



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA  
DE MÉXICO

---

---

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO

***Non fecit taliter.*** *La Guadalupeana que el papa miró*

**TESIS**

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE  
MAESTRO EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:

**FERNANDO VALENTÍN ZAMORA DÍAZ**

TUTORA: DRA. CLARA BARGELLINI CIONI



MÉXICO, D. F.

2011



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## FERNANDO ZAMORA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, UNAM

# ***Non fecit taliter. La Guadalupana que el papa miró***

*La virgen de Guadalupe en Roma*

En la primera monografía sobre el artista, *El pintor Miguel Cabrera*, Abelardo Carrillo y Gariel publica un grabado anónimo italiano que representa a Juan Diego al momento de abrir la tilma y presentarla a Juan de Zumárraga. Leemos al pie del grabado:

Vero ritratto della SSma. Vergine detta di Guadalupe nel Messico. L'anno 1531. In un monte vicino alla Città del Messico apparve la SSma. Vergine a un Indiano chiamato Gio. Diego, e gli ordinò che dicesse a Monsig. Arciv. Gio. de Sumàrraga, voler essa che se le dedicasse in quel luogo un Tempio, in contrasegno di che gli diede alcune rose. Furono queste dall'Indiano poste nel suo rozzo mantello e nel volerle presentare all'arcivescovo il dì 12 Dic. si trovò in vece di esse impressa in detto Mantello questa prodigiosa Immagine, una copia della quale ritratta dal proprio Originale e consacrata col tocco del medesimo si venera in Roma nella Chiesa della Visitazione a cui fu donata dalla Sa. Mem. di Benedetto XIV. Mich. Cabrera delin. Messico a. 1732<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> *Vero ritratto* de La Santísima Virgen llamada de Guadalupe en México. El año 1531, en un monte vecino a la ciudad de México, apareció la Santísima Virgen a un indio llamado Juan Diego y le ordeno que dijera al monseñor arzobispo Juan de Zumárraga que quería ella que se le dedicase en ese lugar un templo, en signo de lo cual le dio algunas rosas. Dichas rosas fueron puestas por el indio en su áspero manto y al querérselas presentar al arzobispo el día doce de diciembre, se encontró en lugar de las flores, impresas en dicho manto, esta prodigiosa imagen, una copia de la cual retratada del propio original y consagrada con el tocamiento de la misma se venera en Roma en la Iglesia de la Visitación a la cual fue donada por su santidad Benedicto XIV. Miguel Cabrera, pintó en México, en el año 1732. En

Como indicaré a continuación, la inscripción en este grabado está equivocada. Si la pintura representada efectivamente hubiese sido firmada en 1732, referiría a la primera obra conocida de Cabrera pues, hasta donde se sabe las obras del pintor fueron realizadas todas en un lapso que va de 1742 al 16 de mayo de 1768, fecha en que murió en su casa en la calle de Santa Teresa en la ciudad de México<sup>2</sup>. Carrillo Gariel escribe con respecto al grabado:

Conocemos un grabado que representa a la Virgen de Guadalupe estampada en la tilma de Juan Diego, personaje que sostiene el lienzo por los dos extremos superiores, en tanto que en la parte baja se miran las rosas que caen al ser desplegado el ayate del milagro. Al pié del grabado, dando cuenta de la aparición, hay una larga leyenda en italiano [...]. No lleva el nombre del aguafortista y sólo aparece el del autor del modelo: Mich. Cabrera delin. Messico a. 1732<sup>3</sup>.

Años después, Jaime Cuadriello publicaría el mismo grabado en su *Zodiaco Mariano* aunque sin discutir el error en la fecha. Aquí, Cuadriello utiliza como punto de partida, otra pintura atribuida a Cabrera: una “colorida lámina de cobre pintada al óleo” que hoy cuelga en el Museo Soumaya de la Ciudad de México y que es testimonio visual de la proclamación pontificia del patronato de la Virgen de Guadalupe sobre Nueva España<sup>4</sup>. Vale la pena notar que en este cuadro, la imagen de Guadalupe está sostenida por dos ángeles al centro superior de la composición, encima del padre López, quien ha culminado todas las gestiones que, en Roma, condujeron a la declaración del patronazgo de Guadalupe sobre Nueva España. Es posible pensar, por tanto, que la pintura al

Abelardo Carrillo y Gariel, *El pintor Miguel Cabrera*. México, INAH, 1966, p. 70 y 71. Benedicto XIV fue papa del 17 de agosto de 1740 al 3 de mayo de 1758.

<sup>2</sup> Para efectos de la biografía de Miguel Cabrera me he basado principalmente en Abelardo Carrillo Gariel, *op. cit.* Carrillo Gariel ha sido retomado por casi todos los estudiosos de Cabrera después de él (y a menudo sin cuestionar sus fuentes). Se trata de un tema importante pues las obras que cita Carrillo son a menudo inexactas y a veces contradictorias, sobre todo en lo que respecta a la fecha de nacimiento y el problema de su formación artística. Dichas confusiones se entretajan con el problema de la partida de nacimiento de Cabrera (tema que tendría que ser sujeto de un trabajo completo). De cualquier forma, con respecto a la biografía de Cabrera, el de Carrillo Gariel es lo más sólido con lo que contamos hoy. El biógrafo se basa principalmente en: Bernardo Couto, *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, estudio introductorio de Juana Gutiérrez Haces y notas de Rogelio Ruiz Gomar, México: Conaculta 1995 [1860]; Luis González Obregón, “Capítulo XLII, Don Miguel Cabrera” en *México viejo*. 1521-1581, Librería Bouret. París, 1900. pp. 415-25; José Antonio Gay, *Historia de Oaxaca*, volumen I, México, Imprenta del Comercio, de Dublan y Co., 1881 y Francisco Salazar, *Oaxaca en el centenario de la Independencia Nacional*, Oaxaca, 1910.

<sup>3</sup> Abelardo Carrillo y Gariel, *op. cit.*, p. 11.

<sup>4</sup> Escribe Jaime Cuadriello: “Con el propósito de conservar la memoria de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México, fue realizado un cuadro alegórico que hoy es el núcleo de la exposición Zodiaco Mariano. Fue pintado, seguramente por Miguel Cabrera y en él los hermanos Cayetano Antonio y Luis Antonio de Torres Tuñón —autores intelectuales del programa visual— concibieron su propio ‘atlas mariano’”. En Jaime Cuadriello, *Zodiaco Mariano, 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México*, México D.F., Museo de la Basílica de Guadalupe, 2004, p.132. Este cuadro “se dio a conocer en el catálogo de la exposición *Los pinceles de la Historia. De la patria criolla a la nación mexicana*, México, MUNAL/IIIE-UNAM, 2000, p. 43 [...]. Perteneció a la colección del licenciado Gonzalo Obregón y Pérez Siliceo y más tarde fue adquirido por el Museo Soumaya”. Jaime Cuadriello, *op. cit.*, p. 21.

interior del cuadro, representa al “original”, esto es, el ayate milagroso, o tal vez que se trata de la obra misma que Cabrera pintó y que el padre López ha llevado a Roma para presentar al papa como prueba final del “milagro” de las apariciones guadalupanas. En este segundo caso, es posible proponer que Cabrera está sugiriendo que su obra es también, a su modo, milagrosa. Dos pinturas conocidas apuntan, pues hacia una tercera pintura desconocida hasta ahora en México.

A partir de la Declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México, comenzó a expandirse la leyenda de que el papa había pronunciado el *Non fecit taliter* del salmo 147 y que terminaría por convertirse en lema guadalupano. Que es sólo una leyenda lo prueba el hecho de que hay otra Guadalupe de Cabrera fechada en 1748 en la que el pintor ha escrito el mismo fragmento bíblico<sup>5</sup>.

Por lo anterior es posible afirmar que la imagen que publicó Carrillo Gariel y el cuadro de la *Declaración Pontificia* muy probablemente están refiriendo a una pintura desconocida en México que hoy se encuentra en el monasterio de La Visitazione, en Roma. Esta obra fue firmada por Miguel Cabrera en 1752, y no en 1732 como afirma el grabado que cita Carrillo Gariel, fue enviada a Roma para constatar el milagro guadalupano y no ha sido publicada en México hasta el día de hoy. Así, el primer objetivo de este trabajo es dar a conocer este retrato del ayate que hoy está en Roma<sup>6</sup>.

Carrillo Gariel y Jaime Cuadriello dan noticias de la existencia de la pintura de la Visitación en diversos textos<sup>7</sup>. Sin embargo, ninguno de los dos se detiene en el estudio de una obra que suma a su importancia histórica, un manejo pictórico de belleza particular que lo vuelve patrimonio artístico mexicano.

---

<sup>5</sup> El cuadro ha sido publicado por Jaime Cuadriello en *Zodiaco Mariano*, *op. cit.*, p. 203 y se encuentra en el Museo de la Basílica de Guadalupe.

<sup>6</sup> Para un desarrollo amplio en torno a las diferencias entre retrato y copia, ver Hans Belting. *Antropología de la imagen*, Katz editores, Madrid, 2009, pp. 74 y ss. Someramente (y siguiendo a Belting), podemos distinguir retrato de copia pues la copia aspira a la mimesis, mientras que la Guadalupeana en un sentido ideal trasciende el soporte material de la obra y no aspira al “engaño” del ojo, sino a la re-presentación de la imagen que está más allá de la materia. El retrato procura traer a presencia una sustancia que no puede ser transmitida a una imagen artificial (una copia) porque carece de cuerpo. El retrato aspira a la realidad detrás de lo corpóreo. Un retrato se funde a un tiempo con el cuerpo real al que pertenece y al mismo tiempo lo representa, expresa una mirada que anula la distancia entre el espectador y el sujeto vivo. No pretende solamente imitar sino atraer a la contemplación y ser reconocido mediante el recuerdo. Aspira a permitir un contacto real con la persona representada *in absentia*. El rostro en un retrato busca nuestra mirada como haría un cuerpo vivo en contacto con un espectador. En cierto sentido, el retrato es un una especie de máscara separada del cuerpo gracias a los materiales del soporte, pero no es los materiales. De hecho, el retrato está detrás de los materiales y es un “rostro vivo” con el que podemos establecer comunicación a través del medio físico pintado. El retrato, a diferencia de la copia no es un documento, sino un medio que exhorta al espectador a participar con él, a comunicarse con él. En última instancia, los retratos aunque separados del cuerpo al que representan, están ligados con él en forma tan estrecha que se convierten en agentes y conservadores del sujeto, del cuerpo social, que queda así disponible al que sabe mirar.

<sup>7</sup> Abelardo Carrillo Gariel, *op. cit.*, p. 11 y Jaime Cuadriello, *op. cit.*, p. 118.

En este trabajo haré una breve descripción e historia del objeto y buscaré discutir en torno a la influencia que su comisión tuvo en la carrera del pintor. Para este último objetivo, utilizo como punto de partida las razones por las que es posible que Manuel José Rubio y Salinas, arzobispo de México haya escogido a Miguel Cabrera y no a José de Ibarra para retratar la Guadalupana que sería enviada a Benedicto XIV como prueba “del milagro”. José de Ibarra era, por en aquellos tiempos, el artista con mayor prestigio en la Nueva España y es de suponer que hubiese sido la elección más lógica para una comisión tan importante. Era tal la fama de Ibarra en la Nueva España de mediados del siglo XVIII que el diarista Castro y Santa Anna lo confunde con Cabrera y, al informar de la obra que sería enviada a Roma para mostrar al papa, escribe que fue Ibarra y no Cabrera quien lo pintó<sup>8</sup>. Esta confusión demuestra, como sugiere Paula Mues, que Ibarra era “la opción más lógica para hacer una obra de tal trascendencia”<sup>9</sup>.

En Europa (particularmente en Italia, Francia y Alemania) se ha escrito en diversos momentos en torno a este cuadro: Hacia finales del XVIII, Pietro Bombelli en una obra monumental sobre las imágenes de *La Madonna* en Italia, menciona someramente la Guadalupana en poder de las visitandinas diciendo: “venerabile effigie dipinta in tela, alta 7 palmi, larga 4 e mezzo, tratte dall'autentica relazione fatta dalla città del Messico, ov'è il celebre santuario di tal nome”<sup>10</sup>.

