

MINA RAMÍREZ MONTES

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, UNAM

En defensa de la pintura. Ciudad de México, 1753

Al ingenioso Arte de la Pintura,
imitadora de los primores y galas
de la Madre común Naturaleza

VINCENCIO CARDUCHO¹

Introducción

UN DÍA DE AGOSTO de 1983, Xavier Moyssén me regaló el libro *El barroco en la Sierra Gorda*, con la siguiente dedicatoria: “No hay mejores manos para este libro, que las de Mina...” Hoy, cuando él ya no está físicamente entre nosotros, es mi deseo contestar aquella frase con ésta: “No hay mejor homenaje para mi maestro que dedicarle una obra.” Ésta no tiene mayores pretensiones que la de ser una contribución al conocimiento de la historia de la pintura novohispana, labor a la que Xavier dedicó sus afanes con mucho éxito, a fuer de otras artes a las que también estudió.

El documento, punto de partida de este estudio, es una defensa de la nobleza del arte de la pintura, del quehacer liberal de los pintores y grabadores novohispanos y de la calidad de sus ejecutantes. Por su fecha de 1753 y por su

1. Vicente Carducho, *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias. Al gran monarca de las Españas y Nuevo Mundo, don Felipe IV*, edición, prólogo y notas de Francisco Calvo Serraller, Madrid, Turner, 1979, p. 3.

contenido es el antecedente de los manuscritos que dio a conocer el maestro en su artículo “La primera academia de pintura en México”.² El primero de ellos, el de mayor interés, es de 1754, gira en torno al deseo de los pintores, encabezados por su decano, José de Ibarra,³ de que la Academia, de reciente constitución, fuese reconocida por el rey y le concediese su patrocinio. Entiendo que era cuestión de forma, más que de fondo, pues la tal Sociedad ya estaba funcionando; sin embargo, con el reconocimiento podrían obtener un espacio *ad hoc* para sesionar, para enseñar y para hablar libremente de su arte sin la atadura del gremio. Bernardo Couto dice al respecto: “en el año de 1753 concibieron el proyecto de plantear en México una Academia, a semejanza de las que por entonces empezaba a haber en España, pusieron a su cabeza a Cabrera, con el carácter de presidente perpetuo...”⁴

El año mencionado o el nombre del presidente son incorrectos, lo que podrá comprobarse a lo largo de este trabajo.

Ni en la vieja ni en la Nueva España eran éstas las primeras academias de pintura. Bartolomé Esteban Murillo había fundado una en Sevilla

para que sirviese de enseñanza a los artistas sus contemporáneos, para cuyo fin concedió el monarca unos salones bajos de la monumental Casa Lonja; teniendo el ilustre fundador la complacencia de presidir la primera Junta, el 11 de enero de 1660, y a la que pertenecieron los numerosos artistas y aficionados que a la sazón florecían en la ciudad.⁵

2. X. Moyssén, “La primera academia de pintura en México”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 34, unam, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1965, pp. 23-25.

3. Nació en Guadalajara en 1685; a los 16 años vino a la capital, donde ejerció su arte; murió en 1756. Cfr. V. Armella y M. Meade, *Tesoros de la Pinacoteca Virreinal*, México, Mercantil de México, 1989, *apud* fichero del archivo personal de Augusto Vallejo. En 1728 Ibarra declaró, en la información matrimonial de Miguel Nava Cordero y Micaela de Figueroa, tener 43 años, estar casado con Andrea de Benavides, ser maestro pintor, vivir y trabajar en la calle del Reloj, en casas del convento de Santa Isabel. Cfr. J. L. López, *Catálogos de Documentos de Arte en el Archivo General de la Nación*, México: Ramo Matrimonios, segunda parte, México, unam, Instituto de Investigaciones Estéticas, núm. 5, 1985, ficha 3135, *apud* agn, *Matrimonios*, v. 84, exp. 16, fs. 92v-93.

4. B. Couto, *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, México, fce, 1947, p. 98.

5. J. Gestoso y Pérez, *Museo de pinturas de Sevilla*, Barcelona, Hijos de J. Thomas, [s.a.].

En la corte de México hubo una Academia donde participaron los hermanos Rodríguez Juárez.⁶ He encontrado, hasta ahora, dos manuscritos reveladores de su existencia. Ojalá que pronto podamos contar con mayores luces. Son de la misma fecha, 4 de septiembre de 1722, y su texto no varía en esencia, sólo que el primero lo firman solamente el presbítero Nicolás Rodríguez Juárez,⁷ “maestro examinado del arte de la pintura y actual corrector de la academia del mismo arte que tienen en esta ciudad” y su hermano Juan, “maestro asimismo en dicho arte y corrector que ha sido en la referida academia”. El segundo lo suscriben los anteriores “y las demás personas que la componen”: José Rodríguez Juárez, bachiller,⁸ Tomás de Pereda y Torres, Nicolás Enríquez de Vargas, Marcelo Vázquez, Juan Francisco Aguilera,⁹ Tomás de Merlo, Carlos Clemente López,¹⁰ Mateo Gómez¹¹ y Eusebio Carrillo.¹²

En ambos manuscritos, el primero a título personal y el segundo de manera institucional, dan poder al oficial de pintor, José de Ibarra, para que haga postura del arco triunfal para la entrada del virrey, marqués de Casafuerte, a la capital.¹³ Existe otro “poder” que corresponde a 1728, el cual, sin mencionar a los artífices que lo suscriben como pertenecientes a una corporación, sociedad o academia, dejó manifiesto en su otorgamiento el pensamiento de

6. Nicolás nació en 1667 y murió en 1734. Fue examinado en 1686. *Cfr.* G. Tovar de Teresa, *Repertorio de artistas en México. Artes plásticas y decorativas*, México, Grupo Financiero Bancomer, 1995, vol. III, p. 196. Juan nació en 1675 y murió en 1728. De la calidad de los pinceles de ambos hablan sus múltiples obras.

7. Rogelio Ruiz Gomar, en un texto inédito, dice que fue padre de 11 hijos y “...ahora puedo afirmar que casi tan pronto como quedó viudo [1704] se decidió a seguir la carrera eclesiástica, pues para el mes de febrero de 1706 ya se le menciona como ‘bachiller’, *apud* Archivo del Sagrario Metropolitano, *Libro de bautismos de castas*, fs. 354v-355”. Agradezco a Rogelio el haberme proporcionado datos biográficos de este pintor, así como sus valiosos comentarios sobre este trabajo.

8. Hermano de Nicolás y de Juan, de quien poco se sabe con relación a su obra, de la que sólo hay suposiciones hasta ahora.

9. Activo entre 1720-1730. *Cfr.* G. Tovar, *op. cit.*, vol. I, pp. 42-43.

10. Se tienen noticias de él de 1728 a 1754. *Ibidem*, p. 176, y vol. II, pp. 270-271.

11. Pintor indio. M Toussaint, *op. cit.*, p. 151, conoció algunas obras de él y no las consideró de valor, en cambio G. Tovar, *op. cit.*, vol. II, pp. 80-81, revalora su trabajo.

12. Desconocemos datos de las siguientes personas: Tomás de Pereda y Torres, Tomás de Merlo, Marcelo Vázquez y Eusebio Carrillo.

