

laron en exigir que se castigara a quienes difundían los pretendidos milagros de la Virgen. También fueron franciscanos quienes en 1583 denunciaron a la Inquisición los errores que sembraba entre los indios el traspaso a la ciudad de México del crucifijo milagroso de Toluclapan, pero sin duda más por celos—el crucifijo pertenecía a los agustinos—que por desconfianza del milagro.<sup>35</sup>

En el caso de la Guadalupana, el milagro no sólo fue la expresión de la eficacia de la imagen. También se derivó de su aura de *ixiptla* cristiano; nació del misterio que recubrió su origen, su factura y su aparición terrestre; fue cobrando cuerpo a medida que el autor indígena de la imagen iba cayendo en el olvido. Pero además fue necesario, para que el milagro de la imagen fuese verosímil y creíble, que los tiempos se prestaran. La Iglesia tridentina contribuyó poderosamente a ello basándose en los milagros, las apariciones, los sueños y las visiones, para apuntalar el sistema sobrenatural en el que pretendía hacer penetrar y comulgar a todos los fieles de la Nueva España. En ruptura con las reticencias de los primeros franciscanos pero con el concurso eficaz de los jesuitas—que llegaron al rescate en 1571—explotó a fondo y simultáneamente los recursos de la imagen, del milagro y del sueño.<sup>36</sup>

Decenas de experiencias visionarias, enmarcadas, catalogadas y difundidas por la Compañía de Jesús, familiarizaron a las multitudes indias y mestizas con el otro mundo de los cristianos. La visión edificante se comentó y repitió en sermones que solían recurrir a la dramatización y al psicodrama colectivos. La visión estaba estrechamente emparentada con la imagen. Reposaba sobre algunos empleos concurrentes y afinidades dramáticas, pero también se debía al hecho de que el contenido formal de los sueños y de los delirios remitía, de manera cautivante, a los cánones pictóricos y estéticos de la segunda mitad del siglo XVI. Los espacios oníricos que recorren los visionarios indígenas y mestizos tenían su equivalente en la pintura manierista de la época, y el mismo orden visual, alimentado de las mismas formas y los mismos fantasmas, regía la pintura y la experiencia subjetiva. Lógica pictórica y lógica fantasmagórica siguieron vías paralelas al menos durante un siglo. Lo invisible se volvió visible, la convención pictórica imbuó lo subjetivo. En la primera mitad del siglo XVII, el pintor Luis Juárez llenó sus obras de aberturas visionarias, cernidas de nubes luminosas y de ángeles que se perdían en el brillo de la divinidad.<sup>37</sup> Los santos en éxtasis presentaban la irrupción de lo sobrenatural en el espacio humano; modelaron con su postura hasta la manera de recibir la imagen en su rigidez y su tensión.<sup>38</sup> Y, como el espectáculo visionario, tampoco la contemplación escapó de las convenciones.

<sup>35</sup> AGN, *Inquisición*, vol. 133, exp. 23 (México, mayo 1583).

<sup>36</sup> Gruzinski (1988), pp. 254-255; y nuestra contribución a Jean-Michel Sallmann, *Visions indiennes, visions baroques...*, Payot.

<sup>37</sup> Rogelio Ruiz Gomar, *El pintor Luis Juárez. Su vida y obra*, México, UNAM, 1987, p. 161.

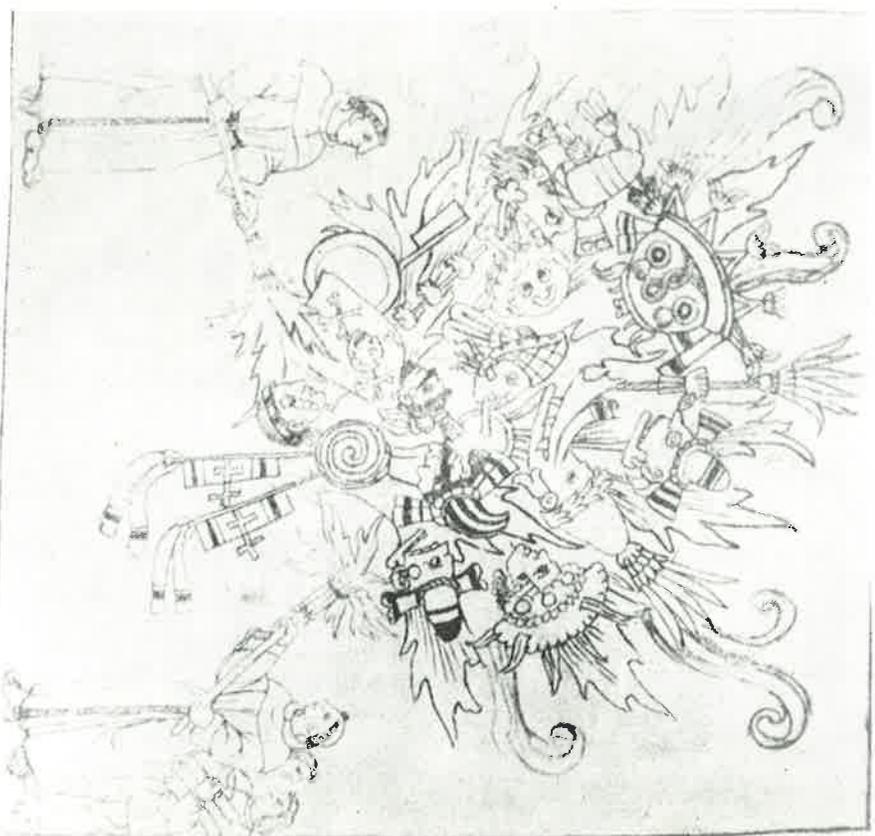
<sup>38</sup> Véase, por ejemplo, la "Apparition de l'Enfant Jésus à saint Antoine de Padoue", de Luis Juárez (*ibid.*, p. 199).



