



De la Inmaculada a la Mujer Águila del Apocalipsis, imágenes marianas novohispanas 1555-1648

por Nathalie Augier de Moussac

Los doce franciscanos que salieron del puerto de Sanlúcar de Barrameda a final de enero de 1524 con destino al Nuevo Mundo trajeron con ellos el culto de la Inmaculada Concepción de María. Tenían autoridad, tanto por parte del emperador Carlos V como por la Santa Sede,¹ para evangelizar a los Indios. Simultáneamente a la destrucción de los ídolos ya iniciada por Hernán Cortés, los predicadores empezaron a catequizar a los nativos con el recurso de imágenes. Con un propósito pedagógico se realizaron varias obras pictográficas como los catecismos *Testerianos* y también pinturas sobre telas que se podían transportar de pueblo en pueblo y que representaban los artículos de la Fe.

Cuando se consideró acabada la tarea de conversión se realizaron imágenes, fruto de la colaboración entre los franciscanos y los indios, que celebraban la nueva civilización americana: objetos litúrgicos y obras de arte plumaria fabricadas en su mayoría para enviar a las cortes europeas. Al mismo tiempo, a partir de estampas o

¹ Bula *Omnimoda* de Adriano VI, 1522.



xilografías marianas de origen flamenco o francés aparecidas a final del siglo XV en Europa septentrional, los frailes menores imprimieron *a fresco* sobre las paredes de sus conventos unas de las primeras imágenes marianas novohispanas. Aquellos frescos realizados por artistas indígenas bajo la dirección de los mendicantes presentan dos tipos de iconografías inmaculistas conocidas en Europa bajo el nombre de *Tota Pulchra* y la *Asunción* de María. Su realización es casi contemporánea a la imagen canónica del Tepeyac, el *Lienzo* de la Guadalupe, aparecido en México alrededor de 1555.²

Nuestro propósito es mostrar que las imágenes novohispanas de natura inmaculista creadas bajo la supervisión de los franciscanos, fueron alteradas por el contexto de evangelización del Nuevo Mundo. Los “doce” apóstoles eran guiados por Martín de Valencia y sus ideas milenaristas influenciadas por las reflexiones de Joaquín de Fiore. Estaban convencidos de que el fin de los Tiempos estaba cercano y que faltaba convertir a los pueblos de las Indias occidentales para llegar a la Edad del Espíritu Santo, etapa preliminar al reino de Cristo sobre la tierra. Para analizar con más precisión la producción iconográfica de estos conventos y ofrecer nuevos enfoques sobre la mariofanía del Tepeyac, es necesario colocar la fabricación de estas imágenes en su contexto histórico, junto a los textos franciscanos que ilustran la conquista espiritual.

La primera gran crónica franciscana, obra de fray Toribio de Benavente, mejor conocido bajo el nombre de Motolónia – el “pobrecito” en náhuatl –, fue redactada entre 1539 y 1541 a instancia de la orden seráfica. *La Historia de los Indios* está atravesada por alusiones providenciales, y a la luz de éstas, hemos podido adelantar nuevas hipótesis iconográficas acerca de la producción de la Imagen de la Virgen de Guadalupe. No obstante, la realización por el vasco Juan de Echave Orio, a principios del siglo XVII, de una copia “idéntica” de la imagen taumatúrgica del Tepeyac que representa el *lienzo* guadalupano según el modelo de la Verónica, ~~no sería~~ hasta la publicación del libro de Miguel Sánchez (1648), *Imagen de la Virgen María, Madre de Dios de Guadalupe(...)*, cuyo texto inspirado por la pluma exegética de San Agustín identifica claramente la Guadalupeana novohispana con la *Mujer Águila* del Evangelista de Patmos, la imagen del Tepeyac no adquirirá su dimensión *acheiropoieta* para transformarse en el símbolo patrístico de la Nueva Iglesia.

IMÁGENES INMACULISTAS

Para entender lo que sucedió en América, primero tenemos que descubrir el panorama europeo. Durante el siglo XV, la devoción a la Inmaculada fue la

² El sermón de Bustamante (1555) atesta por primera vez de la existencia de una pintura en el Tepeyac. La fecha de 1531 que se da comúnmente releva de la tradición oficial guadalupana, el *Nican Mopohua* publicado en el siglo XVII – 1649 – por Luis Lasso de la Vega.



prerrogativa de los franciscanos que sostenían el dogma frente a los dominicanos que lo rechazaban. Una de las primeras interpretaciones de la Inmaculada se encuentra hoy en la National Gallery de Londres. Se trata de una obra italiana del veneciano Carlo Crivelli (c. 1430/5-c. 1494) realizada en 1492 para la iglesia de San Francisco en Pergola (fig.1).



