CABRERA

### Resumen

Se da a conocer un lienzo inédito firmado por Miguel Cabrera en 1766, localizado en colección particular malagueña. Representa *La aflicción de María y el sueño de san José*, deduciéndose que hubo de formar parte de una de las muchas series de *La Vida de la Virgen* del autor. Como fue habitual en su contexto, la imagen fue compuesta a partir de distintas referencias visuales (obras ajenas y propias, estampas, calcos y plantillas), combinadas y resignificadas para crear una nueva composición.

### Palabras clave

Málaga, Miguel Cabrera, Pintura Novohispana, Vida de la Virgen.

### José Ignacio Mayorga Chamorro

Universidad de Málaga, España

Profesor Ayudante Doctor del Dpto. de Historia del Arte de la Universidad de Málaga, institución en la que ha desarrollado sus estudios de licenciatura, máster y doctorado, así como el grueso de su carrera investigadora. Esta se ha centrado en el estudio del arte hispanoamericano, al que también dedica sus labores docentes, y de la cultura visual de la Edad Moderna. Estas líneas enmarcan las numerosas publicaciones, comunicaciones, estancias y proyectos que ha desarrollado.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 15/III/2024  
Fecha de revisión: 18/III/2024  
Fecha de aceptación: 21/III/2024  
Fecha de publicación: 30/X/2024

### Abstract

An unpublished canvas signed by Miguel Cabrera in 1766 has been discovered in a private collection in Malaga. It depicts *The Affliction of Mary and the Dream of Saint Joseph*, so it must have been part of one of the author's series on the life of the Virgin. As it was customary at the time, the image was composed of various visual references (previous works, engravings, tracings and stencils), which were combined and re-signified to create a new composition.

### Key words

Life of the Virgin, Malaga, Miguel Cabrera, Novohispanic Painting.

Código ORCID: 0000-0003-1224-9471

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i23.0017>

## LA AFLICCIÓN DE MARÍA Y EL SUEÑO DE S. JOSÉ: UN LIENZO INÉDITO DE MIGUEL CABRERA

Localizar y dar a conocer un trabajo inédito de un pintor de renombre es un acontecimiento particularmente feliz cuando permite aportar información significativa al debate académico más actual en torno a su creador. En un domicilio particular de la ciudad de Málaga (España), se ha localizado un lienzo firmado y fechado por *Mich. Cabrera Pinxit 1766*. La rúbrica, con visos de autenticidad, se ubica sobre la misma pintura, ocupando el basamento de la pilastra que delimita sus dos escenas. Se trata de un hallazgo inusual en su contexto, dado que la ciudad de Málaga, por sus propios avatares históricos, ha sufrido pérdidas masivas en su patrimonio religioso, incluyendo el que pudo provenir de América. Respecto al origen particular del lienzo que analizamos, solo conocemos por su actual propietario, quien lo recibió en herencia, que llegó a su familia a partir del matrimonio de su tío-abuelo, diplomático de profesión, con una mexicana, y a Málaga hacia 1960. No se conoce el momento de su ajuste al actual bastidor, con sistema contemporáneo de cuñas, en el que alcanza unas medidas de 123,2 cm por 100,1 cm, sin contar las del sencillo marco de moldura dorada. Los dos pequeños parches que se observan al reverso del lienzo



*Fig. 1. Miguel Cabrera. La aflicción de la Virgen y el sueño de san José. Óleo sobre lienzo. 1766. Colección particular. Málaga. España. Fotografía: Autor.*

denotan que ha recibido algún tipo de restauración, pero su estado actual de conservación es estable.

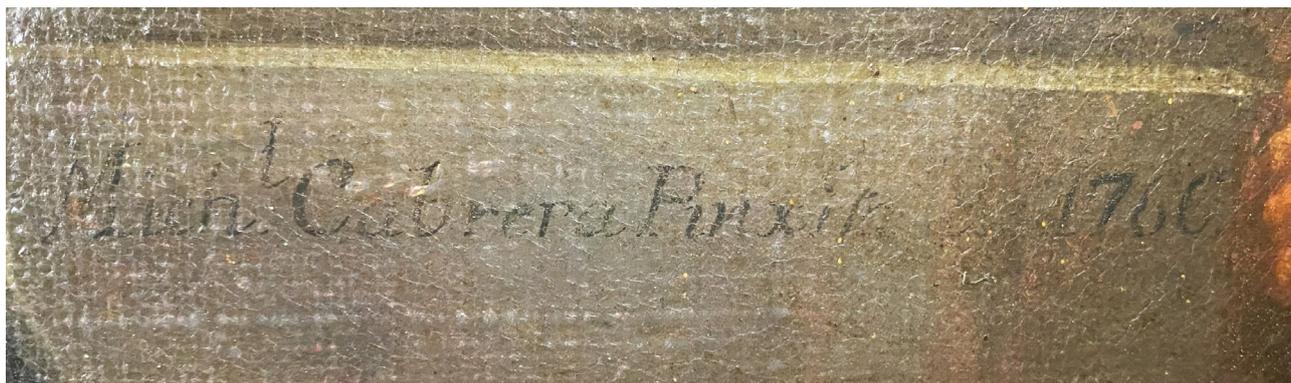


Fig. 2. Miguel Cabrera. *La aflicción de la Virgen y el sueño de san José* (rúbrica). Óleo sobre lienzo. 1766. Colección particular. Málaga. España. Fotografía: Autor.