13. M. Ramírez Montes, *Catálogos de Documentos de Arte en el Archivo de Notarías de la Ciudad de México*, México, unam, iie, 1990, ficha 096, *apud* ancdm, *Not. Felipe Muñoz de Castro* (391), libro 2577, fs. 221-222 y 222-223v.

un grupo, “nominados como profesores que son del arte de la pintura”, que reflexionaba en torno a su oficio; ellos fueron Nicolás Rodríguez Juárez, clérigo presbítero; Miguel de Herrera, fraile agustino, José Rodríguez, clérigo de menores órdenes, Nicolás Enríquez, Antonio Enríquez, Baltasar Sánchez, Pedro de Sandoval y Urbina y Cristóbal de Roa, españoles, y don Carlos López, indio cacique,¹⁴ quienes dan poder a Clemente del Campo, que estaba presto para salir a Veracruz y poder zarpar a los reinos de Castilla, para comparecer ante el rey, el Consejo de Indias y demás tribunales, eclesiásticos o seculares, y en ellos pedir y suplicar que

se les honre y haga merced de concedérseles, por especial prerrogativa y privilegio, el que en lo venidero y después de concedido, no puedan ser ni sean recibidos por los profesores de dicho su arte de la pintura, ningunos aprendices que no sean españoles, descendientes de tales ni menos, en razón de los indios naturales

14. De Herrera se conocen obras suyas desde 1729 y hasta 1780 y quizá más tarde. *Cfr.* M. Toussaint, *Pintura colonial en México*, 2^a ed., México, unam, iie, 1982, p. 151. Sin embargo, G. Tovar de Teresa, *Repertorio de artistas...*, *op. cit.*, vol. II, p. 168, dice que se le confunde con otro pintor homónimo, “y es quien acaso firma, sin anteponer su calidad de fraile, el retrato de Antonio José Narváez en 1780...”

M. Toussaint, *op. cit.*, p. 187, dice de Nicolás Enríquez: “Las fechas de sus pinturas van de 1730 a 1768... todavía trabajaba en 1787”; en la p. 271 hay una nota sobre este pintor escrita por Moyssén: “El lugar de origen de Nicolás Enríquez no está aclarado aún; Orendáin no lo considera de Jalisco, aunque sí cita siete óleos pintados sobre lámina de cobre, procedentes del Hospicio Cabañas y hoy en el Museo Regional de Guadalajara; el mismo historiador anota a dos pintores más de apellido Enríquez: Blas y José; ambos, al parecer, trabajaron en Guadalajara en la segunda mitad del siglo xviii.” Quiero agregar que, el 31 de octubre de 1769, Nicolás Enríquez del Castillo, maestro mayor y sobrestante del real palacio de esa Audiencia, valuaba la casa de Juan Francisco de Espino en Guadalajara, Archivo Histórico de Jalisco, g-12-1752; gua-190, f. 7. Es posible que este homónimo hubiese confundido a algunos.

La cuestión de su nacimiento y algunos de los datos se aclaran con los documentos siguientes. Amonestación de 28 de enero de 1725: “Micaela de Montes de Oca, española, natural y vecina de esta ciudad, hija legítima de don Andrés de Montes de Oca y de doña Feliciana [Xaviera] Suárez, con Nicolás Enríquez español, natural de la doctrina de Culhuacán y vecino de esta ciudad, de catorce años a esta parte, hijo legítimo de Antonio Enríquez y de Juana de Altamirano.” [Rúbrica ilegible.] Al margen: “Pasó, llevaron licencia para Nicolás Rodríguez de casamiento y velación. 24 de febrero de 1725.” Nota que se añadió con posterioridad al matrimonio, Archivo Parroquial de San Miguel Arcángel de la ciudad de México, *Libro de amonestaciones*, años 1722-1760, f. 19, y el acta del matrimonio: “En once de febrero de mil setecientos y veinticinco años, yo el bachiller Nicolás Rodríguez Xuárez, con licencia del señor cura doctor Pedro Ramírez del Castillo, estando en la calle de San Felipe de Jesús, en casa de

del reino, que no constaren ser caciques principales; y que sólo lo puedan ejercer los que actualmente están recibidos, aunque sean de inferior calidad por no irrogarles agravio en lo que tienen aprendido y sabido, pero que en lo de adelante ya no se pueda recibir aprendiz que no justifique ser legítimo español y cacique principal, y que los que hubiere al tiempo de venido y llegado a esta ciudad el privilegio, se rechacen y repelan los que tuvieran los maestros de dicho arte en sus obradores y que éstos no los puedan tener los tratantes y comerciantes de pinturas, por no ser profesores de él y que a los indios, que no sean caciques principales, se les permita el arte de pintura y ejercicio de ella en sus pueblos, repúblicas y barrios y no en las cortes, ciudades, villas o lugares de españoles.¹⁵

Pero la cuestión de las academias anteriores a San Carlos no se aclara todavía; de la primera sabemos que existió, pero desconocemos su funcionamiento, y tampoco sabemos si fue sólo un intento fallido. De la segunda tenemos algu-

don Nicolás de Castañeda, habiendo hecho la amonestación que se acostumbra, presenté los contrayentes, no resultando de ella canónico impedimento, desposé por palabras de presente, que hicieron verdadero y legítimo matrimonio a Micaela Montes de Oca con Nicolás Enríquez, siendo testigos a lo ver, hacer y celebrar dicho matrimonio el doctor don Juan de Caravallido y don Josef Sisneros, presbíteros, presentes. Doctor Pedro Ramírez del Castillo [rúbrica]. Al margen: Micaela Montes de Oca con Nicolás Enríquez. Recibieron las bendiciones nupciales en el convento de señoritas religiosas de San Gerónimo, en 12 de dicho mes de 1725 años y lo firmé doctor Ramírez", Archivo Parroquial de San Miguel Arcángel de la ciudad de México, *Libro de matrimonios de españoles*, vol. 3, foja 107, partida 305.

En 1731, al ser testigo en la información matrimonial de su cuñada María Teresa Montes de Oca, dijo tener 26 años. *Cfr.* R. Maldonado y R. Pineda, *Catálogo...*, *op. cit.*, ficha 4448, *apud agn.*, *Matrimonios*, v. 115, exp. 38, f. 266, lo que confirma los datos de su nacimiento y vivir en el puente de la Aduana vieja. Por los datos anteriores se deduce que él fue bautizado el 13 de septiembre de 1704, hijo de Antonio [Enríquez] Villaseñor y de Juana de los Ángeles [Altamirano]. *Cfr.* Archivo Parroquial de San Juan Bautista Culhuacán, *Libro de bautizos (1699-1705) y matrimonios (1643-1667)*. Agradezco a A. Vallejo la noticia de estos documentos.

Antonio Enríquez, tal vez fue oriundo de Guadalajara, hay obra firmada por él en el Museo Regional de esa localidad en 1749. *Cfr.* M. Toussaint, *op. cit.*, p. 187.

Es posible que Pedro de Sandoval y Urbina sea el Pedro Sandoval que pintó las *Sibilas* del Paraninfo de la Universidad Nacional. *Cfr.* M. Toussaint, *op. cit.*, p. 179.

Desconocemos datos de los pintores Baltasar Sánchez y Cristóbal de Roa. G. Tovar, *Repetitorio de artistas...*, *op. cit.*, vol. III, pp. 168-170, habla de arquitectos y maestros ensambladores de apellido Roa que podrían ser familiares de este pintor.

Carlos López seguramente es Carlos Clemente López, *vid supra* nota 10.

¹⁵ M. Ramírez Montes, *op. cit.*, ficha 159, *apud Archivo de Notarías de la Ciudad de México, Not. Felipe Muñoz de Castro (391)*, libro 2583, fs. 347-350.

nos datos más que nos proporciona Couto: se debía componer de “un presidente, seis directores, un maestro de matemáticas, un secretario y un tesorero. Los ejercicios consistían en lecciones de dibujo, el estudio del modelo vivo y concursos anuales de pintura”.

Los estatutos estuvieron firmados por Miguel Cabrera,¹⁶ presidente; José Manuel Domínguez, primer director;¹⁷ Miguel Espinosa de los Monteros;¹⁸ Juan Patricio Morlete Ruiz,¹⁹ segundo director; Pedro Quintana,²⁰ director; Francisco Antonio Vallejo,²¹ tercer director, y José de Alcibar, director.²² Es una lástima que Couto sólo transcribiera el capítulo IX, donde se asentó:

Ninguno puede recibir discípulos de color quebrado; y el que contra este estatuto lo ejecutare, se los expelerá la Junta cuando lo sepa. Mas el profesor que hubiere de recibir discípulos ha de ser pintor declarado por esta Academia. Siendo como ordena el facultativo, cuando se le lleve un niño deberá saber que sea español y de muy buenas costumbres. Y hará una inspección del genio del dicho...²³

16. De él hablaremos más adelante.

17. M. Toussaint, *op. cit.*, pp. 173, 195, dice ignorar si es el Manuel Domínguez que firma una *Santísima Trinidad* de la Merced de Toluca. Xavier Moyssén, en notas del mismo libro, confirma lo anterior al mencionarlo como fraile mercedario, donde existen varias telas suyas, pp. 269 y 273.