En 1822, un sacerdote anónimo publica el *Triduo in ossequio di Maria SS.ma di Guadalupe nel Messico: proposto a' suoi Devoti in apparecchio alla sua Festa, e per impetrare il suo potentissimo soccorso nei nostri bisogni*. Escribe el autor anónimo (un sacerdote):

La Santa Mem. di Papa Pio VI con suo particolare Rescritto dei 27 Aprile 1789 concesse in perpetuo l'indulgenza plenaria e remissione di tutti i peccati a tutti i fedeli che confessati e comunicati visiteranno la Ven. Chiesa della Visitazione delle RR. MM. Salesiane all'Umiltà la Domenica ultima dopo la Pentecoste, come anche il dì 12 Dicembre, giorno in cui celebrassi la festa della Madonna Santissima di Guadalupe del Messico<sup>11</sup>.

---

<sup>8</sup> D. José Manuel de Castro Santa-Anna, *Documentos para la historia de México*, México, V. García Torres, v. 4. [1758] p.89, apud Paula Mues, *El pintor novohispano José de Ibarra: Imágenes retóricas y discursos pintados*, tesis para obtener el grado de doctor en Historia del Arte, México, UNAM, 2009, p. 200.

<sup>9</sup> Paula Mues, *op. cit.*, p. 200.

<sup>10</sup> Venerable efigie pintada en tela. alta, 7 palmos, larga 4 y medio, creada a partir de la auténtica relación hecha en ciudad de México donde está el célebre santuario de tal nombre. Pietro Bombelli, *Raccolta delle Immagini della Bma. Vergine Ornate della Corona d'Oro Dal Rmo. Capitolo di S. Pietro con una breve ed esatta notizia di ciascuna Immagine*, Stamperia Salomoni, 1792, Vol IV, p. 165.

<sup>11</sup> Su santidad, el papa Pio VI mediante bula del día 27 de abril de 1789 concedió en perpetuidad, indulgencia plenaria y la remisión de todos los pecados a todos aquellos fieles que, confesados y comulgados, visitaran la venerable Iglesia de la Visitación de las reverendas madres salesianas en la Humildad, el último domingo después de Pentecostés o también

El mismo estudioso escribirá más adelante:

Nel monastero delle Madri Salesiane, come si è già detto, si venera una bellissima Immagine cavata dal proprio originale colle istesse misure, la quale fu portata dal Messico in dono alla San. Mem. di Benedetto XIV, e da esso Sommo Pontefice donata alle suddette Monache Salesiane, quali gradendo sommamente questo celestiale dono, lo collocarono in proprio Altare nella loro Chiesa della Visitazione dell'Umiltà dove ogni anno celebrano la Festa il dì 12 Dicembre<sup>12</sup>.

En 1846, Gaetano Moroni escribió del cuadro en poder de las visitandinas en su *Dizionario di Erudizione storico-ecclesiastica*. Moroni hace una recolección de los bienes del monasterio y afirma:

Le monache della *Visitazione* o Salettane, dalla chiesa e monastero situati presso la via della Lungara, ed ora delle Serve di Maria [hanno un] altare a destra dell'ingresso con la miracolosa immagine della Madonna di Guadalupe. Quando Pio VII li ristabilii il monastero, la chiesa dell'Umiltà fu dato alle salesiane, le quali nella chiesa collocarono [...] nel primo altare a destra dell'ingresso la miracolosa immagine della Madonna di Guadalupe<sup>13</sup>.

En el volumen 101 del mismo *Dizionario*, Moroni escribe de los trabajos que tuvieron lugar en Roma durante los diversos periodos de remodelación y la forma en que dichos trabajos afectaron las obras de arte que pertenecían a los monasterios de las salesianas o visitandinas y escribe: “fra questi vi è la miracolosa immagine della Madonna di Guadalupe, che sarà collocata nella chiesa quando sarà costruita<sup>14</sup>”.

el día doce de diciembre, día en el que celébrase la fiesta de Nuestra Santísima Señora de Guadalupe de México. En: Anónimo, *Triduo in ossequio di Maria SS.ma di Guadalupe nel Messico: proposto a' suoi Devoti in apparecchio alla sua festa, e per impetrare il suo potentissimo soccorso nei nostri bisogni*, Roma, 1822, p. 5. Pío VI fue papa del 15 de febrero de 1775 al 29 de agosto de 1799.

<sup>12</sup> En el monasterio de las madres salesianas, como ya se ha dicho, se venera una hermosa imagen pintada a partir del propio original con las mismas medidas la cual fue traída de México en regalo a su santidad Benedicto XIV y del mismo sumo pontífice regalada a las susodichas monjas salesianas las cuales agradeciendo sumamente este regalo celestial, lo colocaron en un altar propio en su Iglesia de la Visitación de la Humildad, donde cada año celebran la fiesta el día doce de diciembre. *Ibid.*, p. 32.

<sup>13</sup> Las monjas de La Visitación o salesianas de la iglesia y monasterio situado sobre la calle de Lugara, y ahora de las Siervas de María [tienen un] altar a la derecha del ingreso con la milagrosa imagen de Nuestra Señora de Guadalupe. Cuando Pío VII les restableció el monasterio, la Iglesia de La Humildad fue dado a las salesianas, las cuales en la iglesia colocaron [...] en el primer altar a la derecha del ingreso la milagrosa imagen de Nuestra Señora de Guadalupe. Gaetano Moroni, *Dizionario di Erudizione storico-ecclesiastica da s. Pietro sino ai nostri giorni*, vol. XCVII, Venezia, 1860, p. 29. Moroni cita también el cuadro en forma aún más somera en el vol. LXIV, p. 195.

<sup>14</sup> Y cómo entre ellas está la milagrosa imagen de Nuestra Señora de Guadalupe, que sería colocada en la iglesia

L'Archivio di Stato in Roma en 1932 da noticia de esta imagen, enlistándola como parte de los bienes de las visitandinas. Cuenta que en los diversos cambios de sede, la orden se vio siempre acompañada de la imagen: “insieme ad altri oggetti preziosi dell'Ordine trasportarono sempre seco la immagine della Madonna di *Guadalupe* stata loro donata da Benedetto XIV, che l'aveva ricevuta dal Messico<sup>15</sup>. Walter Pulcini, por su parte, escribe que "nel 1942, la venerata immagine [di Guadalupe] fu trasferita dalla via Salaria nella nuova chiesa del monastero di via Galla Placidia e li continuò e continua tuttora la devozione popolare verso la Vergine messicana"<sup>16</sup>.

La Virgen mexicana dio popularidad a un culto que por aquel entonces comenzó a volverse tremendamente popular. Maurice Dejonghe (en 1970) confirma el año de 1754 como particularmente importante en la expansión del culto guadalupano:

Il culto verso NS di Guadalupe è cominciato ad espandersi a Roma dopo il 1754. L'immagine di NS di Guadalupe che si conserva nella chiesa delle Suore della Visitazione (via Galla Placidia, 63), dipinta dal pittore messicano Luigi Cabrera nel 1752, fu recata nel 1754 dal P. Giovanni Lopez, S.J. al sommo Pontefice Benedetto XIV a nome del popolo messicano<sup>17</sup>.

Es interesante notar que aunque el autor relaciona el crecimiento de la devoción Guadalupana con el año de la llegada a Roma de la imagen de un pintor mexicano, confunde el nombre del autor y lo llama “Luigi Cabrera”. Este hecho podría demostrar que para todos aquellos que han citado o catalogado esta obra hasta el día de hoy, la importancia de esta obra radica exclusivamente en la imagen que representa mientras que el nombre del autor (e incluso el año en el que fue pintado), es prescindible. Sin embargo, Cabrera resulta imprescindible en la historia del arte virreinal mexicano. En este texto procuro mostrar el reverso de la cuestión: mostrar la importancia de la pintura con base en la historia de su creador.

cuando fue construida. *Ibid.*, vol. CI, p. 59.

<sup>15</sup> Junto a otros objetos preciosos de la orden, transportaron siempre con ellas la imagen de la Virgen de Guadalupe que había sido regalo de Benedicto XIV quien la recibió de México. Armando Lodolini, *L'Archivio di stato in Roma e l'Archivio del regno d'Italia: indice generale storico descrittivo ed analitico*, Roma, Annales institutorum, 1932, p. 227.

<sup>16</sup> En 1942, la venerada imagen [de Guadalupe] fue transferida de la calle de Salaria hacia la nueva iglesia del monasterio en la calle Galla Placidia y ahí continuó y continúa hasta hoy la devoción popular hacia la virgen mexicana. Walter Pulcini, *Le prodigiose rose del Tepeyac: cenni storici sulle apparizioni di Nostra Signora di Guadalupe e sulla devozione nel Messico e nel mondo. Notizie particolari su Arsoli. Le immagini della Vergine di Guadalupe a Roma e in Italia*, Tivoli, De Rossi, 1957, p. 45-46.

<sup>17</sup> El culto hacia Nuestra Señora de Guadalupe comenzó a expandirse en Roma después de 1754. La imagen de Nuestra Señora de Guadalupe que se conserva en la iglesia de las hermanas de La Visitación (calle Galla Placidia, 63), pintada por el pintor mexicano Luis Cabrera (*sic*) en 1752, fue traída en 1754 por el padre Juan López S.J. para el sumo pontífice Benedicto XIV a nombre del pueblo mexicano. Maurice Dejonghe, *Roma santuario mariano*, Bolonia, Cappelli, 1970, p. 165



El *Bolletino d'arte* del Ministerio de Educación italiana en 1994 retoma el trabajo de catalogación de los bienes de las visitandinas y se detiene muy particularmente en el marco: “la Madonna di Guadalupe è iscritta in una splendida cornice dorata ed intagliata con lo stemma dello stesso papa [Benedetto XIV]<sup>18</sup>”.

En *Handbuch der Kirchen Roms*, Walther Buchowiecki equivoca la fecha de la imagen y hace un recuento de los bienes de las visitandinas afirmando que: “darunter mit einer Kopie des 1709 in Mexiko geweihten Gnadenbildes der Madonna von Guadalupe“<sup>19</sup>.

Carmelo Calci y Anna Paola Anzidei, dan noticia de esta pintura, pero ligada siempre a la historia de las visitandinas:

L'Ordine contemplativo della Visitazione fu fondato da S. Giovanna Francesca Fréymot de Chantal per volere di S. Francesco di Sales. [Sull'altare maggiore del suo monastero] è un olio di Michele Cabrerà (1752) raffigurante la Madonna di Guadalupe, donato al ordine da Benedetto XIV<sup>20</sup>.

Hacia el inicio del siglo XXI, Bernard Dompnier, trabajando en torno a la historia de la orden religiosa escribe, en una nota a pie de página:

Le 5 juin 1849 la République Romaine leur impose de se déplacer chez les bénédictines cisterciennes dans la rue Santa Susanna "alle Terme". Le 17 mai 1856, la communauté se rend à la Villa Odescalchi sur la via Salaria. [...]. L'11 juin 1942 (en pleine guerre mondiale), la communauté occupe une nouvelle construction dans le quartier Tiburtino, rue Galla Placidia. L'église, construite à cote du monastère en style néo-roman, conserve des ouvres provenant de la chapelle ancienne de la via Lungara: l'huile sur toile du peintre mexicain Michele Cabrera déjà citée reproduisant la Madonna de

---

<sup>18</sup> La virgen de Guadalupe está colocada dentro de un espléndido marco dorado y tallado con el escudo del mismo papa [Benedicto XIV]. VVAA, *Bolletino d'arte*, Italia, Ministerio dell'educazione nazionale, Direzione generale per le antichità e belle arti, Roma, La libreria dello Stato, 1994, p. 103

<sup>19</sup> Incluida una copia del 1709 dedicada en México al icono de Nuestra Señora de Guadalupe. Walther Buchowiecki, “Handbuch der Kirchen Roms: der römische Sakralbau” en *Geschichte und Kunst von der altchristlichen Zeit bis zur Gegenwart*, Hollinek, 1997, p. 484.

<sup>20</sup> La orden contemplativa de la visitación fue fundada por Santa Juana Francisca Fréymot de Chantal por deseo de San Francisco de Sales. [Sobre el altar mayor de su monasterio] hay un óleo de Miguel Cabrera (1752) representando a la Virgen de Guadalupe y regalado a la orden por Benedicto XIV. Carmelo Calci y Anna Paola Anzidei, *Roma oltre le mura: lineamenti storico topografici del territorio della V circoscrizione*, Roma, Sopraintendenza archeologica di Roma, 1998, p. 121.

Guadalupe (sur l'autel principal).<sup>21</sup>.

