

IMAGEN Y APARICIÓN EN LA PINTURA ESPAÑOLA DEL SIGLO DE ORO Y EN LA DEVOCIÓN POPULAR DEL NUEVO MUNDO*

Victor I. STOICHITA

En el marco de la complicada historia sobre la formación de la iconografía de la Inmaculada Concepción se llega a un momento crucial: aquel en el que la imagen de devoción se presenta como la concretización plástica de una visión, o para ser más exactos, de aquella descrita en el capítulo XII del Apocalipsis:

«Apareció en el cielo una Señal Grande: una mujer envuelta en el sol, con la luna debajo de sus pies, y sobre la cabeza una corona de doce estrellas».

Las consideraciones que siguen no pretenden reabrir el debate sobre las bases históricas, doctrinales y dogmáticas de la adaptación de este pasaje bíblico¹. Me propongo, analizar en profundidad las consecuencias que en el plano de la representación se desprenden de dicha adaptación. La relación imagen/visión se enfocará desde tres puntos de vista distintos. El primero es aquel de la «gran pintura» española del «Siglo de Oro». El segundo se refiere al papel desempeñado por la imagen pintada o grabada, en la difusión de las visiones místicas en el Nuevo Mundo. Finalmente, el tercero se propone analizar la supervivencia de la relación visión/imagen en el arte vernáculo de América latina.

1. CUADRO Y VISIÓN EN LA PINTURA ESPAÑOLA EN EL SIGLO DE ORO

Cuando el Greco pintó «La visión de S. Juan en Patmos» (hacia 1580, hoy conservada en el museo de Santa Cruz de Toledo, lám. 1), la iconografía de la Inmaculada Concepción no había cristalizado² completamente. La característica más importante de esta obra es la presencia de San Juan pintado como media figura en el primer plano del cuadro, a la izquierda. Su posición es muy significativa dado que los hábitos perceptivos de cualquier espectador occidental hacen que

* Traducción del francés por Ana María Coderch.

¹ Ver Aug. M. LÉPICIER, *L'Immaculée Conception dans l'art et l'iconographie*, Spa, 1956.

² Ver M. LEVI D. ANCONA, *The Iconography of the Immaculate Conception in the Middle Ages and Early Renaissance* (Monographs on Archaeology and Fine Arts, VII), 1957 y S. STRATTON, «La Inmaculada Concepción en el Arte Español», en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 1 (1988), pp. 3-127.

la lectura de un cuadro empiece precisamente por este lado. De este hecho se derivan dos consecuencias particularmente interesantes, que son dos caras de una misma medalla: por una parte, se invita al espectador a contemplar la visión a través los ojos de Juan, por la otra, el propio Juan se revela como «espectador», y más concretamente, como «espectador integrado». Es la suya una figura ambivalente pues, acumula el papel de espectador y el de «visionario»³. En este contexto es útil advertir, que la Virgen Inmaculada se consideraba en la época, sea desde la perspectiva visionaria de la aparición a San Juan en Patmos, sea desde la de una metáfora pictórica muy elaborada. Esta tenía como finalidad subrayar la idea de que la Virgen no fue creada como el resto de los mortales, en el pecado, sino que su «concepción» fue en efecto «inmaculada». Así los partidarios de la doctrina de la Inmaculada Concepción utilizan con frecuencia la metáfora de la Virgen como «pintura divina», creada por el Divino Artesano:

«La Concepción de la Virgen (es) imagen fabricada y hecha por las manos del divino y celestial pintor»⁴.



LÁM. 1. *El Greco*, La visión de San Juan en Patmos, hacia 1580-1585, óleo sobre tela, 236 × 118 cm., Toledo, Museo de Santa Cruz

³ Ver a modo de aclaración, el análisis consagrado por D. Freedberg al cuadro de Cranach representando a «Federico el Sabio adorando a la Virgen» (1517) en su *The Power of Images*, Chicago, 1989, pp. 297-298.

⁴ PEDRO DE OÑA, *Primera Parte de las Postrimerías del Hombre*, Madrid, 1903, p. 539, en MARÍA PILAR DAVILA FERNÁNDEZ, *Los Sermones y el Arte*, Valladolid, 1980, p. 98.

O bien,

«En la mente de aquel supremo pintor Dios, fuy yo ab eterno concebida»⁵.

En este sentido, el texto más significativo es con toda probabilidad el de Francisco Soriano (1616), en el que la concepción inmaculada se ve como el fruto de un acto metafórico de creación pictórica que reemplaza, en términos más que transparentes el acto carnal:

«Tomó Dios el pincel de su divina sabiduría y lo entró en la concha de su omnipotencia»⁶.

Considerado desde esta perspectiva, el cuadro del Greco parece proponer una complicada relación entre cuadro y visión. El espectador ve a la vez, un cuadro (el del Greco) que representa una visión (la de San Juan), visión que, a su vez, no es sino una imagen salida del «divino pincel»⁷.