18. Activo desde 1740, muere en 1760. *Cfr.* G. Tovar de Teresa, *Repertorio...*, *op. cit.*, vol. I, p. 378.

19. Nació en 1713, hijo de Nicolás Morlete, español, y Manuela Ruiz, india. Murió en 1772. *Cfr.* V. Armella y M. Meade, *op. cit.*, p. 165.

20. En 1771 hizo un arco para entrada del virrey Bucareli, en compañía de José Ventura Arzáez. M. Toussaint, *op. cit.*, p. 171.

21. 1722-1785. Su fe de bautismo dice: “En primero de febrero de mil setecientos veintidós, con licencia del licenciado don Francisco de Arriaga, cura propietario, bauticé a Francisco de Sales, hijo legítimo, de legítimo matrimonio de Lucas Vallejo y de Petra Alemán. Fue su madrina Juana de Calderón. Francisco [Antonio de Bocanegra] de Arriaga, bachiller, Juan de Bertodano” [rúbricas], Archivo de la Parroquia de la Santa Veracruz, *Libro de bautismos de españoles*, núm. 17, años 1720-1727, f. 55v. Debió de haber nacido el 29 de enero, día de su santo patrón. Francisco Vallejo se casó en 1742. Datos proporcionados por Augusto Vallejo, a quien agradezco no sólo su generosidad, sino también sus comentarios acerca de los pintores que en este trabajo se mencionan.

22. Se conocen obras suyas de 1751 a 1801. Fue teniente de director de la Real Academia de San Carlos. M. Toussaint, *op. cit.*, pp. 169-171. Murió en 1803 (nota de Enrique Berlin en la misma obra, p. 268).

23. B. Couto, *op. cit.*, p. 99.

A este autor le llama la atención la importancia que se da a la calidad étnica, por lo que dice: "Los profesores muestran temer que el arte valga menos y aun llegue a envilecerse, si es ejercitado por otras manos. Raro sentir en maestros que todo se lo debían a su mérito individual."²⁴

Los *Estatutos* mencionados son, sin lugar a dudas, posteriores a 1756, cuando Ibarra ya no vivía, pues no aparece su nombre, y cuando Cabrera había madurado su arte y alcanzado fama para ocupar el puesto. Xavier Moyssén ya lo había sugerido.

Todas las academias fueron trasformando sus *Estatutos*, aun la de San Fernando de Madrid, cuyo antecedente directo fue la junta preparatoria que inició actividades en 1744, a instancias del escultor Domingo Olivieri. El modelo de ésta debemos buscarlo en las academias de Francia e Italia y considerar que el lapso que va desde el proyecto de Meléndez (1726) hasta la fundación de la Academia de San Fernando en 1752 fue de organización, conformación y de redacción de las constituciones más oportunas.²⁵

Miguel Mateo Maldonado Cabrera, pintor oaxaqueño, a quien se ha reconocido como presidente de una academia en la capital del virreinato, en la época de los primeros *Estatutos* conocidos, parece no haber nacido en 1695, como se ha venido repitiendo. Abelardo Carrillo y Gariel, su primer biógrafo, lo planteó al referirse a los registros bautismales que se le adjudican:

tal vez vio la primera luz muchos años después de lo que se afirma, y llegó a la ciudad de México con posterioridad a la fecha que se le asigna, con lo que resultaría falso que fuese discípulo de Juan Rodríguez Juárez. Problema éste que me conformo con plantear, a fin de que no se estime que con los datos que se tienen ha quedado terminada la investigación relativa.²⁶

Guillermo Tovar, en su libro sobre el mismo pintor, deja latente la duda de la fecha del natalicio.²⁷ Cabrera debió de haber nacido entre 1715 y 1720, por lo

24. *Ibidem*, p. 141.

25. C. Bédat, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, pról. de Enrique Lafuente Ferrari, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1989.

26. A. Carrillo y Gariel, *El pintor Miguel Cabrera*, México, inah, 1966, p. 8.

27. G. Tovar de Teresa, *Miguel Cabrera, pintor de cámara de la reina celestial*, México, InverMéxico, 1995, pp. 21, 22 y 37. El autor añade la partida de matrimonio, proporcionada por A. Vallejo, de una supuesta hermana de Miguel, Andrea Maldonado Cabrera, doncella española, hija de padre natural, desconocido al igual que la madre, que se casa en la ciudad de

que pertenece a una generación posterior a la de Ibarra, lo que me inclina a pensar que estuvo algún tiempo en su taller,²⁸ relación que provocó su inclinación al “murillismo”, *maniera* que siguió Ibarra, a quien se puede considerar el eslabón entre aquel famoso pintor sevillano y el estilo pictórico más difundido en el siglo xviii, anterior a la Academia de San Carlos.

Documento y comentarios

A continuación presentaré a la comunidad científica la solicitud que un grupo de pintores y grabadores hicieron al virrey, como presidente de la Audiencia de México, para que se prohibiera tener obradores a los que no fueren maestros en dichas artes y que los maestros no recibiesen aprendices de calidad étnica inferior. Sus argumentos son muy interesantes y sus peticiones trascienden el campo de lo artesanal y lo gremial.²⁹ La noticia de la existencia de este manuscrito me la dio el acucioso investigador Augusto Vallejo de Villa, quien tuvo siempre en alta estima el trabajo realizado por Xavier Moyssén en el Instituto de Investigaciones Estéticas. Él se une, de esta manera, al reconocimiento que sus discípulos y compañeros le tributamos.

Méjico en 1747 con el médico José de Aragón. Es importante aclarar que Miguel no menciona en ninguno de sus testamentos a sus padres, seguramente porque no los conoció ni supo sus nombres.

28. A. Carrillo, *op. cit.*, p. 8, afirma: “Cabrera no lo menciona como su maestro, y sólo dice ‘bien conocido por lo acreditado de su pincel’, por su parte Ibarra le llama solamente ‘cordial amigo’. Sin embargo, muchas de las obras de Cabrera se parecen tanto a las de Ibarra que se antoja pensar que este último fue su maestro intelectual.” Prosigue el autor hablando de las expresiones vertidas que demuestran gran diferencia de edades entre ambos. Lo de no llamarle maestro en esas expresiones no excluye la posibilidad de haberlo sido.

29. Cada frase del documento aparece en el mismo orden que en el manuscrito original y se comenta inmediatamente. En cuanto a los firmantes, se agrupó primero a los pintores, luego a los grabadores y finalmente al único arquitecto y se respetó el orden en que rubricaron el documento, dependiendo de su oficio. *Cfr.* Archivo Histórico de la Ciudad de Méjico, *Artesanos y gremios*, t. 381, exp. 6, fs. 60-62. El manuscrito original se presenta en facsímil. Esta solicitud se turnó al Ayuntamiento, donde fue recibida el 14 de julio de 1753. Cada artífice participante se ubica en el espacio y en el tiempo para conocer de su devenir histórico. No se hace un estudio exhaustivo de ellos por no ser de la competencia de este trabajo; sin embargo, cuando hay escasas noticias o noticias inéditas, se dan a conocer.

