

Los mulatos en el gremio de pintores novohispanos: el caso de Tomás de Sosa, ca. 1655-ca. 1712

Velia Morales Pérez (1971-2007)

In memoriam

La presencia de los grupos no españoles dentro del gremio de pintores en la Nueva España es un tema que merece estudiarse más a fondo. Quizá para ello habría que empezar por realizar una nómina que incluyera los artífices mestizos, indígenas, castizos, pardos y mulatos. El caso más estudiado —y tras varios años de investigación— es el del pintor Juan Correa, cuya vida y obra cambió la perspectiva que se tenía sobre el supuesto rechazo de las castas en los gremios.¹ La discusión en torno a este tema ya ha sido abordada, por lo que mi objetivo es presentar el caso del pintor mulato Tomás de Sosa, cuya obra puede situarse entre los años de 1680 a 1712. La reconstrucción biográfica que presento a continuación se basa en algunas referencias de archivos históricos, así como en tres pinturas firmadas que he localizado hasta el momento y se encuentran dispersas en diferentes recintos.

De igual forma presento el registro de otros ejemplos de pintores mulatos, con lo cual se confirma plenamente que Juan Correa y Tomás de Sosa no fueron los únicos en tan prestigiado gremio. Entre los problemas que enfrentan los estudiosos del arte novohispano está el de que la gran mayoría de las obras que conocemos son anónimas, esto es, no hemos podido averiguar quiénes fueron sus autores. Pero también con frecuencia ocurre lo contrario: contamos con registros documentales —como los contratos notariales con las firmas de los artistas— que arrojan luz sobre ciertas obras, pero éstas ya no existen. Esta situación se presenta a lo largo de la presente investigación, ya que si bien he localizado documentos en que se registran varios pintores mulatos, queda pendiente vincularlos con su obra.

* Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, INAH.

¹ Elisa Vargaslugo *et al.*, *Juan Correa. Su vida y su obra. Cuerpo de documentos*, México, IIE-UNAM, 3 vols., 1991.

El gremio de pintores y los mulatos

Si bien el mundo de los negros se fue incorporando paulatinamente en la naciente sociedad virreinal en el periodo de 1580 a 1650, su presencia se intensificó de tal forma que para la segunda mitad del siglo XVII inevitablemente ya había dado origen a un nuevo mestizaje. Esto explica que los mulatos tuvieran un lugar destacado en la sociedad de la Nueva España. Un sector de la población afroestizada vivió bajo el yugo de la esclavitud, otro encontró acomodo en el servicio doméstico y algunos más lograron aprender un oficio encontrando acomodo en distintos gremios² como los de zapatero, sastre, pasamanero, carroceros o guaneros (cuadro 1). Muy pocos incursionaron en el rubro de actividades relacionadas con las artes como maestros de danza y música, maestros entalladores, doradores, alarifes o pintores (cuadro 2).

Al analizar la constitución de la familia virreinal, Pilar Gonzalbo Aizpuru señaló que en el caso de los negros y los mulatos hubo diferencias de trato al existir una elite integrada por aquéllos culturalmente hispanizados y que se dedicaron al servicio doméstico o al trabajo artesanal, que contrasta con la amplia base general que no alcanzó mejores condiciones de vida. En este sentido cabe recordar que su presencia en los gremios andaluces era frecuente, por lo que para los conquistadores españoles los esclavos desempeñados en estos dos rubros eran una situación conocida.³

² María Elisa Velázquez, *Juan Correa*, México, Conaculta, 1999, pp. 16-17.

³ El término "calidad" define la forma en la que eran valoradas las personas en la Nueva España de acuerdo con su situación familiar, posición económica y reconocimiento social y no por la clasificación de castas, puesto que nunca existió una separación real entre éstas. *Cfr.* Pilar Gonzalbo Aizpuru, *Familia y orden colonial*, México, El Colegio de México, 1999, pp. 194-199.

Cuadro 1.^a Mulatos en ocupaciones relacionadas con las artes (siglos XVII-XVIII)

Maestro de danza
Maestro de carpintero
Maestro de música
Oficial de ensamblador
Oficial de pintor
Oficial de entallador
Hilador de plata y oro
Músico de vihuela
Músico lírico
Dorador
Carpintero
Arpista
Alarife

^a La información de los cuadros que presento es un muestreo tomado del ramo Matrimonios del Archivo General de la Nación (AGN), y la consulta se realizó en el catálogo electrónico de dicho repositorio. En esta documentación se presentan como testigos y declaran cual era su "ocupación".