Un segundo ejemplo, más tardío, puede proporcionarnos una idea de la envergadura alcanzada por la reflexión sobre los aspectos nacidos de la relación entre «cuadro» y «visión» en el Siglo de Oro.

Se trata de la obra de juventud de Velázquez, que pese a ser bien conocida por los historiadores de arte, no se ha beneficiado aún de toda la consideración que merece.

Generalmente se califica el san Juan de Patmos (fecha aproximada, 1618, Londres National Gallery, lám. 3) de obra ligada aún al taller de Pacheco⁸. Sin embargo, me parece que se puede detectar aquí algo que constituye una de las características principales del arte velazqueño, esto es, la reflexión metapictórica. El binomio visión/cuadro se vé sometido a un inextricable trabajo de interpretación. El cuadro focaliza la figura del evangelista, quien, en una pose inspirada, levanta sus ojos hacia la visión aparecida en la parte superior del cuadro, a la izquierda. Se trata de la «mulier amicta sole», la mujer del Apocalipsis, atacada por el dragón de siete cabezas.

Su iconografía no es nueva. Procede de la elaboración moderna de una solución muy extendida en los Países Bajos y que Velázquez conoció sin duda, a través de grabados.

Sin embargo, si se la compara con sus probables modelos⁹, se percibe sin la menor dificultad las novedades introducidas por el pintor español.

El grabado de Jan Sadeler (lám. 4), por ejemplo, queda dividido por una poderosa diagonal en dos mitades iguales: la parte derecha ocupada por el visionario, la de la izquierda por la visión misma. En Velázquez, la figura del evangelista ocupa prácticamente todo el cuadro, mientras que la visión se relega a un extremo. La primera es monumental, la última minúscula y casi, imperceptible.

⁵ CÉSAR CALDERARI, *Conceptos scripturales sobre el Magnificat*, trad. Jaime Rebullosa, Madrid, 1600, p. 35, en S. Stratton (ver. n. 2), p. 36.

⁶ FCO. SORIANO, *Sermón predicado en el Convento de San Francisco de Granada, en la fiesta de la Inmaculada Concepción de la Virgen, Nuestra Señora*, Granada, 1616, p. 91, en Dávila Fernández, (ver n. 4), p. 126.

⁷ Se observará la iconografía original del cuadro, donde la luna creciente no se halla bajo los pies de la Virgen sino que se representa junto a los símbolos sacados de las letanias.

⁸ Ver sin embargo, D. ANGULO IÑIGUEZ, «Velázquez y Pacheco», en *Archivo Español de Arte*, XXIII (1950) y J. BROWN, *Velázquez, Painter and Courtier*, Londres, 1986, pp. 25 ss.

⁹ BROWN (ver n. 8), p. 25 y fig. 32.



LÁM. 2. *Velázquez, La Inmaculada Concepción, hacia 1618, óleo sobre tela, 135 × 102 cm. Londres, National Gallery*



LAM. 3. *Velázquez, La visión de San Juan en Patmos, hacia 1618, óleo sobre tela, 135 × 102 cm. Londres, National Gallery*

Si este grabado (o bien otro del mismo tipo) puede ser considerado como el punto de partida utilizado por Velázquez, es oportuno preguntarse por las razones que han llevado a cambios tan evidentes. La respuesta no se hace esperar: Velázquez ha reducido el espacio de la visión porque la ha desarrollado en otro cuadro (lám. 2). Afortunadamente, estas dos telas, provenientes ambas de la iglesia de los Carmelitas Calzados de Sevilla, se encuentran hoy en el mismo Museo (la galería Nacional de Londres¹⁰); de manera que se pueden contemplar con toda comodidad, como sin duda lo previó inicialmente su autor, es decir en conjunto.

No conozco ningún otro caso en el que la visión de San Juan de Patmos y la Inmaculada Concepción se representen en dos cuadros yuxtapuestos. La explicación de este hecho no puede ignorar, me parece, la inclinación típicamente velazqueña por el desdoblamiento de la representación, inclinación manifiesta desde sus años de juventud en Sevilla¹¹ y que conducirá más tarde a resultados célebres.

Me atrevo a afirmar que el «díptico» de Londres es el resultado de la confrontación de Velázquez con uno de los grandes problemas de la figuración de su tiempo, concretamente, con la relación entre «visión» y «cuadro». Su díptico es una obra desdoblada que tiene como asunto el «paso» de una representación a la otra.

En uno de los cuadros, se ve a San Juan sosteniendo su pluma en el aire mientras mira la visión aparecida entre las nubes. Sobre sus rodillas, un libro abierto, en el que se distinguen dos líneas escritas al inicio de la página derecha, el resto de la misma así como su página vecina están aún en blanco. Sin lugar a dudas, estas páginas son aquellas del capítulo XII del Apocalipsis:

«Una Gran Señal apareció en el cielo: una mujer»

El gesto suspendido del evangelista es elocuente. Lo que el espectador ve, es el acto del visionario que interrumpe la redacción del texto. Lo importante en este cuadro no es el texto escrito (El libro está allá como sugiriendo la ausencia momentánea del texto), ni la propia visión: es tan poco clara que ningún espectador podría descifrarla. Lo interesante es el «acto de la visión» y su «medium»: San Juan. Sus rasgos están extremadamente individualizados, su expresión (boca entreabierta, ojos vueltos hacia el cielo) queda retóricamente subrayada.

