

# LABOR

et constantia

Revista  
Sociedad de Estudios  
Genealógicos y Heráldicos  
de Canarias  
Monográfico:  
Presencia canaria en Nueva España



# PINCEL E IMAGEN DE PRÍNCIPES ECLESIAÍSTICOS: REFLEXIONES EN TORNO A JOSÉ JOAQUÍN MAGÓN Y MIGUEL JERÓNIMO ZENDEJAS COMO PINTORES DE CÁMARA DE LOS PRELADOS CANARIOS DOMINGO PANTALEÓN Y MIGUEL ANSELMO ÁLVAREZ DE ABREU.

Artículo recibido el 29 de enero de 2024; devuelto para revisión el 9 de junio de 2024; aceptado el 26 de julio de 2024

Alejandro Julián Andrade Campos <sup>1</sup>  
*Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades “Alfonso Vélaz Pliego”*  
*Benemérita Universidad Autónoma de Puebla*

## Resumen

El presente artículo aborda desde la mirada novohispana la idea de “pintor de cámara”, título otorgado por los nobles a sus artistas predilectos. La enunciación que de sí mismo hizo Miguel Cabrera con este cargo en el retrato del arzobispo Manuel Rubio y Salinas, hace pensar en las posibilidades de que otros pintores episcopales también lo hubieran tenido. En particular, se estudia el caso de los artistas poblanos José Joaquín Magón y Miguel Jerónimo Zendejas, posibles “pintores de cámara” del obispo Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu y del obispo auxiliar Miguel Anselmo Álvarez de Abreu, quienes gobernaron la diócesis de Puebla a mediados del siglo XVIII.

**Palabras clave:** Pintura, virreinal, Puebla, pintor de cámara, Nueva España

## Abstract

This article addresses from the New Spain perspective the idea of “chamber painter”, a title granted by the nobles to their favorite artists. The enunciation that Miguel Cabrera made of himself with this position in the portrait of Archbishop Manuel Rubio y Salinas, suggests the possibilities that other Episcopal painters would also have had it. In particular, is studied the case of the poblanos artists José Joaquín Magón and Miguel Jerónimo Zendejas, possible “chamber painters” of Bishop Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu and auxiliary bishop Miguel Anselmo Álvarez de Abreu, who governed the diocese of Puebla in the middle 18th century.

**Keywords:** Painting, colonial, Puebla, chamber painter, New Spain

## El papel de la imagen en el proyecto episcopal de Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu

El año de 1738, el jurista Antonio José Álvarez de Abreu obtuvo del monarca Felipe V el título de marqués de la Regalía como premio por el alegato hecho en su obra *Víctima Real Legal* a favor del derecho regio a disponer de los ingresos de las vacantes eclesiásticas americanas. Para ese entonces Antonio José ya se había granjeado un renombre a partir de la experiencia obtenida en diversos

---

<sup>1</sup> [andrademagon@gmail.com](mailto:andrademagon@gmail.com) - <https://orcid.org/0009-0007-5022-3287>

puestos tanto peninsulares como en las Indias, entre los que destacaron el de alcalde visitador del comercio entre Castilla e Indias, y el de gobernador de Caracas. La obtención del marquesado, acompañado de una pensión de 1000 escudos de vellón, (Felices de la Fuente, 2011: 387-388). era el máximo logro de toda una carrera cuyos orígenes humildes fueron escondidos por el propio Antonio José, quien se inventó un linaje ficticio de carácter militar en Huelva, amparado a través de la falsificación de partidas sacramentales y otros documentos (Pérez García, 1990: 18). El llegar a la nobleza y sustentarla con legitimidad parece haber sido tarea capital del marqués y de su entorno familiar, mismo que también creció en puestos y prestigio, beneficiándose de la posición de Antonio José como consejero real.

Entre los miembros de la familia Álvarez de Abreu, destacó en primer orden Domingo Pantaleón -hermano del marqués- quien se decantó por una carrera eclesiástica de gran fortuna. Después de ostentar los cargos de canónigo y arcediano en su natal canarias, obtuvo la titularidad del arzobispado primado de América, sito en la Isla de Santo Domingo, justo el mismo año en que Antonio José fue nombrado marqués de la Regalía (Salazar Andreu, 2006: 90). La buena voluntad del rey no solamente tocó al jurista, sino también a sus familiares y propios; para el año de 1743 Domingo Pantaleón fue promovido al obispado de Puebla, el más rico de América en cuanto a congruas y uno de los más poderosos y extensos del nuevo mundo.<sup>2</sup> En las ejecutoriales se le requirió juramentar el cumplimiento del Real Patronato en cuanto a derechos y regalías, así como ejecutar el desmembramiento del obispado a su cargo, cosa que nunca sucedió durante la etapa virreinal. (Salazar Andreu, 2006: 91)

Su mandato como príncipe angelopolitano comenzó con conflictos y desaguisados, tanto con las autoridades virreinales como con su cabildo eclesiástico. Es conocido el pleito que tuvo en 1744 al publicar el edicto de su visita pastoral, lo cual conllevó a un tumulto de dos mil personas que resistían a su ejecución; Miguel Román, alcalde Mayor de Puebla, apoyó al prelado reprimiendo la trifulca a través de milicianos y “algunas personas de su confianza”. La determinante acción tuvo consecuencias a nivel administrativo, pues el virrey conde de Fuenclara mandó a abrir averiguación contra el alcalde, destituyéndolo de su cargo pese a la intervención del obispo que respaldó en todo momento su actuar (Salazar Andreu, 2006: 92-93). Por otro lado, entre el mismo año de 1744 y 1748, Domingo Pantaleón enfrentó una serie de conflictos con el Capítulo Catedralicio por temas de ritualidad y administración, entre ellos destacaron problemas por el uso de ornamentos, la función del Jueves Santo y el toque de campanas en el recibimiento de los virreyes; aunque parecieran pequeñas diferencias, el encono se volvió un escándalo público en el que tuvieron que intervenir tanto el virrey como el Consejo de Indias (AGI, 1744-1759: s/p).<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Para un mayor entendimiento del obispado angelopolitano y sus circunstancias, consultar: Galí Boadella (2023)

<sup>3</sup> Actualmente se encuentra en revisión un artículo en el que abordo dicha problemática en perspectiva al cuadro de la sacristía catedralicia de Puebla, intitulado como “La erección de esta Santa Iglesia”.

Las acciones de Domingo Pantaleón permiten prefigurarlo como un prelado enérgico y celoso, cuyo carácter reformista debió encontrar cauces convenientes para la aplicación de su política episcopal; más allá de contar con el favor real gracias a su hermano, en la praxis aplicó varias estrategias que le permitieron llevar a cabo una correcta gobernanza. Entre ellas reclutó a un grupo de clérigos y personajes (la mayoría de ellos canarios) a quienes puso en puestos claves tanto del cabildo como de diferentes empleos del obispado, mismos que no solamente obedecieron sus directrices, sino que también se comprometieron con sus causas y siguieron su ejemplo.<sup>4</sup>

Dentro de las políticas que le confirieron identidad y solidez a su mandato, destacó la utilización de la imagen como medio de promoción devocional y personal; su enfático uso estuvo impulsado, como ya lo ha sintetizado Pablo Amador, por las pulsiones entre “la sincera devoción y los afanes de vanagloria”. El prelado canario era “muy inclinado al Culto Divino”, propensión materializada tanto en la creación de la Cátedra de Ritos (Lorenzana, 1769: 279-280), como en la donación de gran cantidad de pinturas, esculturas, ornamentos y retablos; dentro de su mandato, destacaron las acciones de reedificación de espacios religiosos para la correcta liturgia, como es el caso del convento de Santa Rosa y la parroquia de San Sebastián (Salazar Andreu, 2006: 96). También se impulsaron cultos que respondían tanto a su propia devoción como a sus intereses políticos, es así que imágenes como la de Nuestra Señora de Ocotlán (Quiroz y Gutiérrez, 1940: 92), Nuestra Señora de Guadalupe (Cuadriello Aguilar, 2004: 81-84), Nuestra Señora de los Dolores o las de santos como San Sebastián, Santa Rosa, Santa Gertrudis (Marín Bertolini, 2018: 22-26) o San Pantaleón, comenzaron a tener un impulso perfectamente relacionado con el obispo, convirtiéndose en proyectos devocionales abanderados en conjunto alto clero angelopolitano, de caros afectos a su prelado, a pesar de que en sus inicios tuvieran conflictos.

El ejemplo que mejor sintetiza la utilización de la imagen como vía de sincera devoción, pero también como de promoción personal del prelado, es el de San Pantaleón, personaje que da nombre de pila al prelado, y quien se cuenta como uno de los tantos mártires de los primeros años del cristianismo; dicho caso ha sido estudiado ampliamente por Pablo Amador, por lo cual me limito a reseñar sus premisas. Sin rastros previos de su culto en la Angelópolis, el obispo fundó y dotó el aniversario de fiesta de San Pantaleón en la Catedral; la devoción se centró en la escultura que ejecutó con extraordinario cuidado y preciosismo el célebre José Marín Villegas Cora, quien no solamente la firmó, sino que también dejó testimonio perenne de su encargo asentando en la misma efigie que había sido hecha por mandato del obispo. La imagen adquirió el estatuto de relicario al contener un fragmento óseo del mismo mártir, propiedad y donación del mismo mitrado, confiriéndole con ello una mayor sacralidad a la escultura y potenciando su poder devocional (Amador Marrero, 2012: 345-357). El impulso al santo también se hizo acompañar de la publicación de los sermones que se dictaban año con año en sus celebraciones tutelares; estos

---

<sup>4</sup> Dicha estrategia es planteada por Pablo Amador (Amador Marrero, 2012: 342-365).

impresos no solamente promovían su patrocinio sino también la figura de su patrocinador, pues comúnmente estaban dedicados ampliamente al obispo Abreu.<sup>5</sup>

La ubicación destinada para la efigie de San Pantaleón fue la capilla catedralicia de San Pedro, vinculada tradicionalmente con el poder episcopal y la jerarquía eclesiástica devenida del magisterio de la Iglesia concedido por Cristo a San Pedro (Amador Marrero, 2012: 345). Es ahí que el singular culto cobra tintes políticos, pues si bien el recinto estaba consagrado a honrar la potestad de obispo, representada en la imagen de San Pedro, dicho cargo se personifica a través de Domingo Pantaleón, figurado por la escultura del santo mártir; con ello, el prelado dejaba una imagen de poder personal dentro de su centro de gobernanza, misma que recordaría a su cabildo y grey la actitud vigilante y celosa de su pastor. La promoción del santo como imagen personal también se puede rastrear en la denominación de San Pantaleón al colegio que el obispo fundó para la impartición de las cátedras de Derecho Civil, Derecho Canónico y Ritos dentro del seminario (Amador Marrero, 2012: 348); en lugar de escoger como tutelar a algún santo destacado por su labor intelectual dentro de la Iglesia, se decantó por nombrarlo como su santo de pila para con ello perpetuar directamente su patrocinio.

La difusión del culto a San Pantaleón no fue la única forma de promoción visual a su persona; más allá del carácter simbólico del santo, el obispo Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu fue retratado gran cantidad de ocasiones, al punto de ser el segundo prelado angelopolitano más pintado de la época virreinal, sólo detrás del célebre Juan de Palafox y Mendoza. Vale la pena recordar dicho antecedente, pues pudo funcionar como ejemplo para el obispo Abreu: desde que Palafox se encontraba vivo y en su exilio forzado en el Burgo de Osma, el Tribunal del Santo Oficio perseguía el caso de los retratos del prelado navarro, alegando que en varios de ellos aparecía en actitudes heterodoxas que lo preconizaban como santo, mientras que otros recibían muestras de culto (Fernández Gracia, 2002: 55-70). La inquisición prohibió las imágenes de Palafox; sin embargo, se consolidó una sólida tradición de representación del prelado mediante los retratos disimulados, en los cuales se figuraban diferentes santos y personajes bajo las facciones características e inequívocas del prelado. Un ejemplo de ello llegó a la mismísima Catedral, pues en el cuadro de la Adoración de la Eucaristía de José de Ibarra se colocó el retrato de Palafox bajo el nombre del obispo San Pedro de Osma, quien presidió la diócesis que finalmente gobernó Palafox después de los desaguisados que tuvo en la Nueva España (Fernández Gracia, 2002: 407-420).