Cuadro 2. Oficiales y maestros mulatos en diferentes gremios (siglos XVII-XVIII)

Maestro de cohetero
Maestro de sillero
Maestro de gorrero
Maestro tejedor de paños
Oficial de cubero
Oficial de pluma
Oficial de molinero
Oficial de escardiador [sic]
Oficial de zurrador
Oficial de albañil
Oficial de polvorista
Oficial de carroceros
Oficial de soletero
Oficial de curtidor
Oficial de tintorero
Oficial de sombrerero
Oficial de juguetero
Oficial de campanero
Oficial de confitero
Oficial de soletero
Oficial de velero

Cuadro 3. Ocupaciones de mulatos (siglos XVII-XVIII)

Aguador	Dueño de tienda	Pastelero
Arcabucero	Dulcero	Pintor
Arriero	Dulcero por las calles	Peón
Asistente de contador	Escardador	Portero de cárcel arzobispal
Asistente de tesorero	Estante	Portero rastrero
Asistente en el convento de Santo Domingo	Fihuero [<i>sic</i>] de minas	Presbítero
Barbero	Fundidor en el apartado	Sacristán
Barretero en mina	Guantero	Salitero
Bordador	Guarda de hacienda	Sastre
Boticario	Guarnicionero	Sirviente de obispo
Calcetero	Hace aparejos	Sirviente de oidor
Calderetero	Herrero	Soldado granadero
Caldero	Hilandero	Tejedor de frazadas
Cargador de lana	Jabonero	Tejedor de lana
Cargador de obrajero	Jubero	Tejedor de lo ancho
Cargador de recuas	Lacayo/lacayo de virrey	Tejedor de obraje
Cargador de semilla	Lavandero	Tiene puesto de fierro
Chapinero	Locero	Tocinero
Chilero	Mandadero/mandadero en el convento	Trabajador en el puente de la Aduana
Cochero/cochero de arzobispo	Matador de rastro	Tratante
Codiero	Mayordomo de cofradía	Tundidor
Colgador de iglesia	Mayordomo de panadería	Vaquero
Con mercería propia/vendedor de ropa vieja	Mercader	Vende bizcochos
Consejero	Mercanchifle	Vendedor de azúcar
Corredor	Ministro de la real sala	Vendedor de fruta
Correo	Molinero	Vendedor de libros
	Mozo de mulas	Vendedor de maíz
Cuchillero	Mozo de palacio arzobispal	Vendedor de tabaco
Curtidor	Mulero	Vendedor viandante
Dispensador	Paje	Vidriero
Dueño de nevería	Panadero	Zapatero
Dueño de recua	Pasamanero	

De acuerdo con Jonathan Israel, la situación que vivía tanto la población mulata como la de los negros durante el siglo XVII se vio afectada por la rebelión de negros suscitada en 1611. Ello tuvo como consecuencia que en la siguiente década se vigilara su comportamiento para que dejaran de ser “gente vil”. Su libertad se podía obtener comprándola o al mezclarse con españoles. Los prejuicios en torno a este grupo étnico y el objetivo de mejorar su condición motivaron al virrey Marqués de Gelves a establecer en las Ordenanzas expedidas entre 1622-1623 que los negros no debían vivir solos o en grupos integrados con gente de su misma calidad, con excepción de aquellos que pertenecieran a algún gremio. De igual forma ordenó que vivieran en talleres o establecimientos que fueran propiedad de españoles.⁴ Años después, en 1673, el virrey Marqués de Mancera también notificaba que “el gremio de los artífices comprende muchos pueblos y exceptuados algunos maestros, los demás y casi todos los oficiales son de diferentes mezclas”.⁵

A este respecto, Manuel Carrera Stampa consideró que su ingreso en los gremios se debía a que era

[...] poco probable que abundaran los artesanos españoles que se conformaran con continuar en América una actividad mal remunerada y poco estimada socialmente. El español venía al Nuevo Mundo a disfrutar de una situación privilegiada, política, económica y socialmente, que le permitiera utilizar el trabajo de los indígenas, gratuitamente en la mayoría de los casos. No es verosímil en consecuencia, que se aviniera a seguir trabajando manualmente, sino en consecuencias excepcionales.⁶

⁴ Jonathan Israel, *Razas, clases sociales y vida política en el México colonial, 1610-1670*, México, FCE, 1997, pp. 76-82.

⁵ Glorinela González Franco, María del Carmen Olvera Calvo y Ana Eugenia Reyes y Cabañas, *Artistas y artesanos a través de fuentes documentales. Ciudad de México*, vol. 1, México, INAH-Conaculta, 1994, p. 39.

⁶ Manuel Carrera Stampa, *Los gremios mexicanos. La organi-*

En algunos casos las ordenanzas gremiales permitieron que las castas lograran el derecho a examen de maestro para que “pudieran rescatarse, volver a ser libres” (cuadro 3).⁷

Esta situación también se repetirá entre los pintores, pues cabe recordar que incluso Juan Correa firmaba como “mulato libre, maestro de pintor”. Esto quizá explique la necesidad que tenían de indicar esta condición después de dar su nombre. A través de los documentos se descubre otra realidad, ya que al declarar su ocupación es posible apreciar que desarrollaron actividades en diferentes gremios, tales como filigraneros, carpinteros, fundidores, etcétera.⁸ Una situación similar se puede estudiar en el gremio de escultores, donde se ha encontrado una fuerte presencia de indios caciques y mestizos.⁹

En el caso concreto de los pintores, a pesar de que se intentó prohibir el ingreso a miembros “no españoles” en las nuevas ordenanzas de 1686, el fiscal rechazó dicha cláusula en las de 1687.¹⁰ En realidad la preocupación del gremio era controlar la competencia desleal entre los pintores y evitar obra de mala calidad realizada por falta de conocimiento del oficio, sin importar quién las pintara o su vinculación con determinado grupo étnico.¹¹

zación gremial en Nueva España, 1521-1861, México, EDIAPSA, 1954, pp. 242-243.