Pacheco, maestro de Velázquez e incontestable autoridad en materia de iconografía cristiana, insistía en que Juan de Patmos fuese representado como un anciano¹². Entonces ¿cómo explicar la libertad de espíritu de su joven alumno?

Cabe una respuesta si se compara el San Juan de Londres con el autorretrato de juventud del Prado (lám. 5).

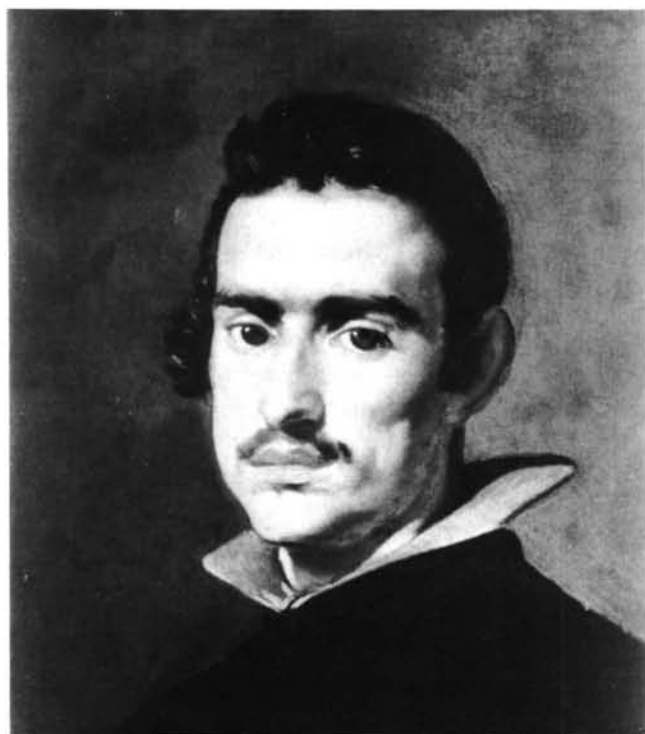
¹⁰ Ver la ficha completa en N. Maclaren/A. BRAHAM, *The Spanish School. National Gallery Catalogues*, Londres, 1970.

¹¹ Me refiero aquí sobre todo a los «bodegones» (tales como «Cristo en casa de Marta y María» de la National Gallery de Londres) para los cuales me permito remitir a mi trabajo: *L'Instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des Temps Modernes*, Paris, 1993.

¹² FCO. PACHECO, *Arte de la Pintura* (1649) ed. por B. Bassegoda i Hugas, Madrid, 1990, p. 672: «...a la isla de Patmos (...) padeció grandes trabajos y tuvo admirables ilustraciones y revelaciones y escribió el Apocalipsis. En todas estas historias se ha de pintar anciano y venerable».



LÁM. 4. *Jan Saldeler*,
Visión de San Juan en
Patmos, grabado sobre
cobre, Amsterdam, Rijk-
smuseum



LÁM. 5. *Velázquez*,
Autorretrato, hacia 1623,
óleo sobre tela, 56 × 39
cm. Madrid, Prado

El parecido entre ambos modelos se ha destacado repetidas veces¹³, pero, extrañamente, nadie se ha preguntado acerca de las razones que llevaron al pintor de Sevilla a representarse bajo la fisonomía de San Juan en Patmos.

Es arriesgado dar una respuesta precisa a este problema. Y no obstante, se puede afirmar con certeza que el San Juan de Velázquez acentúa, frente a sus modelos flamencos, la tipología del personaje «visionario», sorprendido en un momento de «representación». La visita (la visión) interrumpe —y en un segundo momento provoca— la representación.

Se trata en efecto, de una situación que el maestro español abordará unos treinta años más tarde, en la obra que puede considerarse como su manifiesto artístico: *Las Meninas* (lám. 6).

Si el cuadro de las *Meninas* se ha calificado en palabras de Michel Foucault, de «representación de la representación clásica»¹⁴, entonces el «díptico» de Londres podría ser considerado como la «representación de la representación religiosa», es decir: «visionaria».