Seguramente Domingo Pantaleón debió conocer estos casos y sorprenderse de la singular forma en la que el desaparecido Palafox seguía presente en su diócesis, fungiendo como ejemplo de prelado santo y encarnación de la dignidad episcopal a través de su efigie difundida a lo largo y ancho del obispado. Recordemos que por lo menos desde la creación del marquesado de la Regalía,

---

<sup>5</sup> Entre los sermones destacan *El encanto de los médicos* y *El todo de los médicos*. La referencia completa se encuentra en las fuentes consultadas.

los Álvarez de Abreu ya se habían enfrentado al problema de la construcción de una imagen a partir de la creación de una genealogía ficticia que daba legitimidad a su ennoblecimiento; en ese sentido, Domingo Pantaleón también buscó construir la imagen o personificación del principado episcopal a través de su propio rostro, principalmente después de los conflictos que protagonizó durante sus primeros años de episcopado. Esta situación se acentúa si tomamos en cuenta que la avanzada edad del prelado y lo extenuante que resultaba recorrer el amplio y sinuoso obispado, obligó a que la tarea de las visitas pastorales recayera posteriormente en el obispo auxiliar Miguel Anselmo Álvarez de Abreu (Salazar Andreu, 2006: 98-99), sobrino del prelado y personaje que también se estudia en este artículo; hay que pensar que, para el caso de algunas obras puntuales, gracias al artificio del retrato la figura gobernante de Domingo Pantaleón podría llegar a territorios donde su presencia física no lo haría.

Más allá de los tradicionales retratos de aparato, que se mandaban a hacer para perpetuar la efigie de personajes que habían pertenecido a una institución o que dotaron de obras materiales o beneficios económicos a un espacio, tenemos que el obispo Domingo Pantaleón aparece en varias composiciones historiadas o alegóricas; en la mayoría de las ocasiones su rostro representaba a sí mismo, aunque también podía prestar facciones a un personaje que participara dentro de una escena alejada del contexto cronológico del prelado, utilizando la estrategia del retrato disimulado. Un ejemplo de ello lo encontramos en el cuadro de la confirmación de San Pedro Nolasco realizado por José Joaquín Magón para el Templo de la Merced en Atlixco (**Img. 1**), en el que el obispo que administra el sacramento al futuro santo muestra los rasgos inequívocos de Pantaleón; el antecedente directo a esta obra lo podemos encontrar en el mismo Atlixco, donde unos años antes Luis Berrueco había retratado a Juan de Palafox como el mitrado que imponía el hábito a San Juan de Dios en la serie de la vida del santo para el hospital de los juaninos. (Cayeros Buenfil, 2018: 94-97).



Img. 1.- José Joaquín Magón, *La confirmación de San Pedro Nolasco*, óleo sobre tela, ca. 1760, Templo de Nuestra Señora de la Merced, Atlixco, Puebla.

En este tenor del uso de la imagen para la promoción del culto divino, devociones estratégicas y la imagen del prelado, la renovación y reforzamiento de las artes como mecanismo y vehículo de sus intereses parece haber sido parte de sus mecanismos; es por ello que más que encargar obras a los artistas capitalinos pertenecientes al arzobispado de México –lo cual continuó en menor escala– consolidó a un grupo claro de artífices poblanos sancionados por su gusto y proyectados a todo su obispado a través del poder y jerarquía que ostentaba como príncipe eclesiástico angelopolitano. Dicha renovación parece haber buscado un refinamiento y sofisticación de las formas, así como la consolidación de un lenguaje visual identitario que, si bien establecía diálogo y se nutría con la ciudad de México, también interactuaba con varias tendencias artísticas internacionales y con su propia tradición.

A partir de ello, resulta importante señalar que los grandes artistas que dominaron el panorama regional durante mediados del siglo XVIII y cuyas formas -en algunos casos- siguieron vigentes hasta el siglo XIX, florecieron durante el episcopado de Pantaleón con su patrocinio y/o el de sus cercanos: es así que José Joaquín Magón y Miguel Jerónimo Zendejas emprendieron la labor pictórica cuyas reverberancias llegaron hasta principios del siglo XIX<sup>6</sup>, lo mismo sucede en la escultura con el trabajo de José Villegas Cora, cuyo taller y discípulos marcan el derrotero hasta mediados de la decimonónica centuria;<sup>7</sup> en la platería José de Larios (como lo refiere Andrés de Leo en otro artículo de este volumen) dará identidad poblana a este tipo de producción;<sup>8</sup> dentro del grabado empezó a florecer la burilada precisa de José de Nava, quien posteriormente tendría su momento de esplendor en la época de otro obispo –el controvertido prelado Francisco Fabián y Fuero– manteniendo vigencia hasta los albores del siguiente siglo;<sup>9</sup> finalmente, a decir de Pablo Amador, en los textiles parece haber una renovación de las formas, con obras como el terno rico de la Catedral realizado por Manuel de Mena.

Aunque Puebla ya tenía una identidad visual propia en el tema pictórico desde el siglo XVII, lo cierto es que hay una patente renovación en el periodo de Pantaleón: las formas se suavizaron, hubo un mayor uso de la gestualidad y una emotividad mucho más íntima y dulcificada, así como el colorido se hizo más cálido; todo ello en consonancia con el cambio que la misma pintura de la ciudad de México había tenido a finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII, liderado por Juan y Nicolás Rodríguez Juárez (Alcalá, Cuadriello, Katzew y Mues, 2017, 16-49). Ello no quitó que mantuviera aspectos propios de su tradición, como la compleja alegorización y discursividad patente en sus singulares composiciones.

<sup>6</sup> Al respecto consultar: (Andrade Campos, 2021)

<sup>7</sup> Al respecto consultar: (Neff, 2013)

<sup>8</sup> Al respecto consultar: (Leo Martínez, 2021)

<sup>9</sup> Al respecto consultar: (Blanco Sosa, 2024)

El papel fundamental de la pintura como medio de promoción y su particular desarrollo a nivel regional, hace preguntarnos por los artistas que materializaron esta política de la imagen y la posición que ocuparon dentro del ámbito episcopal, es así que surge la propuesta de entender a José Joaquín Magón y a Miguel Jerónimo Zendejas –los artífices que más frecuentemente ocuparon sus pinceles en retratar a los obispos tutelar y auxiliar así como a sus particulares devociones– bajo el título de pintor de cámara. Es necesario señalar que hasta la fecha no se ha encontrado ningún documento o testimonio pictórico en el que ambos artistas se hayan denominado de tal manera, ya sea por ellos mismos o por personajes de su entorno;<sup>10</sup> sin embargo, las abundantes comisiones que recibieron por parte de Domingo Pantaleón y Miguel Anselmo, así como las muy particulares y ricas composiciones en las que los retrataron, me conducen a proponer la utilización del concepto para entender su labor y cercanía con los prelados, utilizando una metodología interpretativa que vincula casos cercanos o similares de pintores de cámara, con las obras reseñadas y analizadas en el presente trabajo. Dicho esto, pasaré a dar un esbozo del concepto y su utilización de manera franca por Miguel Cabrera en el vecino arzobispado de México.

### **La idea de pintor de cámara: ¿de la península al virreinato?**

El año de 1759 el célebre pintor novohispano Miguel Cabrera firmó el retrato del arzobispo Manuel Rubio y Salinas (1748-1765) creado ex profeso para lucir en alguna de las dependencias de la suntuosa fábrica de la parroquia de Santa Prisca en Taxco. Dicho cuadro no fue ni la única ni la mejor figuración que Cabrera hizo del mitrado, pues existen varias obras del mismo autor y tema, entre las que destacan la conservada en el Museo Nacional del Virreinato y la del Museo de Bellas Artes de Boston; lo que sobresale en esta obra y la hace única, hasta donde la historia del arte novohispano ha llegado, es la singular firma que ostenta, pues al calce de la consabida tarja con los méritos del prelado, reza la signatura que le da autoría bajo la siguiente declaración: “En dicho año hizo este Retrato Miguel Cabrera pintor de cámara del expresado Señor Ilustrísimo.” Es a través de dicha sentencia que Cabrera nos deja el único testimonio, hasta ahora encontrado, de un pintor novohispano que se reconoce a sí mismo como “Pintor de Cámara” (Tovar de Teresa, 1995: 38-41).

Cabe destacar que, aunque no se encuentran testimonios de esta denominación, otros pintores ya habían ejercido como retratistas oficiales de Arzobispos de la ciudad de México, verbigracia el caso de Juan Rodríguez Juárez con José de Lanciego y Eguilaz (Mues, 2017: 348-349) o José de Ibarra con Juan Antonio de Vizarrón (Mues, 2009: 184-185). El trabajo directo con altos funcionarios o

<sup>10</sup> No hay que descartar que nueva información acerca de la relación entre los prelados y sus artistas aparezca en el Archivo Diocesano de Puebla, una vez que este vuelva a estar abierto para consulta,

dignatarios eclesiásticos no sólo repercutía en la fama de los artistas, sino en el reconocimiento de la dignidad y carga intelectual de la pintura como ejercicio liberal; como prueba de ello, Paula Mues destaca el aprovechamiento que de estas relaciones sacaron José de Ibarra y Miguel Cabrera al ostentar en varios de sus retratos el vínculo con sus patrocinadores a través de sus particulares firmas, logrando con ello un reconocimiento social como facultativos de su arte. (Mues, 2008: 25-28)

Aunque la documentación y las obras no nos permitan profundizar el concepto desde el virreinato, la literatura artística de la península nos ayuda a dilucidar cómo pudo ser entendido el cargo de pintor de cámara por un artífice americano. Para este propósito es de singular interés el *Museo Pictórico y Escala Óptica*, escrito por Antonio Palomino –pintor de cámara de Carlos II– y en específico su *Parnaso español pintoresco laureado*, en que recoge la vida de los más célebres pintores españoles, muchos de ellos beneficiados por la monarquía con el título de pintor de cámara. Cabe destacar que el propio Cabrera poseyó dentro de su biblioteca el texto de Palomino (Tovar de Teresa, 1995: 278), por lo cual, al utilizar el mismo mote y enunciarse con tan singular distinción, debió tener en cuenta las obligaciones, tareas y vínculos que Palomino enunciaba para los pintores de cámara de la monarquía.

El término explica por sí mismo la distinción del cargo, pues la palabra “cámara” se definía en su primera acepción como: “apósito interior y retirado, donde regularmente se duerme” (Real Academia de la Lengua, 1729: 84), en el caso regio, se refiere al “apósito interior del cuarto del Rey, donde tiene la cama, en el cual no entran los criados, que no están destinados para ella, sino los Gentilshombres de Cámara y Ayudas de Cámara” (Real Academia de la Lengua, 1729: 85). Con esto deja claro que la enunciación de pintor de cámara alude a una relación personal, íntima y exclusiva que se torna privilegiada para el artista, pues dentro de esta confianza tiene acceso a espacios privados del noble personaje al que sirve, obteniendo con ello un prestigio y rango social.

Cabe destacar que dicha cercanía, si bien podía conllevar afectos y simpatías, tenía una función primordial: la ejecución correcta de retratos, tarea primordial del pintor de cámara, quien a través de la convivencia continua lograba captar no solamente los rasgos de su patrono de manera fidedigna, sino también cierto talante ostensible principalmente en su mirada y expresión facial. Gran parte de los retratos oficiales o de aparato que se conservan de autoridades y nobles personajes de la época, los muestran dentro de espacios que remiten a esa idea de “cámara” o recinto semiprivado<sup>11</sup>, normalmente a manera de despacho equipado con libros, imágenes piadosas, un escritorio, plumas y otros enseres que nos enuncian que el gentilhomme plasmado ha parado las actividades propias de su estirpe, gubernativa o sacerdotal, para posar frente al artista en un acto

<sup>11</sup> Si bien en estos despachos era donde normalmente atendían las visitas y resolvían asuntos de trabajo, lo cierto es que dicha atención se podía reducir a un grupo de personas muy específico; es ahí donde se plantea la idea de un espacio semiprivado que a través del pincel se vuelve público, configurándose como un lugar de poder. Agradezco a Paula Mues la discusión acerca de este asunto.

privado que se vuelve público a través del pincel que lo retrata, patentizando con ello el cumplimiento fiel de las tareas propias del retratado. Dentro del proceso de ejecución, artista y modelo podían generar un vínculo de intimidad o por lo menos de cercanía proveniente de la observación y la interacción propiciada en el momento, construyendo un vínculo que, amén del feliz resultado de la obra, podía desembocar en una relación laboral estrecha que se tradujera en más encargos (Mues, 2009: 185).

La realización de retratos del rey, familiares y cercanos, es una de las tareas fundamentales que enuncia Palomino para los pintores de cámara monárquicos, destacando entre ellos Diego de Velázquez de Silva con Felipe IV (Palomino de Castro, 1724: 326), Tiziano Vecellio con Carlos V (Palomino de Castro, 1724: 252), o Juan Carreño de Miranda con Carlos II (Palomino de Castro, 1724: 416). Aparentemente Palomino utiliza de manera indistinta el mote de “pintor de Cámara” y “pintor de su majestad”, aunque en algunas ocasiones resalta el primer título cuando el énfasis de la producción reseñada se encuentra en el retrato; sin embargo el título de “Pintor del Rey” podía ser otorgado a distintos artistas de manera simultánea, mientras que el de “Pintor de Cámara” –el más prestigiado de todos– era normalmente ocupado por un solo artífice, aunque hubo casos excepcionales como el de Francisco Rizzi, quien fue “segundo pintor de cámara” cuando la titularidad la ostentaba Juan Carreño de Miranda (Lamas Delgado, 2009: 76).