Más adelante, Dompnier reproduce el error de Dejonghe (seguramente porque lo utilizó como fuente) y afirma: “Benoît XIV fait encore hommage à l'église d'une copie peinte du tableau de Notre-Dame de Guadalupe arrivée d'Amérique par Luigi Cabrera”<sup>22</sup>.

De este recuento bibliográfico se desprende la necesidad de un trabajo que resalte la importancia de este cuadro desde la importancia de su autor lo cual, por supuesto, incluye la perspectiva histórica mexicana. Si para el patrimonio artístico europeo, la imagen resulta interesante sólo en relación con la historia de las visitandinas y el crecimiento de la devoción de la Virgen de Guadalupe, en la historia del arte mexicano resulta importante sobre todo porque es obra de Miguel Cabrera.

A pesar de que los estudiosos de las visitandinas suelen subrayar lo milagroso de esta Virgen y aunque en torno a ella comenzó a popularizarse el culto en la capital italiana, hay otras copias de La Guadalupana que en el siglo XXI disputan notoriedad y devoción a la Virgen de Cabrera. Tal vez por eso no se ha divulgado una obra tan importante en la historia de la consolidación del culto y de la fama del pintor.

Antes he escrito, para seminarios en el posgrado de historia del arte sobre diversas Guadalupanas que se encuentran en la capital de Italia y que, como ésta, son desconocidas en México. Una de las más notables es la de San Nicola in Carcere. Esta copia llegó a Roma en 1773. Es obra de un autor anónimo y en tiempos de Leon XIII presidió el Primer Sínodo de América Latina. Es un cuadro de 150 x 90 centímetros y resulta tan notorio en la cultura devocional italiana que representó a la Virgen de Guadalupe en la exposición pictórica *Una Donna vestita di sole: L'Immacolata Concezione nelle opere dei grandi maestri* que tuvo lugar en el Braccio di Carlo Magno del 11 de febrero al 13 de mayo del 2005<sup>23</sup>. Este cuadro, de autor anónimo, ha desplazado a la obra de Cabrera en la aglutinación de los creyentes latinoamericanos que viven en Roma. Todos

---

<sup>21</sup> Luego de una nueva transferencia a la Villa Odescalchi sobre la calle Salaria (el 11 de junio de 1942, en plena guerra mundial), la comunidad ocupa una nueva construcción en el barrio Tiburtino, en la calle de Galla Placidia. La iglesia, construida a un costado del monasterio en estilo neorománico, conserva obras provenientes de la antigua capilla de la vía Lungara: el óleo sobre tela del pintor mexicano Miguel Cabrera, ya citado, que reproduce a la Madonna de Guadalupe (sobre el altar principal). Bernard Dompnier, *Visitation et visitandines aux XVIIe et XVIIIe siècles: actes du colloque d'Annecy, 3-5 juin 1999*, Université de Saint-Etienne, 2001, p. 515.

<sup>22</sup> Benedicto XIV volvió a hacer homenaje a la iglesia con una copia pintada del cuadro de Nuestra Señora de Guadalupe llegada de América por Luis Cabrera. *Ibid.* p. 520.

<sup>23</sup> M. Gorofalo; “Nostra Signora di Guadalupe”, scheda n. 113 en *Una donna vestita di sole: L'Immacolata Concezione nelle opere dei grandi maestri*, catálogo de la muestra a cargo de G. Morello, V. Francia, R. Fusco y otros, Roma-Milán, 2005, p. 295.

los jueves se dicen en San Nicola misas en español y todos los doce de diciembre se celebran ahí las fiestas romanas en honor de la virgen mexicana.

En el año del 2009, hice una entrevista al párroco de la iglesia de San Nicola<sup>24</sup>. «Más que una pintura —me dijo— ésta es una imagen sagrada y milagrosa. Los padres jesuitas trajeron esta imagen de Nuestra Señora unos cincuenta años después del milagro. Los padres la pusieron en una iglesia que estaba en el Monte Caprino. Durante los trabajos de modernización de Roma, la imagen de Nuestra Señora fue traída a San Nicola». La confirmación bibliográfica de estos datos sería objeto de un trabajo mucho más amplio, pues el párroco no sabe las fechas y sólo consta en una placa de mármol que a finales del siglo XIX se decidió que la imagen debía ser coronada. Este proceso de coronación fue largo, pero culminó finalmente (según consta en otra placa) en el año de 1925. Hacia 1970 unos ladrones robaron la corona de forma que la imagen quedó sin este distintivo hasta que en el 2005, justo cuando se cumplieron ochenta años de la primera coronación, el actual párroco comenzó el trámite para coronarla otra vez. En esta segunda época pidieron la estrella de oro que está sobre el cristal que protege la imagen, «pues es usanza —dijo el párroco— que las imágenes de la Virgen en las que no está el niño se coloque una estrella para recordar a Cristo». En esta segunda coronación, el rito estuvo a cargo del cardenal Cacivillano, según consta en los archivos de la parroquia.

Otra Guadalupe muy antigua está en la localidad de Arsoli, provincia de Roma. Hay aquí una imagen muy antigua que alguien regaló a los príncipes Massimo. En aquel tiempo (finales del XVIII) Arsoli era un feudo de dichos príncipes. La Guadalupana cuelga hoy en la capilla privada de los príncipes detrás de la iglesia de San Andrea, en Corso Vittorio Emmanuele.

Otra importante pintura de Cabrera está hoy en el Pontificio Colegio Mexicano de Roma<sup>25</sup>. Esta imagen fue pintada hacia 1761 y se regaló a Clemente XIII (papa del 16 de julio de 1758 al 2 de febrero de 1769). La Virgen del Pontificio Colegio Mexicano colgó en los pasillos de la Pontificia Universidad Gregoriana, pero, según consta en los archivos del Colegio, durante una de tantas remodelaciones en la universidad, los jesuitas decidieron regalarla al Colegio Mexicano<sup>26</sup>.

---

<sup>24</sup> La siguiente narración del párroco de San Nicola coincide con los textos de Walter Pulcini, *op. cit.* p. 32 y C. Perfetti, *La Madonna di Guadalupe. Fascino e mistero di una immagine*, Milán, Edizioni San Paolo, 1987.

<sup>25</sup> Noticias bibliográficas de esta imagen pueden encontrarse en: W. Pulcini, *op. cit.* p. 32.

<sup>26</sup> Los archivos del Pontificio Colegio Mexicano son de uso reservado y no se me permitió ni fotocopiarlos ni señalar aquí su localización.

### *El pintor frente a la imagen*

A lo largo de su vida, Miguel Cabrera estuvo frente a la imagen de Guadalupe muchas veces, pero destacan tres que han sido documentadas. La primera tuvo lugar el 30 de abril de 1751. En compañía de José de Ibarra, Patricio Morlete Ruíz y Manuel Osorio, Cabrera inspeccionó el original como consta según palabras de Morlete Ruíz, en *Maravilla americana*.

[...] en cumplimiento de su mandato digo que como testigo ocular que fui llamado por el dignísimo abad de su santuario, presentes los demás señores capitulares de su muy ilustre cabildo para dicha inspección en consorcio de los señores aprobantes que por entonces fuimos el 30 de abril del año de 1751 y habiendo observado y reconocido con la más atenta reflexión esta divina pintura y sus calidades confieso ser, como lo dice, mayormente cuando a eso se le agrega el haber logrado la especulación más prolija en tantas y repetidas veces que ha tenido [Miguel Cabrera] la fortuna de su vista a fin de imitarla con mandato de nuestro ilustre arzobispo el doctor José Manuel Rubio y Salinas y en atención a lo dicho, no solo asiento y apruebo lo que lleva declarado en su dictamen, sino que como uno de los asistentes a la inspección me refiero a todo en él sólo si añadido hablando con la debida ingenuidad haber quedado el autor con este escrito bastantemente conceptuado en la estimación de todos [...] <sup>27</sup>.

Es interesante que este evento no consta en las actas capitulares de la Colegiata, como hace notar Jaime Cuadriello:

Sin duda la invitación hecha a Cabrera para acudir a La Colegiata aquel 30 de abril de 1751 y efectuar el examen técnico y “sin embarazo del cristal” del ayate, encabezando a su gremio y con el concurso de sus colegas, es uno de los hechos más decisivos en su trayectoria; sin embargo, aún desconocemos los entresijos que llevaron a su selección y nombramiento. Más todavía si las actas capitulares de la Colegiata no registraron este hecho que, por su gravedad y por la observancia de sus estatutos, recién formados, debió contar

---

<sup>27</sup> Miguel Cabrera, *Maravilla Americana y conjunto de raras maravillas observadas con la dirección de las reglas de el Arte de la Pintura en la prodigiosa imagen de Nuestra Señora de Guadalupe de México*, México, Real imprenta del real y mas antiguo Colegio de San Ildefonso, 1756, “Censura de don Patricio Morlete Ruíz”, p. 50.

con el consenso requerido. Si bien, por declaración de Juan Patricio Morlete Ruiz, allí testigo, sabemos que la inspección se hizo en presencia de todo el cuerpo colegial. ¿El arzobispo y la Compañía tomaron ventaja de una colegiata enfrascada en sus problemas de erección? Da la impresión, en efecto, que en la iniciativa de la declaración y todo lo que suponía “la beatificación” del milagro, La Colegiata quedó rebasada por los promotores de la Compañía, militantes y actuantes, con el aval del prelado<sup>28</sup>.

Lo cierto es que aquel 30 de abril de 1751 sería la primera fecha documentada en que Miguel Cabrera se encontró frente al ayate. Un año más tarde, en abril de 1752 se ordenó la presencia del pintor en el Santuario de Guadalupe. Esta vez la visita fue asentada en las actas de cabildo:

Cabildo al 14 de abril 1752. En la Villa y Santuario de Nuestra Señora la Virgen Santa María de Guadalupe en catorce días del mes de abril 1752 [...], el ilustrísimo abad dijo que para este sábado estaba citado el maestro de pintura don Miguel Cabrera para que sacase unas copias de la ilustrísima imagen original de Nuestra Señora. Una para el ilustrísimo señor arzobispo y otra para remitir a Roma, lo que proponía para que se abriese la vidriera, lo que oído por los demás, le concedieron<sup>29</sup>.

Como consta en las actas de cabildo, aquel sábado Miguel Cabrera se presentó frente a la imagen. Fue con José de Alcívar y José Ventura Arnáez con el propósito de realizar tres copias:

El 15 de abril de 1752 [...] siendo dicho día, en compañía de Vmd. y de Dn. Joseph Alcibar, uno de los señalados para que se copiase esta Soberana Pintura en tres lienzos, siendo el primero para el Illmo. Sr. Dr. D. Manuel Rubio y Salinas, dignísimo arzobispo de esta metrópoli; y el segundo para el Rv. Juan Francisco López de la Compañía de Jesús quien estaba para partirse de procurador a Roma en donde presentó a nuestro santísimo padre dicha imagen; el tercero que Vmd. mantiene en su casa para beneficio, de que se logren otras copias, por la que salió del original, en lo que se halla enteramente cumplido el fin, que se deseaba y, siendo necesarísimo a este acto la repetición de vistas y revistas que un pintor necesita, cuando delinea, o

---

<sup>28</sup> Jaime Cuadriello, *op. cit.*, p. 80.

<sup>29</sup> AHINBSMG. Libro primero de cabildos 149, verso.

retrata el objeto que tiene presente<sup>30</sup>.

Resulta interesante en la historia de esta pintura la afirmación de Jaime Cuadriello quien escribe que el padre López llevó a Europa *dos* copias. El jesuita habría pasado primero por Madrid para recabar la firma de Fernando VI (rey del 9 de julio de 1746 al 10 de agosto de 1759) y aprovechar para regalar uno de los retratos de la Virgen pintado por Cabrera<sup>31</sup>. Con base en este hecho, podemos especular que, o se hicieron cuatro copias, o una de las que cita Ventura Arnáez fue, en realidad, enviada con López a la corte de España. El paradero de ésta, sería objeto de otra investigación.

Otra ocasión notable en que fue documentada la presencia de Cabrera frente a la virgen de Guadalupe tuvo lugar en 1753. En *Maravilla Americana*, el pintor escribe:

En una sola ocasión por los años de mil setecientos y cincuenta y tres [...] estando yo presente se abrió la vidriera, fuera de innumerables rosarios y otras alhajas de devoción, pasaron a mi ver de quinientas las imágenes que se tocaron al lienzo pues gastaron en este piadoso ejercicio varias Personas Eclesiásticas de distinción, más de dos horas, con lo que me confirmé en dictamen, que tenía firmado de parecer exento este lienzo y su celestial pintura de las comunes leyes de la naturaleza<sup>32</sup>.