Esta pieza pudo pertenecer a una serie de la que, en 2010, salieron a subasta ocho lienzos. Tienen medidas muy parecidas, aunque no idénticas, de 116 x 101 cm, lo cual puede atribuirse al ajuste de las telas a sus modernos bastidores. Están firmadas y fechadas en el mismo año, pero falta conocer datos históricos comunes que permitan corroborar su conexión.

La pintura había sido interpretada familiarmente como una anómala Anunciación, a cuya escena principal le faltaba el arcángel Gabriel, desplazado a una segunda sin identificar. La anécdota permite constatar la poca familiaridad del tipo iconográfico que representa: *La aflicción de María y el sueño de san José*, el cual se propone como título para la pieza. Representa lo narrado en el Evangelio de Mateo (1, 18-25) acerca de la generación de Jesús. Según este, María se quedó embarazada por obra del Espíritu Santo, antes de haber mantenido relaciones con su esposo José. Este decidió repudiarla en secreto, hasta que un ángel le aclaró en sueños la situación como obra de Dios y él volvió a tomar consigo a María.

El relato visual de esta obra sintetiza todos estos elementos, en dos escenas que debieron ocurrir en distinto lugar pero al mismo tiempo. Del lado izquierdo y en primer plano, la Virgen, repudiada en el interior de su hogar, ora arrodillada

en su reclinatorio ante un libro abierto y una vela encendida. El abultado perfil de su vientre delata su embarazo. Del lado derecho, pero en segundo plano y ocupando menor campo pictórico, se representa el sueño de san José, a quien se dirige un ángel desde el cielo mientras duerme recostado sobre el suelo, al abrigo de unos árboles. Resulta significativa, de cara a interpretar esta dualidad espacial, la presencia de una alacena con vajilla que se abre en la pared tras la Virgen. Su inclusión enriquece visualmente el muro y nos permite interpretarlo como perteneciente a un interior hogareño, acorde al relato bíblico, y no a la fachada externa de un edificio. Se evita así la posible confusión de espacios que propicia la falta del lienzo de pared que debiera separarlos física y visualmente.

El protagonismo de la composición lo adquiere, por tanto, de manera evidente e intencionada, la figura de María, de tal modo que no cabe denominar esta escena *El Sueño de san José*, como viene ocurriendo en obras similares. Por su parte, el título aportado por Héctor Schenone al tratar este tipo iconográfico, *Dudas de San José y aflicción de María*<sup>1</sup>, acertaría en casos como el que aporta como ejemplo, en que ambas escenas comparten un equilibrado protagonismo visual, o en aquellos en los que la escena principal es el sueño josefino. La pre-



Fig. 3. Miguel Cabrera. *La aflicción de la Virgen y el sueño de san José (reverso)*. Óleo sobre lienzo. 1766. Colección particular. Málaga. España. Fotografía: Autor.

ponderancia mariana de esta obra queda justificada si deducimos que debió formar parte de una serie de *La Vida de la Virgen* (la propuesta u otra), de la que hubo de disgregarse hace bastantes años, aún en México. Su autor, Miguel Cabrera, destacó además por la realización de este tipo de ciclos pictóricos, especialmente común en el contexto novohispano del setecientos. Con ellos se proponía a la Virgen y sus actitudes ante los distintos acontecimientos de su vida como modelo virtuoso a imitar, particularmente entre las mujeres.

Cabe destacar, en este punto, que Miguel Cabrera fue además un pintor particularmente vinculado a la devoción y el culto marianos en la Nueva España, como principal examinador del original de la Virgen de Guadalupe de México y principal autor y editor de la *Maravilla Americana*, informe en que la defiende como imagen de factura divina. Con este texto, Cabrera

se catapultó al éxito definitivo. Aclamado como portavoz y máximo experto en la portentosa imagen, realizó cientos de copias de la misma, algunas de ellas de mucha importancia<sup>2</sup>.