Cabe destacar que ambos títulos no siempre incluían una remuneración económica, siendo en algunas ocasiones cargos honoríficos (Lamas Delgado, 2009:74). Más allá de esta primordial tarea, Palomino reseña otras empresas realizadas por los pintores de cámara, entre las que resalta la creación de cuadros devocionales donados a templos e iglesias (Palomino de Castro, 1724: 277), la traza de monumentos efímeros y túmulos (Palomino de Castro, 1724: 462), la decoración de techos y otros espacios de los aposentos reales (Palomino de Castro, 1724: 433), la creación de “temples” o telones para los teatros de comedia (Palomino de Castro, 1724: 482) y la reparación y limpieza de cuadros provenientes de las colecciones reales (Palomino de Castro, 1724: 444).

En varias ocasiones se menciona el título como una plaza propia que debió tener una remuneración específica entre las labores de corte, aunque muchas veces esta iba acompañada de otro cargo, como lo es el de “ayuda de la furriera” (Palomino de Castro, 1724: 411) o auxiliar del aposentador mayor, quien tenía bajo su cargo las llaves del Palacio. Muchos de estos artífices gozaron de favores reales que convenientemente fueron anotados por Palomino no solamente para mayor realce de sus colegas, sino para mayor gloria del noble arte de la pintura; entre ellos se puede mencionar como Carlos II benefició a Sebastián Muñoz cuando enfermó de tabardillo, ordenando que su médico lo atendiera y le ministrara todo lo necesario de la botica Real (Palomino de Castro, 1724: 433) , o el título que Carlos V concedió a Tiziano de conde del Palatino (Palomino de Castro, 1724: 252); sin embargo, el más destacado fue Velázquez, modelo hispánico de pintor ennoblecido, quien estableció su taller en el Palacio y fue merecedor de varios títulos y privilegios por Felipe IV

como el de Aposentador Real (Palomino de Castro, 1724: 340) y miembro de la célebre Orden de Santiago (Palomino de Castro, 1724: 350).

Como lo estudió Julián Gállego para el caso de España, el vínculo entre artistas y monarcas o nobles generaba prestigio a los primeros, mientras que permitía ostentar la cultura y refinamiento de los segundos. La dignificación del oficio de pintor fue una lucha que los artistas cultos emprendieron desde varias estrategias, como lo era la validación de su ejercicio por parte de personajes de reconocido mérito, ya fueran intelectuales o cortesanos (Gállego, 1995: 86). El mismo Gállego reconoce que gracias a la estima de los monarcas la pintura fue vista desde una óptica intelectual, aseverando inclusive que “de no haber mediado intereses contrarios de nobles y caballeros aferrados a sus privilegios, que trataron, por todos los medios, de impedir la promoción social de los pintores, estos hubieran alcanzado antes su independencia social y económica”; (Gállego, 1995: 93) es así que todas las anécdotas en las que los reyes tenían gestos extraordinarios de confianza o afecto a los artistas, fueron convertidas en un alegato a favor de la ingenuidad de la pintura.

Por otro lado, la apreciación de las obras y el gusto por coleccionarlas, se volvió parte de las herramientas con las que gobernantes y nobles lograban reafirmar su amplia y refinada cultura, dentro de este tenor destacan relatos como la expresión de Felipe III después del incendio del Palacio del Pardo, cuando se enteró que un cuadro de Tiziano se había salvado, aseverando que lo demás no importaba; igualmente, las enormes colecciones de pinturas que colgaban en los palacios regios, así como de marqueses, condes y otros hidalgos, servían no solamente para deleite de sus habitantes, sino también como un sinónimo de intelectualidad y ostentación de la misma. (Gállego, 1995: 93-97)

En el caso de la Nueva España, al carecer de una corte regia y de todo el aparato que conllevaba, el papel recayó en la vinculación con personajes de poder dentro del virreinato. Aunque se sabe de algunos casos de pintores que fungieron como artistas de virreyes, verbigracia el caso de Simón Pereyng con Gastón de Peralta, marqués de Falces (Montes González, 2005: 158-164) o Sebastián López de Arteaga con Diego López de Pacheco,<sup>12</sup> marqués de Villena, lo cierto es que el amparo y patrocinio de los artistas floreció de manera más consolidada desde el patrocinio religioso, en particular desde el apoyo episcopal, cuyo cargo duraba más tiempo que el de virrey y que por lo tanto garantizaba un patrocinio más continuo. Habría que pensar que los obispos eran considerados “príncipes de la Iglesia”, como el mismo Cabrera calificaría a Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu en el cuadro que le obsequió y que analizaré más adelante; estos personajes ennoblecidos por su prelatura espiritual también mantenían una corte o familia, integrada por miembros que obtenían poder a través de su cercanía con el prelado, así como una serie de costumbres cortesanas con las

---

<sup>12</sup> Esta última conexión ha sido puesta en duda recientemente, consultar: <https://www.sebastiandearteaga.esteticas.unam.mx/pintor.php>

que habitaban sus palacios (Galí, 2023: 123-148). Es desde este esquema que la realidad de los monarcas, las cortes y el patrocinio artístico se trasplantaría –con sus enormes diferencias y adaptaciones– a realidades locales, como lo sería el caso de Puebla, en donde los artistas recibirían renombre y prestigio a partir de su trabajo con el alto clero conformado por su corte o familia, su senado o colegio capitular y su príncipe eclesiástico, absorbiendo las tareas propias de un pintor de cámara.

Regresando al caso de Miguel Cabrera y su relación con el prelado Rubio y Salinas, es probable que el título de “Pintor de Cámara” fuera honorífico, aunque no se descarta que en el futuro se localice documentación donde se asienten pagos por cumplir dicha función dentro de la corte episcopal. El singular nombramiento bien pudo responder tanto a las costumbres cortesanas y palaciegas de Rubio y Salinas (Álvarez Icaza Longoria, 2019: 259), como a las intenciones ennoblecedoras de Cabrera para con su arte, ello sin dejar de lado el prestigio social y los beneficios de mercado que ello conllevaba. Aunque el retrato que enuncia la posición privilegiada de Cabrera ostenta el año de 1759, es seguro que esta distinción –por lo menos en la praxis– se diera desde antes, pues en el opúsculo “Maravilla Americana y conjunto de raras maravillas” escrito por Cabrera para asentar sus observaciones en torno a la imagen de Nuestra Señora de Guadalupe y publicado bajo el auspicio de Rubio y Salinas en 1756, deja patente la cercanía que tenía con el prelado. En la dedicatoria que le hace del encuadernado señala:

*«La justicia, que me obliga a volver a V.S. Illma. Lo que es suyo, me anima a consagrarle esta pequeña obra toda de V.S. Illma. Por su soberano objeto, y por ser fruto de mis trabajos, a que tiene derecho V.S. Illma. como mi señor [...]»* (Cabrera, 1756: s/p).

El mencionado texto de apertura termina con la siguiente declaración

*«Ni temo que por mía desmerezca esta pequeña obra el agrado de V. S. Ilustrísima cuando le han merecido tanto aprecio mis Pinturas, que se ha dignado adornar con ellas su Palacio: antes si espero de la benignidad, con que me favorece sea este eficaz motivo de patrocinarlo, para que debajo de su benéfica sombra, consiga las atenciones, que por sí no alcanza; beneficio, que estimulará mi reconocido agradecimiento a pedir a Dios guarde en perfecta salud la importante vida de V.S. Illma. los dilatados años de mi deseo.  
Casa de V.S. Illma. y Agosto 12 de 1756*

*Illmo. Señor,*

*B[eso] L[as] P[lantas] de V. S. Illma. su más rendido y seguro servidor*

*Miguel Cabrera* (Cabrera, 1756: s/p)».

En estas líneas, el artista no solamente expresa su admiración y afecto por el prelado, también deja clara la posición de cercanía que mantiene con él y convenientemente la proyecta a través del impreso, medio eficaz de difusión masiva. En un principio refiere que le dedica el texto, en parte, por ser “fruto de mis trabajos, a que tiene derecho V.S. Illma. como mi señor”; es decir, aquí declara la potestad del prelado sobre su trabajo debido a que para él labora, reconociéndolo como su señor en un vínculo de vasallaje que, si bien podría deberse al carácter de pastor de Rubio y Salinas, también puede indicar una relación estrecha y personal de carácter laboral, como lo sería la de “pintor de cámara” que Cabrera enuncia en el referido retrato de Taxco.

Posteriormente agrega que tan ilustre personaje tiene aprecio por su obra con la cual ha decorado su palacio, promoviendo con ello su calidad y prestigio a través de enunciar la sanción y gusto del prelado por sus lienzos; finalmente, en un rasgo singular dentro de las dedicatorias, el pintor asienta que dicho texto lo firma en el Palacio Episcopal, refrendando con este acto la cercanía que tiene con el Arzobispo y su trabajo común dentro de la palaciega residencia del príncipe eclesiástico, rasgo común de los pintores de cámara españoles. Es así como Miguel Cabrera, dentro del discurso laudatorio a su benefactor, hace promoción de su propia figura y roce social, ennobleciendo con ello no solamente a su persona, sino al ejercicio de pintor y a la liberal arte de la pintura.

La reputada posición que, con la anuencia del arzobispo, se fraguó el mismo Cabrera a través del título de pintor de cámara, debió abonar a la fama que ya gozaba en gran parte del virreinato, donde se pueden encontrar gran cantidad de obras que salieron de su taller. Si bien la posición de “pintor de cámara” enunciada por Cabrera en Taxco denotaba una predilección del prelado por la obra del artista, esta tampoco era seña de exclusividad: Cabrera siguió pintando durante toda su vida para diferentes corporaciones –como es patente en su estrecho y emotivo vínculo con la Compañía de Jesús– e inclusive con distintos mitrados novohispanos. En el Museo José Luis Bello y Zetina se conserva un hermoso cuadro de San José (**Img. 2**) firmado por dicho autor, cuya cartela, traducida del latín al español, reza lo siguiente:

*«Al ilustrísimo y Reverendísimo Príncipe Obispo de Puebla, Señor Doctor Don Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu, el cual no puedo recompensar por sus beneficios con la muestra de un ánimo tan benévolo, pintaba, dedicaba, consagraba Miguel Cabrera (Andrade Campos, 2016, 33)».*

En esta inscripción el pintor asienta que la obra es un obsequio a nuestro Obispo de Puebla, el canario don Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu, nombrado por Cabrera como “príncipe” pues dentro de la Iglesia su cargo es símil a dicho título nobiliario. Este regalo bien pudo ser agradecimiento sincero al obispo, pero también una forma de atraer su atención y convertirlo en uno de sus múltiples clientes; aunado a ello, el hecho de obsequiar al noble mitrado le daba

prestigio a Cabrera, pues el trabajar gratuitamente y por amistad o cercanía con un “príncipe de la Iglesia” le confería estatus, esto último dentro de una lógica similar al vínculo que tuvo con Manuel Rubio y Salinas (Andrade Campos, 2016, 31-33).



Img. 2.- Miguel Cabrera, *San José*, óleo sobre tela, mediados del siglo XVIII  
Museo José Lusi Bello y Zetina, Puebla.

Otro de los cruces entre Cabrera y el obispo de Puebla se dio de manera indirecta a raíz de una comisión que hizo el Cabildo de la de Guadalupe al pintor, en la cual encargó un conjunto de retratos corporativos que aludieran a los personajes más sobresalientes en la conformación y consolidación de la recién instaurada Colegiata. Con el fin de abaratar los costos, el propio Miguel Cabrera sugirió reutilizar el retrato del obispo Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu que el prelado había remitido desde Puebla y que presumiblemente había realizado José Joaquín Magón; como ya lo ha señalado Jaime Cuadriello, más allá de la economía que esto generara, la decisión recaía en un tema de orden político, pues la efigie del prelado angelopolitano fuera de su terreno de jurisdicción obedecía a que, en medio del encono generado entre Manuel Rubio y Salinas con el cabildo guadalupano por el reconocimiento de su autonomía, el obispo Pantaleón había dado posesión a los miembros de la colegiata. Una vez ganado el pleito por Rubio y Salinas, resultaba lógico que su mismo pintor de cámara sugiriera retirar al mitrado poblano que hacía sombra a la potestad arzobispal de la ciudad de México (Cuadriello Aguilar, 2004: 81-84).