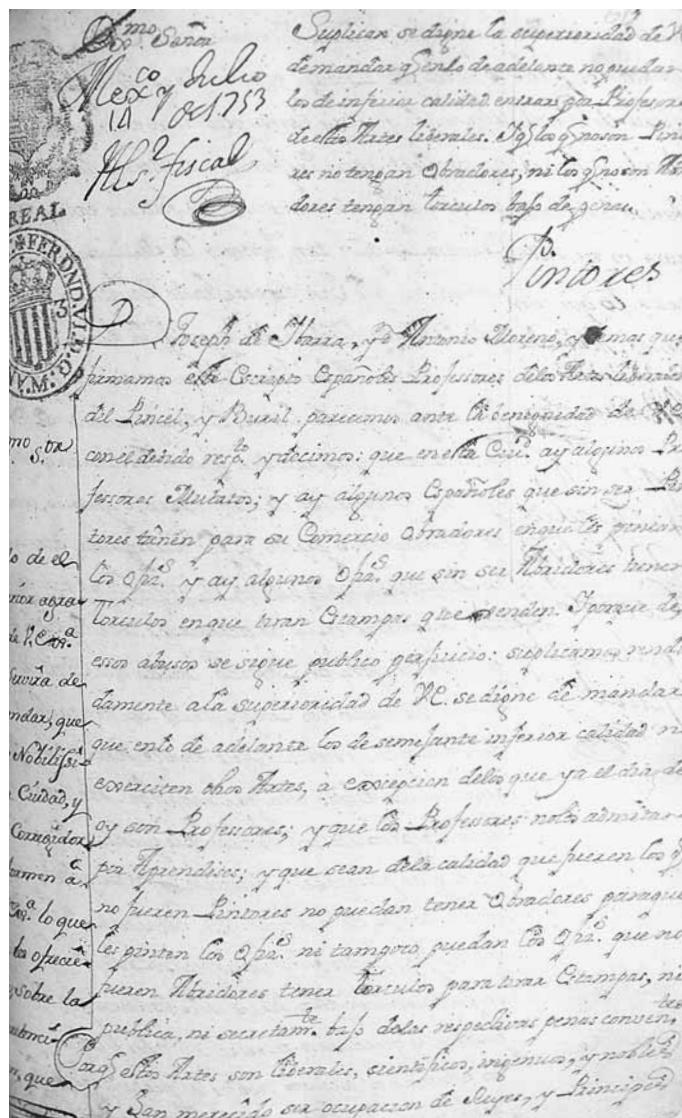


Figura 1. Solicitud de un grupo de pintores y grabadores al virrey para que se evitara en adelante que aquellos que no fuesen maestros en dichas artes tuvieran talleres públicos o secretos, y que los maestros recibiesen aprendices de calidad étnica inferior, ahcdm, *Artesanos y gremios*, t. 381, exp. 6, f. 60. Foto: Maricela González y Columba Sánchez, Archivo Fotográfico iie-unam.

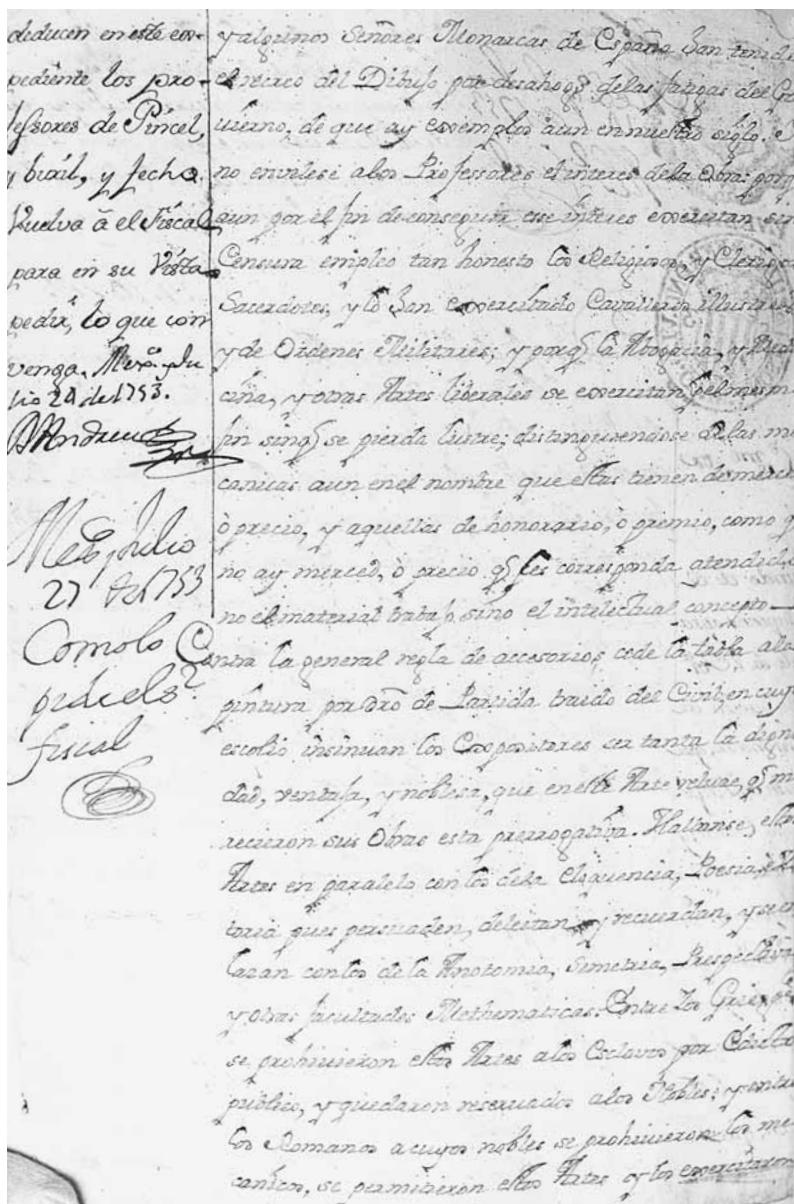


Figura 2. Segunda foja del documento, f. 6ov. Foto: Maricela González y Columba Sánchez, Archivo Fotográfico iie-unam.

Figura 3. Tercera foja del documento, f. 61. Foto: Maricela González y Columba Sánchez, Archivo Fotográfico iie-unam.

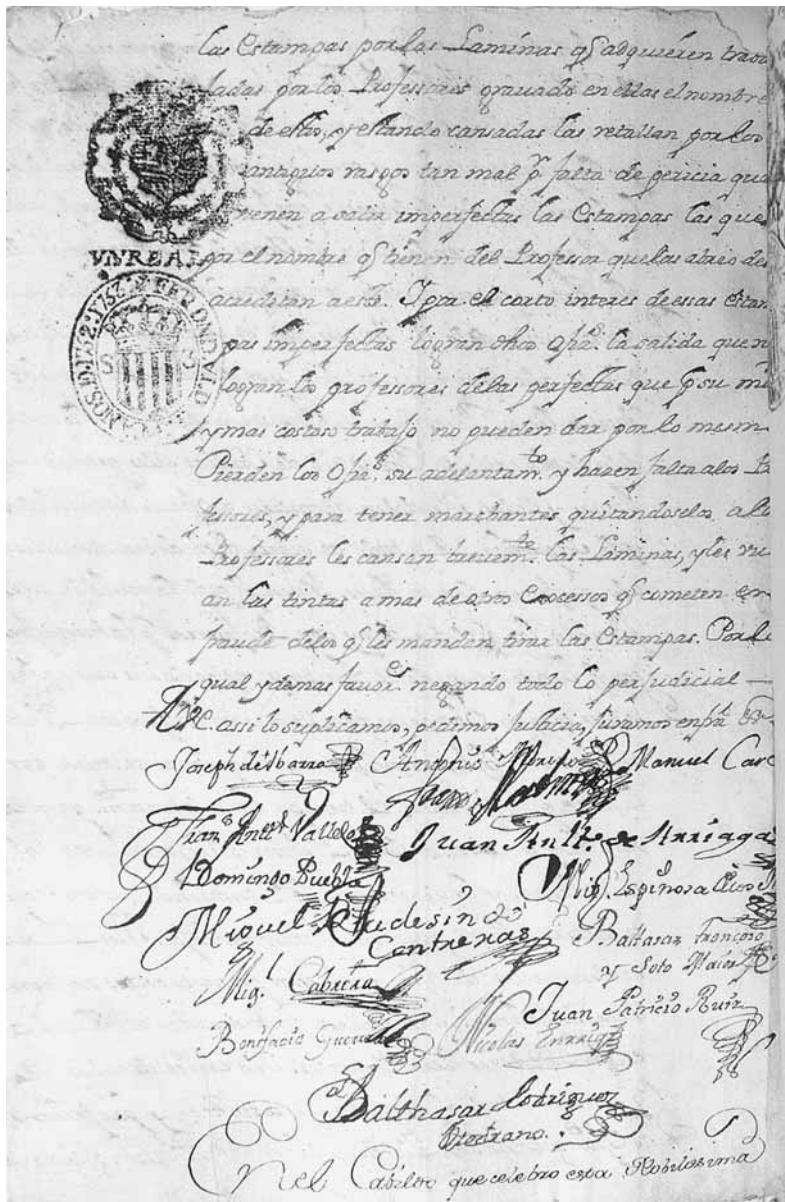


Figura 4. Cuarta foja del documento, f. 6iv. Rúbricas de los pintores y grabadores que participaron. Foto: Maricela González y Columba Sánchez, Archivo Fotográfico iie-unam.