Con base en todas sus inspecciones, registradas o no, Miguel Cabrera extrajo los apuntes de lo que sería su opúsculo *Maravilla Americana*, obra que, junto con la pintura que aquí me ocupa, hizo que creciera de manera irrefrenable tanto el culto universal a la Virgen como la fama del pintor.

La de 1752 es una copia que emana de un informe. Algunas otras guadalupanas surgieron así, de informes que se remontan a las informaciones jurídicas de 1666 las cuales iniciaron el proceso que el padre López y la pintura de Cabrera habrían de culminar. Cuadriello explica:

Sólo merced a los grandes empeños del jesuita novohispano Francisco de Florencia y los del canónigo Francisco de Siles, la devoción guadalupana cruzó el océano con un carácter mucho más protocolario. La apertura de las

---

<sup>30</sup> Miguel Cabrera *op. cit.*, "Aprobación de don Joseph Bentura Arnaez", p. 53.

<sup>31</sup> Jaime Cuadriello. *op. cit.*, p. 27.

<sup>32</sup> Miguel Cabrera, *op. cit.*, "Párrafo primero, de la maravillosa duración de la imagen de nuestra Señora de Guadalupe", p. 19.

“informaciones” de 1666 encabezadas por Siles ya tenían en mira formar un expediente —con los testimonios de indígenas ancianos y personas de crédito— para impetrar de Roma las consabidas concesiones litúrgicas. Florencia sabía que el medio más elocuente para ganarse adeptos era sin duda llevar en su equipaje “una copia fiel del sagrado original”. Nada menos que en su hechura prodigiosa se hallaba el mejor argumento para granjearse las simpatías de los neófitos, rendidos por efecto de su vista, despertando así su admiración y apoyo por esta causa de propagación y reconocimiento indiano<sup>33</sup>.

Siles había comenzado por pedir algunas gracias, oraciones e indulgencias, pero finalmente, “[El padre López hizo] realidad un viejo anhelo criollo que había nacido desde 1663, cuando el canónigo don Francisco de Siles impetró ante Alejandro VII semejantes distinciones”<sup>34</sup>.

La realización de la Guadalupana en el Monasterio de la Visitación, está pues, relacionada con el opúsculo *Maravilla Americana*. El texto teórico culmina, junto con el cuadro, la defensa de la pintura como arte liberal en la Nueva España. Este hecho, por tanto, está relacionado también con los primeros intentos de reunión en torno a una a primera academia de pintura en México. La historia de inspecciones que inicia en 1666 y culmina en 1752, representa un paso fundamental en la consolidación del estatus del pintor como artista liberal.

Cabrera, en sus inspecciones, no se limitó a retratar una imagen que consideraba sobrenatural, teoriza también sobre el hecho de imitar una imagen y al hacerlo toca naturalmente un tema clásico en la historia del arte: la liberalidad del arte de la pintura. Ya Bargellini ha hecho notar que todos los pintores que analizaron el ayate fueron convocados como “especialistas” en su materia<sup>35</sup>. Constan en sus inspecciones que hay “secretos” que tienen que ser transmitidos mediante organizaciones que han de trascender los gremios y consolidarse en academias, constan todos ellos que en la pintura el artista se asemeja a Dios creador.

Cuando el arzobispo pidió al gremio de pintores que examinase el ayate, ordenó el encargo a Cabrera y no a José de Ibarra quien era la opción más lógica. Cabrera reunió en torno sí a los

---

<sup>33</sup> Jaime Cuadriello, “La propagación de las devociones novohispanas: las Guadalupanas y otras imágenes preferentes” en VVAA, *México en el mundo de las colecciones de arte*, México, SRE/UNAM, 1994. p. 261.

<sup>34</sup> Salvador de la Vega, *Italia guadalupana, Los papas ante la Inmaculada del Tepeyac*, México [s.e.], 1936, p. 156, *apud* Jaime Cuadriello, *Zodiaco Mariano*, p. 28.

<sup>35</sup> Clara Bargellini, “Originality and invention in the Painting of New Spain”, en VVAA, *Painting a New World: Mexican Art and Life, 1521-1821*, University Of Texas Press, 2004, p. 87.

pintores de más crédito (incluido Ibarra) lo cual le permitió comenzar a consolidarse como defensor de la Virgen y como defensor teórico y práctico del arte que cultivaba. En sus inspecciones, Cabrera se convirtió en motor activo de la historia de la pintura en la Nueva España.

Como se desprende de las actas de cabildo y de la *Maravilla Americana* Cabrera estuvo frente a la imagen con José de Ibarra, Manuel de Osorio, Juan Patricio Morlete Ruiz, Francisco Antonio Vallejo, José de Alcívar y José de Ventura Arnáez. Cabrera, Morlete, Vallejo y Alcívar serían fundadores de la Academia de Pintura que a partir de 1754 trabajaría bajo la dirección de Ibarra<sup>36</sup>.

Con la comisión del cincuenta y dos, comenzó el portentoso ascenso de Cabrera ¿Cuáles fueron las razones que tuvo el obispo para hacer encargo de una obra tan importante a un autor que apenas comenzaba a abrirse paso en la corte arzobispal? ¿Por qué se la negó a un artista tan famoso y prestigiado como Ibarra? Antes de dar mi respuesta a estas preguntas, es necesario discurrir en torno al tema de la fundación de una primera academia de pintura en la Nueva España, tema que, como ya he escrito, toca la factura de este retrato del cincuenta y dos.

“Para el mundo hispánico, el siglo XVIII fue el siglo de las academias de bellas artes”, escribe Xavier Moysen<sup>37</sup>. El surgimiento de las Academias forma parte de una compleja necesidad de renovación y modernidad científica que en España y sus territorios se había estado postergando. Es, además, confirmación del pintor como artista liberal<sup>38</sup>. En las academias, afirma Moysen siguiendo a Pevsner, “se busca un método *racional* de hacer pintura”<sup>39</sup>. Antes de seguir adelante, es importante distinguir aquí las Academias *reales* de las academias *informales*<sup>40</sup>. La primera Academia *real* en el mundo hispano fue la de San Fernando en Madrid. Abrió sus puertas el 13 de junio de 1752. En México, varias décadas antes ya existían sin embargo agrupaciones o sociedades que pueden ser definidas como academias *informales*. En la Nueva España esta academia existía desde tiempos de los hermanos Nicolás y Juan Rodríguez Juárez, pero no necesariamente seguía el programa de “renovación” y “modernidad científica” del que habla Moysen. Alrededor de 1722 esta “primera academia de pintura en México” contaba con José de Ibarra como oficial y congregaba a pintores como Juan Francisco de Aguilera de quien se ha especulado pudo ser maestro

---

<sup>36</sup> Xavier Moysen, *op. cit.*, p. 16.

<sup>37</sup> Xavier Moysen, *op. cit.* p. 15

<sup>38</sup> *Ibidem*.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> Para enfatizar esta distinción, a partir de aquí escribiré con mayúscula las Academias reales y con minúscula las academias informales.



de Miguel Cabrera. De hecho, es factible especular que en estas academias informales se formarían pictóricamente tanto Ibarra como Cabrera, artistas que, como afirma Moysen, aglutinarían más tarde a los pintores que en el cincuenta y cuatro formarían la primera Academia mexicana<sup>41</sup>. En esta Academia del cincuenta y cuatro, los maestros novohispanos estaban promoviendo “el reconocimiento y amparo *real* de una Academia de Pintura”; una organización “oficial” que buscaba equipararse con la Academia de San Fernando en Madrid<sup>42</sup>.

El tema de la creación de la primera academia de pintura en México resulta fundamental en la historia del arte novohispano. Fue Bernardo Couto quien escribió sobre los primeros intentos de fundar una academia en lo que hoy es México. En sus *Diálogos sobre la historia de la pintura en México*, Couto confunde —otra vez— a José de Ibarra con Miguel Cabrera<sup>43</sup>. Al modo del diarista Castro y Santa Anna, Couto afirma que al frente de esta academia estuvo Cabrera. Sin embargo gracias a los trabajos de Xavier Moysen y Enrique Berlín sabemos que no es sino hasta el 13 de marzo de 1754 que se protocoliza una academia (informal, no real). El notario Andrés Bermúdez de Castro levantó en esta fecha, testimonio de una sociedad en la que los pintores declaran que el presidente sería “Don. José de Ibarra, Artífice Decano en el Nobilísimo arte de la pintura<sup>44</sup>”. Como vemos, comienza a resultar pertinente la pregunta en torno a la decisión del arzobispo de encomendar el retrato del cincuenta y dos a Cabrera y no a José de Ibarra. Se trata, además de una elección que poco tenía que ver con cuestiones artísticas y mucho con movimientos políticos. Es probable, que la confusión tan extendida entre Cabrera e Ibarra tenga origen en el enorme prestigio del que comenzó a gozar Cabrera a partir de esta comisión de 1752. Para finales de la década del XVIII novohispano, parecería ya que no hubo, durante el virreinato, un pintor que se le equiparase.

Que [Couto otorgara] la presidencia de la Academia y todo el mérito dentro de la misma [a] Miguel Cabrera no es cosa que deba mucho de sorprender, toda vez que el prestigio de que gozaba Cabrera, precisamente en tiempos de Couto era inmenso<sup>45</sup>.

Es justo e importante, sin embargo, dar crédito a Couto cuando afirma que vio un autógrafo de los estatutos de una Academia protocolizada en 1753, apenas un año *después* de la de Madrid. Dichos estatutos habrían sido firmados por Miguel Cabrera como presidente, pero hasta ahora sólo

---

<sup>41</sup> Xavier Moysen, *op. cit.* p. 16.

<sup>42</sup> Paula Mues, “Guadalupe: rescate criollo de la pintura novohispana” en *De súbditos del rey a ciudadanos de la nación: actas del I Congreso Internacional Nueva España y las Antillas*, 1997, p. 152.

<sup>43</sup> José Bernardo Couto, *op. cit.*, p. 98

<sup>44</sup> Xavier Moysen, *op. cit.*, p. 18.

<sup>45</sup> *Ibidem*.

tenemos las pruebas documentales de Xavier Moyssen y Enrique Berlín<sup>46</sup> que ponen en duda la veracidad de lo escrito por Couto. Mientras no salgan a la luz los documentos que Bernardo Couto afirma haber visto, la cuestión en torno a la fecha exacta de la fundación de la primera Academia de pintura en la Nueva España (como tantos otros temas relacionados con Miguel Cabrera) sigue estando vigente.

Por mi parte, creo que la confusión de Couto está relacionada con el hecho de que los estatutos se redactaban a veces varios años después de la fundación de dichas organizaciones<sup>47</sup>. Es posible que Bernardo Couto hubiese visto estatutos de una academia que no sería protocolizada hasta 1754, fecha en que es colocado José de Ibarra y no Miguel Cabrera, al frente de su gremio. La Academia del cincuenta y cuatro, muy probablemente venía funcionando (no es posible saber si en forma constante o no) desde 1722. Que todos estos artistas formasen una academia en fecha tan temprana resulta indicativo de la importancia que tuvo el arte de la pintura en el virreinato.

Que a mediados del siglo XVIII se forme una academia no tiene ningún chiste, pues sería la consecuencia evidente del establecimiento en España de la de San Fernando de Madrid, pero que en 1722 un grupo de pintores en las Indias, en la capital de Nueva España lo haga, resulta un verdadero hito para la historia del arte en el ámbito hispánico<sup>48</sup>.

Paula Mues discute esta afirmación de Tovar de Teresa: el establecimiento de una sociedad informal de pintores en 1722 tampoco resultaría tan importante pues tenemos noticia de academias informales que existían antes de esta fecha tanto en la Península como en la Nueva España (y por supuesto en Flandes y sobre todo en Italia). Como ejemplo, Mues cita a Antonio de Peñafiel quien reporta la existencia de una academia de dibujo dedicada a San Fernando en los altos del colegio de San Francisco en Querétaro<sup>49</sup>. Esta academia habría sido fundada por Don Juan Caballero y Ocio, quien murió en 1707 y sería, hasta donde sabemos, la primera academia de dibujo de la que se tiene noticia en lo que hoy es México<sup>50</sup>.

---

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>47</sup> *Vid.* Paula Mues, *La libertad del pincel*, p. 262.

<sup>48</sup> Guillermo Tovar de Teresa, *op. cit.*, p. 34.

