

Un poder que se impone desde la Imaginería:

La pintura del oaxaqueño Miguel Cabrera

¿Qué converge en Oaxaca que trastoca la creación artística?

No son pocos los talentos oaxaqueños. ¿Coincidencia? ¿magia?... puede ser. Lo cierto es que Oaxaca es más que su luz y su colorido. Es un ritmo de vida que penetra, y al paso del tiempo invade para gestar la sensibilidad extraordinaria que distingue a muchos de los pintores que ese Estado ha visto nacer.

Miguel Cabrera (1695-1768) no es la excepción. Tuvieron que pasar veinticuatro años antes de que abandonara su tierra natal para trasladarse a la capital mexicana donde su arte se convirtió en el símbolo de una época.

La posteridad ha puesto su obra en tela de juicio: fecundidad que no siempre acusa calidad.

Si bien es cierto que la obra de Cabrera ha merecido significativas revaloraciones desde principios de este siglo, también lo es, que muchos de esos juicios se han centrado en su desempeño estético, más que en la significación de su obra como producto de la época en que vivió; a la luz de su participación en la construcción del imaginario barroco novohispano.

Son justamente esa participación y las circunstancias que rodearon su desbordada producción artística, lo que nos ocupa en este asomo a la obra de Miguel Cabrera.

En un momento histórico en el que la imagen despliega la lucha de poderes en que se debate la sociedad novohispana, la copiosa producción de Cabrera cobra un significado y una importancia singulares. ¿No podría explicarse este fenómeno a

partir de una serie de factores sociales, políticos y económicos que enmarcaron su contexto? Tal desbordamiento de la imagen ¿Es únicamente una coincidencia?, o como señala Toussaint, Cabrera no es mas que "un hábil pintor decadente que supo acaparar gran parte de los encargos de su época".

¿No obedeció el derramamiento irrestricto de su imaginaria y su avasallante difusión a las necesidades del poder oficial que la sustentaba, como una más de las estrategias encaminadas a mantener el control sobre la imagen, asegurar su preeminencia e impedir su reapropiación? Bajo este esquema, el hecho de que Cabrera anteponga la cantidad a la calidad responde a una lógica comprensible y en última instancia, no hace más que reiterar la congruencia del artista con la problemática de su época.

Aunque el juicio estético en la crítica del arte es fundamental, no es el único elemento que determina su valor. "Lo importante es la representatividad de la realidad del objeto (artístico), su significado, y no el objeto en sí mismo".¹ Una crítica globalizadora, habrá de buscar el vínculo de la obra de arte con su contexto, con su creador, y con su significado histórico, que redunde en la comprensión de su trascendencia en la realidad actual.

Pese a los esfuerzos de las autoridades eclesiásticas por asegurar la masividad y la permanencia de las imágenes y su contenido, el sometimiento pasivo nunca fue característico de su recepción en la Nueva España.

Múltiples maniobras de apropiación y posteriormente de reapropiación conforman la contrapropuesta indígena que define innumerable modalidades de relación con la imagen (desde la interpretación desviada hasta la producción autónoma e incluso la disidencia iconoclasta).² No es casual que en el siglo XVIII la Inquisición, se aboque con especial insistencia a promover la reverencia y a condenar el desacato a las imágenes.

1.- Don Manuel Rubio Salinas, arzobispo de Nueva España desde 1749, fue el promotor de la inspección de la imagen, tarea que encomendó a Cabrera. El dictamen del pintor, fue publicado en 1756 en un texto que llevó por título *Maravilla Americana, y Conjunto de Raras Maravillas observadas con las Direcciones de las Reglas de Arte de la Pintura*, el cual recibió la aprobación de diversas autoridades.

(Véase.- TOVAR DE TERESA Guillermo. *Miguel Cabrera: Pintor de Cámara de la Reina Celestial*. Publicado por Grupo Financiero InverMéxico. Ed. Espejo de Obsidiana. México, 1995. (pp. 40-44)

2 Ibid. P. 87.

Si bien es cierto que la obra de Cabrera ha merecido significativas revaloraciones desde principios de este siglo, también lo es, que muchos de esos juicios se han centrado en su desempeño estético, más que en la significación de su obra como producto de la época en que vivió

En 1761 se desarrolló, "bajo la dirección de un indio, Antonio Pérez, (un movimiento que) atacó a la Iglesia, a los sacerdotes y a las imágenes: "Las imágenes que hacían los pintores eran falsas"... Pérez ordena adorar al dios verdadero, es decir, a las imágenes fabricadas por los indios."³ Este incidente no puede calificarse como un hecho aislado, pues en el curso del siglo XVIII, las imágenes se convierten abiertamente en expresión de una resistencia indígena que a veces es casi rebelión. Llegan a materializar el rechazo político, social y religioso del orden colonial.