Desconocemos si Domingo Pantaleón supo de la censura de su retrato, y menos si se enteró que fue propuesta del propio Cabrera; lo cierto es que, a pesar del regalo intencionado y oportunista del pintor, tenemos pocos vestigios de una posible relación laboral entre Cabrera y el

obispo poblano. Aparte del mencionado lienzo josefino, se conserva en la Catedral la efigie de Nuestra Señora de Guadalupe firmada por Cabrera en 1756, mismo año de publicación de la *Maravilla Americana*, también se conservan otras guadalupanas firmadas por el artista en el convento de Santa Teresa de Puebla y en la moderna iglesia de Guadalupe Volcanes; esta decisión se debería más a su prestigio como copista del Sagrado Original y los beneficios espirituales que conllevaba una imagen fiel, que a las relaciones que Cabrera hubiera generado en Puebla.

La escasa producción del pintor en el obispado, así como la de los pintores que le siguieron en fama dentro de la corte de México, se puede explicar dentro de esta campaña de fortalecimiento de los artistas de la capital angelopolitana, es por ello que probablemente el último gran encargo de pintura realizado a la Ciudad de México fuera el *Via Crucis* ejecutado por José de Ibarra en 1754, mediando de por medio la relación que desde 1732 cultivó con el canónigo Gaspar Méndez de Cisneros, tesorero catedralicio.; cabe destacar que dicho conjunto llegó dañado a Puebla y fue intervenido por José Joaquín Magón (Andrade, 2015: 86), quien probablemente para ese entonces ya cumpliría con las funciones de pintor de cámara el obispo Abreu, entre las que se podrían encontrar -como ya se ha referido para el caso español- la restauración de obras pertenecientes a su entorno.

### **El arzobispo obispo y su pintor mulato**

La singular renovación artística, patrocinio y proyección de artistas angelopolitanos sucedida durante la época de Domingo Pantaleón, debe tomarse como uno de los momentos más gloriosos para las artes en Puebla, pues marcó el derrotero sobre el cual siguieron desarrollándose por lo menos hasta el primer cuarto del siglo XIX. Un proyecto artístico de semejante envergadura en Puebla, solamente es comparable con los estudiados casos de los mitrados Juan de Palafox y Mendoza (1639-1653) (Fernández Gracia, 2000) y Manuel Fernández de Santa Cruz (1676-1699) (Galí, 2023: 27-52)<sup>13</sup>, quienes también dejaron una impronta singular a partir de un gusto estético y una agenda política y devocional materializada por sus artistas de cabecera;<sup>14</sup> después de Pantaleón, el impulso episcopal de las artes cobraría un notorio brillo hasta el gobierno del prelado Antonio Joaquín Pérez Martínez (1814-1829) (Pérez Salazar, 1963: 124-137). El definitorio papel de los obispos y del alto clero en el apoyo y destino de las artes angelopolitanas debe entenderse desde la idea de Puebla como ciudad episcopal, concepto utilizado por Montserrat Galí para entender las

<sup>13</sup> Existen otros estudios que vinculan al obispo Manuel Fernández de Santa Cruz con las artes, por ejemplo, el estudio de Montserrat Báez acerca del retrato del obispo que se encuentra en el convento de Santa Mónica (Báez Hernández, 2023: 199-210). En ese mismo tenor, Adriana Alonso ha investigado el programa visual del referido convento agustino en consonancia con el proyecto de Santa Cruz, su principal patrono (Alonso Rivera, 2022).

<sup>14</sup> Dentro de estos casos resulta de singular interés el de Juan de Palafox y Mendoza con Pedro García Ferrer, su pintor y confesor. (Galí, 1996: 25-39)

singularidades de la Angelópolis como un territorio dominado mayoritariamente por el poder religioso secular (Galí, 2024: 55-72).

Un príncipe eclesiástico de la talla de Domingo Pantaleón, con aspiraciones cortesanas y afectos por las artes, debió ostentar un pintor de cámara como parte del aparato propio de su cargo; es por ello que, en consonancia a la estrategia de su homólogo Rubio y Salinas, aquí propongo que tanto el obispo de la Puebla como el obispo auxiliar -su sobrino- tuvieron un artista predilecto que cumplió con las funciones de este honorífico cargo. Es necesario señalar que, a finales del siglo XVIII, tenemos constancia que otro artista poblano utilizó el mote de pintor de cámara, por lo cual el término era conocido y utilizado dentro del obispado angelopolitano; me refiero a Juan Manuel Yllanes del Huerto, quien firmó como pintor de cámara del Ayuntamiento de Tlaxcala entre 1789 y 1791. (Cuadriello, 2004, 212-213)

La existencia de un pintor de cámara en el periodo del obispo Domingo Pantaleón, ha sido discutida de manera cercana bajo el término de pintor episcopal por Lucero Enríquez, quien lanzó la hipótesis de que cuatro artistas se emplearon en ello: Pablo José de Talavera, Luis Berruecos, José Joaquín Magón y Miguel Jerónimo Zendejas (Enríquez Rubio, 2012: 159-160). Aunque la distinción de “pintor episcopal” podría ser similar (guardando las proporciones) a la de “pintor de su majestad” y por ende ser otorgada a varios artistas sin una condicionante de exclusividad; el análisis de las circunstancias y personajes que originaron las piezas en que estos autores retrataron al prelado, permiten plantear distintos patrocinios.<sup>15</sup>

Para el caso de Pablo José de Talavera que retrató al arzobispo obispo en los sendos lienzos de la erección del convento de la Soledad y su procesión inaugural, vale la pena recordar que el proyecto de templo y cenobio fue una empresa del cabildo catedralicio encabezado principalmente por Juan Antonio de Vergalla y Antonio Nogales Dávila (Echeverría y Veytia, 1963: 485-486). En cuanto a Luis Berruecos, quien figuró dos veces a Domingo Pantaleón, podemos plantear que ambas obras fueron mandadas a hacer tanto por el Cabildo eclesiástico, en el caso que ya anteriormente he estudiado del cuadro de “La erección de esta Santa Iglesia”<sup>16</sup> en la sacristía

---

<sup>15</sup> Cabe destacar que, a pesar de lo dicho, el retrato de Domingo Pantaleón Álvarez de Abre en la galería episcopal, uno de los más importantes para la figura episcopal, está firmado por Gaspar Muñoz, pintor de cierta popularidad durante mediados del siglo XVIII. Aunque esto suene desconcertante, es posible que obtuviera el encargo al poco tiempo de llegado el obispo, cuando este no tenía definido su círculo artístico propio. Situaciones similares sucedieron con el arzobispo Juan Antonio Vizarrón y Eguiarreta, quien originalmente fue pintado por Juan Rodríguez Juárez, aunque posteriormente su retratista más frecuente sería José de Ibarra (Mues Orts, 2009: 184-185); igualmente, en el caso del referido Manuel Rubio y Salinas, cuyo retrato oficial para la galería episcopal pintó José de Ibarra (Mues Orts, 2009: 206), aunque posteriormente Miguel Cabrera se convirtió en su pintor de cámara.

<sup>16</sup> El texto, titulado “Conflicto, concordia e identidad: El lienzo de *La erección de esta Santa Iglesia* de la Catedral de Puebla” se publicará próximamente como parte de los trabajos del Congreso Internacional de América en el centro, circulación de imágenes en el mundo ibérico.

catedralicia, como por la Compañía de Jesús para su colegio de San Ignacio<sup>17</sup>; cabe destacar que Berruecos también ya había trabajado con anterioridad para los jesuitas como lo prueban la imagen de Nuestra Señora de la Luz y de Santa Rosalía que actualmente se conservan en el Museo Universitario Casa de los Muñecos. Es por ello que, aunque ambos artistas retrataron a Pantaleón, su órbita clientelar obedecía más a otros círculos –en particular al cabildo catedralicio y a la Compañía de Jesús– quienes los impulsaron y contrataron en otras ocasiones, aunque esto no excluya que en algún momento tuvieran relaciones clientelares con el prelado y su círculo directo.

Quien a través de su obra y trayectoria se coronó como pintor episcopal durante este periodo, siendo el más probable merecedor del título de pintor de cámara de monseñor Domingo Pantaleón, fue José Joaquín Magón, artista de prolija y pulida obra (probablemente el pintor poblano de mejor oficio en el siglo XVIII) cuyas fechas de bautizo y entierro siguen siendo desconocidas, a pesar de que la documentación revela otros interesantes datos de su vida. Su formación pudo ocurrir dentro del taller del también afamado Luis Berrueco, lo cual queda patente en varias características que comparten sus lienzos, entre las que destacan las dulces facciones de sus personajes que a la postre se convirtieron en prototipo de la pintura poblana dieciochesca.

Para el año 1742 se ubica la referencia más antigua que se ha encontrado de Magón dentro de los archivos poblanos y mexicanos, pues Guillermo Tovar lo menciona dentro del grupo de incipientes pintores que, comandados por Pablo José de Talavera, aspiraron a obtener el contrato para el arco de recibimiento del virrey de Fuenclara (Tovar de Teresa, 1995: 164). Gracias a los protocolos notariales conocemos más de la vida privada, origen racial y condición socioeconómica de nuestro pintor, pues el año de 1746 solicitó al teniente general Miguel de Urriola su baja del puesto de alférez del regimiento de pardos de la ciudad, alegando un padecimiento continuo de epilepsia; esta petición permite inferir el origen mulato del artista, así como su integración a la milicia, probablemente para obtener un mayor estatus social. Más allá del mal que le aquejaba constantemente, Magón pidió su baja argumentando que el empleo no le permitía dedicarse de manera plena al ejercicio de la pintura, labor con la que, en palabras del propio artista “busco cotidiano alimento de mujer, hijos y crecida familia que hoy escasamente y con necesidades pasamos faltándome por ella el correspondiente adorno y decencia de mi persona”. Es probable que el requerimiento se vinculara con un mayor prestigio de su taller y un aumento de encargos, por lo cual quisiera dedicarse de manera exclusiva al oficio; fue hasta el año de 1755 en que Magón finalmente pudo deslindarse de toda actividad castrense (Andrade Campos, 2015: 72-80).

Las labores de Magón dentro del círculo catedralicio se pueden datar documentalmente desde 1750, en que se le pagaron 13 pesos por la factura del óvalo del coro que tiene por tema la

---

<sup>17</sup> El cuadro que actualmente pertenece al acervo de San Pedro Museo de Arte, enuncia en su cartela que fue hecho como agradecimiento al prelado por haber ayudado a las mejoras del patio del colegio jesuita de San Ignacio.

adoración de los pastores, representados por los santos canónigos Pedro de Arbúes y Juan Nepomuceno; la obra de trascendental importancia para la liturgia del recinto debió ser encargada en ese entonces por el cabildo catedralicio angelopolitano (Andrade Campos, 2015: 80). Dentro de este tenor también destacan la Inmaculada Concepción que colgó en la baranda del referido coro y la serie de pequeños cuadros de santos que se encuentran en el Ochoavo. (Andrade Campos, 2015: 83-84).

Alrededor del año de 1761 sabemos que el canario Pedro Brito de la Cámara Brito y Abreu – uno de los clérigos más cercanos al obispo– mandó a hacer al entallador indígena y cacique Manuel Ramos Montealegre, el retablo de la Virgen de las Nieves (Amador Marrero, 2012: 385), particular devoción del prelado; gracias al cronista Antonio Carrión sabemos que el áureo aparato estaba ornamentado con obras “del Salvador” y los doctores de la Iglesia firmadas por nuestro pintor (Carrión, 1970: 296). Dentro de la misma capilla también se mandó a hacer el retablo lateral de Nuestra Señora de la Piedad (Amador Marrero, 2012: 385), cuyo lienzo (a diferencia de los mencionados) todavía se encuentra en el referido recinto; el oficio que muestra la obra permite atribuirlo a Magón, aunque carezca de firma. Estos encargos permiten ver cómo el pintor, al igual que lo haría un artista de cámara, trabajaba obras para los cercanos a la corte, en este caso la episcopal.<sup>18</sup>

La obra más temprana que liga de manera directa al pintor con el obispo Abreu es la serie de la pasión de Cristo realizada en 1754 para ornamentar la sacristía del santuario de Nuestra Señora de Ocotlán, misma a la que el obispo y su sobrino el obispo auxiliar concedieron indulgencias (**Img. 3**); cabe destacar que el culto a la milagrosa Virgen aparecida en el siglo XVI fue de principal importancia para Domingo Pantaleón, pues el mismo logró jurarla patrona de la Provincia de Tlaxcala el 6 de abril de 1755 (Quiroz y Gutiérrez, 1940: 92). Igualmente es sabido que el obispo en compañía de su sobrino concedió indulgencias a varias pinturas y grabados, como lo muestran las estampas de Nuestra Señora de la Concepción de la Laguna (Amador Marrero, 2012: 370), Nuestra Señora de los Dolores o la de la Virgen de Pasaviense dentro del libro *Mes mariano* de José Joaquín de Ortega<sup>19</sup> o el cuadro de la Virgen Dolorosa firmado por Luis Berrueco en colección particular; todas ellas conceden 100 días de indulgencias.