⁷ *Ibidem*, p. 242.

⁸ Glorinela González Franco *et al.*, *op. cit.*, pp. 109, 180, 270.

⁹ Cfr. Guillermo Tovar de Teresa, *Los escultores mestizos del barroco novohispano. Tomás Juárez y Salvador de Ocampo (1673-1724)*, México, Banca Serfin, SNC, 1990; José María Lorenzo Macías, “De mecánico a liberal. La creación del gremio de ‘las nobles y muy liberales artes de ensamblar, esculpir, tallar y dorar’ en la ciudad de Puebla”, en *Boletín de Monumentos Históricos*, tercera época, núm. 6, México, INAH, 2007, pp. 42-59.

¹⁰ Manuel Toussaint, *Pintura colonial, edición de Xavier Moyssén*, México, IIE-UNAM, 1990, Apéndice 3, pp. 225-226.

¹¹ Rogelio Ruiz Gomar, “El gremio y la cofradía de pintores en la Nueva España”, en Elisa Vargaslugo *et al.*, *op. cit.*, vol. III, pp. 205-215.

Apuntes para una biografía de Tomás de Sosa

Para la reconstrucción biográfica de Tomás de Sosa que presento a continuación me baso en cinco documentos y tres lienzos firmados. La primera mención sobre su actividad como pintor se debe a Manuel Toussaint, quien registró su nombre y firma a través de la testamentaría de Juan de Armendáriz, fechada en 1716,¹² y a quien catalogó como parte de los pintores secundarios de la primera mitad del siglo XVIII. Años después, Glorinela González Franco, María del Carmen Olvera Calvo y Ana Eugenia Reyes y Cabañas localizaron otro documento fechado en 1714. Se trata de un avalúo de los bienes del bachiller Juan de Rivas.¹³ Estas dos referencias de archivo eran las únicas noticias publicadas que se tenían sobre la existencia de un pintor de nombre Tomás de Sosa.

8 |

Un documento que proporciona la información más reveladora es un testimonial en una diligencia probatoria para contraer matrimonio, con fecha del 10 de junio de 1705.¹⁴ La pareja estaba conformada por Agustín del Pino,¹⁵ español viu-

¹² Manuel Toussaint, *op. cit.*, pp. 154, 234. En el Apéndice 15, "Nómina de los pintores que trabajaron en México durante la época colonial", se indica que esta noticia la consultó en el Archivo de Alcaldes Ordinario y Corregidores de México.

¹³ Archivo General de la Nación (AGN), Bienes Nacionales, vol. 271, exp. 1, citado en Glorinela González Franco *et al.*, *op. cit.*, p. 334; Glorinela González Franco, María del Carmen Olvera Calvo y Ana Eugenia Reyes y Cabañas, "Notas para una guía de artistas y artesanos de la Nueva España II", en *Boletín de Monumentos Históricos*, primera época, núm. 4, México, INAH, 1980, p. 89.

¹⁴ AGN, Matrimonios, vol. 115, exp. 19, fs. 154-158, año 1705. Los otros testigos presentes fueron, por parte del contrayente: José Antonio Ramírez, español con tienda de menudencias, y Dionisio González, español y platero. Por parte de la novia: Antonio de Vergara, español de oficio trajinero.

¹⁵ El documento no dice nada respecto a su oficio, sin embargo se conoce un pintor de enconchados homónimo y quizá se refiera a la misma persona, puesto que tanto Sosa



Figura 1. Firma de Tomás de Sosa, véase AGN, Matrimonios, vol. 115, exp. 19.

do, y María Xaviera de Guadalupe, española soltera, que planeaban casarse en la parroquia de San Miguel. Los testigos se presentaron para comprobar que ambos contrayentes eran libres de compromiso, requisito necesario para que sancionaran las amonestaciones y velación de los esponsales. En la declaración, Tomás de Sosa manifestó "ser mulato libre y [...] [ser] vecino de esta Ciudad maestro de pintor en la calle que va al Colegio de San Gregorio al Espíritu Santo en casas propias, [...] declaro ser de edad de cincuenta años y lo firmo"¹⁶ (figura 1). Por lo anterior cabe pensar que su fecha de nacimiento puede establecerse alrededor de 1655. En cuanto a su contrato como aprendiz, que usualmente se celebraban cuando los jóvenes tenían entre 12 y 14 años, éste debió formalizarse cerca de 1660, lo cual sugiere la posibilidad de que haya tenido trato con Juan Correa (1647-1716).

El hecho de que él mismo se identifique como mulato es, sin duda alguna, un aspecto notable del documento, pues se confirma la idea de que Juan Correa no fue el único en el gremio de pintores novohispanos. Otro aspecto importante es que al declarar Sosa que era maestro de pintor, significa entonces que contaba con su propio taller y, por lo tanto, que contaba con aprendices. A este respecto sólo he localizado el contrato de

como del Pino pertenecían al gremio de pintores. De Agustín del Pino se conserva una pintura de la Virgen de Guadalupe firmada en el Museo Franz Mayer. *Cfr.* Virginia Armella de Aspe *et al.*, *La concha nácar en México*, México, Grupo Gutsa, 1990, pp. 122, 125.

