

ma Virgen recién colocada, como lo habían practicado antes con la otra suya, á la cual levantaron la Ermita.

Conde y Oquendo termina su capítulo con un párrafo consagrado á dar razón del indio Juan Diego, de su buena vida, perpetuo servicio, y muerte preciosa que tuvo en el Santuario de Guadalupe.

Capítulo V

Descripción de la Imagen de Nuestra Señora de Guadalupe

**A**SUNTO es del capítulo tercero de la obra de Conde y Oquendo que venimos extractando, todo aquello que se relaciona con la descripción de la Santa Imagen de Nuestra Señora de Guadalupe.

A este respecto dice que entre todos los diseños que hacen de ella los historiadores, ninguno debe preferirse al del célebre pintor D. Miguel Cabrera; tan diestro en el manejo del pincel, como galano en el de la pluma.

El pintor Cabrera fué escogido para presidir el acto solemne de inspección que con concurso de los pintores de más crédito de México en aquel tiempo, se hizo de la Santa Imagen, el 30 de Abril de 1751 con los mayores detenimientos y reflexión, y sin los embarazos de la vidriera: todo con objeto de sacar una copia cabal y perfecta para presentarla al Santo Pontífice Benedicto XVI, por mano del P. Juan Francisco López, procurador de

su provincia mexicana en Roma, encargado por el reino de la Nueva España, de impetrar de la Santa Silla, misa y oficio acerca de la Aparición de Nuestra Señora, y así mismo la aprobación de su patronato. Del recibimiento y aprecio que hizo Su Santidad de esta copia hablaremos en otro lugar.

Después que este famoso artista apuró todas las gracias del pincel para formar un traslado digno del original y de los ojos del Papa, dió á luz en 1756, bajo la sombra del Arzobispo de México, D. Manuel José Rubio y Salinas, un cuaderno intitulado: *Maravilla Americana, observada según reglas del arte de pintura, en la prodigiosa Imagen de Nuestra Señora de Guadalupe.*

La descripción hecha por Cabrera, la daremos nosotros más adelante.

Conde y Oquendo la copia en este pasaje de su libro, y pasa á examinar las circunstancias admirables y maravillosas de la pintura.

Estas circunstancias son seis.

La del lienzo y tela, tosca y rala en que está formada:

La de carecer ésta de toda imprimación y aparejo:

La de su perfectísimo dibujo:

La de concurrir en la Santa Imagen cuatro especies de pintura:

La preciosidad del oro y dorado que brillan en ella:

Y por último, la duración del lienzo, del hilo de la costura, y viveza de los colores.

Hasta mucho tiempo después de la Aparición de la Santísima Virgen, no se trabó cuestión sobre el género del hilo con que estaba tejida la capa de Juan Diego, que sirvió de lienzo á la pintura.

Unos creyeron que era de *ixtle*, que sacan y benefi-

cían los indios del *maguey*, planta muy extendida en estas tierras: otros la creyeron formada del lienzo llamado *ayatl*, vulgarmente *ayati*, cuyos hilos se sacan de una planta silvestre que se llama *yezotl*, y de él labraban antiguamente y labran los indios hoy, unas mantas llamadas *tilmas*, que siendo de este lienzo llevan el nombre de *yezotilmatli*.

El licenciado Sánchez afirma resueltamente que el lienzo en que apareció pintada la Santa Imagen, es de un tejido *muy tosco*, y su trama de hilos *mal torcidos*, mucho más vastos que el cañamazo de España.

El Br. Tanco, en el reconocimiento que hizo de la bendita Imagen en compañía del canónigo Siles y de varios artífices y protomédicos en 20 de Marzo de 1666, conviniendo en que el lienzo no es de algodón, sino de palma que los naturales llaman *yezotl*, sostiene que es *tosco* y *á modo de lona*, aunque meños áspero.

Nicoseli, que opina por el hilo maguey, asegura que es *tosco, nudoso, arrugado y mal torcido*, sin arte alguno, constituyendo un tejido más grueso, más áspero y más ralo que el lienzo de que se hacen velas á las naves. Este autor italiano sacó su relación de las diligencias de reconocimiento hechas en 1666, remitidas á Roma.

El pintor D. Miguel Cabrera observó que el tejido no era de pita de maguey, sino de palma, de una trama y color semejante al lienzo crudo ó bramante de Europa, que aquí se llama *cotense*, aunque dice que no es como el superior ni el ínfimo, sino como el que regularmente tenemos por mediano.

El P. Juan Antonio Oviedo dió á luz su *Historia de Nuestra Señora de Guadalupe* en 1755, y sin tomar partido en que sea de maguey ó palma; dice que el lienzo

es mucho más basto y burdo que el cáñamo de Europa.