---

<sup>18</sup> El tema del patrocinio de obras por el clero secular ha sido ampliamente estudiado dentro de la historiografía, de particular interés resultan los casos de Pedro de Otálora y Carvajal (García Jiménez, 2017: 39-133), Nicolás Rodríguez Xardón (Mues Orts, 2009), Manuel Loayzaga (Loayzaga, 1750: 41-70), Andrés de Arce y Miranda (Blanco Sosa, 2007: 42-49), Gregorio Pérez Cancio (Pérez Cancio, 1970) e Ignacio Faustinos Mazihcatzin (Cuadriello Aguilar, 2009).

<sup>19</sup> Actualmente el investigador Fabián Valdivia se encuentra realizando un estudio acerca de esta obra.



Img. 3.- José Joaquín Magón, *El calvario*, óleo sobre tela, 1754  
Basílica de Nuestra Señora de Ocotlán, Tlaxcala.

La labor principal de un pintor de cámara, como ya se ha mencionado anteriormente, era captar con fidelidad los rasgos de su principal patrono y eternizarlos a través del género del retrato. En la actualidad se conocen ocho representaciones del obispo Abreu firmadas o atribuidas a Magón, tanto de manera individual como dentro de composiciones historiadas. Dentro de los retratos de cámara se conocen el que legara al convento de carmelitas de Nuestra Señora de la Soledad –en calidad de uno de sus patronos y fundadores– así como el que originalmente colgó en la Colegiata de Guadalupe y que borrara Miguel Cabrera con la efigie del arzobispo fray Juan de Zumárraga, como ya se ha dicho anteriormente. Dentro de cuadros historiados podemos observar el rostro del obispo en *La oración en el huerto* del convento de Nuestra Señora del Carmen; en la *Alegoría de la intercesión a Nuestra Señora del Carmen* del templo de Santa Teresa; como el prelado que administra la ordenación sacerdotal en la serie de los sacramentos en el templo de Santa María Tochtepec; así mismo, como el obispo celebrante en la referida obra de *La confirmación de San Pedro Nolasco* del templo de la Merced en Atlixco; bajo el manto de la Virgen en el *Patrocinio de Nuestra Señora de Guadalupe sobre las monjas jerónimas* que se resguarda actualmente en el Museo Regional de Puebla y, finalmente, recibiendo al virrey en el cuadro que retrata la portada erigida en Catedral para recibir al marqués de las Amarillas, parte de la colección de Guillermo Tovar que actualmente pertenece a Museo Soumaya,

Dentro de los lienzos señalados quisiera ahondar brevemente en tres a causa de su fuerza discursiva –muestra de la ostentación devocional y política de todo un príncipe eclesiástico– así como por el patrono que las encargó. El año de 1758 el isleño Domingo José de Naranjo y Nieto, ahijado del obispo Domingo Pantaleón (Amador Marrero, 2012: 373), solicitó a José Joaquín Magón la decoración del bautisterio del templo de Santa María Tochtepec, partido del que fue cura. Para la realización de esta tarea Magón utilizó los grabados de la misma temática que apenas siete años antes habían burilado los hermanos Joseph Sebastián y Johann Baptist Klauber para la versión latina del catecismo del padre Canisio. Aunque la adaptación es casi fidedigna, hay algunos

elementos que introdujo el pintor y que, como ya ha señalado Paula Mues, pertenecen a la tradición poblana (Mues Orts, 2017: 67), tal como los detalles de ornamentación que le confieren un aire costumbrista; igualmente, resalta el amplio marco racial representado en la obra, pues españoles, indígenas y mulatos acuden a recibir los sacramentos, marcando con ello la pluralidad de su administración dentro de la jurisdicción de Tochtepec, no sin ello descartar que el pintor representara a sus congéneres de raza como una manera de inclusión.

En el cuadro correspondiente a la eucaristía, tras la custodia que se alza para la bendición, se dibuja la mirada penetrante y vigilante del sacerdote que la ostenta; por su cargo y edad bien podría ser el propio Domingo Jose Naranjo, quien para ese entonces contaba con 36 años y quien dejó testimonio de su personal patrocinio sobre la obra del bautisterio, como lo enuncia la almohadilla que cuelga arriba de la entrada. Aunque de este retrato no haya certeza, se tiene la plena seguridad de la representación del obispo Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu, quien sobre su sitial y bajo palio otorga la ordenación sacerdotal en el lienzo referente a este sacramento (**Img. 4**); la decisión de colocar al mitrado en este cuadro de la serie bien puede obedecer a la ostentación de la prelación sacerdotal del obispo en su diócesis y la absoluta obediencia que su clero le tenía obligada.



Img. 4.- José Joaquín Magón, *El orden sacerdotal*, óleo sobre tela, 1758  
Templo Parroquial de Santa María Tochtepec, Puebla.

Gracias a la crónica de Bernardo Olivares Iriarte sabemos que el cañón del convento de Nuestra Señora del Carmen de Puebla estaba decorado con lienzos que representaban la pasión de

Cristo y que ostentaban la firma de José Joaquín Magón. De la serie alabada por Olivares –y al parecer por los conocedores de la época– (Olivares Iriarte, 1987: 96) sólo quedan los que corresponden a la oración en el huerto y la aprehensión de Jesús; la incómoda posición de Cristo en la cárcel de Caifás y la flagelación, así como un fragmento que muestra la crucifixión. Aparentemente el cuadro que iniciaba el ciclo era el del huerto de Getsemaní, (**Img. 5**) donde Cristo es representado con uno de los rostros más conmovedores y dulces de la pintura novohispana; la crucial escena es observada por el obispo Domingo Pantaleón desde su palacio episcopal, quien al parecer busca seguir los postulados de Santa Teresa de Jesús en cuanto a la oración mental vinculada con este particular pasaje:

*«Tenía este modo de oración. Como no podía discurrir con el entendimiento, trataba de representar a Cristo dentro de mi, y me encontraba mejor -a mi parecer- cuando le veía solo, me parecía que, estando solo y afligido, como persona necesitada me admitiría más a mi. De estas simplicidades tenía muchas. En especial me encontraba muy bien en la oración del Huerto, allí le acompañaba y pensaba en aquel sudor y aflicción que había tenido en ese lugar». (Teresa de Jesús: 2009, 83)*

Es así como el obispo buscó ser representado siguiendo la mística de la santa abulense al tiempo de fungir como ejemplo para sus hijos carmelitanos, mostrando el uso y función devocional de los cuadros que les había donado, pues a los pies de dicha obra se encuentra la inscripción que asienta fueron hechos a su devoción. La misma idea de mostrar al obispo en oración dentro de las estancias privadas de su palacio episcopal, bien puede remitir a la intimidad propia de un pintor de cámara.



Img. 5.- José Joaquín Magón, *La oración en el huerto con retrato del obispo Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu*. Óleo sobre tela, mediados del siglo XVIII. Templo de Nuestra Señora del Carmen, Puebla.

Finalmente, en el coro alto del también templo carmelitano de Santa Teresa, cuelga una original obra que muestra a una pléyade de religiosos y sacerdotes buscando la intercesión de San José, San Miguel y la Virgen del Carmen (**Img. 6**). Este cuadro bien puede entenderse como un telón escenográfico que representaba de manera alegórica lo que dentro de las rejas del coro sucedía y que estaba vetado para el público, pues en él se muestra como las oraciones de las monjas son elevadas a Dios dentro del *locus* propicio para ello. Existen otras obras con función similar vinculadas a conventos femeninos angelopolitanos, tales como la *Apoteosis de la orden del Carmen* firmada por el mismo Magón para el templo conventual de la Soledad o el cuadro atribuible a Miguel Castillo que con el tema del *Cantar de los cantares* se conserva en el Museo de Santa Mónica y que al parecer procede del templo conventual de Santa Inés.<sup>20</sup>

El cuadro que aquí nos interesa presenta una composición compleja y novedosa que de manera eficaz y persuasiva comunica elocuentemente su mensaje: del lado izquierdo un conjunto de frailes carmelitas otorga una misiva a San Juan de la Cruz, mientras que de lado derecho monjas profesas y novicias hacen lo propio con Santa Teresa de Jesús, su madre y fundadora. Al centro de la composición, el mismísimo Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu coloca de manera directa en las manos de San José, patrono del marquesado de la regalía fundado por su hermano, una devota encomienda solicitada por su clero secular, representado por sendos retratos de curas; sin poder asegurar nada, es factible que uno de ellos sea Francisco Xavier Grashuysen, quien para 1743 tuvo el cargo de vicario interino de los 10 conventos de la Angelópolis (Amador Marrero, 2012: 366), dentro de los cuales estaba el de Santa Teresa. Resulta impactante que se representara al obispo como intercesor ante la divinidad casi con la misma cercanía que muestran Santa Teresa y San Juan; esta imagen me parece la más osada que haya visto de un obispo, por lo menos hecha en vida del mismo, y sintetiza en sí misma el poder político que llegó a tener Abreu y la manera en que supo manejar su imagen, pintada y pública, como pastor celoso y vigilante de su diócesis.

En la parte superior –y rodeada por los siete príncipes– se encuentra Nuestra Señora del Carmen sosteniendo al Niño Jesús, quien se dispone a firmar en signo de aprobación una petición elevada por San José, cuya figura flanquea la escena en compañía de San Miguel, arcángel teniente del tintero en el que el niño remoja su pluma. La elección de ambos santos no es arbitraria ni tampoco corporativa, pues tanto el príncipe de las milicias celestiales como el Castísimo Patriarca eran patronos principales y jurados de la muy noble y muy leal ciudad de Puebla. Es así como la obra en conjunto, muestra a los frailes y las monjas carmelitas comandados por su prelado, todos elevando al unísono las peticiones de la grey angelopolitana a los cielos, donde solícitamente los patronos civiles las turnan al todopoderoso, entronizado bajo la forma de divino infante sobre el regazo la Virgen del Monte Carmelo. La soberbia composición fue firmada de manera escueta por

---

<sup>20</sup> Agradezco la noticia a la doctora Patricia Díaz Cayeros, quien estudió la obra para una exposición del Museo de Santa Mónica)

Magón en el escabel sobre el que se apoya el obispo, mostrando con ello no solamente su vínculo cercano, sino también la forma en la que el arte de la pintura elevaba la figura de su patrono y caro prelado.



Img. 6.- José Joaquín Magón, *Alegoría de la intercesión a Nuestra Señora del Carmen*, óleo sobre tela, mediados del siglo XVIII, Templo conventual de Santa Teresa, Puebla.

Pareciera que, a la muerte del prelado en 1763, la misma figura de Magón se va disolviendo de la historia, pues a partir de esa fecha sólo encontramos una obra más firmada en 1764 (Andrade Campos, 2015: 227). Como ya se ha señalado anteriormente, es factible que José Joaquín haya mudado su residencia a la ciudad de México, donde casó su hijo homónimo en el curato de la Soledad y Santa Cruz, mismo en el que protagonizó un singular escándalo consignado y perseguido por el Santo Oficio (Andrade Campos, 2015: 108).

### **El obispo auxiliar y el pintor de la Compañía**

El año de 1747 falleció en la Angelópolis Juan Francisco de Leyza y Gastelú, primer obispo auxiliar de Puebla; su presencia había sido solicitada por el frustrado obispo Pedro García – quien nunca llegó a gobernar la diócesis– por lo cual trabajó los cuatro años de su presencia en la Angelópolis bajo el mandato de Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu (Salazar Andreu, 2006: 98). Al enterarse de esta pérdida, el obispo titular no dudó en solicitar a Fernando VI la suplencia de dicho puesto, proponiendo a su sobrino Miguel Anselmo Álvarez de Abreu, quien para ese entonces se desempeñaba como racionero de la Catedral de Canarias. En 1749 Benedicto XIV lo nombra obispo auxiliar de Puebla y titular de Císamo, pues hasta la fecha es costumbre que los prelados auxiliares ostenten una titular de menor rango; finalmente, el 20 de junio de 1751 fue consagrado

con todo lucimiento en la Catedral de Puebla, siendo ungido por su tío Domingo Pantaleón. La principal tarea del auxiliar –y razón primordial de su cargo– fue la de recorrer el amplio territorio diocesano, pues la singular extensión requería un dispendio de energía y tiempo considerables para poder hacer las visitas pastorales a las que por ley está obligado el obispo (Salazar Andreu, 2006: 98), dentro de las cuales se administraban sacramentos como la confirmación y se revisaba la administración temporal y espiritual de las parroquias, así como el estado y ornato de los templos.