¹⁶ AGN, Matrimonios, vol. 115, exp. 19, fs. 156v-157.

Juan José Ximénez, que fue firmado el 1 de febrero de 1708 ante el notario público José de Anaya y Bonillo. A los 16 años lo acompañó su padre, el maestro de fundidor de campanas Lucas Ximénez, para acordar su aprendizaje de pintor, puesto que el joven “se había inclinado aprender el arte de la pintura”, con la condición de que aprendiera el oficio durante tres años y seis meses. Al cabo de dicho periodo debía entregarlo “hábil capaz y suficiente de manera que pueda trabajar en otra cualquiera tienda pública”, con el compromiso de que “quede buen oficial”.¹⁷

Tomás de Sosa, al igual que cualquier persona libre, podía adquirir una casa propia. El 14 de enero de 1697 adquirió junto con su hermana Juana de Sosa¹⁸ una “casita baja de piedra y adobe”, ubicada en el barrio de San Sebastián.¹⁹ En 1702 la hermana le cedió su parte por 120 pesos, pasando así a ser de su propiedad. Años después, en 1712, la vendió en 200 pesos de oro común a José Francisco de Landa y Galves, procurador del número de la Real Audiencia. Esta casa colindaba “por una parte con casas que fueron del licenciado Osorio y por otra con solar de un fulano Mejía y por otra con sitio del Convento de Religiosas de Nuestra Señora de la Encarnación y por detrás hace calle Real que va por la Santísima Trinidad”.²⁰

¹⁷ El nombre de la madre era Juana Pacheco. Esta referencia documental la localicé en el catálogo de artistas del Archivo Enrique A. Cervantes, Sección de Pintores Novohispanos, vol. 17. Sin embargo, el documento original se encuentra en el Archivo General de Notarías (AGNot). Cfr. AGNot, Not. 13, José de Anaya y Bonillo, vol. 67, fs. 71-72.

¹⁸ Quien se identificó de “color pardo”, este trámite lo realizó con el consentimiento de su esposo, José López Montenegro. Ambos se casaron el 21 de diciembre de 1700 en el Sagrario de la Catedral. Cfr. Registros Parroquiales, *The Church of Jesus Christ of Later-day Saints, Family Search*. Disponible en Internet: www.familysearch.org. Batch No. M619651. Source Call No.: 0035270. Consultado el 14 de noviembre de 2003.

¹⁹ AGNot., Not. 113, Juan de Cartagena, vol. 743, f. 33.

²⁰ AGNot., Not. 567, Francisco Romero Zapata, vol. 3899, f. 127v.

Obra pictórica registrada de Tomás de Sosa

Respecto a la obra de Tomás de Sosa, hasta el momento únicamente he localizado tres lienzos firmados. El primero se encuentra en el templo de San Simón y San Judas Tadeo en la delegación Azcapotzalco, D.F.²¹ La pintura está registrada como “Virgen de Guadalupe con San Joaquín y Señora Santa Ana”²² y su firma se encuentra en la parte inferior y central del lienzo (figura 2). Esta obra hace alusión a varios temas marianos, siendo



Figura 2. Firma de Tomás de Sosa, tomada de “Virgen de Guadalupe con San Joaquín y Señora Santa Ana” (1680-1712), Capilla de San Simón y San Judas Tadeo, Azcapotzalco. Fotografía: Gabriela Sánchez Reyes.

el principal inmaculista. Otro es el árbol de Jesé, por lo que añadió las figuras de sus padres de cuyos pechos brotan unas ramas y quienes oran-tes admiran su imagen, pero en su advocación de la Virgen de Guadalupe (figura 3). El modelo iconográfico tradicional se puede encontrar en dos obras del pintor Juan Sánchez Salmerón, registradas como “La Inmaculada Concepción”²³ (figura 4). Sin embargo, para el siglo XVII existe una tendencia por “guadalupanizar” los ciclos marianos.²⁴ En este caso Tomás de Sosa cambió la imagen de la Inmaculada por la Virgen de Guadalupe. Como

²¹ Ubicado en la calle de Zaragoza sin número, entre Porvenir y Esperanza.

²² *Catálogo Nacional de Monumentos Históricos Muebles Azcapotzalco*, D. F., México, INAH, 1988, p. 198. El lienzo mide 2.22 x 1.69 m.

²³ *Pintura novohispana. Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán*, vol. I, Estado de México, Asociación de Amigos del Museo Nacional del Virreinato, 1992, pp. 71-72. Las obras tienen el núm. de inventario 10-6806 y 10-12394.

²⁴ Jaime Cuadriello, *Maravilla americana. Variantes de la iconografía guadalupana. Siglos XVII-XIX*, México, Patronato Cultural de Occidente, 1984, p. 54.



Figura 3. Pintura de Tomás de Sosa, "Virgen de Guadalupe con San Joaquín y Señora Santa Ana", Capilla de San Simón y San Judas Tadeo, Azcapotzalco. D.F. Fotografía: Gabriela Sánchez Reyes.



