

00261



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA  
DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS  
DIVISION DE ESTUDIOS DE POSGRADO

“SANTA MARIA DE GUADALUPE:  
IMAGEN MEXICANA EN LA PINTURA”

0285497

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE  
MAESTRA EN ARTES VISUALES  
(PINTURA)

PRESENTA:

MARIA LUISA DE VILLA GUTIERREZ

DIRECTOR DE TESIS:  
MTRO. JUAN DIEGO RAZO OLIVA



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**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.

*A mis hijos  
Mónica María, José Antonio  
María del Carmen, Pedro Carlos*

*A mi esposo J. A. Wyman Merrifield*

*A la memoria de  
Mi madre María Luisa, mi abuela Luisa  
Mi abuelo José de Villa, ferviente guadalupano  
Mi madrina María Guadalupe de Villa de Bello  
quien me enseñó el camino a Guadalupe.*

***Al formidable pueblo mexicano, dentro y fuera del territorio nacional  
A la Virgen de Guadalupe de México***

Debo mi más sincero agradecimiento al Mtro. Juan Diego Razo Oliva, por su apoyo, entusiasmo y valiosa dirección en el desarrollo y realización de esta tesis. Agradezco el apoyo de la Escuela Nacional de Artes Plásticas División de Posgrado de la Universidad Nacional Autónoma de México. La administración y personal de la Biblioteca del Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca y su fundador Mtro. Francisco Toledo. Ivonne Bolaños Ramírez.

## ÍNDICE

<i>Introducción</i>	1
---------------------	---

### Primera Parte

#### *DE VIRGENES, DIOSAS, ÍDOLOS Y ARTE*

I. <i>Binomio imagen-espectador.</i>	8
II. <i>Antecedentes europeos y prehispánicos.</i>	12
A manera de antecedentes: aproximaciones a la iconografía de vírgenes, diosas e ídolos en el arte europeo y prehispánico.	
La Virgen María en el Apocalipsis, cosmogonía nahua-tolteca, arte y religión de los mexicas.	
III. <i>Encuentro de dos mundos: imágenes/ídolos.</i>	19
Contexto cultural en el México del siglo XVI en el momento del contacto con Europa.	
Introducción de la Virgen María en el Nuevo Continente.	
Conquista, evangelización e imposición de una nueva cultura, un nuevo orden.	
Etapa primera de evangelización, 1521-1524.	
Los doce apóstoles franciscanos, 1524.	
Introducción de imágenes y nuevas formas de arte.	
IV. <i>Veneración Mariana en "Tierra de María Santísima".</i>	33
Antecedentes: Veneración a María en España.	
La Iglesia Visigoda; influencias de Oriente.	
María, Patrona de la Reconquista.	
V. <i>El milagro, nueva diosa en el Anáhuac.</i>	37
Veneración mariana en el nuevo continente.	
Descripción y reflexión en el Nican Mopohua.	

Segunda Parte

*IMAGEN MESTIZA Y LIBERTADORA, APROPIACIÓN Y TRANSFORMACIÓN DEL  
ICONO GUADALUPANO.*

- VI. *La Tilma del Tepeyac.* 48  
a) El origen. b) La técnica. c) La forma: iconografía.  
d) El contenido: iconología. e) Visión apocalíptica.  
f) Visión indigenista.
- VII. *Respuesta del pueblo o el inicio de una cultura.* 75  
Relación imagen-espectador en el arte, reflexiones.  
Inicio de una íntima relación de la imagen de Guadalupe con el pueblo  
mexicano.  
Tonantzin y Guadalupe, transición y continuidad.  
Identificación de las poblaciones de indios y de españoles con la imagen.
- VIII. *La mujer águila y la trilogía indio, criollo y mestizo: Tratamiento plástico  
en el siglo XVII.* 83  
Inicio de la iconografía guadalupana.  
Construcción ideológica de indios, criollos y mestizos.  
Patmos-Tenochtitlán, interpretación del Apocalipsis de San Juan en:  
*Imagen de la Virgen María*, del presbítero Miguel Sánchez, 1648.
- IX. *Guadalupe patrona de México: Tratamiento plástico en el siglo XVIII.* 94  
Sentimiento criollo de nación y culto guadalupano del dieciochesco.  
Proceso de reformulación simbólica de la Virgen de Guadalupe.
- X. *Guadalupe, estandarte de Independencia: Tratamiento plástico en el  
siglo XIX.* 103  
Del Barroco al Neoclásico; la Ilustración; la Academia  
Transformación del ícono religioso guadalupano en bandera de  
Independencia; Guadalupe, símbolo de contraconquista.  
Guadalupe: Capitana de los ejércitos trigarantes.  
Guadalupe: Imagen colectiva

Tercera Parte

*GUADALUPE EN LAS MANOS CREATIVAS DEL PUEBLO MEXICANO*

XI.	<i>Guadalupe vitalmente renovada: Tratamiento plástico en el siglo XX.</i>	114
	Escuela Mexicana de Pintura.	
	Guadalupe y el Nuevo Mexicanismo.	
	Guadalupe, vitalmente renovada a finales del siglo XX;	
	Exposición "Imágenes Guadalupeanas, cuatro siglos" 1987-1988;	
	I Bienal Guadalupeana, 1983.	
	Guadalupe: "Estrella de la Nueva Evangelización",	
	<i>Eclessia in América.</i>	
	Multiplicidad en Guadalupe.	
XII.	<i>Guadalupe, icono sin fronteras.</i>	124
	La Virgen de Guadalupe en la plástica del "Otro México".	
	La Virgen de Guadalupe como símbolo de "La Raza" en la cultura chicana.	
	Icono del movimiento laboral de César Chávez.	
	Vínculo con la patria, continuidad en la sociedad chicana.	
	<i>Conclusión</i>	129
	<i>Láminas</i>	136
	<i>Glosario</i>	161
	<i>Bibliografía</i>	168

## Introducción

Era el solsticio de invierno, a finales de 1531, entre los días 9 y 12 de diciembre, cuando en el cerro del Tepeyac, sitio de un antiguo santuario dedicado a *Tonantzin Cihuacóatl*, diosa madre de las mexicas<sup>1</sup>, se apareció rodeada de dorados rayos solares, vestida de estrellas y color de jade, con la luna menguante a sus pies, una dulce, joven y muy bonita señora de facciones europeas y la tez morena del amerindio.

Testigo ocular de este fenómeno sobrenatural fue un indígena *macehual* originario de Cuauhtitlán, de nombre Juan Diego. La señora celestial dijo ser la siempre inmaculada Virgen María, Madre del *Nelli Teótl*, del Dios Verdadero, y pidió que se le construyera en ese mismo sitio una casa sagrada en su nombre, desde donde ella pudiera escuchar y dar consuelo a todos sus hijos de estas tierras mexicanas. Como prueba de su visita dejó inicialmente cubierta de rosas su imagen estampada sobre la tilma de Juan Diego. Este breve relato, basado en la piadosa leyenda, escrita en idioma mexicano, conocida con el título de *Nican Mopohua* ("aquí se cuenta"), traducción que corresponde con las primeras palabras de su primer versículo<sup>2</sup>, es introducción natural para este estudio cuyo tema central es forma y contenido en la imagen guadalupana.

Si bien la Virgen de Guadalupe en su iconografía es una imagen europea con una carga apocalíptica, el profundo significado cultural que hoy día contiene, es obra y creación hecha en México por mexicanos. Empero, su mexicanización se inicia al ser éste el pueblo escogido como custodio de su imagen y partícipe del mensaje divino del cual es portadora. Por lo tanto, el proceso de reformulación del simbolismo en la imagen del Tepeyac se da por dos partes, como veremos posteriormente.

La tesis de esta investigación radica en la transformación de ícono religioso-europeo en ícono religioso/cultural/nacional mexicano que opera en Guadalupe. El presente estudio considera esta transformación o reformulación de su simbolismo como producto de un largo y complejo proceso de verdadera apropiación recíproca, tanto del pueblo escogido como de la imagen por los propios mexicanos, quienes a su vez la hacen suya. Este proceso de reciprocidad e interdependencia nace en el Tepeyac y surge

<sup>1</sup>Sperman, Giovanni, *Aspectos femeninos en la vida y en la religión azteca*. México: Imprenta Venecia, 1989, p.112.

<sup>2</sup>Rojas Sánchez, Mario, *Nican Mopohua*, México: Imprenta Ideal, 1978.

de la íntima relación madre/hijo que se establece en la primera mitad del siglo XVI,<sup>3</sup> relación que en el ámbito del arte y para el propósito de este estudio, se considera con base en el binomio imagen-espectador. La teoría estética que ayuda a explicar la interacción dialéctica creativa de este binomio, se toma de las formulaciones filosóficas y demostraciones históricas del académico italiano Umberto Eco, en particular de su concepción de lo que el llama la "obra abierta". Dentro de esta noción del arte, la obra se crea con una intención concreta pero como "apertura" que provoca en el espectador, respuestas diferentes afines a un estímulo en sí definido.<sup>4</sup> Sin ignorar la pureza y fidelidad que exige la autonomía de la obra, el binomio imagen-espectador a la vez, correlaciona la presentación de la obra con su contemplación en función del gusto del espectador en el tiempo y espacio, el análisis histórico y sociológico en los cuales surgió la obra.

Al considerar a la Imagen Guadalupana como una pintura y teniendo en cuenta la dimensión estética que ha hecho proliferar en la plástica mexicana, el objetivo de esta investigación es realizar un análisis de la tilma del Tepeyac y de la iconografía guadalupana, tomando algunos ejemplares de la pintura en México en los siglos XVII, XVIII, XIX y XX.

En vista del importante papel en la dialéctica del universo guadalupano que han desarrollado millones de mexicanos forzados a vivir fuera de territorio nacional (específicamente al norte de la frontera con Estados Unidos), debido, por un lado, a la pérdida de gran parte del territorio en el siglo XIX, habitada por mexicanos en ese momento, y por otro a los fracasos económicos del país, también se incluyen en este estudio algunos ejemplos de la producción plástica de la cultura México-americana de los Estados Unidos

Con este fin, el presente estudio considera dos aspectos esenciales: 1) La descripción de lo acontecido en el Tepeyac con base en la piadosa leyenda del *Nican Mopohua*, que explica la historia o contexto histórico de la imagen, así como los detalles que la describen. A la vez, este relato da el origen divino o en otros términos, el principio de legitimidad antropológica y estética de esta imagen en tierras mexicanas, lo cual contribuye con su transformación o mexicanización. 2) El proceso de apropiación recíproca que a la fecha continúa y que surge de la relación directa entre la Virgen y el mexicano, se da por dos partes activas; por un lado, la Virgen de Guadalupe (Iglesia) elige a este pueblo para hacerlos sus hijos, incorporándolas a la familia universal cristiana. La otra parte la asumen los mexicanos, que la hacen suya, su Virgen mexicana, su nueva madre protectora y generosa, su abanderada libertaria. Este proceso de reciprocidad e interdependencia en la relación Virgen de Guadalupe/pueblo mexicano, considerada con base en el binomio imagen-espectador, a su vez nos revela el significado o contenido de su forma artístico-visual. Y, al revelárnoslo en cada situación nueva, la imagen se enriquece de valores significativos que emanan de los elementos pictóricos del ícono y de las complejas e inabarcables lecturas de apropiación que hacen los mexicanos frente al mismo.

<sup>3</sup>De Villa, María Luisa, "I Ofrenda guadalupana", *Guadalupe, Mexican Image in Art*, 11 de diciembre de 1992, Universidad de Toronto, Canadá.

<sup>4</sup>Eco, Umberto, *La definición del arte*, México: Editorial Roca, S. A., 1990, p. 163.



Este proceso es palpable en la inmensa producción plástica sobre el tema, que se da a partir del siglo XVII. El diálogo, significado y sensaciones que suscitan las representaciones pictóricas en el espectador, adquieren una profunda dimensión en esta relación. Por una parte, la Virgen María, al escoger al pueblo mexicano como heredero y custodio de su imagen impresa en la tilma de Juan Diego, cosa que no hizo con ninguna otra nación (*Non fecit taliter omni nationi*)<sup>5</sup>, lo individualiza e incorpora en la comunidad de la Iglesia Católica.<sup>6</sup> María, Madre de Dios, es también madre de los mexicanos a quienes por voluntad divina los reclama como suyos. La razón profunda por la cual los adopta como hijos predilectos del cielo, cumpliría con el grandioso proyecto de redención humana que se contempla en el plano de las teologías históricas de esta nación. Este tipo de cédula de identidad universal expedida por el cielo a un pueblo de la tierra, sólo había acontecido en el caso de Israel, al cual por designios divinos, se eligió para encarnar a Jesucristo.

La otra parte que de manera recíproca contribuye en el proceso de apropiación la asumen los mexicanos, quienes con su formidable personalidad y la espiritualidad que los caracteriza como pueblo, concentran su culto en la tilma. El espectador no sólo manipula amorosamente a la imagen al verter en ella sus propias interpretaciones. De plano se posesiona de ella y la transforma en su ícono sagrado más importante, su Guadalupe-Tonantzin, su patrona.

Su aparición y presencia en estas tierras a partir del siglo XVI le otorga a nuestra raza el rango de pueblo escogido. Los mexicanos dejan de ser hijos de *Tonantzin-Cihuacoátl* para ser ahora hijos de la Virgen María en Guadalupe-Tonantzin.

La Virgen de Guadalupe es central en la evangelización que transforma profundamente a los mexicanos a partir del siglo XVI, y como estandarte de la Independencia, se convierte en símbolo de la *contraconquista*. Al finalizar el segundo milenio y a 469 años de estar presente la imagen en suelo mexicano, Roma designa al santuario del Tepeyac como centro de la nueva evangelización para toda América con la exhortación apostólica *Ecclesia in America*, en enero de 1999. El Papa Juan Pablo II pone el futuro de la Iglesia en América en las manos de nuestra Virgen morena, bajo su dulce mirada y la de millones de mexicanos, y califica al acontecimiento como “un gran ejemplo de evangelización perfectamente inculturada”.<sup>7</sup>

La Virgen de Guadalupe surge como estrella de la evangelización primera, crece como flor novohispana de la Contrarreforma, se convierte en flor de la *contraconquista* y en *Ecclesia in América* es principal protagonista histórica. México es el centro de la nueva evangelización y los mexicanos somos doblemente *hijos favorecidos* de la Virgen de Guadalupe, pues en casa tenemos ahora a la Nueva Roma.

<sup>5</sup> Fragmento en Latín del salmo 147, invocado por el Papa Benedicto XIV.

<sup>6</sup> O’Gorman, Edmundo, *Destierro de sombras: luz en el origen de la imagen y culto de nuestra señora de Guadalupe del Tepeyac*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1991. p.134.

<sup>7</sup> González Fernández, Fidel, Chávez Sánchez, Eduardo y Luis Guerrero Rosado, José, *El encuentro de la Virgen de Guadalupe y Juan Diego*. México: Editorial Porrúa, 1999.

Ante este acontecimiento trascendental para México y para el guadalupanismo mexicano, el Papa Juan Pablo II dice sentirse mexicano. La respuesta no se hizo esperar. El pueblo fiel, que sabe gritar, pues hasta en sus momentos tristes ha sabido tener voz propia, sencillamente adoptó a Juan Pablo II como uno de nosotros, proclamándolo Papa mexicano.

Conviene señalar que ésta tesis no comprendé un estudio de teología ni de historia de la religión católica en México, sino de teoría social o semántica de la pintura de la Virgen Guadalupe. Si la imagen fue pintada sobre la tilma de Juan Diego como obra del poder divino, o si, como algunos estudiosos proponen, fue pintada por el indio *tlacuilo* del siglo XVI, Marcos Cipac Aquino, en el marco conceptual descrito anteriormente, el presente estudio no intenta comprobar ni mucho menos negar ninguna de las dos versiones. En este estudio se considera sagrada la imagen del Tepeyac por contener la inmensa fe inquebrantable y el amor de nuestro pueblo, además de ser de tan exquisita belleza y dulce consuelo ante las innumerables dolencias que continuamente acosan a sus hijos predilectos. Al enfocarse en la tilma de Juan Diego (conocida también como la "tilma de agave" de fibras naturales de agave cuya superficie soporta la sola imagen de la Virgen María en su advocación de Guadalupe), el presente análisis iconográfico representa una visión tilmista, por así llamarla. Dicho de otra manera, esta visión reconoce que no hay un solo aspecto dentro del discurso guadalupano que no se inicie y regrese a la Imagen de la Tilma, que es vista aquí como Sol del universo guadalupano.

Al considerar con igual importancia forma y contenido en el análisis de la imagen, para el presente estudio iconográfico el *Nican Mopohua* es esencial como también lo son otros referentes que participan en su contenido. Por ejemplo, la lectura iconográfica nos dice que sus códigos pertenecen al Libro de la Revelación en el Génesis y al Apocalipsis de San Juan. Se trata pues, de una Virgen apocalíptica, salvadora de almas, redentora del género humano en última instancia. El elemento de la luna menguante con los picos hacia arriba tiene sus raíces en la antigua Grecia y en Egipto. Por otro lado, María es importante figura en la civilización hispánica y es imagen central en la evangelización de los pueblos de las colonias bajo la Corona Española. Sin embargo, la transformación de una virgen esencialmente europea en una virgen tanto o más mexicana que el maguey, el adquirir dimensiones que rebasen lo religioso y lo cultural hasta llegar al sentido de nación y, por si fuera poco, el ir aún más allá de las fronteras políticas, son fenómenos que actúan como signíferos, que afectan a su iconografía: al reformular el simbolismo de su contenido, enriqueciendo de esta manera su significado.

El culto religioso, su presencia en los momentos importantes de nuestra historia, las interpretaciones, estudios y sobre todo las reproducciones artísticas que se han hecho de ella, así como las controversias de que ha sido objeto, son todas manifestaciones del mexicano que confirman ese proceso de apropiación. Por otro lado, estas manifestaciones que son expresión natural del pueblo, la han mantenido viva y actualizada durante 469 años.

Como se menciona anteriormente, el proceso histórico, espiritual, cultural y social de apropiación que de manera continua (aunque más bien se da de manera consistente en las comunidades indígenas y las clases mayoritarias del país) han seguido los mexicanos y la Iglesia a partir del siglo XVI, tiene una primera etapa con la palabra escrita del *Nican Mopohua*. Tiene también y quizá de manera más inmediata, su comienzo en la relación directa entre la imagen guadalupana y el mexicano autóctono.

Visto de otra manera, allí en el Tepeyac, en la parte norte de la Imperial Ciudad de México-Tenochtitlan, recién conquistada por la hueste de soldados españoles y los indígenas aliados bajo el mando del capitán Hernán Cortés, se inicia una íntima y muy dulce relación entre la Virgen María en Guadalupe y el mexicano recién despojado de su patria. Es una relación que nace en medio de la enorme angustia y profundo dolor que en esos momentos sufren los indios mexicanos. Se trata de una relación directa que en términos generales de arte encuentra un paralelo con la relación entre imagen y espectador.

Guadalupe llega a México y el pueblo le responde y la acoge, y del diálogo que se establece entre los dos surge ese acto de mutua apropiación en el que la espiritualidad y religiosidad del pueblo se concentra en la imagen de la Tilma, y al hacerlo se incorporan los mexicanos dentro de la Iglesia. En las tumultuosas peregrinaciones que todo el año y de toda la república llegan al santuario del Tepeyac, en especial las del 12 de diciembre, se puede observar la manifestación más pura y fiel del catolicismo mexicano. Esto sucede ahora, pero así al parecer ha sido siempre pues hay testimonios de que el primitivo santuario dedicado a *Tonantzin* era visitado por muchos.

La Virgen vino a reclamar a sus hijos y éstos amorosamente la hacen suya. Se ven en Ella como en un espejo y en Ella se reconocen, en Ella ven a su madre, su diosa Guadalupe-Tonantzin, su reina, su patrona, su Virgen mexicana. El indio, huérfano de sus dioses y de sus guerreros, ve un amparo, ve a Tonantzin, la continuidad de su diosa madre. El criollo, nacido en estas tierras de padres españoles, que ni es indio ni español legítimo, ve en Ella la legitimidad que necesita para saber quién es, ve un apoyo para su sueño de nación. El mestizo, despreciado por el indio y por el español, encuentra en la Virgen su mero retrato, pues al igual que él, Guadalupe está hecha de sustancias europeas y amerindias, Ella es el modelo de la nueva raza mestiza. Ella es la Virgen India, símbolo de contraconquista que representa en el inicio una conciencia nacional, afirmación y rebeldía frente al padre español. La Virgen irrumpe inesperadamente como mito fundacional no solo del cristianismo en México sino de la Nación Mexicana.

Esta trilogía indio-criollo-mestizo, correspondiente de nuestra raza y cultura, encuentra en Guadalupe la unificación: un espacio y momento, en el que las tres partes interactúan y participan del mismo discurso guadalupano. El espacio se dio en el Altiplano Central de la patria y el momento fue la Guerra de Independencia avengada con el grito del cura don Miguel Hidalgo. Por Su designio, un pueblo de la tierra, que es México, obtiene la cédula de identidad universal, que salvo el caso del pueblo de Abraham, también pueblo escogido de Dios, no se conoce otro antecedente. En su papel

de mediadora es el poderoso cohesionante que une a todos los mexicanos en términos de una sociedad pluricultural, un pueblo ante el mundo,<sup>8</sup> ¡que desde entonces entraba a la globalización! En su función integradora, espresa más que nada una intensa búsqueda y encuentro de identidad personal e identidad nacional. Esta imagen representa el ámbito donde coexisten las fuerzas opuestas del pensamiento occidental con las del México profundo de cosmogonías milenarias.

En Guadalupe estamos todos: las diversas etnias indígenas, los mestizos raciales y culturales y la minoría de blancos. Y habría que señalar que con los blancos llegados del Viejo Mundo, llegaron también las otras diversas raíces étnicas del mestizaje novohispano: árabes, judíos, negros africanos, etcétera. También están la lavandera y la señorita de familia, el lépero y el catrín, los nacos y los yupis, el chicano, el mojado y el pocho.

El historiador Jaime Cuadriello califica al santuario de la Villa del Tepeyac, que recibe a diario aproximadamente a 1200 visitantes, como “el sitio desde donde se puede tomar, en su estatura moral, el pulso del pueblo mexicano”<sup>9</sup>. No es en los múltiples estudios históricos, sociales ni antropológicos, por excelentes que estos sean, ni siquiera en la palabra escrita del *Nican Mopohua*, sino en la imagen en la tilma donde depositan sus alegrías y angustias los mexicanos, lo mismo ricos que pobres, y poderosos que humildes. ¡En nuestro país se da el caso verdaderamente insólito, surrealista, de que incluso quienes se confiesan escépticos en seguida dicen que sin embargo si creen en la Guadalupeña!

Guadalupe se multiplica como ninguna otra imagen, y a través de millones de copias litográficas encuentra una especial morada en los hogares de una gran mayoría de mexicanos, dentro y fuera de territorio nacional. Como estampa, es testigo en nuestras fiestas y ceremonias. Transformada en bandera, su imagen fue estandarte de nuestros movimientos de Independencia y Revolución, sin embargo, en las interpretaciones artístico-visuales producidas por las manos creativas de los mexicanos, tenemos el testimonio tangible más noble del guadalupanismo mexicano. En ellas se puede palpar esa acción de apropiación de que a simple vista nos revela las características de la forma en que el artista o artesano plasmó a la Virgen. A través de la correlación de los elementos, sean del color, composición, símbolos, rasgos étnicos, técnicas u otras que actúen como signíferos, de los cuales se sirve el artista o artesano para interpretar el tema, podemos visualizar su profundo contenido.

En las primeras páginas de su singular libro *El guadalupanismo mexicano*, Francisco de la Maza, visionario de la historiografía colonialista, acierta al decirnos que el guadalupanismo empieza con una dulce e inocente historia que con el tiempo y en dado momento alcanza proporciones inesperadas hasta convertirse en estandarte de nación.<sup>10</sup>

<sup>8</sup> Baéz, Felix, “La Virgen de Guadalupe”, en *Mitos mexicanos*, de Enrique Florescano, Editorial Nuevo Siglo Aguilar, 1995.

<sup>9</sup> Conferencia del Mtro. Jaime Cuadriello, Casa Lamm, México, D.F., enero de 1998.

<sup>10</sup> De la Maza, Francisco, *El guadalupanismo mexicano*. México, Fondo de Cultura Económica, 1981.

Establecido está ya por otros guadalupanólogos que ése “dado momento” ocurre entre finales del siglo XVIII y principios del XIX con los movimientos criollos de Independencia. Mas las “proporciones inesperadas” que menciona De la Maza, para finales del milenio adquieren mayor dimensión al convertir en realidad aquella visión del siglo XVII inspirada en el Apocalipsis de San Juan, del presbítero Miguel Sánchez, interpretada en su libro *Imagen de la Virgen María*. Así, lo que fuera la gran *Tenochtitlan*, centro cívico-guerrero del imperio azteca, que después se convierte en la sede del Virreinato de la Nueva España en el primer cuarto del siglo XVI, a finales del milenio y por intervención de la Virgen de Guadalupe (la Iglesia) y de los mexicanos, es elevada a sede de la nueva Roma en el continente americano.

Este largo y complejo proceso de mexicanización de la Imagen del Tepeyac, que inicia en el siglo XVI, con el que Guadalupe se enriquece con nuevos significados, nos es revelado en todas sus etapas en el enorme y valioso material pictórico con tema guadalupano. El lenguaje plástico sigue siendo transmisor inmediato y eficaz de la experiencia colectiva a las nuevas generaciones del grupo. De una generación a otra ha sido reproducida sin cesar por las manos artesanas de los mexicanos. En el acto mismo de representación, los artistas y artesanos cumplen con un sentimiento de continuidad, de pertenecer a un grupo, o sea, a la gran familia mexicana. Al realizar el ejercicio espiritual de reproducir el ícono para ellos más sagrado, cumplen también con un sentido de memoria cuya función inicial es la de afirmar la identidad del grupo.<sup>11</sup> Consecuentemente sería válido suponer (sin intentar probarlo) que la función teleológica históricamente pareciera estarse laborando y cumpliendo sus metas en cuanto al guadalupanismo se practica también como una doctrina de dignificación de lo humano y de esperanza en la justicia social, con sus naturales contradicciones. La insistencia de los mexicanos en reproducir la imagen guadalupana, contribuye a mantenerla viva, actualizándola mediante su transferencia de una superficie a otra. Y cada vez que el artista o artesano la reproduce la hace más suya, más mexicana, confirmando de esta manera la fuerte personalidad propia que lo caracteriza.

El presente estudio, en el que me he permitido el privilegio y gozo de adentrarme en uno de los temas más hermosos de nuestra gran nación, pretende ser sólo una aportación a nuestra bella y sugerente poética visual guadalupana; la enorme iconografía que la confirma como tal es tema inagotable que pide ser estudiado desde diversos enfoques. El valioso y abundante material pictórico que celebra a la Virgen de Guadalupe, que existe dentro y fuera del territorio nacional, amerita una continua investigación que esclarezca y ayude a un mejor entendimiento de la imagen colectiva por excelencia y la más querida por los mexicanos, la que más nos identifica como un pueblo ante el mundo. Esto a su vez, nos llevará a conocernos más y mejor a nosotros mismos.

---

<sup>11</sup> Florescano, Enrique, *Memoria indígena*. México: Taurus, 1999. p.13.

**PRIMERA PARTE**

***DE VÍRGENES, DIOSAS, ÍDOLOS Y ARTE***

## Capítulo I

### *Binomio imagen-espectador*

Desde las culturas primitivas hasta las más avanzadas, y en todos los países, el ser humano se ha servido de los lenguajes corporales, orales, escritos y visuales para expresar los valores abstractos del grupo al cual pertenece. Así, por ejemplo, en el uso de la palabra escrita o de la representación plástica, el hombre manifiesta sus ideas y sentimientos en torno a las creencias religiosas y conceptos culturales. Urgido por la necesidad de entender, de explicarse a sí mismo y a otros su propia relación con el cosmos; con respecto al mundo que le rodea, el hombre imagina un mundo interior y exterior. Con el propósito de darle un orden al sentido de las cosas y a los pensamientos que surgen de la imaginación humana, tanto hombres como mujeres se ven motivados a crear lo que imaginan. Así por ejemplo, en el origen de todas las culturas está el símbolo de la Madre. La Madre Tierra Tonantzin-Guadalupe, es la Madre como origen de todo, como símbolo de unión y como símbolo que acoge en su fin a la vida.

El ser humano crea espacios interiores y exteriores, crea mitos y objetos destinados a recolectar y almacenar las experiencias colectivas, la memoria colectiva del grupo, y de esta manera cumple con un sentido de continuidad.<sup>12</sup> Sin embargo, el espacio de encantamiento en que existe el mito sólo se logra con la mezcla del aura de lo real imaginario y un sentido profundo de la realidad en su construcción ideológica. Para que una leyenda adquiera la dimensión de mito y un objeto el valor de símbolo que perdure, debe existir en sus orígenes un algo de verdad real entrelazado con un buen tanto de lo imaginario. De esta manera, hombres y mujeres recolectan de las experiencias vividas del grupo una memoria y las sustancias para crear representaciones concretas de los dioses que los relacionen con el cosmos.

De la variedad de lenguajes que representan un medio valioso para el hombre en el ejercicio de darle un ordenamiento a su hábitat y transmitir a la vez la memoria colectiva de una generación a otra, el lenguaje visual o expresión plástica, es quizá el más directo y el de más fuerza. Pues, nos dice un viejo proverbio chino que una sola imagen

---

<sup>12</sup> Florescano, *Op. cit.*, p. 13.

podría ser el equivalente de mil palabras. Bien sabemos, por ejemplo, que la fuerza numinosa de la imagen de Santa María de Guadalupe ha generado entre estudios, versos, cantos, sermones y polémicas, una enorme cantidad de palabras y muchas otras que están por escribirse, pero que no logran acercarse al formidable impacto de la Imagen.

En el lenguaje plástico el hombre tiene la posibilidad de correlacionar la forma concreta de la imagen con los valores abstractos de su cultura mediante cánones y códigos de signos y símbolos seleccionados para cada caso,<sup>13</sup> los que a su vez obedecen a una ideología de imágenes perteneciente a un orden cultural o periodo histórico en el arte.

Este lenguaje se manifiesta bajo el signo de la mirada y lo visual. La lectura de la imagen es rápida y relativamente fácil precisamente porque la información intelectual y sensaciones que se suscitan en el espectador provienen de una forma concreta; ante ello, aún el espectador no enterado y versado en el lenguaje plástico y el significado simbólico, la capta en buena parte de manera inmediata, o en otros casos, en su totalidad. Esta lectura adquiere un mayor grado de enriquecimiento en la medida en que el espectador tenga un mejor conocimiento del lenguaje simbólico propio del caso. Entre la contemplación común de la obra y el razonamiento especializado de la misma, la diferencia consiste en la capacidad de penetración acorde con el menor o mayor grado de maestría interpretativa.<sup>14</sup>

En los primeros instantes de contemplación se establece una relación o diálogo entre la imagen y el espectador, entre obra y consumidor, una integración activa entre producción y consumo. En este encuentro, la imagen presenta un discurso que el espectador recibe de golpe e interpreta con base en su propia experiencia personal, en relación con un universo de valores culturales. Las sensaciones del color, formas, composición y expresividad que se producen en el espectador contribuyen conjuntamente con los conocimientos de éste en su interpretación. Al sostener ese diálogo con el ícono, el espectador la reinterpreta al verter en ella los pensamientos de su propia experiencia y los valores culturales del mundo que le rodea.

Este diálogo se conoce en el ámbito del arte como binomio imagen-espectador, y en él se realiza un encuentro en el cual la imagen provoca y fascina por el concierto de sus formas.<sup>15</sup> En él existe la provocación, pero también se dan las reconciliaciones.

En su libro *La definición del arte*, Umberto Eco dice que, de principio, la lectura de una obra de arte interesa directamente no solo a los estudiosos sino a los espectadores de cualquier nivel, y por lo tanto, encuentra una audiencia plural y se presta a ser referida a experiencias concretas. El artista crea una obra de arte con una intención concreta para ser reinterpretada más tarde por el espectador con base en la intención plástica del artista. Por tratarse de una pluralidad de espectadores, cada uno contribuirá con sus propias

<sup>13</sup>Vargas Lugo, Elisa, "Icolonogía guadalupana", en *Imágenes guadalupanas, cuatro siglos*, de Lucía García Noriega Nieto (coordinadora), México: Centro Cultural Arte Contemporáneo, 1987, p. 57.

<sup>14</sup>Eco, *Op. Cit.*, pp. 13-34.

<sup>15</sup>López Austin, Alfredo, "El Águila y la Serpiente", en *Mitos mexicanos*, coordinado por Enrique Florescano, México, Editorial Nuevo Siglo Aguilar, 1995, p. 15.



características culturales a la lectura de la obra. Sobre la noción de la obra de arte como "apertura" a las posibilidades de diversas interpretaciones, Eco aclara que la apertura debe orientar las posibilidades mismas en el sentido de provocar respuestas diferentes pero afines a la intención plástica.<sup>16</sup>

La antigua concepción de la "definitud" de la obra de arte aspiraba a una lectura exacta respecto a la intención plástica del artista.<sup>17</sup> Es decir, una imagen no podría ser reinterpretada de manera diferente por una pluralidad de espectadores. En cambio, la sensibilidad contemporánea, nos dice Eco, es cada vez más conciente de las posibilidades de diversas lecturas, pero orientadas en sus rasgos esenciales. Dicho de otra manera, la noción contemporánea de la obra de arte ve una obra definida, que a la vez estimula un máximo de apertura.<sup>18</sup>

De lo anterior se deduce que al haber una apertura dentro de la orientación que ofrece la intención simbolizante de la obra definida, ésta se verá enriquecida por la creatividad y la imaginación del espectador o espectadores.

Eco señala que en todo análisis de la relación imagen-espectador, la parte más viva y aceptable esta constituida por un doble intento. El intento, por una lado, por comprender la obra con base en la intención simbolizante del artista sin caer en un rígido esquematismo determinista y, por otro lado, considerar las relaciones de los fenómenos artísticos con el contexto histórico, social y cultural que rodean a la obra. Dicho de otra manera, en la noción de apertura, la intención es llevar a cabo un análisis sociológico que facilite la comprensión de los fenómenos del arte en relación con una libre visión interactiva de todos los fenómenos históricos.<sup>19</sup>

Ahora bien, en la composición de un cuadro, la superficie o soporte, convencionalmente hablando, se divide de la siguiente manera: la figura central, que se conoce como significante, la que se considera protagonista. En segundo grado se encuentran los signos y símbolos que la representan y que a su vez se conocen como signíferos. El significante se convierte en un símbolo formal siempre y cuando se dé un acontecimiento previo, digno de ser simbolizado. La figura central o significante simboliza tal acontecimiento. El significado o totalidad intrínseca de la representación plástica es el resultado de este proceso de correlación del acontecimiento, el significante que lo simboliza y los signíferos que representan al significante. El autor o autora del cuadro, al pintarlo, establece la relación entre el significante y sus signíferos, relación que será interpretada más tarde por el espectador. En la lectura de esta relación el espectador ejerce la disciplina de la iconología, la cual estudia la esencia de las creaciones.<sup>20</sup>

---

<sup>16</sup>Eco, *Op. Cit.*, pp. 157-164.

<sup>17</sup>*Op. Cit.*, pp. 157-164.

<sup>18</sup>*Op. Cit.*, pp. 157-164.

<sup>19</sup>*Op. Cit.*, pp. 38-39

<sup>20</sup>Vargas Lugo, Elisa, *Op. Cit.*, p. 58.

Por ejemplo, en una primera lectura de una representación plástica de la Virgen de la Purísima Concepción, el significante sería la imagen central de la Virgen María. Los signíferos que la representan serían la luna menguante o los pies, la culebra-monstruo que pisa la Virgen y la probable representación de la paloma o Espíritu Santo. En este caso, el significante o la Virgen, simboliza el acontecimiento de la maternidad divina y los signíferos que la representan nos dicen que esta Virgen es una imagen apocalíptica. La correlación del significante y sus signíferos nos revelan el significado de la totalidad, el cual nos informa que se trata de la Virgen María Madre de Dios Hijo, corredentora y salvadora de almas.

## Capítulo II

### *Antecedentes europeos y prehispánicos*

Mientras que el mesoamericano, *hombre de maíz*, construyó una ideología de imágenes basada en la vida de esa planta como modelo del arquetipo del devenir cósmico, para el europeo de la España recién consolidada bajo el signo del cristianismo, el arte religioso representaba los cánones y símbolos provenientes de los textos bíblicos, del naturalismo de Grecia y de la visión del hombre como centro del universo.

A manera de aproximaciones, en este apartado se tratará de hacer un análisis de la iconografía de tres grabados de vírgenes europeas del medioevo y del siglo XVII y de la imagen tri-dimensional mexicana del siglo XV la Coatlicue. No obstante que las imágenes europeas y la mexicana provienen de filosofías y concepciones distantes, ilustran en tanto la reflexión del arte religioso que se dio en los dos continentes previo al momento del contacto.

La selección de los tres grabados con la imagen de la Virgen María se debe a que en ellos se encuentran varios elementos representativos de la iconografía guadalupana, y por consiguiente, son valiosos ejemplos como antecedentes en este estudio. A su vez, la monumental Coatlicue, en el ritmo marcado de sus formas, en la extraordinaria estilización y abstracción de todos sus elementos y en la perfecta integración de todas sus partes, representa, quizá más que ninguna otra pieza de arte mexicana, los ideales estéticos y la finalidad religiosa en el arte del pueblo del Anáhuac.

Para poder hacer una lectura comprensiva de los tres grabados europeos que se proponen en este apartado, cuyas imágenes son vírgenes apocalípticas, es necesario ir a la esencia del pensamiento redentor del cual se origina su composición iconográfica. Este pensamiento se describe en el primer capítulo del Génesis y en el Apocalipsis de San Juan Evangelista.

En el Génesis (III,15) se dice que la Virgen María será la intercesora en la redención del género humano. En el Apocalipsis, (del griego, que significa revelación), San Juan escribe sobre la Iglesia, el aniquilamiento de sus enemigos y su triunfo hasta el fin de los siglos. En su discurso, escrito en lenguaje poético y figurativo, nos revela una

visión de la humanidad basada en la lucha de los poderes del Bien y el Mal. Esta visión se describe en uno de los párrafos mediante elementos simbólicos, que más tarde, a partir del año 1000 de la era cristiana, formarán parte de las representaciones artísticas de vírgenes apocalípticas.

Muchas de las creencias conocidas como milenaristas inquietaron a la humanidad en el primer milenio de la era cristiana, pues sostenían que el mundo tendría su fin en el año 1000, y por consiguiente, la duración del reinado de Jesucristo en el mundo sería de mil años. Sin embargo, los cristianos encontraron en las profecías del Apocalipsis de San Juan, en torno a la salvación del género humano y al triunfo de la Iglesia en el mundo por el resto de los siglos, una esperanza que sirvió de inspiración para la creación de imágenes de vírgenes salvadoras de almas. No debe extrañar que precisamente a partir del año 1000 de nuestra era aparezcan representaciones visuales de vírgenes apocalípticas cuya iconografía esté impregnada del significado redentorista contenido en el Apocalipsis.

La imagen de la Virgen María en su representación como corredentora, que al pisar al monstruo-reptil de siete cabezas aniquila al mal, y de esta forma asegura la salvación de las almas, y el triunfo de la Iglesia sobre la tierra, representaba un gran consuelo para el cristiano de ese tiempo. La iconografía apocalíptica de vírgenes se extendió profusamente en Europa y en especial en la España reconquistada y consolidada bajo el signo de la cruz, donde la representación de la Virgen apocalíptica y libertadora tuvo gran auge. Esta tradición, que se ha mantenido durante siglos, se introdujo en el Nuevo Continente en el siglo XVI mediante la Conquista y evangelización en la Nueva España.

Los elementos gráficos se describen en el Apocalipsis de la siguiente manera: “y apareció en el cielo una gran señal: una mujer cubierta de sol, y la luna debajo de sus pies, y en su cabeza una corona de doce estrellas. . . y fue vista otra señal en el cielo, y he aquí un dragón bermejo, que tenía siete cabezas y diez cuernos, y en sus cabezas siete diademas. . . y el dragón se paró delante de la mujer, que estaba de parto, a fin de tragarse al hijo, luego que ella le hubiese parido. . . y parió un hijo varón, que había de regir a todas las gentes con vara de hierro”. (Apocalipsis X,2).

La interpretación de la simbología contenida en dicho párrafo, la cual prevalece a la fecha, nos dice que el significado de las doce estrellas que coronan la cabeza de la mujer corresponden a las doce tribus de Israel o a los doce apóstoles.<sup>21</sup> Jesucristo es representado por el Sol y San Juan Bautista por la Luna, ya que la imagen de este santo menguó como así mengua la Luna. El monstruo de siete cabezas representa al Mal y sus siete cabezas a los siete pecados capitales. El triunfo de la Iglesia, que significa el Bien, está representado por la Mujer del Cielo que pisa y destruye a la Serpiente/monstruo, o sea al Mal, y al hacerlo representa la salvación del género humano. El pensamiento redentorista de estos símbolos que describe San Juan en el Apocalipsis, corresponde con el significado que se da en la iconografía de vírgenes apocalípticas. Como parte integral

<sup>21</sup> Vargas Lugo, *Op. Cit.*, p. 59.

de estas composiciones plásticas, se encuentran los elementos simbólicos en diversas modalidades que, en su papel de signíferos, representan a la Virgen María, mismos que también acompañan a la Virgen de Guadalupe de México.

Los tres grabados que se describen a continuación servirán como ilustración de los elementos en los cuales radica tal iconografía. A la vez, estas representaciones de iconografía mariana son valiosas como antecedentes de la Virgen de Guadalupe de México debido a la relación formal que tienen con Ella.

En el grabado de Alberto Durero (1471-1528), "Virgen aureolada o apocalíptica" (lám. 1), que forma parte de la serie de grabados que hizo el artista para ilustrar el texto de San Juan, se representan tres figuras importantes. En primer término se encuentra la Virgen María en actitud de orar, enfrentándose a un monstruo reptil con siete cabezas. Dios Padre, se representa dentro de un rompimiento de nubes. Esta composición es quizá una de las más fieles representaciones plásticas del tema apocalíptico por contener todos los elementos simbólicos que se describen en el texto bíblico de San Juan.

La figura central o significativa corresponde a la Virgen alada, cuyos símbolos apocalípticos o signíferos que la representan son: la corona de doce estrellas sobre su cabeza, la aureola de rayos solares, la luna menguante a sus pies y la amplitud de la túnica a la altura de la cintura, lo que nos revela la maternidad de la Virgen. Otro símbolo del Apocalipsis sería el monstruo-reptil de siete cabezas que significa el Mal, que se representa a punto de ser aniquilado por la dulce pero firme María cuyas alas representan al arcángel Gabriel que está presente en la defensa de María. Ángeles, querubines y estrellas llenan el espacio del cielo en donde aparece Dios Padre en actitud de bendecir a María en su lucha contra los males de la tierra. Estos elementos formales son importantes para el objetivo de este estudio, ya que algunos de ellos, como la luna menguante, la mandorla solar, las estrellas y la posición de contraposto o de tres cuartos de perfil de la Virgen, más tarde formarán parte de la iconografía de la Virgen del Tepeyac.

En el grabado medieval anónimo, sin fecha (lám. 2), de composición simplificada, aparece como figura central la Virgen María en actitud de orar, con corona de monarca y rodeada de una mandorla de rayos solares alternando unos de trayectoria recta con otros de forma flamígera. Este detalle de los rayos solares es un antecedente que interesa en el estudio de la iconografía en este estudio, al igual que la corona de realeza que aparece en este grabado. Pues, habrá de recordarse, en muchas representaciones de la Virgen mexicana, en especial a partir de 1895, año en que se le corona como reina de México, la Virgen aparece con corona.

Además de la imagen central, el resto de esta composición la integran cuatro figuras femeninas, probables doncellas vírgenes que acompañan a María. El tratamiento de las figuras es rígido y sencillo, propio del medioevo.

El tercer grabado con tema mariano que se analiza en este apartado es también importante antecedente en este trabajo al contener los elementos simbólicos apocalípticos, como los dos anteriores. Sin embargo, este tercer ejemplo interesa aún más en términos del apartado en el que más adelante se analiza la iconografía de la Virgen

mexicana, pues la semejanza entre las dos vírgenes es significativa. En este grabado sobre madera, anónimo holandés, fechado entre 1430 y 1440, publicado por Charles D. Cuttler en su libro *Northern Painting from Pucelle to Brugel* (lám. 3), la composición la ocupa casi en su totalidad la figura de María, esta vez cargando al niño Jesús.

El detalle del niño Jesús destaca como la forma importante que diferencia a esta Virgen de la del Tepeyac. Aparte de este detalle y la estilización de las formas, el grabado holandés se representa con todos los elementos apocalípticos que también aparecen acompañando a la imagen mexicana, como la mandorla de rayos solares (en este caso todos son serpentinos), las estrellas (en este caso aparecen en la corona) que rodean a la Virgen, la luna menguante con los picos hacia arriba a sus pies, y el angelito debajo de la luna en actitud de atlante que sostiene a la efigie, el cual probablemente representa al arcángel Gabriel. La postura de contraposto de la Virgen, cuyo cuerpo gira delicadamente hacia su derecha, con la mirada hacia abajo y hacia la izquierda del espectador, la túnica del cuello redondo que la viste, con pliegues marcados y el uno que quiebra al revelar la silueta de la pierna izquierda de la Virgen, son detalles que se encuentran casi idénticos en la imagen de la Virgen mexicana. La última imagen que se analiza dentro de este capítulo, la de la Coatlicue como antecedente en el arte prehispánico, nos lleva a una concepción del mundo y de lo divino muy diferente a la que produjo las vírgenes apocalípticas que acabamos de ver.

De inconfundible estilo, el arte mesoamericano varió el tiempo y el espacio del México antiguo. Los mexicas, herederos de otras culturas y religiones mesoamericanas (que adoptaron hábilmente en múltiples sincretismos), tenían una cosmovisión del mundo caracterizada principalmente por la tolteca. El devenir cósmico se entendía a través de la lucha de las fuerzas opuestas: el bien-mal, el día-noche, representadas por *Huitzilopochtli* y *Tezcatlipoca*. Para los antiguos mexicanos era necesario congraciarse con los dioses, fueran malos o buenos; y esto lo hacían en todos los aspectos de la vida, incluyendo la guerra, el sacrificio y la sangre humana, la que se devolvía o se ofrecía a los dioses como lo máspreciado. Aún el arte estaba consagrado a la religión. En el mundo del mexica, el sol nace, llega a su zenith y muere para renacer y reanudar el ritmo de la vida

El "Pueblo del Sol" fue un pueblo elegido por el dios supremo Huitzilopochtli, dios guerrero, debido a la habilidad en la guerra y la fe en la misión religiosa de los mexicas.<sup>22</sup> Por consiguiente, los mexicas o nahuas ya eran un pueblo escogido y mesiánico cuya religión se concentraba en los cultos ancestrales rendidos a deidades principalmente del mundo natural como la lluvia, el fuego, el viento, la tierra y por supuesto las de la fertilidad.

De esta manera, el hombre mexica existía y se definía a sí a través de una estrecha relación de interdependencia con la madre naturaleza. De allí que sus representaciones visuales tuvieran formas antropomórficas y formas de la flora y fauna que se dieron en Mesoamérica, de las cuales, por desgracia, muchas especies están en extinción.

<sup>22</sup>Nebel, Richard, *Santa María Tonantzin Virgen de Guadalupe, continuidad y transformación religiosa en México*. México, Fondo de Cultura Económica, 1995, pp. 82-91.

El principio supremo, principio dual que regía al universo nahua, se daba en la omnipresencia de *Ometéotl*, dios de la dualidad, cuya acción sustentadora de la tierra lo relaciona con *Tlalticpac*, que representa todo aquello que existe sobre la tierra. En el panteón mexica casi todos los dioses, en su fisonomía masculina o femenina, tienen relación con los astros, o con el fuego, el viento o con la tierra que da la vida, como es el caso de la Coatlicue. Detrás de todos sus dioses está siempre presente el principio dual supremo en *Ometéotl*, que a su vez actúa como *Ometecuhtli-Omecihuatl*, señor de la dualidad-señora de la dualidad. De día y por medio del Sol *Tonatiuh*, el principio dual da la vida, por la noche se hace invisible en *Yohualli-Ehécatl*, noche-viento y en relación con la Luna se convierte en Tezcatlipoca, espejo que humea. También en la noche aparece en su aspecto femenino como *Citlalimicue*, la de la falda de estrellas.<sup>23</sup> En función a la tierra, y como madre que concibe la vida, el principio dual es Coatlicue, la de la falda de serpientes que como madre del ser humano; también se le conoce como Cihuacóatl o Tonan, nuestra madre o Tonantzin, nuestra madrecita. Nombre que también se le da a la Virgen de Guadalupe; Tonantzin representa la deidad, la diosa madre azteca que de alguna manera actúa en relación con la Virgen María en Guadalupe en términos de la Transición y continuidad de las fidelidades del mexicano, como veremos más adelante.

Los datos en la cédula de la Coatlicue, la de la falda de serpientes, la Diosa Madre Tierra, serían: anónimo mexica, fechado 1 Tochtli, que corresponde al año de 1454, escultura en piedra con las dimensiones: altura 2.50 x 1.60 m. de ancho x 1.15 m. de grosor, colección Museo de Antropología, México, D.F. (lám. 4). Su estructura fundamental se compone de una refinada geometría en forma de una cruz con recio tronco, brazos cortos y cabeza, con todos sus elementos diseñados en perfecta simetría, bien proporcionada en todas sus partes. En su claridad, aplomo, estatismo, sencillez, serenidad y sentido de grandeza, a primera vista aparenta un orden clásico.<sup>24</sup> Sin embargo, constituye en sí una creación de increíble imaginación y sensibilidad cuya gestación y significado se dan dentro de una ideología de imágenes muy particular, correspondiente al mundo mesoamericano. Por lo tanto, no se puede o debe analizar esta obra de arte siguiendo la metodología de la iconología, disciplina del pensamiento occidental. En el caso de la Coatlicue todas sus partes, que corresponderían a los significantes y signíferos, son partes iguales, integradas de tal manera que son indivisibles dentro de una unidad perfecta que se entiende en su condición o principio dual de *Ometéotl*.

En su singular estudio de la Coatlicue, el historiador Justino Fernández la divide en tres estructuras fundamentales<sup>25</sup> que son: la primera vista de frente, la cruciforme, compuesta de un recio tronco, brazos cortos y masa bicéfala. A su vez, el tronco está integrado por las piernas con garras de águila, lo que nos da una forma antropomorfa. El

<sup>23</sup> *Op. cit.*, p. 86.

<sup>24</sup> Fernández, Justino, *Estética del arte mexicano: Coatlicue, el retablo de los reyes, el hombre*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1990, pp. 28-53.

<sup>25</sup> *Op. cit.*, pp. 28-153.

tórax con manos abiertas que dan la vida, un cráneo que simboliza la muerte, y en la parte media del tronco una falda con un diseño estilizado de serpientes entrelazadas. La masa bicéfala se compone de dos cabezas de serpiente que al unirse revelan una sola cabeza. La segunda es la estructura piramidal se ve únicamente por los costados y forma un triángulo isósceles. La tercera estructura fundamental es la humana, que sin necesidad de recurrir a representaciones descriptivas o naturalistas, vincula su orden cósmico dinámico con la existencia humana.<sup>26</sup> De primera instancia, el espectador frente a la efigie ve una sola forma que se relaciona tanto a la figura humana, como a la dualidad vida-muerte y al mundo animal. Las tres estructuras están íntimamente integradas al grado que la una es vital para las otras dos.