La misma comparación hace el P. D. Cayetano Cabrera.

Rompiendo con todas estas opiniones, el Dr. Bartolache pretende persuadir que el ayate no es tosco, sino bastante fino y bien tejido, á manera de *cotense florete*, de mediana calidad, y afirma que cotejados dos ayates que con todo esmero hizo labrar en su casa, uno de pita de maguey, y otro de palma, ninguno de los dos igualó la finura del de la Santa Imagen.

«Ocioso es averiguar,—dice Cabrera,—si la materia es de palma ó de maguey, porque una y otra son las más desproporcionadas que pudiera elegir humano artífice, por componerse de materia tan ordinaria y áspera como se ve; y es tanta la suavidad que se experimenta en este sagrado ayate, que es muy semejante á la apacible de la fina seda, como lo he experimentado varias veces que he tenido la dicha de tocarlo, y ciertamente que no gozan de este privilegio los otros ayates de su especie.»

Bartolache niega redondamente *este privilegio*, y dice que la suavidad es la misma que en todos los tejidos de palma, porque de los dos lienzos que hizo tejer, el de pita de maguey se sintió áspero al tacto aun después de lavado y estrujado, y el de palma blando y suave.

El Dr. D. Juan Margarejo, uno de los tres protomédicos que concurrieron á la solemne información de 1666, afirma que tratando de la materia del lienzo en que está la Sagrada Imagen, por la parte del revés está áspera, dura y consistente, y por el derecho suave y blanda como una seda. «De suerte que siendo un lienzo mismo,

»por ambas superficies tiene cualidades distintas y aun opuestas, cosa difícil de alcanzar y definir.»

Semejante extrañeza es considerada por los creyentes como un privilegio de la celestial pintura, pues como dice San Agustín, hay que convenir en que Dios hace cosas que el hombre no puede investigar ni explicarse.

Así, pues, la suavidad, sea cual fuese, que se toca en el ayate de la Santa Imagen, no es efecto de causa común y ordinaria.

El italiano Nicoseli, afirma que el ayate de la Santa Imagen está todo lleno de agujeros, y que es tan flojo de tejido, y está en todas sus partes tan ralo y tan abierto, como la tela de esta especie de que suelen valerse los albañiles como de criba para cerner arena.

El P. Florencia, uno de los testigos oculares del reconocimiento del santo lienzo en 1666, afirma que por ser tan rala la tela, se veían unos manchones de colores, como el jugo exprimido de varias flores que hubieran *resudado* por el envés.

El P. D. Cayetano Cabrera, dice «que el lienzo se puede decir trenzado más bien que tejido, pues quedó tan groseramente ralo que, interpuesto á la vista en distancia, se espian los bultos por su enrejada transparencia.»

Según el P. D. Teobaldo de Rivera, el lienzo es de hilos desiguales y mal torcidos, ralo y lleno de agujeros tan claros, que puesto al respaldo de la Soberana Imagen, cualquiera objeto se ve de una á otra parte, como si estuviera por medio sólo una red tupida. En el día se conocen estos agujeros mirando el ayate bien de cerca, y á pesar de ello, á cierta distancia, se ve una pintura lisa y perfecta.

En el memorial presentado al Papa Benedicto XVI, se afirma que el lienzo es tan ralo y de tan poca densidad, que puesto uno por detrás se está mirando la iglesia, como á través de una celosía.

El Dr. Bartolache, no se ocupa ni por incidencia de esta notable cualidad de la rareza del lienzo.

La más prodigiosa circunstancia del lienzo guadalupano, es la de carecer en lo absoluto de aparejo, ó sea superficie apta para sobre ella pintar.

Siete pintores la reconocieron en 1666, y otros siete en 1751, y los catorce convinieron en que toda la Santísima Virgen se ve claramente pintada por el envés del lienzo, y que de la misma manera se traslucen los colores, señal evidente de que no tiene aparejo ni imprimación: asimismo convinieron en que tenían por imposible el poderle aparejar y pintar en él, «que sin duda es obra sobrenatural y secreto reservado á la Majestad Divina,» lo cual afirmaron sin escrúpulo, porque no pudieron hallar ni descubrir en ella, cosa que no sea misteriosa y milagrosa.