Figura 4. Pintura de Juan Sánchez Salmerón, "La Inmaculada Concepción", siglo XVII, Museo Nacional del Virreinato. Tomada de *Pintura novohispana*, Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, *Platería novohispana*, p. 71. Fotografía: Dolores Dalhaus, Conaculta-INAH. Reproducción autorizada por el INAH.

10 |

observó Francisco de la Maza, se quiso decir que "La Virgen María fue, es, quiso ser, la mexicana del Tepeyac, Ella, y no otra, no en otra forma, está en los cielos en su traje, cuerpo y alma por la Eternidad: *Guadalupe assumpta est*".²⁵

La imagen mariana está flanqueada por dos angelitos, uno vestido con un paño de pureza azul que sostiene una filacteria con el texto *Ave regina caelorum* (Salve la reina de los cielos), mientras que el otro ángel, con un paño de pureza rosa, indica *Ave domina angelorum* (Salve la reina de los ángeles). Ambas frases muestran quizá lo que se acostumbraba escribir antes de la leyenda *Non fecit taliter omni nationi* (No hizo cosa igual con otra nación), frase tomada del Libro de los Salmos, 147, 20, y que fue acuñada en la iconografía guadalupana a partir de su nombramiento como patrona de la Nueva España en 1754.

²⁵ Francisco de la Maza, *El guadalupanismo mexicano*, México, FCE, 1984, p. 185.

La segunda pintura de Tomás de Sosa se titula "San Ignacio con un grupo de santos jesuitas" (figura 5).²⁶ En esta ocasión el pintor presentó en primer plano y al centro a san Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Jesús, quien porta en la mano derecha un estandarte encarnado del que cuelgan dos borlas, y en la izquierda un libro con el lema ignaciano *Ad majorem Dei gloriam* (Para mayor gloria de Dios). El santo se encuentra de pie sobre una plataforma en la que el pintor colocó su firma, por ello, como en la anterior obra, es visible en la parte inferior y central del lienzo. El artista representó también a otros miembros de la orden que alcanzaron la santidad, como san Francisco de Borja, san

²⁶ Esta obra fue analizada por el maestro Rogelio Ruiz Gomar, en un trabajo inédito, a él agradezco sus comentarios y haberme facilitado una copia de dicho texto. El pie de foto de esta pintura contiene la información oficial con la que está registrada la obra en el Museo Nacional de Arte, por ello la datación del pintor no coincidirá con la información expresada en el presente texto. La pintura tiene el núm. de inventario 3190. De igual forma agradezco a Roberto Ortiz Azpeitia, del Museo Nacional de Arte, por la información referida a la pintura.



Figura 5. Pintura de Tomás de Sosa, "San Ignacio con un grupo de santos jesuitas", óleo sobre tela, 223 x 300 cm, Museo Nacional de Arte, Conaculta-INBA.

Luis Gonzaga, san Francisco Javier y san Estanislao de Kotska. Llama la atención que los cuatro jesuitas tienen sus aureolas —es decir, ya habían sido canonizados—, por lo que cabe pensar que la pintura se realizó después de 1726, año en que fueron canonizados san Luis Gonzaga y san Estanislao de Kotska. Esto llevaría a pensar que Tomás de Sosa quizá tuvo una vida longeva, ya que para dicha fecha contaría con alrededor de 71 años, edad que lo vuelve a relacionar con Juan Correa, quien vivió 70 años.

Otro aspecto que destaca del cuadro es la intención de representar a varios religiosos, por lo que el pintor logró integrar un tema religioso con el retrato civil, ya que se distinguen 16 rostros asomados entre los hombros de los santos, y por cuya fisonomía se infiere sean retratos de algunos jesuitas novohispanos (figura 6). Un detalle singular en esta pintura es que detrás de la figura de san Luis Gonzaga se distingue el rostro de un joven con fiso-

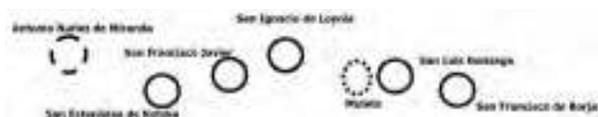


Figura 6. Esquema de la ubicación de los santos jesuitas y retratos civiles.

nomía afromestiza. El modelo posó para el pintor con la cabeza inclinada, casi en actitud de oración. A este respecto no puedo descartar la posibilidad de que se trate de la representación del hijo del pintor, aunque no he localizado documentación que así lo confirme.²⁷ De entre los religiosos retratados sobresale uno que se ubica casi atrás de san Francisco Javier: se trata de un hombre de edad avanzada que usa unos anteojos, y que por sus facciones pudiera tratarse de fray Antonio Núñez de Miranda (1618-1695), dado que se conoce su fisonomía por el grabado incluido en la biografía escrita en 1702 por el religioso Juan Antonio de Oviedo.²⁸ Finalmente, la escena es coronada por un rompimiento de Gloria

²⁷ Agradezco a la doctora Consuelo Maquívar las observaciones sobre este tema.