Para tratar de entender el significado de la Coatlicue es necesario abandonar la lógica tradicional que se menciona anteriormente, y en su lugar adoptar una actitud que corresponda al "fluido mundo mítico indígena"<sup>27</sup>, con base en la relación directa imagen-espectador, independiente de la carga occidental de la iconología en la medida en que esto sea posible. Las representaciones visuales en el arte indígena son símbolos de las deidades y también del habitáculo de las mismas. Así, se reverencia lo que representan y no los materiales de los que están hechas.<sup>28</sup>

Por otro lado, para los indios la existencia tiene su razón de ser en la colaboración del hombre en el universo animado. El hombre depende de la naturaleza así como la naturaleza depende de él. Este concepto de interdependencia y reciprocidad entre el hombre y el cosmos es un elemento fundamental en las representaciones artístico-visuales de los antiguos mexicanos.<sup>29</sup>

Los elementos que componen el diseño de la Coatlicue representan una acumulación de significaciones y símbolos. Por ejemplo, los colmillos que salen de las cabezas de las serpientes estrujan corazones cuya sangre humana, líquido precioso o el *chalchihuatl*, en la concepción cósmico-religiosa de los mexicas, era necesaria para mantener a *Tonatiuh*, el dios solar. Las enormes garras de águila representan la relación de la Coatlicue con *Tonatiuh*, que es manifestación de *Huitzilopochtli*; y, a la vez, la representación del águila; nos dice que se trata de una deidad guerrera, pero también la relacionan con las *ciuateteo*, almas de las mujeres muertas en parto.<sup>30</sup>

Águila y serpiente son formas visuales en la Coatlicue que la relacionan con *Tlaltecuhтли*, dios de la tierra. La serpiente que cuelga como signo fálico entre las garras de águila de la deidad vista de frente, simboliza un ente fecundador de la tierra. Vista por la parte posterior, la cabeza de serpiente semiculta bajo la falda, es símbolo de *Ayopechtli*, diosa de los alumbramientos.

<sup>26</sup> *Op. cit.*, p. 124.

<sup>27</sup> *Op. cit.*, p. 12.

<sup>28</sup> Tibón, Gutiérrez, *Mujeres y diosas de México, parviestructura prehispánica en barro*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1967, p. 13.

<sup>29</sup> *Op. cit.*, p. 14-17.

<sup>30</sup> Fernández, *Op. Cit.*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 28-53.



En el plano de la base de Coatlicue aparece un relieve en el que se representa al sol, que al hundirse en la tierra por la noche aúmbra al *Mictián*, lugar de los muertos, por lo que el sol se transforma en *Mictlantecuhtli*, señor de los muertos. Si consideramos que la finalidad del arte prehispánico fue puramente religiosa, no extraña que hasta la parte no visible de la Coatlicue o sea su base o plano de apoyo, aluda a un sentido mágico, y por lo tanto estuviera también trabajada. Pues esta imagen escultórica fue creada para ser vista por humanos y divinidades y aún en lo que no se ve, al ser un todo sagrado, para el mexica pudo darse ese diálogo entre imagen y espectador. Es en la base donde aparece la fecha de *I Tochtli*, dentro de un círculo y tres círculos más que se interpretan como tres *xiumolpilli* o ataduras de 52 años, ciclo de tiempo mexica. El primero se interpreta como fecha de la fundación de México en 1325, el segundo corresponde a 1402 y el tercero a 1454, que se piensa es la fecha en que se ejecutó la escultura y que marca el final de un ciclo y comienzo de uno nuevo.<sup>31</sup>

La expresión artística de esta pieza reúne las características fundamentales del arte que se dio en las diversas culturas de Mesoamérica. La repetición del motivo, como en el diseño de la falda de serpientes, el ritmo acentuado y la estilización e integración de sus partes y el sentido religioso, están todos en ella.

Para el espectador, la impresión estética que deja tiene un sentido de vida y muerte y por eso conmueve. Su belleza es trágica; se trata pues, de un ser guerrero, es la Madre Tierra que da la vida y la reclama. Es la *Tonantzin* de cuyo vientre nace *Huitzilopochtli*. Es también la lluvia, los astros, la fecundidad y la sangre humana que se da a *Huitzilopochtli*. Es la noche y el día, ser masculino y femenino; y todo perfectamente integrado en una sola unidad en la que la presencia de *Ometéotl* confirma para el mexica su relación activa con el cosmos.

---

<sup>31</sup> *Op. cit.*, p. 124.

## Capítulo III

### *Encuentro de dos mundos: imágenes / ídolos*

A dos centurias de haber sido fundado el centro cívico-guerrero que fue la Ciudad de Tenochtitlan por el pueblo mexica, y poco antes de la guerra de conquista por los españoles, el panorama ideológico-religioso azteca que persistía en el primer cuarto del siglo XVI estaba poblado de ritos, mitos y dioses en torno al gran ciclo de la vida y de la muerte, representado por la Coatlicue. El cultivo del maíz, planta de la cual se nutrió el mesoamericano y que fue base de su civilización, se convirtió en el arquetipo primordial de las culturas que se dieron en Mesoamérica y que se manifestaba en un ritual agrícola-religioso muy complejo. Así, el pueblo de los hombres de maíz estaba convencido de que sin la intervención de los dioses no tendrían el sol y la lluvia para nutrir sus sementeras. El mexica vivía y moría de acuerdo a la voluntad de los dioses, los que regían todos los espacios de la vida y del universo.

Por otro lado, la avasalladora maquinaria política y militar del pueblo guerrero de los mexicas había ya absorbido, bajo su imperio a los señoríos y pueblos del Valle de México y aún mas allá, pues el poderío azteca se dejó sentir en casi todo el territorio que hoy día ocupa la República Mexicana y algunas regiones de Centroamérica. El Estado, al igual que todo, se fundaba en principios religiosos y estaba formado por un fuerte aparato gubernamental integrado por la clase de noble linaje, los *pipiltin*, cuyo porcentaje en la población mexica se calcula entre cuatro y cinco por ciento. De hecho, el imperio se basaba en una sociedad rigidamente estratificada en clases. A la clase de los *pipiltin* le seguía la de los *macehualtin* o plebeyos, y por debajo de éstos se encontraban los *mayeque*, *tlameme* y *tlaocht*, los desposeídos ocupaban el último eslabón de la sociedad.<sup>32</sup>

La sociedad nahua estaba agrupada en unidades conocidas como *calpulli*. Estas unidades territoriales, políticas y sociales, podían poseer tierras comunales que a su vez eran distribuidas entre sus miembros a condición de que se cultivaran adecuadamente y de manera constante. El *calpulli*, que formaba también una unidad tributaria, y cuya

<sup>32</sup> López Austin, Alfredo, *Dioses del México antiguo*, de Dolores Blistegui (coordinadora), México, 1995, pp. 21-28.

cohesión ideológica provenía de las concepciones religiosas, tenía un gobierno propio presidido por el *teácheauh* o “hermano mayor”.<sup>33</sup> Cada *calpulli* tenía su dios tutelar, que a su vez estaba sujeto al dios patrono superior de la ciudad Estado, representado en la Tierra por el *tlatoani*, en quien recaía el gobierno supremo. Se pensaba que su corazón contenía el fuego divino del numen. A esto se debía el hecho de que nadie se atreviera a mirarlo a los ojos.

Para el mexica del primer cuarto del siglo XVI, el arte constituía un vehículo para darle una representación visual a sus creencias y a sus dioses. Su visión del cosmos adquiría formas concretas en la piedra, la línea y el color al transformar a sus dioses en esculturas y en pinturas. Al igual que en la antigüedad, el mesoamericano no hacía distinciones teóricas entre las diversas disciplinas que hoy llamamos artes visuales, específicamente la arquitectura, la escultura y la pintura. Por ejemplo, en la Coatlicue, todas sus partes forman una unidad indivisible, la integración plástica en los espacios arquitectónicos con la escultura y la pintura, constituían una unidad. Este sentido de integración se advierte, por ejemplo, en las pirámides de las que los muros que definen al espacio arquitectónico son también soporte para la escultura en relieve y para la pintura.<sup>34</sup>

No se tiene mucha información sobre la figura del pintor, su entrenamiento o su posición social. Los pintores o escribas (no había distinción, ya que la información se transmitía tanto en jeroglíficos como en los códices o libros pintados) se conocían como *tlacuilos*. Éstos, al igual que lapidarios, tejedores u otros, pertenecían a una especie de gremio y su vocación era de servicio, más como parte del gremio que como creador independiente, concepto que se deriva de una mentalidad colectiva diferente al individualismo del Renacimiento europeo. Sin embargo, se tiene conocimiento de que al menos entre los mayas existieron *tlacuiloques* reales, en su mayoría del género masculino, quienes firmaban sus obras con jeroglíficos.<sup>35</sup>

Las ideas religiosas permearon al arte del *tlacuilo*, cuya razón de ser se debía más bien a sus circunstancias de cuna y casta, no obstante que alguno que demostrara habilidades especiales en la pintura, sin importar la casta, podría llegar a serlo. Origen y destino, tanto de él como de su obra, se relacionaban con la noción de la intervención divina.

Cada gremio, fuera de plumajeros o *amantecas*, alfareros, lapidarios, pintores, etc., habitaba dentro de un *calpulli* diferente y recibía su entrenamiento en el *calmécac*, en donde se instruía tanto en la técnica como en los códigos a través de los cuales debía transmitir mensajes de tipo religioso.

Nos dice Sahagún que los *tlacuilos* tenían como patrono a Chicomexóchitl, a quien se encomendaban para pintar bien. Esta deidad se relaciona con el sol y con *Xochiquetzal*, diosa de la flora, y a él se debe el arte de la pintura y la relación de esta

<sup>33</sup> *Op. Cit.*, p. 22.

<sup>34</sup> Morante López, Rubén B., “El Pintor Prehispánico”, en *Dioses del México antiguo*, de Dolores Blistegui (coordinadora), México: 1995, pp. 41-45.

<sup>35</sup> *Op. cit.*, pp. 41-45.

última con la astronomía. De esta relación con los dioses se debe la noción que tenían los mexicas de que quienes nacen bajo el signo de *Xóchitl* se inclinaban a ser pintores o *tlacuilociztli*. El código de información, mediante el cual nutrían su imaginación para ejecutar su obra, se derivaba de las creencias mítico-religiosas.

El contexto cultural y religioso del mundo mesoamericano de esa época, que a grandes rasgos se describió anteriormente, tendría un próximo y trágico cambio que se inicia a finales de la segunda década del siglo XVI.

El Jueves Santo del año de 1519 llega a la costa de Chalchicueyecan, hoy Puerto de Veracruz, una armada de diez navíos procedentes de la isla de Cuba, bajo el mando del capitán Hernán Cortés.<sup>36</sup> Desembarcan el Viernes Santo, y el Domingo de Pascua se celebra una misa ante 518 españoles y 200 indios traídos de Cuba para la expedición que los llevaría a la gran Tenochtitlan.<sup>37</sup> La misa se celebra también ante una imagen de la Virgen María, probablemente la de los Remedios, traída a América por Hernán Cortés, siendo ésta instancia una de las primeras veces que la Virgen toca tierras de la América Media.<sup>38</sup>

Hacia finales de 1519, alrededor de noviembre, llegan los españoles al Valle de México. Entran por Ixtapalapa y en un punto de la ciudad de Tenochtitlan, hoy Ciudad de México, conocido como Xoloco, probablemente en la primera calle de Pino Suárez, tienen su primer encuentro Cortés y el emperador mexica, Motecuzoma Xocoyotzin.<sup>39</sup> A partir de esta memorable reunión ya nada sería igual en el mundo mexica, el cual vivía los últimos destellos del Quinto Sol. Con la caída de México-Tenochtitlan el 13 de agosto de 1521, día de San Hipólito, que corresponde al día 1 serpiente del año 3 casa en el calendario azteca, el mundo indio, su cultura, sus dioses y sus valores quedan sepultados bajo las ruinas de sus templos arrasados. Uno de tantos templos que fueron destruidos por la tropa de Gonzalo de Sandoval fue el dedicado a Tonantzin, diosa Madre de los mexicas, en el cerro del Tepeyac.<sup>40</sup> Ante el panorama de su imperio en ruinas, Cuauhtémoc, último emperador mexica, quien en esos momentos debió haberse sentido deshecho, no tiene otra alternativa que rendirse y comunicar la derrota a su pueblo:

*“Llorad, amigos míos,  
tened entendido que con estos hechos  
hemos perdido la nación mexicana.”<sup>41</sup>*

<sup>36</sup> Díaz del Castillo, Bernal, *Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España*, México: Editorial Porrúa, 1999, p. 62.

<sup>37</sup> *Op. cit.*, p. 63.

<sup>38</sup> *Op. cit.*, p. 60.

<sup>39</sup> De Sahagún, Fray Bernardino de, *Historia general de las cosas de Nueva España*, México: Editorial Porrúa, 1997, p. 735.

<sup>40</sup> *Op. cit.*, p. 814.

<sup>41</sup> Garibay K., Ángel María, “Manuscrito Cantares Mexicanos”, en *Historia de la literatura náhuatl*, México: 1987, p. 91.

La desolación generalizada, desesperanza y profundo dolor que en esos momentos de tinieblas sin duda sufrían los mexicanos (que fueran el pueblo elegido de Huitzilopochtli, "El Pueblo del Sol"), se expresa en el desgarrador *icnocuicatl* anónimo, "Canto triste", de la Conquista:

*"En los caminos yacen dardos rotos,  
los cabellos están esparcidos.  
Destechadas están las casas.*

*"Gusanos pululan por calles y plazas,  
y en las paredes están salpicados los sesos.  
Rojas están las aguas, están como teñidas,  
y cuando las bebimos, es como si bebiéramos agua de salitre.  
Golpeábamos, en tanto, los muros de adobe,  
y era nuestra heredad un red de agujeros.  
Con los escudos fue su resguardo,  
pero ni con escudos puede ser sostenida su soledad.*

*"Hemos comido palos de colorín,  
hemos masticado grama salitrosa,  
piedras de adobe, lagartijas,  
ratonés, tierra en polvo, gusanos.  
Comimos la carne que apenas sobre el fuego estaba puesta.  
Cuando estaba cocida la carne,  
de allí mismo la arrebataban,  
en el fuego mismo la comían.*

*"Se nos puso precio.  
Precio del joven, del sacerdote, del niño y de la doncella.  
Basta: de un pobre era el precio sólo dos puñados de maíz,  
sólo diez tortas de mosco;  
sólo era nuestro precio veinte tortas de grama salitrosa.  
Oro, jades, mantas ricas, plumajes de quetzal,  
todo lo que es precioso,  
en nada fue estimado."<sup>42</sup>*

A partir de esos momentos se inicia en la zona lacustre del Valle de México una transformación mediante la cual todo cambiaría. Cambia la religión, la economía y el idioma; el sistema gubernamental, la ecología, la patología y por supuesto también cambian la raza y el arte. Al imponerse un nuevo orden, una nueva ideología de imágenes, las formas autóctonas son desplazadas por formas extranjeras y al poco tiempo surgen, como resultado de este encuentro, formas nuevas.

<sup>42</sup> Anónimo conquistador, *Relación de algunas cosas de la Nueva España y de la gran Ciudad de Temestitlan*, México, 1961, pp. 806-807.

El siglo XVI para México es un siglo decisivo porque representa el momento del contacto entre dos estructuras culturales muy distintas. También es el siglo de la Virgen de Guadalupe.

A escasos dos años de consumada la conquista de México-Tenochtitlan por los españoles, da comienzo la evangelización misional de las “nuevas tierras” (1523-1555). La ciudad se convierte en la nueva metrópoli de los españoles, la cual también es habitada por una población indígena, compuesta de miembros de la nobleza y aquellos que daban servicio a los conquistadores. Esta nueva metrópoli, que es también en la evangelización la autoridad representativa en el “nuevo mundo”, fue elevada a sede del Virreinato de la Nueva España en 1534.<sup>43</sup>

Intereses políticos, militares y económicos fueron factores determinantes en el dominio español sobre la América Hispana, como también lo fueron los motivos religiosos. En la Colonia se establece un sistema político-administrativo con la Corona, los conquistadores, colonizadores y la Iglesia como fuerzas motoras.<sup>44</sup>

Mas el influjo de una metrópoli extranjera sobre la cultura indígena no fue suficiente, como veremos posteriormente, para borrar del todo en la conciencia colectiva de la estructura comunitaria rasgos y patrones de la herencia náhuatl, que a su vez provenía de culturas con más de mil años de antigüedad en Mesoamérica.<sup>45</sup>

El arte mexica, representativo de dioses y diosas de la tierra, la lluvia, el viento y los astros, es visto por los españoles no como imágenes religiosas sino más bien como un conjunto de “ídolos” demoníacos de aspecto monstruoso que había que destruir, y en su lugar implantar “imágenes” representativas de la ideología occidental cristiana. Con esta visión de imágenes vs ídolos, se celebran misas con los conquistadores arrodillados en oración ante imágenes de la cruz y de la Virgen María, la cual, se explica a los indígenas, es “la madre de Nuestro Señor Dios”.<sup>46</sup>

Nos dice Bernal Díaz del Castillo en el tomo I, pp. 282-381, de su *Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España*<sup>47</sup>, que en una instancia Cortés propone a Moctezuma colocar una imagen de la Virgen en el templo mayor. En la mente del conquistador ver a una imagen religiosa es tener acceso a Dios, lo cual se encuentra implícito en la relación entre significado o cosa representada y significante, o lo que la representa (como se vio anteriormente). Por lo tanto, para el español del siglo XVI, conciente del importante papel que tuvo la Corona Española en la conquista espiritual de los amerindios, destruir el ídolo o representación india era acabar con el referente divino, ayudando de esta manera a erradicar “la idolatría”, con el fin de cristianizar a los pueblos mesoamericanos.

<sup>43</sup>Nebel, *Op. Cit.*, 1995, p. 92.

<sup>44</sup>*Op. cit.*, p. 93.

<sup>45</sup>Pardinas, Felipe, “El arte mesoamericano del siglo XVI”, en *Cuarenta siglos de plástica mexicana: Época Colonial*, de Xavier Moyssén (coordinador), México: 1970. p. 37.

<sup>46</sup>Gruzinski, Serge, *La guerra de las imágenes: de Cristóbal Colón a “Blade Runner”*, (1492, 2019), México: 1994, pp. 40-102.

<sup>47</sup>Díaz del Castillo, *Op. Cit.*, p. 449.

La evangelización de la población india, así como la constitución de la Iglesia en México, estuvieron estrechamente ligadas desde un principio al proceso de colonización. La conquista espiritual de México mediante la predicación cristiana, que a la vez imparte una nueva ideología de imágenes, tiene dos etapas principales. La primera, a partir de 1523, año en que llegan a México los tres primeros misioneros franciscanos provenientes de Gante, Bélgica: Johann van der Auwera, Johann Dekers y Peter van der Moere, conocido éste último como Pedro de Gante, fundador en 1529 de la primera escuela de artes y oficios. En esta primera etapa de evangelización (1523-1555) los misioneros cuentan con una considerable libertad en su trabajo de predicación y se concentran en la instrucción y educación de los indios. A los tres primeros franciscanos les siguen en 1524 los llamados "Doce Apóstoles", misioneros provenientes de la provincia franciscana de San Gabriel de Extremadura, quienes bajo la dirección de fray Martín de Valencia se dan a la tarea de la cristianización metódica de los indígenas de México. Los "Doce" fueron la primera misión bien organizada, consistente y oficial, que llega a México.<sup>48</sup>

Estos misioneros franciscanos eran sacerdotes de órdenes reformadas, hombres cultos y leídos que conocían a Erasmo de Rotterdam y las ideas e ideales del pensamiento vanguardista de la Europa que dejaron. Eran hombres honestos, de ideales basados en la mística y en las tendencias reformistas de volver a las reglas estrictas de las órdenes mendicantes.

Al llegar a América vieron un campo Virgen, un espacio donde sus concepciones utópicas podrían convertirse en realidad, un lugar donde el cristianismo pudiera recuperar su fuerza original entre los amerindios.<sup>49</sup> La primera generación de misioneros "llegaron a la Nueva España trayendo consigo un mundo mental parcialmente modelado por el contacto con la reforma cristiana, estudios, ideales y técnicas humanistas; con un optimismo renacentista concomitante sobre la naturaleza humana y con nociones de la hermandad cristiana universal propuestas por humanistas, en especial por Erasmo, que iba muy de acuerdo con la añeja teoría legal y política española, que tenía por base una sola sociedad humana subdividida en pueblos o naciones. Fueron sus propios antecedentes los que ayudaron a conformar el modo en que los clérigos de esta fe cristocéntrica entendieron y adoctrinaron a los indios".<sup>50</sup> Zumárraga mismo se encargó de distribuir entre los sacerdotes libros de Erasmo a fin de que se iluminaran con los conceptos humanistas contenidos en los textos.<sup>51</sup>

<sup>48</sup> *Op. cit.*, pp. 282-381.

<sup>49</sup> Nebel, *Op. Cit.*, 1995, pp. 92-105.

<sup>50</sup> Liss, Peggy K., *Orígenes de la nacionalidad mexicana 1521-1556, la formación de una nueva sociedad*, México: 1986, pp. 164-165.

<sup>51</sup> González Fernández, *Op. Cit.*, p. 102.

Una de las ideas de Erasmo que trascendió entre los misioneros franciscanos, y que interesa en este trabajo, fue el desconfiar de los supuestos milagros. La visión de Tomás Moro, otro pensador europeo de ese momento, tuvo una influencia determinante en la labor evangelizadora que desempeñaron los frailes mendicantes. La redención final en su *Utopía* se daría con base en una comunidad limpia y sana.<sup>52</sup>

Los métodos que se utilizaron en la predicación y cristianización de los indígenas de México fueron diversos; entre los cuales estaba la destrucción sistematizada de todo lo que visualmente se relacionaba con las creencias del mesoamericano. Templos, esculturas, códices o libros de pinturas, así como las representaciones *amantecas*, técnica de plumas de aves que se consideraba demasiado relacionada con el mundo indígena; todo o casi todo el arte religioso de los mexicanos fue destruido. En su lugar se implantaron las nuevas imágenes y se construyeron templos que representaban a la religión cristiana.

Se crearon instituciones, nuevas escuelas para la formación cristiana de los indios con materias en humanidades y la instrucción de técnicas de arte y oficios prácticos. Los grandes colegios de Santa Cruz de Santiago Tlaltelolco y San José de los Naturales, en el convento de San Francisco el Grande, reemplazaron al *Calmécac* y al *Tepochcalli* de los mexicas. Los conventos de las distintas comunidades, por igual, se convirtieron en semilleros de la fe cristiana mediante una instrucción escolar.

Al igual que las tres órdenes mendicantes: 1) los franciscanos que se establecieron en el centro de México, en Michoacán, Nueva Galicia (hoy Jalisco, Zacatecas, Aguascalientes, Coahuila, Durango, San Luis Potosí y Nayarit) y en áreas de la Huasteca y el Pánuco; 2) los dominicos en Puebla, Morelos y las regiones mixteca y zapoteca de Oaxaca; 3) los agustinos en la parte sur de la Ciudad de México, áreas de Morelos, Puebla, Guerrero, Hidalgo, Veracruz y Michoacán. Cabe señalar que los jesuitas también se preocuparon de la instrucción escolar de las poblaciones india, criolla y mestiza.<sup>53</sup>

Los jesuitas (que fundan varios colegios, entre ellos el de San Javier de Tepoztlán, del cual los alumnos egresados tenían la oportunidad de continuar estudios superiores en la universidad en la capital), son importantes en este estudio en lo que respecta al estímulo del desarrollo de la conciencia de una nueva identidad.<sup>54</sup> Con el tiempo, este sentido de identidad diferente a la de los españoles peninsulares y a la de los indígenas, generaría el sentimiento criollo de nación. Propagada principalmente a partir de mediados del siglo XVII por los mismos jesuitas, la devoción a la Virgen de Guadalupe del Tepeyac es parte fundamental de la formación de una conciencia nacional como veremos posteriormente.

---

<sup>52</sup> *Op. cit.*, p. 103.

<sup>53</sup> Nebel, *Op. Cit.*, p. 102.

<sup>54</sup> *Op. cit.*, p. 103.



La segunda etapa de evangelización empieza aproximadamente a mediados del siglo XVI. Las condiciones que favorecieron a la evangelización misional cambian al ser reducidas paulatinamente la libertad de acción y el derecho de los misioneros de fundar instituciones.

Varias instituciones dedicadas a la instrucción de los indígenas desaparecieron, como fue el caso del colegio de Santa Cruz de Santiago de Tlaltelolco. La Corona española adquirió más poder y se introdujo el criterio racista en la legislación eclesiástica al establecerse en los primeros concilios americanos de Lima (1552) y de la Ciudad de México (1555),<sup>55</sup> que ningún indígena o descendiente de indio, mestizo o mulato, podría recibir el sacramento de la orden sacerdotal. Esta acción hizo que la Iglesia en México fuera una institución europea, más que mexicana. La introducción de una estructura política, social y económica española en un contexto indígena, con el propósito de imponer lo hispano-cristiano, a su vez separa al mismo Estado español de su contexto. Al excluir a los indios y todo aquello que pertenece al mundo indígena de toda participación, se crea un ambiente de polarización. No obstante que la conquista de México representó una victoria para los españoles, fue surgiendo por diferentes motivos un sentimiento de resistencia y hasta un rechazo contra el colonialismo entre la población indígena y la criolla. A la vez, empezó a surgir entre estas poblaciones un deseo de preservar la herencia antigua de México.

La conquista espiritual mediante la labor evangelizadora primero de los misioneros y después con el clero secular fortalecido, logró, aunque no del todo, transformar los fundamentos religiosos de los indígenas. Ya para el siglo XVII la vida eclesiástica se manifestaba en una liturgia exuberante y formas de expresión popular de tradiciones autóctonas en las fiestas religiosas y días de celebración del año civil.<sup>56</sup> De un cristianismo impuesto y las costumbres religiosas de los mexicanos surgió un sincretismo religioso. Mitos y cuentos femeninos autóctonos relacionados con la maternidad y la fecundidad fueron aplicados en variadas instancias a la Virgen María.

Por otro lado, los conquistadores conservaron algunas estructuras sociales, aunque de alguna manera transformadas, como el *calpulli*, el sistema de tributos y formas colectivas en la prestación de servicios. Simultáneamente, los misioneros supieron aprovechar usos y costumbres que les facilitaron la conversión de los indígenas, tales como el uso de la escritura pictográfica o jeroglíficos, y la pintura. En el siglo XVI y hasta el XVII, la pintura en códices y murales cumplió con una función didáctica más que artística al servir como apoyo a la conquista espiritual.

La herencia náhuatl no se perdió por completo, quizá debido también a que la nueva metrópoli se construyó en el mismo sitio que ocupó la ciudad de Tenochtitlan y por otro lado, debido a la fuerte personalidad propia del mexicano, aunada a la habilidad que tiene para adoptar formas nuevas e incorporarlas a lo suyo.

---

<sup>55</sup>Nebel, *Op. Cit.*, p. 98.

<sup>56</sup>*Op. cit.*, pp. 92-105.

En lo que se podría describir como una sucesión de capas transparentes en la que cada una se puede apreciar a través de las transparencias de las demás, la herencia náhuatl influyó considerablemente en la creación de nuevas formas que surgen como resultado del encuentro cultural. A pesar de las guerras de conquista y las epidemias traídas de Europa, que como resultado aniquilaron casi el noventa por ciento de la población indígena (la población del territorio denominado Mesoamérica en el segundo cuarto del siglo XVI, se calcula en cerca de 10 millones de habitantes, para finales del siglo quedaron aproximadamente 900 mil), y a pesar de la invasión de imágenes con la conquista espiritual, no fue posible que se diera un arte colonial, derivación del europeo. Los viejos moldes aceptaron las nuevas ideas y, en algunos casos se manifestó la supervivencia más o menos subterránea de la tradición mesoamericana.<sup>57</sup> En su libro *Ídolos tras los altares*, Anita Brenner<sup>58</sup> habla de este fenómeno que interesa a este trabajo. En este sentido, para el espectador mexicano, atrás de la imagen de la Virgen de Guadalupe está presente la Tonantzin, su Madre Tierra, la madre de sus viejos abuelos.

El encuentro de las dos culturas en México dio lugar a una fusión, a una serie de sincretismos que van desde la religión hasta la cocina. La Conquista de México, empresa militar y espiritual, produjo así mismo una invasión de formas y estilos europeos, que al ser utilizados en un contexto distinto, de cosmogonías milenarias, a su vez dan lugar a formas nuevas.

De la necesidad de evangelizar a multitudes, experiencia desconocida en ese momento, surge la creación de elementos originales en la arquitectura, en la escultura y en la pintura. Las Capillas Abiertas o de indios y las Capillas Posas o procesionales son, en ambos casos, creaciones auténticamente mexicanas, creaciones que obedecen a necesidades reales de la evangelización. En el caso de las Capillas Abiertas se prevé el espacio necesario para recibir a grandes cantidades de indígenas que iban a oír misa a los templos cristianos.<sup>59</sup> Así mismo, los misioneros comprendían que el indígena a esto estaba acostumbrado, como cuando "hijo del sol" rendía culto a sus dioses en los patios abiertos de los *teocallis*. Las capillas posas, a su vez, proporcionaron un espacio adecuado para la liturgia de las procesiones. De esta manera, el atrio cristiano y la capilla posa sustituyeron al patio "pagano".

En la pintura y en la escultura se crean, entre muchas formas, las cruces *tequitqui*, que reúnen elementos cristianos y autóctonos. A fin de borrar de la mente indígena todo indicio de los sacrificios humanos, las cruces *tequitqui* no tienen la representación del cuerpo de Cristo crucificado y ensangrentado, en su lugar muestran el rostro de Cristo en el cruce o las manos. Estas cruces son tan originales que el autor José Moreno Villa, en su libro *Lo mexicano*, creó con ellas un "conato de estilo" al que llamó *tequitque*, es decir,

---

<sup>57</sup>Pardinas, *Op. Cit.*, pp. 31-125.

<sup>58</sup>Brenner, Anita, *Ídolos tras los altares*, México: Editorial Domés, S. A., 1983.

<sup>59</sup>De la Maza, Francisco, "Panorama del arte colonial de México", en *Cuarenta siglos de plástica mexicana: Época Colonial*, de Xavier Moysen (coordinador), México: 1970, pp. 10-27.

un arte híbrido, español e indígena. Fuera de la cruz misma y el rostro de Cristo, estas cruces presentan diseños en relieve de signos pasionarios y flora estilizada a la manera del arte autóctono.<sup>60</sup>

En la pintura de los códices coloniales y en los murales de conventos se puede apreciar en sus elementos y rasgos híbridos esta mezcla de lo mexicano y lo europeo, como veremos en las imágenes de las tres láminas que se analizan a continuación.

En "El Apocalipsis de Tecamachalco", c. 1562, firmado: Juan Gerson, pintura mural sobre telas, que aparece en la bóveda de la entrada al santuario agustino de Tecamachalco, Puebla (lám. 5), se encuentra toda una representación inspirada en el Antiguo y Nuevo Testamento, en el Génesis y en el Apocalipsis de San Juan. Los tímpanos del vestíbulo de estilo gótico tienen una serie de pinturas compuestas en 28 medallones pintados al temple, de colores blanco, azul turquesa y variaciones de colores ocre y siena. Las telas fueron probablemente pintadas por separado sobre un soporte de papel amate, soporte tradicional utilizado en los códices prehispánicos. Las pinturas contienen las diversas escenas de los textos bíblicos, como el asesinato de Abel por Caín, el Diluvio, la construcción de la Torre de Babel, el sacrificio de Isaac y el sueño de Jacob. El conjunto de los medallones se ordenan en círculos alrededor del centro de la bóveda. En el segundo círculo a partir del centro, los medallones contienen escenas del Apocalipsis de San Juan, tales como los cuatro caballeros del Apocalipsis que encarnan las cuatro plagas: fieras, hambre, guerras y peste; la caída de las estrellas y los astros sobre la tierra, y la mujer que envuelve al sol y el dragón de siete cabezas.

Para los misioneros franciscanos el interés en el Apocalipsis se remonta al siglo XV y comienzos del siglo XVI, cuando en el contexto español existía un panorama tenso e incierto por la cruzada contra los musulmanes, la creencia de la llegada del Anticristo y el sueño de reconquistar Jerusalén. El panorama en México presentaba un terreno fértil para las creencias apocalípticas que con el "descubrimiento" del llamado Nuevo Mundo adquirieron mayor dimensión. Los franciscanos que llegan a México con un espíritu alimentado por las profecías apocalípticas, creen tener la posibilidad de predicar el evangelio al mundo entero, y en especial al mundo indígena, el cual les proporcionaba la oportunidad de crear una utopía en la renovación del Cristianismo.<sup>61</sup> El cronista franciscano fray Toribio de Benavente, "Motolinía", interpreta las calamidades de la guerra, la peste y el hambre que recaen sobre la población indígena, a raíz de la Conquista, como las desgracias que encarnan los Caballeros del Apocalipsis. Al comparar la desgracia indígena Motolinía defiende a los indios y denuncia la explotación y los crímenes por parte de los conquistadores.<sup>62</sup>

Se piensa que el autor del mural de Tecamachalco, el pintor Juan Gerson, fue probablemente un *tlacuilo* originario de Tecamachalco, Puebla, quien adoptó su nombre del teólogo francés del siglo XV: Jean Charlier o Gerson.

<sup>60</sup>De la Maza, *Op. Cit.*, pp. 10-27.

<sup>61</sup>Gruzinski, Serge, *El águila y la sibila*, México, 1994, pp. 91-131.

<sup>62</sup>*Op. cit.*, pp. 98-100.

Los franciscanos que llegan a México se inspiran el pensamiento de Erasmo y Jean Gerson, nombres que se asociaban en España. Fray Juan de Zumárraga, primer arzobispo de México, se refiere en su correspondencia a Juan Gerson como “doctor muy cristiano”.<sup>63</sup> Es también muy probable que los mismos franciscanos que instruían a los *tlacuilos* en las técnicas del Renacimiento y los bautizaban con nombres españoles, fueron quienes le dieron el nombre al autor del Apocalipsis de Tecamachalco. En todo caso la obra debió ser, sin duda, el resultado de un equipo de *tlacuilos* dirigido por el *tlacuilo* Juan Gerson.

Como se mencionó anteriormente en este capítulo, la tradición de la pintura en México y los expertos pintores nativos fueron muy importantes en el proceso de evangelización. Ejecutada por manos indígenas, la pintura fue un vehículo eficaz para transmitir el mensaje cristiano. Al igual que en las demás órdenes de misioneros, los franciscanos se basaron en grabados europeos para las representaciones de imágenes cristianas que se encargaban a los indígenas. De esta manera, el *tlacuilo* reproducía del grabado a la pintura las imágenes religiosas adoptando elementos del naturalismo desconocido por él. Los rasgos raciales que se aprecian en algunas figuras, así como la expresión hierática en las caras, a su vez transmitida por la tradición prehispánica y la estilización de algunos detalles, son todos testimonios de la herencia indígena que pugna por sobrevivir, ya sea en fusión o en coexistencia con una tradición ajena.

Pintar las imágenes y personajes de la Biblia debió haber sido una tarea no fácil para Juan Gerson, cuya única referencia con el mundo europeo era a través de los grabados y las explicaciones de los franciscanos. Los paisajes místicos que Gerson debería reproducir sólo existían en el alma de los cristianos, y Patmos, la isla griega a donde fue deportado el apóstol San Juan, no tenía ningún significado para el *tlacuilo* de Tecamachalco. Sin embargo, deseoso de asimilar la nueva cultura, ya que no le quedaba otro recurso, aprende nuevas técnicas, nuevas formas y una nueva ideología de imágenes. Se le enseña que en “la mujer vestida del Sol”, detalle de una de las pinturas que conforman los 28 medallones del Apocalipsis de Tecamachalco (lám. 6), el *tlacuilo* tiene a su Madre Celestial, que también es la madre del Dios Verdadero. Juan Gerson bien pudo relacionarse con el Sol, las estrellas y la Luna que representan a la Virgen, pues los astros y el Sol fueron sus dioses y él había sido hijo del Sol. Por los mismos años en que él y su equipo pintaban en Tecamachalco un universo sobrenatural que no era el de sus abuelos, los indios letrados de México y de Tlaltelolco instruían al franciscano fray Bernardino de Sahagún en torno a los saberes indígenas y relatos de los orígenes del mundo mexicana, información que sirvió a Sahagún para escribir su tratado *Historia general de las cosas de la Nueva España*.<sup>64</sup>

La tercera y última imagen que se analiza en este capítulo es una reproducción de la obra mural, cuyos datos se leen en la siguiente cédula: *Los centauros de Ixmiquilpan*, anónimo al fresco de 2 m. de altura, Iglesia de San Agustín, Ixmiquilpan, Hgo., (lám. 7).

<sup>63</sup>Gruzinski, *Op. Cit.*, pp. 91-131.

<sup>64</sup>Sahagún, *Op. Cit.*

Sobre cerca de 2,200 metros cuadrados de muro, se suceden escenas que forman un friso con representaciones referentes a las tradiciones europeas del humanismo y el Renacimiento fusionados con la tradición prehispánica y la guerra chichimeca. En estas escenas aparecen guerreros indios vestidos con sus atavíos de caballeros-tigres que se enfrentan a centauros. Estas pinturas constituyen el fruto del mestizaje de las herencias india y europea, cuya influencia definió a la cultura colonial. Aquí, el mestizaje de raza y de tradiciones que surgió poco después de concluida la guerra de conquista, se transforma en un mestizaje de formas visuales.<sup>65</sup>

En principio, los colores que se utilizan son pigmentos extraídos de plantas y vegetales, y también de minerales nativos de México, tales como el carmesí de la grana cochinilla, el negro del olote o maíz quemado, el amarillo de una enredadera conocida como *huamuchil* y el azul del *texotlali*, tierra azulosa.

La influencia europea en este mural se aprecia en los efectos del claroscuro, la expresividad de los personajes y gesticulación en las caras; en los capiteles, con adornos de membrillos y de uvas. Por el contrario, la ausencia de la perspectiva, el tratamiento de la figura de perfil con el pecho y el ojo en visión frontal, son aspectos de la tradición prehispánica del *tlacuilo* indígena. Por igual, en la iconografía se encuentran muchos aspectos que unen lo europeo con lo indígena como por ejemplo: en la avanzada de los centauros: éstos calzan *cactli* o sandalias indias. Indios y guerreros se baten con su espada de obsidiana y su escudo, pero no llevan la coraza rellena de algodón, o *ichcauipilli*. Algunos de los caballeros-tigres, vestidos con piel de jaguar, llevan tocados con diadema de los jefes, el *capilli*.<sup>66</sup>

Un acercamiento al detalle de las flores, cuya apariencia en primera instancia es renacentista, aluden a la "guerra florida" o *xochiyaoyotl*, forma ideal de guerra para los mexicas antes de la Conquista.<sup>67</sup>

Un centauro con las tres flechas del emblema agustino asocia la mitología clásica al blasón de la orden de los frailes que encomendaron la empresa del mural, pero de la boca de los guerreros brotan las volutas que indican los gritos y cantos que emitían los indios en sus luchas. Parecería que las pinturas se ejecutaron bajo los himnos de guerra que se cantaban aún durante la Colonia.<sup>68</sup> Bajo la bóveda, la presencia del jaguar y de un águila con las alas desplegadas, de cuyo pico sale una lengua en forma de dardo, así como las figuras de los guerreros valerosos evocados en los *yaocuicatl*, nos confirman la supervivencia del mundo indígena. La fachada del edificio está adornada con relieves de medallones que contienen representaciones de águilas; jaguares y escudos *chimalli*.

El significado de *Los centauros de Ixmiquilpan* se encuentra en la obra de Ovidio, la cual se había propagado en México mediante envíos de los libreros en España. Los mitos de la antigua Roma, al menos en lo que respecta a *Las metamorfosis* de Ovidio,

<sup>65</sup> Gruzinski, *Op. Cit.*, pp. 52-89.

<sup>66</sup> *Op. cit.*, pp. 52-89.

<sup>67</sup> *Op. cit.*, pp. 52-89.

<sup>68</sup> *Op. cit.*, pp. 52-89.

evocan el poder mágico de los *nahuales*. Si el indio creía tener la capacidad de asumir formas animales y hasta otras humanas, sin duda podría relacionarse con las transformaciones de Ovidio.<sup>69</sup> Los agustinos supieron aprovechar esta posible relación del mundo indio con el clásico, relación que, en cierta medida, facilitó la occidentalización del indígena dentro de la labor evangelizadora que desempeñaron los monjes agustinos en su primera etapa.

Los evangelizadores buscaron analogías entre las deidades prehispánicas y los dioses griegos y romanos a fin de relacionar al indígena con el mundo del cual provenían los españoles. De esta manera, los discípulos indígenas de los monjes sintieron una identificación con lo europeo y “empezaron a pensar en su propia antigüedad en términos tomados prestados de la mitología latina”.<sup>70</sup> En la descripción del dios mexica Quetzalcóatl, que nos da el franciscano fray Bernardino de Sahagún, cuida de encontrar un equivalente del dios indio en Hércules: “Quetzalcóatl, otro Hércules, Gran Nigromántico”.<sup>71</sup>

Formas e imágenes de la tradición clásica invadieron los muros de los conventos de la provincia, sobre todo durante la primera etapa de evangelización, cuando los misioneros contaban con mayor independencia. Pero para el clero secular fortalecido, que no veía con buenos ojos el que se le dejara al indígena la libertad de imaginación y trazo, este tipo de iconografía pagana no representaba a la Iglesia en México. Como consecuencia, el tercer concilio mexicano en 1585 prohibió este tipo de representaciones visuales.

En *Los centauros de Ixmiquilpan* monjes e indios inventaron formas visuales nunca antes vistas. Utilizando mezclas de pigmentos mexicanos, las manos que pintaron sobre el muro fueron manos de *tlacuilos*, cuya imaginación, al menos en parte, también contribuyó en la obra. Por su parte, los monjes agustinos intervinieron en la dirección, proporcionándoles los grabados europeos que servirían de modelo, así como la información en torno a las tradiciones del mundo occidental. De esta manera, las obras griegas fueron traspuestas en el contexto mexicano. A través de los textos y las imágenes, los pintores indios adquirirían una familiarización con las antiguas Grecia y Roma, cuna de la civilización occidental. El resultado fue una fusión de elementos y aspectos culturales muy distintos cuya lectura da cabida a variadas interpretaciones.

La intención de los agustinos al encomendar las pinturas sin duda fue poder transmitir a los espectadores indios la idea edificante del triunfo del Bien, simbolizado por el Sol, con la forma de jaguar, y el sello del emblema agustino, que representa la religión del Dios Verdadero. A su vez, el Mal se representa en el monstruo, medio hombre y medio caballo, y en menor grado en los cuerpos semidesnudos de los indios, imagen que en la visión de los españoles era sinónimo del salvajismo y de la idolatría, que debía erradicarse mediante la cristianización y occidentalización de los naturales.

<sup>69</sup>Gruzinski, *Op. Cit.*, pp. 52-89.

<sup>70</sup>*Op. cit.*, p. 79.

<sup>71</sup>Sahagún, *Op. Cit.*, p. 31.

En su libro *El águila y la sibila*, el autor Serge Gruzinski nos da otra posible interpretación, la cual, aunque un tanto subversiva, podría muy bien encajar en la visión del espectador mexicano de esa época. En esta versión los monstruos simbolizan a los invasores europeos, de infinita soberbia, codicia, gran crueldad y poca justicia, que llegan como centauros de Oriente o lugar no accesible. Estos llegan dotados de una apariencia de monstruo, pues, de acuerdo a Gruzinski, en un principio los mexicanos pensaron que el español estaba soldado a su montura.<sup>72</sup> Esta versión mexicanista es de interés en este trabajo, en el que se considera la fuerte personalidad propia del mexicano, uno de los factores más importantes que contribuyen al fenómeno de mexicanización de la Virgen de Guadalupe.

En esta interpretación se manifiesta la expresión de la cultura india y del mexicano, cuya habilidad para tergiversar e incorporar a lo suyo lo nuevo, lo que viene de fuera, le ayuda para adaptarse y sobrevivir y, al hacerlo crea formas nuevas.

El ritmo y movimiento de las figuras humanas y formas vegetales en las pinturas de Ixmiquilpan son detalles inspirados en el arte del Renacimiento europeo, estilo introducido en la Nueva España por los españoles. Pero a la manera de los antiguos códices, el *tlacuilo* llenó todos los espacios que se conocen como espacios negativos (aquellõs que rodean a los espacios positivos ocupados por las figuras centrales) con motivos decorativos.<sup>73</sup> Ahí se representa un combate entre guerreros indios, chichimecas y otomíes, en términos de la mitología grecolatina de Ovidio; los centauros griegos llegan para abolir la antigua idolatría. A la vez, el santuario, cuyos frescos contienen la memoria de las guerras indias, es invadido por las divinidades del México antiguo, expresando de alguna manera un espíritu de *contraconquista*. Centauros y guerreros indios coexisten, y al igual que Ovidio, pasan por una metamorfosis que los convierte en nuevas formas nunca antes contempladas. Dicho de otra manera, *Los centauros de Ixmiquilpan* constituyen un puente visual entre universos radicalmente extraños el uno al otro.

---

<sup>72</sup> Gruzinski, *Op. Cit.*, p. 84.

<sup>73</sup> *Op. cit.*, p. 81.

## Capítulo IV

### *La veneración mariana en "Tierra de María Santísima"*

En el tiempo de la Conquista, y después con mayor ímpetu durante la colonización, la veneración a la Virgen María pronto se extendió y echó profundas raíces en la sociedad colonial de la Nueva España. La ferviente devoción mariana, tanto en la población española como en la india y mestiza, es herencia de la religiosidad matizada por regionalismos que se dieron en la península ibérica.

Desde principios del cristianismo la Virgen María ha sido admirada como la madre de Dios y madre de los cristianos. Las figuras de Cristo y de María están directamente ligadas a los dos milenios de nuestra era cristiana. Como madre de Jesucristo, la Virgen María desarrolla un papel importantísimo en la redención del género humano, como se puede apreciar en el Apocalipsis de San Juan.

El mensaje divino de Dios se trasmite al ser humano por intercesión de la Virgen María. Jesús nace y muere para redimir a los hombres y en su resurrección confirma la salvación del género humano. La Virgen María es corredentora y portadora del mensaje divino, ella es el camino que lleva al hombre a Dios, ella es el camino por el cual el Hijo de Dios vino al mundo. María cumple la misión del Dios Padre. En María el cristiano encuentra una figura maternal y al la vez virginal, que fue capaz, por obra del Espíritu Santo, de concebir libre del pecado original de Adán y Eva (Antiguo Testamento). La Virgen María da a luz al hijo de Dios Padre en Jesucristo por obra del Espíritu Santo, misterio y trinidad divina: Dios Padre, Dios Hijo y Dios Espíritu Santo. La veneración a María es milenaria y sus orígenes se remontan al Oriente, de donde una vez recibida por la Iglesia occidental, se extiende en tiempos apostólicos a la Hispania romana, la que a través del África del Norte cristianizó las provincias de Lucitania, la galliciana, la bética, la cartaginense y la terraconense. Para el siglo IV la cristianización que se llevó a cabo desde Roma había también abarcado los territorios del Mediterráneo, y a partir del siglo V, toda la Península Ibérica y los reinos de los suevos y visigodos. En el reino visigodo (siglos V-VIII), la veneración a María florece y se propaga como modelo de la Iglesia: pensamiento de San Agustín, con base en los dogmas marianos fundamentales del Concilio de Nicea en el siglo IV.<sup>74</sup>

<sup>74</sup> *Op. cit.*, pp. 39-75.



Las tres grandes figuras de la Iglesia visigoda en Hispania son: San Leandro de Sevilla, San Isidoro de Sevilla y San Ildefonso de Toledo (entre 607 y 667), considerado este último el más grande mariólogo de la Iglesia visigoda. Estas tres figuras promueven de forma decisiva el concepto y la doctrina mariana, así como la veneración a María teniendo como tema principal a la maternidad virginal.<sup>75</sup> Así, la teología medieval se ve influenciada por el simbolismo alegórico del *Libro de las vírgenes*, de San Leandro. La fiesta de la Virgen Inmaculada, el 8 de diciembre, se establece con el empeño de Ildefonso en el Concilio de Toledo en 656. Ya como obispo de Toledo, escribe su tratado *De virginitate perpetua S. Mariae*, en el cual defiende la virginidad de María y la sitúa como corredentora en la salvación del género humano. Esta colaboración de María en los designios divinos de la redención del hombre más tarde será resaltada en las representaciones plásticas de vírgenes apocalípticas, y también en el relato del acontecimiento guadalupano, en la leyenda del *Nican Mopohua*.<sup>76</sup>

La veneración mariana en tiempos de la Iglesia visigoda no sólo fue propagada por la élite eclesiástica, sino también por la religiosidad popular hispano-lusitana, constituida por una fusión de religiosidad ibérica, fenicia, cartaginense y grecorromana, con el pensamiento cristiano de los primeros siglos. Esta religiosidad popular se vio también matizada por elementos orientales e islámicos con lo cual se origina lo mozárabe.<sup>77</sup> Sucesora de divinidades femeninas anteriores a la época grecorromana, como la Gran Dama del Cerro en Albacete y la Dama de Elche en Alicante, la veneración a María en la religiosidad popular contiene la influencia de la mitología grecorromana. Varios símbolos muy antiguos que aluden, entre otros, a la tierra, agua, luna, sol, y que pertenecían a los patrocínios y prácticas de las viejas diosas madre, se conservaron al convertirse sus antiguos santuarios en templos marianos. Así, por ejemplo, se encuentran divinidades veneradas anteriormente en la Península Ibérica como diversas advocaciones marianas: Virgen de la Paz (*Pax*), Virgen de la Luz (*Lux*) y Virgen del Sol (*Sol*).

La religiosidad popular, independiente de la teología, de la doctrina oficial y de la liturgia, dio lugar a diversas formas de veneración mariana locales, regionales y nacionales, cuyas formas de expresión a menudo no son históricamente evidentes, pero que se difunden a través de la literatura, la poesía y la pintura, entre otras manifestaciones artísticas. Las apariciones de María tuvieron gran difusión en la Europa cristiana a través de las artes, leyendas de apariciones y milagros, como es el caso de la Virgen del Pilar de Zaragoza, cuya leyenda nos dice que la misma Virgen María introdujo su culto en España. Durante la invasión y hegemonía islámica de los moros, que inicia a partir del siglo VIII, el culto mariano continuó, aunque de manera limitada, y es en el periodo de la Reconquista, entre 711 y 1492, cuando la veneración mariana desempeña un importante papel. La primera victoria sobre los moros en 718 es atribuida a María, y desde ese

<sup>75</sup> Nebel, *Op. cit.*, pp. 39-75.

<sup>76</sup> *Op. Cit.*, pp. 39-75.

<sup>77</sup> *Op. cit.*, pp. 39-75.

momento se le considera como patrona de la Reconquista.<sup>78</sup> Más tarde, con la victoria sobre los musulmanes lograda por Alfonso XI en 1340, a orillas del Río de Guadalupe, en las montañas de Extremadura, se construye uno de los muchos santuarios marianos que aparecen en las regiones reconquistadas. Del siglo XIII al siglo XV este santuario se convirtió en el Santuario Nacional de Guadalupe, centro del singular nacionalismo y patriotismo español. En este mismo sitio de Extremadura, según la leyenda, un pastor encontró una imagen de la Virgen de Guadalupe escondida por cristianos en tiempos de los musulmanes.

La continuidad del culto a María, y a la vez la supresión de la veneración a imágenes durante la dominación musulmana, contribuyen a reforzar el sentimiento mariano de los cristianos, sobre todo en los territorios recuperados, en donde se dio un florecimiento cultural originado por la simbiosis musulmano-judío-cristiana.<sup>79</sup> Las influencias árabes o hebreas son considerables tanto en los romances y cantares de origen popular como en el *Cantar del Mio Cid* en 1140, recitado por juglares, o bien en el género poético más culto llamado "mester de clerecía", que aparece en el siglo XIII. El culto mariano de esas épocas se revela en ambos casos.

La cantidad y multiplicidad de representaciones de la Virgen María en el Siglo de Oro español convierten la veneración a María en el centro de la fe española, lo cual se puede apreciar en la obra literaria de místicos de los siglos XVI y XVII, como San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús.