A partir de 1750, "el taller de Cabrera fue el líder incuestionable de la producción artística en México".⁵ No es exagerado afirmar, que sus imágenes, inundaron todos los ámbitos de la vida del virreinato.

Aunque estos enfrentamientos nunca fueron lo suficientemente consistentes para derrocar a la "imagen establecida", es sintomático que justamente se agudicen, al tiempo que la producción de Cabrera alcanza su apogeo.

Oponiéndose a la idea de la permanencia sustentada por la ortodoxia se gestan, en la sociedad novohispana del siglo XVIII, inquietudes que apuntan al cambio impulsadas por un núcleo dirigente de la sociedad construido por un sector de la grey eclesiástica, y algunos intelectuales y criollos pudientes. Estas ideas ancladas en el ya mencionado proyecto protonacionalista subrayan un proceso de diferenciación. "La búsqueda de nexos entre el mundo precolombino y la sociedad colonial, así como el imperativo de integrar la presencia indígena a la nueva realidad social"⁴ se vuelven medulares, pero no menos contradictorios; se admira el pasado prehispánico pero se desprecia a los indios contemporáneos.

El indígena, por su parte, puede reconocerse como integrante del aparato barroco: ha sido escogido por la Virgen en la figura de Juan Diego, y de este hecho, dan cuenta libros, discursos y por supuesto la imagen triunfante y salvífica, que en las pinturas de Cabrera, es sinónimo de supremacía y unicidad, pues son éstas la copia fiel de la imagen original; divina. Sirvan estas afirmaciones, para insistir en la preeminencia de las obras de Cabrera en medio del mar de imágenes que avasallan la mirada barroca.

3.- A propósito de la crítica hecha a la obra de Cabrera Guillermo Tovar y de Teresa cita en su libro "Miguel Cabrera: pintor de cámara de la reina celestial". (p.75) a Francisco Diez Barroso. "el convencionalismo de sus figuras era sin duda la base de su manera de pintar, pero a veces se separaba de él; siendo entonces, y sólo entonces, a nuestro juicio, un gran pintor... Cabrera tiene todos los defectos que caracterizan a su escuela.... y entre ellos la falta principalmente la falta de estudios de la naturaleza y el convencionalismo resultante, germen de la decadencia del arte". TOVSA

4.- Carrillo y Gariel Abelardo, en TOVAR DE TERESA, Guillermo. Op. cit. p. 72.

A partir de 1750, "el taller de Cabrera fue el Líder incuestionable de la producción artística en México".⁵ No es exagerado afirmar, que sus imágenes, inundaron todos los ámbitos de la vida del virreinato.

Entender las pinturas de Cabrera como voces del barroco del siglo XVIII minimiza la valoración estética ante la importancia de su obra como expresión coherente con la paradoja de su tiempo. Cabrera es sin duda, por encima de las críticas que condenaron su capacidad artística, "el maestro de un presente que fue el suyo"⁶.

La congruencia, que marca un trazo de perseverancia en su obra, es el instrumento mediante el cual se hace posible que su pintura hable no de lo que la sociedad novohispana "es", sino de la imagen con la que el poder oficial ha revestido a los integrantes de esta sociedad teatralizada en la que, el indígena, ahora prohijado por la Guadalupana, es re-ubicado en un terreno que le confiere dignidad y una nueva categoría de muda magnificencia.

Tal revestimiento, alcanza también el ámbito civil. La "rigidez... y el énfasis en los ropajes y otros aprestos de clase",⁷ son característicos del retrato. Los atributos de sus personajes parecen legitimar a estos grandes señores como los futuros protagonistas del poder, mientras se debaten entre la emulación de sus antecesores ibéricos y la urgencia por el reconocimiento de su capacidad para el ejercicio de una dirigencia autónoma. Desde estas nociones de poder se construye un imaginario que "entroncándose en la imagen, polariza la atención, anima deseos y esperanzas, informa y canaliza las expectativas, organiza las interpretaciones y las tramas de la creencia."⁸ un imaginario oficial que encontró en las pinturas de Miguel Cabrera, uno de sus vehículos más valiosos.

Las pinturas de Cabrera se vuelven una presencia donde es posible reconocerse. Imágenes que son el continente de un lenguaje simbólico que traduce el "modo de ser" y la cosmovisión del barroco novohispano del siglo XVIII.

La propuesta no es la idea personal del artista, tal y como puede entenderlo la modernidad, frecuentemente seducida por el juicio estético de la obra por sobre el valor de su significado en el propio contexto.

5.- BURKE Marcus. "Pintura y Escultura en Nueva España: El Barroco". Azabache, México, 1992. p. 165

6.- GRUZINKY Serge. "La Guerra de las Imágenes". Fondo de Cultura Económica, México, 1995. p.190.

7.- TORRES MICHUA, Armando. "Significación del Barroco en México", en Revista Nacional de la Escuela de Artes Plásticas de UNAM, Vol. 2. Num. 5. Julio de 1987. p. 24.