Miguel Cabrera gozó, pues, de unas excelentes relaciones personales y artísticas con los más selectos círculos de la sociedad mexicana de su época, particularmente eclesiásticos. Fue amigo y protegido del arzobispo de México D. Manuel Rubio y Salinas, miembro de la elitista Congregación de Ntra. Sra. de la Purísima<sup>3</sup>, y artista predilecto de la Compañía de Jesús, para la que realizó numerosos encargos, destacando varias series de la vida de su fundador. Trabajó también para muchas otras órdenes religiosas, parroquias, catedrales, etc. Desde la sociedad civil, reclamaron sus servicios numerosas corporaciones y comunidades, como la Universidad, el Consulado de Comerciantes o la Sociedad Vascongada, además de muchos particulares, para los que realizó abundantes retratos e imágenes de devoción<sup>4</sup>. Cabrera supo, en definitiva, conectar con las inquietudes estéticas de su contexto social y satisfacer su alta demanda artística. No obstante, no fue el único pintor de su época en lograrlo, no debiendo eclipsar su fama el trabajo de otros colegas que compartieron con él éxito y oficio<sup>5</sup>.

Gracias a todo lo anterior, Cabrera alcanzó una considerable posición social y económica, por encima de lo común entre los pintores de su época, a deducir de los cuantiosos e importantes bienes recogidos en su inventario *post mortem*. Entre estos destaca una nutrida biblioteca, conservada en su hogar, que recalca su calado cultural y su dimensión como hombre de letras<sup>6</sup>. A priori, tal estatus podría resultar contradictorio en un pintor de condición mestiza o mulata, como tradicionalmente se le considera, de acuerdo con los roles impuestos en su contexto social. No obstante, este aspecto ha de ser cuestionado, como otros de su biografía. Aunque existe constancia de su nacimiento en

la región de Antequera (hoy Oaxaca), no existen certezas que confirmen que se trate de aquel Miguel Mateo Maldonado y Cabrera nacido en San Miguel Tlalixtac un 27 de febrero de 1695, citado en un acta de bautismo que tradicionalmente se ha tomado por suya. Este bebé, de padres desconocidos, habría sido criado por una pareja de mulatos, cuya condición debiera compartir. Pero los círculos sociales en los que se movían Cabrera y su familia permiten tomarlo más bien por españoles (o asimilados como tales, por apariencia y estatus). Como español es citado en el acta de su matrimonio con Ana María Solano, y sus hijas ingresaron en un convento de Capuchinas que solo permitía profesar a mujeres de dicha consideración<sup>7</sup>. De no ser, por tanto, el citado en el acta bautismal, lo más probable es que Miguel Cabrera, cuyo trabajo comienza a documentarse en 1740, naciese más bien en torno a 1715-1720 y recibiera una formación artística temprana, siguiendo la carrera al uso en su contexto<sup>8</sup>.

Sumado a este debate identitario, resulta evidente que la fama de Miguel Cabrera también asumió connotaciones políticas, en un proceso complejo pero bien analizado por Jaime Cuadriello<sup>9</sup>. En pleno auge de las reivindicaciones criollas, se aprovechó su figura para construir, en torno a él, la idea de la existencia de una escuela pictórica mexicana con altas cotas de calidad y una identidad propia, diferenciada de la española. Se le convierte en sinónimo de mexicanidad y de excelencia; en icono, asociándolo ya en su época y por su nombre a Miguel Ángel Buonarroti, o al mismísimo al arcángel Miguel, por su vínculo con la Virgen de Guadalupe. La historiografía terminó por celebrarlo como príncipe de las artes, Tiziano americano o Murillo de la Nueva España.

Sobre su fortuna bibliográfica, se han realizado aproximaciones puntuales de la mano de Paula Mues<sup>10</sup>, con carácter general, y de Ana Zabía para el caso español<sup>11</sup>. Algunos padres de la

historiografía artística mexicana, como Manuel Toussaint, Abelardo Carrillo y Gariel, Bernardo Couto, o Guillermo Tovar de Teresa, lo juzgaron con el mismo menosprecio que al conjunto de la pintura mexicana de su centuria, tildando a su obra de irregular o mediocre y recalcando su falta de originalidad, impuesta por una sociedad devota, cerrada y conservadora, de la que sería reflejo<sup>12</sup>. Todo ello se está revisando actualmente, mientras se vuelve a pensar, interpretar y narrar toda la producción artística de su época con nuevos enfoques y criterios de valor.

Se sigue a la espera de una monografía sólida y actualizada de su magna producción, cuya nómina de títulos sigue incrementándose con aportes como el que aquí se presenta. Mientras esta llega, se continúan realizando aproximaciones de importancia e interés, que suman puntos de vista cuya utilidad y actualidad demuestran estas humildes líneas. Es el caso del proyecto “Estudio y conservación de la Serie La Vida de la Virgen – Miguel Cabrera” desarrollado desde el 2019 por el Museo de América, con respaldo de la iniciativa *Conserving Canvas* de la Fundación Getty. Todas las intervenciones de restauración y conservación sobre su serie mariana han partido de un estudio amplio, riguroso y multidisciplinar por parte de importantes expertas en la materia. Como resultado de este, se han ido publicando distintos avances de los trabajos, mientras se prepara un texto conclusivo próximo a salir a la luz. Probablemente en mayo de 2024, cuando se ha anunciado una exposición monográfica de la serie ya restaurada.