Por otro lado, las visiones del Apocalipsis de San Juan, difundidas en manuscritos y series ilustradas en la Europa Medieval, también influyeron considerablemente en el desarrollo del marianismo y de la mariología. En las series ilustradas de Beatus Zyklus destacan dos temas cuya reflexión teológica y literaria tuvo un influjo duradero en la Nueva España: "La Mujer y el Dragón" y "El Pájaro y la Serpiente".<sup>80</sup> En su comentario del Apocalipsis 12,1-17, Beatus identifica a la mujer revestida del sol con la Iglesia y también se considera el motivo del "Pájaro y la Serpiente" como una alegoría de la Redención. Estos dos temas: "La Mujer Revestida de Sol y el Dragón" y "El Pájaro y la Serpiente" aparecerán en la Nueva España con una reformulación mexicana de su simbología, que incluye elementos de la mitología tolteca-azteca, reformulación o interpretación que le otorgaría un papel central al acontecimiento guadalupano.<sup>81</sup>

La veneración Mariana en España, como se vio anteriormente, está íntimamente ligada a su historia y a las tradiciones de la Península Ibérica, con las influencias de Oriente que contribuyeron en su desarrollo. Los habitantes de las diversas regiones de

<sup>78</sup> Nebel, *Op. cit.*, pp. 39-75.

<sup>79</sup> *Op. Cit.*, pp. 39-75.

<sup>80</sup> *Op. cit.*, pp. 39-75.

<sup>81</sup> *Op. cit.*, pp. 39-75.

España se identifican con una imagen determinada de María, quien los representa de manera local, regional o nacional, con base en los santuarios marianos de la localidad, la región o el país. La imagen de María y su culto están entrelazados con los sucesos históricos, de tal manera, que María representa a la patria misma. Los rasgos fundamentales del carácter nacional español que se encuentran en la combinación de lo ideal con lo real (resaltados en *Don Quijote de la Mancha* en 1605 por Miguel de Cervantes Saavedra), también se encuentran en la obsesión del español por unir lo celestial con lo terrenal. La unión o mezcla de lo sagrado con lo profano, mediante una ferviente fe cristiana, se puede apreciar en el breve recorrido que se hizo anteriormente del desarrollo de la veneración mariana, íntimamente unida al desarrollo de la historia de España. A su vez, María, que es de origen terreno, une cielo y tierra, lo trascendental con lo real, lo sagrado con lo profano.

Esta encarnación de la patria española en María llevó al pueblo español a designar a su patria como la "Tierra de María Santísima".<sup>82</sup>

Se podría decir que la religión y cultura de España se caracterizan de forma definitiva por la ferviente veneración a María misma que se manifiesta en la religiosidad popular en torno a los santuarios, principalmente al de la Virgen de Guadalupe de Extremadura. Algunos de los santuarios dedicados a la Virgen de Guadalupe en España son: El de Villuercas, Extremadura y varios en Granada, de los cuales se destaca una estatua de Guadalupe en un convento de Jerónimas que se remonta a los tiempos de Isabel la Católica. También se veneran imágenes de Guadalupe en el Santuario de Rianjo en Galicia, el de Villalba de Sancobad, en Galicia, y el de Santoña, en Santander, cuya imagen guadalupana tiene mucho parecido con la Virgen del Tepeyac. Estas imágenes en España presentan diferencias en su iconografía, según las diversas regiones del país.

En la época de la expansión de la civilización hispánica en el siglo XVI, llegan los españoles al nuevo continente con una carga cultural de la cual María es figura central. A través del proceso unido de colonización y evangelización, los españoles fomentaron formas de actuación mística, religiosa y cultural, mismas que influyeron de manera duradera en el desarrollo del "fervor mariano mexicano".<sup>83</sup>

---

<sup>82</sup>Nebel, *Op. Cit.* # 22, pp. 39-75.

<sup>83</sup>*Op. cit.*, pp. 39-75.

## Capítulo V

### *El milagro, nueva diosa en el Anáhuac*

Como se menciona en capítulos anteriores, la imagen de la Virgen María se introdujo en la Nueva España con los primeros conquistadores y colonizadores, quienes trajeron consigo medallas, imágenes, estandartes y grabados con la imagen de la Virgen. A la vez, un gran número de lugares, puertos, montes, ciudades, barrios y calles, así como iglesias, conventos, etc., recibieron el nombre de Jesucristo o de María. La presencia de la Virgen María de España se encuentra en todas sus advocaciones a lo largo y ancho de la geografía mexicana. El nombre de María: Concepción, Carmen, Dolores, Socorro, Refugio, Remedios, Pilar, Rosario, Encarnación, Mercedes y por supuesto Guadalupe, son muy comunes en México como también lo son en el resto del mundo hispánico. Ya en 1756 se listan por orden de mayoría de advocaciones, los lugares en México que llevan el nombre de María: "Guadalupe (256), Santa María (221), Concepción y Purísima (219), Soledad (154), Refugio (136), Dolores (109), etc".<sup>84</sup>

Para los evangelizadores, cuyo ideal misional era una iglesia cristocéntrica, la veneración a la Virgen María como Madre de Dios redentor y madre también de los evangelizados, fue un gran apoyo. Las diferentes órdenes misioneras fomentaron cada cual diversas advocaciones con los diferentes aspectos de la veneración mariana. Así, por ejemplo, los franciscanos veneraban a la Virgen María en su advocación de la Inmaculada Concepción; los jesuitas, Nuestra Señora de Loreto; los dominicos, la Virgen del Rosario.<sup>85</sup> De todas las advocaciones, de aquellas cuyo culto llevó a que se hicieran santuarios importantes, quizá unas de las de mayor trascendencia en la religiosidad popular del pueblo mexicano son: Nuestra Señora de la Soledad en la Ciudad de Oaxaca; la Virgen de Juquila en la misma entidad; Nuestra Señora de Zapopan en Jalisco; la Virgen de San Juan de los Lagos, y la Virgen de Isamal en Mérida, Yucatán. Y por supuesto, y en primer lugar, la Virgen de Guadalupe en la Ciudad de México.

Al avanzar la colonización y evangelización, creció en todas las regiones del país la fama de estas imágenes milagrosas, como: la Virgen del Rosario de Tonatico, Estado de México, que resucitaba muertos y curaba ciegos y sordos; la Virgen de Tepoztlán, en la

<sup>84</sup> Nebel, *Op. Cit.* # 22, p. 106.

<sup>85</sup> *Op. cit.*, pp. 105-114.

misma entidad, que platicaba con los novicios jesuitas; una copia de la Virgen de los Remedios comisionada por fray Pedro de Gante, por cuya intervención se extinguió la falsa adoración de ídolos.<sup>86</sup> Doce años antes de la Conquista apareció en el cielo un arcoíris que anunciaba “la cesación del diluvio de la idolatría”. Cuando llegó Cortés con sus soldados el arcoíris desapareció y en su lugar apareció Nuestra Señora de la Soledad de Cosamaloapan, Veracruz.<sup>87</sup>

En términos de “vírgenes mexicanas”, cuya apariencia visual, su culto en la religiosidad popular, el sentido de identidad mexicana o regional que haya generado en la población de México y el “haber generado una cultura” en torno a la imagen misma, se podría mencionar, aparte de la Virgen de Guadalupe, la Virgen de la Soledad de Oaxaca, la Virgen de Juquila, también en Oaxaca, y la Virgen de Zapopan en Jalisco. “El haber generado una cultura” implica, por ejemplo, que además del ritual litúrgico en su día de fiesta, se le rinde culto también con rituales que contienen tradiciones del México profundo o indígena; que se le hagan enormes peregrinaciones; que se compongan en su honor canciones, música, danza y versos, y por supuesto, que se le haya reproducido en múltiples copias y que haya inspirado a los artistas y artesanos para recrearla en reproducciones plásticas. La idea de multiplicidad en una imagen es en sí un ritual y también es fundamental en términos de mantenerla viva y de convertirla en “imagen colectiva”, formando parte de la memoria y de la conciencia de un pueblo.

La Virgen mexicana por excelencia es la Virgen de Guadalupe. Sin embargo, es de interés para este estudio el realizar una breve aproximación iconográfica a la imagen de la Virgen de la Soledad de Oaxaca, en la que también se da el fenómeno de mexicanización, aunque en mucha menor medida, sin comparación con Guadalupe. La leyenda popular nos dice que en la antigua Antequera, hoy Ciudad de Oaxaca, y en las regiones sureñas del Virreinato, o sea Chiapas, Guatemala y Nicaragua, se le rendía culto a la Virgen de la Soledad, Virgen milagrosa cuya escultura fue llevada de Guatemala a Oaxaca sobre el lomo de una mula. Al llegar a Oaxaca, la mula se detuvo frente al convento de los agustinos, pues la Virgen se resistió a seguir el camino y eligió a Oaxaca como morada permanente, en donde se le conserva en la basílica menor<sup>88</sup> de la Virgen de la Soledad.

La iconografía de la Virgen de la Soledad, aunque diferente a la de la Virgen de los Dolores, nos informa que María está de luto por la muerte de su hijo Jesús. La túnica y el manto largo que la cubren totalmente, salvo la cara y las manos, son de color negro con motivos de flora y las siglas de María bordadas en hilo de oro y plata. Un encaje blanco ciñe estrechamente el óvalo de la cara y las muñecas de las manos, que sostienen un lirio blanco diseñado con perlas. Sobre su cabeza luce una lujosa corona dorada con pedrería. A diferencia de la Dolorosa, la Virgen de la Soledad no tiene el símbolo del

<sup>86</sup> *Op. cit.*, p. 110.

<sup>87</sup> De Villaseñor y Sánchez, Joseph Antonio, *Theatro Americano*, México: 1952, pp. 28-30.

<sup>88</sup> Nebel, *Op. Cit.* # 22, p. 114.

debido a la resistencia del mexicano a olvidar su herencia antigua y por su habilidad de incorporar a lo suyo todo lo que viene de fuera (características en ambos casos de la fuerte personalidad propia del mexicano) creando a la vez nuevas formas.

La introducción del culto a la Virgen María en la Nueva España por los conquistadores, colonizadores y misioneros es indispensable para la evangelización y cristianización de los pueblos amerindios. Los indios conquistados, en cambio, ven en la imagen de María un consuelo y una compensación en el efecto liberador y orientador que proporciona la veneración mariana.<sup>89</sup> Por otro lado, no es sorprendente que el indígena encontrara una identificación con el lugar donde se veneraba su imagen, que era el mismo donde en un reciente pasado se encontraba el santuario de una deidad india, así como en los rasgos de la cara y el color de la piel de la Virgen, como es el caso. Sin embargo, lo más significativo en su veneración para el indígena conquistado es, sin duda, el que este culto, con base en la piadosa leyenda del *Nican Mopohua*, se origina con la experiencia piadosa de un indio náhuatl *macehual* originario de Cuautitlán, de nombre Juan Diego. Por mediación de la Virgen María una acción de Dios se hizo realidad en México. “La Virgen de Guadalupe se apareció en México”. Esta afirmación identifica al Gran Acontecimiento, cuya historia en un principio se transmite de manera oral y más tarde se narra en diferentes versiones literarias, de las cuales la primera es la llamada *Nican Mopohua*, misma que une la creencia con el acontecimiento histórico.

El *Nican Mopohua* (“aquí se narra”), fue escrito aproximadamente a mediados del siglo XVI. Su autoría se atribuye al historiador indio del Colegio de Santa Cruz de Santiago Tlaltelolco llamado Antonio Valeriano, discípulo de Fray Bernardino de Sahagún. Con un refinado estilo del lenguaje náhuatl, Valeriano relata la historia del “*Huey Tlamahuiziltica*”, “El Gran Acontecimiento” de la milagrosa aparición de la Virgen María en Guadalupe al indio Juan Diego.<sup>90</sup>

Este original náhuatl fue publicado por primera vez en 1649 por el capellán del primer santuario de la Virgen de Guadalupe (que reemplazó en 1622 a la tercera ermita),<sup>91</sup> Luis Lasso de la Vega, como obra propia (mas nunca fue aceptada como suya). La traducción del mismo, que se le atribuye a don Fernando de Alva Ixtlilxóchitl fue publicada por el presbítero Miguel Sánchez en 1648 bajo el título de *Imagen de la Virgen María madre de Dios Guadalupe*. De todas las traducciones que siguieron a la de Miguel Sánchez, la más conocida hoy es la de 1978, del padre Mario Rojas Sánchez<sup>92</sup>, misma que se consultó en este trabajo, pues se considera como la que mejor capta el ingenio indio.

A manera de reflexión sobre este relato del *Nican Mopohua*, que nos da a conocer la historia de las apariciones, se tratará de hacer un breve análisis dentro del marco conceptual de este trabajo, en lo que respecta al contenido de sus versículos.

---

<sup>89</sup>Nebel, *Op. Cit.* # 22, p. 117.

<sup>90</sup>González Fernández, *et. All.*, *Op. Cit.* # 7, p. 143.

<sup>91</sup>Nebel, *Op. Cit.* # 22, p. 123.

<sup>92</sup>Rojas Sánchez, *Op. Cit.* # 2.

la Virgen María, Madre de Dios, de nombre Guadalupe. El relato nos dice que este acontecimiento tuvo lugar cuando ya en los pueblos reverdecía la fe cristiana, de lo cual se puede deducir que la labor evangelizadora había iniciado y los indígenas adquirían los conocimientos en torno al cristianismo.

A los pocos días del mes de diciembre de 1531, fecha de las apariciones que da el *Nican Mopohua*, se aproximaba el solsticio de invierno, o sea el día del "Sol invicto", que para los mexicanos, "Pueblo del Sol" tenía un importante significado. La Señora del cielo se hizo ver por Juan Diego, al que se describe como un "indito" *macehual*, quien, supone el autor del *Nican Mopohua*, es originario de Cuauhtitlán.

Se trata pues, de un hombre indígena proveniente de un estrato social pobre y que a la vez es un converso, puesto que asistía con regularidad al Colegio de Santa Cruz de Santiago Tlaltelolco, donde como discípulo de los franciscanos recibía instrucción en el catecismo y las cosas de Dios.

El lugar de la milagrosa aparición se sitúa en el Cerro del Tepeyac, donde en la madrugada del día sábado 9, Juan Diego, apresurado por asistir a sus clases en Tlaltelolco, se detiene al escuchar los cantos de pájaros como el *coyoltótol* y el *tziniscan*. Tanto el lugar, Tepeyac, como el detalle de los cantos de las aves, se relacionan con el mundo indígena. El mismo Sahagún, entre otros, hace mención de la costumbre de los indígenas de ir en grandes peregrinaciones a rendir culto a la Diosa Madre Tonantzin en el Tepeyac.<sup>95</sup> En los códices pictográficos y pinturas, así como en los cantares y versos de los antiguos mexicanos, abundan los motivos de pájaros. El cantar de pájaros (*in cuicatl*), era estimado como algo digno de los dioses y de los cielos.

Juan Diego se pregunta incrédulo si es merecedor de los cantos que escucha, si está en realidad en la tierra del maíz y las flores, donde sus antepasados dejaron dicho que era la tierra celestial. Al volver la mirada a la cima del cerro de donde provenían los cantos celestiales de pájaros, del lado donde sale el sol, ve una doncella de pie, y mucho admiró su perfecta belleza.<sup>96</sup> Su vestido relucía como el sol y de ella emanaban rayos, y toda la vegetación y piedras parecían esmeraldas y turquesas. Por la descripción que del acontecimiento hace el mismo Juan Diego en el *Nican Mopohua*, parece ser una experiencia mística vivida por él mismo.

En esta descripción se encuentra nuevamente una relación con el mundo prehispánico, pues la doncella se aparece donde sale el sol y se encuentra envuelta del mismo sol *Tonatiuh*. La poética relación de la flora o plantas naturales del contorno con los verdes de piedras preciosas como la esmeralda y la turquesa, evidencian el estilo metafórico propio del indio para transmitir el pensamiento por vía oral o plástica.

A continuación la doncella se identifica ante él como la siempre Virgen Santa María, Madre del verdadero Dios por quien se vive, del Creador de las Personas, del Dueño de la cercanía y de la inmediatez, el Dueño del Cielo y de la Tierra. Esto lo hace

<sup>95</sup>Sahagún, *Op. Cit.*, pp. 704-705.

<sup>96</sup>González Fernández, *et. all.*, *Op. Cit.*, pp. 143-189.

la concavidad que se forma en un rebozo o enagua al cargar un hijo.<sup>99</sup> Así mismo, puede interpretarse como una cuna o una vasija-contenedor, forma que representa a la mujer en su maternidad y a la tierra como contenedora de la semilla de la vida. “En el cruce de mis brazos” pudiera interpretarse como el abrazo maternal, una expresión de amor, de intimidad; una posición de cerca del corazón, cerca del *yollótl*, de donde emana el líquido preciado del *chalchihuatl* que antiguamente se devolvía a Tonatiuh.

Por otro lado, le asegura que aunque no “son escasos sus servidores”, él es el elegido por cuya intercesión se realizará su Santa Voluntad. Es decir que vino a hablar directamente con el indígena mexicano de menor rango de la sociedad, y al hacerlo, eleva a la raza mexicana, la dignifica y la incorpora a la familia cristiana.

Más tarde, el *Nican Mopohua* nos relata que Juan Diego se sorprende al ver el Tepeyac, que por el frío de diciembre debería tener un aspecto semiárido, convertido ahora en una tierra de flores como de paraíso de Xochitlalpan; fue sin duda indicio de una cercanía con lo divino.<sup>100</sup> Las flores, en este caso rosas de Castilla importadas a México por los españoles, aluden a la antigua leyenda del medioevo europeo que relaciona el origen de la Virgen María con una rosa. En la alta Edad Media la rosa es por antonomasia la Madre de Dios y la rosaeda es el lugar donde se encuentra, lo cual alude a la idea del jardín cerrado, que es también una alegoría de la virginidad. La Virgen es la rosa mística porque permite la ascensión hacia Dios, de ahí su papel de mediadora.<sup>101</sup> El detalle o “milagro” de las flores, aún rosas de Castilla en el Tepeyac en el *ayate* que lleva Juan Diego al obispo Zumárraga, a la vez, son para el indígena un signo de lo divino. Si *in cuicatl* es el canto de los dioses, las flores *in xóchitl* también pertenecen al ámbito divino. El detalle de las flores evoca los múltiples significados que tienen en la expresión de la palabra indígena. El *omeyoacan*, lugar del principio dualidad, estaba sostenido por cuatro árboles representados por pétalos de flor. Las flores se representan en la diosa Xochiquétzal y el dios príncipe Xochipilli.

Las flores y los pájaros participan en la simbología de la imagen que el indígena tenía del mundo, y así aparecen en los códices o libros pintados históricos y genealógicos, en las ceremonias rituales y en el calendario, entre otros. Para el historiador Miguel León Portilla el universo indígena del mesoamericano estaba entretejido con flores.<sup>102</sup> Este concepto se aprecia en uno de los cantos del poeta, arquitecto y sabio de las cosas divinas, Nezahualcóyotl, señor de Texcoco (1401-1472), traducido al español por el propio Portilla:

<sup>99</sup>González Fernández, *et. all.*, *Op. Cit.*, pp. 143-189.

<sup>100</sup>González Fernández, *et. all.*, *Op. Cit.*, pp. 143-189.

<sup>101</sup>De la Peña, Ernesto, *La rosa transfigurada*, México: Fondo de Cultura Económica, 2000.

<sup>102</sup>León-Portilla, Miguel, “Universo de flores, la palabra de Mesoamérica”, en *Flores*, de Alberto Ruy Sánchez-Lacy, director, México: Revista Artes de México, 1999, No. 47, pp. 8-15.



En el versículo 181: “Y luego extendió su blanca tilma, en cuyo hueco había colocado las flores”, el *Nican Mopohua* prosigue a describirnos cómo al caer las flores al suelo aparece “la amada imagen de la perfecta Virgen Santa María, Madre de Dios en la forma y figura en que ahora está”. (vers. 183). “En donde ahora es conservada en su amada casita, en su sagrada casita en el Tepeyac, que se llama Guadalupe” (vers. 184).

En estos tres versículos, el autor del *Nican Mopohua* nos dice cómo fue que la Virgen, que primero se le aparece a Juan Diego en la cima del Tepeyac, nos deja además un singular regalo del cielo en su imagen estampada en la humilde tilma de *ayate* de un indígena *macehual*. Este regalo, la imagen de la Virgen, a su vez singulariza al pueblo mexicano y lo convierte en pueblo “elegido”, cuyo paralelismo se puede encontrar nuevamente en el caso del pueblo de Abraham, que también fue el pueblo elegido por Dios, único similar precedente al del pueblo mexicano. No obstante que el nombre de Guadalupe, como se vio en el capítulo IV, de esta primera parte, es netamente español de origen árabe,<sup>104</sup> nombre que lleva el santuario de Extremadura, el cual fue en el siglo XVI el santuario mariano más importante de España, sólo en México dejó su imagen. En este sentido, cobra relevancia el título de una conocida canción de género ranchero: “Como México no hay dos”.

Como se vio anteriormente, en el *Nican Mopohua* repetidamente se encuentran entrelazados motivos y aspectos cristiano-europeos y tolteca-aztecas, por lo que se le puede considerar como una forma sincrética o una narración intercultural, como lo llama Richard Nebel en su libro *Santa María Tonantzin Virgen de Guadalupe*.<sup>105</sup> Así, los versículos del *Nican Mopohua*, en el marco de la mariofanía, tienen también una interpretación indígena, al menos en lo que respecta al lenguaje original del documento, el náhuatl: los símbolos de los astros, los motivos de flores y cantos de pájaros y las formas de expresarse mediante el habla. No obstante que no se hace mención del santuario a Tonantzin en el Tepeyac, para el indígena este sitio era de antaño sagrado, donde sus abuelos acostumbraban peregrinar para rendir culto a su diosa de la tierra. Por lo tanto, el lugar cobra un importante significado en la mentalidad y en el sentimiento religioso indígena.

La relación que guarda el *Nican Mopohua* con el mundo indígena bien puede considerarse dentro de la disposición de los colonizados por conservar su idioma y costumbres, como una lógica reacción a la imposición extranjera. Si bien después de consumada la Conquista, la introducción de toda una estructura occidental en un contexto muy diferente con la exclusión del indígena en el nuevo estado, originó una mayor búsqueda y apego a la identidad étnica y cultural por parte del indígena. Este ya contaba con una increíble habilidad de incorporar lo nuevo sin perder lo suyo. Tal es el caso de su propia cultura tolteca azteca, que logró asimilar las ideologías, símbolos y signos de las demás culturas mesoamericanas, o como los murales de Ixmiquilpan, que se analizan en este trabajo. Por consiguiente, el *Nican Mopohua* se puede considerar como un ejemplo del sincretismo que se dio en la literatura de la Colonia.

<sup>104</sup>González Fernández, *et. all.*, *Op.*, pp. 143-189.

<sup>105</sup>*Op. cit.*, p. 218.

**SEGUNDA PARTE**

***IMAGEN MESTIZA Y LIBERTADORA,  
APROPIACIÓN Y TRANSFORMACIÓN  
DEL ÍCONO GUADALUPANO***

## Capítulo VI

### *La Tilma del Tepeyac*

Inicio de todo estudio en torno a la Virgen de Guadalupe de México, de su culto y de la cultura guadalupana que motivó, así como de los orígenes de la conciencia nacional, la Tilma del Tepeyac es vista en este estudio como el sol del universo guadalupano. Dentro de su discurso no existe aspecto alguno que no se inicie y regrese a Ella, y por lo tanto, este trabajo representa una visión tilmista. Pues es la imagen sobre la superficie de la Tilma la forma concreta, de la cual parte todo y en la cual se concentra el culto principal del pueblo mexicano.

Es también frente a la imagen de la Virgen de Guadalupe en la Tilma del Tepeyac donde se inicia, en colaboración con el espectador mexicano, esa íntima y dulce relación que a través del tiempo alcanza proporciones de tal magnitud, que rompe con todo tipo de fronteras y rebasa toda expectativa. Y cada vez su configuración simbólica reformulada, surge con renovada vitalidad y plasticidad numinosa.

No resulta ser una tarea fácil el tener acceso a la imagen original (cuánto mejor sería) para realizar un análisis iconográfico. Lógicamente se respetan y se entienden las razones que limitan esta tarea, en términos de la protección, seguridad, conservación y respeto que implica la celosa custodia de la imagen más sagrada y querida de los mexicanos. Sin embargo, un responsable y riguroso estudio analítico de la forma visual de la Tilma, incluyendo un estudio paralelo científico de la superficie o soporte, y de los materiales de su técnica o técnicas, daría como resultado un mayor esclarecimiento y un enriquecimiento del ícono guadalupano. De cualquier manera y en su momento, será el pueblo de México, como custodio de la imagen, en este caso representado por el clero mexicano, quienes consideren hasta que punto se debe intervenir dentro del espacio sagrado de encantamiento y magia que rodean a nuestra Virgen morenita.

En su lugar, el análisis visual de la forma y contenido de la imagen que se propone en este capítulo (lám. 7), reproducción litográfica del original sobre tilma de ayate, 170 x 105 cm, colección de la Basílica de Guadalupe, México, D. F., parte primeramente de una continua contemplación (como la de millones y millones de mexicanos) por años de la imagen de la Tilma del Tepeyac, inicialmente vista en el altar mayor y desde el

embalustrado en la antigua Basílica de Guadalupe. A la vez, este análisis se basa en una minuciosa observación de copias litográficas tomadas del original, las que en algunos casos están certificadas mediante una breve leyenda y la firma de Mons. Guillermo Schulenburg Prado, último abad de Guadalupe.

Por otro lado, al tratarse de una virgen apocalíptica, el presente trabajo se apoya en la iconografía simbólica que se describe en el Apocalipsis de San Juan, a la vez que considera datos y elementos de algunos de los estudios que, a través del tiempo describen e interpretan a la imagen de la Tilma. En lo que respecta a la técnica y naturaleza de los materiales que se utilizaron en la manufactura, tanto de la superficie o soporte como de los pigmentos, al no tener a la fecha documentación que compruebe lo contrario, este estudio confía en que se trata de una tilma de agave y de pigmentos varios. Con el fin de darle un ordenamiento que facilite una mayor claridad a los diversos aspectos que contribuyen en la forma y contenido de la imagen de la Tilma del Tepeyac, el análisis a continuación se propone a manera de apartados.

### *El origen*

El origen de la imagen de la Tilma del Tepeyac ha sido motivo de controvertidas y acaloradas discusiones a partir de su presencia inicial en tierra mexicana en la primera mitad del siglo XVI. El enfoque de estas polémicas, algunas basadas en estudios serios, ha tenido como objetivo principal la comprobación en pro o en contra del origen divino de la tilma. En cambio, poco se ha esclarecido con respecto a la forma visual y su técnica y materiales. Dado el marco conceptual de esta investigación que estudia el fenómeno artístico, y cuyo enfoque radica en la transformación o mexicanización del ícono guadalupano, sólo se mencionan a continuación algunos datos provenientes del material que existe en torno al origen de la tilma.

El obispo Zumárraga, no obstante que estimuló la veneración a la Virgen de Guadalupe, en 1547 publica un catecismo en el que advierte que Dios ya no quiere que se hagan milagros en el mundo.<sup>108</sup> Por otro lado, en el libro *El encuentro de la Virgen de Guadalupe y Juan Diego* de González Fernández, Chávez Sánchez y Guerrero Rosado, se cita el contenido íntegro de una carta enviada por Zumárraga a Hernán Cortés en la que el obispo hace mención de la merced que la Virgen hizo a México, lo cual se interpreta como referencia al “milagro”.<sup>109</sup> Al parecer, este documento ya no existe, pero los autores del citado libro lo hacen constar mediante datos que aparecen como pie de página.<sup>110</sup>

---

<sup>108</sup> Nebel, *Op. Cit.*, p. 142.

<sup>109</sup> González Fernández, *et. all.*, *Op. Cit.*, p. 137.

<sup>110</sup> *Op. cit.*, p. 137.

El padre Stafford Poole, historiador especialista en el tema de la Iglesia en el México Colonial, nos dice que entre 1524 y 1546 se llevaron a cabo varias juntas apostólicas, en las que participó, junto con Zumárraga, el clero que en ese momento lideraba la Iglesia en México.<sup>111</sup> En estas reuniones se cubrieron con amplitud una variedad de asuntos y problemas concernientes a la evangelización de los indígenas, pero al parecer no se tocó el asunto del “milagro”. Poole menciona en particular, la reunión de los franciscanos realizada en Cuauhtitlán en 1532 como el momento ideal para que se hubiera hecho alguna referencia a la Virgen de Guadalupe y a la imagen del Tepeyac, dado que esta reunión tuvo lugar en la tierra natal de Juan Diego.<sup>112</sup>

De los cuatro principales cronistas franciscanos del siglo XVI: fray Toribio de Benavente Motolinía, fray Andrés de Olmos, fray Jerónimo de Mendieta y fray Bernardino de Sahagún, ninguno hace mención en torno al origen de la imagen de la tilma. Por el contrario, Sahagún, que no obstante menciona la existencia de un lugar de culto o santuario a Tonantzin en el Tepeyac, advierte sobre los peligros que implica la relación que hacen los indígenas entre esa diosa y la Virgen de Guadalupe.

Por otro lado, se debe considerar el peso del razonamiento que se da como explicación del “silencio” que guardó el clero del siglo XVI con respecto al origen divino de la Tilma del Tepeyac. La importancia al culto de la Virgen de Guadalupe, que se dio más tarde, no existía en ese momento.<sup>113</sup> Habría también que tomar en cuenta la actitud que asumieron los primeros misioneros ante el peligro de la “idolatría” por parte de los indígenas, así como el objetivo de construir una sociedad cristiana reformada, como se vio a manera de antecedentes en capítulos anteriores.

De los razonamientos en contra del origen divino de la tilma, es importante para este estudio el expuesto por el provincial Francisco de Bustamante, pues no sólo asume una posición sumamente enérgica, sino que es el primero que nombra al supuesto autor de la Tilma del Tepeyac. En su famoso sermón pronunciado el 8 de septiembre de 1556, Bustamante afirma que el autor de la imagen es un *tlacuilo* llamado Marcos Cípac, y pide un castigo de 100 a 200 azotes para quien sostenga que una imagen hecha por un indio pudiera hacer milagros.<sup>114</sup>

Bernal Díaz del Castillo menciona a tres indígenas entre *tlacuilos*, entalladores y *amantecas*: Marcos de Aquino, Juan de la Cruz y el Crespillo, cuyo trabajo artístico, nos dice el cronista, es de “primísima” calidad, comparable con un Berruguete o un Miguel

---

<sup>111</sup>Poole, Stafford, *Our lady of Guadalupe, the Origins and Sources of a Mexican National Symbol, 1531-1797*, Arizona: 1997, p. 37.

<sup>112</sup>González Fernández, *et. all.*, *Op. Cit.*, p. 235.

<sup>113</sup>*Op. cit.*, p. 39.

<sup>114</sup>Nebel, *Op. Cit.*, 1995, p. 127.

Ángel.<sup>115</sup> Ya en las ordenanzas de pintores expedidas en 1557 se acepta que un indio, lo mismo que un español, “si es oficial examinado, sabe dibujar y ordenar cualquier historia sin cometer errores”,<sup>116</sup> puede ingresar al gremio.

Fray Alonso de Montúfar, segundo arzobispo de México (1551-1573), pronuncia un sermón el 6 de septiembre de 1556 en honor a la Virgen de Guadalupe del Tepeyac,<sup>117</sup> que poco después es rebatido por Bustamante, como vimos anteriormente. Sobre la información que Montúfar mandó practicar como respuesta al sermón de Bustamante, Don Francisco del Paso y Troncoso da interesantes detalles acerca del *tlacuilo* Marcos Cipac.<sup>118</sup> En el apéndice a la información de Montúfar que del Paso y Troncoso escribe bajo el título de *Noticias del indio Marcos y de otros pintores del siglo XVI*,<sup>119</sup> afirma que el más importante de los *tlacuilos* de mediados del siglo XVI fue Marcos o Andrés de Aquino, quien además de estos nombres llevaba su designación indígena de Cipac.

Marcos Cipac Aquino fue un pintor activo entre 1555 y 1568; trabajaba de manera independiente y también en los talleres de la Escuela de Artes y Oficios fundada por fray Pedro de Gante.<sup>120</sup> Marcos gozó de fama por su calidad como pintor, pues nos dice Del Paso y Troncoso en *Pintura Colonial en México*, de Manuel Toussaint, que muchos se entusiasmaban con su obra.<sup>121</sup> A continuación se da noticia de sólo dos obras que se tienen de Marcos: un retablo hecho para la capilla de San José de los indios, que de acuerdo con el código Aubin se componía de 6 lienzos, obra que se estrenó el 25 de diciembre de 1564, pero que sólo existe hoy día a manera de descripción en los anales mexicanos.<sup>122</sup>

La segunda obra, que sin previo estudio se atribuye a Marcos Cipac Aquino, es la imagen de la Virgen de Guadalupe del Tepeyac.<sup>123</sup>

Al no tener acceso a los seis lienzos del retablo de la capilla de San José de los naturales, no se puede pensar en un análisis comparativo con la imagen del Tepeyac. Para poder considerar similitudes o diferencias a través de las pinceladas, expresión, dibujo y otros elementos de las dos obras que aún dentro de la temática religiosa y estrictos cánones del estilo de la época, revelarían las particularidades que definen o

<sup>115</sup>Díaz del Castillo, *Op. Cit.*, p. 581.

<sup>116</sup>Toussaint, Manuel, *Pintura colonial en México*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1991, pp. 23-25.

<sup>117</sup>Nebel, *Op. Cit.*, p. 138.

<sup>118</sup>Toussaint, *Op. Cit.*, pp. 23-25.

<sup>119</sup>*Op. cit.*, pp. 23-25.

<sup>120</sup>*Op. cit.*, pp. 23-25.

<sup>121</sup>*Op. cit.*, pp. 23-25.

<sup>122</sup>*Op. cit.*, p. 25.

<sup>123</sup>*Op. cit.*, p. 24.

identifican la factura del pintor, es necesario hacer un estudio comparativo, fundamental en la autenticidad de una obra plástica. Sólo tenemos la palabra escrita, que no obstante proviene de fuentes serias, resulta insuficiente en términos concretos de la plástica.

A pesar de que gran parte de la plástica que se produjo en la Colonia es anónima, los buenos pintores, los principales, en toda esa época firmaron sus obras. Sabemos que la imagen de la Virgen de Guadalupe del Tepeyac no tiene firma. Por lo tanto, sin un estudio comparativo entre las dos únicas obras atribuidas al pintor Marcos y la escasez de datos acerca de este pintor, no se puede constatar, que el ícono guadalupano del Tepeyac sea en efecto obra de Marcos.

Por otro lado, y sin siquiera dudar de la existencia del pintor Marcos Cipac Aquino, extraña el que tratándose de un pintor de la calidad y fama que se le atribuyen, no tengamos más obras de él entre imágenes religiosas y retablos. Se entiende que un buen pintor de oficio, como se dice que fue Marcos, debió ser más prolífico, aún en sus escasos trece años de actividad artística. La pintura religiosa, como se vio en capítulos anteriores, fue un importante medio de evangelización, y para los franciscanos el tener a un pintor indígena de la calidad de Marcos sería sinónimo de múltiples imágenes.

De la información que da Toussaint, la cual es a la fecha la más completa sobre el pintor, se desprenden otras interrogantes. Por ejemplo, ¿por qué consta tan sólo de trece años el periodo de actividad artística de Marcos? A juzgar por la exquisita belleza y fino pincel en la imagen del Tepeyac, y de ser de la autoría de Marcos, a quien se describe como el mejor y más fino pincel de ese momento, sería lógico el que hubiera otras vírgenes de la misma calidad en la misma época en los muchos santuarios marianos del Valle de México. Sobre todo después del estímulo que Montúfar le dio a la veneración de la Virgen de Guadalupe, cabe pensar que se le hubiera encargado a Marcos al menos una reproducción guadalupana, quizá para la misma diócesis de México.

Fuera del pintor Marcos Cipac Aquino, de quien tenemos escasa información, el ícono guadalupano no se le atribuye a ningún otro pintor. Lo cierto es que con base en los testimonios que se tienen, y sin abundar en el tema de su origen, la imagen de la Virgen de Guadalupe existía ya antes de mediados del siglo XVI. Esto lo dicen Sahagún, Díaz del Castillo, Zumárraga, Montúfar, el pbro. Miguel Sánchez, y más tarde confirman su antigüedad, sin dar fechas, los pintores Miguel Cabrera y José de Ibáñez, José Ignacio Bartolache, el restaurador José Sol Rosales, el Ing. Phillip Callahan de la NASA, entre otros. Más recientemente, en 1998, un grupo de especialistas, entre ellos el pintor Luis Nishizawa, examinó la imagen de la Tilma del Tepeyac, y entre otras consideraciones, fechan su realización en la primera parte del siglo XVI.<sup>124</sup>

Lo importante para el presente estudio es que la imagen de la Tilma del Tepeyac es una realidad, una forma concreta y no obstante que haya sido objeto de restauraciones, quizá serias en casos y torpes en otros, para el mexicano la Virgen de Guadalupe del Tepeyac es la imagen más sagrada que se tiene.

<sup>124</sup> González Fernández, *et. all.*, *Op. Cit.*, pp. 193-213.

## La Técnica

La técnica bidimensional que se utilizó en la creación del ícono guadalupano del Tepeyac incluye una superficie o soporte y una pintura con base en varios tipos de pigmentos. De acuerdo con un reciente examen y restauración realizada el 27 de septiembre de 1982 por el profesor José Sol Rosales,<sup>125</sup> la superficie consta de un bastidor nuevo de madera y un reentelado, método de restauración que consiste en adherir la tela o superficie original a otra tela nueva a fin de reforzar la original, evitar mayor craquelado en los pigmentos y permitir un mejor tensado.

Las telas que se utilizaron en la Colonia para la pintura por lo general fueron hechas de fibras naturales y algunas veces de lino. Aún en la actualidad, las telas o lienzos que se emplean para la pintura de cuadros pertenecen a los llamados "crudos", por lo cual es necesario el uso de una imprimatura o aparejo que cubra el poro que deja la tela.<sup>126</sup> Mas en el caso del ayate común, cuya trama y urdimbre por lo general presentan un tejido bastante ralo y burdo, resulta ser un soporte nada propio para la pintura, sobre todo si esta es al óleo. Entre otros usos, como prendas de vestir y costales, el ayate se utiliza aún hoy día para tallar o fregar, de ahí que el término "ayatear", se utiliza en el caso de limpiar o lavar con fricción.

La superficie original aparentemente es una tilma, del azteca *tilmatli*, que significa capa o manta propia de la indumentaria del indígena *macehual*. La tilma consta de dos piezas unidas a lo largo por una costura cuyas dimensiones totales son de 170 cm. de altura por 105 cm. de largo o ancho. Esta unión de dos telas para dar el ancho deseable se usó, aunque no de manera común, en la Colonia, y la costura llamada de "punto por cima" se hacía de tal manera que, cogiendo sólo uno o dos hilos de cada tela, se lograba una junta apenas visible.<sup>127</sup> El nombre de ayate, del azteca *ayatl*, que también se le da al ícono guadalupano, de acuerdo con el *Diccionario de mejicanismos*<sup>128</sup> es una tela rala y burda. En ambos casos, tilma o ayate, es una prenda de vestir hecha de una tela tejida a mano en telar de cintura con hilo de fibras naturales extraídas del maguey, nombre genérico que se le da al agave o agaváceas, grupo de plantas suculentas típicas de las zonas semiáridas de México, que a su vez pertenecen a la familia de las amarilidáceas.<sup>129</sup> El maguey, conocido por los nahuas con el nombre genérico de *metl*, se consideró en

<sup>125</sup> González Fernández, *et. all.*, *Op. Cit.*, p. 210.

<sup>126</sup> Carrillo y Gariel, Abelardo, *Técnica de la pintura de Nueva España*, México: Universidad Autónoma de México, 1983, p. 96.

<sup>127</sup> *Op. cit.*, p. 97

<sup>128</sup> Santamaría, Francisco J., *Diccionario de mejicanismos*, México: 1992.

<sup>129</sup> García Mendoza, Abisai, *Con sabor a maguey*, México: Instituto de Biología, Universidad Autónoma de México, 1992.



relación con lo divino por los antiguos mexicanos, quienes llegaron a deificarla (la planta) como la diosa Mazahual, la que lleva una nariguera en forma de media luna.<sup>130</sup> El uso integral del maguey por los mexicanos, el que les proporcionaba alimento, techo, vestido, medicina, bebida, uso religioso, ornato, muebles y otro, impresionó mucho a los españoles. No había una sola parte de la planta que no brindara beneficios, por lo que los españoles la bautizaron con el nombre de "árbol de las maravillas".<sup>131</sup> Se dice que en el caso de la Tilma del Tepeyac se trata del maguey conocido como *agave popotul*, y que contiene alguna mezcla de otras fibras como el cáñamo,<sup>132</sup> que proviene de la familia de las cannabáceas. La mezcla de fibras afines es un método común en la manufactura de telas de fibras naturales, mas la fibra del cáñamo, por su naturaleza muy áspera y dura (fue utilizada en la Colonia para las velas de navíos), no se prestaría para ser mezclada con fibras de agave para fines textiles de prendas de vestir. El nombre de *ixtle* (del azteca *ixtli*), que también se asocia con las fibras naturales de las cuales está hecha la Tilma del Tepeyac, es nombre genérico de uso común para llamar a toda clase de fibras vegetales, en especial de la clase de las agaváceas.<sup>133</sup>

Sabemos por Sahagún<sup>134</sup> y por algunos ejemplos de textiles antiguos en museos, pero también por los textiles que se continúan produciendo con métodos antiguos en las comunidades indígenas, que desde la época prehispánica en México se han elaborado una variedad de telas de fibras naturales, desde ralas y burdas hasta densas y finas.

Por lo general las telas destinadas para la pintura en el siglo XVI se preparaban con un engrudo de harina de trigo y miel, conocida en la Nueva España como *talvina*, para después ser cubierta por una imprimatura ligera a base de albayalde mezclado con alguna tierra y molido al aceite.<sup>135</sup> Ésta, de color blanco pardo se deja ver en las craqueladuras y desprendimiento de pigmento, sobre todo en los dorados. El historiador Mariano Fernández de Echeverría y Veytia, que aparentemente la examinó sin el cristal en 1820, nos dice que la tela es de hilo de palma o de algodón con tejido cerrado, parecida a la manta.<sup>136</sup>

Se deduce de lo anterior que en el caso de la tilma del Tepeyac, se trata de una tela de tejido denso que consta de dos piezas tejidas a mano en telar, probablemente de cintura, con hilo de fibras cuya naturaleza indica que proviene de una clase de agave<sup>137</sup> o

<sup>130</sup> García Mendoza, *Op. Cit.*, p. 8.

<sup>131</sup> *Op. cit.*, p. 8.

<sup>132</sup> González Fernández, *et. all.*, *Op. Cit.*, p. 194.

<sup>133</sup> También se consultó con el Dr. Alejandro de Ávila Blomberg, Director del Jardín Etnobotánico, Centro Cultural Sto. Domingo en la Ciudad de Oaxaca.

<sup>134</sup> Sahagún, *Op. Cit.*, p. 567.

<sup>135</sup> Carrillo y Gariel, *Op. Cit.*, 1983, p. 97.

<sup>136</sup> Fernández de Echeverría y Veytia, Mariano, *Baluartes de México*, México: 1820, p. 32.

<sup>137</sup> González Fernández, *et. all.*, *Op. Cit.*, p. 194.

mezcla de fibras naturales afines, cuya trama y urdimbre dan un tejido lo suficientemente fino, pero a la vez con textura que se presta como soporte o superficie para recibir la imprimatura y la pintura o película formada por los pigmentos.

En lo que respecta al tipo de pigmentos que se usaron, el pintor oaxaqueño Miguel Cabrera publicó un dictamen en 1756 con el título de *Maravilla americana*,<sup>138</sup> con base en un examen de la tilma realizado en 1751, en el cual menciona tres especies de pinturas entre temple, óleo y oro metal. En 1787, el Dr. José Ignacio Bartolache dirigió a un grupo de pintores para su examen, cuyo dictamen confirma el retoque posterior en algunas áreas<sup>139</sup> que representan una base de creta, preparación bizantina que sirve como imprimatura propia también para recibir oro metal.<sup>140</sup> Otro examen realizado en 1981 por el Ing. Phillip S. Callahan, de la Administración Nacional Aeronáutica y Espacial (NASA) y el profesor Jody Brant Smith, del Colegio Pensacola, revela que tiene adiciones y retoques de pintura en algunas de sus partes.<sup>141</sup>

A simple vista y a distancia, la pintura parece al óleo en las partes de los rostros y manos de la Virgen y el angelito; al aguazo en el manto y túnica, y al temple o aguazo en el resto, salvo en los dorados de los rayos solares, estrellas, el borde del manto, el arabesco y el encaje de los puños de la túnica, así como en las medallas en el cuello de la virgen y en la del ángel. En el caso de estas áreas doradas, muy probablemente se utilizó oro metal puro en su forma de polvo mezclado a barniz resinoso. Sin embargo, debe advertirse que el uso de oro metal fue poco común en el siglo XVI, cuando el efecto dorado se imitaba con colores ocres. El uso de oro puro fue común en la pintura de la última época de la Colonia. Los dorados en la imagen de la tilma son de una calidad de tono y brillantez tal, que sólo perdura a través del tiempo en el caso del oro metal. También es probable que debajo de las capas o veladuras de pintura al óleo existan áreas pintadas al temple. Es poco probable, aunque no del todo imposible, que existan áreas con pintura al temple sobre pintura al óleo, ya que a menos que el óleo esté raspado y preparado, repelería una aplicación de pintura a base de agua.<sup>142</sup>

En el estudio que realizó Miguel Cabrera, se dice que las partes del rostro y las manos parecen estar pintadas al óleo; el ángel, la túnica y las nubes, al temple; el manto al aguazo y el resto, donde se encuentran los rayos, al fresco.<sup>143</sup> Es posible que en las áreas doradas de los rayos se haya aplicado una capa de pasta de creta de color blanco pardo para recibir la aplicación del oro.

<sup>138</sup> Cabrera, Miguel, *Maravilla americana y conjunto de raras maravillas observadas con la dirección de las reglas del arte de la pintura en la prodigiosa imagen de Nuestra Señora de Guadalupe de México*. México: Ed. Faus, 1977.

<sup>139</sup> González Fernández, *et. all.*, *Op Cit.*, p. 200.

<sup>140</sup> Se consultó también con el gremio de pintores y doradores del Estado de Oaxaca.

<sup>141</sup> González Fernández, *et. all.*, *Op. Cit.* # 7, p. 210.

<sup>142</sup> *Op. cit.*, p. 210.

<sup>143</sup> Cabrera, Miguel, *Op. Cit.*

Mariano Fernández de Echeverría y Veytia, discípulo del italiano estudioso y coleccionista del arte mexicano, Boturini Benaduci, describe los pigmentos de esta manera: El rostro y manos, tanto de la Virgen como del ángel, son de un empastado; el manto, la túnica y el ángel son al óleo; las nubes al temple, y la luna y el fondo al aguazo.<sup>144</sup> Por la manera en que se pintaba en ese entonces, Manuel Toussaint nos dice que el rostro y las manos al óleo, y las nubes al aguazo.<sup>145</sup>

De acuerdo con Veytia, en partes se aplicó oro de pan y en otras de concha, en partes parece hundido y en otras presenta un relieve, a veces sobre aparejo y en otras directamente sobre la tela.<sup>146</sup> Toussaint nos dice que, en lo que respecta al oro, este parece de diversas calidades debido a las maneras en que se restauró la imagen en tiempos subsecuentes.<sup>147</sup>

Las primeras ordenanzas de pintores, talladores y doradores que se aplicaron en México el 30 de abril de 1557, exigen del pintor que sepa “desde el principio del aparejo de lienzos ... y en el dibujo, de la variedad de colores . . . variedad de las ropas . . . variedad de rostros humanos . . . y decoro que se debe guardar en las pinturas principalmente en las sagradas. . . de azeite, y de temple. . .”<sup>148</sup> Los pigmentos naturales en polvo, en el siglo XVI, se preparaban moliéndolos con aceites secantes, de preferencia de linaza o nuez, a los que se les solía, en algunos casos, mezclar con barniz y en otros con cera para obtener un poder cubriente o, en su caso, la transparencia requerida. El barniz producía un efecto de esmalte en la superficie, y el uso de la cera, a su vez, daba un efecto aterciopelado.<sup>149</sup> Ambos efectos se pueden apreciar en la imagen de la Tilma del Tepeyac, en los rostros y manos de la virgen y del ángel.

La paleta del pintor de la Colonia temprana consistía básicamente en seis colores: bermellón, azul, ocre, tierra roja, negro y blanco y, en ciertos casos, el verde cardemillo y el carmín. Con las diversas mezclas de éstos, el pintor lograba la riqueza cromática que se puede apreciar en los lienzos de la Colonia, especialmente en aquéllos que han sido limpiados mediante métodos de restauración.<sup>150</sup> En su mayoría las pinturas coloniales presentan a la vista una pátina dorada debido a los barnices, lo cual con el tiempo verdea los azules, cobriza los rojos, opaca los blancos y les da un tono pardo caliente a los negros.<sup>151</sup> En el caso que nos ocupa, esta pátina incluye los efectos de las barnizetas que se aplicaron en intervenciones, como la de 1982 que se menciona anteriormente, en las

<sup>144</sup> Fernández de Echeverría y Veytia, *Op. Cit.*, p. 52.

<sup>145</sup> Toussaint, *Op. Cit.*, p. 24.

<sup>146</sup> Fernández de Echeverría y Veytia, *Op. Cit.*, p. 32.

<sup>147</sup> Toussaint, *Op. Cit.*, p. 24.

<sup>148</sup> Carrillo y Gariel, *Op. Cit.* # 126, pp. 78-85.

<sup>149</sup> *Op. cit.*, pp. 78-85.

<sup>150</sup> *Op. cit.*, pp. 78-85.

<sup>151</sup> *Op. cit.*, p. 83.

que se consolidó y retocó la pintura en algunas partes. Por otro lado, habría que considerar los efectos de muchos años que han tenido el humo de cirios y velas, el que supuestamente haya estado la tilma en un principio a la intemperie, así como los cambios de lugar y ambiente en sus traslados de una ermita a otra, etcétera.

Por consiguiente, es muy probable que los colores que actualmente se ven no sean precisamente los originales. Entre los muchos dichos y afirmaciones no comprobados, se dice que en algunas áreas de la tilma las fibras del textil aparecen impregnadas de la pintura, es decir, de los pigmentos. El pintor Miguel Cabrera dice que, la tilma carece de aparejo o imprimatura. Sin embargo, en el craquelado y desprendimiento de la capa de pigmentos, como ya se vio, aparece el blanco pardo del aparejo, no obstante que éste no sea uniforme en todas las áreas. Es posible que en las áreas en que la imprimatura es más delgada, los pigmentos aceitosos se hayan pasado e impregnado los hilos de la tela en algún momento. También es posible que antes de aplicarla se haya hecho un esbozo ligero al temple directamente sobre la tela.

Debajo de los retoques, de las capas de barnices, pinturas y siglos de polvo y humo, está el dibujo y también está la tilma de agave, textil tejido por manos mexicanas. En lo que respecta a la conservación de nuestro ícono más sagrado, mientras no se identifiquen los materiales tanto del soporte como de los pigmentos, aceites y otros que sirvieron en la elaboración de las capas cromáticas y de las restauraciones y retoques, no se puede pensar en una intervención de restauración a futuro hecha a conciencia.

### *La Forma: Iconografía*

Una primera lectura iconográfica de la imagen de la Virgen de Guadalupe del Tepeyac (lám. 7), nos informa que la composición consiste básicamente de una imagen central que aparece dentro de un rompimiento de nubes, y cuya forma piramidal o de *tótem*, la integran la figura de una mujer con la luna menguante a los pies, sostenida por un ángel y rodeada de una mandorla de rayos solares.

La imagen central de la Virgen de origen apocalíptico, que ocupa casi la totalidad de la superficie, mide 143 cm. de altura, y la representa en su advocación de Guadalupe, como una jovencita muy bonita, de entre quince y dieciocho años de edad, aproximadamente. Tiene el rostro mestizo del mexicano, en este caso las facciones de tipo europeo y la tez morena del amerindio. La expresión de su cara es fina y muy dulce, de mirada clara y serena, y su cabellera es larga, algo ondulada y muy negra, dividida a la mitad sobre una frente amplia.

La figura de la Virgen está en actitud de orar, con las manos juntas sobre el pecho, la cabeza ligeramente inclinada hacia su derecha (izquierda del espectador) y la mirada hacia abajo. Está de pie, como parada sobre la luna, en posición de contraposto, de

tres cuartos de perfil, girando ligeramente hacia su derecha con el peso del cuerpo sostenido por la pierna derecha. Esta posición, que es muy común en las representaciones artísticas de la figura humana en la Europa renacentista, fue utilizada inicialmente durante el clasicismo de Grecia.