Los estudiosos del personaje, coinciden en que Miguel Anselmo fue hechura íntegra de su tío, pues lejos de desarrollar una personalidad propia se limitó a seguir el ejemplo de Domingo Pantaleón; cuando le tocó ser tutelar de la diócesis oaxaqueña, mucho menor en congrua y relevancia, tuvo un papel poco sobresaliente, lo cual parece remarcar la dependencia que tuvo a la inmensa figura que representó su tío.<sup>21</sup> Es probable que la misma dignidad de obispo, aunque fuera auxiliar, le acreditara para contar con un artista de cámara propio, lo cual estaría en consonancia con el ejemplo que tomó de Pantaleón.<sup>22</sup> En ese tenor es probable que su vínculo estrecho con la Compañía de Jesús, lo llevara a conocer a Miguel Jerónimo Zendejas (Andrade Campos, 2022: 289).

La relación entre los jesuitas y la familia Zendejas comenzó cuando el afamado Juan Antonio de Oviedo llevó a Roma a Lorenzo Zendejas –padre de nuestro pintor– en calidad de su sirviente. Ya en la ciudad Eterna, Oviedo le propuso a Zendejas poner en Puebla una tienda de estampas en la cual pudieran nutrirse los pintores y demás artistas, llevando en el tornaviaje grabados seleccionados por el propio sacerdote y sus compañeros romanos (Olivares Iriarte, 1855: 84). A la muerte de Lorenzo, es probable que Miguel Jerónimo fuera ayudado por la misma Compañía de Jesús para entrar al taller de Pablo José de Talavera, que por ese entonces estaba trabajando la serie de los personajes ilustres que habían tomado los Ejercicios Espirituales (Andrade Campos, 2022: 59-60).

La formación de Zendejas continuó por varios talleres como lo fueron del de José de Priego, José Gregorio Lara y José Joaquín Magón, con quien guarda ciertas concomitancias estilísticas (Andrade Campos, 2022: 60); esto resulta particularmente interesante pues no solamente nos demuestra que Zendejas había sintetizado la tradición poblana a partir de su presencia en los diversos obradores, sino también que sus formas participaban del gusto episcopal, pues estaban influenciadas por las del pintor de cámara de monseñor Domingo Pantaleón. Es probable que la vinculación jesuítica y el refinamiento de su obra, impulsaran a Zendejas como pintor de cámara del obispo auxiliar Miguel Anselmo, y aunque nuevamente no contamos con pruebas documentales de

---

<sup>21</sup> Agradezco a Pablo Amador la discusión al respecto, para más información revisar su artículo en el presente volumen.

<sup>22</sup> Como indicio de esta hipótesis tenemos que, al llegar a Puebla, Miguel Anselmo no vivió en el Palacio Episcopal como lo hacía la familia del prelado, pues Domingo Pantaleón le compró su propia casa de dos pisos, misma que dotó con un rico menaje propio de un palacio, como lo exigiría la dignidad de obispo. Para más información revisar el artículo de Pablo Amador en el presente volumen.

dicha relación, existe un importante número de obras que nos permite plantear la existencia de un vínculo estrecho entre ambos personajes.

El primer encargo que salió de dicha relación es probablemente la obra más trascendental y una de las más icónicas de la pintura angelopolitana en el periodo virreinal, aunque hoy por hoy lleve más de veinte años embodegada en condiciones bastante cuestionables: me refiero a los lienzos que con el tema de la gloria pintara Zendejas en 1758 para la bóveda del coro de Santa Rosa (**Img. 7**). El patrocinio artístico se enunciaba en dos ocasiones en el referido espacio: la primera en la misma tela, indicando que se hizo a costa de Miguel Anselmo (Pérez Dib, 2010: 29-37); la segunda es en una banca que todavía se conserva y que tiene la siguiente inscripción:

Estas Bancas y la Voveda

Pintó Miguel Geronimo de Zendejas

el año de 1758. Con limosna del

Il.mo Sr. Dr. Dn. Miguel Anselmo de Abreu Obpo. de Sisamo y Auxiliar deste obispado.

La doble enunciación del comitente nos deja claro el deseo explícito del prelado y del pintor porque existiera constancia clara de su papel dentro del proceso de creación en una obra tan singular; es por ello que, ante la lejanía de la pintura y la complejidad para leer la inscripción colocada sobre ella, se reafirmó la autoría del artista y la donación del mitrado en la mencionada banca. El lienzo fue parte de toda la renovación que se emprendió cuando finalmente el beaterio fue elevado a la categoría de convento, siendo el obispo Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu el principal paladín que enarboló la causa (Valentín Romero, 1765: 35); el afecto que tuvo al cenobio quedó patente hasta el final de sus días, cuando mandó a enterrar su corazón en el referido templo para que perpetuamente morara con sus hijas espirituales, las rosas dominicas.

Para lograr la singular empresa, el obispo Pantaleón se valió tanto de su propio caudal como de su capacidad como gestor, persuadiendo al clero y cercanos para que colaboraran en la obra. En el caso particular del coro –que necesitó de una reforma trascendental debido a la nueva función del rezo conventual– sabemos que fue ampliado y renovado por el propio prelado; como parte de las obras, es probable que mandara a su pintor de cámara José Joaquín Magón a ejecutar los lienzos de la vida de la Virgen, así como las escenas de la pasión que a modo de *pendant* colgaban en los muros laterales del espacio. Posteriormente, Miguel Anselmo costearía la innovadora decoración pictórica de la bóveda, para la cual mandó a llamar a Miguel Jerónimo Zendejas. Creo que esta es la razón por la cual algunos historiadores del arte han notado con extrañeza la diferencia de pinceles que hay entre los cuadros del coro (De la Maza, 1990: 41), pues, aunque pertenecen a una misma empresa y momento artístico, fueron patrocinados por dos prelados distintos, cada uno con su pintor de cámara (Andrade Campos, 2022: 272-276).

Tengo para mí que la idea de la decoración celeste salió de un tercero que estuvo vinculado tanto con el artista y el prelado, como con la comunidad de religiosas dominicas: me refiero al jesuita José Bellido, quien fuera confesor del convento y en particular de sor María Ana Águeda de San Ignacio, mística y primera priora de Santa Rosa. Unos años antes Bellido había sido designado como procurador de la orden para asistir a la reunión general en Roma; es plausible que durante su estancia contemplara los grandes techos pintados de la ciudad, en particular los que hiciera il Baciccio para templo del Gesú y el jesuita Andrea Pozzo para la iglesia de San Ignacio, ambos espacios epicentros globales de la orden (Andrade Campos, 2022: 289).

Al regresar con esta imagen en su cabeza, pudo idear que sus hijas espirituales contemplaran a la corte celestial dentro de los muros de su clausura, a la manera que sus hermanos romanos lo hacían; por esta razón convencería al mitrado Miguel Anselmo –caro amigo de los jesuitas– para que patrocinara la obra en sintonía con los empeños de su tío Domingo Pantaleón, presentando para ello a Miguel Jerónimo Zendejas, incipiente artista que el mismo año de 1758 también estaba trabajando para los jesuitas en la serie de alumnos notables del colegio de San Ignacio. La injerencia de la Compañía en la creación de esta obra quedó plasmada en las protagónicas figuras de San Ignacio de Loyola y San Francisco Xavier, únicos personajes pintados dentro de la gloria que no pertenecen a la tradición bíblica y apócrifa.

La obra también tomó como punto de referencia las mismas revelaciones de Sor María Ana Águeda de San Ignacio,<sup>23</sup> las cuales estaban compendiadas tanto en sus escritos como en las visiones que contempló y que fueron dadas a conocer por el mismo José Bellido, cuando escribió y publicó a costa del referido Domingo Pantaleón la biografía de la religiosa el mismo año de 1758. Para la realización de la decoración pictórica en la bóveda, tan ajena a lo que se conoce de la tradición artística poblana, Zendejas debió tomar como referencia lo hecho por Cristóbal de Villalpando en la cúpula del altar de los Reyes de la Catedral de Puebla.

Otro posible referente teórico y visual del artista pudo ser el libro *Perspectiva Pictorum Architectorum* de Andrea Pozzo, ya fuera por conocerlo en la tienda de estampas romanas de su padre o porque el mismo Bellido –quien había visto la obra del artista jesuita en Roma– lo pusiera en sus manos. Hay que recordar que el ya mencionado Miguel Cabrera tuvo un volumen de dicha publicación dentro de su biblioteca, misma que utilizó para la decoración del techo del templo de San Francisco Xavier en Tepetzotlán (Zaragoza, 2015: 19). Sabemos que en algún momento Zendejas tuvo en sus manos un ejemplar del libro de Pozzo, pues copió casi fielmente una de sus

---

<sup>23</sup> La propuesta de vincular los escritos y visiones de sor María Anna Águeda de San Ignacio con la pintura de la bóveda fue hecha originalmente por Cristina Ratto (Ratto, 2019: 271-308). Posteriormente, y utilizando otros pasajes distintos, hice otro cruce de referencias para mi tesis de doctorado (Andrade, 2021: 290-315).

láminas en el cuadro de *El patrocinio de San José a los escultores* que cuelga en la sacristía del templo de Santiago, barrio donde moraban estos de artistas también llamados santiagueros.<sup>24</sup>

La osada empresa llegó a feliz puerto, pues Zendejas logró a través del correcto uso de la perspectiva, plasmar el empíreo protagonizado por la Santísima Trinidad y la Virgen María, quienes son acompañados por patriarcas, familiares y la corte angélica, cumpliendo así con la intención de transportar a las religiosas a ese cielo abierto en el que podían contemplar al Dios que alababan en el coro. Cabe destacar que gran parte de los ángeles representados tocan y entonan música con partituras e instrumentos similares a los que se utilizaban en el convento, por lo cual podemos establecer que a través del sonido emitido por las monjas y representado en la pintura, las religiosas y los ángeles se unían a un solo coro con el fin de cantar las glorias y finezas divinas.

Manuel Payno refiere que mientras Zendejas pintaba en su taller la decoración del coro, era visitado continuamente por el obispo: “Cuando el señor obispo don Pantaleón Álvarez de Abreu repuso el coro de Santa Rosa, iba diariamente a la casa del artista, en su carroza, y lo acompañaba una gran parte del día en sus trabajos” (Payno, 2005: 202). Aunque esta aseveración se antoja exagerada, es factible que en lugar del prelado Domingo Pantaleón, fuera el propio obispo auxiliar Miguel Anselmo -patrono de la obra- quien ocasionalmente visitara el taller para supervisar y admirar el trabajo que había encomendado; esto se inscribe dentro de la tradición de príncipes y nobles visitando los obradores de sus pintores de cámara, tópico que ennoblecía a los artistas y entre cuyos ejemplos destaca el de Felipe IV visitando a Velázquez (Gállego, 1995: 94). La ejecución de esta magnífica obra parece haber consolidado la carrera ascendente del pintor a la vez de afianzar su relación con el prelado Miguel Anselmo, pues a partir de esto veremos otras obras vinculadas a su patrocinio (Andrade Campos, 2022: 298-315).



<sup>24</sup> Agradezco al historiador del arte Carlos Maura Alarcón la observación de este detalle en la obra, mientras la examinábamos en una visita de campo.

Img. 7.- Miguel Jerónimo Zendejas, *La Gloria*, óleo sobre tela adherido a muro  
1758, Templo de Santa Rosa, Puebla (actualmente embodegada).