A la hora de contextualizar cualquier serie de *La Vida de la Virgen* producida en el taller de Miguel Cabrera, o una obra perteneciente a alguna de ellas, es importante cuestionarse ¿cuántas ciclos marianos como este produjo? y ¿en qué se parecen y diferencian entre sí? No existen, por el momento, estudios específicos que aporten una respuesta clara al respecto. La tradición historiográfica asume que fueron

varias, pero nunca las reúnen con afán recopilatorio. Apenas suelen citarse algunos ejemplos, casi siempre los mismos y más conocidos, que a su vez son los que presentan mayores niveles de calidad: el ya citado del Museo de América, el de la sacristía del templo de Santa Prisca de Taxco, o el del Museo de Guadalupe en Zacatecas. Poco a poco se han dado a conocer algunos más, firmados por Cabrera o atribuidos a su taller. Algunos han recibido estudios específicos, como el localizado en el antiguo convento de La Paz en Sevilla<sup>13</sup>. Otros aún se encuentran pendientes de una publicación experta, como los tres ciclos mexicanos expuestos en el Museo Regional de Durango, la Galería Mariana de Nuestra Señora de Guanajuato, y el Oratorio de San Felipe Neri de Guadalajara (que exhibió hasta su cierre el Museo de Arte Sacro de su Arquidiócesis). Por su parte, el mercado del arte ha dado a conocer otras piezas que debieron formar parte de esta misma producción. Por un lado, el conjunto de ocho escenas que, según lo avanzado, coincide en fecha y se aproxima en medidas con el lienzo de Málaga, que se propone como posible pieza disgregada del mismo. Por otro lado, un lienzo independiente que representa *La educación de la Virgen* fue subastado por la casa Morton en septiembre de 2023<sup>14</sup>. Pero ni sus monumentales medidas (242 x 160 cm) ni la fecha en que fue firmado por Cabrera (*Michl. Cabrera fecit. anno 1755*) corresponden con los datos conocidos de ninguna de las series anteriormente citadas, de modo que se puede suponer disgregado de a algún otro ciclo, aún desconocido.

A la vista de tan magna producción cabe preguntarse ¿cómo pudo producir Miguel Cabrera tanta pintura en tan poco tiempo? ¿y cómo pudo hacerlo manteniendo unos niveles óptimos de calidad? En apenas dos décadas, sus trabajos inundaron los recintos sacros y profanos de la Nueva España, en un fenómeno de mercado sin parangón en su contexto. Debemos considerar a Cabrera como un artista-empresario, que concibió su gran taller, ubicado en su propio domici-

lio, como una verdadera empresa, especializada en la producción pictórica y bien organizada para ello. De él salieron pinturas de distintos tamaños, soportes y técnicas: desde pequeñas láminas a grandes lienzos o biombos, pasando por pinturas “en caña” (preparadas para ser transportadas enrolladas) y sedas impresas. Trabajó un amplio repertorio temático, acorde a la variada demanda de la sociedad novohispana del XVIII: desde el más completo repertorio religioso a retratos, bodegones y pinturas de historia, además de países (paisajes) y juegos de naipes<sup>15</sup>. Su taller igualmente produjo estampas, coloreadas o no, que en ocasiones realizaban otros oficiales a partir de sus pinturas<sup>16</sup>. Acogía, pues, a operarios de otras ramas, como escultores o entalladores, que le ayudarían a crear los retablos y monumentos funerarios que también diseñara.

Conocer el funcionamiento de este complejo taller resulta fundamental para poder comprender y valorar adecuadamente la obra de Miguel Cabrera, que es, en gran medida, la de su obrador<sup>17</sup>. Este nuevo paradigma guía las más recientes aproximaciones a su trabajo, que a su vez sustentan el presente texto. Gracias a lo adelantado por algunas de sus investigadoras, y al rigor científico y técnico de sus estudios, se ha llegado a corroborar cuáles fueron sus modos de trabajo. Las tareas se repartirían de manera especializada entre los distintos colaboradores, que las repetirían de manera sistemática, alcanzando un grado de especialización que actuaría a favor de la eficiencia y de propia calidad de ejecución. El maestro idearía las obras, y dirigiría y supervisaría su factura, especialmente los pasos más importantes. Su participación directa se limitaría, en la mayoría de los casos, a los retoques finales, como los golpes de luz de las partes más esenciales, particularmente las cabezas.