La Virgen viste elegantemente, a la usanza europea, con un largo manto de la cabeza a los pies, de color verde de *phthalo* azulado como de jade en las partes externas (el derecho del manto), con matices en las partes de la cabeza, hombros, la forma romboidal que cae sobre la luna a su derecha (izquierda del espectador) y en las áreas del revés del manto, donde adquiere un tono casi azul cerúleo como de turquesa. El borde del manto es ancho y dorado como las cuarenta y seis estrellas distribuidas en diagonales sobre el manto, veintidós del lado derecho y veinticuatro del izquierdo. Debajo del manto viste una túnica color carmesí de alizarina, oscuro en las sombras de los pliegues y en las áreas más claras adquiere un tono entre cadmio claro y salmón. La túnica tiene cuello redondo y largas y anchas mangas cuyo borde al igual que el borde del cuello, parecen ser de piel suave de animal de color blanco pardo. De las mangas asoman unos puños blancos, probablemente de un fondo de vestir, con borde de encaje dorado. Sobre la túnica, sin seguir los pliegues de ésta, cae lo que se podría llamar una ilusión de velo, pues es totalmente transparente, con el sólo diseño de un arabesco de grandes flores dispuestas hacia arriba con tallos muy marcados, con botones y hojas que se suceden unas a otras como en una guirnalda y cuyo fino dibujo dorado no corresponde con los pliegues y los quiebres de la túnica, pues aparece plano.

Además de las grandes flores, con tallos, el dibujo dorado incluye unas flores chicas de cuatro pétalos en su corola y cuatro sépalos en su cáliz, cuyo diseño corresponde con el del jazmín mexicano de cuatro pétalos, *philadelphus mexicanos*, que también se conoce como el jazmín de Huayapam en el Estado de Oaxaca. Justo debajo de la cinta que ciñe a la túnica arriba de la cintura, cuya terminación es en forma de un moño negro pardo cálido que cae sobre su vientre, aparece una sola flor pequeña, cuyo diseño y tamaño corresponde con las anteriores, salvo que en este caso carece de los cuatro sépalos del cáliz.<sup>152</sup>

Miguel Cabrera, hace una descripción del arabesco de la túnica: “... arabescos que semejan flores tejidos con hilo de oro... flores de extraño dibujo... rarísimo primor; consiste en que está perfilada con el contorno y el dintorno, cosa que hallo por imposible que ningún hombre hiciera... es el perfil como del grueso de un pelo poco más y está tan igual y con tal aseo...”<sup>153</sup>.

En términos de diseños textiles, éstos se agrupan en familias de acuerdo a su motivo, sea floral, geométrico, étnico u otros. A su vez, los diseños se clasifican mediante el color y las técnicas de estampado o tipo de dibujo. Así, por ejemplo, los arabescos pertenecen a la familia floral y se caracterizan por la forma circular y elíptica de sus tallos

<sup>152</sup>También se consultó con el Dr. Alejandro de Ávila Blomberg, Director del Jardín Etnobotánico, Centro Cultural Sto. Domingo en la Ciudad de Oaxaca.

<sup>153</sup>Cabrera, *Op. Cit.*

y hojas, cuyo dibujo es sencillo y bien definido, creando una imagen de formas florales unidas indefinidamente.<sup>154</sup> El gusto por textiles finos de seda y velos decorados con flores y arabescos dorados, propio del Islam, influenció a la cultura mozárabe en España, cuya herencia se deja ver en el período barroco que abarca del siglo XVI a mediados del XVIII<sup>155</sup>, tanto en Europa como en la Nueva España. Existen algunas formas similares a las de las grandes flores de Guadalupe, en textiles antiguos de la España mozárabe y en el Oriente. Un diseño que llama la atención por la similitud que guarda con las grandes flores en el ícono guadalupano, es la de una forma simplificada de un árbol que consta de una sola hoja dispuesta hacia arriba, como un corazón invertido, cuyo espacio interno, delimitado por marcadas líneas en el tallo y en la hoja, muestra pequeños dibujos lineales. Este diseño de flora aparece en la reproducción de un textil antiguo en el libro *Textiles de Egypte*, de Annemarie Stauffer.<sup>156</sup>

Con base en lo anterior y en la descripción del arabesco en el ícono guadalupano, es posible que sus orígenes se encuentren en los diseños textiles, por ejemplo, de damascos españoles del siglo XVI, mas a la fecha no se ha identificado un diseño exactamente igual al arabesco de la Virgen.

La única otra parte de su vestido que falta por describir es la punta de una zapatilla de color ocre pardo, con un pequeño dibujo vagamente en forma de corazón, que calza en el pie derecho (izquierdo del espectador) y que asoma debajo de la túnica y delante de la luna.

La luna menguante sobre o frente a la cual está posada es de un color negro pardo, de forma plana; aparentemente carece de los claroscuros muy bien logrados que le dan volumen al resto de la imagen. La representación de la luna en la pintura religiosa, en general, tiene sus orígenes en la antigüedad, en Egipto, Siria y Grecia, donde desde tiempos inmemoriales existió la creencia de una conexión entre las mujeres y la luna. Y aunque no se sabe con certeza cómo se originaron estas ideas, en el viejo Egipto, el templo de la diosa lunar Ishtar en Tebas tenía una inscripción que decía que las mujeres concebían a través de la mirada de la luna.<sup>157</sup> En Siria, la Gran Diosa era venerada como la Diosa de la Luna y Madre de Dios. En Grecia, las diosas Rhea, Gea y Demeter eran veneradas como madres de la tierra y de la luna. Al igual que en el caso de Selene, la diosa luna griega, en el arte medieval, se encuentran con frecuencia representaciones de la Virgen María entronizada sobre la luna. Las ideas de Oriente, ejercen influencia en el pensamiento occidental, en particular a través de las cruzadas en los siglos XI y XII cuando se establecieron ordenes religiosas en Palestina.<sup>158</sup> A diferencia del catolicismo

<sup>154</sup>Yoshimoto, Kamon, *Traditional Arabesque Textiles Design II*, Tokio: Graphic -Sha Publishing CO., Ltd, 1997. p. 4.

<sup>155</sup>Baller, Patricia L., *Islamic Textiles*, London: The British Museum Press, 1995, p. 126.

<sup>156</sup>Stauffer, Annemarie, *Textiles de Egypte*, Bern: Musie d'Art et d'idis toire Friebrg and Benteli-Werd Verlags AG, 1991, p. 187.

<sup>157</sup>Abel, E. L., *Moon Madness*, Greenwich, Conn: Fawcett Publications, Inc., 1979.

<sup>158</sup>Harding, Esther, *Los Misterios de la Mujer*, Barcelona: Talleres de Romania/Valle, S. A., 1987, pp. 144-147.

En Persia, la luna era reverenciada como la diosa rica en semillas. Estas ideas fueron adoptadas por los griegos, quienes conferían una mayor importancia a la luna que al sol por su capacidad o poderes para dar la vida.<sup>159</sup> Todos los pueblos de la antigüedad y los llamados primitivos creían en la influencia que la luna ejerce sobre el crecimiento de las plantas. Aún hoy, en algunas partes del mundo, se siguen los movimientos de la luna en cuanto a la agricultura.

Esta relación entre la maternidad humana y la luna como deidad femenina es un aspecto que más tarde, aunque transformado por el tiempo y las diversas influencias culturales que contribuyen en las reformulaciones de las creencias antiguas, aparece en las representaciones plásticas de vírgenes apocalípticas. Como se vio en los ejemplos citados, existe una estrecha relación entre la divinidad y maternidad de la virgen y la luna, pues siempre se representan juntas, modelo que se inicia con la descripción iconográfica en el Apocalipsis de San Juan.

En el caso del ícono guadalupano esta relación es marcada, pues no obstante que se trata de una composición sencilla con escasos símbolos y signos, la luna está presente. Debido a la sencillez de la composición y a la forma plana y simplificada de color negro y buen tamaño que tiene la luna, ésta resulta ser muy marcada, y por lo tanto puede ser captada de inmediato.

A continuación, y en actitud de atlante que sostiene a la Virgen, aparece el ángel, como peana de la composición vertical o piramidal. En dirección opuesta la cabeza del ángel está ligeramente inclinada hacia su izquierda (derecha del espectador) y la sostiene tomándola de la forma romboidal del manto con la mano derecha, mientras que con la izquierda sostiene la punta inferior de la túnica. A diferencia del rostro mestizo de la Virgen, el del ángel es blanco, de facciones europeas y el cabello café oscuro; viste una camisa color carmesí de alizarina y sus dos alas son de un plumaje tricolor azul verdoso, blanco pardo y rojizo en las puntas.

Miguel Cabrera define los tres colores de las alas como de un azul finísimo en la parte alta, amarillas en el segundo orden o parte media y encarnadas en las puntas.<sup>160</sup> Tanto en la parte media del cuello de la túnica de la Virgen como en la camisa del ángel se encuentran unas medallas doradas; la de Ella tiene una cruz negra. La historiadora Elisa Vargas Lugo, señala que así como se puede apreciar en la mayoría de las pinturas coloniales, la Virgen tenía originalmente una corona a la antigua, de puntas o rayos rectos y agudos que se confundían con los rayos solares de la mandorla.<sup>161</sup> En lo que respecta a la corona, los testimonios a continuación ofrecen algunos datos. El bachiller Miguel Sánchez la describe: "La corona real que asienta sobre el manto, con puntas o almenas de

---

<sup>159</sup> Abel, *Op. cit.*

<sup>160</sup> Cabrera, *Op. Cit.*

<sup>161</sup> Vargas Lugo, *Op. Cit.*, p. 64.

oro sobre el azul.”<sup>162</sup> Miguel Cabrera la describe en el párrafo 8 de su opúsculo *Maravilla americana* de la siguiente manera: “el manto le cubre modestamente parte de la cabeza, sobre la cual tiene la real corona, que se compone de diez puntas o rayos . . .”<sup>163</sup> En el estudio realizado por Phillip S. Callahan y Jody Brant Smith en 1980, se dice que entre las adiciones y retoques anteriores a 1629 está la corona, que fue eliminada a finales de 1885.<sup>164</sup>

El escritor Ángel Camiro Gutiérrez Zamora, acusa al arzobispo de México, Don Próspero María Alarcón, y al abad de Guadalupe, Don Antonio Plancarte y Labastida, de haber mandado borrar la corona, ya que para el evento de la coronación de la virgen en 1895 la virgen no podría llevar dos coronas. Las dos coronas a las que se refiere el autor eran “. . . una que le habían añadido hacia finales del siglo XVI o principios del XVII, y la otra, la que habían de ponerla en el magno evento del 12 de octubre de 1895.”<sup>165</sup> En la producción plástica con tema guadalupano entre los siglos XVII y finales del XIX, en su mayoría se representa a la Virgen de Guadalupe con corona.

De los testimonios anteriores que se tienen con respecto a la corona de la Virgen, se puede deducir que tuvo una en algún momento, que más tarde se eliminó de la iconografía. Y, no obstante que no se tiene por cierto si la imagen original tenía corona o no la tenía, en relación con la sencillez de la composición la corona resulta una adición sobrada.

La Imagen se caracteriza por su sencillez y un dibujo marcado de línea negra que delimita varias áreas, como las facciones de la cara, el borde dorado y las partes internas o revés del manto, así como la forma romboidal del mismo y el contorno de la luna. A la vez, este dibujo lineal marca algunos pliegues de la túnica. La Imagen esta rodeada de una mandorla de ciento treinta y cinco rayos solares dorados dispuestos en forma alternada, unos rectos y otros serpentinos o flamígeros, que nacen más gruesos de la imagen y terminan en punta en el área color cadmio claro pardo, que delimita las áreas de espesas nubes.

Aparentemente existe una incongruencia en el número de rayos solares de la mandorla que rodea a la imagen. Esta confusión quizá se deba a la manera en que se contaron los rayos, y si se consideraron o no los rayos que parten de la cabeza de la Virgen. Lorenzo de Boturini Bernaducci, arqueólogo español de origen italiano, estudioso de la imagen guadalupana y coleccionista de antigüedades mexicanas, cuyo dibujo interpretativo de la diosa Tonantzin del Tepeyac es la única imagen que se tiene a la

<sup>162</sup> Sánchez, Miguel, “Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe” en *Testimonios históricos guadalupanos* de Ernesto de la Torre Villar y Ramiro Navarro de Anda, México: Fondo de Cultura Económica, 1982, p. 35.

<sup>163</sup> Cabrera, *Op. Cit.*

<sup>164</sup> Callahan, Phillip S. y Brant Smith, Jody, *La tilma de Juan Diego, técnica o milagro*, 1981.

<sup>165</sup> Gutiérrez Zamora, Ángel Camiro, *La imagen histórica de la Virgen de Guadalupe*, México: Editorial Diana, 1990, p. 131.



fecha, cuenta cincuenta rayos en total.<sup>166</sup> El P. Francisco de Florencia considera que son ciento veintinueve,<sup>167</sup> cifra que concuerda con la del pintor Miguel Cabrera y con la descripción de la Imagen en el capítulo IV del libro *El Encuentro de la Virgen de Guadalupe y Juan Diego*, de Fidel González Fernández, Eduardo Chávez Sánchez y José Luis Guerrero Rosado.

La presente investigación considera un total de ciento treinta y cinco rayos solares partiendo, del primero junto al ala izquierda (del espectador) del ángel, rodeando la Imagen hasta el último rayo, justo antes del ala derecha del ángel, incluyendo aquellos que parten de la cabeza de la Virgen.

En los extremos izquierdo y derecho (del espectador) aparece el diseño de espesas nubes logrado con una pintura al aguazo que podría ser óleo, o al temple, de color blanco pardo con tonos grises, ocre y verdes azulados. En estas áreas, sobre todo en la esquina superior derecha (del espectador) y la inferior izquierda, se pueden notar los chorreados y marcas, posiblemente del accidente en el que se derramaron los ácidos con que se limpiaba la Imagen, así como los efectos del deterioro general de los años.

Las luces o claros en la Imagen provienen al parecer de varias fuentes, pues la Imagen presenta un halo de luz que marca la silueta de la Virgen y de la luna, y que proviene de una fuente de luz detrás de la Imagen. Sin embargo, predomina un juego de claroscuros en toda la Imagen, cuya fuente de luz proviene del lado derecho (del espectador), ya que en especial en la figura de la Virgen, la mitad del lado derecho tiene bastante más luz, y en la mitad del lado izquierdo predominan las sombras.

La composición piramidal central incluye la figura de la Virgen, la luna y el ángel. Se logró evitar en su diseño la costura que une a las dos telas, en lo que respecta a las partes que se consideran más importantes, como los rostros y las manos de la Virgen y del ángel. La solución al problema que presenta la unión de las dos telas consiste en que la figura principal está desviada ligeramente hacia la parte izquierda (del espectador) del centro de la superficie, o sea de la costura que une las dos telas. Vista de otra manera, la forma piramidal o de *tótem* de la figura de la Virgen, la luna y el ángel, se encuentra asimétricamente situada en la superficie, lo que le da un dinamismo a la composición. Esta asimetría a su vez está equilibrada precisamente por la posición de contraposto o tres cuartos de perfil de la figura principal, posición que a su vez exige una maestría en el tratamiento de las formas subsecuentes. A partir del eje central, el lado derecho del cuerpo de la Virgen (del espectador), tiene un mayor grosor; tiene también más luz debido al ángulo del cual proviene la fuente de luz que predomina en la composición. En lo que respecta a la caída del manto en el pecho (lado derecho del espectador), en el doblez del brazo y los dobleces que van hacia la luna, el dibujo presenta un mayor movimiento. La luna tiene un mayor tamaño en el lado derecho (del espectador), detalle que juntamente con su color negro, la convierten en una forma importante cuya fuerza

<sup>166</sup> De la Mota, Ignacio H., *Diccionario guadalupano*, México: Panorama Editorial, S. A. De C. V., 1997, p. 242.

<sup>167</sup> *Op. cit.*, p. 242.

ayuda en el equilibrio del diseño total. Por otro lado, la inclinación de la cabeza de la Virgen hacia la izquierda (del espectador) está equilibrada por la inclinación en dirección contraria a la que presenta la cabeza del ángel.

Todos estos detalles, que destacan en el tratamiento de las partes del lado derecho (del espectador) de la imagen total, sirven inteligentemente para contrarrestar la posición asimétrica, o fuera de centro que tiene la propia imagen.

Sin embargo, y sin romper el balance o equilibrio de las partes del lado derecho (del espectador), que se describe anteriormente, el tratamiento de las partes del lado izquierdo (del espectador), presenta un mayor y muy fino dibujo en lo que respecta al rostro y manos, los pliegues de la túnica, la línea serpentina del dorado del manto y el rostro del ángel. La articulación de la pierna derecha (del espectador) crea una forma que por su tamaño, luz y sentido de movimiento, al estar simétricamente situada al centro de la superficie (la línea de la costura corre verticalmente al centro), contribuye con el balance y equilibrio que dan a la Imagen los detalles anteriores. A simple vista se capta una figura central, resultado de la maestría de la composición del cuadro.

El efecto visual producido por la aureola o halo de luz que rodea a la silueta de la Imagen crea una ilusión de flotación, como si la Imagen estuviese suspendida en un espacio entre la superficie del cuadro y el espectador. Este efecto de luz en la aureola o halo que por lo general aparece en representaciones de cristos, santos y vírgenes, en el caso de la Imagen del Tepeyac, resulta ser muy singular. El efecto de la aureola o halo de luz rodea la totalidad de la Imagen, lo que juntamente con un segundo halo producido por las partes de color cadmio claro que definen el borde del rompimiento de nubes, así como la sencillez de la composición total, contribuyen en la ilusión de desprendimiento de la Imagen del contexto del cuadro. De esta manera, la Virgen de Guadalupe de México aparece sola, resplandeciente y suspendida, en la atmósfera que comparte con el espectador mexicano, ¡significativa genialidad del artista!

En lo que se refiere al estilo que presenta el ícono guadalupano en la historia del arte, Toussaint dice que contiene dos influencias básicas. Por un lado, la influencia bizantina se hace notar en lo que respecta a la aureola solar en forma de almendra, conocida con el nombre de mandorla, y el labrado de oro, el cual, como se vio anteriormente, no corresponde con las formas de los pliegues y que de acuerdo con Toussaint fue hecho con patrón.<sup>168</sup> En este caso, podría ser que el labrado de oro se haya hecho a manera de estampado con tacos de madera, método que se usó en el estampado de textiles antiguos, entre otros en el Oriente y en el periodo mozárabe en España. Sin embargo, en el siglo XVI los artesanos y artistas disponían de más tiempo y paciencia y se tenía una esmerada atención a los detalles, por lo que el arabesco de oro bien pudo ser pintado con pincel.

---

<sup>168</sup>Toussaint, *Op. Cit.*, p. 24.

La segunda influencia artística en el ícono guadalupano que señala Toussaint proviene de la Escuela de Siena, en particular de pintores como Duccio y Simone Martini.<sup>169</sup> La pintura de Duccio se caracteriza por la simplificación en la composición y la concentración en cada diseño individual, en el que la claridad de presentación es primordial. Por ejemplo, en su obra mural "Maestá", que se encuentra en el Museo dell'Opera del Duomo en Siena, Italia, presenta un tratamiento acentuado en la imagen central del tema y de su simbología.<sup>170</sup> En el detalle de la crucifixión de la "Maestá", el autor da énfasis especial a la figura central del Cristo, la cual esta rodeada de un espacio negativo amplio, que sirve para enfatizar y aislar a la figura central.<sup>171</sup> A la vez, el uso intencional de la simetría en Duccio le da a la obra un mayor dinamismo, a diferencia de la asimetría casual que se encuentra en la pintura temprana o anterior a él.<sup>172</sup>

Estas características en términos de la simplificación y concentración en la composición, énfasis en el tratamiento de la figura central, así como el uso intencional de la asimetría, se encuentran también en el ícono guadalupano. Empero, en lo que respecta al uso de la asimetría en la composición del ícono guadalupano, se debe más bien a la costura que une a las dos telas y que marca el centro de la superficie, la que por fuerza se tenía que evitar en tanto al rostro y manos de la figura de la Virgen.

En cuanto al fondo o espacios que ocupan la mandorla de rayos solares y espesas nubes, que rodean a la Imagen central, éstos contribuyen en el resplandor que emana de Ella. Las líneas horizontales en partes diagonales y verticales en otras de los rayos solares, dirigen la mirada del espectador hacia la Imagen central. El resplandor se debe también al halo blanco-amarillento que rodea su contorno y al vacío o escasez de información en el fondo. Al suprimirse otros elementos que pudieran desviar la atención, la mirada del espectador se concentra en la figura central. En este efecto de aislamiento y concentración de la imagen de la Virgen contribuyen también el hermetismo con que está pintada la mandorla y la menor importancia que se le da al angelito, en términos del espacio que ocupa su presencia de medio cuerpo (torso), a los pies de la Virgen.

Este tratamiento plástico bien se puede relacionar con las características que definen la obra de Duccio en términos del énfasis especial que el pintor italiano le otorga a la figura central. Sin embargo, el sentido de movimiento en la caída del manto de la virgen del lado derecho (del espectador) en la composición del ícono guadalupano, la relacionan con la pintura del Renacimiento Temprano. No obstante que la obra de Duccio, figura principal de la Escuela de Siena, data del siglo XIII, su influencia se dejó ver por un buen tiempo en la pintura europea. Por otro lado, el tránsito de la Edad Media al Renacimiento en la España del siglo XVI era muy reciente.

---

<sup>169</sup>Toussaint, *Op. cit.*, p. 24.

<sup>170</sup>John White, *Duccio: Tuscan Art and the Medieval Workshop*, Londres: Thames and Hudson, 1979, pp. 158-162.

<sup>171</sup>*Op. cit.*, pp. 158-162.

<sup>172</sup>*Op. cit.*, pp. 158-162.

A este respecto, el historiador Felipe Pardinas, hace mención de la confusión de estilos que se dio en el siglo XVI en España, eclecticismo que se introdujo en la Nueva España y que más tarde, en el siglo XIX, se dejó ver tanto en Europa como en América.<sup>173</sup>

Si bien es cierto que la Virgen de Guadalupe del Tepeyac presenta en su iconografía un estilo o estilos de la época, y no obstante que guarda similitudes y parecido con otras vírgenes guadalupanas en España, a la fecha no se tiene conocimiento de otra imagen igual.

De las vírgenes apocalípticas, quizá las que guardan mayor semejanza formal con la de México son: un grabado flamenco de finales del siglo XV titulado *Virgen de Berlín* y una de las dos esculturas que se encuentran en el coro del Santuario de Cáceres en Extremadura.<sup>174</sup> La una es un grabado sobre metal, románico de 1789, que representa a una virgen negra relacionada con el *Cantar de los Cantares*,<sup>175</sup> y la otra, que interesa en este estudio, es una talla en madera posterior a la Virgen negra. Se trata de una escultura de una virgen apocalíptica, la cual se representa rodeada de rayos solares rectos alternando con serpentinos, con la luna menguante a los pies, y en la base, un angelito como pequeño atlante que sostiene a la minúscula virgen. La figura de la virgen esta en posición de contraposto, su cuerpo gira ligeramente hacia su derecha (izquierda del espectador) en tres cuartos de perfil.<sup>176</sup> A diferencia de la del Tepeyac, esta virgen guadalupana tiene una corona grande y lleva en brazos al Niño Jesús.

El tratamiento plástico que se le da a la Imagen Guadalupeana del Tepeyac se concentra en la figura principal, la singulariza y diferencia de otras vírgenes apocalípticas como la de Extremadura. De innegable origen apocalíptico, su composición contiene, sin embargo, un reducido número de símbolos juaninos simplificados que la representan como tal, ya que la intención plástica fue representarla precisamente a Ella.

De la descripción iconográfica anterior se puede apreciar que el tratamiento plástico que presenta la Imagen del Tepeyac en su naturalismo, dibujo, formas, coloración, composición, juego de luces y técnicas de pintura, es de un estilo netamente europeo. A la vez, el color moreno del rostro y manos de la Virgen, la tilma o soporte sobre el cual esta plasmada la imagen, así como la consideración de su aparición en México, son tres importantes aspectos que la mexicanizan: 1. Se representa con la tez morena del amerindio pero con las facciones del europeo, cuya mezcla simboliza a la raza mestiza, despreciada en un principio por ser producto de la Conquista, pero que la Virgen adopta como su propia raza. Al finalizar el siglo XX, Guadalupe Mestiza representa a la mayoría de los mexicanos. 2. La imagen plástica de la Virgen necesita de un soporte o superficie que en este caso es la tilma de Juan Diego. Para el indígena, la tilma o prenda de vestir identifica a la persona. Así, por ejemplo, la tilma conocida como *coachtli* era

---

<sup>173</sup>Pardinas, *Op. Cit.*, p. 57.

<sup>174</sup>Vargas Lugo, *Op. Cit.*, p. 63.

<sup>175</sup>*Op. cit.*, p. 63.

<sup>176</sup>*Op. cit.*, p. 63.

propia del *tlatoani*. El símbolo de unión en el ritual del matrimonio mexicana se representaba anudando la tiima del hombre con el *huipil* de la mujer.<sup>177</sup> En toda representación plástica, forma, contenido y materiales, constituyen una unidad indisoluble, que en este caso simbolizan la fusión o mestizaje de dos culturas. La tradición plástica europea se mexicaniza en el ícono guadalupano al tener como soporte una tilma usada por un mexicano y hecha en México por mexicanos. 3. La aparición tiene lugar en México, en el sitio mismo de un antiguo culto a una diosa mexicana. En su figura y composición se vio por primera vez en México, y su culto, a diferencia de otros cultos marianos que introdujeron los españoles en la Nueva España, se dio también en México. Singular y única en su representación, pues aparece sola y suspendida en la atmósfera, la Virgen de Guadalupe de México no es copia de ninguna otra virgen europea.

De los aspectos y detalles que se mencionan anteriormente y que singularizan a la Virgen del Tepeyac, quizá el que más es el exquisito dibujo de su rostro moreno, muy bonito, que al no tener parecido con el de ninguna otra virgen, resulta verdaderamente único. La forma de la cara es muy suave y refinada, la frente es amplia, los ojos ligeramente almendrados y la nariz recta y fina, esta última lograda casi en su totalidad con el trazo acentuado de una sola línea. Es precisamente la sencillez y maestría del trazo lo que más sorprende. Pues sin tener que recurrir a una detallada información, el hábil y delicado manejo del dibujo y color, logra en el fino contorno de la cara y de las facciones una maravillosa expresión de gentileza y de infinita ternura.

### *El contenido: Iconología*

**Visión apocalíptica.**- Al tratarse de una virgen con una carga apocalíptica, el contenido o significado que tiene la forma visual de la Virgen de Guadalupe de México (lám. 7), corresponde con la simbología en la descripción iconográfica del capítulo 12 del Apocalipsis de San Juan, que se vio anteriormente en este estudio. Los elementos simbólicos del sol, las estrellas, la luna menguante y el ángel que representan a la imagen central, no obstante que su número es reducido y sus formas simplificadas, nos dicen que es una virgen apocalíptica, y por lo tanto, su mensaje es redentor.

La fuerza directa y eficaz que tiene el símbolo puede verse aún en las representaciones en que éste aparece de manera reducida y simplificada, como en el caso del ícono guadalupano. En esta instancia, la principal intención plástica radica en la representación de la Virgen María en su advocación de Guadalupe, pero diferente de otras vírgenes guadalupanas. El espacio grande y central que ocupa su figura, así como su tratamiento plástico, le otorgan una marcada prioridad. Sin embargo, su género apocalíptico se encuentra representado por los símbolos juaninos que la acompañan.

<sup>177</sup>González Fernández, *et. all.*, *Op. Cit.*, p. 208.

Estos símbolos aparecen dentro de la composición en un segundo grado de importancia, sea por su tamaño, el hermetismo con que se pintaron o por el número reducido de los mismos. A pesar del tratamiento plástico que se les da a los símbolos, éstos no pierden su eficacia al transmitir el mensaje apocalíptico.

La importancia que tiene su figura, que ocupa casi la totalidad de la superficie o soporte, es innegable. Pero la lectura de los símbolos que la acompañan es también importante, ya que el significado que guarda la Imagen nos es revelado a través de sus atributos mariano-apocalípticos, los que actúan como signíferos.

Con base en el Apocalipsis de San Juan, la lectura de su iconografía (lám. 7) nos dice que la mandorla de rayos solares es una forma modificada y simplificada del Sol de justicia que es Jesucristo. La luna menguante a los pies de la Virgen representa a San Juan Bautista porque, de acuerdo con el Apocalipsis, la imagen del santo menguó como así menguó el astro lunar cuando apareció Jesucristo. La figura del ángel de medio cuerpo en actitud de atlante que sostiene a la Virgen representa al Arcángel San Miguel, que protege a María en su lucha contra el Mal. El símbolo de la corona de doce estrellas, las que en el Apocalipsis representan a las doce tribus de Israel o los doce apóstoles, aparece de manera modificada sobre su manto. La escena de la Imagen en su forma de *tótem* con la luna y el ángel a sus pies, tiene lugar dentro de un rompimiento de nubes, que a su vez nos refiere a las primeras palabras del párrafo 12 del Apocalipsis: “y apareció en el cielo una gran señal: una mujer cubierta de sol, . . .” (Apocalipsis X, 2).

La selección de los símbolos apocalípticos de manera reducida y simplificada en el caso del ícono guadalupano del Tepeyac, por un lado obedece a la intención plástica que, como se menciona anteriormente, fue la de representarla únicamente con los elementos más necesarios para transmitir el mensaje apocalíptico sin que éstos desviarán la atención de su Imagen. Por otro lado, y con base en los ejemplos de vírgenes apocalípticas de las láminas 1,2 y 3 en la primera parte de este estudio, se puede deducir que la iconografía mariana-apocalíptica, al igual que todo tipo de iconografía, fue evolucionando a través del tiempo. Los criterios y estilos en el arte de cada época son consideraciones que contribuyen conjuntamente con el estilo propio en la selección y tratamiento plástico de los elementos que recrea en sus composiciones. Sin embargo, el tipo iconográfico que se conoce como “virgen apocalíptica”, que se conformó con base en la obra de San Juan<sup>178</sup> es inequívoco, pues contiene en parte o de manera modificada los atributos mariano-apocalípticos que lo definen.

Como se puede apreciar en la lámina 7 y en la descripción iconográfica anterior, la Virgen de Guadalupe de México pertenece al tipo iconográfico de “virgen apocalíptica”, cuyo origen se encuentra en la esencia del pensamiento redentor en el Génesis, que más tarde fue desarrollado en la obra de San Juan, y que a manera de antecedente se vio en la primera parte del presente estudio.

<sup>178</sup>Vargas Lugo, *Op.*, p. 61.

Los colores rojo-rosados en la túnica y verde-azulados del manto que viste la Virgen de Guadalupe corresponden en la tradición religiosa, como colores propios de la Virgen María. El color rosado se asigna a las doncellas vírgenes y el azul es considerado por la Iglesia como el color de María por ser simbólico del cielo, del amor espiritual, de la verdad, constancia y fidelidad. El simbolismo de estos colores que tradicionalmente son de María, la identifican con María Madre de Dios de los Evangelios, por lo que le confieren una "identidad Escritural".<sup>179</sup>

Vale recordar que en términos de la iconología, el contenido o significado de la forma visual se entiende como resultado de un proceso de triple correlación en el que intervienen el significante, o símbolo formal, en relación con sus signíferos o símbolos que definen al significante. El tercer correlativo es el significado o totalidad intrínseca de la obra de arte, que se produce en función de los dos correlativos anteriores y que a su vez se establece por medio del espectador a quien está dirigido el mensaje.<sup>180</sup>

En el caso del ícono guadalupano del Tepeyac, los símbolos del sol, las estrellas, la luna menguante y el ángel que la acompañan, vendrían a ser los signíferos que le atribuyen a la figura central de la Virgen un mensaje apocalíptico. Es decir, la Virgen de Guadalupe llega a México en su papel de corredentora para salvar a los hombres de estas tierras y darles el mensaje divino de Dios. Ella es la Madre de Dios en estado virginal, es la "señal que se apareció en el cielo",<sup>181</sup> o sea "el gran acontecimiento", digno de ser simbolizado. Es el signo o figura que representa dicho acontecimiento, por lo que de acuerdo con la disciplina de la iconología vendría a ser el significante. La totalidad intrínseca del ícono guadalupano va dirigida al espectador mexicano, quien a su vez establece la relación entre el significante y sus signíferos, o sea entre Ella y sus símbolos: el sol, la luna, las estrellas, el ángel y los colores de la túnica y del manto, mismos que confirman la personalidad celestial de su figura. Es decir, con base en el Apocalipsis el espectador interpreta el significado al relacionar a su figura o significante con sus símbolos o signíferos.

Así, por ejemplo, la interpretación apocalíptica de la Imagen, se describe en *El encuentro de la Virgen de Guadalupe y Juan Diego* de la siguiente manera: ". . . Ella, la Madre del verdaderísimo Dios, venía a entregarnos a su hijo y fundar un nuevo reino de amor."<sup>182</sup>

Dentro de la visión apocalíptica, el espectador mexicano, a su vez, le ha conferido un sin fin de simbolismos, que a través del tiempo marcan los diferentes momentos históricos de México, enriqueciendo el significado del ícono guadalupano. En el arte en general, pero especialmente en el arte con tema religioso, la intención simbolizante establece la unión entre lo real-imaginario y la realidad, entre la experiencia sensorial que

---

<sup>179</sup> *Op. cit.*, p. 64.

<sup>180</sup> *Op. cit.*, p. 58.

<sup>181</sup> Apocalipsis X, 2.

<sup>182</sup> González Fernández, *et. all.*, *Op.*, p. 212.

suscitan las formas concretas de la imagen y los valores abstractos de una cultura o periodo histórico.<sup>183</sup> A su vez, la simbología de una imagen puede trascender las formas concretas y abrirse a un sinnúmero de significaciones. Tal es el caso de la imagen guadalupana, que debido a la extraordinaria eficacia significativa que le es atribuida por millones de mexicanos devotos, se enriquece su significado con la multiplicidad de interpretaciones que surgen de una dimensión sagrada, pero que también se nutren en el ámbito de lo profano.<sup>184</sup>

En este sentido, Su forma visual, vista en términos de Su apertura a las diversas posibilidades de interpretación, se puede considerar con base en la idea de la “obra abierta” de Umberto Eco.<sup>185</sup> Antes de continuar, conviene recordár que, cualquiera que sea el caso, las interpretaciones que verdaderamente enriquecen el contenido del ícono guadalupano del Tepeyac parten del ámbito espiritual y están íntimamente relacionadas con su significado mariano-apocalíptico.

Como bien sabemos, en el caso del ícono guadalupano, el campo de posibilidades de diversas lecturas se ofrece muy amplio. Pero, no obstante que la apertura en este caso encaja en la teoría de Umberto Eco, la Imagen Guadalupana vista como una “obra abierta” no es resultado de una sensibilidad contemporánea ni de una o más teorías de arte. Desde siempre ha fascinado la configuración de sus formas de tal manera que en ellas se articulan dialécticamente elementos de muy diversas naturalezas, que se originan en los distintos momentos del proceso histórico de México.<sup>186</sup> Para la sensibilidad espiritual y artística del mexicano como para su recia personalidad propia, la imagen guadalupana siempre fue y sigue siendo una “obra abierta”.

La multiplicidad de significaciones, en este caso, se ha dado de manera espontánea, como un proceso continuo de reformulación mediante el cual el espectador mexicano desdobra el significado intrínseco de la imagen y lo enriquece con nuevas visiones.

La intención simbolizante en su imagen, en efecto, trasciende sus formas y se abre a una multiplicidad de significaciones. La pluralidad de lecturas que el espectador (en este caso el pueblo mexicano) hace en la contemplación de su ícono más sagrado, obedece, entre otras, a la diversidad étnico-cultural del pueblo mexicano. Pues si bien es cierto que para todos los mexicanos la Virgen de Guadalupe es la Madre Celestial, la principal patrona y poderoso cohesionante en cuyo ámbito coexistimos todos, no es exactamente lo mismo verla desde el punto de vista del criollo que del indio o del mestizo.

**Visión Indigenista.** En este apartado se tratará de hacer un breve análisis a manera de reflexiones sobre la interpretación de la Imagen del Tepeyac con base en datos que la relacionan con el mundo indígena, tomados principalmente del libro *El Encuentro*

---

<sup>183</sup> Vargas Lugo, *Op. Cit.*, p. 58.

<sup>184</sup> Báez-Jorge, *Op. Cit.*, pp. 139-146.

<sup>185</sup> Eco, *Op. Cit.*, pp. 157-164.

<sup>186</sup> Báez-Jorge, *Op. Cit.* # 8, p. 139.



de la Virgen de Guadalupe y Juan Diego.<sup>187</sup> Esta interpretación, se considera en el presente estudio como una “visión indigenista” debido a que propone un punto de vista de la imagen de la Tilma del Tepeyac desde una visión no indígena.

Antes de continuar, conviene reflexionar un poco sobre el término “indigenista” y las posibles implicaciones que conlleva el asumir esta visión o posición. Sin embargo, se debe mencionar que los autores de dicho texto señalan que al no tener las condiciones para hacer una lectura de la imagen guadalupana con una visión del indígena del siglo XVI, ésta “se puede y se debe suponer”.<sup>188</sup>

Luis Villoro nos dice que para el indigenista “lo indígena aparece como una realidad revelada, nunca revelante”.<sup>189</sup> Es decir, que la visión indigenista no revela una naturaleza sino más bien una visión de una realidad estimada y apropiada por una tarea que para Mauricio Tenorio sería propia de un oficio “de salvador, protector, defensor, rescatador, revelador, incorporador de lo indígena en la vida nacional”.<sup>190</sup> El término “indigenista” se refiere, en general, a la persona partidaria del indigenismo, posición que propugna la reivindicación política, social y económica para los indios. Los orígenes del indigenismo mexicano provienen del pensamiento criollo<sup>191</sup> y de los primeros evangelizadores, cuya visión del indio revela una “otredad”. Dentro de esta visión el indio es visto como “el otro”. En la imaginación de los primeros constructores de la Colonia, el reino de la Nueva España se componía de dos repúblicas: la de los indios y la de españoles.

Cabe mencionar que toda visión indigenista que se ha dado a la fecha, tanto en México como en el extranjero, tiene un importante objetivo o anhelo: incorporar lo indígena dentro de un esquema de occidentalización o modernización, que en la actualidad, correspondería con el esquema de la globalización.

Algunos de los diversos papeles que el indigenista ha protagonizado históricamente en México son: primeramente el de protector de los indios, como en el caso de Sahagún y Bartolomé de las Casas. Poco después, el nacionalismo criollo mostró otro rostro del indigenismo con el padre Francisco Javier Clavijero y fray Servando Teresa de Mier, entre otros, quienes vieron en el legado indígena un pasado glorioso, importante fundamento en la formación de una nueva nación. Más tarde, el indigenismo oficial posrevolucionario revela otra visión indigenista al revalorar las raíces prehispánicas de la cultura mexicana como el único pasado mexicano.<sup>192</sup> Para Mauricio Tenorio, este tercer indigenismo quedó plasmado en 1940 en el Monumento a la Raza del escultor Luis Lelo de Larrea.<sup>193</sup>

---

<sup>187</sup> González Fernández, *et. all.*, *Op. Cit.*, pp. 193-231.

<sup>188</sup> *Op. cit.*, p. 212.

<sup>189</sup> Tenorio, Mauricio, “El indigenista” en *Mitos mexicanos* de Enrique Florescano (coordinador); México: Nuevo Siglo Aguilar, 1995, pp. 257-266.

<sup>190</sup> *Op. cit.*, pp. 257-266.

<sup>191</sup> Tenorio, *Op. Cit.*, pp. 257-266.

<sup>192</sup> *Op. cit.*, pp. 257-266.

<sup>193</sup> *Op. cit.*, pp. 261.

No obstante que los mexicanos somos mestizos raciales o culturales mayoritariamente, y por ende somos herederos de las culturas de los antiguos mexicanos, la visión indígena del ícono guadalupano del Tepeyac, para poder ser revelante y no reveladora, corresponde al indígena propiamente. Dicho de otra manera, conviene advertir que a la luz de lo anterior, el hablar en términos de una visión indigenista podría resultar una posición un tanto pretenciosa, ya que la visión indígena para ser verdaderamente auténtica debe realizarse dentro de la psicología del indígena mismo.

No obstante lo anterior, la visión o interpretación indigenista que se analiza en este apartado cobra relevancia en el marco conceptual de esta investigación debido a dos aspectos que interesan. Por un lado, esta visión de la guadalupana se concentra en la imagen de la tilma, que aunque vista como “códice”, concuerda con el presente estudio, ya que los dos casos representan una “visión tilmista”. Por otro lado, esta interpretación indigenista que se considera en este apartado, únicamente en lo que respecta a los elementos y aspectos que relacionan a la tilma con una visión india, contribuye en el proceso de mexicanización y enriquecimiento del ícono guadalupano, proceso que constituye la piedra angular en la presente investigación.

La interpretación o visión indigenista que se describe a continuación considera al ayate o Tilma del Tepeyac con la imagen de la Virgen de Guadalupe como un documento o códice que de acuerdo con los autores, fue elaborado de esta forma para ser leído por la mentalidad indígena. Esta propuesta se fundamenta, por un lado, en que el documento (la tilma) fue dado a unos destinatarios acostumbrados a una “lectura de imágenes en sentido glífico”. Por otro lado, los autores consideran que el contenido de la Imagen cobra significación al aplicarse los criterios que rigen la lectura de códices.<sup>194</sup>

Con base en esta premisa, que considera a la Tilma del Tepeyac como códice con una información precisa, los autores interpretan las formas visuales de la Imagen desde el punto de vista del espectador nahua, visión que describen de la siguiente manera: La Virgen es vista como una Señora transformada en Sol, porque en su seno lleva al niño-sol, al Sol Nuevo.<sup>195</sup>

El ángel a los pies de la Virgen se interpreta con base en el lenguaje bíblico como “el mensajero”, a quién los indios identificaron con Juan Diego, el mensajero digno de confianza, quien a su vez entregaría a los hombres el mensaje íntegro de la Virgen y del Hijo que ella daría a luz. El color de las alas del ángel, a su vez, se relaciona con la cosmogonía indígena: el blanco es el poniente, el rojo el oriente y el azul corresponde al sur. El blanco se encuentra en los extremos de la túnica, mangas y cuello; el rojo en la túnica y el azul en el manto. La luna representa a México en su toponímico de origen lunar: *metztli*: luna, *xictli*: ombligo o centro y *co*: en.

<sup>194</sup> González Fernández, *et. all.*, *Op. Cit.*, pp.193-231.

<sup>195</sup> *Op. cit.*, pp. 193-231.

La Virgen se aparece en México en el “ombligo de la luna“. Esta analogía hecha por el pbro. Miguel Sánchez en 1648 en su libro *Imagen de la Virgen María*<sup>196</sup>, fue un paso fundamental en la elaboración de una simbología que casa el significado apocalíptico de la Imagen del Tepeyac con el mundo indio.

La distribución de las estrellas sobre el manto, se dice, corresponde al firmamento del altiplano en la madrugada del 12 de diciembre, solsticio de invierno. A la vez, los tres días de las apariciones de la Virgen se encuentran representados en los tres colores de las alas del ángel. El año de 1531 corresponde con el año *acatl*, 13 caña, del calendario indio. El diseño del arabesco dorado sobre la túnica se interpreta como un dibujo de “flores-cerro”, lo que muestra que se apareció en el Cerro del Tepeyac. La sola flor de cuatro pétalos sin cépalos que aparece justo abajo del moño negro-pardo a la altura de Su vientre, se interpreta como el jazmín *Philadelphus Mexicanus*, el cual para el indigenista simboliza el diseño de *Nahui Ollin*, cuarto movimiento.<sup>197</sup> (Este diseño mexicana se representa por un pequeño círculo-centro de la tierra, rodeado por cuatro círculos que aluden a las cuatro direcciones).

La posición de contraposto o tres cuartos de perfil, es vista aquí como una actitud de iniciar un paso de danza que se llama *macehualiztli*, y que significa merecimiento, del verbo “*macehualo*”, o merecer. Estas danzas se acostumbraban en fiestas generales y en las que se alababa a los dioses. La expresión de ternura en el rostro de la Virgen se considera dentro del significado náhuatl, como *ixtli*-rostro, que es sinónimo de persona. Así, nos dicen los autores que para el indígena esta expresión indica amor, caricias, protección y un inmenso interés por el género humano. Su mirada hacia abajo, se interpreta como mirar de soslayo, expresión que en náhuatl significa “pensar en el que se mira” o “no olvidarse del que se mira”. Con respecto al detalle del rompimiento de nubes, los autores nos dicen que se relaciona con la expresión náhuatl *mixtitlan-ayautitlan*, que significa *entre nubes y entre nieblas*, lo cual para el indígena quería decir “llegada de Dios”.

Con base en esta lectura, que relaciona la Imagen central con los símbolos que La acompañan desde un punto de vista indigenista, los autores nos dicen que el significado de la totalidad intrínseca del ícono se entiende así: “Dios llega a México, en el solsticio de invierno por medio de su Madre, que viene a dárnoslo aquí”.<sup>198</sup> La Madre del Sol Nuevo, o sea la Virgen de Guadalupe, trae a su Hijo, que es la paz y armonía de Dios, reconciliando así la eterna lucha entre el Sol, la Luna y las estrellas que mantenían la sucesión del día y la noche en el mundo indígena. A su vez, el ángel representa la unión del cielo y la tierra, la raíz o fundamento para el inicio de México como nación, que se da con la conversión de los indígenas.<sup>199</sup>

<sup>196</sup> *Op. cit.*, pp. 193-231.

<sup>197</sup> *Op. cit.*, pp. 193-231.

<sup>198</sup> González Fernández, *et. all.*, *Op. Cit.*, p. 213.

<sup>199</sup> *Op. cit.*, p. 214.

No obstante que esta visión propone un punto de vista mediante el cual se enriquece el significado esencial apocalíptico del ícono guadalupano, habría que reflexionar sobre algunos detalles, pues antes de la llegada de los españoles los pueblos indígenas que habitaban el área denominada Mesoamérica, en casos como el de los mexicas, ya eran naciones que hoy en día se les llama “primeras naciones” de América. La gran nación mexicana incluye en su historia las épocas prehispánica y colonial y se inicia como una república independiente a partir de 1821. Por otro lado, la premisa a partir de la cual se elabora la interpretación indigenista anterior, la lectura del ícono en sentido gráfico de código, presenta algunos problemas.

En efecto, los antiguos mexicanos utilizaron la forma del jeroglífico en sus códices para documentar los diferentes aspectos de su cultura. Sin embargo, sus murales y en especial su formidable producción escultórica, son testimonios de la sofisticada sensibilidad artística que tenía y tiene el espectador indígena. Es decir, el indígena ha sido y es “visualmente culto”. Por lo tanto, el espectador indígena, acostumbrado a la lectura de las formas plásticas de sus muchas esculturas, frente al ícono guadalupano, y con la instrucción religiosa de los misioneros, bien podría interpretar las formas visuales sin recurrir al sentido glífico de los códices.

A diferencia de las formas plásticas de una imagen como ésta, cuya intención simbolizante puede trascender la forma concreta y abrirse a diversas posibilidades de interpretación, la imagen del jeroglífico es precisa en sus partes y en su totalidad. Es decir, que tanto forma como contenido en él tienen un mensaje fijo, pues su función primordial es comunicar una información exacta.

Los códices, llamados también “libros pintados” o “libros mágicos”, se caracterizan en su técnica por el dibujo lineal y el color plano sin matices que llena los espacios interlineales (dibujos coloreados), técnica que se aplicaba sobre un soporte o superficie de papel amate o piel de venado. El lenguaje de los códices es ideográfico y preciso; así por ejemplo: “si se quería decir cerro, se pintaba un cerro, si agua, un azul torrente con sus ondas, si camino, las huellas oscuras de unos pies sobre una vereda”.<sup>200</sup> Por lo general se da el nombre de jeroglífico a los ideogramas representativos formados por imágenes esquemáticas.

La información contenida en los códices estaba destinada a ser leída por un grupo de especialistas de la élite mexicana.<sup>201</sup> Esta información sagrada o en torno a la geografía, monarquía, las ciencias de la medicina y biología, entre otros, así como al calendario y la astronomía, se documentaba en códices por su facilidad de transportación, y podían ser escondidos o ser destruidos en dado momento. En cada ciudad o pueblo se tenía un sitio especial destinado a guardar los códices. En México-Tenochtitlán este lugar se conocía con el nombre de *amoxcalli* o “casa de los

<sup>200</sup> Flores Guerrero, Raúl, *Arte mexicano, época prehispánica*, Editorial Hermes, S. A. 1962, pp. 117- 124.

<sup>201</sup> Morante López, *Op. Cit.*, p. 45.

libros”.<sup>202</sup> A excepción de los casos de Mitla y La Ventanilla, donde los murales o frisos en relieve “parecen códices-murales”,<sup>203</sup> en general y por su naturaleza, la pintura de muros se destinó a lugares públicos.

El término *tlacuiloque* es náhuatl y abarca tanto a los pintores como a los escribanos, siendo éstos últimos también pintores de códices.<sup>204</sup> Es cierto que los antiguos mexicanos estaban acostumbrados a la lectura directa en sentido glífico, pero este ejercicio se entiende en términos de documentos comunales o códices, práctica que se continuó durante todo el siglo XVI. Así, convertidos en imágenes sintéticamente dibujadas, las oraciones del Padre Nuestro y del Ave María en un principio se “describieron o lustraron” (no se “escribieron”) en códices.<sup>205</sup> Pero los indígenas estaban también acostumbrados a la lectura más compleja que exige la contemplación de un mural o pieza de escultura, como la monumental Coatlicue.

No obstante lo anterior, en lo que respecta a la lectura de la Imagen de la Virgen del Tepeyac como códice-documento, la interpretación de su simbología que proponen el P. Fidel González, el P. Eduardo Chávez Sánchez y el P. José Luis Guerrero Rosado, indica un importante camino de reflexión que la vincula con las tradiciones de la estética y con las concepciones del México antiguo.

Empero la visión pura de los primeros espectadores indígenas ante la Guadalupana en la tercera década del siglo XVI es una experiencia que, sin dudar de su naturaleza espiritual, sólo se puede suponer o interpretar como bien lo dicen los autores ya mencionados.

---

<sup>202</sup> *Op. Cit.*, p. 45.

<sup>203</sup> *Op. Cit.*, p. 45.

<sup>204</sup> *Op. Cit.*, p. 45.

<sup>205</sup> Flores Guerrero, *Op. Cit.*, pp. 117- 124.

## Capítulo VII

### *Respuesta del pueblo o el inicio de una cultura*

En su forma simplificada, con un número reducido de atributos, resplandeciente del sol, vestida de estrellas con la luna menguante a sus pies, la Virgen de Guadalupe se aparece en México una temprana mañana del solsticio del invierno de 1531. Sola y suspendida en la atmósfera, se aparece en el sitio que fuera morada de Tonantzin-Cihuacóatl, en el cerro del Tepeyac, al norte de la Ciudad de México-Tenochtitlán, que diez años antes había sido conquistada por los soldados españoles y los indígenas aliados bajo el mando de Hernán Cortés. Allí, en el primer sitio que conquistaron los españoles,<sup>206</sup> tienen su primer encuentro la Virgen de Guadalupe y el mexicano.

Se presenta como una hermosa y tierna jovencita mestiza quien dice llamarse Guadalupe y ser la “Siempre Inmaculada Virgen María Madre del Verdadero Dios”, que viene a México para entregar el mensaje divino de paz y amor a todos sus hijos de estas tierras mexicanas. El mexicano, a su vez, la ve y la contempla, y del diálogo que se entabla entre las dos partes surge una íntima y muy dulce relación. Es un idilio que nace en medio del dolor que significó para los mexicanos la pérdida de su ciudad-imperio y de su pasado de cosmogonías milenarias.

Se trata de una relación directa entre la Virgen de Guadalupe y el mexicano, que se dio a pesar de la oposición que manifestó una buena parte del clero del siglo XVI. Para el propósito de este estudio y en términos generales del arte, ésta relación íntima encuentra un paralelo con el binomio “imagen-espectador”, que se vio en el capítulo I de la primera parte de este estudio.