8.- BURKE, Marcus. Op. cit. p. 159.

Un tema central de la crítica en torno a la imaginería de Miguel Cabrera, desde nuestro tiempo, es el "convencionalismo"⁹ de sus figuras; la ausencia de expresión psicológica en sus retratos, la carencia de originalidad, la invariabilidad de sus asociaciones iconográficas, el empleo de un modelo único en sus rostros y su falta de estudio directo de la naturaleza. Ciertamente, el convencionalismo es una constante en su obra, no obstante, una segunda lectura de los elementos que sustentan esa característica permite constatar que lo que estos mantienen en común, refieren a nociones como lo permanente, lo repetitivo y lo estático.

En 1751 Cabrera condujo al grupo de pintores que examinaron la imagen de la Virgen de Guadalupe. Sancionado por el papa, el arzobispo de México y los jesuitas, Cabrera se convirtió en la figura predilecta del arte de la pintura del virreinato y en el pintor oficial de la Virgen.

En este sentido, su convencionalismo alude a formas que denominan y reiteran la inmovilidad social cuya finalidad, es salvaguardar un sistema de creencias, ello explica el sometimiento de su pintura a ese convencionalismo que sirve a los fines de la imagen. Este no es sino la manifestación de una congruencia iconológica entre los atributos de sus imágenes y la ideología dominante de su época a cuyo servicio está puesta su creación.

En 1751 Cabrera condujo al grupo de pintores que examinaron la imagen de la Virgen de Guadalupe.¹⁰ Sancionado por el papa, el arzobispo de México y los jesuitas, Cabrera se convirtió en la figura predilecta del arte de la pintura del virreinato y en el pintor oficial de la Virgen. Múltiples copias de la Guadalupana, firmadas por él, fueron enviadas a distintas partes del mundo. Este hecho, aunado a factores económicos que favorecieron el comercio y el intercambio artístico, explican la magnitud de la difusión de su obra, y exaltan su importancia.

En el siglo XVIII novohispano, tradicionalismo cultural y conservadurismo político y religioso, definen a una sociedad renuente a los cambios, valores al propio tiempo atravesados por el deseo de una identidad nacional. En la base de dicha contradicción, que toma formas distintas en cada uno de los estratos que la conforman, el catolicismo intenta homologar las diferencias que se oponen a la idea de nación. Mediante el culto a la imagen aporta un carácter ideológico a la devoción a través del guadalupismo; "sincretismo puro que define el alma del virreinato."¹¹

9.- GRUZINSKI, op. cit. p. 172.

10.- Ibid. p. 194.

11.- LACOUTURE, Felipe. "La Nueva Museología", en *Revistas de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de UNAM*, año 1, num. 3, abril 1985.

No se puede entender la importancia de la obra de Cabrera si no es a partir de su significado como vehículo del imaginario en este complejo entramado social. La síntesis de valores y contradicciones patente en su obra, se convierte en un elemento de identidad a partir de construcciones emotivas e ideológicas más allá del gusto o goce estético.

A partir de las propuestas formuladas por la "Nueva Museología", se ha cuestionado la utilización de los objetos artísticos, que en parte constituyen nuestro patrimonio, como elementos para la construcción de discursos en los que el poder se amparándose bajo la imagen, impone su ideología, tal y como se hizo en el siglo XVIII novohispano.

En la actualidad, una crítica de arte comprometida con su tiempo, no puede soslayar ni el contexto histórico que albergó la producción artística de Miguel Cabrera, ni la problemática social, política y religiosa que le fueron propios, a partir de los cuales, merece ser valorada.



Retrato de la Virgen de Guadalupe de Miguel Cabrera, 1732.

GEORGINA DERSDEPIAN
CENTRO DE ARTE MEXICANO

Bibliografía:

BURKE Marcus. Pintura y Escultura en Nueva España: El Barroco. Ed. Grupo Azabache. Italia, 1992 p.p. 189.

Cabral Pérez Ignacio. Los símbolos cristianos. Trillas. México, 1995 p.p. 313

Artes de México. El retrato novohispano No. 25 julio-agosto 1994.

Gruzinski Serge. La Guerra de las Imágenes; de Cristóbal Colón a ìBlade Runnerî (1492-2019). Fondo de Cultura Económica, México, 1995 p.p. 215

Lacouture Felipe. La Nueva Museología, en Revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de UNAM, año 1, num. 3, abril de 1985.

Torres Michua Armando. Significación Social del Barroco en México, en Revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de UNAM, vol. 2, núm. 5, julio de 1987.

Tovar y de Teresa Guillermo. México Barroco. Beatrice Trueblood, México, 1981 p.p. 317

Tovar y de Teresa Guillermo. Miguel Cabrera: Pintor de cámara de la Reina Celestial. Publicado por Grupo Financiero Inver México. Ed. Espejo de Obsidiana. México. p.p. 357