Dentro del mismo templo de Santa Rosa se ejecutaron en 1764 las exequias del corazón del obispo Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu, quien como última voluntad había donado la afectiva víscera a sus más amadas hijas. Las funciones contemplaron la creación de un túmulo funerario que encerrara el corazón de su amantísimo padre; gracias a la publicación de los sermones que acompañaron las pompas, conocemos un grabado de José de Nava en que se retrata la pira diseñada por el mismo Miguel Jerónimo Zendejas, como lo refiere el libro titulado *El corazón de las rosas*:

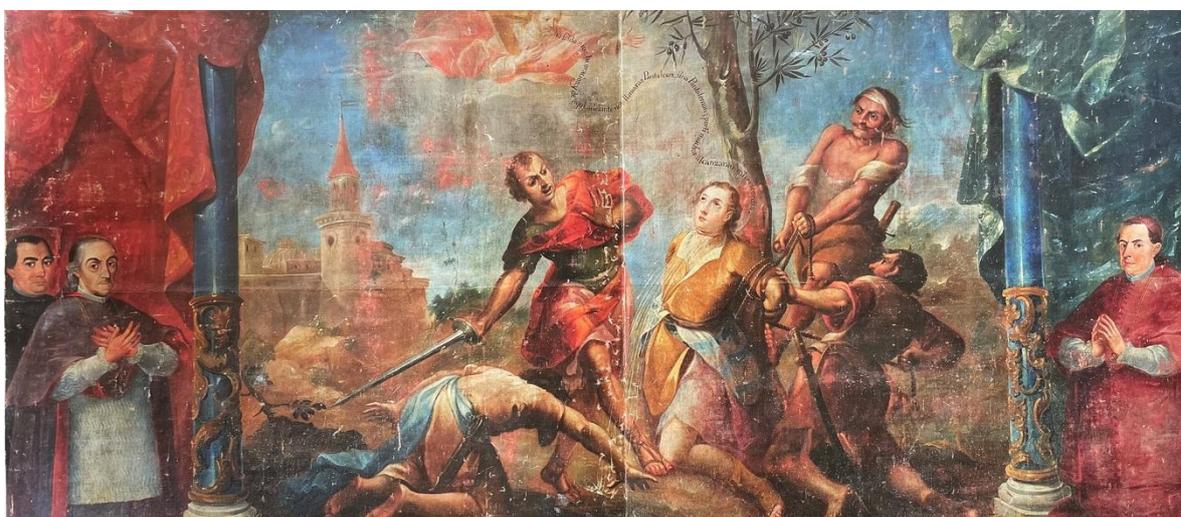
«A la elección tan acertada de dos Sugetos tan oportunos para las oraciones, siguió la de uno de los más diestros Pintores de esta Ciudad; que lo fue D. Geronymo Sendejas, Maestro examinado en el Arte, a quien encargaron las fábrica de una vistosa, y costosa Pyra (Montaña: 1765, 35)»

El volúmen también menciona que la celebración de las honras fúnebres –dentro de las cuales se contempló la creación de la pira– fueron organizadas por la familia del obispo refiriéndose con ello a los personajes que conformaban la corte episcopal (Montaña, 1765: 31) . Es casi seguro que la comitiva estaría encabezada por Miguel Anselmo Álvarez de Abreu, quién, además de pertenecer al séquito del obispo, era familiar sanguíneo y directo del mismo. Resulta lógico pensar que el obispo auxiliar encargó la importante construcción de la pira funeraria de Domingo Pantaleón a su pintor predilecto, Miguel Jerónimo Zendejas.

Como ha quedado claro en el desarrollo del presente artículo, la factura de retratos era tarea fundamental de un pintor de cámara; en este particular caso, tenemos que de los cinco retratos conocidos de Miguel Anselmo, tres fueron firmados o están atribuidos a Zendejas. El más interesante de todos es el que pintó en 1761 como parte del programa pictórico del templo de los Santos Reyes en Tlanechicolpan; el conjunto se configura como todo un programa laudatorio hacia el obispo Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu, el cual pudo haber sido orquestado por el clérigo o párroco del lugar con la asesoría del mismo Miguel Anselmo Álvarez de Abreu, quien recomendaría para la empresa a su pintor de cámara. Cabe recordar que el obispo auxiliar se encargaba de las visitas pastorales a la arquidiócesis, razón por la cual pudo haber entrado en contacto con el cura local, conocer el recinto y proponerle el ciclo pictórico que, a través de su iconografía, demuestra un conocimiento profundo de la figura y devociones del máximo prelado catedralicio.

El cuadro estelar que orquesta y da sentido al ciclo es el *Martirio de San Pantaleón* (Img. 8), tela en la que Zendejas dejó firma y fecha de la empresa (Amador Marrero, 2012: 248-249). Al centro de la composición se observa a San Pantaleón, patrono y tutelar del obispo, siendo atado al tronco de un árbol mientras un soldado lo degüella; en la parte superior Cristo se alista para recibir

al mártir en la gloria. La escena sacrificial se presenta dentro de una especie de escenario descubierto por un telón, cuyas cortinas parecen descorrerse gracias a un par de columnas laterales; dichas telas sirven como sendos doseles que cobijan tanto al obispo Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu acompañado por un anónimo clérigo (probablemente el cura del templo), como a la figura del obispo auxiliar Miguel Anselmo, cuya presencia parece reclamar su participación en el proyecto. La solución conceptual y formal que presenta a los mitrados y al clérigo dentro de una estructura palaciega desde la que observan el martirio, recuerda a la ideada por Magón para el cuadro de la *Oración en el huerto* (analizado anteriormente) lo cual nos permite pensar en una composición gustada por la corte episcopal, así como en la formación de Zendejas dentro del taller de Magón.



Img. 8.- Miguel Jerónimo Zendejas, *El martirio de San Pantaleón*, óleo sobre tela, 1760  
Templo de los Santos Reyes, Tlanechicolpan, Puebla.

Siguiendo con el tema del santo mártir, el recinto también aloja otra pintura –seguramente pintada por el mismo Zendejas– donde se representa a San Pantaleón, siguiendo el mismo modelo de la escultura del santo que hizo José Marín Villegas de Cora en 1753 para la Catedral de Puebla por petición expresa de Domingo Pantaleón. La copia del modelo catedralicio nos habla de las intenciones de promover la devoción a un mártir a través de la construcción de una imagen oficial, cuyo original se encontraba en el máximo templo del obispado. Continuando con el programa pictórico que alude al obispo, el lienzo de *La entrega del Rosario a Santo Domingo* remite a una escena del santo cuyo nombre de pila también lleva el prelado (Amador Marrero, 2012: 248); mientras que el tríptico en el que se representa a San José acompañado de las escenas del *Banquete de la Sagrada Familia* y *El taller de Nazareth*, bien puede recordar el patricinio del santo sobre el marquesado de la Regalía, casa nobiliaria de los Álvarez Abreu.

El segundo retrato de Miguel Anselmo se encuentra actualmente en el Museo Amparo (**Img. 9**); aunque la obra no presenta firma, ha sido atribuido acertadamente al pincel de Miguel Jerónimo Zendejas. El prelado representado de medio cuerpo, sostiene el pectoral de oro y esmeraldas que enuncia su consagración a Cristo; mientras que, con la otra mano, coge un breviario cuya lectura ha interrumpido para ser retratado. El personaje se observa vestido con un rico roquete plisado en zigzag que expresa su alta dignidad, recalcada gracias al escudo episcopal, que en parte es conformado por la heráldica nobiliaria de los Abreu. Para Pablo Amador, este retrato debió servir como modelo a Miguel Jerónimo para otras obras posteriores, como la que a continuación se analizará (Amador: 2016).



Img. 9.- Miguel Jerónimo Zendejas (atribuido), *Retrato del obispo Miguel Anselmo Álvarez de Abreu*  
Óleo sobre tela, mediados del siglo XVIII, Museo Amparo.

La última representación del obispo se encuentra dentro de una composición historiada. En 1785, el templo de Santa María Molcajac (**Img. 10**) encargó un lienzo que recordara su dedicación como parroquia, celebrada el año de 1755 gracias al presbítero José de Miranda (Vargaslugo, 2005: 499-501).<sup>576</sup> La pintura conmemorativa presenta la efigie del obispo Miguel Anselmo a punto de incensar el altar mayor para consagrarlo. Debido a la fecha del evento, es prácticamente seguro que el obispo auxiliar haya celebrado dichas funciones, pues como ya se ha recalcado, para esa época el prelado titular ya le había conferido la tarea de las visitas pastorales dentro del obispado.

La realización del retrato de Miguel Anselmo dentro del lienzo de Molcajac —pintado 20 años después del evento— no debió ser problema para el pintor, pues aunque para ese entonces el

personaje llevaba ya varios años fuera de la Angelópolis ostentando el cargo de obispo de Oaxaca, la relación que habían mantenido debió propiciar que recordara puntualmente su fisonomía, amén de que también contara en su taller con algún boceto o cuadro del personaje al que sirvió y que pintó en varias ocasiones, como el del mencionado del Museo Amparo (Amador: 2016).



Img. 10.- Miguel Jerónimo Zendejas, *Dedicación de la parroquia de Santa María Molcajác*  
Óleo sobre tela, 178, Parroquia de Santa María Molcajác, Puebla.

El último ciclo pictórico que hipotéticamente refuerza de manera indirecta el vínculo laboral entre Miguel Anselmo y Miguel Jerónimo, es un programa laudatorio del clero secular localizado en la parroquia de San Francisco Tepeyanco. En dicho espacio se encuentra un retablo dorado que sirve de enmarcamiento a cinco lienzos que representan a San Amable, San Gamelberto, San Fortunato, San Luciano, San Aredio y San Magno, todos ellos identificados en su cartela bajo el mote de “honra del clero secular” (Fernández Niño: 2004, 197-204). El conjunto atribuido correctamente a Zendejas, parece hacer alusión a la secularización de las parroquias, empezada más de un siglo antes por el obispo Juan de Palafox y Mendoza y continuada por mandato regio durante la administración del prelado Domingo Pantaleón, aunque valga la pena mencionar que dicho curato ya había pasado a la mitra desde el siglo XVII. En este tenor, resalta que el año de 1761 ostentaba la titularidad de la parroquia Diego Miguel Acosta y Quintero, presbítero del círculo canario de los Abreu, quien se había desempeñado como ayudante y consultor de cámara de Miguel Anselmo, por lo cual sería factible que el mismo hubiera recomendado a su pintor para desempeñar la singular obra (Amador Marrero, 2012: 380).

Es así que termina el recorrido del fructífero vínculo entre el prelado isleño y el artista: el año de 1765 Miguel Anselmo Álvarez de Abreu tomaba posesión de la diócesis de Antequera Oaxaca, la

cual gobernó por poco más de 8 años, destacándose dentro de sus contadas empresas materiales la reconstrucción del templo de Nuestra Señora de las Nieves donde –como ya ha dicho Pablo Amador en otro artículo de este libro- reposan sus ojos y corazón; estudios posteriores revelarán si logró entretener con algún artista local una relación como la que aparentemente sostuvo con Miguel Jerónimo. Por su parte, nuestro pintor sufrió en la década de 1760 dos pérdidas que debieron ser tremendas para su labor y sus afectos: la del obispo que lo había cobijado y la de la Compañía de Jesús que salía expulsada de los territorios hispánicos por orden de Carlos III en 1767. A pesar de ello, Zendejas ya había constituido para esa época una poderosa red clientelar que integraba a canónigos, párrocos, religiosos seculares y civiles que gustaban de su obra convirtiéndolo en el pintor más reputado del obispado, título que mantuvo hasta el tardío año de 1815, en que murió a la edad de 92 años con el reconocimiento de sus alumnos y la sociedad poblana.

Como reflexión final, creo que es necesario replantearnos el trasplante y adaptación de los usos y costumbres de las cortes europeas al mundo americano; aunque la ausencia de un rey y sus nobles allegados nos impida encontrar símiles exactos, la llegada de funcionarios europeos conlleva naturalmente la imitación de los modelos propios donde fueron educados para gobernar. En particular los obispos, príncipes eclesiásticos en suelo indio, debieron pensar su personal corte y vida palaciega en función a la tradición hispánica. La firma de Miguel Cabrera como pintor de cámara en el retrato de Manuel Rubio y Salinas abre la puerta a entender este título dentro de la Nueva España, y aunque no fuera un cargo con una remuneración determinada, su posible existencia debe entenderse como un doble juego de intereses en el que patrono y artista ganaban prestigio a través de un nombramiento honorífico.<sup>25</sup>

El impulso que los obispos daban a determinados artistas a través de la sanción de su obra y el patrocinio ejercido sobre ellos, generaba un efecto que no solamente impactaba en la vida del artífice, sino en el desarrollo de la propia tradición artística. Muchas veces el alto clero – compuesto por canónigos y clérigos con particulares beneficios y cercanía al prelado– replicarían las formas y contratarían a los pintores avalados por su prelado como una forma de integración a su proyecto, construyendo un gusto más o menos homologado que sería reproducido por otros sacerdotes que, a través de la imitación de este paradigma, buscarían el favor del grupo en el poder. Por otro lado, los pintores de menor calado, emularon dichas maneras con éxito o torpeza, dependiendo del personal talento y formación, para integrarse dentro de un circuito de artistas demandados a partir de la construcción de un gusto homologado con fórmulas y soluciones que se volvían canónicas dentro de su espacio y tiempo. Esta es una de las aristas desde las cuales podemos entender la

---

<sup>25</sup> Estas ideas retoman, en parte, lo dicho por Teresa Álvarez Icaza Longoria en su citado artículo acerca del Palacio Episcopal de Manuel Rubio y Salinas (Álvarez Icaza Longoria, 2019: 244, 259)

influencia de José Joaquín Magón y Miguel Jerónimo Zendejas en la tradición pictórica angelopolitana.<sup>26</sup>