Con base en esta relación, queda claro que toda percepción de una imagen de arte, es puramente interpretación. Es decir, mientras que el acto mismo de la visión es idéntico en todos, el sentido que cobra la imagen en el espectador depende en gran parte de la interpretación que cada uno le dé. En el factor interpretación influyen el conocimiento

---

<sup>206</sup>Sahagún, *Op. Cit.*, p. 814.

que se tenga del lenguaje simbólico, la psicología del espectador, su cultura, educación y edad.<sup>207</sup> La experiencia visual producida en el indígena de la tercera década del siglo XVI frente a la imagen guadalupana del Tepeyac, es algo que, con exactitud no podemos saber, pues, ¿cómo hacer oír su voz?

Lo que sí se puede es tratar de imaginar esa experiencia, y con base en la descripción del acontecimiento en el *Nican Mopohua*, la descripción de México por los cronistas del dieciséis, de los testimonios en pro y en contra del culto inicial, de Montúfar y Bustamante, y con base en los anales en náhuatl en donde se habla de un *tetzahmauistic*, "que Tonantzin se tornó presente". Estos documentos ofrecen datos importantes con respecto a la cultura, religiosidad y costumbres del mexicano del siglo XVI, así como del ambiente no siempre favorecedor que rodeó al incipiente culto guadalupano de los indígenas.

La historia del arte, a su vez, aporta importantes conocimientos en torno a la concepción cosmogónica de los indígenas y de las ideologías que permearon la creación y lectura de las imágenes en el México prehispánico. Mientras que la consideración de estos aspectos ayuda en la interpretación de lo que sería esa experiencia visual de los primeros mexicanos frente a la imagen guadalupana, toda interpretación actual que se haga al respecto estará matizada por el contexto cultural que nos rodea en el presente, contexto muy diferente al que pertenecieron los habitantes del México del siglo XVI, pues nunca imaginaron esos hombres que la Tilma del Tepeyac con la imagen guadalupana sería el principal signo de la implantación de la Iglesia en México, y que con el tiempo llegaría a ser el referente fundamental de la identidad del mexicano.

Bajo el signo de la mirada y lo visual, la formulación imaginaria que desarrollaron los primeros espectadores frente a la imagen guadalupana se inicia con el diálogo que se establece entre los dos. En este diálogo se realiza un encuentro en el cual la imagen de la Virgen de Guadalupe provoca y fascina por el concierto de sus formas y por las sensaciones que sus colores producen en el espectador mexicano. A su vez, el espectador capta esta información y la reinterpreta al verter en ella los pensamientos de su propia experiencia, con base en los valores culturales del contexto al cual pertenece. Es decir, el espectador mexicano, frente a la imagen de la Virgen de Guadalupe, la percibe refiriendo sus formas y colores al mundo cambiante que lo rodea y del cual forman parte tanto las formas nuevas implantadas por los españoles, como aquellas cuyo significado del mundo indígena están aún vigentes en la mente del mexicano recién conquistado.

Para el espectador mexicano de la tercera década del siglo XVI, las imágenes de Cristo, de los santos y de la Virgen María son imágenes que empiezan a ser formas reconocidas pues, la evangelización y la instrucción de los indígenas para 1531 tendría aproximadamente diez años de haberse iniciado. Durante ese tiempo, el espectador mexicano comenzaba a familiarizarse con las formas concretas de las imágenes religiosas que les mostraban los misioneros y con el contenido o significado de las mismas, que les

<sup>207</sup> Fraser Giffords, Gloria, *Images of Faith*, Catálogo de Exposición, Chicago: The Mexican Fine Arts Centre Museum, p. 7.

era explicado por los propios evangelizadores. Así, por ejemplo, una imagen de la Virgen María era percibida por el mexicano como la representación de la Madre del Dios Nuevo traído por los españoles. A diferencia de los dioses del mundo indígena, por quienes el mexicano debía sacrificar el *chalchihuatl*, o líquido precioso de su sangre, los padres misioneros explicaban que este Dios nuevo era un dios de bondad y amor, quien mediante su madre, la Virgen María, venía al mundo a redimir a los hombres y librarlos del Mal de la “idolatría”. Cabe señalar que en la mente del indígena *macehual*, esta interpretación del mundo divino ofrecía una alternativa más consoladora. Ante la visión del espectador mexicano, la escena de la Imagen Divina de la Madre de Dios en Guadalupe, en unión con los astros del sol, la luna y las estrellas, de alguna manera reconciliaba la lucha eterna del cosmos.

Con base en la premisa conocida como “tabula rasa”, o estado inicial del génesis de las cosas, los “ídolos” y templos de los antiguos mexicanos fueron arrasados y suplantados por los de los cristianos<sup>208</sup>. En la mente de los misioneros existía la preocupación de que mediante la inculturación del cristianismo en la evangelización de los indígenas, se pudiera perder el significado de lo cristiano.<sup>209</sup> Por esta razón el clero del siglo XVI, como en el caso de Sahagún, desconfió del sincretismo que veían surgir en el culto indígena a la Virgen de Guadalupe. Con esta visión en mente, las imágenes de vírgenes de alguna manera ocuparon, aunque de forma muy diferente, el lugar de las antiguas divinidades femeninas. Pero a diferencia de los otros cultos marianos, que fueron introducidos en México por los españoles, la aparición de la Virgen de Guadalupe y su culto se dieron en tierras mexicanas. Ella se dirige al indígena, que en ese momento estaba oprimido por un dominio exógeno (“desde afuera”), y se dirige a él en su propio idioma. Esto, sin duda, adquiere un especial significado en la mente del espectador mexicano al contemplar la imagen guadalupana.

Al igual que él, esta imagen tiene sus orígenes, su comienzo, en la misma tierra de abuelos y de sus viejos abuelos. Pero, además, elige como sitio de su veneración a la misma morada de la Tonantzin, Diosa Madre Tierra de los mexicanos.

No obstante que el indígena *macehual* estaba acostumbrado al estricto orden jerárquico bajo el Imperio Azteca y sabía el lugar que le correspondía dentro de una sociedad bien estructurada, su aceptación de un nuevo orden seguramente debió haber representado una difícil transposición de fidelidades<sup>210</sup>. Sin embargo, huérfano de sus dioses y guerreros, urgido por su ancestral necesidad espiritual de rendir culto a las divinidades y celebrar ceremonias religiosas, y al no tener ya la imagen que representó a su diosa Tonantzin, la vista del espectador mexicano se concentra en la Imagen Guadalupana sobre la Tilma del Tepeyac.

<sup>208</sup>Fraser Giffords, *Op. Cit.*, p. 3.

<sup>209</sup>Nebel, *Op. Cit.*, p. 296.

<sup>210</sup>Fraser Giffords, *Op. Cit.*, p. 3.



Uno de los métodos de evangelización utilizado en la Colonia fue el establecimiento de cultos de sustitución, mediante el cual se vinculaba a los indios con la deidad que había sido remozada o substituida por la imagen cristiana<sup>211</sup>.

Por su cercanía a la cuenca, el Tepeyac era tenido como un balcón natural con vista hacia el valle lacustre de México. En sí, es el último promontorio de la serranía que hoy se llama de Guadalupe, y su nombre en náhuatl, *Tepeyácac* significa “nariz” o “pico”, por la forma descendiente en que termina esta cordillera con el Cerro del Tepeyac.<sup>212</sup> Antiguo centro de peregrinación, al que acostumbraban acudir los mexicanos para rendir culto a su Diosa Madre Tonantzin, se convertía ahora en la morada de la Nueva Diosa del Anáhuac: la Virgen María de Guadalupe.

Para los indígenas, conscientes de la carga o energía simbólico-sagrada que contenía el lugar, les fue natural continuar con su ancestral costumbre de peregrinar al Tepeyac. Allí, el espectador mexicano podía contemplar y dialogar con “la renovada” imagen de su “madrecita indiana”, pues al igual que en el caso de Tonantzin, la imagen de la Virgen de Guadalupe representa una madre divina. Guadalupe mestiza llega a México representada sobre la superficie de la tilma de un *macehual*, se presenta en la morada de Tonantzin, se dirige al indígena en su propia lengua y le dice que es su madre celestial. El mexicano, que se caracteriza por su fuerte personalidad propia y su habilidad para incorporar formas nuevas a su mundo, a su vez le responde a la Virgen adoptándola como su madre divina, la hace suya. En la psicología del espectador mexicano, quien entiende el mundo que le rodea en términos del principio dual en Ometeótl, la fusión de las dos representaciones divinas vendría a ser natural. Y, de esta manera, el indígena reconcilia el aspecto de la transposición de fidelidades que debía hacer.

Esta fusión de dos imágenes muy diferentes la una de la otra se puede entender en el sentido de “transición y continuidad”. La aparición de la Virgen de Guadalupe a un representante de la raza amerindia, y en el mismo sitio sagrado de la Tonantzin, simbolizó para el indígena la continuidad de su diosa y de su raza. La imagen de Guadalupe sobre la tilma es el testimonio de la igualdad espiritual para el indígena que le es otorgado por el acontecimiento guadalupano.<sup>213</sup> Si bien es cierto que el espectador mexicano instruido en el cristianismo y familiarizado con las imágenes europeas adopta a la Virgen Apocalíptica de Santa María de Guadalupe como su Madre, en cierta manera también mantiene su fidelidad para con Tonantzin. De ahí que el indígena mexicano, aún en la actualidad, se refiere a la Virgen como Guadalupe-Tonantzin, y al igual que en el caso de su culto a Tonantzin el indígena le rinde culto llevándole ofrendas. En su enérgica crítica del incipiente culto, Bustamante hace referencia a la manera “idolátrica” en que los indígenas “adoraban” a la imagen, llevándole ofrendas y comida.<sup>214</sup> En los primeros instantes de la

<sup>211</sup> O’Gorman, *Op. Cit.*, pp. 138-139.

<sup>212</sup> Cuadriello, Jaime, “Visiones en Patmos-Tenochtitlan, La Mujer Águila” en *Visiones de Guadalupe* de Alberto Ruy Sánchez Lacy (Editor), México: Revista de Artes de México, No. 29, 1994, p. 12.

<sup>213</sup> Nebel, *Op. Cit.*, p. 149.

<sup>214</sup> Florescano, Enrique, *Memoria mexicana*, México: Fondo de Cultura Económica, 1995, p. 393.

## ESTA TESIS NO SALE DE LA BIBLIOTECA

contemplación y diálogo con la imagen, el espectador mexicano relaciona de manera natural los diferentes aspectos y elementos que operan en la transición y continuidad de Tonantzin-Guadalupe, y que a final de cuentas contribuyen en el inicio del proceso de mexicanización de la imagen guadalupana. Los aspectos del lugar sagrado del Tepeyac; el género femenino y lo maternal de las dos imágenes; el momento del "Sol Invicto", de especial significado para el indígena; el hecho de que la Virgen se dirige al indio y en su idioma; los elementos del sol, la luna y las estrellas, la tilma como soporte y el color moreno de la Virgen, actúan todos como signíferos que representan al significante o figura de la Virgen. El espectador mexicano se identifica con Su Imagen, a quien interpreta con base en su significado cristiano-apocalíptico, y de alguna manera también ve en Ella a su antigua Madre Tonantzin, rescatando así el hilo de continuidad, roto por la Conquista.

Es aquí, en el encuentro de Guadalupe y los primeros espectadores mexicanos, donde en términos del binomio imagen-espectador se inicia esa íntima relación que da comienzo al proceso de mexicanización o reformulación del ícono guadalupano. Pero el diálogo que se entabla nace de una experiencia visual sensible y espiritual, un encuentro directo entre dos partes.

La capacidad propositiva de Guadalupe del Tepeyac provoca a los primeros espectadores mexicanos a signar un encuentro mediante el cual es vista como una "obra abierta"<sup>215</sup> por el espectador, quien al hacerla suya la mexicaniza, enriqueciendo así su significado esencial apocalíptico. A su vez y de manera recíproca, la Virgen (la Iglesia) como Madre Divina del mexicano, lo incorpora o identifica con la Iglesia.

Este diálogo se dio y se mantuvo cada vez con mayor intensidad en el siglo XVI, por un lado debido a la personalidad del mexicano y, por otro, a pesar de las advertencias y oposición del clero y del silencio de Zumárraga, vistos ya en capítulos anteriores.

En la contestación de 1556 al sermón de Bustamante, el Arzobispo Fray Alonso de Montúfar, no obstante haber sido gran promotor del culto guadalupano, advierte sobre la manera de los indígenas de "reverenciar la tabla" y la "pintura", y en su lugar estimula la reverencia a la Imagen de la Virgen por lo que ella representa.<sup>216</sup>

En el capítulo que analiza a la pieza escultórica de la Coatlicue se señaló que en la mente del lector o espectador indígena, las representaciones visuales en el arte fueron interpretadas como símbolos de las deidades o del habitáculo de las mismas.<sup>217</sup> Y, no obstante que se reverenciaba lo que las imágenes representaban y no los materiales de los cuales estaban hechos, en el caso del ícono guadalupano, el indígena lo entendía en relación con la mágica estampa de la Virgen sobre la tilma de un *macehual*. El nativo no conocía el concepto de la aparición, pues nunca habían tenido apariciones cristianas, pero en cambio lo mágico sí le era familiar. De esta manera, tilma, pintura, imagen y significado, para el espectador mexicano, constituían una unidad. Por otro lado, su forma de veneración era en sí también simbólica.

<sup>215</sup> Eco, *Op. Cit.*, pp. 157-161.

<sup>216</sup> Florescano, *Op. Cit.*, p. 393.

<sup>217</sup> Tibón, Gutiérrez, *Op. Cit.*, p. 13.

El documento más antiguo que se tiene a la fecha de este culto es el testamento de uno de los primeros conquistadores, Bartolomé López, ante el notario Juan de la Torre en 1537. Este testamento incluye una cláusula que interesa en este estudio. El testador dispone que se celebren 100 misas para la salvación de su alma en la casa de "Nuestra Señora de Guadalupe".<sup>218</sup> Otras noticias tempranas del culto, que se inicia con la población de indios, proviene de las crónicas de Sahagún,<sup>219</sup> y de Díaz del Castillo,<sup>220</sup> entre otros, y de las informaciones de 1556 de Bustamante y Montúfar. El historiador Enrique Florescano nos dice que entre 1550 y 1600 este culto fue controvertido, ya que no era visto con buenos ojos por Sahagún y Bustamante, entre otros. Este culto estaba concentrado en la población indígena de la Ciudad de México y sus alrededores.<sup>221</sup>

A partir de 1556 se encuentran numerosas referencias a la ermita del Tepeyac y a su culto por parte de los indígenas, como en las informaciones y en los sermones de Montúfar y Bustamante, así como en el censo de Martín de Aranguen, y los escritos de Andrés de Tapia y de Fernando de Alva Ixtlilxóchitl, quien recopila los relatos de los primeros milagros guadalupanos del siglo XVI en su obra *Nican Motecpana*. Muy importante es la versión del indio en los anales indígenas en lengua náhuatl, como la colección de 26 anales, llamados *Anales antiguos de México y sus contornos*, los anales de Tlaxcala, los de la Catedral de México, los de *Chimalpahín*, y de Juan Bautista.<sup>222</sup> En el Códice Sutor, hacia 1530-1540, aparece una representación de una iglesia semejante a las representaciones tempranas de la ermita del Tepeyac, con la leyenda en náhuatl *ilhuicac cihuapilli* (señora celestial)<sup>223</sup>.

La imagen fue entronizada en la primera capilla o "ermita de indios", construida en 1532 por el obispo Zumárraga. Su sucesor, fray Alonso de Montúfar, construye una segunda ermita hacia 1556, a la que sigue una tercera en 1566, un santuario en 1622, y finalmente en 1709 el arzobispo Francisco de Aguiar y Seixas coloca la primera piedra de la actual Basílica antigua.<sup>224</sup>

De las noticias y referencias en torno a las ermitas del Tepeyac y al culto inicial guadalupano de los indígenas, son de interés en este apartado las de Juan Bautista y de *Chimalpahín*, no sólo por ser versiones "indígenas" de un culto indígena, sino porque contienen datos interesantes que describen su forma del culto.

Los anales de Juan Bautista son en realidad un diario personal del autor, en el cual menciona acontecimientos que considera importantes y que se desarrollan entre 1528 y 1586. Entre otros, nos dice que el 15 de septiembre de 1566 fueron al Tepeyac a festejar a

<sup>218</sup>Nebel, *Op. Cit.*, p. 134.

<sup>219</sup>Sahagún, *Op. Cit.*, p. 814.

<sup>220</sup>Díaz del Castillo, *Op. Cit.*, p. 583.

<sup>221</sup>Florescano, *Op. Cit.*, p. 395.

<sup>222</sup>Poole, *Op. Cit.*, pp. 49-99.

<sup>223</sup>González Fernández, *et. all.*, *Op.*, pp. 283-325.

<sup>224</sup>Nebel, *Op. Cit.*, p. 123.

Santa María de Guadalupe los señores, los oidores, el arzobispo y “todos nosotros los indios”<sup>225</sup>, que hubo ofrendas y danzas y procesión. “El Canto de los Pescados lo cantaron los mexicanos, y los *tlatilulcas*, el Canto de la Guerra”<sup>226</sup>. También nos relata que el sábado 19 de octubre de 1566 fueron al *Tepeyácac*, y allí durmieron todos los de los cinco barrios de Juchipila.

Los anales de *Chimalpahín*, también llamados *Relaciones de Chalco-Amequemecan*, fueron escritos por Francisco de San Antón Muñoz, *Chimalpahín Quatehuamitzin*, descendiente de la nobleza de Chalco, linaje que le permitió tener acceso a los códices y a las informaciones en lenguaje oral de los ancianos. Esta obra, que consta de 272 páginas escritas en náhuatl hacia 1606 y 1639, se considera una fuente importante en el estudio del México antiguo y de la Colonia temprana<sup>227</sup>. En el séptimo de los ocho capítulos o relaciones que tiene la obra, se menciona la noticia de la aparición de “nuestra querida madre”, “Santa María de Guadalupe en el *Tepeyácac*”<sup>228</sup>. También hace mención de la costumbre que empiezan a adoptar los españoles de ir al Tepeyac. Nos dice que un 4 de marzo, Miércoles de Ceniza, fue el virrey Don Gastón de Peralta a tomar ceniza expresamente con “Nuestra Queridísima Madre del Tepeyac”.<sup>229</sup>

Otra costumbre de los indígenas en su culto a Guadalupe, era el cantar en vía pública en la Villa la relación de las apariciones, costumbre que empezó antes de 1629<sup>230</sup>. Este fue un medio de comunicación y conservación de la memoria colectiva entre los indígenas.

Para 1570 el Tepeyac era un punto de ganada fama, de entrada a la Ciudad de México y sus alrededores. Personalidades importantes, como visitantes y virreyes, al llegar o salir del Valle de México, acostumbraban ir ante la imagen para rendir culto y como devoción para alcanzar “buen camino”<sup>231</sup>. El reino de la Nueva España, que estaba dividido en dos repúblicas (la de indios y la de españoles), encontró un espacio común en la Imagen de la Virgen de Guadalupe. Los españoles la llamaron “Nuestra Señora de Tepeaquilla”. Hacia 1556, el arzobispo Montúfar había adscrito la ermita a su jurisdicción episcopal, motivado por la creciente devoción de los españoles<sup>232</sup>.

Así, el Tepeyac, sitio del antiguo santuario a Tonantzin, y primer lugar que conquistaron los españoles, se convierte en un espacio cargado de simbolismo. El Tepeyac fue el punto de unión de indios y españoles, con el cual identificaron a las dos poblaciones, a las dos repúblicas. Desde la primitiva ermita, a orillas de las aguas saladas

<sup>225</sup> Garibay K., Angel María, “Temas guadalupanos”, El Diario de Juan Baustista, en Obside, México: Revista Obside, IX, 1945, p. 163.

<sup>226</sup> *Op. cit.*

<sup>227</sup> González Fernández, *et. all.*, *Op. Cit.*, pp. 298-299.

<sup>228</sup> Garibay K., *Op. Cit.*, p. 299.

<sup>229</sup> *Op. cit.*, p. 299.

<sup>230</sup> *Op. cit.*, p. 319.

<sup>231</sup> Cuadriello, *Op. Cit.*, p. 12.

<sup>232</sup> O’Gorman, *Op. Cit.*

del Mar Tezcucano, la capacidad propositiva de la Efigie invita tanto a indios como a españoles a participar en un diálogo, que por un espacio y momento unifica bajo su reino celestial a las dos repúblicas de la Nueva España.

Es también en el siglo XVI cuando se unirían al culto guadalupano de indios y españoles el producto de estos dos: los mestizos. Los españoles vieron en él el signo de implantación de la Iglesia y la hispanidad en México. En su orfandad espiritual, los indios la abrazan como la Madre Celestial, y a la vez, ven en ella una continuidad de su otra Madre, Tonantzin. Los mestizos ven en Ella no sólo su mero retrato, sino la legitimidad de su ser social y cultural que les era negada.

enconchado, que consiste en combinar la pintura al óleo con incrustaciones de concha nácar, las que por lo general eran adheridas previamente a la tela o soporte, la que destaca por su elongada figura y elegante belleza es un anónimo sin fecha, considerado dentro del diecisiete, con la representación de la virgen simplificada y central, toda cubierta con enconchado, salvo el rostro y las manos. Aparece sobre un fondo casi plano de nubes de colore ocre. Este cuadro, que ha recibido una gran difusión en la actualidad, pertenece a la colección del Museo Franz Mayer de la Ciudad de México y tiene un marco de madera color caoba con diseños florales, también con incrustaciones de concha nácar.

Del siglo XVII son las primeras representaciones pictóricas de las cuatro apariciones tratadas como tema individual y que cumplen con el objetivo de convertir el lugar excepcional que Dios había otorgado a las tierras mexicanas. No se tienen los suficientes datos a la fecha, para lograr una estimación aproximada de las fechas en que se incluyeron las apariciones junto con la Virgen en un mismo lienzo. Sin embargo, respecto al tratamiento plástico de las cuatro apariciones como tema individual, la Dra. Elisa Vargas Lugo nos dice que éstas comienzan a pintarse entre 1666 y 1667.<sup>238</sup> Por el P. Francisco de Florencia sabemos que las primeras pinturas de las apariciones probablemente datan de 1648. En ese año, el bachiller Luis Lasso de la Vega mandó construir un cercado, decorado con pinturas de las apariciones, para proteger el manantial del "pocito".<sup>239</sup>

Otros elementos que datan del siglo XVII son las llamadas "enmarcaciones" de rosas y otras variedades de flores que aparecen en los extremos de la superficie o soporte. Estos diseños aluden al significado que tiene la rosa en la mariofanía guadalupana que se vió en otro capítulo, y a la vez denotan el estilo barroco de la época. También del diecisiete es la inclusión en un espacio delimitado en la parte inferior central de las composiciones con escenas de San Juan escribiendo el Apocalipsis o la aparición de la Virgen a Juan Bernardino, o bien, el Santuario del Tepeyac y sus alrededores.<sup>240</sup> Aparecen también en el siglo XVII pinturas de carácter bíblico en las que, por ejemplo, se representa a la Virgen de Guadalupe como descendiente del rey David, linaje que le otorga a la Virgen un sello Escritural.<sup>241</sup>

El culto guadalupano, que nace y florece en el siglo XVI mediante la fe y la religiosidad del pueblo, para la segunda mitad del siglo XVII alcanza un intenso impulso emocional con el naciente sentimiento criollo de nación, que más tarde en el siglo XIX desembocaría en las guerras de Independencia. Con el anhelo de construir una "nación mexicana", singular y diferente a la "Madre Patria", el pensamiento criollo encuentra en Guadalupe el símbolo de una identidad nacional, o lo que el teólogo Richard Nebel llama

<sup>238</sup>Vargas Lugo, *Op. Cit.*, pp. 76-100.

<sup>239</sup>Cuadriello, *Op. Cit.*, p. 27.

<sup>240</sup>Vargas Lugo, *Op. Cit.*, pp. 76-100.

<sup>241</sup>*Op. cit.*, pp. 76-100.

beneficiado a quien, en representación de los mexicanos es entregado el mensaje divino de salvación. Así, Sánchez establece la relación mujer apocalíptica-Virgen de Guadalupe al encontrar un fundamento en las Escrituras y, a la vez contribuye de manera significativa con el proceso de mexicanización del ícono guadalupano.

La Virgen (la Iglesia) transforma la vida espiritual de los antiguos mexicanos incorporándolos a la comunidad global cristiana, al criollo le ofrece la manera de enraizar en tierra de su nacencia y de fundar su nueva nación y al mestizo le garantiza una seguridad y razón de ser en la sociedad. De manera recíproca, la construcción ideológica de indios, criollos y mestizos, "hijos de sangre o tierra" en una reformulación del significado inicial apocalíptico. Dicho de otra manera, los espectadores indio, criollo y mestizo la interpretan con base en la experiencia personal de cada uno, y la identifican con éstas tres maneras de ser mexicano, es decir: la mexicanizan.

Así como en el caso de Israel, pueblo escogido para recibir a Jesucristo, México es la tierra elegida por la Virgen para fundar un nuevo reino y los mexicanos son sus hijos predilectos para ser custodios de su imagen. La elaboración de una simbología que relaciona a Su Figura apocalíptica con el aspecto territorial de México que hace Sánchez, es fundamental para el despertar de la conciencia del patriotismo en el criollo del siglo XVII. En una de sus analogías Sánchez ve en el elemento de la luna menguante a los pies de la efigie a "la planta de México fundada sobre aguas en que predomina la luna".<sup>251</sup> Como se vio en el Capítulo I de esta segunda parte, la palabra México se relaciona con el toponímico de origen lunar: *Metzli*, "en el ombligo o centro de la luna". Dicho de otra manera, la Virgen está parada en el centro de la luna, que es México. Aquí, es vista como precursora del nuevo reino y la confirmación en el Nuevo Mundo de las profecías de San Juan, señal expresada que legitima a la evangelización y cristianización de los pueblos autóctonos de México.

En la parte inferior central de la parte de la portada del libro *Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe*, del bachiller Miguel Sánchez, aparece una xilografía o grabado sobre madera, anónimo, conocido con el título de "Emblema de la Arquidiócesis de México", 1648 (lám. 8). Este pequeño grabado, con una increíble carga simbólica, no sólo ejemplifica la elaboración ideológica expuesta en el texto de Sánchez, sino que en ella aparecen elementos iconográficos de interés en este estudio. Este grabado bien podría ser la primera representación mexicanista en la iconografía guadalupana, ya que data de la primera mitad del siglo XVII y a la fecha no se tiene conocimiento de una anterior que contenga elementos o símbolos mexicanos.

En la parte central de la composición, que en este caso es de factura "primitiva", aparece la figura de la virgen muy modificada, superpuesta sobre un águila bicéfala y las llaves y tiara de San Pedro. Está de frente, en actitud de orar, rodeada de rayos solares con la luna menguante en la parte inferior central y en primer plano sobre la terminación de la falda de su túnica. Luce una gran corona, su cabello es largo y muy lacio, y su manto de los hombros a los pies. Al igual que en toda la composición, presenta un dibujo lineal

<sup>251</sup> Cuadriello, *Op. Cit.*, pp. 4-15.

esta escena con el panorama del Valle de México al fondo y el emblema del escudo de armas mexicano, hacen ver al espectador que, esta vez el santo no está frente al Mar Egeo sino ante el Tezcucano.<sup>253</sup>

Esta escena, significativa del anhelo novohispano del criollo, que proclama la gracia providencial del prodigio como un suceso exclusivo de la Nueva España, inspiró a Lucía García Noriega Nieto a llamarla “Patmos-Tenochtitlán.”<sup>254</sup>

El lienzo de gran formato que se analiza a continuación es un óleo sobre tela, anónimo mexicano, pintado en 1653 con el título de “Traslado de la Imagen de la Virgen de Guadalupe a la Primera Ermita o capilla de indios y Primer Milagro” (lám. 11).

Este lienzo, que pertenece a la colección de la Basílica de Guadalupe en la Ciudad de México, es también conocido como “El Pregón del Atabal”, mismo título del cántico que compuso D. Francisco Plácido, Señor de Azcapotzalco, el cual se cantó el día en que se trasladó la Imagen de la tilma de la casa de Zumárraga a la primera ermita en el Tepeyac. De acuerdo con Elisa Vargas Lugo, este lienzo está informado o inspirado en el texto compuesto por Don Fernando de Alva Ixtlilxóchitl, *Nican Motecpana*.<sup>255</sup> Escrito originalmente en idioma náhuatl en 1590, el texto, cuyo nombre corresponde con sus primeras palabras (“aquí se pone en orden”), “se refieren ordenadamente todos los milagros”,<sup>256</sup> es una versión del *Nican Mopohua*. El autor no sólo relata el Gran Acontecimiento sino que también menciona los “incontables milagros” de la Virgen, y a la vez, proporciona algunos datos biográficos de Juan Diego Cuauhtlatóhuac, “águila que habla”, primer vidente de la aparición.<sup>257</sup>

En uno de los párrafos en el texto del *Nican Motecpana* describe el evento de la traslación de la imagen de la tilma de la Catedral de México a la “capilla de indios”, o primera ermita en el Tepeyac. Nos dice el autor Ixtlilxóchitl que hubo entonces una gran procesión que se hizo al son del *teponaztli* y con el *teponaxcuícatl* o canto del atabal, en la que iban todos los eclesiásticos y varios españoles gobernantes de la ciudad, así como los señores y nobles mexicanos, y una muchedumbre de gente de todas partes. La procesión se encaminó por la calzada que sale de México hasta llegar al *Tepeyácac*, y por la laguna iban otros muchos naturales en canoa. Uno de los flecheros chichimecas disparó accidentalmente una flecha que hirió mortalmente a uno de los indios, a quien llevaron ante la “Virgen Nuestra Reina” y milagrosamente resucitó. Este primer milagro confirmó para Ixtlilxóchitl la promesa de la “Señora del Cielo Santa María de Guadalupe” de socorrer y defender a los mexicanos que la invoquen,<sup>258</sup> que hizo a Juan Diego.

<sup>253</sup> *Op. cit.*, pp. 4-15.

<sup>254</sup> Báez-Jorge, *Op. Cit.*, pp. 139-146.

<sup>255</sup> Vargas Lugo, *Op. Cit.*, p. 93.

<sup>256</sup> González Fernández, *et. all.*, *Op. Cit.*, p. 329.

<sup>257</sup> *Op. cit.*, p. 329.

<sup>258</sup> Ortiz Vaquero, Manuel, “Tres Ejemplos de Pintura Guadalupeana” en *Imágenes guadalupanas, cuatro siglos*, de Lucía García Noriega-Nieto (coordinadora), México: Centro Cultural Arte Contemporáneo, 1987, pp. 29-48.



Como se puede apreciar en la lámina 11 en este apartado, el autor anónimo de este lienzo logra recrear con lujo de detalles la vestimenta tanto de la población indígena como de la española, las costumbres y tradiciones de los mismos, así como el importante papel que los indígenas tuvieron en este acontecimiento.

En los escritos tanto de Torquemada como de Sahagún y de Durán, se encuentran relaciones de las tradiciones del canto y la danza que practicaban los antiguos mexicanos. Ortiz Vaquero nos dice que en estos textos se habla de las casas llamadas *cuicalli* destinadas a la rigurosa enseñanza del canto y la danza, así como de la manera de usar los mantos, plumas, máscaras, pieles, instrumentos y flores en las fiestas o *mitotes*.<sup>262</sup> En *Tenochtitlan* se tenía un lugar designado, el *mixcocalli*, donde se guardaban todos los implementos para los cantos y danzas.<sup>263</sup> En este lugar, nos dice Sahagún, se guardaban los *teponaztli* o tambores de madera hueca, los *huéhuatl* o tambores grandes, los *ayacachtli* o sonajas, los *tetzilácatl* o campanas, los *cocoloctli* o flautas y los *omichicahuaztli* o raspadores de hueso. El poeta-músico se caracterizaba al portar el distintivo de *mécatl* o cordel con flores,<sup>264</sup> que en el lienzo se pueden apreciar al cuello y en la cabeza del Señor de Azcapotzalco, don Francisco Plácido, tocando el *Teponaztli*, y de su acompañante, que aparece tocando el *huéhuatl*. El manipuleo que hace el Señor de Azcapotzalco, quien es el *teponacoani*, autor del cántico “El Pregón del Atabal”, nos es ocultado por otro personaje, probablemente un discípulo en la escuela de música, quien carga sobre la espalda el *teponaztli*.

En esta pintura, descrita en 1797 por don Ignacio Carrillo y Pérez en su libro *Pencil americano*, relación basada en el *Nican Motecpana*, el autor anónimo de la pintura plasma con finos valores plásticos la solemne procesión, el primer milagro y la antología pictórica de la pluma, los *amantecas* oficiales del arte plumario indígena, que hoy día se encuentra casi extinto<sup>265</sup>, pues sólo se sabe de dos *amantecas*, uno en el estado de Veracruz y otro don Gabriel Olay, quien junto con su hijo, aún producen finos aunque escasos trabajos en *amantecatli* en el Estado de México.<sup>266</sup>

En el primer plano del extremo derecho y sobre una cartela, aparecen una señora y los donantes o mecenas de la pintura: Diego de la Concepción y Joseph Ferrer. El segundo de los dos momentos que componen el lienzo se encuentra representado como un ventanal en la parte superior derecha de la composición, con vista a la zona lacustre del lago tezcucano. En esta escena aparecen en un primer plano cuatro canoas de indios y un pequeño islote sobre el cual yace un indio muerto que es llevado a la ermita o “capilla de indios”; les siguen, al fondo, cinco canoas más. En un segundo plano aparece una gran diagonal que representa la calzada de piedra que unía al centro virreinal de la ciudad de

<sup>262</sup> *Op. cit.*, pp. 29-48.

<sup>263</sup> Sahagún, *Op. Cit.*, p. 45.

<sup>264</sup> Sahagún, *Op. cit.*, p. 468.

<sup>265</sup> Ortiz Vaquero, *Op. Cit.*, pp. 29-48.

<sup>266</sup> Datos tomados con base en una investigación de campo por la Lic. María Luisa de Villa.

## Capítulo IX

### *Guadalupe patrona de México: Tratamiento plástico en el siglo XVIII*

En los primeros tres cuartos del siglo XVIII la Nueva España gozó de una gran prosperidad económica, basada principalmente en la agricultura, la ganadería y la industria minera.

Este bienestar material a su vez, generó un increíble esplendor en todas las expresiones artísticas de la sociedad novohispana. El siglo XVIII en la Nueva España se caracteriza por la gran cantidad de lienzos que se produjeron. El dieciochesco es el “gran siglo” del arte virreinal mexicano, el siglo de Guadalupe vista como *mujer águila*, como *flor novohispana de la contrarreforma* y como portadora del famoso lema *Non fecit taliter omni nationi*. Pero en el contexto matizado por el sentimiento criollo y el mestizaje racial y cultural del dieciochesco, Guadalupe también es vista como flor de la *contraconquista*. Pues la mexicanización de la Imagen por criollos y mestizos, estuvo animada por un espíritu de revelión ante el padre español y de afirmación de una nueva identidad cultural y nacional. Para finales del siglo XVIII, la Imagen de Guadalupe se había convertido en un símbolo polisémico. El vigor y la exuberancia del barroco se manifestaron tanto en el arte popular surgido en ese siglo, como en las artes menores y en el “arte culto”. En el dieciochesco se produjo, entre otras, una rica y variada industria textil. En arquitectura se construyeron innumerables obras de la calidad de la Catedral de Zacatecas, importante santuario guadalupano, y la Capilla del Pocito en el Tepeyac.<sup>268</sup>

En el barroco las formas adquieren mayor movimiento y el misticismo, sentimentalismo y lo ornamental cobran importancia. Por consecuencia, las guadalupanas del dieciochesco, aparecen por lo general acompañadas de ángeles y querubines, y de elementos decorativos como las guiraldas de flores. Conviene mencionar que España fue el país que con más fuerza manifestó los ideales contrarreformistas a través de su religiosidad y mística.<sup>269</sup> Esta influencia española se extendió en Europa, sobre todo en las colonias bajo la Corona de España. El pensamiento de la Contrarreforma se proyecta

<sup>268</sup> Moysén, Xavier, “El Arte Neoclásico” en *Cuarenta siglos de plástica mexicana, Época Colonial* de Xavier Moysén (coordinador), México: Editorial Herrero, S. A., 1970, p. 331.

<sup>269</sup> Ortiz Macedo, Luis, “El Siglo XVIII o un nuevo estilo de vida” en *Cuarenta siglos de plástica mexicana, Época Colonial*, de Xavier Moysén (coordinador), México: Editorial Herrero, S. A., 1970, pp. 201-323.

con fuerza florida en el barroco mexicano y en las pinturas de la Virgen de Guadalupe del dieciochesco. De ahí que se le considere como “Flor de la Contrarreforma”.

Esta efervescencia del arte del siglo XVIII, aunado al exaltado sentimiento del criollismo que se intensificó a lo largo del siglo, y que a su vez fue un factor fundamental en el esplendor del guadalupanismo de esa centuria, produjeron algunos de los más bellos y variados ejemplos de su iconografía de la Colonia y del Neoclásico. Consideradas por Francisco de la Maza como las creaciones más auténticas del pasado mexicano,<sup>270</sup> el guadalupanismo y el barroco tuvieron su mayor florecimiento en ese siglo. La Imagen de la Virgen, se convirtió en la expresión simbólica de lo propiamente mexicano.

Como es de suponerse, el ferviente culto del siglo XVIII generó una gran demanda de imágenes por parte del clero y de la sociedad civil, destinadas para la iconolatría de los grandes conventos, templos y las casas particulares. En su opúsculo *Maravilla americana*, el autor y pintor Miguel Cabrera nos dice que debido al número abrumador de imágenes guadalupanas, entre láminas y lienzos que se tocaban al original, el oro, en algunas partes de la Imagen, aparece opaco.<sup>271</sup> Constituido su “patronato” en la tercer década del siglo XVIII, estas representaciones se multiplicaron. Este fenómeno de multiplicidad, más tarde, en el siglo XX, con los métodos modernos de la reproducción litográfica, alcanzaría un grado superlativo. En este siglo, hubo pintores como José Padilla, que se dedicaron especialmente a la pintura con el tema.<sup>272</sup> La gran mayoría de los pintores principales y hasta los menos reconocidos la pintaron.<sup>273</sup> Entre los intérpretes guadalupanos del dieciochesco, como José de Páez, José de Alcibar, Juan Correa, los Chávez, los Arteagas y los Juárez, entre otros, se considera al pintor oaxaqueño Miguel Cabrera (1695-1768) como el pintor guadalupano por excelencia. Pues además de la cantidad de lienzos que pintó, fue devoto y estudioso de la Imagen de la Tilma, la cual inspeccionó, le saco copias y documentó en su opúsculo *Maravilla americana* de 1756.<sup>274</sup>

Sin embargo, habría que mencionar que no obstante que se produjeron composiciones complejas con tratamientos novedosos y de muy fina calidad, las pinturas del siglo XVIII por lo general son copias fieles del original. Muy probablemente esto se debió en parte al gusto de los clientes, quienes preferían una imagen lo más parecida al original.

No todas las reproducciones plásticas del siglo XVIII provienen de la original. En 1752 los pintores Cabrera, Alcibar y José Ventura Arnáez, fueron comisionados para reproducir el modelo de la tilma en tres lienzos. Uno de ellos fue propiedad del

<sup>270</sup>De la Maza, *Op. Cit.*

<sup>271</sup>Carrillo y Gariel, *Op. Cit.*, pp. 135-136.

<sup>272</sup>*Op. cit.*, pp. 135-136.

<sup>273</sup>Vargas Lugo, *Op. Cit.*, p. 128.

<sup>274</sup>Carrillo y Gariel, Abelardo, *El pintor Miguel Cabrera*, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1966, pp. 21-24.

arzobispo Manuel Rubio y Salinas, otro fue regalado al papa por el jesuita Juan Francisco López, y el tercero, pintado por Cabrera, se conservó en su taller como modelo. Por otro lado, se tiene conocimiento de al menos una copia que se tomó del perfil de la imagen original en papel aceitado y que tenía el pintor Juan Correa como modelo, fue utilizada por muchos pintores.<sup>275</sup>

Del autor Miguel Cabrera es el óleo sobre tela de 1766 con el título de “Virgen de Guadalupe” (lám. 12). Se trata de una composición sencilla, copia fidedigna del original, con la sola representación central de la Virgen con su mandorla de rayos solares dentro de un rompimiento de espesas nubes. Al igual que en el original, la Virgen ocupa la mayor parte de la superficie, y en este caso lleva como pie literario una inscripción que dice: “Tocada a su original en 28 de Octubre de 1766”.

El pensamiento y sentimiento criollos de “Grandeza Mexicana” lograron en el siglo XVII fincar en la conciencia colectiva de la sociedad novohispana la idea del acontecimiento como un suceso providencial y exclusivo de la tierra mexicana. El anhelo criollo de nación encuentra en el bachiller Miguel Sánchez y en la oratoria sagrada del barroco la oportunidad de su expresión.<sup>276</sup> La obra de Sánchez ofrece el testimonio de su origen divino y apocalíptico en el contexto territorial mexicano. Este testimonio integra a las dos corrientes del pensamiento criollo acerca del tema: El aspecto del origen divino y su “mexicanidad”.

La difusión del relato piadoso del *Nican Mopohua*, a mediados del siglo XVI, coincide con el naciente pensamiento criollo. El número cada vez mayor de criollos en la población novohispana y en especial dentro del clero del siglo XVII, son factores que contribuyeron al fortalecimiento de la ideología criolla, y en consecuencia, del guadalupanismo durante el siglo XVII y principalmente en el XVIII.<sup>277</sup> Ya desde finales del XVI, los criollos manifiestan preferencia por la Virgen de Guadalupe, en tanto que Ella es una imagen que se origina en la Nueva España y, por consiguiente, pertenece a América. En el pensamiento del criollo era esencial destacar toda singularidad novohispana. Para el espectador criollo de los siglos XVI, XVII y XVIII, nacido en estas tierras mexicanas de padres españoles, que ni es indio pero tampoco es español “legítimo”, es decir, peninsular, Guadalupe simboliza una forma de poder enraizar en suelo mexicano. Pues si bien es cierto que en su iconografía sin ser copia de ninguna otra, es una imagen netamente europea de tipo apocalíptico, el acontecimiento la transforma. Dicho de otra manera, la aparición, en el contexto histórico de la tercer década del siglo XVI, la abre a las diversas interpretaciones de los distintos sectores étnicos de la población de la Nueva España. Así, el criollo se identifica pues en Ella encuentra el símbolo tan esperado de su anhelo de nación.

<sup>275</sup>Carrillo y Gariel, *Op. Cit.*, pp. 135-136.

<sup>276</sup>Vargas Lugo, *Op. Cit.*, p. 100.

<sup>277</sup>Poole, *Op. Cit.*, p. 100.

Otras formas que celebran la tradición guadalupana en la Colonia y que florecieron en el dieciochesco fueron el teatro y los sermones en náhuatl (se encuentran estos últimos en diez volúmenes en la Biblioteca Nacional de México).<sup>278</sup> En este siglo florece también la oratoria sagrada sobre Ella, de predicadores criollos en su mayoría, con estilo barroco, que la trataban, junto con sus apariciones, en relación con el Apocalipsis, la astrología, la numerología, la mitología greco-romana y por supuesto con diversos aspectos de la "mexicanidad". Algunos ejemplos de la oratoria sagrada del siglo XVIII son "El Phenix de las Indias", "La imagen de Guadalupe", sermón predicado por Bartolomé de Ita y Parra con motivo del segundo centenario de las apariciones en 1731; "Sagrado retrato", del dominico Juan de San José en 1701, y "El iris celeste", de Joaquín Osuna en 1744. En muchos de estos sermones se le invocaba para obtener ayuda en epidemias, temblores, inundaciones y sequías, entre otros.<sup>279</sup>

Uno de los pocos predicadores criollos que enfatizan el lugar de los indios en esta devoción fue el ya mencionado dominico Juan de Villa, quien en 1733 predicó un sermón de acentuado sentimiento criollo, en el Hospital del Amor a Dios en la Ciudad de México. Este sermón fue publicado en 1744.<sup>280</sup>

Entre los criollos militantes del clero del siglo XVIII figura el jesuita, y ferviente devoto de la Virgen de Guadalupe fray Francisco Javier Clavigero, nacido en Veracruz en 1731. La visión vanguardista de Clavigero fusiona lo mejor de las ideas del Barroco con las de la Ilustración. Se considera que sus obras más importantes son *Storia antica della California*, publicada en Venecia en 1789, y su *Historia antigua de México*, considerada como fuente importante de la historia del México antiguo. Después de la expulsión de los jesuitas en 1767, Clavigero se estableció en Bolonia, Italia, donde existen tres santuarios guadalupanos y donde continuó con su labor de propagación del culto.<sup>281</sup>

El proceso de reformulación simbólica que opera en su ícono (como se vio en capítulos anteriores), se inicia con el fenómeno de "transición y continuidad" del culto en la población indígena del siglo XVI. Su significado se enriquece con la interpretación sincrética que hace el indio al transformarla en Guadalupe-Tonantzin. Para finales del siglo XVII se convierte en la imagen integradora que inspiró a indios, criollos y mestizos para crear un espacio común dentro de sus propias tradiciones y costumbres. En su papel de mediadora, hace posible el diálogo entre lo divino y lo terrenal, "... entre el Rey y los americanos, y entre los criollos, mestizos e indios".<sup>282</sup>

Para mediados del siglo XVIII, en plena eclosión guadalupana, su imagen se convierte en el centro del ideal político del criollo, quien la muestra como bandera del criollismo. El espectador criollo busca expresiones propias que fomenten la conciencia de nación, de patria, de mexicanidad. En Guadalupe, el criollo ve el símbolo integrador que,

<sup>278</sup> *Op. cit.*, pp. 187-189.

<sup>279</sup> Poole, *Op. Cit.*, pp. 179-189.

<sup>280</sup> *Op. cit.*, p. 183.

<sup>281</sup> *Op. cit.*, p. 201.

<sup>282</sup> Báez-Jorge, *Op. Cit.*, p. 141.

con base en una devoción compartida, aglutina a todos los grupos sociales de la Nueva España: Guadalupe representa la anhelada consolidación del sentimiento nacional del criollo.<sup>283</sup>

Los tres lienzos que se analizan en este apartado, representan los aspectos fundamentales del pensamiento criollo guadalupanista que se dio en el siglo XVIII. La significación americanista que se refleja en estas variantes, a su vez, contribuye al enriquecimiento del significado de su totalidad intrínseca y adquiere un sentido político-social.

La idea de "imagen integradora" se encuentra claramente proyectada en el óleo sobre tela de Luis Mena, titulado "Escena de Mestizaje con Virgen de Guadalupe" (lám. 13). En esta pintura, que forma parte de la colección del Museo de América en la Ciudad de Madrid, la composición consta de escenas individuales que se suceden unas a otras en cuatro franjas horizontales. Estas escenas delimitadas por una fina línea de color negro, representan en síntesis los frutos de origen divino y terrenal que se dieron en suelo mexicano en la Colonia. En la parte media de la composición están representados los somatotipos de los distintos grupos étnicos de la sociedad novohispana, así como el producto de su mestizaje. Con lujo de detalle y cuidado, tanto en los rasgos raciales como en la indumentaria que lucen las figuras, estos retratos individuales están también acompañados por un pie literario que explica las diversas formas de mestizaje. Así, por ejemplo, en una de las escenas, se representa la figura de una mulata al lado de un indio, y un niño moreno de pelo rizado, y al calce una inscripción que dice: "De Mulata y Yndio nace lobo".

En la parte inferior del lienzo, contenidas en un gran platón, se muestran las diferentes especies de frutas y verduras nativas de México como aguacates, calabazas y elotes, entre otros. En la parte superior, aparece una escena panorámica del Valle de México con la traza del pueblo del Tepeyac, el santuario guadalupano, el cerro y el lago de Texcoco con canoas y embarcaciones. A orillas de las aguas saladas del lago se ven varias figuras que representan a algunos de los habitantes del Valle de México. En medio de esta escena, rodeada de un banco de luz que baña todo el cuadro, aparece resplandeciente la imagen de la Virgen de Guadalupe, la "Estrella del Norte", con su mandorla solar, coronada cual reina celestial y, desde la parte superior central de la composición vela sobre su reino americano, unido bajo su Sagrada Imagen.

La metáfora celeste de la misma virgen "Estrella del Norte" (se apareció durante la posición boreal del lugar y se asocia también con la estrella "humeante", o cometa Halley, que se dice apareció en ese momento), fue inicialmente utilizada en 1688 por el P. Francisco de Florencia en su relación apocalíptica, precisamente bajo el título de "Estrella del Norte"<sup>284</sup>

Su culto en el dieciochesco recibió un gran impulso debido a tres importantes eventos históricos: la jura de la Virgen de Guadalupe como patrona singular de la Ciudad de México en 1737; la jura de la Virgen como titular de todo el reino de la Nueva España

<sup>283</sup>Nebel, *Op. Cit.*, p. 272.

<sup>284</sup>*Op. cit.*, pp. 154-156.

en 1747 y la confirmación papal de Benedicto XIV de este patronato en 1754, a partir del cual se le otorgó un oficio particular a su culto y se designó la fecha del 12 de diciembre dentro del calendario litúrgico.<sup>285</sup>

A raíz de la epidemia del *matlazahuatl* que azotó a los habitantes de la Ciudad de México de 1736 a 1737, la cual se temía hiciera los estragos de aquella que en 1576 mató a cerca de 200 mil indígenas,<sup>286</sup> se tomó la iniciativa de jurarla como patrona de la Ciudad. La idea de llevarla en procesión a la Ciudad de México no fue fácilmente aceptada debido al riesgo de que la tilma sufriera algún daño. En una novena que se hace en el santuario basilical, el predicador principal, Bartolomé de Ita y Parra, se opone a que la imagen salga del Tepeyac. Su argumento se basa en que a diferencia de la Virgen de los Remedios (principal veneración mariana de los españoles), por ser una imagen importada puede ser llevada a cualquier sitio pues no tiene un lugar determinado en América, la Virgen de Guadalupe, en cambio, se originó en la Nueva España y su lugar está en el Tepeyac.<sup>287</sup> Finalmente, y a pesar de la oposición de muchos, se lleva a cabo la ceremonia de jura el 27 de abril de 1737 en la capilla del palacio virreinal de la Nueva España, ante el foco visual de la Imagen del Tepeyac.<sup>288</sup>

Poco después se publicó la obra de Cayetano de Cabrera y Quintero *Escudo de armas de México*, en la cual aparece su nombre como protectora de la Ciudad de México, al lado de la mención del Escudo de Armas de México. De esta manera, es vista como emblema o blasón.<sup>289</sup>

Sobre el aspecto político y jurídico que en ese entonces tenían las ceremonias de jura, el Dr. Jaime Cuadriello dice que éstas equivalían a un contrato de fidelidad provincial. La razón de entidad política de una federación “sui-generis” era diferenciada por el símbolo devocional. Y, no obstante que el patronato dignificaba a la entidad política en función del orden colonial, también la constituía “culturalmente autónoma y privilegiada”.<sup>290</sup> Así, con la jura del patronato, se institucionaliza su tradición.

Estos eventos históricos dieron pie a las imágenes consideradas celebratorias o emblemáticas, cuyo propósito de propagación política y devocional se cumplía precisamente mediante un discurso emblemático.<sup>291</sup> Una variante de este tipo de imágenes celebratorias es la pintura anónima, óleo sobre tela de c. 1746, titulada “Imagen de jura de la Virgen de Guadalupe como Patrona de la Ciudad de México” (lám. 14).

En esta pintura de factura popular, que se encuentra en la colección del Museo de la Basílica de Guadalupe, aparecen las figuras centrales de los dos principales protagonistas de la mariofanía guadalupana del Tepeyac: La Virgen de Guadalupe y Juan Diego. El indio *macehual* aparece en la composición con los brazos extendidos en cruz

<sup>285</sup> Cuadriello, *Op. Cit.*, p. 52.

<sup>286</sup> Poole, *Op. Cit.*, p. 175.

<sup>287</sup> *Op. cit.*, pp. 175-176.

<sup>288</sup> *Op. cit.*, p. 176.

<sup>289</sup> Nebel, *Op. Cit.*, p. 159.

<sup>290</sup> Cuadriello, *Op. Cit.*, p. 20.