Esta producción mercantil no tenía por qué suponer una merma de la calidad de su trabajo, que mantuvo siempre unos niveles óptimos. Así,



Fig. 4. Miguel Cabrera. *La aflicción de la Virgen y el sueño de san José (detalle)*. Óleo sobre lienzo. 1766. Colección particular. Málaga. España. Fotografía: Autor.

la visible disparidad en los niveles de acabado y en la complejidad de las escenas, y la inclusión o no de la firma, podían responder más bien a cuestiones presupuestarias, así como a la relevancia social del cliente y del destino al que se dirigieran las piezas. Nos lo muestran las propias series de *La Vida de la Virgen*, con ediciones “de lujo” (de amplios formatos, enriquecidas composiciones y esmerados acabados) como la del Museo de América, y otras más pequeñas y básicas, consecuentemente más económicas, como la de la obra que aquí damos a conocer.

El lienzo conservado en Málaga permite observar algunas cuestiones materiales relativas a este proceso y, en consecuencia, características

de la producción de Cabrera. Por ejemplo, el uso de capas de preparación rojiza, que la inspección ocular permite observar tras las capas pictóricas más finas. Sobre esta imprimación, se superpondrían distintas capas de color al óleo, previamente preparadas, en veladuras finas y muy diluidas. Estas secaban rápidamente, y permitían que el colorido y las zonas de luz y sombra se fundieran suavemente, creando delicados efectos de volumen, transición y transparencia<sup>18</sup>. En nuestro caso de estudio, podemos observar este modo de trabajo en las partes más destacadas de la composición, como el rostro de la Virgen o de los angelillos, mientras que las partes secundarias, como los paños o elementos accesorios, presentan acabados más planos.

La sistematización del trabajo del obrador de Cabrera permitía mantener, pese a la intervención de tantas manos, unas constantes estéticas fácilmente atribuibles al maestro, pareciendo que solo él las ejecutara<sup>19</sup>. Así, pese a tratarse de una obra discreta y serial, el lienzo analizado permite observar algunas de las características formales más representativas de su pintura. Bajo la poética murillesca que impregnó buena parte del gusto novohispano del setecientos, la obra de Cabrera se caracterizó por recrear escenas, ambientes y personajes de aires amables e idealizados. La paleta cromática, bien dispuesta y equilibrada, colabora a esa sensación de dulzura, fundiéndose con gusto y limpieza sobre un dibujo correcto y sutil<sup>20</sup>. Respecto a la tela empleada, a falta de conocimientos y medios técnicos para su correcta identificación, solo cabe anotar que sus medidas se ajustan al ancho medio proporcionado por los telares de su época<sup>21</sup>, lo cual explica la ausencia de añadidos cosidos.

Otro importantísimo aspecto del proceso creativo de este taller es el relativo al uso de calcos y plantillas. En unas ocasiones, repitiendo buena parte de los diseños ya realizados para otros encargos, aunque incorporándoles variaciones, en mayor o menor grado, que les hicieran úni-

cos. Esta repetición entra en conflicto con las actuales exigencias de originalidad a la obra artística, pero no ocurriría lo mismo en la sociedad de la Edad Moderna. La repetición, además de ayudar a atender la demanda del mercado, podía satisfacer plenamente las necesidades del comprador, particularmente cuando el referente era una obra de renombre, del mismo autor o de otro de prestigio (especialmente europeo), cuya obra conociese personalmente o a través de estampas. Todo ello habría sido previamente acordado entre el maestro pintor y sus clientes al cerrar el encargo. En este momento, además del presupuesto, se fijarían otros aspectos esenciales como las medidas y el número de las obras a ejecutar, su temática, y, probablemente, aspectos esenciales de su visualidad, como el caso de los referentes a seguir. Para ello, Cabrera se pudo valer de una importante colección de grabados que poseía, como estampas sueltas o ilustrando sus libros, según se deduce del inventario de su legado<sup>22</sup>. Hemos de entender este material, pues, como parte de su nutrida biblioteca, pero también como indispensables útiles de trabajo.

La doctora Paula Mues ha liderado los esfuerzos por identificar las fuentes gráficas manejadas en el taller de Cabrera, ampliando su nómina y reflexionando críticamente acerca de su uso<sup>23</sup>. Destaca el seguimiento de artistas franceses e italianos, cercanos en el tiempo a Miguel Cabrera, lo que permite observar una actualización del gusto artístico novohispano, superando la tradicional preponderancia de grabados manieristas flamencos. Estos mismos referentes gráficos fueron manejados por otros colegas de oficio de la Ciudad de México, con los que Cabrera mantuvo continuos vínculos personales y artísticos. Debe recordarse que, en una sociedad de funcionamiento corporativo, los pintores compartían intereses sociales y profesionales, así como herramientas plásticas, teóricas y simbólicas<sup>24</sup>. Por ello, se hace necesario entender el trabajo de Cabrera den-

tro de un movimiento artístico mucho mayor, y en relación con el de sus compañeros. Particularmente con el de José de Ibarra, a quien se considera su maestro, y con el de los hermanos Juan y Nicolás Rodríguez Juárez y su academia de pintura. Estos también desarrollaron algunas importantes series de *La Vida de la Virgen*, muy imitadas, por ellos mismos y por otros autores, las cuales pudieron actuar de referente tanto para el propio Cabrera como para su clientela<sup>25</sup>.