A despecho de las diferencias inherentes entre ambas obras, los elementos esenciales de la tematización del acto de la representación están igualmente presentes, tales, por ejemplo, la mirada fija sobre el modelo, la suspensión de la mano, la inmovilidad del acto de representación (escriptural aquí, pictórico allá), el juego entre el ocultar y el desvelar el contenido de la visión, la representación directa del soporte material de la figuración (pincel, paleta, reverso de tela en un caso, pluma, página en blanco en la otra). Las diferencias son a su vez, significativas: la primera afecta a la presencia inmediata del artista-pintor en el seno de la representación (en las *Meninas*) frente a una representación «enmascarada» (Velázquez como san Juan), en el «díptico» de Londres. Una segunda diferencia y no menos importante, se añade a la primera, afecta al objeto de la contemplación: la «realidad» en las *Meninas*, «el cielo» en el «díptico» de Londres. En fin, la meditación metapictórica se traduce en la *Meninas* con la ayuda de la puesta en sistema de formas-marcos, tales como el célebre espejo, mientras que en el San Juan en Patmos, la solución adoptada es la puesta en marco de la visión por un procedimiento de desdoblamiento y amplificación. La Inmaculada Concepción (lám. 2), compañera del «San Juan» es efectivamente la «visión» convertida en «cuadro». Contempladas una al lado de la otra, ambas telas debían evidenciar la certeza de que la «Gran Señal» del Apocalipsis (la visión del «panel» de san Juan) se había transformado en imagen o más precisamente, en «cuadro». La distancia entre la «visión» y el «cuadro» difícilmente habría podido destacarse con más nitidez. Se necesitaba el genio de Velázquez para alcanzar un resultado semejante.

La operación de la «puesta en marco» de la «Gran Señal» equivale a un proceso de clarificación visual y conceptual: la Virgen emerge entre las nubes que envuelven a la mujer apocalíptica, la «señal» se hace «imagen». Podríamos decir

¹³ Últimamente en A. DOMÍNGUEZ ORTIZ/A. E. PÉREZ SÁNCHEZ/J. GÁLLEGO, *Velázquez*, catálogo de la exposición, Prado, 1990, p. 90-92 (con la anterior bibliografía).

¹⁴ M. FOUCAULT, *Les Mots et les choses*. París, 1966, pp. 19-31. Ver igualmente: V. I. Stoichita, «Imago Regis. Kunsttheorie und königliches Porträt in den *Meninas* von Velázquez», en *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 49 (1986), p. 165-189.



LÁM. 6. *Velázquez, Las Meninas, óleo sobre tela, 3,21 × 2,81 cm. Madrid, Prado*

que en esta operación Velázquez realizó una grandiosa puesta en escena de toda la problemática de la relación entre la visión apocalíptica y la nueva imagen de devoción (la Inmaculada Concepción)¹⁵. El espectador atento¹⁶ tiene el privilegio de asistir indirectamente a la fabricación de una imagen. El acto de «fabricación» ocurre en el intersticio que separa un panel del otro. El cuadro de la Inmaculada Concepción viene a llenar, por así decirlo, el vacío de la página en blanco sobre la que el evangelista no ha tenido tiempo de anotar solo dos líneas: «una Señal Grande apareció en el cielo». El cuadro entero es la *hipotiposis*¹⁷ de dicho texto:

Una mujer «envuelta en el sol, la luna debajo de sus pies, y sobre la cabeza una corona de doce estrellas».

Si en el «panel» de San Juan, no se vé sino la «señal», en aquel de la Inmaculada se muestra su descripción convertida en cuadro. El texto escrito se amplifica en la imagen pictórica, la pluma cede su lugar al pincel, la tela pintada reemplaza la página en blanco.

La Inmaculada Concepción de El Greco y sobre todo, la de Velázquez evidencian el nivel alcanzado por los pintores españoles a fines del siglo XVI y a comienzos del XVII en la meditación metapictórica sobre el acto de la percepción y sobre aquel importantísimo, de la representación de una visión.

¹⁵ Es preciso tener en cuenta que ambos cuadros de Velázquez fueron pintados poco después de la formación (en 1616) de la Real Junta de la Inmaculada Concepción, que debía luchar para la instauración del dogma. A nivel teórico el texto consagrado por Pacheco (ver n. 12) en su tratado (p. 575-577) a la iconografía de la Inmaculada Concepción no puede ser más claro al instaurar una relación de dependencia entre «la pintura» de la Inmaculada Concepción y la «visión» de S. Juan y habla, en términos de técnica pictórica, del «paso» que debe operar para transformar la «misteriosa» aparición en «pintura». Aconsejo leer este texto como acompañamiento teórico de la andadura (práctica) de Velázquez:

«Esta pintura, como saben los doctos, es tomada de la misteriosa mujer que vio San Juan en el cielo, con todas aquellas señales; y, así, la pintura que sigo es la mas conforme a esta sagrada revelación del evangelista (...): vestida de sol, un sol ovado de ocre y blanco, que cerque toda la imagen, unido dulcemente con el cielo; coronado de estrellas (...); las estrellas sobre unas manchas claras formadas al seco de purísimo blanco, que salga sobre todos los rayos; (...) debaxo de sus pies, la luna que, aunque es un globo sólido, tomo licencia para hacello claro, transparente sobre los países; por lo alto, más clara y visible la media luna con las puntas abaxo, se no me engaño, pienso que he sido el primero que ha dado más majestad a estos adornos, a quien van siguiendo los demás».