En 1753, en la capital del virreinato, se manifestó una preocupación en el campo de las artes, la cual hacía más de un siglo que se había gestado en España, y desde el Renacimiento en Italia: la liberalidad de la pintura. José de Ibarra encabezó a los principales pintores: Manuel Carcanio,³⁰ Francisco Martínez,³¹ Francisco Antonio Vallejo, Juan Antonio de Arriaga,³² Domingo Puebla,³³ Miguel Rodesindo Contreras,³⁴ Miguel Cabrera, Bonifacio Guerero,³⁵ Juan Patricio Morlete y Nicolás Enríquez; Antonio Moreno,³⁶ a los gra-

³⁰. Existe un retrato de él en el Museo Nacional de Arte, pintado por José Joaquín de Vega, cuya cartela dice: "Nació en esta ciudad de México el día veinticuatro de junio de 1689 y se colocó en esta Real Academia en cuatro de noviembre de 1783. Siendo en la actualidad decano en dicha facultad." Carcanio, en esta pintura, lleva el escudo dominico en el escapulario, el cual da la impresión de estar superpuesto porque no sigue los pliegues de la tela. Este detalle me lleva a pensar que la fecha de nacimiento pudiera estar alterada, pues es difícil creer que a los 94 años fungiera como teniente de director, como lo menciona M. Toussaint, *op. cit.*, pp. 172-173.

³¹. También dorador. Hay trabajos de él desde 1718; hace aprecio de pinturas todavía en 1754. *Cfr.* M. Toussaint, *op. cit.*, pp. 152-153. Murió en 1758, G. Tovar, *Repertorio...*, *op. cit.*, vol. II, p. 306.

³². Se tiene noticia de él en 1744. *Cfr.* M. Toussaint, *op. cit.*, p. 150. C. Bargellini, en su artículo "La parroquia del Valle de Allende", en *Historia y arte de un pueblo rural: San Bartolomé del Valle de Allende, Chihuahua*, México, unam, iie, 1998, p. 140, dice: "Resulta que el mayor número de pinturas de Arriaga registrado hasta ahora se encuentra en la zona de Parral y Valle de Allende [cuatro], por lo que se podría pensar en la posibilidad de que el pintor mismo haya estado en la región."

³³. En 1752, este pintor, español de 24 años, soltero, vecino de la ciudad de México, que vivía en la Alameda, en casa de doña María de Landa, presentó una declaración en la información matrimonial de Pedro Antonio Díaz de Rivera y Francisca Antonia de Estrada. *Cfr.* R. Maldonado y R. Pineda, *Catálogos de Documentos de Arte en el Archivo General de la Nación, México: Ramo Matrimonios, tercera parte*, México, unam, iie, 1995, ficha 4750. *Apud agn, Matrimonios*, vol. 123, exp. 42, fs. 170v-171.

³⁴. A él se atribuye el retrato del pintor José de Ibarra que está en el Museo Nacional de Arte; Rogelio Ruiz Gomar comenta que la atribución se basa en el siguiente documento: Rafael Joaquín de Gutiérrez, al solicitar, en 1790, el grado académico en el ramo de la pintura, dijo: "...regalé el lienzo de cabezas del apostolado del indio José, el retrato de José de Ibarra hecho por Contreras, y el de Juan Rodríguez Juárez por sí mismo." *Cfr.* J. Fernández, "Guía del archivo de la Antigua Academia de San Carlos 1781-1800", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, unam, iie, 1968, Suplemento 3 del núm. 37, p. 65. Sin embargo, la postura de Ibarra, que parece estar frente a un espejo, y el manejo del pincel y del tiento indican que se trata de un autorretrato.

³⁵. Siglo xviii. *Cfr.* M. Toussaint, *op. cit.*, p. 151.

³⁶. Activo en México de 1748 a 1797. *Cfr.* *Imprentas, ediciones y grabados de México barroco*,

badores: Baltasar Troncoso y Sotomayor³⁷ y Baltasar Rodríguez Medrano,³⁸ y el arquitecto Miguel Espinosa de los Monteros también intervino. Ellos prepararon el documento que estudiaremos, donde expusieron sus demandas al virrey, primer conde de Revillagigedo. La redacción se inicia con una mención a la calidad étnica y profesional de los artífices, relacionada con la producción, el aprendizaje y el comercio de las obras.

En esta ciudad hay algunos profesores mulatos y hay algunos españoles, que sin ser pintores, tienen para su comercio obradores en que les pintan los oficiales, y hay algunos oficiales que sin ser abridores tienen tórculos en que tiran estampas que venden. Y porque de esos abusos se sigue público perjuicio, suplicamos rendidamente a la superioridad de vuestra excelencia, se digne de mandar, que en lo de adelante, los de semejante inferior calidad no ejerciten dichas artes, a excepción de los que ya el día de hoy son profesores, y que los profesores no los admitan por aprendices; y que sean de la calidad que fueren, los que no fueren pintores, no puedan tener obradores para que les pinten los oficiales; ni tampoco puedan los oficiales que no fueren abridores, tener tórculos para tirar estampas, ni pública ni secretamente, bajo de las respectivas penas convenientes.

Resaltan dos grandes preocupaciones referentes al comercio de las pinturas y de los grabados: el demérito en la calidad de las obras al evadir la criba del maestro y la explotación de los oficiales de cualquier calidad en beneficio de comerciantes sin escrúpulos. La estampa salida de los tórculos era el medio masivo de la difusión de la imagen devocional, cuyo precio era muy reducido en comparación con el de las pinturas, por lo que cualquier persona podía adquirirlas para el ornamento doméstico; eran también el distintivo de las “patentes” utilizadas por la infinidad de cofradías, la ilustración de los libros

México, Museo Amparo, Backal Editores, 1995, p. 257. En 1752 se propuso y confirmó a Antonio Moreno, maestro de platero, para que desempeñase el oficio de tallador de la Casa de Moneda. Supongo que se trata de la misma persona; él había sido aprobado en su examen el 2 de octubre de 1741. Cfr. D. Pezzat, *Catálogos de Documentos de Arte en el Archivo General de la Nación, México: Ramo Casa de Moneda, segunda parte*, México, unam, iie, 1999, ficha 0020, y M. Ramírez Montes, *Catálogos de Documentos de Arte en el Archivo General de la Nación, México: Ramo Ordenanzas*, México, unam, iie, 1986, ficha 410.

37. Activo en México de 1743 a 1765. Cfr. *Imprentas... op. cit.*, p. 258.

38. Se carece de datos acerca de su persona y de su obra.

y la insignia de las invitaciones para los exámenes de la Universidad. Los tira-
jes de éstas eran ejecutados, a diestra y siniestra, por oficiales que no pertene-
cían a ningún obrador de maestros examinados.