<sup>49</sup> Evidentemente hubo antes, en Francia y sobre todo en Italia, Academias, producto de una compleja historia de agrupaciones de artistas (entre los que destacan pintores y escultores) que se reunían desde tiempos del Imperio Romano para discutir no sólo en torno al arte, también a la defensa gremial. Para una historia de la Academia de San Lucas, que se remonta en su Introducción al Imperio Romano, ver Melchior Missirini, *Memorie per servire alla storia della Romana Accademia di S. Luca fino alla morte di Antonio Canova*, Roma, Stamperia de romanis, 1823.

<sup>50</sup> *Apud* Paula Mues. *op. cit.*: Antonio Peñafiel, *Ciudades coloniales y capitales de la República Mexicana. Historia del colegio de Querétaro desde su fundación hasta la caída del Emperador Maximiliano de Habsburgo*, México, Imprenta de la Secretaría de Fomento, 1911, p. 46.

Visto lo anterior, es posible especular que Miguel Cabrera haya recibido instrucción pictórica en una de estas academias que serían sin embargo, muy probablemente organizaciones informales y no exactamente lo que hoy entendemos como “Academia”. La del veintidós, por ejemplo, sería una sociedad en la que los pintores se reunían para estudiar su oficio y defender sus derechos con bases similares a la que se conformaría en 1754, pero en un sentido amplio, bien distinta de la que, en 1781, fundaría Jerónimo Antonio Gil como primer paso para la fundación de la Academia de San Carlos en Nueva España<sup>51</sup>.

Como sea, el establecimiento de una Academia de pintura en el cincuenta y cuatro confirma el estatus que habían conseguido ya los pintores en la sociedad novohispana. Las autoridades a uno y otro lado del océano, confirmaban con este hecho la liberalidad del arte (y lo hacían en forma real y oficial). En dicha confirmación, Cabrera tuvo una influencia especial, muy particularmente gracias a la pintura de la Guadalupana que hoy está en el monasterio de La Visitación. La consolidación del éxito de Cabrera como piedra angular de la pintura virreinal, está relacionada a su vez con un continuo de sucesos que tuvieron lugar —todos— en la segunda mitad del siglo XVIII: la comisión de la pintura del cincuenta y dos, la creación de una Academia en cincuenta y cuatro y la publicación de la *Maravilla Americana* en el cincuenta y seis<sup>52</sup>. Con estos hechos, Cabrera deslumbrará a los historiadores del futuro en detrimento de sus contemporáneos.

La *Maravilla Americana* es un texto único en su especie. Funciona a una vez como elogio del pintor en tanto artista y como reflejo de un tratado de pintura. De hecho es el único tratado en la historia del arte escrito por completo en torno a una sola pintura que el autor asume pintada por Dios<sup>53</sup>.

Abelardo Carrillo y Gariel ha escrito que la redacción de *Maravilla Americana* no es propia de Cabrera sino de “alguno de sus amigos del clero<sup>54</sup>”. Carrillo y Gariel hace notar que la *Maravilla Americana* repite continuamente frases del *Museo Pictórico o Escala Optica* de Palomino de Castro. Se trata de un recurso que utilizarían otros tratadistas también en Europa. Otra influencia de la *Maravilla Americana* es el *Arte de la Pintura* de Francisco Pacheco<sup>55</sup>. Este libro fue colocado en la representación de la biblioteca de Sor Juana en la famosa *Sor Juana Inés de la Cruz* que pintó Cabrera en 1750 y que hoy es parte del museo del Castillo de Chapultepec.

---

<sup>51</sup> Xavier Moysen, *op. cit.* p. 20.

<sup>52</sup> Como escribe Clara Bargellini, Miguel Cabrera fue uno de los más beneficiados en la conformación de la academia del cincuenta y cuatro. *Vid* Clara Bargellini, *op. cit.*, p. 89.

<sup>53</sup> Clara Bargellini, “The Colors of the Virgin of Guadalupe”, *Colors Between Worlds*, en prensa.

<sup>54</sup> Abelardo Carrillo Gariel. *op. cit.*, p. 20.

<sup>55</sup> Paula Mues, *op. cit.*, p. 330.

La intención más evidente de *Maravilla Americana* consiste en probar que la imagen de Guadalupe es sobrenatural, pero otro objetivo importante es suplir la falta de tratados novohispanos que justificasen la nobleza y liberalidad de la pintura. En este sentido es importante recordar que recientemente se ha descubierto *El arte maestra*, tratado que se pensó sería el primero en América aunque más adelante se descubrió que era una traducción de José de Ibarra<sup>56</sup>. El guadalupanismo de Cabrera debe ser leído como un “guadalupanismo pictórico” que reverencia al Dios que ha creado a la Virgen como mujer y como retrato, dos realidades que se conjugan en un solo milagro.

De Palomino de Castro, Cabrera retoma algunos argumentos tradicionales en favor de la pintura como arte liberal: su antigüedad, su componente intelectual, la equiparación entre poesía y pintura y la capacidad de la obra pictórica para poner en acción el mundo sobrenatural<sup>57</sup>. El dominio técnico de Cabrera, su conocimiento teórico, su erudición histórica y la capacidad literaria de la que goza, dan fuerza y veracidad a un discurso que defiende a un tiempo el milagro de la Virgen y el estatus del arte del pintor. Por todo lo anterior, me parece evidente que *La Maravilla Americana* es obra de Cabrera. Creo que el pintor tenía la inteligencia y la formación suficientes para producir un trabajo de esta naturaleza. Sus obras parecen confirmarlo. Además, me parece que las observaciones de carácter técnico son propias de un pintor y no de un eclesiástico.

### *El pintor y la pintura en contexto*

El monasterio donde hoy se encuentra la pintura de Cabrera estaba, en el siglo XVIII, en el barrio romano del Trastevere<sup>58</sup>. Hoy preside el altar mayor de una iglesia en el barrio de Tiburtina y aunque, como ya he dicho, el culto guadalupano en Roma se ha movido hacia la imagen de San Nicola, la de Cabrera inflama el inicio de la devoción pública en la capital italiana<sup>59</sup>.

La iglesia que en la Lungara albergó el *vero ritratto* de Cabrera es hoy parte de la cárcel de *Regina Coeli*, un imponente edificio al pie de un camino que une el Trastevere con el Vaticano. Se

---

<sup>56</sup> Vid, Myrna Soto, *El arte maestra: un tratado de pintura novohispano*, México, UNAM, 2005. Por su parte, la doctora Mues demuestra que dicho tratado es la traducción de un texto del jesuita Francesco Lana Terzi: ver, Paula Mues, *El Arte maestra, traducción novohispana de un tratado pictórico*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, 2006.

<sup>57</sup> Cabrera no solo cita los nombres de Apeles, Fidias, Lisipo, Juan de Arfe, Gaspar Becerra y Alberto Durero, también a menudo hace referencias al empleo de la pintura en el mundo prehispánico refiriéndose muy particularmente a la forma en que la Virgen se amoldó a usar “el estilo o lenguaje de los Indios, pues como sabemos, no conocieron ellos otras escrituras, sílabas, o frases más permanentes, que las expresiones simbólicas o jeroglíficos del pincel”. De igual forma, Cabrera concede a Ibarra la palabra para fundamentar la tradición pictórica novohispana que guardaba la memoria de artistas como los Echave, Arteaga, los Juárez, Juan de Rúa, Alonso Vázquez y Juan Correa.

<sup>58</sup> De todos los trabajos sobre la historia de las visitandinas que he podido leer el más amplio es, a mi parecer, el de Bernard Dompnier, *op. cit.*

<sup>59</sup> Vid. Maurice Dejonghe, *op. cit.*, p. 165.

trata de una popular ruta de peregrinación cristiana pues se ha dicho que por ahí caminaron san Pedro y san Pablo. Esta tradición se sustenta, probablemente en el hecho de que el Trastevere era el barrio de los judíos desde tiempos del Imperio Romano<sup>60</sup>. Las visitandinas habitaron el monasterio de la Lungara, desde 1669 hasta 1849<sup>61</sup>.

El interior de la capilla neorománica del monasterio es amplio y bien iluminado. De la imagen de la pintura parece emerger la luz que desciende desde unas ventanas que se levantan a unos cinco metros sobre el altar. En la parte superior leemos: *Altare privilegiatum*. Debajo de la inscripción está la imagen dentro de un marco dorado con el escudo de Benedicto XIV. Un círculo de doce focos en forma de estrella fue colocado en época reciente en torno al escudo; la imagen ha sido cubierta con un vidrio sobre el que se ha impuesto una corona<sup>62</sup>. Al calce de la pintura, del lado izquierdo, está escrito: *Mich. Cabr.a. pinx. cot. SS. Orig.* y en la parte inferior derecha: *Quod attigit 30 Octob. 1752*<sup>63</sup>. La imagen tiene los contornos perfectamente delineados, el pintor ha puesto especial énfasis en la actitud meditabunda y en el semblante dulce de la muchacha, casi una niña, de rostro ovalado. Sus cejas son delgadas, tiene los ojos bajos, la nariz recta y pequeña; los labios delgados. Pareciera sonreír. Tiene las mejillas discretamente rosadas.

Las diferencias entre la Guadalupana en el ayate y este retrato son, como afirma Bargellini, fundamentales para entender lo que de acuerdo con Cabrera, significa la visión y el *vero ritratto* de una pintura milagrosa:

[In Maravilla Americana] Cabrera declares that it is impossible to make a perfect copy of the image. Given that the author of the original was God himself, it would have been unforgivable presumption to claim otherwise. His own copies, even those that are most like replicas, confirm this statement, and one suspects that he refused, consciously or unconsciously, even to attempt an exact copy<sup>64</sup>.

Ya antes, José de Ibarra había expresado que ninguno de los pintores que florecieron en

<sup>60</sup> C. Rendina, *Le Chiese di Roma*, Newton & Compton Editori, Milano 2000, p. 108-109

G. Carpaneto, Rione XIII Trastevere, en *VVAA, I rioni di Roma*, Newton & Compton Editori, Milano 2000, Vol. III, pp. 831-923

<sup>61</sup> Bernard Dompnier, *op. cit.*, p. 515

<sup>62</sup> Para conocer el ritual católico de bendición y coronación de una imagen de la Virgen María con la Misa, ver *Ritual Romano, Bendicional*, edición típica 1984, Orientaciones generales, n. 28; "Ritual de coronación de una imagen de la Virgen María", nn. 10 y 14.

<sup>63</sup> Miguel Cabrera la pintó cotejada del Santísimo Original del cual fue tocada el 30 de octubre de 1752.

<sup>64</sup> [En Maravilla Americana], Cabrera declara que es imposible hacer una copia perfecta de la imagen. Ya que el autor del original ha sido Dios mismo, sería una presunción imperdonable afirmar cualquier otra cosa. Sus mismas copias, incluso aquellas próximas a la réplica confirman esta afirmación y uno sospecha que se resistió consciente o inconscientemente incluso a intentar una copia exacta. Clara Bargellini, *op. cit.*, p. 88.

México pudo retratar con perfección la imagen y que, en todo caso, quienes más se aproximaron lo hicieron gracias a que Juan Correa, hizo un calco de la original en papel aceitado<sup>65</sup>.

La primera diferencia que destaca el original de la copia está en los ojos, sobre todo en la dirección de la mirada<sup>66</sup>. La original pareciera más triste (adolorida, tal vez), mientras que la del novohispano pareciera haber quedado fija en el momento en que la Virgen levanta sus ojos.

Las manos de María están juntas en señal de recogimiento y oración, las del original son un poco más estilizadas, con dedos más alargados. La original tiene la frente un poco más amplia pero ambas llevan el pelo desatado y en ambas, María ciñe un lazo alrededor del estómago. Desconozco si se han hecho retoques a la pintura de Cabrera, y si fueron hechos, la importancia de ellos. A pregunta expresa, la madre superiora en Tiburtina, me ha dicho «no sé». Cabrera agrega algo parecido a unas pulseras en lugar de los ribetes que podrían estar representando una camisola blanca debajo del vestido. En la original, sobre una túnica rosácea con representaciones florales muy estilizadas, María se cubre con un manto verde-azul<sup>67</sup>. Este manto, Cabrera lo trabajó en imitación del aguazo con que — sostiene, en *Maravilla Americana*— fue pintado el *milagroso* original<sup>68</sup>. Los rayos reproducen con un discreto temblor aparente, el dorado de la imagen. En este dorado, es notorio que el pintor alteró un poco los distintos tonos para dar a su pintura un efecto dinámico que otorga a la Virgen una particular sensación de movimiento.