En lo relativo a los cuadros de *La Vida de la Virgen* de Cabrera en el Museo de América, se ha analizado, como ejemplo, el lienzo de *La Presentación de la Virgen*, que sigue un grabado sobre el tema realizado por Benoit Audran a partir de un cuadro de Charles Le Brun<sup>26</sup>. En ese caso, el grabado se ha imitado fielmente, aunque con ajustes mínimos para compactar la escena. En otras ocasiones, se desarrollan modificaciones mucho mayores, como invertir la composición, modificar las proporciones de las figuras, ajustar todo el formato marco de la composición, reunir varias escenas en un solo lienzo o alterar la subordinación de estas en distintos planos. También se podían incluir retratos de los propios clientes o de personajes de la época, y se adecuaban los escenarios y vestimentas a los usos de la zona y época<sup>27</sup>. Esta adaptación conecta con el eclecticismo y anacronismo que, a su vez, son propios de la sociedad y el arte virreinales<sup>28</sup>. No obstante, este proceder no fue exclusivo de los pinceles americanos, y también se documenta en Europa. Los desvíos de las pinturas así concebidas respecto a las estampas originales pueden llegar a tal punto que a veces se hace difícil reconocer la fuente. Particularmente cuando solo se toman algunos elementos aislados, que se incorporan, junto con otros copiados de otras fuentes, a una nueva composición, concebida, por así decirlo, a modo de collage visual.

Se propone que este pudiera ser el caso del lienzo que analizamos. A falta de localizar un grabado específico de *La aflicción de la Virgen y el sueño*

de san José que pudiera haber servido de referente general para el grueso de la composición, se interpreta su proceso creativo de un modo más complejo. Retomando la intuición de su propietario, se observa que la Virgen María se representa en este lienzo con una expresividad más bien propia de una Anunciación. Por su parte, el ángel que se aparece a José en sueños no adopta la posición que suele repetirse en este tipo iconográfico, en la que se aproxima al durmiente mientras eleva un brazo señalando en dirección al cielo. Así le vemos en las otras tres obras localizadas de Miguel Cabrera que repre-



Fig. 5. Miguel Cabrera. *El sueño de José*. Óleo sobre lienzo. s. XVIII. Museo Regional de Durango-UJED "Ángel Rodríguez Solórzano". Durango. México. © Copyright: Instituto Nacional de Antropología e Historia de México. Fuente: <http://museo.ujed.mx/coleccion/permanente/pinacoteca.php>.



Fig. 6. Miguel Cabrera. *El sueño de José*. Óleo sobre lienzo. 1751. Museo de América. Madrid. España. © Copyright: Ana Pérez Gómez. Museo de América. Fuente: CER.es ([https://urldefense.com/v3/\\_http://ceres.mcu.es\\_!!D9dNQww-GXtA!XnJHYgciMAMXEB2ISIMR33ouAbUnSuCnwYNrTX4rbULes8PvItwb8fDmKLf7JjSIJZ5UjWvqHfqpXC0\\$](https://urldefense.com/v3/_http://ceres.mcu.es_!!D9dNQww-GXtA!XnJHYgciMAMXEB2ISIMR33ouAbUnSuCnwYNrTX4rbULes8PvItwb8fDmKLf7JjSIJZ5UjWvqHfqpXC0$)), Ministerio de Cultura, España.

sentan este pasaje. Llamamos particularmente la atención las similitudes entre el ángel representado en el lienzo del Museo de América y el del Museo Regional de Durango, representados en idéntica postura aunque con algunas variaciones en la vestimenta. Podría llegarse a considerar que la obra de Durango, que representa únicamente *El Sueño de san José*, se ve trasladada casi en su totalidad al lienzo conservado en Madrid, ubicándose ahora como escena secundaria tras la afligida Virgen. Por su parte, en el lienzo del Museo de Guadalupe, el ángel conserva la misma mano alzada al cielo, aunque con otra disposición. En el caso de Málaga las diferencias están más marcadas, acentuando el ángel su genu-