²⁸ Rogelio Ruiz Gomar, "Tomás de Sosa, San Ignacio y un grupo de jesuitas", pp. 4-5 (texto inédito). Se trata de la obra de Juan Antonio de Oviedo, *Vida exemplar, heroicas virtudes, y apostólicos ministerios de el V.P. Antonio Nuñez de Miranda de la Compañía de Jesús, professo de quatro votos, el más antiguo en la provincia de la Nueva España, su provincial, y prefecto por espacio de treinta y dos años de la zui ilustre Congregación de la Purísima, fundada con autoridad apostólica en el Collegio Mexímo de San Pedro, y San Pablo de la ciudad de México*, México, Herederos de la Vda. de Francisco Rodríguez Lupercio, 1702.



Figura 7. Pintura de Tomás de Sosa, "La lactación de San Bernardo", Catedral de Cuernavaca. Fotografía: Gabriela Sánchez Reyes.

12 |

donde sobresalen cuatro angelitos que portan palmas y coronas de flores, atributos de los santos jesuitas que se distinguieron por su castidad.

La tercera pintura que he registrado se localiza en la Catedral de Cuernavaca²⁹ y representa "La lactación de San Bernardo de Claraval", uno de los pasajes más representados sobre la vida de este santo cisterciense (figura 7). La escena recuerda el milagro de la lactación sucedido en el año de 1111, mientras rezaba ante una escultura de la Virgen. Este tema fue tratado desde la Edad Media, aunque sin duda una variante iconográfica es aquella que muestra un delgado hilo de leche que brota del pecho de la Virgen. En algunos casos las obras han sido tituladas simplemente como "Visión de San Bernardo", imagen popularizada en España, los Países Bajos, Alemania y en particular en el arte de

²⁹ Localicé esta obra en la fototeca del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM y está registrada con la clave CPA1990. CP8306a. Agradezco al pbro. José Villanueva las facilidades para tomar las fotografías.



Figura 8. Pintura de Alonso Cano, "Visión de la Virgen por San Bernardo" (ca. 1650), Museo del Prado, Madrid.

la Contrarreforma.³⁰ Entre los pintores españoles se encuentran las versiones de Juan de Roelas (1560-1625) y Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682), o la obra "El milagro de San Bernardo" de Alonso Cano (1601-1667), esta última se conserva en el Museo del Prado, Madrid (figura 8), y mantiene algunas similitudes con la de Sosa (figura 7).

En cuanto a la composición, Tomás de Sosa realiza nuevamente algunas modificaciones iconográficas. Generalmente en este pasaje se representa a la Virgen cargando al Niño Jesús, mientras desde lo alto descubre su pecho del que brota un poco de leche que cae en la boca del santo. En este caso el pintor decidió que san Bernardo cargara al Niño

³⁰ Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano*, t. 2, vol. 3, Barcelona, Serbal, 1997, pp. 219-220.

Cuadro 4. Registro de pintores que declaran ser mulatos, pardos o moriscos^a

<i>Maestro</i>	<i>Calidad</i>	<i>Edad</i>	<i>Año</i>
Juan de Cardona ^b	Morisco libre	—	1670
Juan Correa ^c	Mulato libre de cautiverio	—	1681
Tomás de Sosa	Mulato libre	—	1705
<i>Oficiales</i>	<i>Calidad</i>	<i>Edad</i>	<i>Año</i>
Nicolás Xavier de la Rosa ^d	Mulato libre	—	1744
Joaquín José de Rojas ^e	Morisco libre	24	1749
Tomás de Osorio ^f	Pardo libre	20	1752
<i>Pintores^g</i>	<i>Calidad</i>	<i>Edad</i>	<i>Año</i>
Francisco Manuel ^h	Mulato	—	1626
Nicolás de la Rosa ⁱ	Moreno libre	48	1748
Xavier de la Rosas ^j	Pardo libre	—	1758
Joaquín Patiño ^k	Morisco libre	42	1764

^a En este caso no incluyo a José de Ibarra porque si bien era mulato, el hecho de que él mismo no se identifique o se declare como tal me parece que expresa una posición que tenía de sí mismo en cuanto a su calidad y posición en la sociedad novohispana.

^b AGN, Matrimonios, vol. 225, exp. 45, fs. 138-139. ^c AGN, Matrimonios, vol. 167, exp. 33, s. f. ^d AGN, Matrimonios, vol. 110, exp. 46, fs. 272-274. ^e AGN, Matrimonios, vol. 6, exp. 85, fs. 283-285. ^f AGN, Matrimonios, vol. 109, exp. 84, fs. 364-366. ^g Los documentos no especifican si son maestros, pero cabe pensar que ya lo eran. ^h AGN, Inquisición, vol. 1552, s. e., s. f. ⁱ AGN, Matrimonios, vol. 154, exp. 77, s. f. Cabe pensar que se trate de Xavier de la Rosa y que en los documentos se haya omitido alguno de sus nombres, puesto que en la tabla con el registro de oficiales de pintor está registrado años antes uno de nombre Nicolás Xavier de la Rosa. ^j AGN, Matrimonios, vol. 126, exp. 113, fs. 354-358. ^k AGN, Matrimonios, vol. 103, exp. 57, fs. 255-260.

pero mantiene el gesto de la Virgen, quien muestra pudorosamente su virginal pecho del que brotan dos hilos de leche, uno dirigido al santo y otro a su hijo. Sosa presenta entonces una doble lactación. Otro detalle sobresaliente es que en tanto se desarrolla este pasaje místico el Niño Jesús, acaso ajeno a cualquier formalidad, se presenta como un bebé que simplemente juega con la barba del santo. Un punto en común con la obra de Cano es que ambos artistas pintaron al santo con barba, cuando lo más frecuente era que se le representara sin ella como hicieron Roelas y Murillo. Sin embargo, Sosa lo personificó como un joven barbado y Cano como un hombre de edad avanzada y profusa barba blanca.