Las flores del arabesco han sido reproducidas con rigor, aunque el artista se permite aquí también discretas variaciones que dan la impresión de que el bordado en la copia es un poco más abigarrado, lo cual engorda un poco a la María del original. El pintor evade las diferencias cromáticas e imprime un mismo brillo al oro en el manto, en la túnica y en los rayos que la enmarcan. En lo referente a ciertos “errores” que apuntan los detractores del milagro (particularmente en la proporción de la rodilla), Cabrera los rebate en el parágrafo número VII de su texto y los atribuye al escorzo<sup>69</sup>. En la pintura también los rebate en forma práctica y acentúa con claroscuros la inflexión de la pierna, la cual estrecha para hacer más claro el efecto de perspectiva.

Tanto en la pintura original como en el retrato de Cabrera, María parece emerger del fondo

---

<sup>65</sup> Vid Abelardo Carrillo y Gariel, *op. cit.*, p. 21.

<sup>66</sup> Para profundizar en la importancia de la mirada en esta clase de retratos, ver Hans Belting, *op. cit.* p. 21 y ss.

<sup>67</sup> Cabrera rechaza la idea de que el color del manto original fuese azul y que, con el paso del tiempo, se hubiese deslavado hasta volverse verdoso. Para el pintor, la preservación es una de las pruebas del origen milagroso de la pintura, de tal forma que el azul verdoso debe ser original, Clara Bargellini, “The Colors of the Virgin of Guadalupe”, *Colors Between Worlds*, en prensa.

<sup>68</sup> Miguel Cabrera, *op. cit.*, Parágrafo V: “De quatro especies de pinturas, que concurren maravillosamente en la imagen de nuestra Señora de Guadalupe”.

<sup>69</sup> Miguel Cabrera, *op. cit.*, Parágrafo VII: “En que se desatan las objeciones que han opuesto a nuestra bellissima pintura”.

para posarse sobre una luna negra debajo de la cual hay un ángel moreno de rostro infantil que sostiene una punta del vestido con la mano izquierda y una punta del manto con la mano derecha. Los colores de las alas del ángel son rojo, blanco y ese verde-azulado que defendió el pintor. Las diferencias en el retrato parecen haber sido pensadas para subrayar la perfección de un original que el espectador debe aprender a *mirar*. Y es que para Cabrera la pintura es un acto intelectual y milagroso que exige a un tiempo fe y capacidad de juicio, en suma, el discernimiento que separa *ver* de *mirar*.

La Guadalupana del año cincuenta y dos desata con su belleza una paradoja que exigía, en los dominios de España ser original copiando. En el siglo XVIII los pintores copiaban, tanto en Europa como en La Nueva España, pero más allá de la metrópoli, la copia trascendía las fronteras de lo formal o lo pedagógico y solía asentarse en la esfera de la dependencia colonial como ha sugerido Bargellini<sup>70</sup>.

En la copia de grandes maestros, los artistas de Nueva España se valían mucho de Rubens y Cabrera no es la excepción<sup>71</sup>, pero lo importante es que a partir de sus inspecciones, el pintor trasciende la noción de *copia* para producir el *retrato* de un milagro. Y si bien es cierto que la idea de Dios como pintor es un tópico que cruza el continuo de la historia de la pintura, adquiere una muy particular significación en el caso de los retratos de una Virgen de Guadalupe que está más cerca de la reliquia (como el manto de la Verónica o a la Sabana Santa) que de cualquier otra imagen milagrosa. La Guadalupana ha sido tocada por el divino original lo cual hace que guarde una muy particular relación con sus retratos y con la divinidad<sup>72</sup>. Son justamente estos, los retratos los que la confirman como un original. Al modo de las metonimias lingüísticas, las copias del ayate son ellas mismas “Vírgenes de Guadalupe” y confirman al icono-reliquia, pintura y agente social como un inagotable original que siempre trae a presencia a la madre de Dios. Todos estos retratos y particularmente el de Miguel Cabrera, el de San Nicola (del que ya he hablado antes) y todos aquellos que funcionan como agente social aglutinante dicen, en el lenguaje de la pintura, que la Virgen de Guadalupe es La Imagen de la Virgen de Guadalupe, un verdadero retrato que, tocado por la persona divina de la madre de Dios ha sido creado por Dios mismo.

La pintura del cincuenta y dos y en última instancia todo *vero ritratto*, niega su propia superficie para invitar a mirar, *detrás* del espacio visual y entrar en contacto con *la experiencia*

---

<sup>70</sup> Clara Bargellini, *op. cit.*, p. 79.

<sup>71</sup> Santiago Sebastián, “El pintor Miguel Cabrera y la influencia de Rubens” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM/IIIE, México, 1974, p. 299.

<sup>72</sup> Cfr. Clara Bargellini, “Originality and invention in the Painting of New Spain”, en VVAA, *Painting a New World: Mexican Art and Life, 1521-1821*, University of Texas Press, 2004, p. 90.

*divina*. La superficie pictórica, aquello que llama Belting “el medio incorpóreo”, traslada al mundo corpóreo una *verdadera imagen*<sup>73</sup>. De aquí que La Guadalupana —y sus innumerables retratos— haya cambiado de significación a lo largo de los siglos, como símbolo de una monarquía espiritual, y de las luchas indígenas, por ejemplo. La Guadalupana ha sido siempre una obra que trasciende su condición pictórica y se mueve en la esfera de agente social. Cada siglo la ve con nuevos ojos y en sus retratos la imagen, efectivamente, acude de muy diversos modos a sus muy distintos espectadores.

La lógica escolástica afirmaba que hay cierto tipo de palabras que al ser dichas operan la realidad. El verbo “inaugurar”, por ejemplo, consiste en la simple enunciación de la palabra “inauguro”. Así, el símbolo, (la palabra), se vuelve lo simbolizado (el hecho de inaugurar)<sup>74</sup>. La Guadalupana en el ayate, en forma similar, trasciende la función de símbolo sagrado y se transforma ella misma en objeto sagrado.

Si Miguel Cabrera retoma a Palomino de Castro en su *Maravilla Americana*, lo retoma también en una pintura que parece decir: Dios, antes que escultor o arquitecto, fue pintor pues “la imagen es antes que el verbo; [...] es el concepto preexistente de toda acción<sup>75</sup>”. Visto lo anterior, es posible pensar que Cabrera, al leer a Palomino de Castro se enfocase en la necesidad de aclarar el origen divino del arte pictórico y aprovecharía la coyuntura histórica que ofrecía la gestión de la Virgen de Guadalupe como patrona de Nueva España para ratificar la liberalidad del arte que cultivaba.

La Virgen que miró el papa rompe con el proceso de percepción de cualquier obra que apunte hacia lo sagrado. En lugar de remitirse, esto es, en lugar de desaparecer detrás de sí misma para promover la aparición de lo “sagrado”, busca confirmarse a la mitad del camino entre el hombre y Dios. Fue pintada para traer a presencia *el milagro*. El artista muestra así, que la Virgen de Guadalupe es *la imagen* misma de la Virgen de Guadalupe.

A las confusiones entre Ibarra y Cabrera que ya he citado y que dieron origen a la pregunta que me ha guiado en este trabajo, agrego una más:

Desde fines del siglo XIX, se había catalogado como de Cabrera el autorretrato que los informes documentales de fines de siglo XVIII, indudablemente fundados en las noticias de algunos contemporáneos de

---

<sup>73</sup> Vid. Hans Belting, *op. cit.*, p. 55.

<sup>74</sup> Torrell, J.P., *Iniciación a Tomás de Aquino: su persona y su obra*, Pamplona, EUNSA, 2002.

<sup>75</sup> Paula Mues, “Guadalupe: Rescate criollo de la pintura novohispana” en *De súbditos del rey a ciudadanos de la nación: actas del I Congreso Internacional Nueva España y las Antillas*, 1997, p. 152.



Cabrera identificaban plenamente como autorretrato de Ibarra<sup>76</sup>.

Todas estas confusiones dan pie a pensar que de alguna manera la fama y el prestigio de Ibarra se vieron devoradas por la fama y el prestigio de Cabrera y este hecho tiene lugar a partir de las inspecciones para realizar la copia que sería enviada a la capital de la cristiandad. ¿Por qué el arzobispo Manuel José Rubio y Salinas comisionó a Cabrera y no José de Ibarra para crear el retrato que mandaría a Roma como certificación del milagro del Tepeyac? De acuerdo con Jaime Cuadriello, la elección del arzobispo está relacionada con un conflicto de poder que estaba teniendo lugar entre Rubio y Salinas y Juan Antonio de Alarcón y Ocaña, abad de la recién fundada Colegiata de Guadalupe justamente por aquellos años. El abad pretendía que su cabildo estuviese exento de la jurisdicción arzobispal, cosa que llegó al punto de que Rubio y Salinas decidió no presentarse a la toma de posesión de los capitulares de Guadalupe<sup>77</sup>. Alarcón habría buscado entonces apoyo del cabildo michoacano, para lo cual regaló una Virgen tocada al original que comisionó a José de Ibarra. Es posible que Rubio y Salinas haya identificado entonces a Ibarra como pintor de sus rivales y que haya buscado a un nuevo artista que le ayudase en la apropiación del culto guadalupano<sup>78</sup>.

La apropiación del culto resulta fundamental en la historia de sus representaciones. Muchas cosas estaban en juego en el control de la devoción; incluso la llave del cristal que protegía el ayate era objeto de discusión.

Tan pronto como tomó posesión, el cabildo guadalupano había reclamado para sí la facultad de abrir y cerrar a voluntad el cristal protector del ayate, lo que fue ese mismo día motivo de una enojosa y pública diferencia con los clérigos encargados de la parroquia de Guadalupe, quienes se vieron obligados a entregar la llave de la vidriera<sup>79</sup>.

En la pugna entre el abad de la colegiata y el arzobispo, jugó también un papel fundamental el poder económico: El curato de Guadalupe, establecido en 1701, estaba dotado de rentas desde 1703. En 1750, cuando se refunde el curato en la colegiata y el abad obsequia al cabildo michoacano el retrato de Ibarra, está haciendo ostentación de autoridad sobre la imagen.

El mismo retrato del arzobispo Rubio tuvo que esperar a que se atenuara el

---

<sup>76</sup> Carrillo y Gariel, *op. cit.*, p. 10.

<sup>77</sup> Vid Jaime Cuadriello, *Zodiaco Mariano*, p. 90.

<sup>78</sup> Para una discusión más amplia en torno a la pugna que se dio por aquellos años entre el abad y el arzobispo de México, vid Jaime Cuadriello, *op. cit.*, p. 90 y ss. y Paula Mues, *La libertad del pincel*, p. 200 y ss.

<sup>79</sup> Paula Mues, *op. cit.*, p. 240.

conflicto entre la Colegiata y la mitra respecto a los derechos de autonomía colegial. Quizá también hubo de acaecer la muerte del primer abad para que, ya sin tensiones, esa efigie pudiera colgar en el recinto del Tepeyac. Rubio tenía entonces cincuenta y cinco años y ya diez de gobernar su diócesis; su pintor favorito, en un párrafo añadido a la cartela, puso a la letra los méritos que acreditaban allí su presencia: “Erigió con autoridad apostólica esta Insigne y Real Colegiata. Obtuvo de la Santa Sede la confirmación del Patronato Universal de la América Septentrional [...]. Da la impresión, en efecto, que en la iniciativa de la declaración y todo lo que suponía la “beatificación” del milagro, la Colegiata quedó rebasada por los promotores de la Compañía, militantes y actuantes, con el aval del prelado<sup>80</sup>.

Desde que comenzó a planearse la fundación de la Colegiata, surgieron los conflictos en torno a quién tendría derecho sobre el culto, un derecho que significaba prestigio, poder económico y, con la confirmación del patronazgo, poder político. Los indígenas lo reclamaban para sí, los del santuario también. El arzobispo, sin embargo, no podía permitir que ninguno de ellos se lo arrebatase. Y es que por aquellos años la corona española buscaba asentar en sus imperios, instituciones que ayudarían a la corte peninsular a evitar la creación en América de una nobleza propia<sup>81</sup>. La lucha entre el abad de La Colegiata de Guadalupe y el arzobispo de México se inscribe en esta pugna: la consolidación de una diócesis que, para depender sólo de Madrid y de Roma, tenía que minimizar el inmenso poder de todas las organizaciones religiosas que evangelizaron el enorme territorio novohispano y que no dependían directamente de la jurisdicción diocesana<sup>82</sup>.