<sup>291</sup> *Op. cit.*, p. 52.

sosteniendo la tilma con la imagen de la virgen rodeada de su mandorla solar, con la luna y el ángel a sus pies dentro de un rompimiento de nubes. El espacio de nubes está decorado con un diseño barroco de manojos de rosas. En los costados de la tilma están las dos personificaciones de España y de la Nueva España, coronadas y en actitud de jurarla como patrona. La personificación de la Nueva España se distingue al ser el retrato de una india cacique que luce un elegante atuendo de *quexquemil*, tocado de *copilli*, acompañada de sus atributos beligerantes; el *macuahuitl* y su medallón de "armas". Esta forma de personificar visualmente al reino de la Nueva España se originó como modelo a partir de 1660 como producto del ideal político de los emblemistas criollos.<sup>292</sup> Circunscribiendo la cabeza de Juan Diego aparece la inscripción: "El Patrocinio de Nuestra Señora de Guadalupe".

La "indianización" del ícono, que de manera diferente se inicia con el culto de la población indígena del siglo XVI, es una manifestación del pensamiento criollo de nación que obedece a su preocupación por el arraigo y a su apropiación simbólica. A partir de las propuestas de Becerra Tanco y de Francisco de Florencia, este proceso de indianización adquiere mayor dimensión al atribuirle rasgos de nobleza nahua.<sup>293</sup> De esta manera, la virgen mestiza fue vista por el espectador criollo como una mujer perteneciente a la nobleza nahua, es decir, una reina mexicana. Sin embargo, ya era vista como mujer de la realeza por el indígena del siglo XVI. En el *Nican Mopohua* Juan Diego se refiere a la virgen como *cihuapilli* o noble señora.<sup>294</sup>

El "patronato" la convierte en la imagen de culto principal por sobre todas las demás vírgenes y santos que se veneraban en el México del siglo XVIII.<sup>295</sup> Y, a través del lenguaje simbólico de obras plásticas, como en el caso de la pintura que se analizó anteriormente, se transforma en la imagen emblemática que identifica a la Ciudad de México.

Con motivo del estreno de la nueva basílica en 1709, el jesuita Juan de Goicoechea predicó un sermón en que describió la representación de la Virgen como la "Mujer Águila". En su oratoria, Goicoechea se refiere a Ella como el águila mexicana renovada y cristianizada por la conquista espiritual. Es el águila de los mexicanos, la que tras de ser renovada en las aguas del mar Tezcucano se perpetúa como el "Ave-Fénix Eterna". Cuadriello dice que Goicoechea se refería al culto mítico de renovación de los filólogos moralizados, mediante el cual el águila volaba hacia el sol para después caer en las aguas frías y rejuvenecer. Con esta misión se lograba la perfección espiritual.<sup>296</sup> Al igual que el bachiller Miguel Sánchez, Goicoechea asocia al águila del emblema fundacional del Imperio Mexicano con el águila que se le dio a San Juan por compañera, ya que el santo pudo mirar el Sol de María.

<sup>292</sup>Cuadriello, *Op. Cit.*, p. 23.

<sup>293</sup>*Op. cit.*, p. 23.

<sup>294</sup>Nebel, *Op. Cit.*, p. 231.

<sup>295</sup>Poole, *Op. Cit.*, pp. 171-191.

<sup>296</sup>Cuadriello, *Op. Cit.*, pp. 19-20.



No obstante que la metáfora de “Mujer Águila” se origina en la obra de Sánchez en el siglo XVII,<sup>297</sup> su formulación explícita se da en la oratoria sagrada y en la plástica de mediados del setecientos. A esta relación emblemático-nacionalista el criollo le atribuye un significado sustancial y fundamental en términos de la relación guadalupanismo-nación. Al aparecer junto y en relación con el jeroglífico fundacional del Imperio Mexicano, su imagen se transforma en la expresión simbólica del reino de la Nueva España.

En el lienzo óleo sobre tela, anónimo del siglo XVIII, titulado “Imagen de la Virgen de Guadalupe con personificaciones emblemáticas de América y Europa, las cuatro apariciones y la alegoría de las armas mexicanas” (lám. 15), la imagen central de la virgen aparece con un conjunto de signíferos o elementos simbólicos que la describen. Rodeada de su mandorla de rayos solares, cuya luz ilumina todo el cuadro, con la luna menguante a sus pies y acompañada de las personificaciones de Europa y América, la “flor de la contrarreforma” se posa sobre las antiguas armas mexicanas. Situadas alrededor del banco de espesas nubes decorado con guirnaldas de rosas y listones que destacan el estilo barroco, están las cuatro escenas individuales de las apariciones. En la parte inferior se representa una visión idealizada del Mar Tezcucano, en cuyas aguas azulosas y saladas aparecen dos islotes que sirven de “pie de tierra” para las personificaciones emblemáticas. Europa, vestida con capa roja y cuello de armiño le brinda, sumisa, su corona imperial a la virgen mientras que América, “predestinada a ser redimida por Guadalupe”,<sup>298</sup> viste con faldellín de plumas, de acuerdo con el tipo eurocéntrico de Cesare Ripa, y pronuncia la famosa frase *Non fecit taliter omni nationi*.

Desde la época medieval la intercesión de María había sido la práctica religiosa de mayor preferencia en el catolicismo tradicional. Por esto, al ser enarbolada como estandarte, la iconografía mariana se convirtió en el símbolo más visible de la contrarreforma.<sup>299</sup>

En este cuadro que forma parte de la colección del Museo de la Basílica de Guadalupe, adquiere un nuevo significado. Al manipularla, rodeándola de símbolos mexicanos, el pintor le da a una nueva nacionalidad. El escudo de Armas Mexicano con el águila imperial posada sobre un tunal y batiendo sus alas, nos afirma que la virgen es oficialmente mexicana.

La Virgen del Apocalipsis es ahora la “Mujer-Águila”, que en esta composición forma parte, en la cúspide, de un diseño vertical como *tótem*, cuyo soporte es precisamente el emblema fundacional de México-Tenochtitlan, es decir, la “planta de México”.

La apropiación del versículo 147 del libro de los Salmos, *Non fecit taliter omni nationi*, como filacteria que la acompaña, data del último cuarto del siglo XVII.<sup>300</sup> Su

<sup>297</sup>Nebel, *Op. Cit.*, p. 270.

<sup>298</sup>Vargas Lugo, *Op. Cit.*, p. 124.

<sup>299</sup>O’Gorman, *Op. Cit.*, p. 121.

<sup>300</sup>Cuadriello, *Op. Cit.*, p. 20.

utilización, primero por el P. Francisco de Florencia, como señal de distinción para México y los mexicanos, se convirtió en la idea directriz del guadalupanismo y es un aspecto fundamental de su acontecimiento. No había otorgado tal providencia a ningún otro pueblo de la tierra.<sup>301</sup> El uso de esta inscripción al lado de su efigie representa un paso fundamental en el proceso de apropiación recíproca que a través del lenguaje plástico, entre otros, enriquece la simbología de su ícono.

María de Guadalupe, la Madre de Dios, determinó elegir al pueblo mexicano con sin igual preferencia. Los mexicanos no podían hacer otra cosa que elegir a la Virgen como la dueña y protectora de esta tierra. Con el pueblo de Israel sucedió que Dios los eligió como su pueblo, destinándolo a realizar el plan celestial sobre la tierra, e hizo la primera gran parte de la historia humana privilegiando a Palestina como el gran escenario de Tamaña y única hazaña. Pero acá con los mexicanos ¡asombro de asombros!, no únicamente Dios sino también la Madre de Dios hacían de la segunda y definitiva elección para culminar la parte de la historia en curso como plan divino para la humanidad, ¡estaríamos en un plan superior al de Tierra Santa! Los elementos mexicanos en el caso del lienzo descrito anteriormente actúan como signíferos que describen o identifican al significante o su figura, la mexicanizan. De manera recíproca, el tipo apocalíptico en su iconografía, las escenas de las apariciones que ilustran el aspecto del milagro divino, así como la inscripción Escritural, son símbolos de su distinción y elección de México; la Virgen (la Iglesia) cristianiza a México. La formulación criollo-nacionalista, que ingeniosamente logra proyectar el pintor anónimo en este lienzo muestra al espectador cómo Ella está honrando al reino de la Nueva España.

Con base en la apertura de esta obra, para la visión americanista del espectador criollo del siglo XVIII tardío, la personificación de Europa le dice que le esta “cediendo” su corona. Respaldata por la frase Escritural proclamada por la misma América se representa en la “Mujer Águila”, que toma posesión de las armas mexicanas. La Nueva España deja de ser “Nueva” y “España”,<sup>302</sup> y el criollo ya no es el hijo colonizado del colonizador, pues en la visión del criollo la Virgen de Guadalupe quiso llegar para fundar un nuevo reino renovado y cristianizado.

---

<sup>301</sup>Nebel, *Op. Cit.*, p. 157.

<sup>302</sup>*Op. cit.*, p. 146.

## Capítulo X

### *Guadalupe, estandarte de Independencia: Tratamiento plástico en el siglo XIX*

Al finalizar el siglo XVIII y en los albores del XIX, la Nueva España se encontraba en etapa crítica de transición en los sectores político, económico, social y cultural, etapa que con el movimiento criollo nacionalista irrumpe en la guerra de Independencia de 1810 a 1821. Entre otros muchos factores que marcan el inicio de la desintegración del orden colonial en México, quizá los más importantes son el resentimiento generalizado de la población en contra de la mala administración del gobierno virreinal, las reformas coloniales emprendidas por la política de la dinastía borbónica, el movimiento político-social criollo, y las ideas de modernidad generadas por la era de la Ilustración francesa.<sup>303</sup>

Con base en las conclusiones presentadas por el visitador José de Gálvez después de su recorrido de las colonias, Carlos III de Borbón instituye varias reformas a fin de frenar los abusos y corregir los vicios de las autoridades virreinales. Estas reformas, que entre otras medidas incluyen un aumento de impuestos y mayor control de la Iglesia, culminan en la expulsión de los jesuitas en 1767, una de las órdenes religiosas que más habían destacado en la labor educativa y de propagación de las corrientes del barroquismo. Esta medida devino en el abandono de un centenar de misiones establecidas por la Compañía de Jesús, generando un mayor descontento entre la población.<sup>304</sup> Las reformas emprendidas por los Borbones logran sanear la economía pero convierten a la Nueva España en un territorio sometido a un poder centralista y a una explotación sistematizada.<sup>305</sup>

Por otro lado la política de la dinastía borbónica inspirada en el tratado filosófico de la Ilustración favorece la penetración de las ideas del razonamiento y modernidad en la Nueva España. El apoyo de Francia y España a la Independencia de los Estados Unidos, a

---

<sup>303</sup> Moyssén, *Op. Cit.*, pp. 327-365.

<sup>304</sup> Poole, *Op. Cit.*, p. 171

<sup>305</sup> Paz, Octavio, *El Laberinto de la Soledad*, México: Fondo de la Cultura Económica, 1969, pp. 81-105.

su vez propicia la infiltración de ideas libertarias en la Nueva España.<sup>306</sup> Así, la tradición colonial, basada en el principio jerárquico del catolicismo, se veía contrarrestada por el ideal de la libertad y la igualdad de los hombres ante la ley, en tanto que seres de razón<sup>307</sup>

La segunda mitad del siglo XVIII se caracteriza, por sus sólidas instituciones culturales. Con el patrocinio de Carlos III; se funda la Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Carlos en 1783, en el predio anexo a la Casa de Moneda, ocupado en ese momento por la Escuela de grabado.<sup>308</sup> La creación de la Academia fue un gran impulso para el arte del neoclásico, que traía consigo las ideas de renovación y modernidad emanadas de la Ilustración francesa.

El paso del barroco al neoclásico coincide, aunque no de manera casual, con las corrientes del pensamiento racionalista. Estas corrientes del pensamiento francés de la Ilustración y el estilo neoclásico estuvieron estrechamente vinculados con la Real Academia. El objetivo principal de la academia fue entrenar a los futuros artistas con base en los ideales de la forma clásica: “la sencillez, claridad, equilibrio y calma, la grandiosidad sin exageraciones y el drama sin violencia.”<sup>309</sup>

El barroco mexicano, que floreció con el vigor y exuberancia que caracterizaron a la plástica que se produjo en el siglo XVIII, para las postrimerías de ese siglo se mostraba como un arte desgastado. Las formas místicas y sentimentales y el sentido simbólico y alegórico del barroco que abrigaron, entre otras formas, las representaciones apocalíptico-emblemáticas de la Virgen de Guadalupe, fueron reemplazadas por las formas puras y simplificadas del neoclásico, estilo que aún en la temática religiosa expresaría su sentido universal. Inspirado en el clasicismo greco-romano, el neoclásico surge como una reacción al barroco a mediados del setecientos y persiste hasta la segunda mitad del ochocientos. Los cánones del neoclásico buscan la sobriedad y simplificación racional de la forma y las líneas definidas, a la vez que eliminan el realismo, lo ornamental y restringen la expresión del sentimiento humano.<sup>310</sup>

Debido a la escasez de recursos humanos y económicos, generada por la crisis de la guerra de Independencia, la academia termina al parejo de la Colonia en 1821. No obstante que el arte neoclásico llega a su final antes de que México adquiera el rango de nación, la influencia del neoclásico, que fue signo de progreso y libertad, se deja sentir durante todo el siglo XIX.<sup>311</sup>

<sup>306</sup> Ortiz Macedo, *Op. Cit.*

<sup>307</sup> Paz, *Op. Cit.*, pp. 81-105.

<sup>308</sup> Ortiz Macedo, *Op. Cit.*, p. 307.

<sup>309</sup> Ortiz Angulo, Ana, *La Pintura Mexicana Independiente de la Academia en el siglo XIX*, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1995, p. 61.

<sup>310</sup> Moyssén, *Op. Cit.*, pp. 327-365.

<sup>311</sup> *Op. cit.*, p. 365.

En general el siglo XIX se caracteriza por géneros como: la pintura costumbrista, la retratística del guanajuatense Hermenegildo Bustos la del jalisciense José María Estrada, los bodegones o cuadros de comedor del poblano Agustín Arrieta y el género de paisaje del veracruzano José María Velasco. También se produce en ese siglo, la pintura de temas históricos o histórico-religiosos, como el lienzo titulado "El padre Bartolomé de las Casas", de Félix Parra.

No obstante que el acentuado sentimiento nacionalista del siglo XIX, entre 1810 y 1910 genera un gusto por estos géneros de pintura, pintura importante para la historia del arte mexicano, las guadalupanas pasaron al ochocientos sin mengua en su producción.<sup>312</sup> El estudio de la pintura mística del arte colonial revela que el culto de muchas imágenes religiosas que se tuvo en una época, en otras decae. Estos ciclos de la imaginería no afectaron el gusto por imágenes guadalupanas ni durante la Colonia ni en el siglo XIX, pero no se volverían a ver las complejas formulaciones iconográficas de los espléndidos lienzos del dieciochesco. La tradición de la pintura con tema guadalupano se mantuvo viva dentro del período neoclásico y a lo largo del siglo XIX, con pintores como Mariano García, José María Vázquez, Ignacio Estrada, Domingo Ortiz,<sup>313</sup> José Amador y con Rafael Ximeno y Planes, intérprete principal de la pintura neoclásica de tema religioso. De Ximeno y Planes son dos grandes cuadros del plafón del Palacio de Minería del Arquitecto Manuel Tolsá, con el tema de "La Asunción de la Virgen" y "El Milagro del Pocito". Este último se refiere a las apariciones.<sup>314</sup>

Por otro lado, el intenso fervor guadalupano del siglo XIX se hace patente, en la estatuaria y la pintura de ex-votos, que aunque datan del siglo XVI y XVII, respectivamente, en el ochocientos son innumerables sus representaciones.

Del siglo XIX, son las primeras imágenes en litografía, medio de grabado que se introdujo en México en 1826. Hechas en México y también en Europa, las litografías con este tema del siglo XIX son importantes en el estudio de su iconografía, pues además de contribuir en el fenómeno de multiplicidad del ícono, es en este medio precisamente donde aparecen algunos aspectos novedosos como su representación estampada en la tilma y flotando en un espacio neutro.<sup>315</sup>

Salvo en algunas excepciones, la representación de guadalupanas en el siglo XIX se apegó fielmente al original. Por lo general se eliminaron las apariciones y se restringieron las representaciones de elementos ornamentales como flores, ángeles y querubines, los que en muchos casos aparecen como amorcillos románticos.<sup>316</sup> Un buen ejemplo de la pintura guadalupana, que se produjo dentro de los cánones neoclásicos del ochocientos, es el lienzo titulado "El santuario de Guadalupe y tres advocaciones marianas: la Inmaculada Concepción, Guadalupe y la Asunción", de autor anónimo mexicano (lám. 16).

<sup>312</sup> Carrillo y Gariel, *Op. Cit.*, pp. 135-136.

<sup>313</sup> *Op. cit.*, pp. 135-136.

<sup>314</sup> Moyssén, *Op. Cit.*, pp. 360-363.

<sup>315</sup> Vargas Lugo, *Op. Cit.*, p. 136.

<sup>316</sup> *Op. cit.*, p. 136.

En esta pintura al óleo sobre tela, la Virgen de Guadalupe aparece en la parte superior central del cuadro doblemente aureolada por su mandorla solar y un banco de blancas nubes. Se encuentra flanqueada por las figuras de una Purísima que contempla hacia abajo y una Asunción con la mirada dirigida hacia el cielo. En la parte inferior de la composición que tiene el diseño de una letra "T", se encuentra la representación del santuario basilical con su atrio marcado por líneas definidas. A excepción de las torres, la cúpula y el remate, que sí corresponden con el proyecto de la antigua Colegiata, de 1709, la fachada del santuario aparece alterada.<sup>317</sup>

Al pie de las figuras de las tres vírgenes y del santuario están inscritos en latín algunos versículos del quinto capítulo del *Cantar de los Cantares* (6:9): "¿Quién es ésta que va subiendo cual aurora naciente, hermosa como la luna, brillante como el sol, terrible como un ejército en orden de batalla". Al integrar estos versículos dentro de la composición el autor del lienzo logra representar a los dos prototipos inmaculistas vigentes desde el Renacimiento: María como la mujer del Apocalipsis y como la mujer del *Cantar de los Cantares*.<sup>318</sup>

Conviene recordar que el tipo iconográfico, tanto de la Virgen de Guadalupe como el de las advocaciones marianas de la Purísima y de la Asunción, provienen de la Virgen del Apocalipsis.<sup>319</sup> Los atributos apocalípticos de la visión de San Juan se encuentran en este caso, aunque de manera modificada, en las tres advocaciones de María. Las doce estrellas que representan a las 12 tribus de Israel aparecen multiplicadas sobre el manto de la Virgen de Guadalupe. La luna menguante de San Juan Bautista, la que mengua al aparecer el sol de justicia, se encuentra a los pies de la Purísima y de la Guadalupana. El resplandor del sol, que refiere a Jesucristo aparece como aureola que rodea toda la figura de la Guadalupana y las cabezas de la Purísima y de la Asunción. Vale destacar la marcada diferencia iconográfica entre las vírgenes de la Purísima y de la Asunción, las que corresponden con el modelo de vírgenes apocalípticas de Rubens, que se difundió en México, y la de la Virgen de Guadalupe, que aún siendo de tipo apocalíptico, es totalmente diferente.

El tratamiento de las formas puras y racionalmente simplificadas de las tres advocaciones y del santuario que aparecen sobre un fondo, que representa un celaje también simplificado, obedece a los cánones neoclásicos. En esta composición, en la que se eliminó toda representación de elementos decorativos y se restringió al mínimo la expresión del sentimiento humano, destacan el naturalismo y el carácter sobrio del ideal neoclásico. La interpretación del pensamiento que transmiten las imágenes en este lienzo, la lectura iconológica del lienzo, revela que las inscripciones de los versículos tomados del *Cantar de los Cantares*, al igual que las túnicas blancas de la Purísima y de la

<sup>317</sup> Berndt León Mariscal, Beatriz, "El guadalupanismo y las devociones" en *Visiones de Guadalupe* de Alberto Ruiz.

<sup>318</sup> Robledo Galván, Carmen de Montserrat, en *Visiones de Guadalupe* de Alberto Rey Sánchez, México: Artes de México, N°29.

<sup>319</sup> Santiago, Sebastian, *Iconografía e iconología del arte novohispano*, México: Editorial Diblo, S.A. De C.V., 1992 p. 43.

Asunción, enfatizan literaria y plásticamente la pureza inmaculada de María.<sup>320</sup> La presencia de la Colegiata de acuerdo con Beatriz Brendt León Mariscal, podría referirse al lugar de congregación con fines espirituales de los militantes criollos.<sup>321</sup> Sin embargo, el diseño arquitectónico del Santuario, es puramente europeo.

Una revisión del lienzo permite observar que, a diferencia de los lienzos que se analizan en el capítulo anterior, en este caso no aparecen elementos o signíferos que la identifiquen con México o con la "mexicanidad". Para el siglo XIX ya era vista por el espectador mexicano como un "imagen mexicana", y que ya había sido mexicanizada con la carga simbólica que le fue atribuida por indios, criollos y mestizos, el resto de la composición presenta un sentido universal. Excluyendo su imagen, esta pintura bien podría identificarse con cualquiera de las culturas europeas con culto mariano como las de España, Italia o Francia. Desde sus inicios el neoclasicismo adquirió un carácter internacional, ya que su objetivo fue el crear un "modelo ideal" de belleza inspirado en las reglas clásicas. Por lo tanto, la presencia de la Virgen de Guadalupe de México, acompañada de otras vírgenes apocalípticas y europeas, no sólo confirma el carácter universal de la Iglesia, el origen divino y sello Escritural de la Virgen, sino que también la sitúan en un contexto internacional.

La fuerza de las corrientes del Barroco, que propiciaron el desarrollo de una religiosidad popular, específicamente mexicana y concentrada en Ella, se vio debilitada por la fuerza modernizadora del razonamiento y el carácter internacional del neoclásico. Pero este fenómeno se dio más bien en la cultura oficial del siglo XIX, la cual vivía de los conceptos europeos y no estimaba como arte las expresiones auténticamente mexicanas, como el arte popular. Sin embargo, en las clases mayoritarias de la sociedad del siglo XIX la religiosidad popular prosiguió con fuerza. Algunos veían a Europa como ideal, específicamente a Francia, y otros, veían, al *Anáhuac*. Estas dos visiones de México por los mexicanos persistirían durante el siglo XIX. En contraste con la casi desaparición de la pintura religiosa en el academicismo neoclásico, paralelamente floreció una producción popular con un predominio de temas religiosos muchas veces de artistas indígenas, que tuvo vigencia durante todo el siglo XIX.<sup>322</sup>

Como ya se mencionó en otros apartados, la sociedad novohispana se componía de distintos grupos étnicos que con base en una devoción compartida y dentro de la amplitud de la expresión cultural que permitió el barroquismo y la doctrina católica, lograron crear una cultura mexicana en torno a Guadalupe. Pero ésta, desde sus inicios se articuló y se alimentó más bien con base en la religiosidad popular y personalidad propia del pueblo, pero también con base al impulso a su devoción por parte de la Iglesia y del clero pensante. En la conciencia del americano,

<sup>320</sup> Berndt León Mariscal, *Op. Cit.*, p.44.

<sup>321</sup> *Op. cit.*, p.44.

<sup>322</sup> Gruzinski, *Op. Cit.*, p. 204.

en la conciencia colectiva del pueblo, el siglo XVIII es la “gran fragua” cuando cristaliza en Guadalupe la idea de lo americano como algo auténtico de este continente y diferente a lo europeo.<sup>323</sup>

El resentimiento y hostilidad hacia los vicios y abusos de la mala administración centralista del Virreinato, aunado al exaltado sentimiento nacionalista del criollismo, hacen que indios, criollos y mestizos reafirman cada cual su propio guadalupanismo. A finales del siglo XVIII el santuario basilical del Tepeyac se convirtió en el centro principal de la religiosidad y de la identidad del indio, del criollo y del mestizo.<sup>324</sup> A partir de 1751 el pueblo del Tepeyac fue elevado al rango de villa.<sup>325</sup>

El sentimiento patriótico estrechamente vinculado al guadalupanismo, que alentó al novohispano de finales del siglo XVIII y principios del XIX, se refleja en la obra de los pensadores de esa época. José de Fernández de Lizardi (1776-1827), “El pensador mexicano”, quien consideraba el arte barroco del dieciochesco como “un acopio de leña dorada a lo antiguo y bien indecente”.<sup>326</sup> Fue uno de los intelectuales del siglo XVIII tardío que escribieron obras para la glorificación de la imagen de Guadalupe.<sup>327</sup> En 1820 se publica como póstuma la obra *Baluartes de México*, de Mariano Fernández de Echeverría y Veytia. Discípulo de Lorenzo Boturini Benaduci, Veytia incluye en su obra el tema de las cuatro principales devociones marianas de esa época en el área de México: la Virgen de Guadalupe, la de los Remedios, la de la Piedad y la de Bala.<sup>328</sup>

En víspera de la Independencia, el dominico Fray Servando Teresa de Mier (1765-1827) predicó su famoso sermón guadalupano el 12 de diciembre de 1794 en la Ciudad de Guadalajara. En este sermón, debido al cual Teresa de Mier fue encarcelado por la Santa Inquisición y más tarde enviado a España,<sup>329</sup> al tratar sobre el Acontecimiento, el autor propone que la cristianización de México se realizó antes de la Conquista, puesto que fue el apóstol Tomás quien introdujo la imagen de Guadalupe, así como Santiago había cristianizado a España con la imagen del Pilar.<sup>330</sup> De esta manera, Teresa de Mier no sólo altera el relato de las apariciones que toma del *Nican Mopohua*, sino también implica el que la Conquista y la colonización de México fueron innecesarias.

---

<sup>323</sup> Ortiz Angulo, *Op. Cit.*, p. 62.

<sup>324</sup> Poole, *Op. Cit.*, p. 171.

<sup>325</sup> *Op. cit.*, p. 233.

<sup>326</sup> Moyssén, *Op. Cit.*, p. 344.

<sup>327</sup> Nebel, *Op. Cit.*, p. 161.

<sup>328</sup> Poole, *Op. Cit.*, p. 200.

<sup>329</sup> *Op. cit.*, p. 207.

<sup>330</sup> Nebel, *Op. Cit.*, p. 159.



La búsqueda de una identidad por los criollos, indios y mestizos de los siglos XVII y XVIII, encuentra un símbolo en la imagen de la Virgen de Guadalupe, imagen que en su papel de mediadora es también un símbolo integrador. En su búsqueda y encuentro, la amalgama indio-criollo-mestizo genera una cultura auténticamente mexicana: la “cultura guadalupana”. Como se vio anteriormente, ésta se manifiesta en las artes plásticas, las letras, la música, el canto, la oratoria sagrada, una gran cantidad de documentación histórica y en las costumbres de la religiosidad popular de la sociedad novohispana. Para finales del siglo XVIII y principios del XIX, esa búsqueda y encuentro de identidad y cultura fluye en un patriotismo criollo que la convierten en el símbolo del sentimiento nacionalista. En todas sus etapas del siglo XVI al XIX, la enorme influencia que ejerció en la religión y en la sociedad novohispana, están estrechamente vinculadas con una emergencia de la “conciencia nacional”.

Mucho antes de concebir la idea de una “nación mexicana”, en la conciencia colectiva de los novohispanos ya existía la noción de pertenecer a la gran hermandad de “hijos de Guadalupe”.<sup>331</sup> Para finales del siglo XVIII, la imagen de Guadalupe se había convertido en un símbolo polisémico cuyas diversas representaciones afirmaban la identidad de los novohispanos. Guadalupe representaba el reino de la Nueva España como una unidad diferente a España. Acompañada de la insignia de Tenochtitlan, la imagen de Guadalupe se convirtió en la representación más genuina de la Nueva España: símbolo de lo propiamente mexicano.<sup>332</sup>

En su papel mediador simbólico, es el centro de la integración de los distintos grupos étnicos de la Nueva España, integración que fue un factor fundamental para la concertación política de estos grupos en el inicio de la Independencia de México.<sup>333</sup> Su imagen integradora y emblemática se convierte en el centro de la ideología insurgente. El espectador de la segunda década del siglo XIX ve en Ella un símbolo de libertad, el criollo ve a su Madre divina, la legitimización de su identidad, de su sueño de nación y la promesa de un México independiente. En su apertura a todas estas significaciones su ícono se ve enriquecido y revitalizado.

La noche del 15 de Septiembre de 1810, un jefe del movimiento insurgente, el cura criollo y abajeño Miguel Hidalgo y Costilla, toma una imagen de la Virgen de Guadalupe de la sacristía del templo de Jesús Nazareno de Atotonilco, Guanajuato<sup>334</sup> y, cual estandarte de Independencia, la hace colocar a la cabeza de sus tropas, (lám.17). Ante la imagen, la muchedumbre, ebria de satisfacción, gritó: “viva la Virgen de Guadalupe y mueran los gachupines”. La rebelión insurgente, quedaba puesta a su amparo. Como respuesta, el virrey Venegas mandó llevar a México una talla de la Virgen

<sup>331</sup> Nebel, *Op. Cit.*, p. 159-164.

<sup>332</sup> Florescano, Enrique, *La formación de la Bandera Nacional: un encuentro de tres tradiciones*, México: 1997, ensayo inédito, p. 31.

<sup>333</sup> Báez-Jorge, *Op. Cit.*, pp. 139-146.

<sup>334</sup> De la Mota, *Op. Cit.*, p. 141.

de los Remedios y entre las manos de la imagen colocó las insignias de su poder. Así, la lucha de la Independencia se convirtió en una “guerra de imágenes”.<sup>335</sup> La Virgen de los Remedios, definida en el siglo XVI como la “imagen conquistadora”,<sup>336</sup> fue nombrada en 1811 por el virrey Venegas “Capitana de los Ejércitos Realistas”,<sup>337</sup> y a su vez, la Virgen de Guadalupe, como “Capitana de los Ejércitos Trigarantes”, representaba el lema “Religión, unión, independencia”, y el emblema principal de la insurgencia en el centro de un culto patriótico. Al ser incorporada a las tropas populares, recibió el nombre de “María Insurgente”. La fusión de creencias religiosas tradicionales y aspiraciones políticas modernas, hizo simbolizara tanto la carga mítica de las masas indígenas y populares, como las aspiraciones libertarias de los grupos políticos de la Nueva España. La pluralidad de significaciones la convirtió en símbolo religioso y político de los mexicanos. Después de la muerte de Hidalgo, la Suprema Junta Nacional Americana o Junta de Zitácuaro, esbozó la primera forma de gobierno revolucionario en 1811 y eligió un escudo para actas, proclamas y documentos oficiales. Bajo el águila posada sobre un tunal, en el escudo aparecen las iniciales del versículo que la acompañó: *Non fecit taliter omni nationi*.<sup>338</sup> La guerra civil de la Independencia generó a la vez, una guerra de imágenes entre la “imagen conquistadora” de la Virgen de los Remedios y “María Insurgente”, Virgen de Guadalupe. El triunfo de la Independencia en 1821 es también el triunfo de la radiante imagen de Guadalupe-Tonantzín, la imagen integradora de razas y pueblos, que se constituirían en una nación con su efigie como símbolo constitutivo de la “Nación mexicana.”<sup>339</sup> Debido a la semejanza con los frescos de Atotonilco del pintor Miguel Antonio Martínez de Pocasangre en tanto el dibujo, cromatismo sencillo y expresividad en la figura, el Mtro. José de Santiago atribuye la autoría del estandarte de Independencia a éste pintor. No obstante que no se tienen mayores datos acerca de Pocasangre, sabemos que estuvo activo de c. 1740 a 1767, periodo de tiempo en el cual pintó la obra del Santuario de Atotonilco.<sup>340</sup>

El estandarte, óleo sobre tela de c. 1810 (lám. 17), presenta una imagen central de la Virgen de Guadalupe flanqueada por dos medallones, las siglas de María y el lema de “viva S. Ma. de Guadalupe” y dos manojos de flores. Los medallones están rematados en la parte superior por una corona. El medallón del lado derecho de la Virgen, contiene una escena con pequeños cerros y una iglesia al fondo y en primer plano las figuras de San Felipe Neri y (podría ser) la del fundador del Santuario de Atotonilco, Luis Felipe Neri de Alfaro. El del extremo izquierdo, contiene los símbolos emblemáticos de dos leones y dos

<sup>335</sup> Gruzinski, *Op. Cit.*, p.205.

<sup>336</sup> *Op. cit.*, p.134.

<sup>337</sup> Báez-Jorge, *Op. Cit.*, pp. 139-146.

<sup>338</sup> Florescano, *Op. Cit.*, p. 34.

<sup>339</sup> Nebel, *Op. Cit.*, p. 161.

<sup>340</sup> De Santiago Silva, José y Juan Diego Razo Oliva, *Atotonilco, visión mística y libertaria*, México: Gobierno del Estado de Guanajuato, 1985, p. 81.

torres que probablemente refieren a la orden de los jeuistas. Las expresiones complacientes y dulzonas de los rostros de la Virgen y el ángel, el marcado dibujo lineal y la sencillez del colorido, guardan semejanza con las figuras en los muros de Atotonilco. Sin embargo, la imagen del estandarte que se conserva en el Museo Nacional de Historia del Castillo de Chapultepec en la Ciudad de México, aparece como anónimo.

El contexto inmediato regional e histórico en el cual aparece el estandarte de la Independencia, nos refiere a los dos legados cultural e iconográfico de Guadalupe que convergen precisamente en la región del Bajío en el anhelo de crear un Estado independiente de España. José de Santiago señala que en el pensamiento de la población criolla del siglo XVIII, se dieron dos corrientes: beligerante y mística.<sup>341</sup> Estas dos vertientes encontraron un campo fértil en la psicología de las masas populares y de las etnias locales particularmente en la zona del Bajío. Se evidencian en Atotonilco no solo en sus murales sino por la imagen Guadalupana que sirvió de bandera a aquellos que con derecho histórico se adjudicaron el título de “los primeros mexicanos”. Los dos criollos, el místico Padre Alfaro mediante sus propósitos pietistas y mesiánicos y el beligerante Hidalgo según su proyecto político, convergieron en el Bajío para dar curso a los anhelos de identidad y de nación.<sup>342</sup> En su ensayo “El Bajío: Raíz y Trayectoria de su Mestizaje”, el Mtro. Juan Diego Razo Oliva, expone los antecedentes histórico, cultural, social y étnico que dieron origen al complejo geoeconómico y sociocultural denominado hoy día Bajío al cual describe así: “... Con sus elementos, factores, hechos y circunstancias constitutivas, dados y procesados en conjunción tan integral, propia y característica. Como en ninguna otra región de México, hasta el grado de distinguir a la zona como la matriz o núcleo protéico de la nación mexicana”.<sup>343</sup> Los antecedentes peculiarmente abajeños del amestizamiento mexicano en particular, el guadalupanismo así como la expulsión de los jesuitas, son factores que entre otros contribuyeron en la cristianización del movimiento insurgente en Atotonilco. La labor en torno a la educación, religiosidad popular y las artes, que realizaron los jesuitas en la Nueva España, y el impulso que dieron al guadalupanismo, cundió de manera extraordinaria en la provincia abajeña. Su expulsión fue entendida como una medida injusta de provocación pues, significó para los criollos abajeños la pérdida de hombres en su mayoría valiosos y de “la mas preciosa e insustituible creación colectiva: la tradición guadalupanista o sea la Iglesia Indiana (mexicana)”.<sup>344</sup>

Antonio Pompa y Pompa en su libro *Espejo de Provincia*, dice que los habitantes del Bajío se caracterizan entre otros por su individualismo enérgico con sentido colonizador y vigor que les constituye elemento denominador y de los más definidos en la república. Por sus rasgos culturales peculiares en el ángulo del mestizaje, para Pompa y

<sup>341</sup> De Santiago, *Op. Cit.* # 337, pp. 79-81.

<sup>342</sup> *Op. Cit.*, pp. 79-81.

<sup>343</sup> Razo Oliva, Juan Diego, “El Bajío: Raíz y Trayectoria de su Mestizaje” en *Atotonilco, Visión Mística y Libertaria* de De Santiago Silva, José y Juan Diego Razo Olivera, pp. 89-186..

<sup>344</sup> *Op. Cit.*, p. 168.

Pompa, “Ser hombre del Bajío significa ser mexicano auténtico”. “México ha transcurrido bajo el signo del Bajío, allí se ha operado con mayor equilibrio el mestizaje, somático y cultural, del mexicano; allí se gestó el fenómeno trascendental de la Independencia: tuvo su columna vertebral la Reforma y en sus campos se decidió el triunfo de la Revolución”.<sup>345</sup> El Santuario de Guadalupe en la Ciudad de Querétaro, Guanajuato, en donde aparece vivo el culto otomí de resistencia, es después del de la Villa de Guadalupe, el segundo en importancia en la actualidad en tanto la manifestación del culto guadalupano el 12 de diciembre.

En las primeras décadas del sigloXIX, las autoridades hicieron caso omiso a las restricciones impuestas por la “España ilustrada” al culto de imágenes. A partir de la Independencia y hasta el tercer cuarto del siglo, la clase gobernante de México mostró la imagen de Guadalupe como símbolo de nación en todas las ceremonias nacionales de importancia. En 1821 la Virgen de Guadalupe es declarada Patrona del Imperio Mexicano por el entonces emperador Agustín de Iturbide, en el santuario del Tepeyac y ante los jefes principales del Ejército Trigarante. Como patrona del Imperio Mexicano recibió el culto que le rindieron los diputados en la sala del Congreso. En 1822 Iturbide funda una orden de caballería, la orden imperial de Guadalupe, la cual fue restablecida en 1864 por el emperador Maximiliano de Habsburgo. Al triunfo del gobierno constitucionalista del liberal Benito Juárez, bajo las Leyes de Reforma, se nacionalizan en 1861 una gran parte de los bienes de la Iglesia, a excepción del santuario del Tepeyac. En el decreto presidencial de agosto de 1859, firmado por el propio Juárez, se autoriza la continuación de la celebración anual de la Virgen de Guadalupe el 12 de diciembre.<sup>346</sup>

Los nexos entre la guadalupana y el gobierno terminarían más tarde con la separación del Estado mexicano y la Iglesia, ruptura que se ratificó con las Leyes de Reforma, inscritas en la Constitución de 1873.

El pensador y liberal Ignacio Manuel Altamirano, quién juzgó que la veneración de imágenes del catolicismo era equiparable con la “idolatría”, subrayó sin embargo el brillo del culto a la Virgen de Guadalupe. En algunas de sus referencias, Altamirano recalca la importancia y el profundo significado que tenía para los mexicanos: “El culto a la Virgen Mexicana es el único vínculo que los une... una de las mayores fiestas... puesto que en ella toman parte igualmente los indios que la gente de razón”.<sup>347</sup> No obstante que para Altamirano, como para la sociedad en general del siglo XIX, el indio es visto como el “otro”, como un ser inculto, (visión que aún después de la Revolución prevalece en la sociedad mexicana y que incluso llega hasta nuestros días), a la vez, reconoce en Guadalupe a la “Divinidad nacional”. En su ensayo “La fiesta de Guadalupe” en *Paisajes y leyendas, tradiciones y costumbres de México*, Altamirano

<sup>345</sup>De Santiago, *Op. Cit.*, pp. 92-93.

<sup>346</sup>Báez-Jorge, *Op. Cit.*, pp. 139-146.

<sup>347</sup>Gruzinski, *Op. Cit.*, p. 209.

nos dice que “el día en que la Virgen del Tepeyac deje de ser venerada en esta tierra, no sólo se habrá deshecho la nacionalidad mexicana, sino que aún el recuerdo mismo de los habitantes del México actual se habrá borrado de la memoria”.<sup>348</sup>

A pesar, de la separación del Estado y la Iglesia, así como la prohibición de procesiones y fiestas católicas, el culto a las imágenes y en especial a la Virgen de Guadalupe, lejos de agotarse, cobró más fuerza. El culto a imágenes y religiosidad popular del pueblo mexicano persistieron ante la fuerza de las corrientes de la Ilustración y ante el liberalismo. Finalmente, el 12 de octubre de 1895, con autorización pontificia, en solemne celebración y a pesar de la ausencia del dictador Porfirio Díaz, la Virgen de Guadalupe fue coronada como reina de México.

La imagen de la Virgen de Guadalupe de México, cuyo culto se inicia sobre los cimientos de Tonantzin con el espectador indígena del siglo XVI, para finales del siglo XIX, es la imagen colectiva por excelencia de los mexicanos. Su transformación en estandarte de la Independencia fue el paso fundamental en la reformulación simbólica que opera en Guadalupe como resultado de un largo proceso de apropiación e interdependencia entre la Virgen (la Iglesia) y el mexicano. Como estandarte de independencia representa a la nación mexicana y a la vigencia de la Iglesia en México.

---

<sup>348</sup> Altamirano, Ignacio Manuel, “Fiestas de Guadalupe” en *Paisajes y leyendas. tradiciones y costumbres de México*, México: Ediciones Porrúa, 1994.

**TERCERA PARTE**

***GUADALUPE EN LAS MANOS CREATIVAS  
DEL PUEBLO MEXICANO***

## Capítulo XI

### *Guadalupe vitalmente renovada, Tratamiento plástico en el siglo XX*

Durante el período colonial la producción plástica en México respondió a un gusto por imágenes religiosas generado por la profunda influencia que ejerció la Iglesia en la sociedad novohispana.. Dentro de la temática religiosa, la iconografía guadalupana de los últimos dos centurias de la Colonia representa la búsqueda y encuentro de una simbología representativa de lo americano. La intención principal de la pintura guadalupana de esa época consistió en dar expresión plástica a la obsesión de identidad cultural y social de la amalgama indio-criollo-mestizo.

La pintura del siglo XIX muestra a la Virgen de Guadalupe en términos de la universalidad de María. De manera paralela, los ideales de nación y la religiosidad popular del ochocientos, transforman al ícono guadalupano en bandera de la Independencia, reina de la nación, y finalmente en la imagen colectiva del pueblo mexicano.

Sin embargo, las guadalupanas de los siglos XVII, XVIII y XIX, corresponden con la imaginería y con la estética de Europa. Por lo general, las guadalupanas de esos siglos son copias fidedignas del original. Y no obstante que para la segunda mitad del siglo XIX se genera una plástica que representa temas locales, sus formas, al igual que las del arte colonial se basan más bien en modelos europeos. Como consecuencia, el tratamiento plástico de esos siglos tanto en la figura de la Virgen como en los símbolos y elementos que la acompañan a excepción de elementos y símbolos mexicanos en casos como lienzos que se analizaron anteriormente, obedece a los cánones emanados de la sensibilidad del viejo continente.

Bajo la influencia de la Ilustración en el siglo XIX y durante el período de “paz porfiriana”, el progreso para México significó *ser como Europa*. En su esfuerzo por *ser sí mismo* en términos de la modernidad, terminó *siendo como Europa*.<sup>349</sup>

---

<sup>349</sup>Fernández Justino, *Arte moderno y contemporáneo de México, el arte del siglo XX*, México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994, p. 141.

El tránsito del siglo XIX al XX, se caracterizó, entre otros, por la presencia de ideas modernizadoras dirigidas a la transformación del país. La cultura mexicana al inicio del siglo XX representó una ruptura con la tradición. La modernidad del siglo anterior se había hecho vieja. En vísperas del primer centenario de la independencia del país la cultura mexicana soñaba con un cambio que diera inicio a un nuevo capítulo de su historia.<sup>350</sup> En esos momentos germinaba una profunda conciencia revolucionaria de raigambre popular, que buscaba el cambio por evolución. Pero dadas las circunstancias político-sociales del país en ese momento, y no obstante el brillo de la economía en la última década del gobierno porfirista, el fuerte sentimiento revolucionario estalló en una lucha armada que duró varios años. Alfonso Reyes nos dice que la Revolución Mexicana no fue producto de una idea, sino más bien brotó de un impulso generado por la circunstancia; la opresión política, económica, social y cultural.<sup>351</sup> Lo cierto es que la Revolución cumplió con su objetivo inmediato en el campo político-social, pero también transformó la vida y la cultura de México.

En el área del arte, la transformación operó, como bien lo dice Alfonso Reyes, “en un abrir y cerrar de ojos”.<sup>352</sup> La pintura “mexicana”, la cual surge a partir de la Revolución de 1910, busca una expresión propia y diferenciada. Los artistas se despreocupan de las corrientes europeas y encuentran nuevas formas, más auténticas y reveladoras de la realidad mexicana en las tradiciones y en la vida propias. Esta nueva pintura o “pintura mexicana” resurge por y de la Revolución Mexicana. Los pintores empiezan a ver a México en su grandeza y su dolor y en la riqueza de su historia milenaria.<sup>353</sup> El siglo XX y la nueva estética despuntaron al mismo tiempo. Los antecedentes de la pintura mexicana se encuentran en los últimos años del siglo XIX, cuando los nuevos artistas buscan una salida de las corrientes estancadas que los precedieron.

El renacimiento de la pintura de México estuvo condicionado por tres factores principales: extraordinarias tradiciones propias con raíces milenarias, las circunstancias socio-políticas generadas por la Revolución mexicana, y las personalidades.<sup>354</sup>

En el campo de la plástica, México encontró su voz con el grabador José Guadalupe Posada (1852-1913), precursor de la pintura revolucionaria. Nacido el 2 de febrero en un antiguo pueblo de indios de San Marcos en el estado de Aguascalientes, Posada se anticipó y perteneció al nuevo espíritu innovador.<sup>355</sup> Siguió la línea de la

<sup>350</sup> Reyes, Alfonso, citado en *Arte moderno y contemporáneo de México, el arte del siglo XX*, de Justino Fernández, México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994, p. 2.

<sup>351</sup> *Op. cit.*, p. 3.

<sup>352</sup> *Op. cit.*, p. 3.

<sup>353</sup> Cardoza y Aragón, “La pintura y la Revolución mexicana”, en *Cuarenta siglos de plástica mexicana, arte moderno y contemporáneo*, de Xavier Moyssén (coordinador), México: Editorial Herrero, 1971, pp. 92-187.

<sup>354</sup> *Op. cit.*, p. 92.

<sup>355</sup> Soler, Jaime, y Lorenzo Ávila (coordinadores), *Posada y la prensa ilustrada: signos de modernización y resistencia*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1996, p. 4.



tradición crítico-realista iniciada en las letras de *El Pensador*, que resurgió en la obra del grabador yucateco Gaióna en el tránsito del ochocientos al novecientos.<sup>356</sup> La litografía con la caricatura política de Posada expresó, en forma vigorosa y original, la realidad más profunda y auténtica del mexicano y su momento histórico. La belleza del realismo romántico de la Academia que se dio en *la belle époque*, aparece superficial ante la realidad vivida por la gran mayoría de los mexicanos, que de manera singular expresan las formas plásticas de Posada, el gran artista popular. Conviene recordar que la tradición del arte popular surgido en el siglo XVIII mantuvo su fuerza durante el XIX de manera diferente y distanciada del arte de la Academia. En la expresión realista y no muy elevada de la pintura popular, aparece la visión de la vida de la sabiduría popular y el sentimiento religioso del pueblo.<sup>357</sup> Las formas en la obra de Posada se caracterizan por el carácter y el símbolo. Representa una variante de la crítica realista de *El pensador* que se distinguió por su vena moralista y propagandista ideológica. Expresa la realidad del pueblo mexicano, sus calamidades y hambres, sus tradiciones y costumbres, y su idiosincracia, de una manera directa y humanística. Con sus sonrientes calaveras el pueblo irrumpe definitivamente en el arte.<sup>358</sup> A partir de Posada la plástica en México toma una dirección definida, auténtica e irreversible, en las palabras de Justino Fernández: "Era el ser de México que se expresaba con propiedad. Era: *ser sí mismo, como fuera.*"<sup>359</sup>

La obra de un artista popular mexicano de la talla de Posada no se vería completa sin la imagen del pueblo: la Guadalupana. De hecho este artista hizo un buen número de litografías con el tema de la Virgen de Guadalupe, muchas de las cuales presentan su visión mexicanista en torno a Guadalupe. Su espontáneo sentido mexicano y popular se ilustra en el grabado de c. 1910, titulado "Aparición de la Virgen de Guadalupe en los Remedios", (lám. 18), donde representa a la Virgen en el corazón de un maguey. En este grabado en litografía, que forma parte de la colección del Museo José Guadalupe Posada de Aguascalientes, se representa una escena pueblerina con un cacerío en el horizonte. En primer plano están las figuras de tres hombres y dos mujeres enrebozadas, todos arrodillados en actitud de orar frente a una imagen central de un maguey con grandes pencas. Como surgiendo de su centro aparece una pequeña imagen de la Virgen de Guadalupe rodeada de su mandorla solar con la luna y el ángel a sus pies. Como se vio en otro capítulo el maguey era considerado por el indio como la diosa *Mazahuatl*, la que lleva una nariguera en forma de media luna. Debido a sus múltiples usos el maguey fue llamado *Árbol de las maravillas* por los españoles. En este caso el maguey, como fruto de la tierra mexicana y como símbolo de la divinidad femenina en *Mazahuatl*, actúa como signífero que mexicaniza a la Virgen. Al rodearla de un contexto pueblerino, Posada representa a la Virgen de Guadalupe como la Virgen del Pueblo.

<sup>356</sup> Fernández, Justino, *Arte Moderno y Contemporáneo de México, el arte del siglo XX*, p. 143

<sup>357</sup> *Op. Cit.*, p. 144.

<sup>358</sup> *Op. cit.*, p. 144.

<sup>359</sup> *Op. cit.*, p. 144.

Conviene recordar que con el afán de implantar imágenes cristianas en el imaginario del indígena, los españoles recurrían entre otros métodos a la práctica de colocar imágenes en sitios significativos para los indios. Se dice que en una ocasión Cortés colocó una imagen de la Virgen de los Remedios en el centro de un maguey. A su vez, los indios acostumbraban esconder sus ídolos entre las imágenes cristianas.<sup>360</sup>

La Revolución mexicana buscó y encontró un imaginario renovado en el muralismo, el gran movimiento plástico de la primera mitad del siglo XX. La Revolución fue una revelación de México a sí mismo, y con la pintura mural entra en el ámbito universal con acervo propio. La efervescencia en las artes de la época posrevolucionaria estuvo enfocada al concepto del nacionalismo. La fe en la renovación del país se deja sentir en los años de la lucha armada. Entre los poetas de ese momento desataca Ramón López Velarde, cuyo pensamiento de patria y novedad se puede apreciar en su ensayo *Novedad de la patria*, y en su singular y amorosa obra en verso: *Suave patria*.

Gerardo Murillo, mejor conocido como el Dr. Atl, regresa de Europa a principios del siglo y organiza el llamado *Centro Artístico*, grupo que promueve el uso de muros públicos para pintar. Las ideas de un arte público y la militancia del Dr. Atl generaron una escuela de pensamiento cuya influencia perduró en la pintura mexicana de la primera mitad del siglo XX. En 1913 se crea la primera "Escuela de arte al aire libre". En 1922, el filósofo y entonces ministro de Educación Pública, José Vasconcelos, convoca a los artistas a pintar murales, en edificios públicos, que glorifiquen la historia de México, la Revolución, el indigenismo y las raíces prehispánicas. En su convocatoria, Vasconcelos expresa sus deseos de restablecer la pintura mural y el que el artista trabaje para el arte y la religión, "... y la religión moderna, el moderno fetiche es el Estado socialista, organizado para el bien común..." Mi estética pictórica dice Vasconcelos se reduce a dos términos: velocidad y superficie, es decir, que pinten pronto y llenen muchos muros.<sup>361</sup> cerca de cuatro centurias después de haber sido pintados los murales de Ixmiquilpan con el fin evangelizador de los frailes misioneros, los murales revolucionarios de los años 1920-1950 cubrían las paredes de los edificios públicos con las imágenes de los héroes de la patria.

La labor en las artes emprendida en el siglo XVI por fray Pedro de Gante, de alguna manera se repetía, en su versión laica, con Vasconcelos.<sup>362</sup> Pero el discurso ideológico revolucionario, plasmado en los murales por los tres grandes: Rivera, Orozco y Siqueiros, dirigido a las multitudes, no tendría la profunda trascendencia que tuvo el contenido de los murales conventuales dirigidos a los indígenas del siglo XVI. Pues difícilmente se volvería a repetir el fenómeno maravilloso de la numinosa imagen guadalupana del siglo XVI, la cual, en la primera mitad del XX, se mostraba vigente y enriquecida con múltiples significados.