A diferencia del Alonso Cano, Sosa ha añadido un grupo de ángeles, algunos incluso portan símbolos pasionarios (los clavos, un hisopo, la lanza, la corona de espinas, una vara de trigo y un silicio), en tanto que otro par sostiene una cartela que muestra

unos versos del Cantar de los Cantares: *Inveni quæ diligit anima mea tenui cum nec dimitta* (Busqué al amado de mi alma, y busquele, y no lo hallé).³¹ La pintura no cuenta con un marco, pero el ingenio del pintor lo llevó a simular uno con molduras y resaltos que dan la apariencia de relieves de flores tallados en madera, estos motivos dorados fueron colocados en las esquinas y la parte central. En cuanto a la firma, en este lienzo ha cambiado su ubicación y aparece en el extremo inferior derecho.

Nómina de pintores no españoles en el siglo XVII-XVIII

Durante el proceso de investigación sobre la vida y obra de Tomás de Sosa localicé un grupo de pintores que declararon ser mulatos o moriscos libres den-

³¹ El Cantar de los Cantares, 3,1.

Cuadro 5. Pintores no españoles (siglos XVII-XVIII)

<i>Indios</i>	<i>Edad</i>	<i>Año del documento</i>
Alonso Márquez. Pintor ^a	—	1643
José Osorio, “español, indio criollo”. Pintor ^b	—	1646
Domingo de Santiago. Oficial ^c	—	1705
José Gil. Indio ladino. Pintor ^d	30	1754
Florencio Ramírez, indio cacique. Pintor ^e	30	1764
Benito Vargas indio cacique. Pintor ^f	30	1764
<i>Mestizos</i>	<i>Edad</i>	<i>Año del documento</i>
José de Arriola. Oficial ^f	27	1672
José de Miranda. Pintor ^g	—	1672
Nicolás de Resendi. Pintor ^h	—	1672
Fernando Salvador. Pintor ⁱ	—	1698
José de los Ángeles. Pintor ^j	19	1694
Antonio de Maeda. Oficial ^k	23	1706
Antonio Juárez. Oficial ^l	50	1718
Juan Ignacio Cedillo. Oficial ^m	28	1728
Juan José Ortiz. Pintor ⁿ	18	1729
Hipólito de Castro. Maestro de pintor ^ñ	21	1731
Juan de Ávila. Pintor ^o	60	1772
Mariano Ortiz. Pintor ^p	27	1774
Juan Antonio del Castillo. Pintor ^q	—	1780
<i>Castizos</i>	<i>Edad</i>	<i>Año del documento</i>
Ventura de Miranda. ^r Maestro de pintor	31	1706
Pedro Antonio Meneses. ^s Pintor	—	1722
Bernardo Guzmán. ^t Pintor	—	1723
Felipe de Paz. ^u Oficial	20	1731
Antonio Tellez. ^u Oficial	33	1731
Bartolomé de Ávila y Vargas. ^v Pintor	23	1738
Sebastián de Ambris. ^w Pintor	—	1744
Francisco de Cabrera. ^x	50	1752
Juan Rodríguez. ^y Maestro de pintor	—	1754
Lorenzo Toribio del Castillo. ^z Pintor	36	1764

^a AGN, Inquisición, vol. 416, exp. 15, s. f. ^b AGN, Matrimonios, vol. 172, exp. 74, s. f. ^c AGN, Matrimonios, vol. 228, exp. 7, fs. 14-16. ^d AGN, Matrimonios, vol. 1909, exp. 7, fs. 25-28. ^e AGN, Matrimonios, vol. 38, exp. 3, fs. 9-11. ^f AGN, Matrimonios, vol. 89, exp. 109, fs. 390-391. ^g AGN, Matrimonios, vol. 122, exp. 80, fs. 221-223. ^h AGN, Matrimonios, vol. 122, exp. 54, fs. 161-164. ⁱ AGN, Matrimonios, vol. 179, exp. 118, s. f. ^j AGN, Matrimonios, vol. 90, exp. 133, fs. 316-317. ^k AGN, Matrimonios, vol. 104, exp. 15, fs. 70-71. ^l AGN, Matrimonios, vol. 153, exp. 13, s. f. ^m AGN, Matrimonios, vol. 89, exp. 71, fs. 225-229. ⁿ AGN, Matrimonios, vol. 154, exp. 47, s. f. ^ñ AGN, Matrimonios, vol. 153, exp. 110, s. f. ^o AGN, Matrimonios, vol. 87, exp. 42, fs. 212-215. ^p AGN, Matrimonios, vol. 99, exp. 34, fs. 177-189. ^q AGN, Matrimonios, vol. 112, exp. 36, fs. 304-308. ^r AGN, Matrimonios, vol. 104, exp. 11, fs. 61-62. ^s AGN, Matrimonios, vol. 228, exp. 15, fs. 91-94. ^t AGN, Matrimonios, vol. 150, exp. 14, s. f. ^u AGN, Matrimonios, vol. 83, exp. 22, fs. 365-369. ^v AGN, Matrimonios, vol. 108, exp. 56, fs. 281-284. ^w AGN, Matrimonios, vol. 121, exp. 24, fs. 191-193. ^x AGN, Matrimonios, vol. 109, exp. 108, fs. 449-451. ^y AGN, Matrimonios, vol. 120, exp. 62, fs. 314-318. ^z AGN, Matrimonios, vol. 33, exp. 63, fs. 264-268.