1

El descubrimiento de América desencadenó una gigantesca guerra de imágenes. En cuanto Cristóbal Colón pisó las playas del Nuevo Mundo, los navegantes se interrogaron sobre la naturaleza de las imágenes que poseían los indígenas de Cuba y de Santo Domingo. Las observaron, las describieron y, después, las eliminaron. Algunas extrañas "figurillas sentadas", pronto asimiladas a espectros, los zemias (1), se libraron de la aniquilación para encontrar refugio en los museos de Europa.

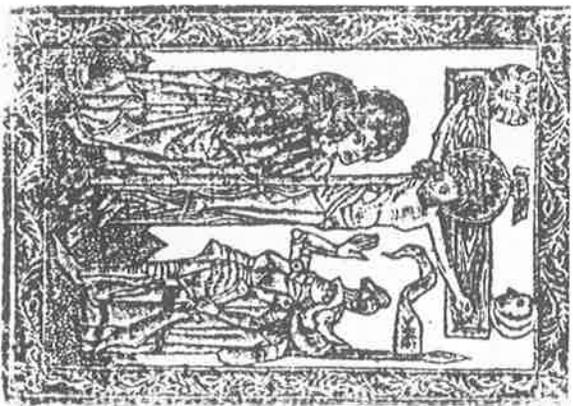
Con la conquista de México (1519-1521) comenzó la destrucción sistemática de los ídolos indios, por doquier remplazados por imágenes de la Virgen y de los santos. Los conquistadores encabezados por Cortés, y después los misioneros (2), borraron, quemaron y destruyeron las pinturas y las estatuas mexicanas.



2



3

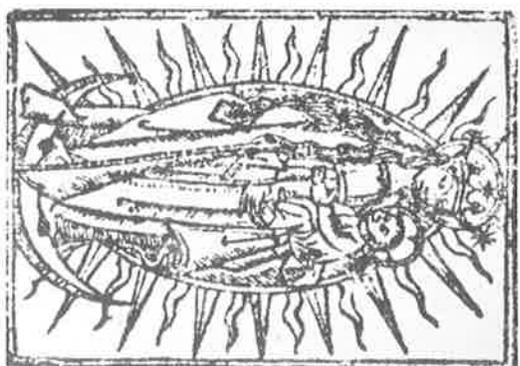


4

La ofensiva prosiguió: a partir de 1525 los religiosos españoles introdujeron la imagen europea que el grabado había contribuido a multiplicar y a difundir por doquier. La imagen fue concebida como instrumento de evangelización; difundió los grandes episodios de la historia sagrada, el Domingo de Ramos, la Crucifixión, la Resurrección (3, 4, 5). Pero al tiempo que era un mensaje, permitió descubrir objetos figurativos nuevos, formas y estilos de representación inéditos: en desorden, el hiebertismo medieval (4, 5), la animación de la imagen renacentista que utiliza varios planos (3), la ciudad europea que ningún indio había contemplado jamás (3).

La figura humana predominó: Dios se ha hecho hombre y la Virgen (6) es una mujer, mientras que los dioses antiguos (2) eran seres híbridos, hechos de una amalgama de adornos y de atributos que los evangelizadores juzgaron monstruosos.