<sup>360</sup>Brenner, *Op. Cit.*, pp. 158-159.

<sup>361</sup>Tibol, Raquel, *José Clemente Orozco, Una vida para el arte*, México: Secretaría de Educación Pública 1984, pp. 68, 69.

<sup>362</sup>Gruzinski, *Op. Cit.*, p. 210.

Al referirse a los rasgos principales del muralismo, el pintor José Clemente Orozco dice que no obstante que la pintura mural fue de propaganda revolucionaria, en ella se encuentra la presencia persistente de la iconografía cristiana.<sup>363</sup> En el mural al fresco de Diego Rivera (1886-1951) pintado entre 1929 y 1935, titulado *El mundo de hoy y el de mañana*, que se encuentra en la escalinata del Palacio Nacional (lám. 19), el pintor plasmó la historia de México desde la época prehispánica hasta la revolución. El tema, interpretado a la manera de la dialéctica hegeliana, a base de tesis y antítesis, opresores y oprimidos, se representa en tres muros de la escalinata.<sup>364</sup>

En el muro de la derecha está el mundo indígena de los antiguos mexicanos; en el del centro, desde la Conquista hasta la revolución, y en el de la izquierda, el México de la tercera década del siglo XX y una visión optimista del futuro. En este tercer tiempo, entre campesinos, trabajadores cubanos, líderes sindicales, gobernantes y filósofos socialistas, aparece en su santuario basilical la imagen de la Virgen de Guadalupe con su mandorla solar y una grande luna menguante a sus pies. El tratamiento plástico social-realista, estilo que caracteriza la obra de Rivera, se prestó para representar los ideales socialistas que imperaban en el México posrevolucionario. En este mural Rivera representó al pueblo mexicano, oprimido por el capitalismo y por la Iglesia, pero tuvo cuidado de no distorsionar la figura de la imagen guadalupana. Una representación monumental de la historia de México, como en el caso de este mural, tendría que incluir los iconos del pueblo y no podría faltar la imagen colectiva por excelencia del pueblo mexicano.

La pintura mural mexicana, por sus formas originales, temas, calidad y monumentalidad, condujo hacia una nueva dirección a la pintura mexicana. La producción de caballete también participó dentro de los ideales del nacionalismo del momento, pero con otras direcciones. A la pintura mural que fue una pintura de "contenido", llamado *arte impuro*,<sup>365</sup> le siguió, entre otras corrientes, una pintura de formas y contenido más universal llamado "arte puro".

Dentro de los conceptos del nacionalismo y del indigenismo, que perduraron hasta principios de la segunda mitad del siglo XX, la intención plástica de Rufino Tamayo (1899-1991) fue pintar "esencias plásticas" en formas poéticas mexicanas, pero con sentido universal.<sup>366</sup> El dibujo original y las formas novedosas, basadas en los principios de Cézanne que caracterizan a la obra de Tamayo, se pueden apreciar en la xilografía que se analiza a continuación. En el grabado titulado *Virgen de Guadalupe*, de 1930 (lám. 20), Tamayo introduce una forma novedosa, simplificada y modificada de la figura de la Virgen de Guadalupe. En este grabado en madera, que forma parte de la colección de la galería López Quiroga en la Ciudad de México, la figura central de la Guadalupeana aparece en forma piramidal. La virgen está en posición de frente con la cabeza inclinada hacia abajo, con las manos juntas sobre el pecho en actitud de orar. A

<sup>363</sup>Tibol, *Op. Cit.*, pp. 68,69.

<sup>364</sup>Fernández, *Op. Cit.*, p. 34.

<sup>365</sup>*Op. cit.*, p. 79.

<sup>366</sup>*Op. cit.*, p. 80.

los pies de la virgen aparece una forma antropomorfa de la luna menguante que contempla a la virgen. En los extremos izquierdo y derecho de la imagen central están las figuras de dos ángeles indios arrodillados. La forma antropomorfa de la luna, el tipo indígena de los ángeles y el tratamiento del manto de la virgen, el cual parece más como un rebozo, actúan como signíferos sobre que representan a la virgen. Las formas novedosas, inspiradas en la escultura prehispánica que singularizan a la obra de Tamayo, le dan un marcado sentido mexicanista a la Virgen de Guadalupe. En este grabado, la Guadalupana aparece con una forma renovada que entona con la estética del momento.

El “nacionalismo” de los años veinte y treinta en la pintura mural y de caballete significó un momento de ruptura con la Academia y con los modelos europeos. Para mediados del siglo XX, las nuevas generaciones de artistas romperían a su vez con los conceptos estéticos e ideológicos del arte posrevolucionario. La pintura de Tamayo, no obstante que es muy mexicana en sus formas y colorido, indica el cambio de un arte vinculado a los problemas sociales y nacionales, a un arte basado en conceptos internacionales.<sup>367</sup> El énfasis en subrayar la “mexicanidad” a través de un nacionalismo posrevolucionario perdió vigencia, y en su lugar surgió una conciencia internacionalista del arte que se dio casi simultáneamente en la mayoría de los países del mundo. El llamado arte de “la ruptura”, que de la abstracción a la figuración sigue vivo hasta nuestros días, surgió al final de los años cincuenta. A partir de entonces, los artistas mexicanos han seguido las diferentes corrientes y estilos internacionales asumiendo una propia realidad, con originalidad individual. Durante este tiempo, el realismo y lo popular se mantuvo vigente con artistas como Jesús Reyes Ferreira, cuya obra poética, en la que aparecen cristos, vírgenes y caballitos, entre otras figuras, ejerció cierta influencia en la pintura de algunos artistas.<sup>368</sup> Esta influencia, que entre otros factores se debe también a la revalorización del “Arte del pueblo” por personalidades como Diego Rivera y Frida Kahlo, se deja ver en la corriente llamada “Nuevo mexicanismo”. El “neo” o “Nuevo mexicanismo” se da con diferentes variantes, algunas de las cuales irrumpen en la década de los ochentas, en un arte con sentido espiritual llamado “Fundamentalismo fantástico” por Alberto Ruy Sánchez.<sup>369</sup> Esta multiplicidad de corrientes tiene por lo general una búsqueda de los fundamentos visuales de “lo mexicano” como raíces, origen común, símbolos compartidos y páramos abstractos que definen una nacionalidad.<sup>370</sup> Vale mencionar que lo popular en estos casos significa ficción y no un regreso al populismo de otras épocas del arte nacional. Después de décadas de ausencia de guadalupanas en la pintura mexicana, resultado de la tendencia europizante del neoclásico, la modernidad y

<sup>367</sup> Rodríguez Prampolini, Ida, “Las expresiones plásticas contemporáneas de México”, en *Cuarenta siglos de plástica mexicana, arte moderno y contemporáneo*, de Xavier Moyssén (coordinador), México: Editorial Herrero, 1971, pp. 189-279.

<sup>368</sup> *Op. cit.*, pp. 189-279.

<sup>369</sup> Ruy Sánchez, Alberto, “New Forms for the End of the Century. The Times of Art in Mexican Time”, en *Through the Path of Echoes Contemporary Art in México*: Nueva York: Catálogo de la exposición de Independent Curators Incorporated, 1990.

<sup>370</sup> *Op. cit.*

la época porfiriana, así como del nacionalismo laico de la era posrevolucionaria, muchos de los pintores, principales del "Nuevo mexicanismo" y los del "Fundamentalismo fantástico", repetidamente incluyen en su discurso plástico representaciones de la Virgen de Guadalupe.

En la pieza "arte objeto" sin título de 1982 del pintor oaxaqueño Rodolfo Morales (1925), la Virgen de Guadalupe aparece en la cúspide de un diseño vertical (lám. 21). La instalación de esta pieza (óleo sobre madera) consta de una silla colocada sobre una base de madera y espejo. Pintada con la coloración pura y brillante que caracteriza a la obra de Morales, la superficie de la silla y de la base presenta varias escenas y símbolos representativos de la "mexicanidad". Vista de frente en orden ascendente vemos una escena del Valle de México, los volcanes, el mapa del territorio mexicano y un listón tricolor sostenido por dos mujeres con la leyenda "viva México". Sobre el asiento de la silla está la figura del águila imperial mexicana, y en el respaldo, flanqueada por las banderas de América Latina, el indio Juan Diego y una mujer, aparece la Guadalupana con su mandorla solar, la luna y el ángel a sus pies.

El carácter provinciano y popular de las pequeñas poblaciones mexicanas en la obra de Morales, contrasta con el ambiente de la gran urbe mexicana que rodea a la Virgen de Guadalupe en el grabado que se analiza a continuación. Sin embargo, en los dos casos la mexicanización de la imagen guadalupana es patente en tanto las diferentes maneras actuales de vivir en México.

En el grabado agua fuerte y agua tinta sobre papel de 1984, titulado *La Virgen de Crucero* (lám. 22), el pintor Felipe Ehrenberg representa una composición en dos tiempos. En el extremo superior derecho del grabado, de la colección del Museo de la Basílica de Guadalupe, se encuentra una imagen electrónica con el cantante Juan Gabriel ante un micrófono. En el extremo inferior derecho aparece la figura de un hombre "tragafuego", quien arroja de su boca una llamarada que se transforma en la imagen de Guadalupe. En esta escena, cotidiana de los cruceros de las avenidas de la Ciudad de México, Ehrenberg proyecta la tragedia y la esperanza que diariamente enfrenta el hombre tragafuego para ganarse la vida. Esperanzado, y en actitud de implorar, mira hacia la Virgen de Guadalupe formada por las llamas que él mismo exhaló con la fuerza de sus pulmones, mientras Juan Gabriel, ídolo popular, sin percatarse de la escena trágica, canta para el espectador. La representación de íconos populares junto a la imagen guadalupana en una misma superficie es una práctica común en el nuevo mexicanismo y en algunas corrientes del fundamentalismo fantástico del siglo XX. En el imaginario de los mexicanos la Virgen de Guadalupe coexiste sin perder su significado espiritual con los íconos del pueblo en distintos ámbitos de la vida. De ésta manera, el artista desdobra el significado de lo mexicano en la imagen guadalupana y la abre a nuevas interpretaciones.

La lámina que se analiza a continuación es una fotografía, plata sobre gelatina, de Pedro Mayer, c. 1980, titulada *Reyna de América* (lám. 23). Mayer yuxtapone dos íconos muy diferentes pero muy mexicanos. Al fondo aparece la Virgen de Guadalupe con la

leyenda "Reyna de América". En primer plano, con expresión ominosa, está la figura de uno de los íconos predilectos de la cultura popular en México, el luchador. Enmascarado y disfrazado de hombre-mono, representa el triunfo o la derrota. Pero gane o pierda, satisface de alguna manera el hambre de la gente. El luchador es el hombre sin rostro, que recuerda al *tapado*, pero que también lucha por el pueblo, es el *super-barrio*, el Marcos, el Zorro, el *Blue Demon* con quien el pueblo se identifica, pues es "uno de nosotros".<sup>371</sup> Triunfo o derrota, el pueblo lo quiere. Y él se persigna ante la imagen guadalupana, Ella es "nuestra" y al igual que el pueblo entero, todo se lo debe a la Virgencita de Guadalupe.

La presencia de la imagen colectiva de la Virgen de Guadalupe rebasa el siglo XX como símbolo poderoso, vitalmente renovado por los artistas y artesanos mexicanos, y enriquecido por la multiplicidad de significaciones que genera su apertura en el espectador mexicano.

En el área del arte, destacan dos exposiciones a finales del siglo XX como los foros más importantes en los que se presenció la multiplicación de imágenes plásticas de la Virgen a lo largo de las últimas cuatro centurias. En 1987, el Centro Cultural Arte Contemporáneo, patrocinado por la Fundación Cultural Televisa, organiza la magna exposición *Imágenes guadalupanas cuatro siglos*, bajo la curaduría de Manuel Ortiz Vaquero y Ana Zaguay.<sup>372</sup> El "Bowers Museum of Cultural Art" de Santa Ana, California, organiza en 1995 una espléndida exposición: *Visions of Guadalupe*, de imágenes guadalupanas en diversas técnicas de los siglos XVI al XIX pertenecientes a la colección del Museo de la Basílica de Guadalupe. Con motivo de esta exposición, financiada por el Bowers Museum y la comunidad mexicana de California, la revista *Artes de México* dedica todo un número a la reproducción de muchas de las obras exhibidas, incluyendo un singular ensayo del Dr. Jaime Cuadriello.<sup>373</sup>

De manera recíproca, al finalizar el siglo, la Virgen María en Guadalupe (la Iglesia) desarrolla un papel fundamental en el proceso de apropiación e interdependencia que transforma y enriquece el significado de este ícono.

Desde finales del siglo XVIII la Iglesia universal le ha venido atribuyendo mayor importancia al acontecimiento guadalupano. Pese a la separación entre el Estado y la Iglesia y las prohibiciones de algunos aspectos de la religiosidad popular y el culto a imágenes en el siglo XIX, las grandes devociones fueron alentadas por la jerarquía eclesiástica. El cristianismo de filiación barroca, local y popular, logró sobrevivir la fuerza opositora de las corrientes de la ilustración y del liberalismo en el ochocientos; el nacionalismo laico posrevolucionario y la revuelta de los cristeros en la década de los veinte en el novecientos. Los milagros y cultos nuevos siguieron floreciendo y las fiestas de las principales devociones continuaron reuniendo multitudes. A mediados del siglo

<sup>371</sup> Aguilar, Luis Miguel, "Los ídolos a nado", en *Mitos mexicanos*, de Enrique Florescano (coordinador), México: Nuevo Siglo Aguilar, 1995, pp. 203-209.

<sup>372</sup> García-Noriega Nieto, Lucía (coordinadora), *Imágenes guadalupanas cuatro siglos*, México: Centro Cultural Arte Contemporáneo, 1987.

<sup>373</sup> Ruy Sánchez-Lacy, Alberto (editor), *Visiones de Guadalupe*, México: Artes de México, no. 29.

XIX las peregrinaciones a la Virgen de Juquila de Oaxaca reunían entre 70 mil y 80 mil personas. Se estima que en 1852 acudieron cerca de 200 mil devotos a rendir culto al Cristo del Sacramento.<sup>374</sup> Como es de suponerse, la veneración a la Virgen de Guadalupe, culto principal del pueblo, continuó atrayendo al mayor número de multitudes. El Romanticismo reemplazó a la Ilustración creando un contexto más propicio para las devociones populares y el culto a imágenes de la herencia barroca.<sup>375</sup> De manera paradójica, durante el periodo en que se genera una corriente de pensamiento ateo bajo el reino de los liberales (1859-1910), la Iglesia mexicana se reorganiza y efectúa su "reconquista".<sup>376</sup>

El apogeo del culto guadalupano del ochocientos fue sin duda la solemne coronación, con autorización pontificia, de la Virgen de Guadalupe el 12 de octubre de 1895. El oficio de su misa fue extendido a toda Hispanoamérica en 1900 por el papa León XIII. En víspera de la Revolución, el 24 de agosto de 1910, el papa Pío X la proclama Patrona de América Latina. Esta proclamación fue repetida en solemne acto el 12 de diciembre de 1953 por el papa Pío XI, quien también la proclama como patrona de las Filipinas, el 16 de julio de 1935. Mediante un radiomensaje del Vaticano a la Iglesia de México el 12 de octubre de 1945, el papa Pío XII se dirige al pueblo mexicano con motivo de la coronación de la imagen. En ocasión del Año Mariano en México, en 1961, el papa Juan XXIII participó en la coronación de una imagen de Nuestra Señora de Guadalupe en Roma. El 12 de octubre de 1970, en el 75 aniversario de su coronación, el papa Pablo VI dirigió un mensaje por televisión a los fieles que se encontraban reunidos en la Basílica de Guadalupe.<sup>377</sup>

El lugar que ocupa la Virgen de Guadalupe de México en la Iglesia universal cobra una posición sobresaliente con el papel que desempeña el Papa Juan Pablo II. Sus visitas a México, concretamente al Santuario del Tepeyac, y sus discursos guadalupanos, contribuyeron enormemente al ferviente guadalupanismo de finales del siglo XX y a la reafirmación de la presencia de la Iglesia en México. La beatificación de los tres indios mártires tlaxcaltecas y del vidente Juan Diego por Juan Pablo II, el 6 de mayo de 1990, ante la Virgen del Tepeyac, fue un evento significativo para el guadalupanismo y para el papel del indigenismo en la Iglesia.<sup>378</sup> Pero, el apogeo de este culto en el siglo XX, quedó marcado durante la última visita a México de Juan Pablo II en enero de 1999, con motivo del cierre del Sínodo Episcopal de América. Con base en el documento relativo a los retos y consideraciones de la Iglesia en América elaborado previamente por el Sínodo, el Papa hace entrega de la exhortación apostólica *Ecclesia in América*. La evangelización es nueva en sus métodos, fervor y exposición. El Evangelio es el mismo y la imagen de la Virgen de Guadalupe, prototipo evangelizador de América, adquiere una mayor

<sup>374</sup> Gruzinski, *Op. Cit.*, pp. 207-208.

<sup>375</sup> *Op. cit.*, pp. 206-215.

<sup>376</sup> *Op. cit.*, p. 208.

<sup>377</sup> Nebel, *Op. Cit.*, pp. 128-129.

<sup>378</sup> *Op. cit.*, 29.

dimensión. En solemne misa concelebrada por toda la jerarquía eclesiástica de América en la insigne y nacional Basílica de Nuestra Señora de Guadalupe, Juan Pablo II proclama a la Virgen mexicana Estrella de la Nueva Evangelización para toda América, desde Alaska hasta Tierra del Fuego. México es honrado, pues el Santuario Nacional del Tepeyac se convierte en el centro de la Nueva Evangelización y la Virgen mexicana es la protagonista principal de *Eclessia in América*. En sus manos está el futuro de la Iglesia en América. Los mexicanos, hijos predilectos de la Virgen de Guadalupe, somos doblemente favorecidos, pues en casa tenemos a la Nueva Roma.

La Virgen mestiza, contemplada inicialmente en 1531 por un *macehual* en el sitio sagrado de *Tonantzin*, en 1999 es la estrella que desde el Tepeyac es vista por millones de espectadores en todo el mundo, a través de la imagen electrónica de la televisión. Si el imaginario posrevolucionario y renovado de alguna manera hacía eco a los frescos conventuales del siglo XVI, la imagen milagrosa del barroco retornaba para ejercer su fascinación en el espectador de finales del novecientos con el poderoso empuje de la pantalla electrónica.<sup>379</sup> Inscrito sobre las pantallas de televisión y multiplicado en las de vídeo, el dulce rostro de la Virgen de Guadalupe, tuvo una presencia enorme en la vida de México durante esa última visita del Papa en 1999.

La imagen de la Virgen, multiplicada en centenares de réplicas coloniales, fue un importante vehículo de propagación del culto en los siglos XVII y XVIII. Como imagen televisada su audiencia se incrementó de manera superlativa.

En términos generales, la magia de la imagen adquiere nuevamente una importancia vital en los medios de comunicación cibernética, video, cable, satélite y la infinidad de medios publicitarios impresos. En el mundo de los antiguos mexicanos, la comunicación y la información se obtenía generalmente a través de las imágenes visuales de la escultura, murales, relieves, arquitectura y códices o libros pintados. Al finalizar el siglo XX, la imagen visual es el principal medio de comunicación, se trata de una cultura de imágenes. El fenómeno de multiplicidad en la imagen guadalupana que se da en la plástica y en la litografía en otros siglos, se incrementa con la nueva tecnología. Así, la Guadalupeana es accesible para cualesquier espectador.

A finales del siglo XX, la imagen de Guadalupe continúa siendo el poderoso cohesionante de las clases y grupos aún contrastantes que conforman al pueblo mexicano. Y el proceso de reformulación simbólica que opera en Guadalupe continúa siendo un proceso vigente. La imagen guadalupana llega al siglo XXI como la imagen colectiva, la imagen más reproducida, la obra abierta cuya capacidad propositiva continua convocando al espectador mexicano a entablar un nuevo diálogo. Las nuevas generaciones de artistas de finales del siglo XX (láms. 21,22,23) y principios del XXI, retoman las formas fascinantes de la Guadalupeana y desdoblado su significado intrínseco, la hacen más suya, más mexicana.

<sup>379</sup>Gruzinski, *Op. Cit.*, pp. 210-213.



## Capítulo XII

### *Guadalupe, ícono sin fronteras*

El profundo significado del acontecimiento guadalupano en la sociedad chicana o México-americana, extendida en todo el territorio estadounidense, pero concentrada en la parte sur y en las ciudades de Chicago y Los Ángeles, se puede apreciar en todos los ámbitos de su vida. El culto guadalupano del México-americano tiene una fuerza especial en el espacio del hogar. Para él representa el centro de la familia, el vínculo con las otras familias, el signo espiritual de su religiosidad popular y el símbolo de “la raza” o imagen colectiva de su grupo. En torno a la Virgen, configura todo un orden social y cultural. A la vez, representa un fuerte y dulce vínculo con el país de origen o sea, México y también es el signo de la presencia de la Iglesia católica en los Estados Unidos.

Ante la cultura dominante anglosajona o *wasp* (white anglo-saxon protestant) de tradición reformista e iconoclasta, el México-americano proveniente de la tradición contrarreformista y barroca del catolicismo, busca y encuentra en la imagen guadalupana, un asidero para su identidad discriminada.<sup>380</sup> En medio de una sociedad antagónica y desigual, abraza a Guadalupe como una madre y en ella se identifica. Su fuerza simbólica y la relación con la tierra a raíz de la anexión de 1848, son dos importantes aspectos que han marcado la cultura México-americana. Pero es particularmente en el campo de la plástica donde el México-americano o chicano expresa sus sentimientos en términos de su identidad religiosa, social y cultural. Antes de continuar, conviene señalar que el término *chicano* se refiere particularmente a los México-americanos del Estado de California. Para ellos, la definición de *chicano* en el contexto de su movimiento político-social, significa “ser no anglo”.

Félix Báez-Jorge dice que las representaciones plásticas de la Virgen en la pintura chicana son tan variadas como sorprendentes.<sup>381</sup> Puede aparecer como karateca defendiendo sus derechos o como una bella mujer dominando una serpiente. Por ejemplo, en la ciudad de Los Ángeles, donde la numerosa comunidad mexicana ha generado un culto guadalupano masivo, existe un mural de contenido social en el que Guadalupe

<sup>380</sup> Báez-Jorge, *Op. Cit.*, pp. 143-144.

<sup>381</sup> *Op. cit.*, pp. 143-144.

participa en la realidad del mundo chicano. Con la idea de *La Piedad* de Miguel Ángel, el autor del mural la representa sosteniendo a un joven pandillero victimado por la violencia policiaca. En el mural del Parque Chicano de San Diego, California, la guadalupana aparece acompañada de íconos populares representativos de "la raza" y de su lucha social. En este mural, el pintor la rodea de las figuras del Che Guevara, Emiliano Zapata, monumentos arqueológicos mexicanos, César Chávez y el logotipo de la United Farm Workers of America.<sup>382</sup>

La explotación de los campesinos mexicanos y la lucha continua por formar sindicatos que mejoren la situación laboral, llevó a César Chávez, líder sindical, y al sindicato de la United Farmworkers, a una gran huelga en la década de los sesenta del siglo XX.<sup>383</sup> En el libro *Las más pobres en el país más rico*, el autor T. Calvo Buenzas describe la marcha organizada en 1966 por la Asociación Campesina de César Chávez: "Para un militante chicano de la huelga, el caminar por el valle no fue mero truco publicitario. . . sino un verdadero acto religioso. . . y en este peregrinar, dando sentido a la marcha profesional, sobresalen los estandartes de la Virgen de Guadalupe que desafía - al decir de un peregrino- la yerma esterilidad de la autopista 99. . .".<sup>384</sup>

Así, el simbolismo de la imagen guadalupana, al convertirse en estandarte de la lucha campesina de los chicanos, se enriquece con una nueva significación. Este es un claro ejemplo de la participación de los mexico-americanos en el proceso de reformulación simbólica que opera en este ícono guadalupano.

Mientras que el artista en México se vale de los símbolos mexicanos para expresar su mexicanidad, el artista mexicano del otro lado de la frontera, también heredero de los legados culturales de Mesoamérica y de la Nueva España, ve en esos mismos símbolos el signo de su identidad social y cultural. La producción plástica de la cultura México-americana puede ser una expresión de mexicanidad tan válida como lo es la plástica neo-mexicana o la corriente mexicanista del fundamentalismo fantástico de los artistas del México actual.

Sin embargo, la pintura México-americana o chicana es producto de una realidad, una cultura propia creada por la comunidad mexicana (mexicanos y chicanos) de los Estados Unidos. Conviene mencionar que actualmente se compone de descendientes de mexicanos y de los mexicanos que en masa, año con año se ven obligados a emigrar en busca de trabajo. Para ellos esa cultura propia, que no obstante maneja ya sus propios códigos, permanece conectada a la historia y tradiciones mexicanas. Como espectador, el México-americano ve en la imagen de la Virgen de Guadalupe a su Madre Divina, la madre de todos los mexicanos. La guadalupana es para él un vínculo con sus orígenes: el mundo indígena de Mesoamérica, el mundo colonial de la Nueva España y el país de origen, que es México.

<sup>382</sup>Báez-Jorge, *Op. Cit.*, pp. 143-144.

<sup>383</sup>Mesa-Bains, Amalia, "Art of the Other Mexico: Sources and Meanings", en *Art of the Other Mexico: Sources and Meanings*, catálogo de exposición, Carlos Tortolero (director/coordinador), Chicago: The Mexican Fire Arts Center Museum, 1993, pp. 14-25.

<sup>384</sup>Calvo Buenzas, T., *Los más pobres en el país más rico. Clase, raza y etnia en el movimiento campesino chicano*, Madrid: Encuentro Ediciones, 1981.

Si para nosotros los mexicanos ciertamente hay un solo México, para ellos existen dos Méxicos: el México real, que se conoce como nación, y el México de afuera, lo que allá del otro lado se llama “el otro México”. Estos dos Méxicos comparten una frontera y una historia. *El otro México* vive inexplicablemente vinculado con el país de origen.<sup>385</sup> Antes de continuar conviene recordar que hasta el momento de la guerra con Estados Unidos (1846-1848), los mexicanos que habitaban lo que hoy es el sur de los Estados Unidos formaban parte del Virreinato de la Nueva España y más tarde del México independiente.

Con el tratado de Guadalupe-Hidalgo, el cual se firmó el 2 de febrero de 1848 en uno de los salones anexo al Santuario Guadalupano del Tepeyac, México se vio forzado a ceder el 51.2 por ciento de su territorio a los Estados Unidos. La anexión de esta gran franja de tierra incluyó: California, Arizona, Nuevo México y la confirmación de la anexión de Texas, realizada anteriormente.<sup>386</sup> Como resultado, la población de origen mexicano se convirtió en un grupo étnico de los Estados Unidos, y se les dio un año para volverse parte de los Estados Unidos o regresar a México. No obstante que en el tratado de Guadalupe-Hidalgo se les garantizaba su autonomía cultural, formaron parte de los Estados Unidos como un pueblo “conquistado”, la anexión los dejó internamente colonizados. El abuso de sus derechos, la pérdida de sus tierras y la discriminación pasaron a ser parte de su vida y de su lucha diaria.<sup>387</sup>

La historia de los chicanos como colonos internos y la cuestión de los límites geográficos y políticos son unas de las realidades más formativas para la cultura México-americana. La ecuación “Tierra, patria, México/Invasión, Revolución, Anexión”, refleja la historia de rupturas que creó una realidad dual en su sentimiento y en su mente: una conexión con México y un sentido de lugar de origen en los Estados Unidos.<sup>388</sup>

En su ensayo *This is not a Border*, Chon Noriega hace alusión al impacto psicológico humano que causa la cuestión de los límites fronterizos: “Es un viejo chiste familiar que los Noriega nunca cruzaron la frontera, ella los cruzó a ellos, estableciéndose unas ochenta millas al sur entre el Paso y Juárez”.<sup>389</sup>

A partir de la década de los sesenta y especialmente en los setenta del siglo XX, el anonimato característico de la asimilación se convirtió, con la militancia chicana, en afirmación y resistencia. La lucha por *la causa*, o movimiento nacional en contra del abuso de los derechos humanos y civiles de los México-americanos, los situó frente a los anglos etnocéntricos, en roles adversos. El nombre de “chicano”, palabra despectiva de barrio, fue adoptada por los militantes como insignia de honor.

<sup>385</sup> Mesa-Bains, *Op. Cit.*, pp. 14-25.

<sup>386</sup> Vasconcelos, José, *Breve historia de México*, México: Editorial Trillas, 1998, pp. 250-271.

<sup>387</sup> Mesa-Bains, *Op. Cit.*, pp. 14-25.

<sup>388</sup> *Op. cit.*, pp. 14-25.

<sup>389</sup> *Op. cit.*, pp. 14-25.

El chicano es un México-americano con una visión “no anglo” de sí mismo.<sup>390</sup> La reclamación histórica y cultural de su movimiento generó una plástica con temas de identidad que amplía la definición de arte americano pero que también contribuye en el enriquecimiento del discurso guadalupano. La fusión de Tonantzin y Guadalupe representa para él, la regeneración de una cultura y la asociación con el origen. La imagen de la Virgen de Guadalupe-Tonantzin, es central en su cultura y por consecuencia es una figura que tiene mucha presencia en la plástica contemporánea México-americana.<sup>391</sup>

En la obra titulada *La última bendición de Soldier boy*, 1991, pastel sobre papel de Ester Hernández (lám. 24), la Virgen de Guadalupe aparece como la madre protectora que vigila la partida de un soldado chicano. En primer plano, de pie sobre el diseño de una bandera americana se encuentra la figura de la madre bendiciendo a su hijo soldado, quien está a punto de ser atrapado por las garras de un águila americana para ser llevado a la guerra. Estas figuras centrales están flanqueadas por dos representaciones diferentes pero mexicanas de la divinidad femenina: la Coatlicue y la Virgen de Guadalupe. A partir de sus primeras representaciones pictóricas de Guadalupe como karateca y una figura maya como la estatua de la libertad, el discurso plástico de Hernández se enfoca en la familia chicana en términos del cosmos y de la nacionalidad estadounidense.<sup>392</sup> La pintura, representa a “la familia” a través de las figuras centrales de mujeres que, como la Guadalupeana, dirigen, protegen e inspiran a su cultura.

En esta obra, Hernández hace una reivindicación de *la raza*, aludiendo a la discriminación de los soldados chicanos. Una de las primeras actividades del American GI Forum, organización México-americana de la segunda guerra mundial, fue demandar por la vía legal a una agencia funeraria que rehusó recibir el cuerpo de un héroe chicano muerto en la guerra con Corea.<sup>393</sup> La familia representa para ellos el núcleo inmediato de padres e hijos, como la familia extendida de abuelos, tíos y primos, y la familia adquirida por medio de la práctica religiosa del compadrazgo. Estas relaciones familiares están confinadas a una comunidad rural o un barrio urbano. Así, su identidad individual está definida por el significado colectivo de identidad cultural a través de la ecuación familia/comunidad. La familia es el depositario histórico y cultural de los orígenes, mitos y símbolos.<sup>394</sup> Al aparecer en el contexto de una escena familiar chicana junto a los símbolos nacionales estadounidenses, la Virgen Guadalupeana se transforma en una

<sup>390</sup>Sorell, Victor Alejandro, “Words and Images in the Margin. Chicano Visual Art and The Canon” en *Body/Culture, chicano Figuration*, catálogo de Exposición, Elizabeth Parthe (editora), California: University Art Gallery, Sonoma State University, 1990, p. 2.

<sup>391</sup>Mesa-Bains, *Op. Cit.*, p. 37.

<sup>392</sup>*Op. cit.*, p. 59.

<sup>393</sup>Lomas Garza, Carmen, *A Piece of my Heart/Pedacito de mi corazón. The Art of Carmen Lomas Garza*, New York: The New Press, 1991, p. 11.

<sup>394</sup>*Op. Cit.*, p. 31.

imagen México-americana que vela sobre sus hijos. La Virgen mexicana de Patmos-Tenochtitlan, que fue estandarte de la Independencia de México, en la obra de Hernández se convierte en el símbolo libertario y protector de los chicanos.

La obra de César Martínez, también artista chicano contemporáneo, interesa en este estudio ya que relaciona a la imagen guadalupana con el arte ritual de los retablos y con el importante aspecto de la pertenencia de la tierra en la cultura chicana. En la pieza de instalación, técnica mixta sobre metal y cofre de automóvil, titulada *Ícono reinventado: para este tiempo y lugar, quinto sol* de 1992 (lám. 25), Martínez refiere lo cultural específico a la memoria de lo antiguo. Como imagen central, se encuentra una cruz formada por la figura vertical de la Coatlicue y una forma horizontal que termina con las manos de Cristo, forma que nos recuerda las cruces *tequitqui* del siglo XVI. En el cruce, como emergiendo del corazón de Coatlicue, aparece una pequeña imagen muy modificada de la Guadalupeana con su mandorla solar y la luna a los pies. La figura cruciforme está pintada sobre un cofre de automóvil en el que también aparece la tierra en forma semicircular con el dibujo de una pirámide y una gran luna menguante de color dorado. La forma central del cofre está flanqueada por dos piezas de metal corrugado pintadas en color rojo, con remates de diseños de encaje en la parte inferior y manchas negras que fluyen de la tierra. En el fondo aparece el diseño de hojas flotando en la atmósfera.

La instalación de Martínez, hecha con metales encontrados y la imaginería topográfica de la tierra, puede definirse como retablo contemporáneo. El uso de partes metálicas de automóvil, alude a la subcultura del barrio urbano. En *Ícono reinventado: para este tiempo y lugar, quinto sol*, el pintor yuxtapone figuras de la cosmología del mundo indígena mexicano con imágenes cristianas, ambas ancladas en la tierra. El uso de los colores rituales como el rojo y el dorado, y la forma de retablo de la instalación, aluden al rito ceremonial del cristianismo. La tierra, lo espiritual y el barroco coexisten en el ámbito ritualístico de esta pieza.<sup>395</sup>

En su forma y contenido, las construcciones ceremoniales de Martínez vinculan el pasado y el presente. Memoria y ceremonia, en esta obra, permiten al artista y al espectador chicanos mantener sus creencias culturales. Como ya se mencionó, el aspecto territorial y de pertenencia de la tierra y el guadalupanismo son rescate de su identidad.<sup>396</sup> Al reclamar a la Virgen de Guadalupe como suya, el chicano César Martínez la transforma y desdobra la mexicanidad misma de Guadalupe. En *Ícono reinventado: para este tiempo y lugar, quinto sol*, la Virgen de Guadalupe asume su papel de imagen colectiva de la comunidad chicana que protegiendo la tierra o territorio de los chicanos afirma la identidad cultural del México-americano. A la vez, la guadalupana es para los mexicanos del otro lado de la frontera, la imagen mediadora que une al *otro México* con el México real de su nación.

---

<sup>395</sup>Mesa-Bains, *Op. Cit.*, p. 67.

<sup>396</sup>*Op. cit.*, p. 67.

## *Conclusión*

*Santa María de Guadalupe: imagen mexicana en la pintura* pretende ser una aportación más en el proceso de enriquecimiento del discurso guadalupano. La tesis de este estudio radica en la exposición de los rasgos fundamentales en su iconografía de las últimas cuatro centurias, que han contribuido en su mexicanización.

La intención ha sido analizar e interpretar el proceso de reformulación simbólica que opera en el ícono guadalupano. Este proceso de reformulación o mexicanización se considera como resultado de un principio de reciprocidad e interdependencia en el que participan los mexicanos y la Virgen. A fin de cumplir con esta meta, se realizó, a manera de aproximaciones, un estudio iconográfico-iconológico del original de la Tilma del Tepeyac y de algunas representaciones plásticas de los siglos XVII, XVIII, XIX y XX, incluyendo dos ejemplos de la plástica contemporánea mexicano-americana.

Partiendo de una visión tilmista, este estudio considera a la imagen de la Virgen de Guadalupe del Tepeyac como el retrato fundador que da origen a una multiplicidad de representaciones plásticas. Esta investigación se ocupa de las diversas vertientes que, a través de la pintura, enriquecen su simbolismo. La preferencia por el arte pictórico en la selección de las imágenes que se analizan corresponde con la consideración de la Tilma del Tepeyac como una pintura y con el hecho de que la mayor producción artística con este tema se da precisamente en la pintura. La Virgen es vista aquí como una "obra abierta", cuyo valor icónico estriba en su gran capacidad propositiva para invitar al espectador-pintor, para desdoblar y enriquecer su significado intrínseco y volverlo a proponer.

Con base en la disciplina de la iconografía este estudio se ocupó en determinar la significación particular de las imágenes que se incluyen, en relación con temas y conceptos específicos. En términos de la iconología se procuró vincular las variantes guadalupanas con las ideologías y sentimientos vigentes del momento histórico y cultural determinado en cada caso. De esta manera, el estudio de la reformulación y

enriquecimiento simbólico en Guadalupe, comprende forma y contenido en estrecha relación con los diferentes contextos históricos, culturales y sociales que matizan su entorno. Pues del sentimiento y las ideologías que permean sus contextos depende, en gran parte, el desdoblamiento de su significado simbólico, que se ilustra a través del tratamiento plástico de las imágenes que se analizaron en este texto.

Por un lado, se expusieron los rasgos fundamentales de la Virgen María en su advocación de Guadalupe: su fundamento en las Escrituras y el origen de su simbolismo mariológico y mexicano. El acometido de esta investigación se cumplió al referir estos rasgos al espejo de la figuración plástica a través de una serie de imágenes representativas de los diferentes momentos que marcan el proceso de su reformulación simbólica o mexicanización.

El estudio de la iconografía guadalupana revela la búsqueda, encuentro y afirmación de la identidad del mexicano. Es el testimonio y manifestación tangible del fenómeno del guadalupanismo debido a las tensiones que afloraron de la lucha por la identidad y la libertad entre la cultura hispano-cristiana y la cultura nahua, entre la tradición y la modernidad y entre la cultura dominante y la cultura chicana o México-americanade los Estados Unidos. La pintura guadalupana de todas la épocas puede apreciarse como un documento histórico, pero además he aquí lo sustantivo: *es la manifestación que conserva vivos la historia y los efectos del Acontecimiento en los ámbitos más importantes de la vida de todos los mexicanos.*

Partiendo del binomio imagen-espectador, en el cual se manifiesta el diálogo bajo el signo de la mirada y lo visual, se estableció un paralelo entre la relación imagen-espectador y la relación Virgen de Guadalupe-pueblo mexicano. Con base en este paralelo, el estudio se ocupó de correlacionar la forma concreta de la imagen con los valores abstractos de sus diferentes contextos históricos y culturales.

A manera de antecedente, se analizó el origen apocalíptico de varios de los elementos representativos de su iconografía a través de los tres grabados de vírgenes europeas del medioevo y del siglo XVII. Para comprender su significado en la historia de la Iglesia, en la sociedad y en la cultura durante el Virreinato, fue necesario ver el origen y desarrollo de la veneración a María en España. Se constató el papel central que desempeña en la hispanidad y en la consolidación de España. María corredentora fue la imagen central de la Reconquista y en su advocación de Guadalupe tiene un santuario nacional en la "Tierra de María Santísima".

Por otro lado, el acercamiento a la cosmogonía del pueblo tolteca-azteca, el “pueblo del sol” regido por el principio supremo dual en Ometéotl, contribuyó a un mejor entendimiento de la visión indígena. La monumental Coatlicue representa una acumulación de significaciones y símbolos que se revelan a través de la impecable integración de sus partes. Es un ser guerrero, es la Madre Tierra que reclama la vida y también es la Tonantzin, la Madre Tierra que da la vida. Es la lluvia, los astros, la noche y el día, la fecundidad y la sangre humana. En la visión del indígena está presente por igual en sus partes visibles y en las no visibles como en su base. Esta visión dual o de transición de un símbolo en otro, así como la capacidad en el indígena de tener presente lo no visible, contribuyen en parte en el fenómeno de transición y continuidad en Guadalupe-Tonantzin. Pero la recia personalidad propia del antiguo mexicano, herencia vigente en los mexicanos actuales, le da la capacidad de incorporar a lo suyo formas extranjeras para recrearlas en nuevas formas auténticamente mexicanas.

En el encuentro entre dos mundos muy diferentes y la guerra de imágenes que se origina, la imagen de Guadalupe ofrece un discurso consolador. El espectador indígena dolido y desesperanzado acude al lugar sagrado de Tonantzin, ahora para abrazar a la Virgen de Guadalupe. En ese primer momento de contemplación, sus formas fascinantes y su capacidad propositiva invitan al espectador indígena a signar un encuentro. Para el indígena ese encuentro es consigo mismo. La tilma y el dulce rostro mestizo de la Virgen, son como un espejo en el cual el indio se ve a sí mismo, a su Tonantzin, su Guadalupe-Tonantzin, la transición y continuidad de sus fidelidades y de su raza. Pues si su identidad es discriminada y rebasada por el nuevo orden que le rodea, en Ella, el indio encuentra un ámbito donde indios y españoles por igual, todos, están insertos y son hijos de la misma Madre Divina.

Del “milagro”, nueva diosa en el Anáhuac, y su encuentro con el primer espectador amerindio en el cerro del Tepeyac, nace una íntima, profunda y muy dulce relación. Esta relación o diálogo marca los orígenes del culto y de la cultura guadalupana que más tarde florecen con el impulso de la Iglesia, la religiosidad popular y el naciente sentimiento criollo en la segunda mitad del siglo XVII. Por lo tanto, el proceso de reformulación simbólica o mexicanización del tipo apocalíptico del ícono, tiene su inicio en el siglo XVI, en el momento de su encuentro con el espectador indígena.

Ante su indianización o mexicanización por el indio, la desconfianza del clero y el poco interés de los españoles, hacen que el culto entre la población peninsular sea poco articulado hasta finales del siglo XVI. Con su impresión y difusión del *Nican Mopohua*,



considerado el “Evangelio mexicano”, el culto se fortalece. Los primeros en asociarla con el sentimiento de nación fueron principalmente el clero jesuita y el franciscano. A partir de la obra literaria barroca y la oratoria sagrada de “los cuatro evangelistas”, encabezados por el bachiller Miguel Sánchez, se originó un verdadero entusiasmo popular que confirió dignidad y grandeza a lo mexicano a través suyo. En 1648 se imprime el grabado que aparece en la portada de la obra de Sánchez, *Imagen de la Virgen María* (lám. 8), la primera que se conoce a la fecha acompañada de signíferos que la mexicanizan. La Virgen de Guadalupe se convierte en la Mujer Águila. La carga apocalíptica providencialista y patriótica que le infundieron los predicadores criollos en los siglos XVII y XVIII, aparece en las elaboraciones iconográficas de esos siglos. La apropiación del ícono por el criollo responde a su necesidad de proyectar su sentimiento americanista, germen de la trayectoria histórica que culminó con la Independencia. El sentimiento vital y poderoso del criollo se proyecta a través del arte y genera obras de singular significación. Pues no obstante que la primera guadalupana pintada por Baltazar de Echave Orio data de 1606, es a partir de la segunda mitad del setecientos cuando aparece con los rasgos y elementos iconográficos que la relacionan con el concepto americanista de nación.

Los factores determinantes en su reformulación o mexicanización, en tanto su relación con el concepto de nación, son: la oratoria sagrada y la obra literaria barroca de los criollos predicadores del diecisiete y dieciocho; la epidemia del *matlazahuatl* y el patronato y concesiones papales. Desde el siglo XVI la Virgen había escogido estas tierras mexicanas para “manifestarse”. El espectador indígena la hace suya y el criollo la convierte en patrona de la Nueva España. En la jerarquía de imágenes marianas que se pone en juego durante la epidemia del *matlazahuatl*, la imagen guadalupana confirma su mayor energía y potencia. En la iconografía de los siglos XVII y XVIII, su significado de madre y protectora de los indios, se desdobra y adquiere una nueva simbolización. A finales del siglo XVIII se había convertido en un símbolo polisémico, cuyas diversas representaciones confirmaban la identidad de los nacidos en la Nueva España. Acompañada con las armas mexicanas de México-Tenochtitlán, se convirtió en la representación más genuina de la Nueva España, pues se convirtió en el emblema de lo propiamente mexicano. Las significaciones de protección divina, territorialidad, soberanía política e identidad colectiva, se fundieron en este símbolo religioso.

De imagen mestiza y criolla, se convierte en imagen libertadora al ser enarbolada como bandera de la Independencia en 1810. Después de un periodo de varias décadas en que la modernidad laica y liberal del siglo XIX hace que México vea a Europa como

modelo de progreso, generando un quebrantamiento de su culto entre las capas superiores de la sociedad, para finales del siglo, el culto se fortalece nuevamente. Su iconografía durante el periodo neoclásico y de la modernidad, se da más bien en la cultura popular, sector en el que se ha mantenido desde siempre de manera consistente.

Cuando a finales del siglo XIX los mexicanos buscan nuevamente en lo local, en lo propio, un reencuentro con su identidad nacional y cultura, nuevamente se fortalece. Después de ser coronada como patrona de la nación, pasa al siglo XX como la imagen colectiva por excelencia del pueblo mexicano. Pero el proceso de su apropiación por el mexicano vuelve a mostrarse al ser enarbolada por el revolucionario Emiliano Zapata como estandarte en su entrada a la Ciudad de México.

Durante el siglo XX, sus representaciones en la pintura muestran un cambio significativo en su forma. La búsqueda de nuevos estilos, más mexicanos en el arte posrevolucionario, se refleja en la forma renovada y mexicanizada del tratamiento plástico que le dan pintores como Posada, Tamayo, Rivera y Morales. Sin embargo, en las décadas de mediados del siglo XX y hasta principios de los ochenta, se da un nuevo quebrantamiento del guadalupanismo en las clases minoritarias del país, debido en gran parte a la internacionalización de la cultura y las artes en el país. Y, nuevamente, es en el sector pueblo en donde la religiosidad popular y el arte popular persiste en su concentración en Guadalupe.

Con la revalorización de las tradiciones mexicanas y del arte popular mexicano, en los setenta y ochenta, surge el "nuevo mexicanismo", y más tarde algunas corrientes del "fundamentalismo fantástico", en las cuales el pintor la retoma y la recrea vitalmente renovada. Pero el culto guadalupano en el sector indígena de la población, se ha mantenido con fuerza en todo momento.

Entre otros factores cabe mencionar también, las continuas crisis económicas a partir de los setenta que lastiman a la población entera y dirigen al mexicano a buscar en lo propio, en el dolor y grandeza mexicana, nuevas formas. Por otro lado y de manera recíproca, la Iglesia universal le da un increíble nuevo impulso al guadalupanismo bajo el papado de Juan Pablo II. Para finalizar el siglo es el símbolo visual de mayor duración y fuerza numinosa en todo el continente americano.

Mientras tanto, en los últimos 50 años, el pueblo mexicano del otro lado de la frontera, *el otro México*, en su búsqueda, encuentro y afirmación de su identidad a través de su plástica, la hace suya y la convierte en signo de la identidad social y cultural de los chicanos o México-americanos. Y esto lo hace dentro de un contexto diferente y

antagónico, lo cual confirma y enriquece la fuerte personalidad propia del mexicano: el proceso de reformulación simbólica o mexicanización del ícono y el gran tronco de la extensa y diversa familia mexicana, el pueblo mexicano.

En las múltiples y diversas significaciones del símbolo guadalupano se combinan y resumen los valores esenciales de los grupos humanos de ayer y de hoy que forman al gran pueblo mexicano. Es la obra abierta que permite, mediante el diálogo con el espectador mexicano, el enriquecimiento de su simbolismo con nuevas visiones. Con base en su apertura, se da el principio de reciprocidad en que se produce el proceso de apropiación por los mexicanos, y de éstos por la Virgen (la Iglesia).

De imagen religiosa europea, el indígena y el mestizo la transforman en Guadalupe-Tonantzin, en imagen sincrética: india y europea. La Iglesia la convierte en la "estrella de la evangelización" y en la "flor novohispana de la Contrarreforma". El criollo la reclama y la pinta como la "Mujer Águila", la criolla triunfante que unifica la trilogía indio-criollo-mestizo. El movimiento de independencia la transforma en bandera de lucha política y la Iglesia la corona y transforma en Reina de la Nación y Emperatriz de las Américas. El pueblo mexicano la hace imagen colectiva. El papa Juan Pablo II (la Iglesia) beatifica al vidente Juan Diego, honrando así a México, y emite su exhortación apostólica "Ecclesia in America" y la proclama "Estrella de la Nueva Evangelización para toda América". Las profecías de Sánchez en el siglo XVII se convierten en realidad. Patmos-Tenochtitlán es el centro de la Iglesia en América, y con esto se cumple el anhelo de la Virgen (la Iglesia): una nación y un pueblo que para el segundo milenio será la Nueva Roma. Los tres momentos más importantes en el proceso histórico, cultural y social de la apropiación, mexicanización o reformulación simbólica del ícono guadalupano, son: La indianización de Guadalupe por los primeros espectadores indígenas del siglo XVI; la fusión de Guadalupe y el emblema fundacional de México-Tenochtitlan en el siglo XVIII y la convergencia de los legados culturales e iconográficos de la tradición guadalupana con el movimiento de la Independencia, que convierten a Guadalupe en estandarte de nación. El paso fundamental en su reformulación, indudablemente fue su transformación en la primera bandera de la incipiente nación mexicana en el siglo XIX.

La unidad, independencia y los valores más estimados de un país, se representan en su bandera nacional. Enrique Florescano dice que lo distintivo de la bandera mexicana es que en su hechura participaron tres tradiciones diferentes: la indígena, la herencia

religiosa hispánica y colonial, y la tradición liberal.<sup>397</sup> En los orígenes de la actual bandera mexicana, se encuentra el estandarte de la Independencia con la Imagen Guadalupana.

Pero este proceso de apropiación en la pintura, conlleva necesariamente el acto de recrear el retrato fundador de la Virgen. Es el lugar de encuentro, del encuentro con el "sí mismo". La tilma como superficie es un espacio vivo, un espacio visitado. Como depositario de una enorme energía humana y de la fe inquebrantable del mexicano, logra su permanencia en el recuerdo del espectador. Esta relación imagen-espectador, mueve al mexicano a la acción y a la creación.

En la obra abierta de Guadalupe, el mexicano encuentra una infinidad de opciones que coexisten simultáneamente en su propio beneficio. Pero esta relación imagen-espectador, se logra únicamente en el momento en que el espectador hace suyo el discurso ofrecido por la imagen.

Allí, desde el Tepeyac, lugar sagrado de antaño, Su numinosa Imagen, en su apertura, ofrece un discurso universal de amor divino y maternal, un discurso consolador, conciliador e inclusivo en el que no existen fronteras de ninguna clase ni especie. El espectador mexicano con su formidable personalidad firme, le responde haciendo suyo el discurso ofrecido, acrecentando sus dimensiones para convertirse en un discurso de identidad, libertador, constitutivo de nación, histórico, cultural y social. En pocas palabras, la convierte en la máxima expresión del alma del pueblo mexicano y en símbolo de unidad nacional y cultura. En ese encuentro, el espectador reencuentra y afirma su propia identidad mexicana, es un encuentro con *el sí mismo*.

A partir de este diálogo, que nace en el Tepeyac y se origina en el binomio imagen-espectador, el mexicano la recrea y se recrea a sí mismo, su admiración se desdobra en múltiples búsquedas y encuentros. Con sus manos artesanas, el artista mexicano la recrea en su pintura. Y, de esta manera, desdobra y vincula una infinidad de significaciones que enriquecen el contenido simbólico de Guadalupe y confirman las diversas y auténticas formas del ser mexicano, de la "mexicanidad".

---

<sup>397</sup>Florescano, *Op. Cit.*, p. 4.