tro de ese gremio de artistas, y dada su importancia a continuación presento sus nombres (cuadro 4).

Entre los oficiales de pintor de origen mulato localicé tres referencias. El primero es el caso de Joaquín de Rojas, quien se identificó como morisco libre, contaba con 24 años en 1749 y era vecino del barrio de San Jerónimo.³² El segundo es Nicolás Xavier de la Rosa, de 44 años en 1744 y vecino de la calle de San Juan.³³ Por último, Tomás de Osorio, pardo, con 20 años en 1752 y vecino del barrio del Carmen.³⁴

El único maestro de pintor que localicé, además de Tomás de Sosa; es Juan de Cardona, quien declaró ser morisco libre. Para el año de 1670 tenía 53 años y vivía en la calle del Reloj.³⁵ Por las fechas, se puede decir que este pintor tuvo taller en la misma época que Juan Correa y Tomás de Sosa; es decir, se puede hablar ya de un pequeño grupo de pintores mulatos con una presencia dentro del círculo artístico de la Nueva España en el último tercio del siglo XVII. También se tiene registro de un lienzo con el tema de San José con el Niño, firmado en el reverso de la tela con la leyenda “Original del Mulato”, “Coro alto Congregación de Dominicos”.³⁶ Por último, cabe mencionar otro pintor de origen mulato: se trata de José de Ibarra (1688-1756), quien fue alumno de Juan Correa. De acuerdo con los documentos

que se han localizado, como el acta de matrimonio de sus padres, Ignacio de Ibarra se identificó como morisco, con oficio de barbero, en tanto su madre, María de Cárdenas, como mulata libre.³⁷ Sin embargo, al contraer Ibarra primeras nupcias en 1718, declaró ser español, sin duda el ascenso social a través del arte de la pintura le permitió olvidar sus orígenes morisco y mulato.³⁸

El conocimiento en torno a la obra de pintores de origen mulato es todavía un reto, ya que implica conjuntar las referencias documentales con las pinturas, labor que se ve impedida en muchos casos porque mucha obra virreinal no está firmada. Sin duda los mulatos no tuvieron impedimentos para pertenecer al gremio de pintores, como muestra la presencia de artistas como Juan Correa, Juan de Cardona, Nicolás Xavier de la Rosa, José de Ibarra y Tomás de Sosa. Estos ejemplos muestran la gran movilidad social que existió en los centros urbanos de la Nueva España a través de los gremios, en particular entre los pintores. Para finalizar, presento una lista de pintores que declararon ser mestizos, indios caciques y castizos, y que me parece conveniente dar a conocer con la sola idea de contribuir en futuras investigaciones sobre la presencia de miembros no españoles en el gremio de los pintores novohispanos (cuadro 5).³⁹

³² AGN, Matrimonios, vol. 6, exp. 85, fs. 283v-284.

³³ AGN, Matrimonios, vol. 110, exp. 46, fs. 274v-274v.

³⁴ AGN, Matrimonios, vol. 109, exp. 84, fs. 366-366v.

³⁵ AGN, Matrimonios, vol. 225, exp. 45, fs. 138-139. Al parecer, no existe registro alguno de su obra. Manuel Toussaint consignó un pintor y dorador homónimo en un avalúo pero para el año de 1767, por lo que se trata de otra persona. Manuel Toussaint, *op. cit.*, p. 713.

³⁶ Roberto Alarcón Cedillo, “El mulato, un pintor desconocido”, en *Boletín de Monumentos Históricos*, tercera época, núm. 5, México, INAH, 1981, pp. 51-52. Es importante señalar que en la iglesia de los dominicos existía una cofradía y capilla de mulatos.

³⁷ AGN, microfilm del Archivo de la Parroquia del Sagrario Metropolitano, Guadalajara, Jalisco. Confirmaciones y matrimonios. Proyecto OAH 7859, caja 7859, rollo 1581, ubicación 05, vols. 1667-1731, 16 de septiembre de 1685. Agradezco a Paula Mues hacer de mi conocimiento esta información que forma parte de su tesis doctoral “El pintor novohispano José de Ibarra: imágenes retóricas y discursos pintados”, así como sus observaciones.

³⁸ AGN, Matrimonios, vol. 225, exp. 45, fs. 138-139.

³⁹ Las referencias mencionadas fueron consultadas en ARGENA del AGN y son principalmente documentos del ramo de Matrimonios.