Resulta curiosa la petición de selectividad racial que hicieron estos artífi-
ces, cuando Ibarra era hijo de morisco y mulata;³⁹ Morlete, mestizo; supues-
tamente también Cabrera; quizá otros pintores y grabadores que suscriben
pertenezcan también a las distintas castas. Sin embargo, es posible que to-
dos se dijeren españoles, por los privilegios que serlo implicaba, sin que nin-
guno a su alrededor advirtiese lo contrario o cualquiera lo disimulase. Por si
acaso, se curan en salud empleando la excepción a la regla. La petición de-
muestra que la calidad étnica para el ejercicio y reivindicación del quehacer
de las nobles artes desempeñaba un papel preponderante. Veinte años antes,
en 1733, el gremio de arquitectos, encabezado por Pedro de Arrieta, maestro
mayor de la Catedral y del Real Palacio, concurrió ante escribano para com-
prometerse “a no examinar persona alguna que sea de inferior calidad, sino
que los que así quisieren aprender dicho arte, hayan de presentar su fe de
bautismo, informaciones y demás recaudos de limpieza, calidad e identidad,
para proceder al examen...” Ellos pretendían que tal disposición fuese apro-
bada y confirmada por el virrey.⁴⁰

Los pintores y grabadores continúan:

Porque estas artes son liberales, científicas, ingenuas y nobles, y han merecido ser
ocupación de reyes y príncipes y algunos señores monarcas de España han tenido
el recreo del dibujo por desahogo de las fatigas del gobierno, de que hay ejem-
plos aún en nuestro siglo. Y no envilece a los profesores el interés de la obra, por-
que aún, por el fin de conseguir ese interés, ejercitan sin censura empleo tan ho-
nesto los religiosos y clérigos sacerdotes y lo han ejercitado caballeros ilustres y
de órdenes militares, y porque la abogacía y medicina y otras artes liberales, se
ejercitan por el mismo fin, sin que se pierda lustre, distinguiéndose de las mecá-
nicas aun en el nombre que éstas tienen de merced o precio y aquellas de hono-
rario o premio, como que no hay merced o precio que les corresponda, atendido,
no el material trabajo sino el intelectual concepto. Contra la general regla de ac-

39. *Cfr.* V. Armella y M. Meade, *op. cit.*, p. 129.

40. M. Ramírez Montes, *Catálogos de Documentos de Arte en el Archivo de Notarías de la Ciudad de México*, México, unam, iie, 1990, ficha 199, *apud* ancdm, *Not. Felipe Muñoz de Castro* (397), libro 2589, fs. 42-42v.

cesorios, cede la tabla a la pintura, por derecho de partida traída del civil, en cuyo escolio, insinúan los expositores ser tanta la dignidad, ventaja y nobleza, que en este arte reluce, que merecieron sus obras esta prerrogativa.

Toda arte “liberal” requiere del ejercicio del intelecto. En el caso de la pintura y de todas aquellas artes que se valen del dibujo, su ejecución consiste en la acción de concebir la idea y componer la representación de la naturaleza terrenal o celestial, lo que sólo podía hacer el *pictor doctus*. Dicha práctica, científica, necesita no sólo el material, la técnica y la habilidad para manejar el pincel o el buril, sino el análisis y el estudio del objeto o del sujeto, tenida en cuenta la proporción y la dignidad de las figuras.

En cuanto a la ingenuidad, en derecho, es la calidad de haber nacido libre, en contraposición a la de manumiso o liberto. Resulta ingenuo aquel que no tenía que pechar, y en el caso de las artes, las que no tenían que pagar tributo por su ejercicio, lo que venía a diferenciarlas de las mecánicas que “envilecen”. Esta petición de pintores y grabadores pretende la reivindicación y la dignidad del ejercicio, al proponer de manera velada librarse de un contrato *a priori*, que imponía plazos, condiciones y constreñía la libertad de la ejecución, además de limitar el pago en vez de gozar de un honroso premio por el resultado.

La nobleza, en su acepción de profesión honorable, enaltece a quienes practican estas artes, por lo que no sólo caballeros ilustres, clérigos y nobles, sino también algunos reyes, como Felipe IV, sintieron el deseo de expresarse o divertir sus afanes al practicar la pintura.⁴¹

El hecho de que los pintores y grabadores se unieran en la ciudad de México, para conseguir ciertos derechos en la práctica de su profesión y el reconocimiento de las autoridades reales, tenía como finalidad principal la superación del *modus vivendi*, una categoría más acorde con el ejercicio intelectual que practicaban, lo que se traduce en un síntoma de reflexión, de madurez, de un concepto distinto de sí mismos y de sus obras, quehacer intelectual reservado hasta entonces para el desempeño científico o literario, para las artes del *Trivium* y del *Quadrivium*.

41. Acerca de la liberalidad y la nobleza de la pintura véase V. Carducho, *op. cit.*, 1979; además, los estudios de Juan Gállego, *El pintor de artesano a artista*, Granada, Diputación Provincial de Granada, 1995, y el de Juan José Martín González, *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1984.

Hállanse estas artes en paralelo con las de la elocuencia, poesía e historia, pues persuaden, deleitan y recuerdan, y se enlazan con las de la anatomía, simetría, perspectivas y otras facultades matemáticas. Entre los griegos se prohibieron estas artes a los esclavos por edicto público, y quedaron reservadas a los nobles; y entre los romanos, a cuyos nobles se prohibieron las mecánicas, se permitieron estas artes y las ejercitaban muchos senadores, cónsules y caballeros, y entre ellos el nobilísimo Fabio. En España han obtenido sus profesores ejecutorias de excepción de alcabala, tributo, impuesto, contribución y privilegio de no comprenderlos la prohibición de trajes.

Sus pretensiones se fundamentan en la comparación de la pintura con otras artes y ciencias. Se hermanó a la pintura con la elocuencia, con la poesía y con la historia, artes de la palabra oral y escrita. Carlos Brito dice:

Letra y dibujo se igualan en habilidad figurativa, en proyección simbólica, en proceso creador, hasta el punto de quedar fundidos ambos en la general gramaticalización con que se aluden, recíprocamente, *pintar* y *narrar* “describir”… parangón que se venía utilizando desde Horacio: *Vt pictura poesis* y del comentario que Plutarco atribuye a Simónides de Ceos (*picturam poesim tacentem, poesim eloquentem picturam*) [el cual] inspira argumentos suficientes para una forzada equivalencia entre ambas artes, largamente auspiciada y mantenida, hasta la extenuación del tópico, por los ingenieros del pincel y de la palabra en los Siglos de Oro. Al empeño de la llama humanista de los tratados de Dolce, Lomazzo, Alberti o Leonardo, entre otros, la confusión se transformó en axioma y las fronteras auténticas en artificiosos paralelismos. El entusiasmo renacentista de críticos, maestros de pintura y pintores avivó la búsqueda, para el arte pictórico, de las mismas distinciones y honores concedidos a la poesía desde la Antigüedad. La persistencia de esta empresa se trasladó a los siglos xvi, xvii y xviii en forma de una encendida polémica o pleito en favor de la *liberalidad* o *dignidad* de la pintura, hasta el momento apartada de las tablas canónicas.⁴²

42. “‘Porque lo pide así la pintura’. La escritura peregrina en el lienzo de *Persiles*”, *Bulletin of the Cervantes Society of America*, 19. 7, The Cervantes Society of America, 1997, pp. 145-164. Consultado en Internet <http://users.ipfw.edu/jehle/cervante/csa/artics97/brito.htm>.



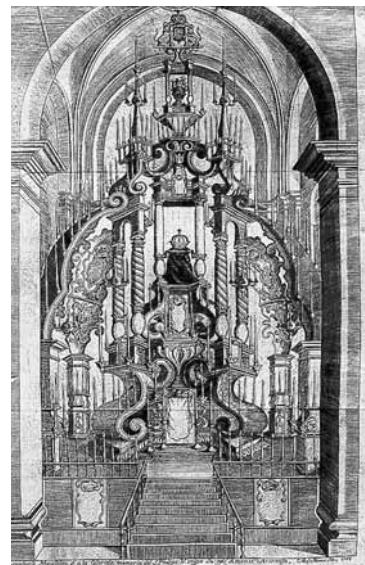
Figura 5. *Josephus de Ibarra inventor y Balthasar Troncoso delineavit et excuptor, Mexico. Año 1743.* Grabado para la portada del libro *El escudo de armas de la ciudad de México*. Procede de G. Tovar, *Miguel Cabrera, pintor de cámara de la reina celestial*, México, InverMéxico, 1995, p. 59.