Luego de innumerables contratiempos y dilaciones, el veintitrés de octubre de 1750 quedó instalada la Colegiata y tomó posesión su primer abad [...]. El vicario capellán, no sin disgusto, entregó las llaves de la vidriera que

---

<sup>80</sup> *Ibid*, p. 80.

<sup>81</sup> Para una discusión amplia en torno a la forma en que la creación de instituciones centralizadas en el poder del rey afectó a las órdenes religiosas a favor del poder diocesano, *vid.* Enrique Florescano e Isabel Gil Sánchez; “La época de las reformas borbónicas y el crecimiento económico, 1750-1808”. En *Historia General de México*, tomo 1. México, El Colegio de México, 1976.

<sup>82</sup> Entre los poderes que buscaban crecer independientemente de la diócesis destacaban particularmente la recién creada colegiata y el cabildo michoacano, pero sobre todo las órdenes religiosas. La lucha entre un poder centralizado y las órdenes religiosas culminaría finalmente con la expulsión de los principales promotores de Guadalupe. Los jesuitas fueron expulsados de los territorios imperiales españoles en 1767. Ya antes, sin embargo, el rey había prohibido la fundación de nuevos conventos en América, la admisión de más novicios durante diez años y, en 1754, la intervención de religiosos en la redacción de testamentos. Al ceder a la iglesia diocesana el impuesto del diezmo y cerrar paso al clero religioso, el rey estaba haciendo del clero diocesano el mayor acaparador de poder y bienes materiales. Este hecho permitió a Rubio y Salinas intervenir en todas las áreas políticas y sociales de la región que gobernaba. Resulta indicativo también en este sentido, subrayar que a finales del XVIII tendría lugar la primera gran destrucción del convento de San Francisco mientras que La Catedral Metropolitana se levantaba ya, por esos años, como el monumento más importante del México Virreinal.

resguardaba a la Imagen y las correspondientes al depósito del Santísimo. En junta capitular del siete de diciembre de ese mismo año, el cabildo tomó la decisión de instalar doble cerradura al “viril” de la vidriera, con el propósito de condicionar su apertura al consenso de todos sus miembros: de tal suerte que una llave fue a parar al bolsillo del abad y la otra a las manos de los canónigos, quienes habrían de rotarla entre ellos en un lapso de treinta días. Con la significativa ausencia del arzobispo de México, que se había pleiteado con el abad por razón de los privilegios y exenciones que adquiriría el nuevo cuerpo, dio posesión a los miembros de la Colegiata el titular de la mitra de Puebla, don Domingo Pantaleón Álvarez Abreu<sup>83</sup>.

Al tiempo que esta lucha está teniendo lugar, José de Ibarra se encuentra identificado con el abad de La Colegiata y el cabildo michoacano mientras que Miguel Cabrera emerge con luz que avivaba su relación con los jesuitas, principales promotores del milagro en Roma. Estos dos hechos (su novedad en la corte arzobispal y que fuese cercano a la Compañía de Jesús) aunados a un talento muy propio lo hicieron candidato idóneo para convertirse en el protegido del arzobispo Rubio y Salinas. Y así sería.

Cabrera fue un excelente pintor. Debe haber sido también un político eficiente que supo aprovechar la coyuntura entre colegiata y arzobispado para obtener la más importante comisión artística del momento. Por otra parte, la amistad que lo unía con Ibarra le permitió mantener el favor del gremio de pintores. Así, con el talento justo y en el momento justo, a partir de 1752 no habrá pintor que, en México se le compare, ni en prestigio ni en celebridad. No es casual que diversos estudiosos fechen “la hora de Cabrera” en torno al inicio de la quinta década del XVIII, fecha que coincide justamente con la comisión de la pintura que aquí me ocupa y con el declive de la fama de José de Ibarra<sup>84</sup>.

No por acaso los estudiosos de la obra de Cabrera coinciden en señalar el año de 1750 como el punto de partida de su meteórica y fecunda carrera pictórica. En efecto, a partir de entonces, nadie como él dominará el escenario artístico por las siguientes dos décadas, pintando cientos de metros de tela con inaudita destreza, prontitud y tamaño. No más de cinco de sus obras pueden fecharse antes de este año y sólo una de ellas había

---

<sup>83</sup> Jaime Cuadriello, *Zodiaco Mariano.*, p. 90.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 239.

estado ligada al culto guadalupano (está firmada en 1748 y es de la colección del Museo de la Basílica). Son un misterio todavía, pues, las causas originales de su deslumbrante irrupción en un medio que le concedió como a pocos, tanto reconocimiento y encargos de privilegio<sup>85</sup>.

La respuesta está, según he tratado de probar, en esta obra que no había sido publicada. Esta obra que hace de su autor (usando el colorido lenguaje de Tovar de Teresa) “pintor de cámara de la reina celestial”. Sin duda la fabricación de esta pintura que cuelga en un monasterio en Italia, es hecho decisivo en la carrera de uno de los autores más importantes del virreinato.

A partir de los tres eventos que he subrayado (la creación de un *vero ritratto*, la fundación de una academia y la publicación de este dictamen que funciona en más de un sentido como tratado de pintura), la fama de Cabrera trasciende a sus contemporáneos en vida y a lo largo de la historia:

La fama de Cabrera, si bien comenzó su en propia época, se acrecentó tanto con el tiempo, que casi pareciera que no existieron otros pintores capacitados para pintar a Guadalupe de manera efectiva y bella<sup>86</sup>.

Es posible que hubiese, antes y después de Cabrera, otras Guadalupanas “efectivas y bellas”, pero la del cincuenta y dos es particularmente importante en la historia del arte pues regala a Cabrera el prestigio para seguir obteniendo algunas de las más importantes comisiones pictóricas del XVIII novohispano, además de que exporta hacia Europa un milagro americano.

En el siglo XVIII la imagen de la Guadalupana tenía ya un enorme prestigio dentro y fuera de la ciudad de México. No fue sin embargo, hasta que el papa la proclamó patrona del reino que el culto comenzó rápidamente a expandirse por todo el mundo [...] Desde entonces México tuvo monarca, una reina. No aquella temporal sino la eterna, la del reino de los cielos. A partir de entonces México dejó de ser una colonia ufana por la existencia de una ciudad material, con su orgulloso ayuntamiento, para transformarse en la sede de una monarquía espiritual, privilegio manifestado a través del gran suceso<sup>87</sup>.

En este mismo sentido escribe Jaime Cuadriello:

---

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>86</sup> Paula Mues, *La libertad del pincel*, p. 239.

<sup>87</sup> Guillermo Tovar de Teresa, *op. cit.* p. 34.

la Virgen era la personificación del mismo reino por su perfil, casta y títulos, aquellos que Moctezuma le restituyó como legítima y verdadera señora [y es] jurada reina de los corazones y señora natural del Imperio Mexicano [...]. Las deducciones no tenían vuelta de hoja si nos atenemos a los sitios visitados por la Virgen: en Nazareth, María nació corporalmente; en Belén, en Egipto, en Hebrón Jerusalén, acompañando la trashumancia de su Divino Hijo, se hizo huésped y vecina distinguida, pero sólo en México fijó para siempre su habitación<sup>88</sup>.

Todo esto lo ha logrado, como teórico y como artista, un pintor, tal vez un expósito, que en la leyenda, hizo que el papa sorprendido exclamase *non fecit taliter!*. Al conceder el patronazgo, Benedicto XIV hizo de esta pintura, fuente de dignidad para toda la nación novohispana: el patronazgo dio a la Nueva España una nobleza simbólica, la madre de Dios había hecho de la antigua Tenochtitlan una Nueva Jerusalén. Y poco importa en la mentalidad popular, que Madrid se negase a permitir la creación de una aristocracia propia, los novohispanos tenían una reina celestial<sup>89</sup>.

La pugna entre la colegiata y el arzobispado terminó rápidamente. El abad Alarcón se dio cuenta de que no tenía oportunidad de ganar en un enfrentamiento semejante<sup>90</sup>. Cuando las aguas se calmaron (toda vez que Rubio y Salinas consiguió hacerse con el protagonismo del culto), Ibarra volvió a ganar el lugar que le correspondía en la constelación de pintores de la ciudad. Fue José de Ibarra quien pintó la imagen con la que se celebraría en México la confirmación del patronazgo<sup>91</sup> lo cual parece probar que no tuvo que ver la calidad artística en la elección de Cabrera para la comisión del cincuenta y dos sino solamente la coyuntura política. Desde la perspectiva del arte, Ibarra y Cabrera son semejantes en calidad y el respeto mutuo que se profesaron en vida así lo constata.

José Ibarra murió en 1756, justo cuando llegaban a México las noticias de Roma: el papa había confirmado el milagro, Guadalupe era Reina de México. Ese mismo año, Miguel Cabrera publicó su *Maravilla Americana* y el papa entregó, para que la cuidaran y veneraran, la pintura del mexicano a las monjas salesianas de la Visitación.

---

<sup>88</sup> Jaime Cuadriello, *Zodiaco Mariano*, p. 107.

<sup>89</sup> Tovar de Teresa ahonda en este tema y afirma que antes de mediados del siglo XVIII el culto del Tepeyac estaba limitado a un barrio del norte, era el culto a la imagen de una Virgen puesta sobre un ayate indígena en un modesto santuario que en el XVI había sido denunciado como idolátrico. Vid. Guillermo Tovar de Teresa, *op. cit.* p. 34 y ss.

<sup>90</sup> Vid Paula Mues, *La libertad del pincel*, p. 240.

<sup>91</sup> *Ibidem*.



**Miguel Cabrera, 1752 - Virgen de Guadalupe - Monasterio de la Visitación, Roma, Italia.**

En esta pintura se funden la cualidad mental de la imagen de Guadalupe (esa visión reverencial que

conecta al mortal con el mundo del más allá) y la cualidad material de un cuadro que transforma el *aquí y ahora* de un retrato de la Virgen sobre un ayate, en ese *allá* en el que sólo es posible creer.

Como ya he dicho, es seguro que para Miguel Cabrera, como para tantos otros pintores de su tiempo, en América y en Europa, “mirar” supusiera un estado de percepción más complejo que “ver”<sup>92</sup>. Mirar implicaba una voluntad intelectual, mirar constituía un paso más adelante que comportaba, además del intelecto, el ingrediente emotivo que necesitaban los promotores del patronazgo para convencer al mundo de un milagro que, gracias a esta pintura, el papa miró.

---

<sup>92</sup> Para una discusión amplia en torno a la diferencia entre *ver* y *mirar* en los siglos XVII y XVIII, *vid* Javier Portús y José Miguel Turina, *El arte de mirar: la pintura y su público en la España de Velázquez*, ISTMO, Madrid, 1997, p. 55 y ss.

## BIBLIOGRAFÍA

### Archivos

Archivo Historico de la Insigne Basílica de Santa María de Guadalupe (AHINBSMG):

AHINBSMG Libro primero de cabildos 149 verso.

AHINBSMG Libro primero de cabildos 150 recto.

AHINBSMG Libro primero de cabildos 150 verso.

AHINBSMG Libro primero de cabildos 151 recto.

AHINBSMG Libro primero de cabildos folio 151 verso.

AHINBSMG Libro tercero de cabildos folio 5 verso

AHINBSMG Libro tercero de cabildos folio 203 verso

### Libros y revistas

ANÓNIMO, *Triduo in ossequio di Maria SS.ma di Guadalupe nel Messico: proposto a' suoi Devoti in apparecchio alla sua Festa, e per impetrare il suo potentissimo soccorso nei nostri bisogni*, Roma, 1822.

ALVA IXTLIXÓCHITL, Fernando. Nican Mopohua (edición facsimilar). México, Imprenta de Juan Ruiz, 1649.

ÁNGELES JIMÉNEZ, Pedro. “Apeles y tlacuilos”, *De Architectura, pintura y otras artes:*



*Homenaje a Elisa Vargas Lugo*. México, UNAM/IIIE, 2004.

BARGELLINI, Clara. “Originality and invention in the Painting of New Spain”, *Painting a new world: Mexican Art and Life, 1521-1821*. U. Of Texas Press, 2004.

———. “The Colors of the Virgin of Guadalupe”, *Colors Between Worlds*, en prensa.

———. “La organización de las artes. El arte novohispano y sus expresiones en la segunda mitad del siglo XVIII”, *Las reformas borbónicas y el nuevo orden colonial*. México, INAH, 1998.