## Fuentes

- Archivo General de Indias, *Cartas y expedientes del Cabildo Catedralicio de Puebla* (1744-1759), “Correspondencia del cabildo 1748”, s/p.
- Alcalá, L.E., Cuadriello, J., Katzew, I., Mues, P. (2017): «Pintado en México, 1700-1790», en *Pintado en México 1700-1790 Pinxit Mexici*: Estados Unidos: LACMA/Fomento Cultural Banamex, 16-49.
- Alonso Rivera, A. G. (2022): «La imagen en el contexto agustino femenino. Modelos de espiritualidad y filiación corporativa. Puebla, siglos XVII-XIX», UNAM, tesis para obtener el grado de doctor, Historia del Arte, 2022.
- Amador Marrero, P.F. (2012): «Relaciones artísticas entre Puebla de los Ángeles y las Islas Canarias: protagonistas y legados escultóricos», en *Ensayos de escultura virreinal en Puebla de los Ángeles*, México: UNAM/Museo Amparo, 337-411.
- Amador Marrero, P. F. (2016): «Una mirada, un gesto, una historia que contar. El retrato del obispo Miguel Anselmo Álvarez de Abreu», en línea, <https://www.youtube.com/watch?v=dG9cWTNBa5s&t=3126s> consultado el 30 de diciembre del 2023
- Andrade Campos, A.J. (2015): *El pincel de Elías: José Joaquín Magón y la orden de Nuestra Señora del Carmen*, Puebla: BUAP.
- Andrade Campos, A.J. (2016): «José Patriarca Universal: Uso y función de las representaciones josefinas en la Puebla de los Ángeles de la segunda mitad del siglo XVIII», UNAM, tesis para obtener el grado de maestro, Historia del Arte, 2016, 110.
- Andrade Campos, A. J. (2021): «Miguel Jerónimo Zendejas: paradigma del gusto clerical secular en el obispado angelopolitano (1758-1815)», UNAM, tesis para obtener el grado de doctor, Historia del Arte, 2021, 583.
- Álvarez Icaza Longoria, M. T. (2019): «El palacio arzobispal de México: domicilio y asiento del gobierno de un prelado (1749-1765)», en *La Iglesia en la construcción de los espacios urbanos, siglo XVI al XVIII*, México: UNAM/BUAP, 223-259
- Báez Hernández, M. (2023): «El corazón del obispo entre la pluma y el pincel. Correspondencias del texto a la imagen en el retrato del obispo Manuel Fernández de Santa Cruz» en *Imágenes. Encrucijadas Interdisciplinares*, España, Universitat de València.

---

<sup>26</sup> Esta idea fue la premisa central que desarrollé en mi tesis doctoral bajo el concepto de “gusto clerical secular” (Andrade, 2021: 137-249).

- Blanco Sosa, J.M. (2007): «La Madre Santísima de la Luz en la parroquia de la Santa Cruz-Puebla», tesis para obtener el grado de Maestro en Historia del Arte: UNAM, 2007, 42-49.
- Blanco Sosa, J.M. (2024): «Imágenes de la fe. Grabados para libros en la Puebla de los Ángeles (1765-1821)», Universidad de Barcelona, Tesis para obtener el grado de doctor en [...]
- Cabrera, M. (1756): *Maravilla Americana y conjunto de raras maravillas observadas con la dirección de las Reglas de el Arte de la Pintura en la prodigiosa imagen de Nuestra Señora de Guadalupe*, México: Imprenta del Real y más Antiguo Colegio de San Ildefonso.
- Carrión, A (1970): *Historia de la ciudad de Puebla de los Ángeles*, Puebla: Editorial José María Cajica.
- Cayeros Buenfil, G. (2018): «Análisis iconográfico de la serie hagiográfica de San Juan de Dios en la pinacoteca municipal de Atlixco (Puebla) conexiones artísticas entre el viejo y el nuevo mundo», BUAP, Tesis para obtener el grado de licenciada en Historia, 2018, 94-97.
- Cuadriello Aguilar, J. G. (2004): *Las glorias de la república de Tlaxcala o la conciencia como imagen sublime*, México: UNAM-MUNAL.
- Cuadriello Aguilar, J. G. (2004): *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.
- De Jesús, S. T. (2009): *El libro de la vida*, México: Editorial Santa Teresa.
- De la Maza, F (1990): *Arquitectura de los coros de monjas en Puebla*, Puebla: Gobierno del Estado de Puebla.
- Echeverría y Veytia, M. (1963): *Historia de la Fundación de la Ciudad de la Puebla de los Ángeles en la Nueva España, su descripción y presente estado (libro II)*, Puebla: Ediciones Altiplano.
- Enríquez Rubio, L. (2012): *Un almacén de secretos. Pintura, farmacia, ilustración: Puebla, 1797*, México: UNAM/INAH.
- Felices de la Fuente, M. M. (2011): «La nobleza titulada en el reinado de Felipe V. Formas de acceso y caracterización», Universidad de Almería, tesis para obtener el grado de doctor, Facultad de Humanidades, 2011, 387-388.
- Fernández Gracia, R. (2000): *Don Juan de Palafox. Teoría y promoción de las artes*, España, Asociación de amigos del Monasterio de Fitero.
- Fernández Gracia, R. (2002): *Iconografía de Don Juan de Palafox. Imágenes para un hombre de estado y de la iglesia*, España, Gobierno de Navarra.
- Fernández Niño, M.C (2004): «Los retablos de la parroquia de San Francisco Tepeyanco: el conflicto del clero regular y secular en imágenes», Universidad Iberoamericana, tesis para obtener el grado de maestra, *Historia del Arte*, 2004, 243.
- Fernández Ronderos, V. (1755): *El todo de los médicos ;sermon panegyrico de el más sabio médico y martyr invicto San Pantaleón*, Puebla: Viuda de Miguel Ortega.
- Galí Boadella, M. (1996): *Pedro García Ferrer, un artista aragonés del siglo XVII en la Nueva España*, Puebla: ICSYH-BUAP.

- Galí Boadella, M. (2023): Estudios acerca de una ciudad episcopal. Puebla siglos XVII a XIX, Puebla: ICSYH-BUAP.
- Gállego, J. (1995): El pintor, de Artesano a Artista, Granada: Diputación Provincial de Granada.
- García Jiménez, S. C. (2017): «La imagen de la Soledad en Oaxaca: origen, patrocinio, culto social y discurso político, 1682-1814». Tesis para obtener el grado de Doctora en Historia: Colmex, 2017, 39-133.
- Gutiérrez Coronel. R. J. (1758): El encanto de los médicos. Idea panegírica del ínclito médico e invicto mártir San Pantaleón, México, Imprenta Nueva de la Biblioteca Mexicana.
- Lamas Delgado, F. (2009): «Nuevas consideraciones sobre los títulos cortesanos de Francisco Rizi», Archivo Español de Arte, volumen 82 número 235, 73-78.
- Leo Martínez, J.A. (2021): «La platería religiosa del obispado de Puebla de los Ángeles: desde los referentes hasta la distinción», UNAM, tesis para obtener el grado de doctor, Historia del Arte, 2021,422.
- Loayzaga, M. (1750): Historia de la milagrosísima imagen de Nuestra Señora de Ocotlán que se venera extramuros de la ciudad de Tlaxcala. México: Imprenta de la viuda de José de Hogal, 1750, 41-70.
- Lorenzana, F.A. (1769): Concilios Provinciales primero, y segundo, celebrados en la muy noble y muy leal Ciudad de México, México, Imprenta del Superior Gobierno del Br. D. Joseph Antonio de Hogal.
- Marín Bertolini, C. (2018): «En el corazón de Gertrudis: el modelo de la perfecta religiosa en la Ciudad de los Ángeles», Revista Cuertlaxcoapan, Año 4 número 14, 22-26.
- Montaña, J. I. (1765): *El corazón de las Rosas sepultado entre fragancias. Relación poética de las solemnes funerales exequias que para sepultar el corazón del Illmo. Sr. Dr. D. Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu, Dignísimo Arzobispo Obispo de la Ciudad de Puebla de los Ángeles en la América, celebró en el Convento de Santa Rosa peruana su noble, y reconocida familia*, Puebla: Imprenta del Real Colegio de San Ignacio.
- Montes González, F. (2005), «Sobre la atribución a Simón Pereyng de las escenas de batallas del Palacio de los Virreyes», Revista Laboratorio de Arte, número 18, 153-164.
- Mues Orts, p. (2008): La libertad del pincel. Los discursos sobre la nobleza de la pintura en la Nueva España, México: Universidad Iberoamericana.
- Mues Orts, P. (2009): «El pintor novohispano José de Ibarra: imágenes retóricas y discursos pintados», UNAM, tesis para obtener el grado de doctor, Historia del Arte, 2009.
- Mues Orts, P. (2017): «Retrato del arzobispo José de Lanciego y Eguilaz y Juan Antonio de Fábregat» en Pintado en México 1700-1790 Pinxit Mexici: Estados Unidos: LACMA/Fomento Cultural Banamex.
- Mues Orts, P. (2017): «Pintura ilustre y pincel moderno. Tradición e innovación en la Nueva España» en Pintado en México 1700-1790 Pinxit Mexici: Estados Unidos: LACMA/Fomento Cultural Banamex.
- Neff, F. (2013): «La escuela de Cora en Puebla: la transición de la imaginería a la escultura neoclásica», UNAM, tesis para obtener el grado de doctor, Historia del Arte, 2013, 441.

- Olivares Iriarte, B. (1987): «Álbum artístico», Puebla: Secretaría de Cultura del Estado de Puebla.
- Olivares Iriarte, B. (1856): Álbum artístico, en línea, <https://digitalcollections.smu.edu/digital/collection/mex/id/820> Consultado el 15 de octubre del 2023.
- Palomino de Castro, A. (1714): El Parnaso Español pintoresco laureado, Madrid: S/I.
- Palomino
- Payno, M. (2005): Bosquejos biográficos, obras completas, XVIII, México: CONACULTA.
- Pérez Cancio, G. (1970): La Santa Cruz y Soledad de Nuestra Señora. Libro de fábrica del templo parroquial. México: Departamento de Monumentos coloniales, 1970., 268 pp.
- Pérez Dib, J. (2010): «Estudio sobre la autoría de las pinturas de la bóveda del coro alto del la iglesia de Santa Rosa de Lima atribuidas a Miguel Jerónimo Zendejas», UDLAP, tesis para obtener el grado de licenciada en Historia del Arte, 2010, 29-37.
- Pérez García (1990): Fastos biográficos de La Palma II, Santa Cruz de la Palma, Caja General de Ahorros de Canarias.
- Pérez Salazar, F. (1963): Historia de la pintura en Puebla, México: UNAM.
- Quiroz y Gutiérrez, N. (1940): Historia de la Aparición de Nuestra Señora de Ocotlán y de su culto en Cuatro Siglos (1541-1941), México: Talleres Lino Tipográficos de la escuela Rafael Dondé.
- Ratto, C. (2019): «La glorificación de María como Madre de Dios en la bóveda del coro alto de la iglesia de monjas dominicas de Santa Rosa de Lima en Puebla», en *Orden de Predicadores 800 años. Tomo V. Arte y hagiografía, siglos XVI-XX*, Colombia: Universidad Santo Tomás.
- Real Academia de la Lengua (1732): “Diccionario de Autoridades”, en línea, <https://apps.rae.es/ntlle/SrvltGUIMenuNtllle?cmd=Lema&sec=1.0.0.0.0.> Consultado el 20 de enero del 2024
- Romero, J.V. (1765): La más hermosa flor de las Rosas, que aviendo amurallado su Corazón en la Primavera de su vida con las Rosas de las Virtudes, esperamos renasca en el Ibierno del sepulchro, como fragante Rosa del Verano, Nuestro Amantísimo Prelado el Illmo. Señor Doctor D. Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu, Dignísimo Arzobispo Obispo, que fue de esta Ciudad y Obispado. Sermon, que, en el Entierro de su Corazón, y Honras, que a su tierna memoria hizo, y dedicó la Ilustre y Noble Familia de su Ilma, en consorcio, y en el Convento de las Señoras Religiosas de Santa Rosa de esta Nobilísima Ciudad, Puebla: Imprenta del Real Colegio de San Ignacio.
- Salazar Andreu, J. P. (2006): Obispos de Puebla de los Ángeles en el periodo de los Borbones (1700-1821), México: Porrúa.
- Tovar de Teresa, G. (1995): Miguel Cabrera pintor de cámara de la Reina Celestial, México: InverMéxico.
- Tovar de Teresa, G. (1995): Repertorio de Artistas en México tomo 1, México: Grupo Financiero Bancomer.
- Vargaslugó Rangel, E. (2005): Las imágenes de los naturales en el arte de la Nueva España, México: Fomento Cultural Banamex.

Zaragoza, V. (2019): Miguel Cabrera, las tramas de la creación, México: MUNAVI.