Lo anterior nos recuerda que desde los romanos la palabra oral y escrita enfatiza la nobleza de la pintura y la calidad de sus ejecutantes; sin embargo, su práctica cotidiana y artesanal la fue rebajando a lo largo del medioevo, donde la mayoría de los pintores permanecieron no sólo en el anonimato, sino reducidos a “logias”. El Renacimiento italiano recuperó la calidad intelectual de la pintura; el Siglo de Oro español la trae a la mente de los “artesanos”; es cuando se patentizan los reclamos de los pintores; al exhibir la nobleza del oficio, exigen derechos, privilegios y calidad de quienes la ejercen. Sus objetivos trascienden entonces lo académico al pretender una reivindicación social, dar el brinco del artesano al artista, de la “esclavitud” a la “libertad”. La alternativa de pertenecer a una clase superior con mayores ingresos y prerrogativas y la exención de tributos.

Y por fin, recientemente se fundó a reales expensas en la Corte de Madrid, una Academia de estas artes y otras liberales, con asignación de premios.

Por constitución de la Real Universidad se excluye de la matrícula a los de inferior calidad y se admite a los indios vasallos libres. Por el Concilio Mexicano se advierte la nota de los de dicha calidad. Por el derecho de Indias se les prohíben armas y sedas; no deben admitirse a oficios autorizados y de República. De todo se sigue que no deben admitirse a la profesión de estas artes, bien que pide

Figura 6. Antonio Moreno, México, 1748.
Suntuoso mausoleo que a la gloriosa memoria del señor Felipe V erigió su más amante Artemisa la muy noble y muy leal ciudad de Guatemala.
 Buril/metal. Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Biblioteca Nacional, Fondo Reservado, UNAM.



la equidad que prosigan los que el día de hoy son profesores, por la buena fe con que han consumido el tiempo y empleado sus sudores.

La Academia de San Fernando de Madrid y la Universidad de México eran ya un ejemplo de selección de sus miembros, al reservarse, por legislación propia, el derecho de admisión, filtro que pretendían los artífices que impidiera la práctica de tan noble arte a los individuos pertenecientes a la gran variedad de castas, excepto de aquellos que en el día eran maestros. Sus peticiones se fundamentaban en las leyes y en las instituciones con mucho énfasis. Lo que nunca imaginaron los pintores mestizos y criollos fue que, al fundarse la Real Academia de San Carlos de México, y nombrarse como directores a los peninsulares, ellos los medirían con la misma vara que a su vez habían tasado a los de “inferior calidad”.⁴³

43. “Gil propuso, desde 1782, cuando era el aliento y motor de la futura Academia, que se eligieran artistas de primer orden y que no podrían buscarse sino en Madrid. Por un lado, la Academia de San Fernando era por fuero y derecho la madre de todas las Academias y, por otra parte, a esas alturas de la historia, en las colonias resultaba arriesgado dejar a los criollos los cargos de importancia.” E. Báez, *Jerónimo Antonio Gil y su traducción de Gérard Audran*, México, unam, iie, 2001; véanse los apartados: “Dificultades con los profesores peninsulares”, “Los profesores criollos” y “El caso de los tratantes”, pp. 22-29.

Figura 7. *Miguel Cabrera pinxit y Balthasar Troncoso delineavit et sculptor. Venerable padre Juan Antonio de Oviedo de la Compañía de Jesús Murió en 1757. Buril/metal. Siglo xviii.*

Procede de *Sor Juana Inés de la Cruz ante la historia (Biografías antiguas)*.

La Fama de 1700. Noticias de 1667 a 1892, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1980, lámina 9.



De que tengan obradores para comercio los que no son pintores, se sigue que los principiantes, de quienes se valen por la corta paga, pierden el tiempo sin adelantamiento, porque no estando a vista de los profesores, les falta la voz para la doctrina y la advertencia para la encomienda; y por el corto interés actual pierden la futura ventaja. Y los pintores suelen carecer de oficiales porque esos principiantes no llegan a ser suficientes o se hallan embarazados asistiendo en los obradores de los tratantes. No carece de culpa el que se mezcla en lo que no pertenece a su arte y profesión.

Los pintores veían desolados sus talleres ante la carencia de aprendices, hecho que lamentaban; pues los principiantes, por el interés de un pago, preferían asistir a los obradores de los tratantes, en detrimento del progreso de la pintura, ya que el muchacho, al no recibir una enseñanza teórico-práctica, se convertía en simple obrero y sus conocimientos se restringían a “pintar” lo que ordenaba el patrón, según la demanda de la clientela. Esta situación rebajaba a la pintura a una arte mecánica.

Los oficiales que no son abridores tiran en los tórculos que tienen, las estampas por las láminas que adquieren trabajadas por los profesores, grabado en ellas el nombre de éstos y estando cansadas las retallan por los antiguos rasgos tan mal,



Figura 8. *Sotomayor sculptor*. Siglo xviii.
San Francisco. Buril/metal. Procede de
Imprentas, ediciones y grabados de
Méjico barroco, México, Museo
Amparo, Backal Editores,
1995, p. 98.

por falta de pericia, que vienen a salir imperfectas las estampas, las que, por el nombre que tienen del profesor que las abrió, desacreditan a éste. Y por el corto interés de esas estampas imperfectas logran dichos oficiales la salida que no logran los profesores de las perfectas que por su mayor y más costoso trabajo no pueden dar. Por lo mismo pierden los oficiales su adelantamiento y hacen falta a los profesores, y para tener marchantes quitándoselos a los profesores, les cansan brevemente las láminas y les uvían⁴⁴ las tintas a más de otros excesos que cometen, en fraude de los que les mandan tirar las estampas por lo cual y demás favores negando todo lo perjudicial.

El último párrafo de esta solicitud reitera la necesidad de impedir a los tratantes la posesión de obradores para tirar estampas, porque las láminas adquiridas a los profesores se usaban y volvían a usar indiscriminadamente para abaratar costos, habiendo necesidad de retocarlas, en perjuicio de su original, lo que redundaba en detrimento del arte y en demérito del artista. García Icazbalceta decía: “son indignas de mención las detestables láminas que solían grabarse en los siglos xvii y xviii, como las *Cartas de Cortés*, publicadas

44. Hubían, de hubiar o uviar, ayudar, favorecer.

Figura 9. *Troncoso sculptor México. Retrato del venerable padre Juan Bautista Zappa de la Compañía de Jesús, que trajo de Italia la santa imagen de Nuestra Señora de Loreto a la ciudad de México.* Buril/metal. Siglo xviii.

Procede de *Imprentas, ediciones y grabados de México barroco*, México, Museo Amparo, Backal Editores, 1995, p. 100.



Retrato del V.P. Juan Bautista Zappa de la Compañía de JESÚS, que traxo de Italia la Santa Imagen de N.S.ª de Loreto a la Ciudad de México.
Troncoso, Sc. Mex.

por el señor Lorenzana, y los santos que solían venderse en la calle de la Profesa".⁴⁵

Los pintores y grabadores finalizaron la solicitud al virrey apelando a la justicia. Lo rubricaron todos de su puño y letra. No hay data, pero por la respuesta se infiere el año de su emisión: 1753. "A vuestra excelencia así lo suplicamos, pedimos justicia, juramos en forma, etcétera."

Francisco de Güemes y Horcasitas expidió su decreto en 27 de julio de 1753, donde se conformó con la petición del fiscal de pedir un informe al Ayuntamiento. El texto fue leído en cabildo y obedecido por sus miembros, quienes decidieron responder al informe que pedía su excelencia,⁴⁶ cuestión que no debió de haber sido del todo resuelta, pues a finales del siglo, ya fundada la Academia de San Carlos, los tratantes continuaban ejerciendo en sus obradores.⁴⁷

45. M. Romero de Terreros, *Misclánea de arte colonial*, México, Reaseguros Alianza, 1990, p. 218, *apud Diccionario universal de historia y geografía*, t. V, p. 975. Muchos impresores, dueños de láminas de santos, las aprovechaban constantemente para ilustrar libros de devoción, por lo que se encuentran algunas estampas varias veces repetidas durante un siglo, o más.