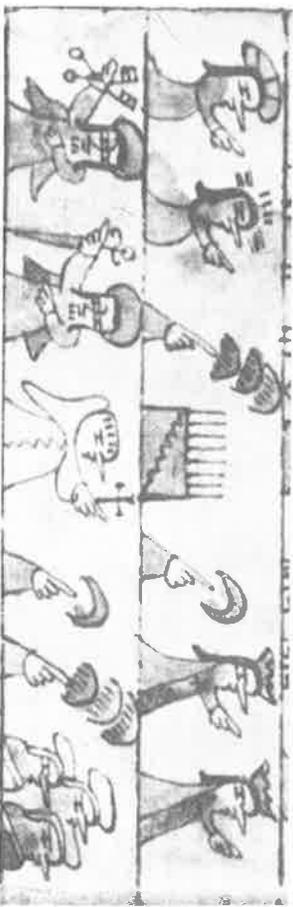
Para evangelizar a los indios, algunos religiosos crearon catecismos que representaban visualmente los rudimentos de la doctrina cristiana en tiras dibujadas (7). Pero la invasión de las imágenes fue más que una revolución de las formas: disminuyó la inculcación de un nuevo orden visual que trastornaba los hábitos indígenas. Así, la imagen cristiana yuxtapuso dos registros, el terres-



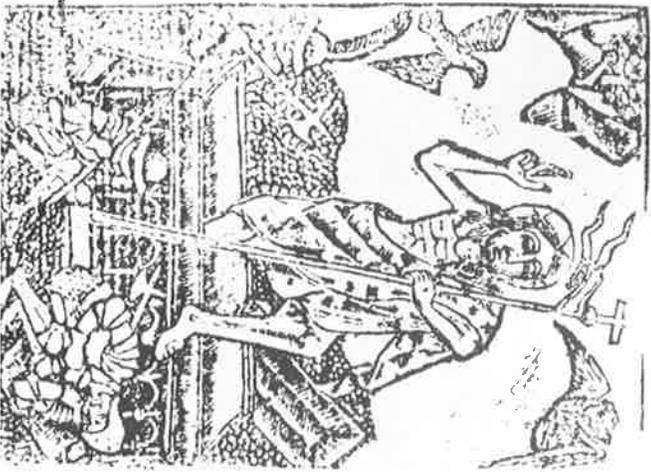
6

tre y el sobrenatural. La *Misa de San Gregorio* en Cholula (8) relata la aparición de Cristo con los estigmas y los instrumentos de la Pasión al papa Gregorio Magno: ¿cómo, ante este fresco, pueden los indios distinguir la realidad, de lo histórico (el papa, los eclesiásticos) y del milagro y lo sobrenatural (Cristo, el Divino Rostro...), ya que no comparten ni la misma concepción de la divinidad ni, siquiera, el mismo sistema de convenciones?

En la segunda mitad del siglo XVI a la imagen franciscana, que se dirigía prioritariamente a los indios, la sucedió una imagen que explotaba el milagro y trataba de reunir en torno de interesados comunes a las etnias que componían la sociedad colonial: españoles, indios, mestizos, negros y mulatos. La efigie milagrosa de la Virgen de Guadalupe (9) es el arquetipo de esta imagen nueva, manierista y después barroca. Alentado



7



(3).

La figura humana predominó: Dios se ha hecho hombre y la Virgen (6) es una mujer, mientras que los dioses antiguos (2) eran seres híbridos, hechos de una amalgama de adornos y de atributos que los evangelizadores juzgaron monstruosos.

Para evangelizar a los indios, algunos religiosos crearon catecismos que representaban visualmente los rudimentos de la doctrina cristiana en tiras dibujadas (7). Pero la invasión de las imágenes fue más que una revolución de las formas: disminuyó la inculcación de un nuevo orden visual que trastornaba los hábitos indígenas. Así, la imagen cristiana yuxtapuso dos registros, el terres-



8

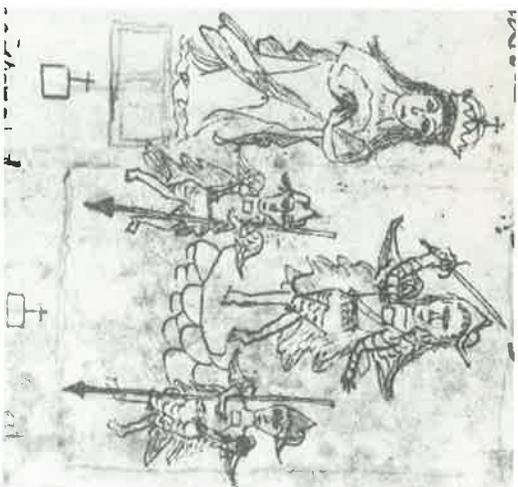




Después, los pintores indígenas lograron escapar de la tutela europea y apropiarse la imagen cristiana para convertirla en la expresión de su nueva fe y de una identidad recuperada. Impuesto poco antes por los misioneros, el santo se volvió símbolo del pueblo, de la comunidad en torno de la cual los campesinos indígenas en el siglo XVII reconstruyeron nexos sociales y culturales, al abrigo de las intrusiones de los españoles; en adelante, tanto como los san-

14

15



16

tos, la Virgen y San Miguel (16), San Francisco (17) y San Pedro (18) fueron el signo y el emblema del pueblo.