BELTING, Hans. *Antropología de la imagen*, Katz editores, Madrid, 2009.

BELTRAMI, Giacomo Constantino. *Le Mexique*, Crevot, 1830.

BARTOLACHE, Joseph Ignacio. *Opúsculo Guadalupano*, México, imprenta de Zúñiga y Ointiveros, 1790.

BOMBELLI, Pietro. *Raccolta delle Immagini della Bma. Vergine Ornate della Corona d’Oro Dal Rmo. Capitolo di S. Pietro con una breve ed esatta notizia di ciascuna Immagine*, Stamperia Salomoni, 1792.

BRADING, D.A.. *Mexican Phoenix Our Lady of Guadalupe: Image and Tradition Across Five Centuries*, Oxford, Oxford University Press, 2005.

BUCHOWIECKI, Walther, “Handbuch der Kirchen Roms: der römische Sakralbau” en *Geschichte*

*und Kunst von der altchristlichen Zeit bis zur Gegenwart*, Hollinek, 1997.

CABRERA, Miguel. *Maravilla Americana y conjunto de raras maravillas observadas con la dirección de las reglas de el Arte de la Pintura en la prodigiosa imagen de Nuestra Señora de Guadalupe de México*. México, Real imprenta del real y mas antiguo Colegio de San Ildefonso, 1756.

CALCI, Carmelo Calci y ANZIDEI, Anna Paola. *Roma oltre le mura: lineamenti storico topografici del territorio della V circoscrizione*, Roma, Soprintendenza archeologica di Roma, 1998.

CARRILLO Y GARIEL, Abelardo. *El pintor Miguel Cabrera*, México, INAH, 1966.

COUTO, José Bernardo. *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, Estudio introductorio de Juana Gutiérrez Haces y notas de Rogelio Ruiz Gomar, México, Conaculta, 1995 [1860].

CRAVIOTO, Alfonso; “El Alma nueva de las cosas viejas”, *Biblioteca de autores mexicanos modernos*. México, 1921.

CUADRIELLO, Jaime. *Zodiaco Mariano, 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México*, México D.F., Museo de la Basílica de Guadalupe, 2004.

———. “La propagación de las devociones novohispanas: las Guadalupanas y otras imágenes preferentes”, *México en el mundo de las colecciones de arte*. UCOL, 1994.

———. “Atribución disputada: ¿Quién pintó a la Virgen de Guadalupe? Los discursos sobre el arte”,

*XV Coloquio del IIE*. México, UNAM, 1995

———. *El divino pintor: la creación de María de Guadalupe en el taller celestial*, Museo de la Basílica de Guadalupe. Monterrey, 2001.

———. “Visiones en Patmos Tenochtitlan: La Mujer Águila”, *Visiones de Guadalupe, Artes de México*, núm. 29, 1995.

———. *La Reina de las Américas: Works of Art From the Museum of the Basílica de Guadalupe*, México, Mexican Fine Arts Museum, 1996.

DECORME, Gerardo. *La devoción a la Virgen de Guadalupe y los jesuitas*, México, Buena prensa, 1945.

DEJONGHE, Maurice. *Roma santuario mariano*, Cappelli, 1970.

DIEZ BARROSO, Francisco. *El Arte en Nueva España*, México, 1921.

DOMPNIER, Bernard. *Visitation et visitandines aux XVIIe et XVIIIe siècles: actes du colloque d'Annecy, 3-5- juin 1999*. Université de Saint-Etienne, 2001.

FAVROT PETERSON, Jeanette. "Creating the Virgin of Guadalupe: the Cloth, the Artist, and Sources in Sixteenth-Century New Spain," *The Americas* 61:4, April 2005.

FLORENCIA, Francisco de. *La estrella del norte de México*, [s.e.] 1688.

———. *Zodiaco Mariano*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1995.

FLORESCANO, Enrique y GIL SÁNCHEZ, Isabel. “La época de las reformas borbónicas y el crecimiento económico, 1750-1808”, *Historia General de México, tomo I*, México, El Colegio de México, 1976.

GAY, José Antonio. *Historia de Oaxaca*, volumen I, México, Imprenta del Comercio, de Dublan y Co., 1881.

GAROFALO, M. Nostra Signora di Guadalupe, scheda n. 113, *Una donna vestita di sole: l'Immacolata Concezione nelle opere dei grandi maestri*, catalogo della mostra a cura di G. Morello, V. Francia, R. Fusco, Roma, 11 febbraio -13 maggio 2005, Roma-Milano 2005, p. 295.

GONZÁLEZ, Fidel. *Guadalupe. Pulso y corazón de un pueblo*, México, Ediciones encuentro, 2008.

GONZÁLEZ OBREGÓN, Luis. *México viejo*, México, Porrúa, 1976.

HEIDEGGER, Martin. *Ser y Tiempo*, Traducción de Jorge Eduardo Rivera Cruchaga, Madrid, Trotta, 2006.

LODOLINI, Armando. *L'Archivio di stato in Roma e l'Archivio del regno d'Italia: indice generale storico descrittivo ed analitico*, Annales institutorum, 1932.

MIRAMONTES, Ana Cristina. *Templo de Santa Rosa de Viterbo: su órgano, coro bajo y retablo de la Virgen de Guadalupe: restauración y entrega de estas obras a la ciudadanía*, Querétaro,

1994.

MISSIRINI, Melchior. *Memorie per servire alla storiadella Romana Accademia di S.Luca fino alla morte di Antonio Canova*, Roma, Stamperia de romanis, 1823.

MOYSSEN, Xavier. “La primera academia de pintura en México”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, número 34. UNAM, 1965

MONTÚFAR, Alonso de. *Información que el arzobispo de México don Fray Alonso de Montúfar mandó practicar con motivo de un sermón: que en la fiesta de la Natividad de Nuestra Señora (8 de septiembre de 1556) predicó en la capilla de San José de Naturales del convento de San Francisco de México*, Universidad de Columbia, 1891.

MORONI, Gaetano. *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, vol. XLI Venise, 1846.

MUES Orts, Paula. *José de Ibarra: profesor de la nobilísima arte de la pintura*, México, CONACULTA, 2001.

———. Guadalupe: “Rescate criollo de la pintura novohispana”, *De súbditos del rey a ciudadanos de la nación*. Castelló d’impressió, 2000.

———. *La libertad del pincel: los discursos sobre la nobleza de la pintura en la Nueva España*, México, Universidad Iberoamericana, 2008.

———. *El pintor novohispano José de Ibarra: Imágenes retóricas y discursos pintados*, Tesis para obtener el grado de doctor en Historia del Arte, México, UNAM, 2009.

———. *El Arte Maestra: traducción novohispana de un tratado pictórico italiano*, Estudio introductorio y notas de Paula Mues Orts, México: Museo de la Basílica de Guadalupe, (Estudios en torno al arte 1). 2006.

NANNI, Stefania. *Roma religiosa nel Settecento: spazi e linguaggi dell'identità cristiana*, Carocci, 2000.

NIETO GARCÍA, Raúl. “El convento grande de San Francisco de la Ciudad de México”, *Akbal, Arquitectura y restauración*; <http://akbal-restauracion.com/San-Francisco.htm>; visitada el 13 de octubre del 2010.

O’GORMAN Edmundo. *Destierro de sombras, luz en el origen de la imagen y culto de nuestra señora de Guadalupe*, Paidós. 2007.

———. *La incógnita de la llamada “Historia de los indios de la Nueva España” atribuida a fray Toribio de Motolinía*, Paidós. 2007.

PACHECO, Francisco. *Arte de la pintura editado y anotado por Bonaventura Bassegoda i Hugas*, Madrid, Catedra, 1990 [1649].

PALOMINO DE CASTRO, Acisclo Antonio. *El museo pictórico y escala óptica*, prólogo de Juan A. Ceán y Bermúdez. M. Aguilar, 1947 [1715-1724]

PEREDA, Felipe. *Las imágenes de la discordia, Política y poética de la imagen sagrada en la España del 400*, Marcial Pons, 2007.

PEÑAFIEL, Antonio. *Ciudades coloniales y capitales de la República Mexicana. Historia del colegio de Querétaro desde su fundación hasta la caída del Emperador Maximiliano de Habsburgo*, México, Imprenta de la Secretaría de Fomento, 1911.

PEVSNER, Nikolaus. *Academies of Art, Past and Present*, Cambridge, University Press, 1940.

PERFETTI, C.. *La Madonna di Guadalupe. Fascino e mistero di una immagine*, Milán, Edizioni San Paolo, 1987.

PI-SUÑER LLORENS, Antonia y SOBERÓN, Arturo. *México en el diccionario universal de historia y de Geografía*, Volumen 3. México, UNAM, 2000.

PORTILLO, Andrés. *Oaxaca en el centenario de la independencia nacional: Noticias históricas y estadísticas de la ciudad de Oaxaca, y algunas leyendas tradicionales*, México, Santaella, 1910.

PORTÚS, Javier. *La stampa religiosa en la España del Antiguo Régimen*, Fundación universitaria española, 1998.

PORTÚS, Javier y TURINA José Miguel. *El arte de mirar: la pintura y su público en la España de Velázquez*, ISTMO, Madrid, 1997.

PULCINI, W. *Le prodigiose rose del Tepeyac: cenni storici sulle apparizioni di Nostra Signora di Guadalupe e sulla devozione nel Messico e nel mondo, Notizie particolari su Arsoli, Le immagini della Vergine di Guadalupe a Roma e in Italia*, Tivoli, De Rossi, 1957.

RENDINA, C.. *Le Chiese di Roma*, Milano, Newton & Compton Editori, 2000.

RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada. *La mirada del Virrey*, Universitat Jaume I, 2003.

RUÍZ GOMAR, Rogelio. “Unique Expressions: Painting in New Spain”, *Painting a new world: Mexican Art and Life, 1521-1821*, U. Of Texas Press, 2004.

SABAÚ GARCÍA, María Luisa. *México en el mundo de las colecciones de arte*, Volumen 3, UCOL, 1994.

SALAZAR, Francisco. *Oaxaca en el centenario de la Independencia Nacional*, Oaxaca, 1910.

SÁNCHEZ, Miguel. *Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe, Edición Facsimilar*, Imprenta de la viuda de Bernardo Calderón, México, 1643.

SEBASTIÁN, Santiago. *La influencia de Rubens en la Nueva Granada, Cali*, Academia de Historia del Valle de Cauca, 1966.

———. “El pintor Miguel Cabrera y la influencia de Rubens”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, número 43. UNAM, 1974.

SOTO, Myrna. *El arte maestra, un tratado de pintura novohispano*, México, UNAM/IIB, 2005.

STAGNO, Laura. “L’immagine della Madonna di Guadalupe a Genova e in Liguria”, *L’Immacolata nei rapporti tra L’Italia e la Spagna*, volumen a cargo de Alessandra Anselmi,



Roma, De Luca Editori D'Arte, 2008.

TOVAR DE TERESA, Guillermo. *Miguel Cabrera: Pintor de cámara de La Reina Celestial*, México, Inver-México, 1995.

———. *Repertorio de artistas en México*, México, Grupo Financiero Bancomer, 1995 (Tomo I).

———. *Bibliografía novohispana de arte, segunda parte, impresos mexicanos relativos al arte del siglo XVIII*, México, FCE, 1988.

TORRELL, J.P. *Iniciación a Tomás de Aquino: su persona y su obra*, colección de pensamiento medieval y renacentista, Pamplona, EUNSA, 2002.

TOUSSAINT, Manuel. *Pintura colonial en México*, México, UNAM/IIE, 1990 [1934].

VARGASLUGO, Elisa. *La iglesia de Santa Prisca de Taxco*, México, UNAM, 1999.

———. “El arte novohispano trasladado a España”, *México en el mundo de las colecciones de arte*, Volumen 3. UCOL, 1994.

———. “El indio que tenía El Don”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, número 86. México, UNAM/IIE, 2005.

———. “Juan Correa”, Vol. 4. México, UNAM, 1994.

VEGA, Salvador. *Italia guadalupana, los papas ante la Inmaculada del Tepeyac*, México [s.e.], 1936.

VERA, Fortino Hipólito. *Informaciones sobre la milagrosa aparición de la santísima Virgen de Guadalupe recibidas en 1666 y 1723*, Imp. Católica, 1889.

VVAA. *Bolletino d'arte. Italia, Ministero dell'educazione nazionale, Direzione generale per le antichità e belle arti*, La Libreria dello Stato, 1994.