*Fig. 7. Miguel Cabrera. Sueño de san José. Óleo sobre lienzo. s. XVIII. Museo Regional de Guadalupe. Zacatecas. México. © Copyright: Instituto Nacional de Antropología e Historia de México. Fuente: <https://www.cultura.gob.es/museodeamerica/coleccion/conservacion/conserving-canvas/2022-cuadros.html>.*

flexión ante José (como correspondería, más bien, ante María) mientras le acerca una de sus manos en actitud dialogante y lleva la otra a su corazón, sosteniendo una azucena. Esta flor le identifica como Gabriel, aunque ni las Escrituras ni la tradición lo suelen asimilar al del sueño de José. Por todo ello, se podría proponer que, a la hora de idear la composición de este lienzo, Cabrera hubiese partido de una estampa de una Anunciación, de la cual habría separado sus dos personajes principales. María se habría quedado sola en primer plano, rezando afligida ante una gloria de angelillos, mientras el arcángel se habría trasladado a un segundo plano y escena, reduciendo su escala para pasar a aparecerse a José.

Aunque no se ha localizado el referente directo del cual pudieron copiarse estos personajes, sí se puede constatar que se trata de un modelo repetido en la cultura visual europea. Lo aprecia-

mos, por ejemplo, en *La Anunciación* de Guido Reni que conserva el Museo del Louvre (1629), que Cabrera pudo conocer a través de grabados o de otras obras que, directa o indirectamente, siguieran su estela. Existen reproducciones grabadas de dicha obra realizadas por autores coetáneos a Miguel Cabrera, como Robert Strange (1721-1792), aunque la suya, datada hacia 1787, no pudo manejarla el maestro oaxaqueño.

La figura del esposo de María, por su parte, debe proceder de otro repertorio visual ya manejado anteriormente por el taller de Cabrera, pues lo vemos representado, de un modo parecido, aunque en posición invertida (recostado hacia la izquierda), en el lienzo que representa este mismo pasaje en el ciclo mariano de Zacatecas. En este



*Fig. 8. Robert Strange. La Anunciación (según Guido Reni). Grabado al aguafuerte y buril. Hacia 1787. MAH Musée d'art et d'histoire. Ginebra. Suiza. © Copyright: MAH Musée d'art et d'histoire, Ville de Genève. Ancien fonds. Fuente: <https://www.mahmah.ch/collection/oeuvres/lannonciation/e-2016-1095>.*

punto, vemos otro mecanismo de composición fundamental en el taller de Cabrera: la repetición de personajes y otros elementos en diferentes cuadros, trasferida con plantillas o calcos, directamente o variando en su escala, orientación o disposición. Comparando el lienzo de Málaga únicamente con el resto de pinturas de Cabrera que representan el mismo tipo iconográfico (o solo el sueño de José) en las distintas series marianas localizadas, se aprecian ya suficientes paralelismos, que, probablemente, puedan ampliarse de extender la comparativa a otras obras del autor. Es el caso de las tres cabecillas aladas a las que, como manifestación de Dios, aparece rezando la Virgen. Sobrevuelan entre nubes y resplandores el ángulo superior izquierdo de la composición. Las dos que se encuentran a la izquierda del resplandor se repiten, de manera prácticamente idéntica y en un lugar y contexto equivalentes, en el citado

lienzo del Museo de Guadalupe. Sin embargo, el tercer querubín del lienzo malagueño, ubicado del lado derecho del resplandor, es un calco de otro representado en la versión del Museo de América. Con este mismo lienzo comparte, también, idénticas manos de la Virgen, que debieron ser calcadas a partir de la misma plantilla.

Analizado de este modo, el lienzo de *La aflicción de la Virgen y el sueño de san José* dado a conocer en este artículo se presenta como una obra representativa tanto de la estética de su autor, Miguel Cabrera, como de sus característicos modos y procesos de creación artística. Se suma este título a su nómina de obras y series de *La Vida de la Virgen*, vinculándose a un fenómeno de plena actualidad académica, que está llevando a repensar los conceptos de originalidad, unicidad y autoría en todo el arte virreinal hispanoamericano.