Ultimado este artículo, descubro que John F. Moffitt llega a conclusiones análogas a las mías. Véase: *Velázquez, práctica e idea: estudios dispersos*, Málaga, 1991, pp. 55-57.

¹⁶ Me refiero aquí al imperativo, con el cual la literatura de la época nos ha habituado cuando habla del «lector prudente» que se opone al «lector vulgar».

¹⁷ «La hipotiposis» pinta las cosas de manera tan viva y enérgica, que las pone en cierta forma ante los ojos y hace de un relato o de una descripción, una imagen, un cuadro o incluso una escena viva». (P. FONTANIER, *Les Figures du discours* (1821/1827), París 1968, p. 390). En este contexto resultara provechosa la lectura de las páginas que Gracián consagra a la «agudeza por semejanza» y a las «ingeniosas trasposiciones» en su *Agudeza y arte del ingenio* (1642), ed. por E. Correa Calderón, Madrid, 1969, t. I, pp. 114 y ss. y 179 y ss.). Queda aún por resolver el problema de la colocación inicial de ambos cuadros. La National Gallery expone actualmente la Inmaculada Concepción a la izquierda y la visión de San Juan a la derecha. Por esta decisión se propone al espectador de elevarse del cuadro (izquierdo) hacia la visión (derecha). En cambio, las fichas consagradas a ambos cuadros en el volumen de «Classici d'Arte Rizzoli» (M. A. Asturias y P. M. Bardí, *Velázquez*, Milán, 1981² n.º 7 y 8 propone el camino inverso. Se ve como primera imagen (a la izquierda) San Juan y como segunda imagen (como «resultado», pues) la Inmaculada Concepción.

2. VISIÓN E IMAGEN DE CULTO EN EL NUEVO MUNDO

La relación entre visión mística e imagen pictórica es sin embargo, ambivalente. Si las visiones engendran los cuadros, los cuadros a su vez, pueden provocar aquellas. Son raros los místicos occidentales que no hayan comparado sus visiones con las imágenes artísticas vistas precedentemente¹⁸. El camino (inverso en relación al analizado antes) que lleva del cuadro de la Inmaculada Concepción a sus reiteradas apariciones es un asunto que concierne al culto y a la función de las sagradas imágenes tanto como a su relación con el imaginario colectivo. Podríamos seguirlo con facilidad en el marco de un proceso de aculturación existente en América Latina en la misma época.

Así en fecha de 9 de diciembre de 1531, Nuestra Señora se aparece al indio Juan Diego mientras estaba trabajando en la colina de Tepeyac, al pie de la cual se levanta hoy, la capilla consagrada a la «Virgen de Guadalupe», al norte de la Ciudad de México. La Virgen ordenó a Juan Diego transmitir un mensaje al obispo Zumárraga, para pedirle la construcción de un templo en aquel paraje, a fin de que pudiese velar por los indios y protegerlos. El obispo rechazó incrédulo la historia y pidió «una señal». Tras varias apariciones, el milagro tuvo al fin lugar: la Virgen ordenó al indio subir a la cima de la colina y cortar las rosas nacidas sobre los roquedales. Juan obedeció la orden y ofreció las rosas a Nuestra Señora quien, tras tocarlas, las devolvió al indio para dárselas al obispo. Juan Diego las envolvió en su «ayate», y cuando la abrió ante Zumárraga, la imagen de la Virgen se hallaba impresa sobre la tela exactamente como la vemos hoy, suspendida sobre el altar de Guadalupe (lám. 9).

He aquí, el acta de nacimiento del emblema nacional de México.

El relato de la fundación no difiere demasiado de tantas otras historias de visiones y fabricaciones de imágenes milagrosas. No obstante, debemos destacar también ciertas características. Lo que nos llama la atención en la mayoría de representaciones más tardías de la Virgen de Guadalupe (lám. 7) es el hecho que muestran en su parte central una Inmaculada Concepción (es decir, una «mulier amicta sole», apoyando sus pies sobre un creciente de la luna), mientras que en los cuatro cartuchos distribuidos en los ángulos, se relatan los momentos culminantes del paso de la visión a la imagen milagrosa (lám. 8). La imagen central se presenta sin lugar a equívocos, como el resultado de la traslación de la visión a imagen milagrosa.

La formación de la leyenda de Nuestra Señora de Guadalupe es harto conocida y estudiada para entretenerme de nuevo en los detalles¹⁹. Quisiera tan sólo, destacar algunos puntos que me parecen importantes en el contexto de la presente

¹⁸ Ver: E. BENZ, *Die Vision*, Stuttgart, 1969, pp. 311 ss. y 489 ss.; S. RINGBOM, «Devotional Images and Imaginative Devotions», en *Gazette des Beaux-Arts*, 73 (1969), pp. 159-170; D. FREEDBERG (ver n. 3), pp. 161 y ss. y pp. 283 y ss.; H. BELTING, *Bild und Kult*, Munich, 1990, pp. 457 y ss.