46. Véase el Acta de Cabildo al final de este trabajo.

47. E. Báez, *op. cit.* Véase el apartado "El caso de los tratantes", pp. 29-31.

Conclusión

El artista del siglo xviii novohispano ha salido de su letargo. El arquitecto, el pintor, el grabador o el escultor están conscientes del proceso creativo de la obra artística y de la reflexión intelectual que esto implica. La difusión del pensamiento de autores como Vincencio Carducho o Francisco Pacheco, así como la fundación de academias al otro lado del océano son el sustento de sus reivindicaciones. El artífice no se conforma ya con el aprendizaje en un taller, donde el servicio al maestro era lo primordial, sino que pugna por la formación del artífice, basada en la teoría, en el estudio del modelo natural y en la educación que transmiten varios profesores.

La nobleza y la liberalidad de la pintura es la bandera que enarbolan los artistas del pincel y del buril para conseguir sus fines, que van más allá de la reivindicación del arte y de la superación académica. Sus pretensiones tienen una gran fijación en la calidad social y en el comercio clandestino del arte, lo que demuestra un deseo vehemente de superación en la escala social, en una sociedad tan estratificada como lo fue la novohispana. ♫

Acta de cabildo

"En la ciudad de México, lunes 30 de julio de mil setecientos cincuenta y tres, a las once se juntaron a Cabildo ordinario y extraordinario, los señores general don Francisco Abarca Valdés, corregidor, don Gaspar Hurtado de Mendoza, alguacil mayor, don Josef de Movellán y la Madris, don Josef Francisco de Cuevas y Aguirre, don Josef Ángel de Cuevas y Aguirre, don Juan Antonio de Umarán y don Atanasio de Prado y Zúñiga, regidores citados con el billete siguiente:

"Billete [al margen]

"Vuestras señorías se junten mañana lunes 30 a las once a Cabildo ordinario y extraordinario para oír al señor procurador general una proposición que ha de hacer a vuestras señorías y para ver dos superiores decretos de su excelencia, para que informe vuestra señoría en el uno sobre competencia de jurisdicción [...] y en el otro a la pretensión de los profesores en el arte liberal de pintores, sobre sus obradores y que no tengan tórculos en lo de adelante, y se

verán los demás negocios que hubiere de Cabildo ordinario. México 29 de julio de 1753. Don Francisco Abarca Valdés —por su mandado— Balthasar García de Mendieta. Con el cual entró Diego López Marchena, portero, y expresó haber citado a dichos señores y que el señor don José Antonio Dávalos está enfermo, los señores don Miguel Francisco de Lugo y don Francisco Casuso fuera de la ciudad y se salió.

[...]

"Viose otro superior decreto de su excelencia, de veintisiete de julio, en que se sirve conformarse con el pedimento del señor fiscal de veinticuatro del propio, de que esta nobilísima ciudad informe lo que se le ofreciere sobre la pretensión que deducen en este expediente los profesores de pincel y buril y hecho vuelva, y dicho expediente se reduce a que por él piden don Josef de Ibarra, don Antonio Moreno y demás profesores del arte liberal de pincel y buril, de que hay algunos profesores mulatos y hay algunos españoles, que sin ser pintores tienen para su comercio obradores, suplicando que su excelencia se digne de mandar, que en lo de adelante no puedan los de semejantes inferior calidad ejecutar dichas artes, a excepción de los que ya el día de hoy son profesores y que los profesores no los puedan admitir y que sean de la calidad que fuesen, los que no fueren pintores no puedan tener obradores para que les pinten, ni tampoco puedan los oficiales que no fueren abridores tener tórculos para tirar estampas.

"Y dicho superior decreto se obedeció con el respeto debido y se acordó que para hacer el informe que su excelencia manda pase al señor procurador general para que pida lo conveniente.

[...]

"Con lo que se feneció el Cabildo que rubricaron.

[Rúbricas sin nombres]
Baltasar García de Mendieta [rúbrica]"

Archivo Histórico de la Ciudad de México, *Actas de Cabildo*, 30 de julio de 1753, libro 78-A, fs. 26v-28.

Bibliografía

- Año cristiano o ejercicios devotos para todos los días del año*, México, Imprenta de Galván a cargo de Mariano Arévalo, 1835.
- Armella de Aspe, Virginia y Mercedes Meade de Angulo, *Tesoros de la Pinacoteca Virreinal*, México, Mercantil de México, 1989.
- Báez Macías, Eduardo, *Jerónimo Antonio Gil y su traducción de Gérard Audran*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2001.
- Bargellini, Clara, "La parroquia del Valle de Allende", en *Historia y arte de un pueblo rural: San Bartolomé del Valle de Allende, Chihuahua*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1998.
- Bédat, Claude, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, pról. de Enrique Lafuente Ferrari, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1989.
- Beutler, Werner, *Vicente Carducho: el gran ciclo cartujano de El Paular*, trad. de Caroline Rott, Colonia, Verlay Locher, 1998.
- Brito Díaz, Carlos, "Porque lo pide así la pintura", en *Bulletin of the Cervantes Society of America*, 19-7, The Cervantes Society of America, 1997, pp. 146, 148. Consultado en Internet.
- Carducho, Vicente, *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, edición, prólogo y notas de Francisco Calvo Serraller, Madrid, Turner, 1979, [1^a edición, 1633].
- Carrillo y Gariel, Abelardo, *El pintor Miguel Cabrera*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1966.
- Couto, Bernardo, *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, ed. y pról. de Manuel Tous-saint, México, Fondo de Cultura Económica, 1947.
- Gállego, Juan, *El pintor, de artesano a artista*, Granada, Diputación Provincial de Granada, Universidad de Granada, Departamento de Historia del Arte, 1995.
- Gestoso y Pérez, José, *Museo de pinturas de Sevilla*, Barcelona, Hijos de J. Thomas [s.a.].
- Imprentas, ediciones y grabados de México barroco*, México, Museo Amparo, Backal Editores, 1995.
- López Reyes, José Luis, *Catálogos de Documentos de Arte en el Archivo General de la Nación, México: Ramo Matrimonios, segunda parte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, núm. 5, 1985.
- Mares Maldonado, Rubén y Raquel Pineda Mendoza, *Catálogos de Documentos de Arte en el Archivo General de la Nación, México: Ramo Matrimonios, tercera parte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, núm. 18, 1995.
- Martín González, Juan José, *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1984.
- Moyssén, Xavier, "La primera academia de pintura en México", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* unam, Instituto de Investigaciones Estéticas, núm. 34, 1965, pp. 15-29.
- Orendáin, Leopoldo, *Pintura, siglos XVI, XVII, XVIII*, Guadalajara, Planeación y Promoción, 1960.
- Pezzat Arzave, Delia, *Catálogos de Documentos de Arte en el Archivo General de la Nación, México: Ramo Casa de Moneda, tercera parte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, núm. 23, 1999.

- Ramírez Montes, Mina, *Catálogos de Documentos de Arte en el Archivo General de la Nación, México: Ramo Ordenanzas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, núm. 13, 1986.
- , *Catálogos de Documentos de Arte en el Archivo de Notarías de la Ciudad de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, núm. 15, 1990.
- Romero de Terreros, Manuel, *Miscelánea de arte colonial*, pról. de Xavier Moyssén, México, Reaseguros Alianza, 1990.
- Ruiz Gomar, Rogelio, “El *San Cristóbal* de Nicolás Rodríguez Juárez en Guadalupe, Zacatecas”, en *Un hombre, un destino y un lugar. Homenaje a Federico Sescosse*, Zacatecas, Gobierno del Estado, 1990, pp. 81-87.
- Sor Juana Inés de la Cruz ante la historia (Biografías antiguas. La Fama de 1700. Noticias de 1667 a 1892)*, recopilación de Francisco de la Maza, revisión de Elías Trabulse, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1980.
- Tovar de Teresa, Guillermo, *Miguel Cabrera, pintor de cámara de la reina celestial*, pról. de Manuel Olimón, México, InverMéxico, 1995.
- , *Repertorio de artistas en México. Artes plásticas y decorativas*, México, Grupo Financiero Bancomer, 1995, vol. III.
- Varios autores, *Juegos de ingenio y agudeza: la pintura emblemática de la Nueva España*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Patronato del Museo Nacional de Arte, 1994.