#### NOTAS

- <sup>1</sup> "Miguel Cabrera. 8 Works". En: *Mutual Art* [en línea]. Disponible en: <https://www.mutualart.com/Artwork/8-Works--EL-NACIMIENTO-DE-LA-VIRGEN--LA-/979F65B6BB819ADD>. [Fecha de acceso: 09/03/2024].
- <sup>2</sup> SCHENONE, Héctor. "Dudas de San José y aflicción de María". En: SCHENONE, Héctor. *Santa María: iconografía del arte colonial*. Buenos aires: Educa, 2008, págs. 170-171.
- <sup>3</sup> ALCALÁ, Luisa Elena. "Miguel Cabrera y la Congregación de la Purísima". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (Ciudad de México), 99 (2011), págs. 131-132.
- <sup>4</sup> *Ibidem*.
- <sup>5</sup> CUADRIELLO, Jaime. "Triunfo y fama del Miguel Ángel americano: el nombre de Miguel Cabrera". En: CURIEL MÉNDEZ, Gustavo; GONZÁLEZ MELLO, Renato y GUTIÉRREZ HACES, Juana (Coords.). *Arte, historia e identidad en América: visiones comparativas. XVII coloquio internacional de historia del arte*. Tomo II. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1994, pág. 411.
- <sup>6</sup> MUES ORTS, Paula. "Miguel Cabrera: innovación, serialidad y mercado artístico". En: AA.VV. *Ayate: Cuadernos del Proyecto Cabera I*. Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte, 2022, pág. 38.
- <sup>7</sup> RATO, Cristina. "Entre pinceles y cuadros. Los libros del pintor Miguel Cabrera". *Revista Complutense de Historia de América* (Madrid), 45 (2019), págs. 89-112.
- <sup>8</sup> ALCALÁ, Luisa Elena. "Miguel Cabrera...". *Op. cit.*, págs. 128-130.
- <sup>9</sup> MUES ORTS, Paula. "Miguel Cabrera: innovación...". *Op. cit.*, pág. 42.
- <sup>10</sup> CUADRIELLO, Jaime. "Triunfo y fama...". *Op. cit.*
- <sup>11</sup> MUES ORTS, Paula. "Miguel Cabrera: innovación...". *Op. cit.*, pág. 39.
- <sup>12</sup> ZABÍA, Ana "Miguel Cabrera y la serie de La Vida de la Virgen del Museo de América". En: AA.VV. *Ayate: Cuadernos del Proyecto Cabera I*. Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte, 2022, pág. 33.

- <sup>13</sup> MUES ORTS, Paula. "Miguel Cabrera: innovación...". Op. cit., pág. 39.
- <sup>14</sup> GILA MEDINA, Lázaro. "Una serie inédita de Miguel Cabrera en Sevilla: la de la vida de la virgen del exconvento de Ntra. Sra. de la Paz". *Anales del Museo de América* (Madrid), 15 (2007), págs. 103-121.
- <sup>15</sup> "Lote 33". En: Morton Subastas [en línea]. Disponible en: <https://live.mortonsubastas.com/online-auctions/morton-subastas/miguel-cabrera-la-educaci-n-de-la-virgen-leo-sobre-tela-firmado-y-fechado-michl-cabrera-lect-anno-1755-242-x-160-cm-5325413>. [Fecha de acceso: 09/03/2024].
- <sup>16</sup> MUES ORTS, Paula. "Miguel Cabrera: innovación...". Op. cit., págs. 50-51.
- <sup>17</sup> ALCALÁ, Luisa Elena. "Miguel Cabrera...". Op. cit., págs. 111-116.
- <sup>18</sup> ROSSELL PEDRAZA, Xochipilli y ZARAGOZA, Verónica. "Una aproximación al taller de Miguel Cabrera". En: GUASCH MARÍ, Yolanda, LÓPEZ GUZMÁN, Rafael y PANDURO SÁEZ, Iván (Eds.). *Identidades y redes culturales. V Congreso Internacional de Barroco Iberoamericano*. Granada: Universidad de Granada y Ministerio de Cultura y Deporte, 2021, pág. 1089.
- <sup>19</sup> MUES ORTS, Paula. "Miguel Cabrera: innovación...". Op. cit., pág. 47.
- <sup>20</sup> ROSSELL PEDRAZA, Xochipilli y ZARAGOZA, Verónica. "Una aproximación...". Op. cit., pág. 1089.
- <sup>21</sup> BRUQUETAS GALÁN, Rocío y SÁNCHEZ LEDESMA, Andrés. "La práctica del colorido al óleo en Miguel Cabrera. Estudio material de la serie de La Vida de la Virgen del Museo de América". En: ALCALÁ, Luisa Elena y NAVARRETE PRIETO, Benito (Eds.). *América en Madrid. Cultura material, arte e imágenes*. Madrid: Editorial Iberoamericana / Vervuert, 2023, pág. 322.
- <sup>22</sup> *Ibidem*, pág. 314.
- <sup>23</sup> RATTO, Cristina. "Entre pinceles...". Op. cit.
- <sup>24</sup> MUES ORTS, Paula. "Miguel Cabrera: innovación...". Op. cit.
- <sup>25</sup> *Ibidem*., pág. 43.
- <sup>26</sup> *Ibid.*, pág. 57.
- <sup>27</sup> *Ibid.*, pág. 46.
- <sup>28</sup> ROSSELL PEDRAZA, Xochipilli y ZARAGOZA, Verónica. "Una aproximación...". Op. cit., pág. 1091.
- <sup>29</sup> CUADRIELLO, Jaime. "Triunfo y fama...". Op. cit., págs. 417-418.