¹⁹ Ver J. AMAYA, *La Madre de Dios, Génesis e historia de Nuestra Señora de Guadalupe*, C. de México, 1931; S. MARTÍ, *La Virgen de Guadalupe y Juan Diego*, C. de México, 1972; J. LAFAYE, *Quetzalcoatl y Guadalupe. La formación de la conciencia nacional en México* (1974), C. de México/Madrid/Buenos Aires, 1977, pp. 207 ss., S. GRUZINSKI, *La Guerre des images*, Paris, 1990, pp. 152 ss.



LÁM. 7. *Antonio Vallejo, Nuestra Señora de Guadalupe, óleo sobre tela, 1782, iglesia particular de Montemolin (Badajoz)*



LÁM. 8. *Detalle de la figura 7*



LÁM. 9. Nuestra Señora de Gaudalupe. *Ciudad de México, Santuario de Nuestra señora de Guadalupe*



LAM. 10. Nuestra Señora de Guadalupe, *Monasterio de Guadalupe. Extremadura*

discusión. Los estudios más autorizados han subrayado muy acertadamente, el hecho de que las apariciones de la Virgen de Guadalupe tuvieron lugar en el emplazamiento de un antiguo santuario de la Diosa Madre de los mejicanos, Tonantzin²⁰. Este fenómeno de sustitución de antiguas divinidades por otras nuevas es demasiado universal para suscitar asombro. Y sin embargo, un detalle resulta extraño: esta operación de sustitución se sirve, por una parte, de una advocación, famosa en la época, la de la Virgen de Guadalupe en la española tierra de Extremadura, que era precisamente una «virgen negra» de época románica, transformada por añadidos posteriores debidos a la devoción secular²¹ (lám. 10), mientras que por la otra, la imagen resultante (la «Virgen de Guadalupe» mejicana) es una «Inmaculada Concepción» (lám. 9). La leyenda de la milagrosa imagen mejicana es el resultado de una doble transformación: de un lado, se importó el nombre de una Virgen célebre en la Madre Patria y, del otro, la imagen de la Inmaculada Concepción, forjada en la España de la Contrarreforma.

Este proceso de la doble importación fue sin duda, muy lento y laborioso. Entre 1531 (año de la visión de Juan Diego) y aquélla de la primera fuente escrita sobre la imagen nacional mejicana (debida al «bachiller» Miguel Sánchez, 1648) se desarrolla al parecer, una verdadera lucha por la supremacía de una u otra imagen.

Se sabe que hacia 1600, millares de estampitas de la española Virgen de Guadalupe se comercializaron en América Latina²², sobretodo bajo los auspicios de los jerónimos, orgullosos de su monasterio en Extremadura y de su Patrona. Por su parte, los franciscanos, devotos de la Inmaculada Concepción, sostenían que quien había inventado la historia de la aparición de la Virgen extremeña merecía ser flagelado públicamente²³.

Por otro lado, las fuentes hablan de un taller mejicano dirigido por el franciscano Pedro de Gante, en dicho taller se habrían producido en masa imágenes representando la Virgen que Juan Diego habría visto bajo el aspecto de una Inmaculada Concepción²⁴. En verdad, el año 1648 señala el triunfo de la tendencia «inmaculista». Es entonces, cuando el «bachiller» Miguel Sánchez publica su opúsculo. Su título es significativo: «Imagen de la Virgen Madre de Dios de Guadalupe milagrosamente aparecida en México, celebrada en su historia con la profecía del capítulo doze del Apocalipsis». Dicho escrito demuestra que la visión del

²⁰ LAFAYE (ver n. 19), pp. 295 ss.

²¹ Ver F. G. RUBIO, *Historia de Nuestra Señora de Guadalupe*, Barcelona, 1929.

²² LAFAYE (ver n. 19), pp. 322-323.

²³ LAFAYE (ver n. 19), p. 329.

²⁴ Ver SERVANDO TERESA MIER, *Memorias* (1822). *Apología del Dr. Mier*. C. de México, 1946, t. I, p. 65 y Lafaye (ver n. 19). p. 362. Ver también L. GÓMEZ CANEDO, *Evangelización y conquista. Experiencia franciscana en Hispano-América*, C. de México, 1977 y (para toda la problemática sobre la relación entre la devoción española y la mejicana de la Virgen de Guadalupe) Sebastián García, O. F. M. «Guadalupe de Extremadura: su proyección americana», en: *Guadalupe*, 713 (1991), 23-38 y A. Alvarez Alvarez, «Guadalupe: dos imágenes bajo una advocación», en: *Guadalupe siglos de fe y de cultura*, Madrid, 1993, 523-533. Agradezco particularmente al padre Sebastián García del Monasterio de Guadalupe en Extremadura el haber puesto a mi disposición estos dos artículos que acabo de citar.