# LÁMINAS



Lámina 1  
*Virgen Aureolada o Apocalíptica*, siglo XVI.  
Grabado de Alberto Durero, (1471-1528)

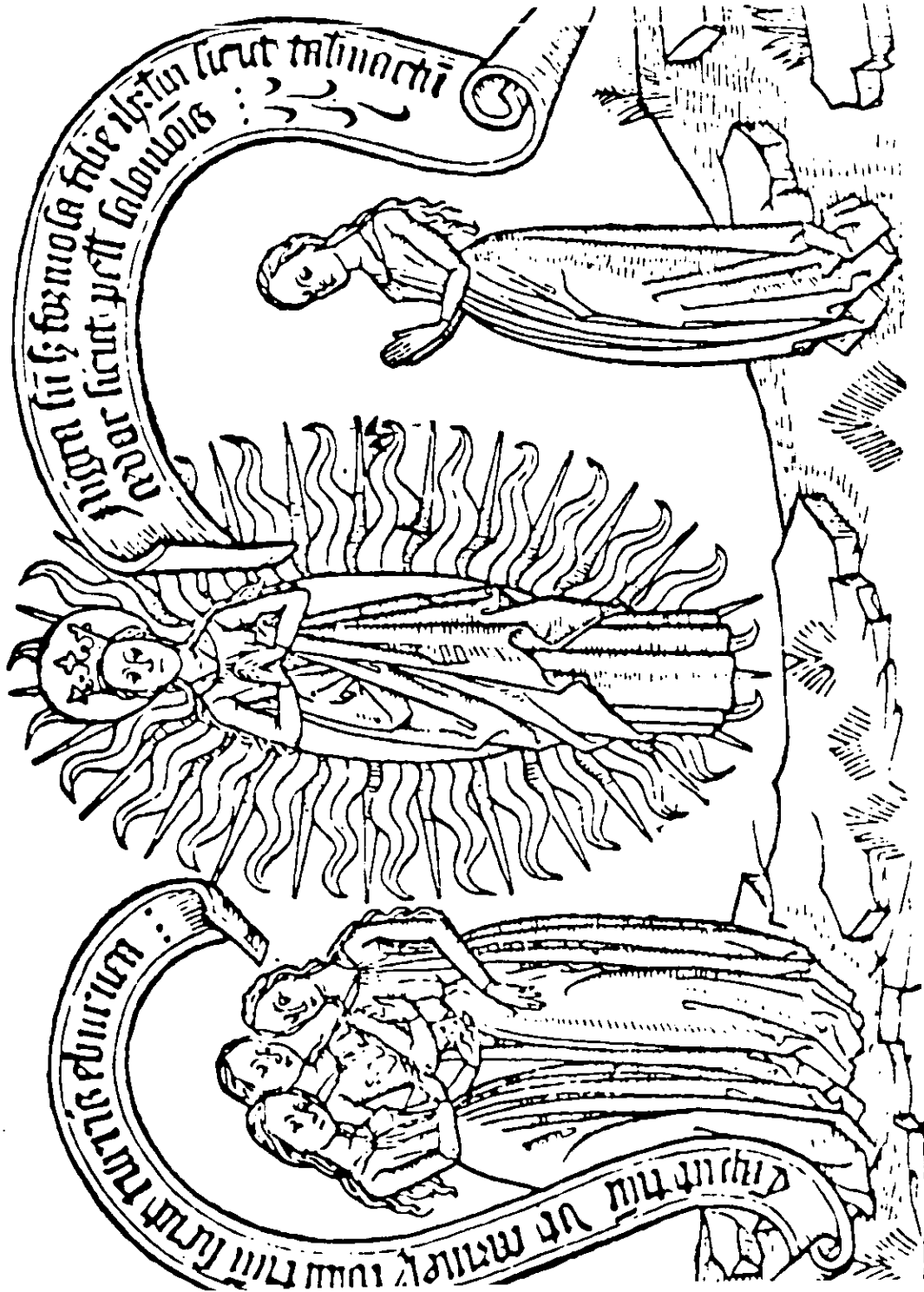


Lámina 2  
Virgen María, s/f.  
Grabado, Anónimo Medieval



Lámina 3  
*Virgen Maria con niño Jesús*, c. 1430-1440.  
Anónimo Holandés.  
Grabado sobre madera en "Northem Painting from Pucelle to Brugel"  
De Charles D. Cuttler.





Lámina 4  
*La Coatlicue*, 1454.  
Anónimo mexicano, fechado 1 tochtli (1454).  
Escultura en piedra, altura 2.5 x 1.6 de largo x 1.15 m. de grosor.  
Colección Museo de Antropología, México, D.F.



Lámina 5  
La mujer vestida del sol y el dragón, (detalle)  
*El Apocalipsis de Tecamachalco*, c. 1562.  
Firmado: Juan Gerson.  
Mural, pintura sobre telas pegadas a la bóveda de la entrada al  
Santuario del Ex-Convento Franciscano.



Lámina 6  
*Los Centauros de Ixmiquilpan*, Siglo XVI.  
Anónimo mexicano.  
Mural, pintura al fresco.  
Monasterio Agustino, Ixmiquilpan, Hgo.



Lámina 7  
*Nuestra Señora de Guadalupe del Tepeyac*, c. 1531.  
Reproducción litográfica del  
Original sobre tilma de agave, 170 x 105 cm.  
Basilica de Guadalupe, México, D. F.

**IMAGEN**  
 DE  
**LA VIRGEN MARIA**  
 MADRE DE DIOS DE GVADALVPE,  
 MILAGROSAMENTE APARECIDA EN LA CIVDAD  
 DE MEXICO.

**CELEBRADA**

En su Historia, con la Profecia del capitulo doze del  
 Apocalipsis. A devocion del Bachiller Miguel  
 Sanchez Presbitero.

**DEDICADA**

**AL SEÑOR DOCTOR DON PEDRO DE BARRIENTOS**  
*Lomelin, del Consejo de su Magestad, Tesorero de la Santa Yglesia Metro-  
 politana de Mexico, Governador, Prouisor, y Vicario de todos los Con-  
 ventos de Religiosas de esta Ciudad, Consultor del Santo Officio de la  
 Inquiscion, Comissario Apostolico de la Santa Cruzada en todas  
 los Reynos, y Pronincias de esta Nuova España,  
 &c.*



Año de

1648.

**CON LICENCIA, Y PRIVILEGIO,**  
*En Mexico En la Imprinta de la Viuda de Bernardo Calderon.*  
*Vendese en su tienda en la calle de San Agustín.*

Lámina 8

Emblema de la Arquidiócesis de México, 1648.

Impresión de grabado en metal.

Anónimo.

Portada *Imagen de la Virgen Maria*,  
 México 1648 de Miguel Sánchez.



Lámina 9  
*Imagen de la Virgen de Guadalupe con los ángeles Miguel y Gabriel,*  
Escenas de las cuatro apariciones y visión apocalíptica-guadalupana  
de San Juan Evangelista, siglo XVII.



Lámina 10  
*Detalle de la lámina 9.*  
Imagen de la Virgen de Guadalupe y la visión de San Juan en Patmos-Tenochtitlan.

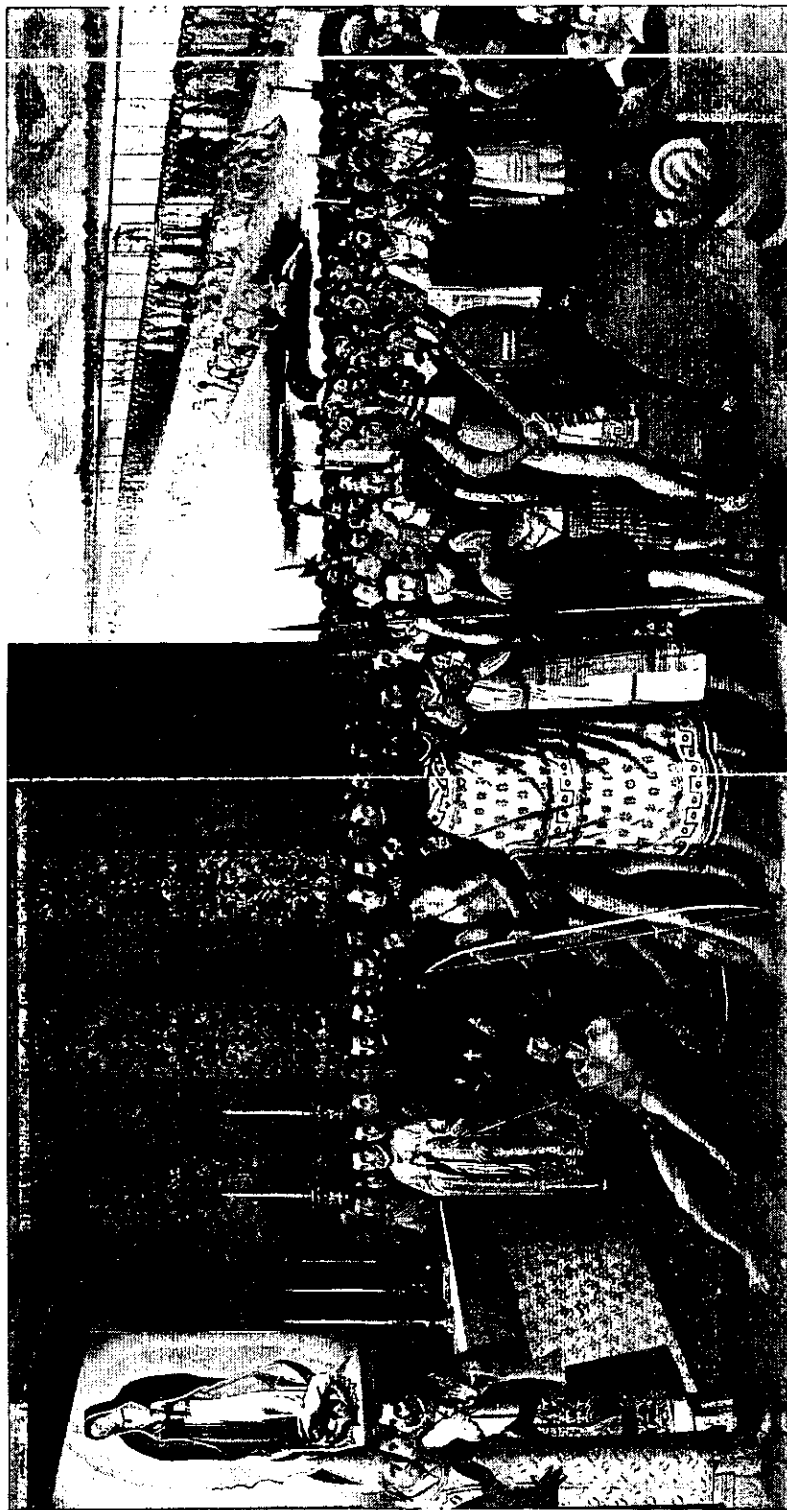


Lámina 11

*El Pregon del Atabal o Traslado de la imagen de la Virgen de Guadalupe a la primera ermita y primer milagro, siglo XVII.*

Anónimo mexicano.

Óleo sobre tela, 285 x 595 cm.

Colección del Museo de la Basílica de Guadalupe, México, D. F.





Lámina 13  
*Escena de mestizaje con Virgen de Guadalupe*, siglo XVIII  
Luis de Mena.  
Colección Museo de América, Madrid, España.



Lámina 15

*Imagen de la Virgen de Guadalupe con personificaciones emblemáticas de América y Europa, las cuatro apariciones y la alegoría de las armas de México, siglo XVIII.*

Anónimo mexicano.

Óleo sobre la tela, 201 x 212 cm.

Colección Museo de la Basílica de Guadalupe, México, D. F.



Lámina 16  
*El santuario de Guadalupe y tres advocaciones marianas:  
La inmaculada Concepción, Guadalupe y la Asunción, siglo XIX.*  
Anónimo mexicano.  
Óleo sobre la tela, 210.5 x 147.7 cm.  
Colección Museo de la Basílica de Guadalupe, México, D. F.



Lámina 17

*Estandarte de Miguel Hidalgo, c. 1810.*

Anónimo.

Óleo sobre tela, s/d.

Colección Museo del Castillo de Chapultepec, México, D. F.

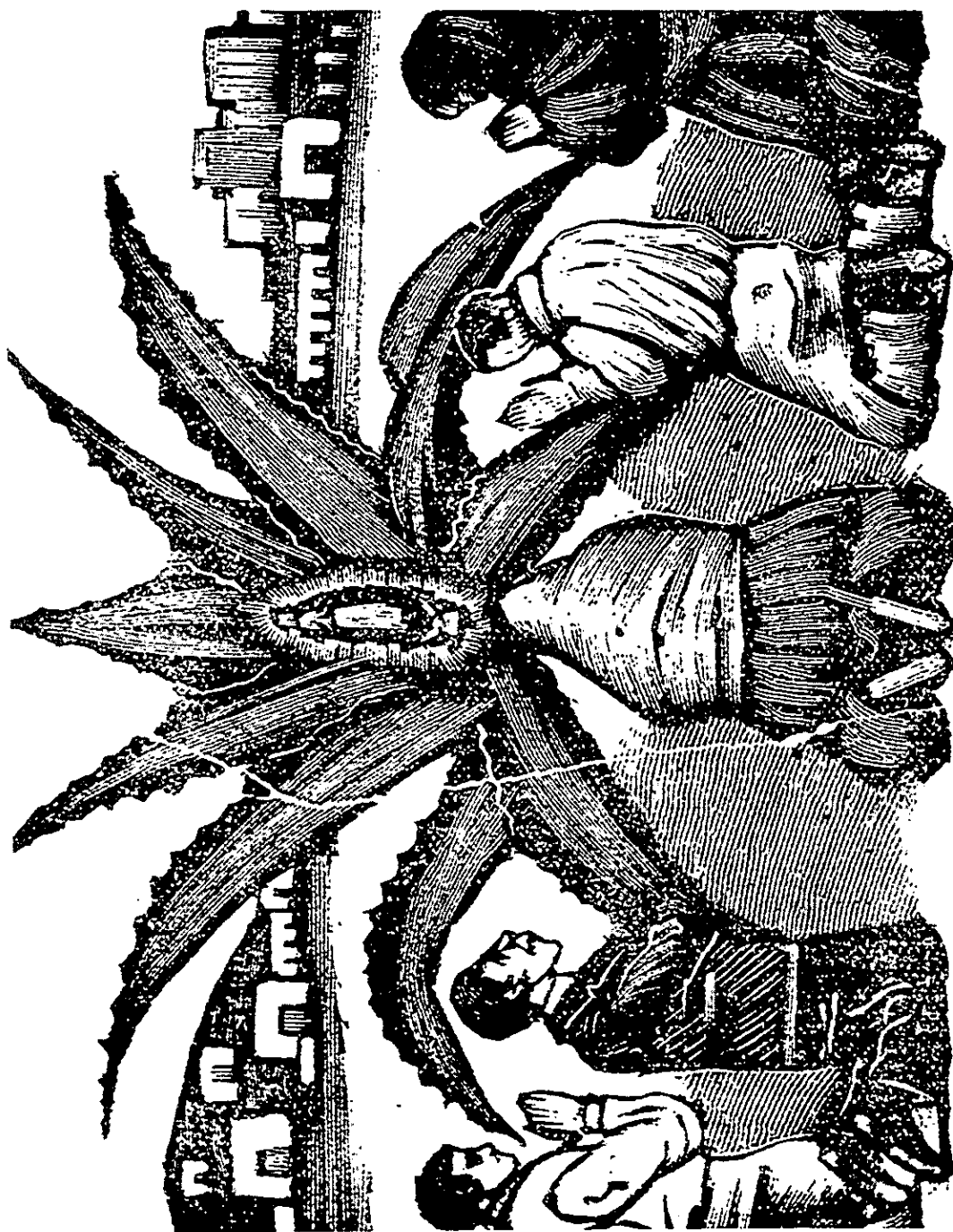


Lámina 18  
*Aparición de la Virgen de Guadalupe en los Remedios, c. 1910.*  
José Guadalupe Posada.  
Grabado, 9 x 12 cm.  
Colección Museo José Guadalupe Posada, Aguascalientes, Ags.



Lámina 19

*México de hoy y del futuro*, 1935.

Diego Rivera.

Pintura al fresco, (detalle), escalinata, 7 x 50 x 900 m.

Palacio Nacional, México, D. F.



Lámina 20  
*Virgen de Guadalupe*, 1930.  
Rufino Tamayo.  
Xilografía, 18 x 24 cm.  
Colección Galería López Quiroga, México, D. F.

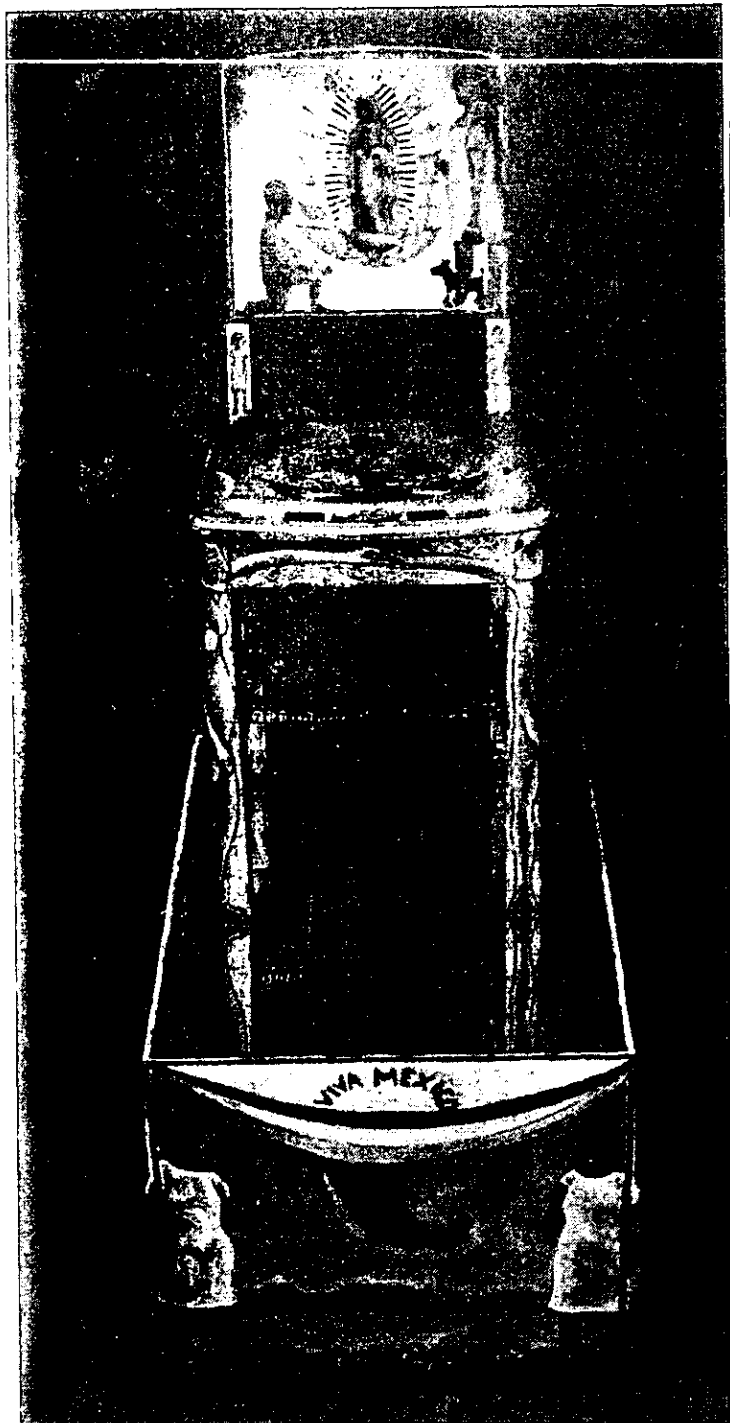


Lámina 21

*Sin título*, 1982.

Rodolfo Morales.

Óleo sobre madera, silla con base de madera y espejo, 135.5 x 82 x 50 cm.

Colección particular.





Lámina 22.  
*La Virgen del crucero*, 1984.  
Felipe Ehrenberg.  
Agua fuerte y agua tinta.  
Sobre papel, 49 x 32 cm.  
Colección del Museo de la Basílica de Guadalupe, México, D. F.



Lámina 23

*Reyna de América*, c. 1980.

Pedro Mayer.

Plata sobre gelatina, 31.8 x 21.5 cm.

Colección particular.



Lámina 24  
*La última bendición de soldier boy*, 1991.  
Ester Hernández.  
Pastel sobre papel, 30 x 22 ½ pulgadas.  
Colección del artista.

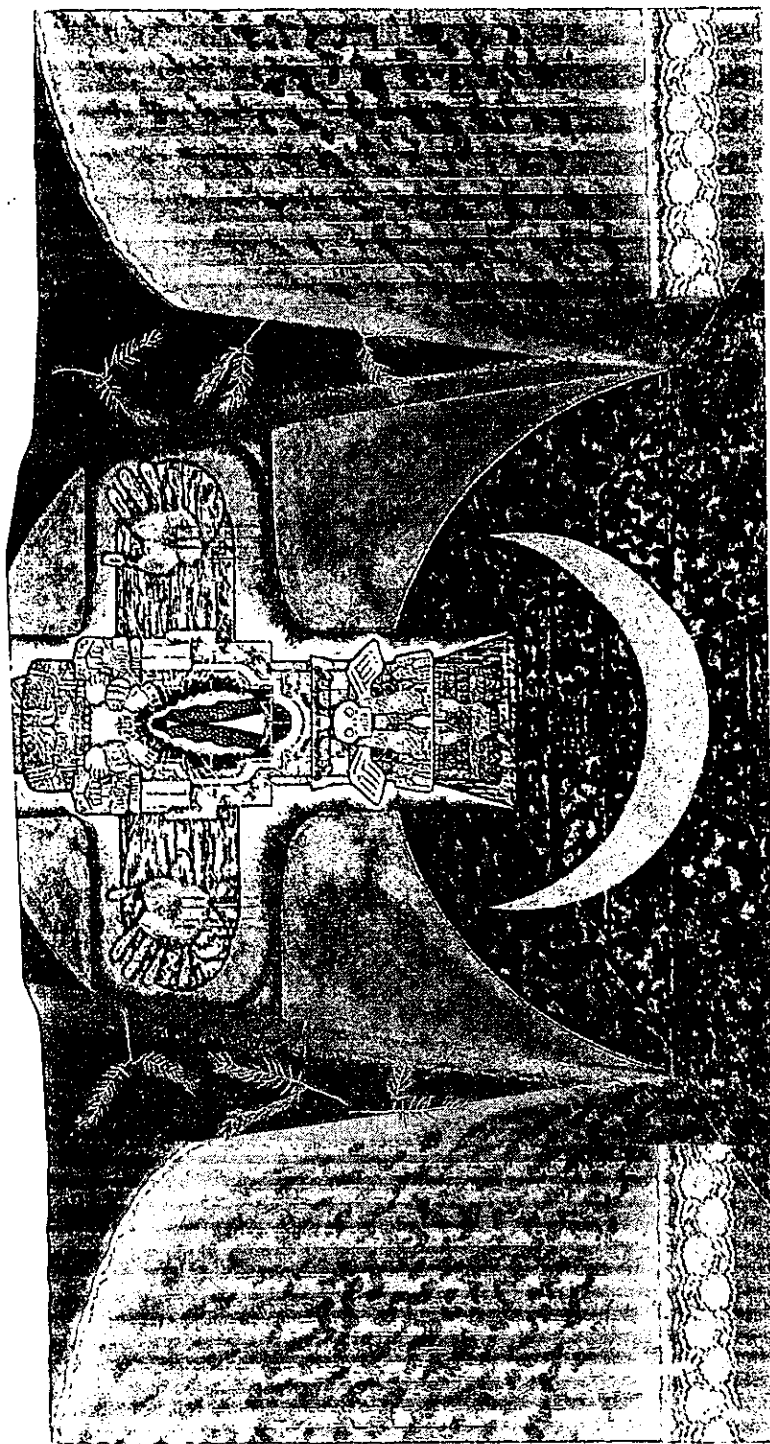


Lámina 25

*Ícono reinventado para este tiempo y lugar Quinto Sol, 1992.*

César Augusto Martínez.

Técnica mixta sobre metal, 48 1/8 x 88 x 3 pulgadas.

Colección del artista.

## Glosario

Palabras en lengua náhuatl consultadas en:

- Simón, Romi, *Diccionario de la lengua náhuatl o mexicana*, México: Siglo Veintiuno Editores, S. A. de C. V., 1977, p. 783.

<i>agave</i>	planta suculenta de la familia de las agaváceas.
<i>agave popotul</i>	especie de agavácea.
<i>albayalde</i>	carbonato básico de plomo de color blanco utilizado como preparación en la superficie o soporte en la pintura.
<i>amantecatli</i>	nah. arte plumario, plumajero, artesano de la pluma.
<i>amoxcalli</i>	nah. casa de los libros o lugar donde se guardaban los códices en Tenochtitlan.
<i>árbol de las maravillas</i>	refiere a la planta del maguey, nombrado así por los españoles debido a sus múltiples usos.
<i>ayacachtli</i>	nah. maracas, sonajas hechas a manera de dormideras.
<i>ayate</i>	del náhuatl <i>ayatl</i> , manta, vestidura hecha de algodón o de maguey.
<i>ayatear</i>	v. lavar con fricción, tallar.
<i>Ayopechtli</i>	diosa de los alumbramientos.
<i>cactli</i>	nah. sandalias indias.
<i>calmécac</i>	nah. escuela o lugar de aprendizaje donde la clase noble y guerreros adquirían los conocimientos del saber de los mexicas: las <i>yehuacauhtlatoltin</i> o historias de las cosas antiguas y los <i>huehuetlatoltin</i> o dichos de los viejos. Se les instruía en su lengua y también se aprendía el <i>tlacuilociztli</i> o arte de pintar.
<i>calpulli</i>	nah. unidad territorial, tributaria, política y social en que se agrupaban los mexicas.
<i>cañamo</i>	planta de la familia de las cannabáceas.

<i>cihuapilli</i>	nah. noble señora.
<i>cihuateteo</i>	nah. alma de las mujeres muertas en parto.
<i>Citlalimicue</i>	Diosa mexicana, la de la falda de estrellas.
<i>coachtli</i>	nah. tilma propia del tlatoani o gran señor.
<i>cocoloctli</i>	nah. Flauta.
<i>contraposto</i>	del italiano <i>contrapposto</i> , la postura o colocación en direcciones opuestas de los miembros de la figura humana. Utilizada por los pintores renacentistas para dar una sensación de dinamismo compensado.
<i>copilli</i>	nah. diadema de realeza.
<i>coyoltotótl</i>	nah. especie pequeña de pájaro que produce un canto agudo.
<i>creta</i>	roca de grano fino permeable y blanco constituido por carbonato cálcico. Preparación bizantina que se utiliza como imprimatura en la pintura.
<i>Cuexantli o cuixantlique</i>	nah. regazo, en el seno, hueco o concavidad que se forma en el rebozo o enagua al cargar un hijo.
<i>cuicalli</i>	nah. casa destinada a la enseñanza de la danza, el canto y las formas propias de usar las mantas, plumas, máscaras, pieles, instrumentos musicales y las flores en las fiestas.
<i>chalchihuatl</i>	nah. líquido precioso de la sangre humana.
<i>chalchihuitl</i>	nah. collar propio de nobles y guerreros mexicanos.
<i>chicano</i>	término que identifica al México-americano particularmente del Estado de California en los Estados Unidos. Visión "no anglo" de sí mismo. Movimiento político, social y cultural.
<i>Chicomexóchitl</i>	patrono de los tlacuilos.
<i>chimalli</i>	nah. escudo de Guerra con diseño de grecas.
<i>Ehécatl</i>	dios del viento.
<i>Estrella de La Nueva Evangelización</i>	se refiere a la Virgen de Guadalupe, vista como estrella de la Nueva Evangelización en el Continente Americano iniciada con la exhortación apostólica <i>Ecclesia in America</i> de S. S. Juan Pablo II en enero de 1999.

<i>Estrella de la Evangelización</i>	se refiere a la Virgen de Guadalupe, vista como imagen central en la Evangelización primera.
<i>flor de la contraconquista</i>	se refiere a la Virgen de Guadalupe, vista en el presente estudio como símbolo del mestizaje y del proceso de mexicanización del ícono.
<i>flor de la contrarreforma</i>	se refiere a la Virgen de Guadalupe, vista por la Iglesia y la sociedad novohispana como símbolo de la Contrarreforma.
<i>huamúchil</i>	nah. planta trepadora, enredadera de la cual se extrae un pigmento amarillo.
<i>huéhuatl</i>	nah. tambor grande de piel de animal.
<i>Huey Tlamahuízoltica</i>	el Gran Acontecimiento. Título del relato de las apariciones escrito en 1649 por Luis Lasso de la Vega.
<i>Huey Tlatoani</i>	Gran Señor, gobernante y representante del Dios Supremo de la dualidad sobre la Tierra, figura Padre-Madre.
<i>Huitzilopochtli</i>	Dios de la guerra, gran guerrero de alta talla, dotado de una fuerza extraordinaria. Era nigromántico. Varias veces al año se le celebraban fiestas y se le inmolaban víctimas en un gran templo o <i>teocalli</i> sobre cuyas ruinas se supone que fue construida la Catedral de la Ciudad de México.
<i>huipil</i>	del náhuatl <i>huipilli</i> prenda de la mujer mexicana. Sus variaciones como <i>hipil</i> en Yucatán y en Oaxaca. Camisa de manta ancha, corta o larga, sin mangas, cuyo uso se acostumbró en toda Mesoamérica y actualmente se continua usando en las comunidades indígenas.
<i>ichcahuipilli o ichcahuepilli iconocuicatl</i>	nah. especie de casaca o coraza rellena o adornada con algodón. nah. cantos tristes.
<i>ilhuicac cihuapilli imprimatura</i>	nah. Señora celestial. ital. Preparación o base sobre la superficie o soporte (lienzo) para recibir la capa de pintura.
<i>in cuicatl</i>	nah. Cantos divinos, canto de pájaros.
<i>ixtle</i>	nah. Nombre genérico de uso común para llamar específicamente a las fibras de plantas de la familia de las agaváceas.
<i>ixtli</i>	nah. faz, rostro.

<i>in xóchitl</i>	nah. de flores, lo máspreciado.
<i>yaocuicatl</i>	nah. cantos de guerra.
<i>Yohualli</i>	divinidad que representa a la noche.
<i>yollotétl</i>	nah. constante, resuelto. <i>yoyotl</i> – corazón.
<i>macehual</i>	nah. individuo perteneciente a la clase social plebeya.
<i>macehauliztli</i>	nah. danzas que se acostumbraban en las fiestas en general y en las que se alababa a los dioses.
<i>macehualo</i>	del náhuatl <i>maceualli</i> , mérito, recompensa, <i>nomaceual</i> , es decir, yo merezco.
<i>macuahuitl</i>	han. Macana.
<i>maguey</i>	palabra de origen antillano. Nombre genérico que se le da a las plantas del género de las agaváceas, plantas típicas de las zonas semiáridas de México. Es el <i>metl</i> de los nahuas. Llamada <i>árbol de las maravillas</i> por los españoles debido a sus múltiples usos. Símbolo de la divinidad femenina en <i>Mazáhuatl</i> .
<i>maxtlatl o mastahual</i>	nah. pañuelo usado a manera de braguero, usanza chichimeca de vestir.
<i>matlazahuatl</i>	nah. epidemia que azotó y causó grandes estragos a la población del Valle de México en 1736 –1737.
<i>mayeque</i>	nah. clase social inferior, los desposeídos, último eslabón en la sociedad mexicana.
<i>Mazáhuatl</i>	Diosa mexicana del maguey, la que lleva una nariguera en forma de luna.
<i>mécatl</i>	nah. mecate o cordón.
<i>metl</i>	nah. maguey, se consideró por los mexicas, en relación con lo divino.
<i>metzli</i>	nah. luna, mes. <i>Ocuicaco metzli</i> , es decir, luna nueva.
<i>mexicanización</i>	se refiere en este estudio, al proceso de apropiación simbólica de la Tilma del Tepeyac en tanto respuesta amorosa del pueblo mexicano. Confirmación de la recia personalidad firme que caracteriza al mexicano.
<i>Mictlán</i>	lugar de los muertos.



<i>Ímiciantecuñtli</i>	Señor Dios de los muertos.
<i>mitote</i>	del náhuatl <i>mitotl</i> , especie de danza que acostumbraban los mexicas con danzantes, es decir, <i>mitotiani</i> .
<i>mixcocalli</i>	nah. casa donde se guardaban todos los implementos para las danzas y los cantos.
<i>mixtitlán o ayautitlán Nahui Ollin</i>	nah. entre nubes y entre nieblas.  nah. cuatro movimiento de la cosmogonía mexicana, representado por una atadura con cuatro terminaciones o bien por un círculo-centro de la Tierra, rodeado de cuatro círculos que aluden a las cuatro direcciones.
<i>Nelli Teótl</i>	nah. el Dios verdadero de los mexicas.
<i>Nican Mopohua</i>	nah. (aquí se cuenta), relación de las apariciones de la Virgen escrita originalmente en lengua náhuatl, atribuida a Dn. Antonio Valeriano y publicada en 1649 por Luis Lasso de la Vega.
<i>Nican Motecpana</i>	nah. (aquí se narra), relación de las apariciones y de los primeros milagros, escrita originalmente en lengua náhuatl en c. 1590 por el historiador Fernando de Alva Ixtlilxóchitl.
<i>Nezahualcóyotl</i>	Señor de Texcoco (1401 - 1472), poeta, arquitecto y sabio de las cosas divinas.
<i>Omecihuatl</i>	Señora Diosa de la Dualidad.
<i>Ometecuhtli</i>	Señor Dios de la Dualidad.
<i>Ometeótl</i>	Principio Dual Supremo.
<i>Omeyoacan</i>	lugar del principio, dualidad de <i>Ometeótl</i> .
<i>omichicahuaztli</i>	nah. raspador de hueso, instrumento musical.
<i>philadelphus mexicanus</i>	especie de jazmín conocido como jazmín de cuatro pétalos o jazmín de Huayapan en el Estado de Oaxaca.
<i>phthalo azul</i>	pigmento de color azul-verdoso utilizado comúnmente en pintura.
<i>pipiltín</i>	nah. clase de noble linaje en la sociedad mexicana.
<i>quetzalilpiloni</i>	nah. tocado o colgadura de ricas plumas y oro que cuelga hasta el cuello.

- quexquémítl* nah. prenda de vestir de la mujer nahua que cae en forma de triángulo sobre el pecho y la espalda.
- talvina* engrudo compuesto de harina de trigo y miel de abeja como base-preparación de la tela para recibir una imprimatura.
- tapado* cubierto, encubierto. Término que se utilizó en relación con el candidato presidencial del PRI, *el tapado*.
- teachcauh* nah. hermano mayor que presidía el *calpulli*.
- teocalli* nah. templo sagrado de los mexicas.
- Tepeyác* del náhuatl *Tepeyácac*, en la punta del monte, pico o nariz, poblado situado sobre una altura al norte de la ciudad de Tenochtitlan, hoy llamado de Nuestra Señora de Guadalupe.
- teponacoani* nah. el que toca el *teponaztli*.
- teponachcuicatl* nah. canto del *Atabal*.
- teponaztli* nah. tambor de madera hueca con dos aberturas alargadas en la parte superior, del árbol del mismo nombre. Usado por los mexicas en sus danzas religiosas para acompañar su canto.
- tequitqui* nah. pechero, sujeto a impuesto, trabajador. Arte híbrido europeo-mexica específicamente en relación con las *cruces tequitqui* o *cruces atriales*. Conato de estilo acuñado por José Moreno Villa en su libro *Lo mexicano*.
- Tetzauhmauistic* nah. maravilloso, sorprendente, prodigioso, heroico.
- textolali* o *texotli* nah. cierta tierra mineral de color azul, azur.
- Tezcatlipoca* espejo brillante o que humea. Gran Dios mexicano considerado el dios universal, invisible y tenía varios nombres. Se le atribuía el poder de provocar guerras y de exitar las discordias y la enemistad entre los hombres. Se relacionaba con la noche y la oscuridad. Su "ídolo" *teotetl* o piedra divina estaba cubierta de oro y en la mano izquierda portaba un abanico grande que lo hacía ver como un espejo brillante.
- tilma* del náhuatl *tilmatli*, manta, capa o tela de uso común en la clase *macehual*.
- Tlaltecuhltli* Señor de la Tierra, Dios al que los mexicanos invocaban en los combates.

<i>tlacohtl</i> o <i>tlacoti</i>	nah. miembro de la clase inferior. Trabajar como esclavo, ser sirviente.
<i>tlacuilo</i>	nah. pintor, escribano de códices o libros pintados. <i>Tlacuiloque</i> , pintores de la realeza.
<i>tlalticpac</i>	nah. mundo, Tierra o en el mundo sobre la Tierra, en su superficie. <i>Tlaltipaque</i> , Señor dueño de la tierra.
<i>tlameme</i>	nah. miembro de la clase inferior. El que lleva fardos sobre la espalda, cargador.
<i>tlatoani</i>	nah. gran señor, el que habla bien, príncipe, gobernante.
<i>tlazilácatl</i>	nah. Campana.
<i>Tonantzin</i> o <i>Tonan</i>	diosa-madre, nuestra madrecita, Diosa de la tierra y del maíz en flor. También es <i>Cihuacóatl</i> , madre del género humano o mujer serpiente.
<i>Tonatiuh</i>	sol, dios solar, también es manifestación de <i>Huitzilopochtli</i> .
<i>tótem</i>	animal, objeto o fenómeno de la naturaleza considerado como emblema protector de una tribu o individuo. Relacionado con el arte de los indígenas <i>haida</i> del noroeste de América, cuya creación artística más destacada son las columnas totémicas.
<i>tziniscan</i> o <i>tzinitzcan</i>	nah. pájaro del tamaño de una paloma cuyo plumaje negro y muy brillante era usado como ornato en diferentes labores, una de dos especies ( <i>coyoltotótl</i> ) que se nombran en el <i>Nican Mopohua</i> .
<i>wasp</i>	ingl. Iniciales que corresponden a: <i>white-anglo-saxon-protestant</i> , autodefinitión del grupo gobernante y cultura dominante en la sociedad americana. Se refiere también a la cultura occidental anglosajona.
<i>xictli</i>	nah. ombligo o centro.
<i>xiumolpilli</i>	nah. atadura de 52 años, ciclo de tiempo en el calendario azteca.
<i>xocoyotito</i>	nah. hijo menor, el más pequeño.
<i>xochiyoayótl</i>	nah. guerra florida, forma de guerra vista como ideal por los mexicas.
<i>Xochipilli</i>	Dios, príncipe mexica de la flora.
<i>Xochiquetzal</i>	Diosa mexica de la flora.
<i>xóchitl</i>	nah. flor, flora.
<i>xochitlálpan</i> o <i>xuchitlálpan</i>	nah. lugar provisto de flores, paraíso terrestre, lugar de delicias.

## BIBLIOGRAFIA

- Aguayo Spencer, Rafael, *La Virgen de Guadalupe en la historia de México*. México: Editorial Porrúa, S.A., 1971, 123 p. il.
- Altamirano, Ignacio Manuel, *La fiesta de Guadalupe en paisajes y leyendas. Tradiciones y costumbres de México*. México: Ediciones Porrúa, 1994, 274 p.
- Álvarez B., José, *El Tepeyac, centro de unión espiritual en el Continente Americano*. México: Comité Oficial de Peregrinaciones Guadalupanas, 1941, 104 p. fot.
- Barzun, Jacques, *The Use and Abuse of Art*. Washington: Princeton University Press, 1973, 150 p.
- Basave Benítez, Agustín, *México mestizo. Análisis del nacionalismo mexicano en torno a la Mestizofilia de Andrés Molina Enríquez*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992, 167p. il.
- Benítez, J. J., *El misterio de la Virgen de Guadalupe, sensacionales descubrimientos en los ojos de la Virgen Mexicana*. México : Editorial Planeta, S.A., 1982, 327 p. fot.
- Berger, John, *Ways of Seeing*. London: BBC and Penguin Books Ltd., 1980, L65 p.
- Brenner, Anita, *Ídolos tras los altares*. México: Editorial Domés, S.A., 1983, 400 p.
- Cabrera, Miguel, *Maravilla americana*. México: Editorial Jus , 1977, ( ed. facs.)
- Campbell, Joseph, *The Power of Myth*. New York: Doubleday, 1988, 231 p. lams.
- Campbell, Joseph, *Transformations of Myth Through Time*. New York: Harper & Row Publisher, 1990, 263 p. il.

- Capistrán Garza, René, *La Virgen que forjó una patria*. México: Editorial Biblioteca "Hoy", 1939, 264 p.
- Carrillo y Gabriel, Abelardo, *El pintor Miguel Cabrera*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1966, 144 p. Il.
- Carrillo y Gabriel, Abelardo, *Técnica de la pintura de Nueva España*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1983, 202 p.
- Couto, José Bernardo, *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987, 167 p.
- Cuadriello, Jaime (coordinador), *Visiones de Guadalupe*. México : Artes de México, Núm. 29, 1995, 85 p. lams.
- De Aurióles Díaz, José, *La Virgen de la patria y la nacionalidad mexicana*. Puebla de los Ángeles, marzo de 1938, 71 p.
- De la Cueva, Hermilio, *Guadalupe de México*. México : Periódicos y Ediciones de México, S.A. ,1960, 135 p.
- De la Fuente , Beatriz (coordinadora), *El nacionalismo y el arte mexicano: X Coloquio de Historia del Arte*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1986, 410 p. il.
- De la Maza, Francisco, *El Guadalupanismo Mexicano*, México: Fondo de Cultura Económica, 1981.
- De la Mota, Ignacio H., *Diccionario Guadalupano*. México: Panorama Editorial, S.A. de C. V., 1997, 302 p.
- De la Torre Villar. Ernesto (coordinador), *Álbum conmemorativo del 450 aniversario de las apariciones de Nuestra Señora de Guadalupe*. Ediciones Buena Nueva, 1981, 299 p.
- De la Torre Villar, Ernesto, *En torno al Guadalupanismo*. México : Ediciones Porrúa, 1985, 189 p.
- De la Torre Villar, Ernesto, *Los Guadalupes y la Independencia*. México : Editorial Porrúa, S.A., 1985, 138 p.

- De la Torre Villar, Ernesto y Ramiro Navarro de Anda, *Testimonios Históricos Guadalupanos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1982, 1460 p.
- Delgado Medina, Fr. Miguel Angel (coordinador), *La Madre del Señor en la Fe y la cultura de México*. Actas del Segundo Simposio Mariológico de México. Centro Mariano O. S. M., México: Librería Parroquial de Clavería, S.A. de C. V., 1992.
- Del Paso y Troncoso, Francisco, *Descripción. Historia y exposición del códice pictórico de los antiguos nahuas*. Tipografía De S. Landi. Florencia: 1898, 368 p. il.
- De Paz, Alfredo, *La crítica social del arte*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A. 1979, 229 p.
- De Sahagún, Fray Bernardino, *Historia general de las cosas de Nueva España*, México: Editorial Porrúa, 1997. 1093 p.
- De Santillana, Giorgio and Hertha von Dechend, *Hamlet's Mill. An Essay on Myth and the Frame of Time*. Boston: David R. Godine, 1983, 505 p.
- Díaz del Castillo, Bernal, *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España*, México: Editorial Porrúa, 1999, 701 p.
- Escalada, Xavier S. J., *Enciclopedia Guadalupeña*. Temática Histórica – Onomástica, México: Enciclopedia Guadalupeña, A. C., 1995, Vol. I, II, III y IV.
- Escalada, Xavier S. J., *Códice 1548*, apéndice a la Enciclopedia Guadalupeña. México: Enciclopedia Guadalupeña, A. C., 1997, 80 p. lams.
- Escalada, Xavier S. J., *Guadalupe. Arte y esplendor*. México: Enciclopedia Guadalupeña, A. C., 1990, 178 p. lams.
- Escalada, Xavier S. J., *María de Guadalupe*. Sin lugar, 1981, 265 p.
- Escalada, Xavier S. J., *María Tequillasupe*. México: Editorial "Ideas y Promociones" S.A., sin fecha, 128 p.
- Eco, Umberto, *La definición del arte*. México: Editorial Roca, S. A., 1990, 285 p.
- Fernández, Justino, *Estética del arte mexicano Coatlicue, el retablo de los reyes, el hombre*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1990, 599 p. lams.

- Fernández, V. Manuel, *La Virgen de Guadalupe y su ayate prodigioso*. México : Editorial Diana, 1981, 182 p.
- Florescano, Enrique, *Memoria indígena*. México: Taurus, S.A. de C. V., 1999, 403 p. il.
- Florescano, Enrique, *Memoria mexicana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995, 604 p. il.
- Florescano, Enrique (coordinador), *Mitos mexicanos*. México: Editorial Nuevo Siglo, Aguilar, 1995, 315 p. il.
- Frutiger, Adrian, *Signos, símbolos, marcas, señales*. Traducción de Carlos Sánchez Rodrigo. México: Editorial Gustavo Gili, 1981, 286 p.
- Fuentes, Carlos, *El espejo enterrado*. México: Fondo de la Cultura Económica, 1992, 440 p. lams.
- Gallegos Rocafull, José M., *El pensamiento mexicano en los siglos XVI y XVII*. México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1974, 380 p.
- García-Noriega Nieto, Lucia (coordinadora), *Imágenes Guadalupanas cuatro siglos*. México: Fundación Cultural Televisa, A. C., 1987, 379 p. lams
- Garibay K., Angel María, *Historia de la literatura náhuatl*. México: Editorial Porrúa, T. 1, 1987.
- Gombrich, E. H., *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. New Jersey: Princeton University Press, 1972, 466 p.
- González Fernández, Fidel Eduardo. Chávez Sánchez y José Luis Guerrero Rosado. *El Encuentro de la Virgen de Guadalupe y Juan Diego*. México: Editorial Porrúa, 1999, 564 p. lams.
- González Moreno, Joaquín, *Iconografía Guadalupeana*. México: Editorial Jus, 1959, Tomo I, 257 p. lams.
- Graves, Robert and Raphael Patai, *Hebrew Myths: The Book of Genesis*. New York: New York: Doubleday, 1963, 309 p.

- Gruzinski, Serge, *El Águila y la sibila*. Barcelona: M. Moleiro. Editor S. A., 1994, 196 p. lams.
- Gruzinski, Serge, *La guerra de las imágenes, de Cristóbal Colón a "Blade Runner". (1492-2019)*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994, 224 p. il.
- Gruzinski, Serge, *Painting the Conquest, The Mexican Indians and The European Renaissance*. Paris: Flammarion, 1992, 236 p. lams.
- Guerrero, José Luis, *Flor y canto del nacimiento de México*. México: 1992, 575 p.
- Gutiérrez Zamora, Angel Camiro, *El Origen del Guadalupanismo*. México: Editorial Edamex, 1997. 211 p.
- Gutiérrez Zamora, Angel Camiro, *La imagen histórica de la Virgen de Guadalupe*. México: Editorial Diana, 1990, 196 p.
- Jacques, Jesús David, *El perenne milagro Guadalupano*. México: Ediciones Botas, 1961, 306 p.
- Jiménez Rueda, Julio, *Historia de la Cultura en México. El mundo prehispánico*. México: Editorial Cultura, T. G., S.A., 1957, 231 p.
- Jiménez Rueda, Julio, *Historia de la Cultura en México. El Virreinato*. México: Editorial Cultura, T. G., S.A., 1960, 325 p.
- Jung, Carl Gustav, *Man and his Symbols*. New York: Doubleday & Company Inc., 1964, 320 p. lams.
- Jung, Carl Gustav, *Symbols of Transformation*. In the Collected Works of C. G. Jung. New Jersey: Princeton University Press, 1976, Vol. XXVIII. 904 p.
- Kennik, W.E., *Art and Philosophy*. New York: St. Martin's Press, 1979, 729 p.
- Lafaye, Jacques, *Quetzalcóatl y Guadalupe*. México: Fondo de Cultura Económica, 1977, 516 p.
- Leonard, Irving Albert, *La época barroca en México colonial*. México: Fondo de Cultura Económica, 1974, 331 p.



- Liss, Peggy K., *Orígenes de la nacionalidad mexicana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986, 331 p.
- López Beltrán, Lauro Pbro., *Patronatos Guadalupanos*. Cuernavaca: Editorial "Juan Diego", 1953, 183 p. lams.
- Luque Agras, Elin y Michelle Beltrán Coordinadores. *Guadalupe. Maravilla americana, homenaje a Monseñor Guillermo Schulenberg Prado*. México: Grupo Arte, 1997, 80 p. lams.
- Mariscal, Nicolás, *Arte en la imagen de la Virgen de Guadalupe*. Sin Lugar, sin fecha.
- Martínez Aguirre, José de Jesús, *Consagración de las familias mexicanas a su Madre y Reina*. México: Buen Prensa, 1937, 51 p.
- Moreno Villa, José, *Lo mexicano*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986, 174 p. il.
- Moyssén, Xavier (coordinador), *Cuarenta siglos de plástica mexicana: Época Colonial*. México: Editorial Herrero, S. A., 1970, 431 p. lams.
- Nebel, Richard, *Santa María Tonantzin: Virgen de Guadalupe. Continuidad y transformación religiosa en México*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995, 441 p. lams.
- Nickell, Joe, *Looking at a Miracle*. New York: Prometheus Books, 1993, 253 p. il.
- Noguez, Xavier, *Documentos Guadalupanos*. México: Fondo de Cultura Económica, El Colegio Mexiquense, A. C., 1993, 280 p. il.
- O' Gorman, Edmundo, *Destierro de sombras. Luz en el origen de la Imagen y culto de Nuestra Señora de Guadalupe del Tepeyac*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1991, 306 p.
- Panofsky, Erwin, *Estudios sobre Iconología*. Madrid: Alianza, 1972, 350 p.
- Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica, 1969, 191 p.

- Poole, Stafford, C. M., *Our Lady of Guadalupe, The Origins and Sources of a Mexican National Symbol. 1531-1797*. Tucson: The University of Arizona Press, 1997, 313 p.
- Rodríguez, Jeanette, *Our Lady of Guadalupe. Faith and Empowerment among Mexican-American women*. Texas: University of Texas Press Austin, 1996, 227 p. il.
- Rojas Sánchez, Mario. *Nican Mopohua. (Aquí se narra)*, de Valeriano, Dn. Antonio. Traducción del náhuatl al español del presbítero. P. Mario Rojas Sánchez de la diócesis de Huejutla, México: Imprenta Ideal, 1978. 64 p.
- Rojas Sánchez, Mario Pbro. y Dr. Juan Homero Hernández Illescas, *Las estrellas del manto de la Virgen de Guadalupe*. México: Francisco Méndez Oteo Editor, sin fecha. 85 p. il.
- Rojas, Pedro, *Historia general del Arte Mexicano. Época Colonial*. México: Editorial Hermes, 1963, 249 p. il.
- Romero Flores, Jesús, *Banderas Históricas Mexicanas*. México: Costa - Amic Editores, S. A., 1994, 236 p. il.
- Schlarman, Joseph H. L. *México tierra de volcanes*, traducción de Carlos de María y Campos, México: Editorial Porrúa, S.A. 1961. 728 p.
- Schulenburg Prado, Mons. Guillermo (Coordinador) *450 Aniversario 1531 - 1981. Congreso Mariológico*. México: Editorial Melo, S.A., 1993. 542 p.
- Sentiés, Horacio. *La Villa de Guadalupe. Historia, estampas y leyendas*. México: Ciudad de México Librería y Editora, S.C., 1991. 303 p. lams.
- Sperman, Giovanni. *Aspectos de lo femenino en la cultura y en la religión azteca*. México: Imprenta Venecia, S.A., 1989. 198 p. il.
- Tibón, Gutiérrez. *Mujeres y diosas de México parviescultura prehispánica en barro*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1967. 196 p. lams.
- Toussaint, Manuel. *Arte colonial en México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1974. 302 p. lams.

## FE DE ERRATAS

Lámina 19 *México de Hoy y el Futuro* , 1935 de Diego Rivera, aparece en la Lámina 20.

Lámina 20 *Virgen de Guadalupe*, 1930 de Rufino Tamayo, aparece en la Lámina 19.

- Página 3, *teleologías* históricas en lugar de teologías  
6, *surrealista* en lugar de surealista  
15, *Marcó* el Tiempo en lugar de Varió el Tiempo  
19, *Macehualtín* en lugar de Macelualtín  
29, (Lám. 6) en lugar de (Lám. 7)  
29, *inspiran en*, en lugar de inspiran el  
30, *copilli* en lugar de capilli  
34, *Ildefonso* en lugar de Idelfonoso  
78, *concientes* en lugar de conscientes  
82, *Ella* en lugar de ella  
106, *Ruy* Sánchez en lugar de Rey Sánchez  
134, primera *bandera* en lugar de primera bandra  
135, múltiples *búsquedas* en lugar de múltiples busqueda  
165, Nican Motecpana (*aquí se pone en orden*) en lugar de (aquí se narra)