El P. Florencia se explicó en estos términos: «Yo tuve la dicha de ver la Santa Imagen fuera de su tabernáculo, de tocar la manta y considerarla por la faz y su respaldo, y ayudé á poner la misma atención al canónigo D. Francisco Siles y á otros; y todos convinimos que en lugar de la Imagen, que había de salir en sombra, por ser tan rala la manta, lo que se veían eran unos manchones de colores, como el jugo exprimido de varias flores y hojas de ellas: de suerte que nos pareció que se distinguía el verde oscuro de las hojas de azucena, el blanco nevado de su flor, lo morado del lirio, el matiz de la rosa, lo azul de la violeta, lo amarillo de la reta-

»ma, etc., y esto que digo y no sé explicar, es lo que entonces decíamos, teniendo presente á los ojos aquel milagroso objeto.

No sólo se infiere la falta de aparejo de verse transportados los colores de la pintura por el reverso del lienzo, sino que estando cubierto su respaldo con dos grandes láminas de plata, apartadas como dos ó tres dedos sobre sí, observó y notó repetidas veces D. Miguel Cabrera, «que entre lámina y lámina hay una pequeña hendidura, por la cual sin que estorbe el lienzo, se ven con claridad y atención los objetos que están en la otra parte: por lo que está persuadido que no tiene aparejo, pues si lo hubiera impediría el paso de la vista, la interrupción de la pintura entre los ojos y el objeto.»

Contra todos estos pareceres y opiniones, estuvo el Dr. Bartolache, quien habiendo hecho reconocer la Imagen por cinco pintores nombrados López, Vázquez, García y dos Gutiérrez asentó en su cédula *Manifiesto satisfactorio* que el lienzo tenía aparejo suficiente.

A este supuesto aparejo ó imprimación puede combátirsele con el siguiente parecer del pintor D. Miguel Cabrera:

«Si alguno se ha engañado en juzgar que está aparejado el lienzo de Nuestra Señora de Guadalupe, ha tenido fundamento su equívoco en otra no vulgar singularidad que á mí también me engañó á la primera vista, y es que concurren cuatro modos, especies y estilos de pintura en la de esta Imagen, y la cuarta que llaman *labrada al temple*, como que obra empastando y cubriendo en el mismo hecho de pintar la superficie, ha sido, á lo que entiendo, la causa del equívoco, que también yo padecí, de juzgar como aparejo ésta que en mi intelligen-

»cia es cuarta pintura, lo que no tiene lugar por los mo-  
»tivos que dejamos dicho.»

No queriendo rendirse Bartolache á este modo de pensar, recorrió al arbitrio de sacar una copia de la Santa Imagen, por mano de D. Rafael Gutiérrez, pintor muy hábil, en la cual se observó rigurosamente el pintar pelo á pelo, sin aparejo alguno, con la idea de colocarla en la capilla del Pozo de Guadalupe, para observar la duración que podría tener con el transcurso de los años, en aquellos lugar y temperamento.

Conde y Oquendo condena en este pasaje la maligna idea de Bartolache, y más todavía el execrable abuso de confianza que cometió con el abad de la Colegiata, haciendo raspar por uno de sus oficiales el extremo del ala izquierda del serafín que sirve de repisa á la Santísima Virgen por ver si tenía aparejo.

Le sorprendió en esta maniobra el padre sacristán mayor del Santuario, D. Domingo Garcés, quien aseguró que el curioso indagador no había sacado más que cierta especie de pelusa del color impreso en el tejido de la manta.

Es la cuarta circunstancia maravillosa que en el lienzo se descubre, la del hermoso y perfectísimo dibujo de la Santa Imagen.

«Es éste,—dijo D. Miguel Cabrera,—tan singular,  
»tan perfectamente acabado y tan manifiestamente mara-  
»viloso, que tengo por cierto que cualquiera que posea  
»los principios de este arte, en viéndole se difundiría en  
»expresiones con que dará á conocer por milagroso este  
»portento. Consiste, pues, el dibujo en aquella perfecta  
»delineación á que deben concurrir como partes princi-  
»pales, la circunscripción ajustada ó contorno cierto de

»la figura, la atenta consideración de las partes, la co-  
»rrespondencia de éstas con el todo, á que debe también  
»concurrir la exacta observancia de la buena simetría.  
»Todo esto se ve ejecutado con especial primor en el  
»admirable dibujo guadalupano, en tal grado, que no  
»sólo se conforma con los más delicados preceptos de la  
»pintura, sino que en él se atienden todos dichosamente  
»vencidos.

»No sé yo explicar el pasmo que me causa esta mara-  
»villa del arte, porque es tal su primor, que se levanta  
»mucho más allá que la más sutil destreza, regulándole  
»por el nivel de sus preceptos. No tiene contorno ni din-  
«torno que no sea un milagro, como que está latiendo  
»en este admirable dibujo la soberanía de su autor.»