17

Los habitantes del México colonial nunca fueron consumidores pasivos y fascinados por la imagen barroca. A las estrategias de la Iglesia y de la Corona opusieron una voluntad de apropiación oscilante entre el apago apasionado a la imagen y la rabia iconoclasta que les llevaba a cerrar con otras potencias —el diablo— algunos pactos tal vez más efícos, dibujados y firmados con la sangre del impetrante (19).

Esos cruces incesantes entre los indios, las masas populares y la Iglesia se soldaron mediante el arraigo profundo de la imagen barroca y milagrosa que preparó el advenimiento de las imágenes electrónicas. De un prodigio a otro, la Virgen de Guadalupe y



18



19

A la mente se ofrecían otras semejanzas, aún más intrigantes, con... el dominio de la imagen de síntesis. La experiencia visionaria y onírica ortodoxa, ya sea vivida interiormente o transmitida a través de su testigo, se asemeja a un proceso de "simulación", en el sentido en que las imágenes así personalmente vividas se recrean y se reproducen, se animan y se combinan de manera autónoma, según las reglas fijadas por la Iglesia. Las disposiciones simbólicas e iconográficas concebidas y difundidas por la institución eclesástica adquirieron de ese modo, en el visionario, una existencia propia pese a que la Iglesia vela celosamente por estereotipar su puesta en palabras o su relato.<sup>39</sup>

Pero la producción visionaria, es decir la capacidad subjetiva de evocación de lo surreal, no es más que una de las manifestaciones de la puesta en circulación de la imagen barroca, sin duda alguna la más cautivadora, si no la más espectacular. No da cuenta ni de la dimensión multitudinaria del fenómeno ni de los medios de que dispuso la Iglesia para canalizar esos estados. Compartir colectivamente esa experiencia constituyó un fenómeno complejo, decisivo para el historiador. Entrar de lleno en el mundo a la vez cerrado y permeable de lo sobrenatural cristiano presupone, huelga decirlo, la inculcación de los conceptos cristianos del espacio, del tiempo y de la persona, así como la asimilación de una serie de propiedades contenidas en potencia en esas categorías. Todo ello pudieron aprenderlo los indios bajo la férula de los franciscanos y de las órdenes religiosas. Pero a partir de la segunda mitad del siglo XVI también pudieron asistir a la puesta en acción del milagro—ya no sólo a su representación pintada o teatralizada—por medio de religiosos taumaturgos, especie que se multiplicaba por entonces en la Nueva España y el Mediterráneo barroco.<sup>40</sup> La experiencia visionaria y la proeza taumaturgica—otra "cosa vista"—, ¿no constituyen dos formas complementarias de "simulación"? Dan vida propia a las configuraciones simbólicas y animan el espacio visual sobrenatural que la predicación, los frescos, las pinturas o el teatro han dado a conocer, definido y marcado.

Correspondió a las poblaciones mexicanas, individualmente o por poderes, atravesar a su vez el espejo para poder comprender el milagro cristiano y participar en esta "simulación" colectiva, producción orquestada y manipulación de imágenes, improvisación programada sobre materiales cristianos, visualización de un modelo inventado de pies a cabeza:<sup>41</sup> el de una realidad formal y existencial que se confundía con el más allá cristiano.

<sup>39</sup> La simulación en el dominio de las imágenes de síntesis, realizadas con ayuda de la computadora, es "el arte de explorar un campo de posibilidades a partir de leyes formales que nos fijamos *a priori*. [...] con la simulación... se trata menos de representar el mundo que de crearlo" (p. 118), en Philippe Quéau, *Eloge de la simulation. De la vie des langages à la synthèse des images*, París, Champ Vallon, INA, 1986. Si la confrontación con las nuevas técnicas de la imagen permite iluminar los mecanismos antiguos, precisar mejor sus procesos y sus especificidades, no habría que confundir las culturas y las épocas.

<sup>40</sup> Serge Gruzinski y Jean-Michel Sallmann, "Une source d'ethnohistoire: les vies de 'Vénérables' dans l'Italie méridionale et le Mexique baroques", *Mélanges de l'École française de Rome, Moyen Âge, Temps Modernes*, tomo 88, 1976-2, pp. 789-822.

<sup>41</sup> Quéau (1986), p. 119.