indio Juan Diego era aquella de la Inmaculada bajo el aspecto de «Señal Grande» del Apocalipsis. Un año más tarde, se publica el relato atribuido al Doctor Lasso de la Vega. Escrito en nahuatl, tenía como finalidad la instauración irrevocable de un mito y de una imagen entre los indígenas. El papel desempeñado, por las imágenes en la creación del mito guadalupeño se puso ya en evidencia, en 1779, cuando de acuerdo con el espíritu de las luces de su siglo, Juan Bautista Muñoz en sus «Memorias del Nuevo Mundo» escribe:

«Tales son los modos como nacen las fábulas y con otros semejantes se les va dando cuerpo. Un pintor, por ejemplo, representa a Nuestra Señora de Guadalupe en su cerro de Tepeyac con un devoto a sus pies orando. Ofreciósele a un indio simple si la Virgen se habría aparecido a su devoto. Otro que oyó la especie la propaló afirmativamente. De ahí, cundiendo la voz y añadiéndose cada día nuevas circunstancias, vino a componerse la narración entera. Este es uno de tantos modos como pudo empezar el cuento²⁵».

Las investigaciones más autorizadas han demostrado recientemente, que la leyenda de la «mulier amicta sole», aparecida a Juan Diego en 1531 se forjó, en efecto, lentamente para llegar a su formulación definitiva con el escrito del «bachiller» Sánchez.

Debemos destacar diversos hechos en esta historia. El primero se refiere a la necesidad de proporcionar a los indios una imagen de culto adecuada. En la lucha de imágenes que le sigue, la imagen más fuerte la de la «mulier amicta sole» sale vencedora. Sin embargo, debemos señalar una vez más, la importancia de las capas sucesivas del mito: lugar sagrado de los indígenas, nombre primitivo de la Virgen Negra, imagen final de la mujer apocalíptica. Estos tres elementos (el lugar, el nombre, la imagen) hacen de esta leyenda uno de los ejemplos más significativos de aculturación.

El nombre de indio que habría presenciado la visión fundadora y asistido a la milagrosa fabricación de la imagen de culto es igualmente revelador. Se trata de un nombre compuesto: el del visionario del Apocalipsis, Juan²⁶ y aquel del Santo Patrono de España: Diego.

La simbólica correspondencia entre el apóstol Juan y su homónimo indio lo destacó ya, Miguel Sánchez: el primero en «ver» el original celeste de la Virgen de Guadalupe fue, efectivamente, Juan en el libro XII del Apocalipsis²⁷. La visión del indio es una repetición «arquetípica» de una hierofanía²⁸ que afecta a «un nuevo cielo y a una nueva tierra²⁹».

Mi interés no es aquí, el de insistir sobre las múltiples implicaciones escatológicas del mito guadalupeño; pero si deseo señalar el hecho de que, en el curso de la elaboración de la imagen nacional mejicana, asistimos a un verdadero proceso de «reciclaje» del imaginario de la visión. Los pintores españoles de la Contrarreforma, lo hemos visto ya, se planteaban problemas esenciales de la representa-

²⁵ En LAFAYE, (ver n. 19) p. 367.

²⁶ LAFAYE (ver n. 19), p. 387.

²⁷ LAFAYE (ver n. 19), p. 341.

²⁸ M. ELIADE, *Le myte de l'éternel retour. Archétypes et répétition*, Paris, 1969.

²⁹ LAFAYE (ver n. 19), p. 389.

ción: un Greco o un Velázquez reflexionaban sobre las modalidades de traslación entre «visión» e «imagen». La piedad popular impone a su vez, un importante problema de representación en la medida en que el «reciclaje» al que se vé sometida tiene diversas fases. Si el problema de los pintores era el de la relación entre visión e imagen (cuadro), el metabolismo de la devoción popular integra ambos términos en un ritmo mucho más complejo, precisamente en aquel de: visión-imagen-visión-imagen-visión. Es decir: la «Señal Grande» del Apocalipsis conduce a la creación de una imagen: (la Inmaculada), ésta, tras las luchas intestinas de las que emerge victoriosa, da lugar a una nueva visión del nuevo «Juan» indio. De ahí, resulta una imagen milagrosa (impresa sobre el 'ayate'), que provoca a su vez, visiones.

3. LA SUPERVIVENCIA DE LA RELACIÓN ENTRE IMAGEN Y VISIÓN EN LA DEVOCIÓN POPULAR

El valor de uso que se desprende de este proceso de «reciclaje» puede ilustrarse con la ayuda de algunos ejemplos.

La Virgen de Guadalupe, una vez «inventada», dispensa sus favores a través de los siglos; poder de la imagen³⁰ periódicamente puesto a prueba ya sea por las calamidades nacionales, de las cuales es el único remedio, ya sea por las desgracias personales.