Los cuatro modos de dibujo que se ven ejecutados en la Santa Imagen, son *al óleo*, *al temple*, *al aguazo* y *al labrado al temple*. Nadie ha hablado jamás de la unión de las cuatro en una sola superficie, y «yo pienso,—dice  
»Cabrera,—que hasta que pareció la pintura de Guada-  
»lupe, ninguno la había imaginado.»

Están, según parece, la cabeza y manos de la Santa Imagen *al óleo*; la túnica y el ángel con las nubes que le sirven de orla, *al temple*; el manto, *de aguazo*, y el campo sobre el que caen y terminan los rayos, se percibe como de pintura *labrada al temple*. Cada una de por sí, requiere distinto aparejo y disposición, y no encontrándose en todas ellas alguno, hace más fuerza su maravillosa y nunca vista combinación de especies tan dicímbolas y disonantes.

«El todo,—dice Cabrera,—salió asombro de perfeccio-  
»nes, pasmo de belleza, suavidad, unión, dulzura, y en  
»fin, salió portento del más acendrado primor y valentía

»que se puede imaginar, quedando una pintura jamás  
 »vista antes, como de un pincel del cielo, que supo unir  
 »cuanto bueno tiene el arte. Quien juzgase exageradas  
 »estas expresiones no ha visto con atención la Sagrada  
 »Imagen de Guadalupe: obsérvela con reflexión, que en-  
 »tonces ciertamente me culpará porque digo tan poco  
 »de este divino asunto. Así lo entiendo, pero digo tan  
 »poco porque no sé decir más.»

«¿Y quién dirá,—pregunta Cabrera,—que esta conjun-  
 »ción de estilos, es obra de la industria humana? Yo por  
 »lo menos tuviera escrúpulo en afirmarlo, porque sé lo  
 »insuperable que es á las humanas fuerzas, y el inmenso  
 »trabajo que esto por sí tuviera, por ser impracticable,  
 »y en lo natural difícil haber de confirmar *cuatro* pintu-  
 »ras en todo diversas en su disposición, en su práctica,  
 »en la manifestación de los colores, como son mezclarse  
 »una con aceite, otras con agua y goma, y en fin, en la  
 »alta inteligencia que cada una de por sí necesita para  
 »ejecutarse con el magisterio que aquí admiramos; y así  
 »he creído, que si un artífice, el más diestro y diligente,  
 »se pusiese á copiar esta Sagrada Imagen en un lienzo  
 »de esta calidad y sin ninguna disposición, queriendo  
 »imitar las cuatro pinturas dichas, después de un grande  
 »y prolijo trabajo no conseguiría el fin.»

Bartolache, según lo había ofrecido en la *Gaceta*, hizo ejecutar á dos pintores hábiles D. Rafael Gutiérrez, y D. Andrés López dos copias de Nuestra Señora de Guadalupe, de las cuales una expuso al público en la capilla del *Pocito* y otra en la iglesia de la Enseñanza, juzgándolas muy lejos de ser copias idénticas, no por el dibujo, sino por el modo con que está pintado el original, que confiesa ser inimitable.

Respecto al oro y dorado de la Santa Imagen dice Cabrera que, «no sólo es un asombro que embelesa, sino que sorprende á los más peritos artífices, porque es tan especial, de tan peregrina extrañeza, y de tan rara *apacibilidad*, y se iguala y congenia de tal manera con la pintura, que la primera vez que logró verla, se persuadió á que estaba el oro sobrepuesto como si fuera en polvo, y que el más ligero toque ó soplo había de sacudirlo en menudos ápices, y volarlo de la superficie: lo mismo que se ve suceder con el dorado de las mariposas, que al cogerlas queda la mayor parte pegada en las manos. Observé y noté lo incorporado que está con la trama, de tal manera, que parece que fué una cosa misma tegerla y dorarla, pues que se ven distintamente todos sus hilos como si fueran de oro, sin que al tacto se pueda conocer, sino es por la concavidad que en él se percibe, como si estuviera impreso, cosa que hace fuerza porque no se encuentra en todo el lienzo material alguno de aquellos que se practican para el efecto de dorar, como es *sisa* ú otro semejante, que es lo que pudiera haber causado esta concavidad: circunstancias que sólo pueden ser de una pintura sobrenatural.»

La última circunstancia maravillosa de la Santa Imagen, se basa en la duración del lienzo, y del hilo de la costura que une los dos paños, y de la viveza que mantienen los colores.

A la solemne información que autorizó el año 1666 el Cabildo Metropolitano en sede vacante, concurrieron los más insignes pintores de aquel tiempo, que fueron: el Licenciado Juan Salguero, presbítero; el Br. Tomás Conrado, Sebastián López de Avalos, Nicolás de Fuen Labrada, Nicolás de Angulo, Juan Sán-