Un hecho puede destacarse: los testimonios visuales de su intervención (grabados conmemorativos, exvotos³¹) conservan cierta ambivalencia. La señal que aparece en el cielo y que marca el final de la epidemia de Matlazahuatl en 1737, por ejemplo, es a la vez, visión y objeto figurativo (lám. 11), al igual que aquella que salva a Lázaro Jiménez en 1907 (lám. 12).

En la mayoría de exvotos, la puesta en escena de la intervención divina es altamente significativa.

Por ejemplo, en la casa de Magdalena Pérez (lám. 13), una copia de la Virgen de Guadalupe está suspendida sobre una de las paredes de su habitación, mientras que sobre otra pared está colgado un paisaje. Son sin duda, dos imágenes de valor muy diferente: no es el «cuadro» el que cura al niño, sino la «Gran Señal».

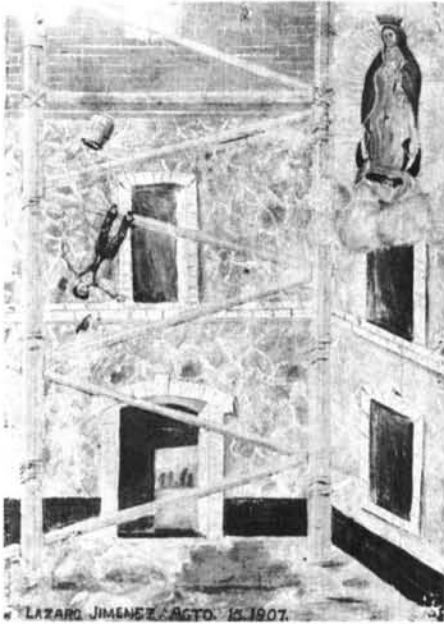
El exvoto de Mateo Ponse (1878, lám. 14), pese a su cualidad mediocre, es más interesante aun en el contexto que nos ocupa. La inscripción nos dice que Mateo, habiendo caído enfermo en la prisión de Guadalajara, se encomendó a la Virgen de Guadalupe, quien lo salvó. En la prisión, lo vemos, cada celda estaba provista de un crucifijo. Sin embargo, esta presencia no bastaba a Mateo, puesto que siente la necesidad de invocar y provocar con sus plegarias la intervención y aparición de la Virgen nacional. Es precisamente, la gran capacidad de acción inmediata de esta imagen/visión lo que le salva.

³⁰ Para esta noción ver D. FREEDBERG (supra n. 3), passim.

³¹ Todos los ejemplos que siguen están sacados de la exposición *América. Bruid van de zon. 500 jaar Latijns-Amerika en de Leye Landen*, Amberes, 1992 (n.º del Catálogo: 356-365).



LĂM. 11. José de Ibarra y Baltazar Troncoso, Nuestra Señora de Guadalupe se aparece durante la epidemia de Matlazahuatl en 1737, 1743, grabado sobre cobre, 26,8 × 18 cm. Ciudad de México, Museo de la Basílica de Guadalupe



LÂM. 12. Exvoto de Lázaro Jiménez, 1907, óleo sobre cobre, 25,6 × 35 cm., Ciudad de México, Museo de la Basílica de Guadalupe



LÂM. 14. Exvoto de Mateo Ponse, 1878, óleo sobre cobre, 25,6 × 35 cm., Ciudad de México, Museo de la Basílica de Guadalupe



LÂM. 13. Exvoto de Magdalena Pérez, 1908, óleo sobre cobre, 25,5 × 35,5 cm. Ciudad de México, Museo de la Basílica de Guadalupe



LÂM. 15. Exvoto de Teresa de Santa María, 1855, óleo sobre cobre, 32,9 × 25,3 cm., Ciudad de México, Museo de la Basílica de Guadalupe

La diferencia entre visión e imagen de devoción es tan recurrente en los exvotos mejicanos, que difícilmente puede atribuirse al azar. Doña Teresa, según la descripción de su exvoto (lám. 15), habría guardado cama, durante cinco meses en 1855 sin saber el tipo de su dolencia. Sobre su lecho de enferma vemos el signo protector de una imagen, allí conoce un día, gracias a la intervención de la Virgen de Guadalupe, el nombre de su enfermedad. El lenguaje extremadamente naïf del exvoto habla con poca claridad. A lo sumo, se podría suponer que a fuerza de rogar ante la imagen, que es un símbolo, un signo fragmentario de una realidad superior, esta realidad se presentó a sí misma bajo la forma de una aparición codificada por toda una tradición.

Sea cual fuere la respuesta, un hecho se hace evidente en este exvoto. Nos lo ofrece su fecha: el 12 de octubre. Remite ¿resulta superfluo recordarlo? —a la fecha del «Descubrimiento» de América.

Si la muestra de agradecimiento que Doña Teresa ofreció a la «Mulier in sole» mejicana coincide con la fecha del «Día de las Américas», ello implica entonces la existencia de una relación simbólica entre «descubrimiento» de la nueva tierra e «hierofanía» cíclica en el nuevo cielo.