Fig. 1: Carlo Crivelli, 1492, firmado y fechado por el artista. Tempera sobre madera, 194,3 x 93,3 cm. National Gallery, Londres, en <http://www.nationalgallery.org.uk/artists/carlo-crivelli> (12/09/2012).

La pintura revela una influencia gótica tardía. Dios y la paloma del Espíritu Santo aparecen encima de una filacteria en forma de arca, sostenida por dos serafines, con la



frase latina “ut in mente dei ab initio concepta fuit et facta sum” que indica que la Virgen fue concebida y creada, desde el principio, en la mente de Dios (fig.1bis).

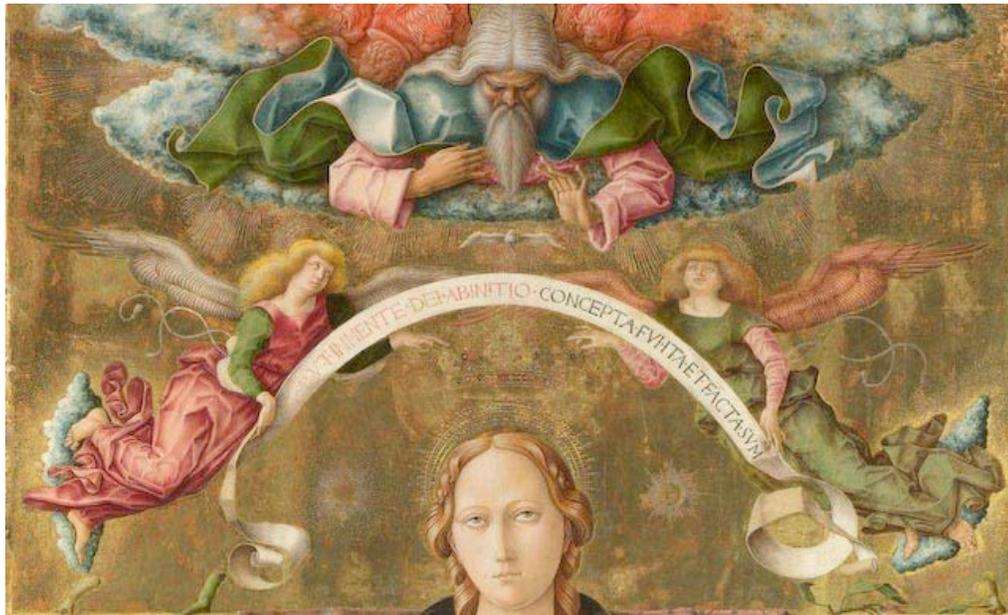


Fig. 1bis: Crivelli, detalle, en <http://www.nationalgallery.org.uk/artists/carlo-crivelli> (12/09/2012).

La encarnación de la Virgen sería entonces el fruto de una idea divina, literalmente un *concepto divino*. Al mismo tiempo los ángeles coronan a la Virgen cuyos ojos parecen mirar hasta su creador. A cada lado de su cabeza, se encuentran el sol y la luna. Más abajo (fig. 1ter), varias frutas están colgadas/suspendidas sobre una vara que alude probablemente al pasaje del *Antiguo Testamento* sobre Aarón y su báculo (Nb17, 16-26).³ Las frutas también evocan el “huerto concluso” del pasaje del *Cántico de los cánticos*, uno de los atributos de María, así como el lirio blanco, el vaso de cristal y las rosas sin espinas. María está embarazada; los pliegues de su manto, que lleva motivos de piñas de oro, simbólicos del sacrificio en porvenir de su hijo (fig. 2),⁴ se abren sobre su vestido rojo, el color que ilustra la fecundidad.

³ A la hora de nombrar el nuevo sacerdote, Dios mandó a Moisés que cada tribu recogiera una vara seca de almendro y la pusiera, con su nombre grabado, en el tabernáculo. Solo la de Aarón floreció, cargándose luego de una almendra, por lo cual fue depositada y guardada en el Arca de la Alianza.

⁴ En la simbólica cristiana medieval la pina representa el fruto del árbol de la vida, la glorificación de la fecundidad, el eterno retorno de la vida, la inmortalidad. Véase la pila bautismal del Hospital de san Lázaro de Sevilla, siglos XIV-XV.



Fig. 1ter: Crivelli detalle del manto de la Virgen con las piñas y el vestido con los cardos estilizados, en <<http://www.nationalgallery.org.uk/artists/carlo-crivelli>> (12/09/2012).



Fig. 2: Pila bautismal procedente del Hospital de san Lázaro. Siglos XIV-XV. Foto de la autora.

El artista escogió representar a María de pie sobre una tela de seda en tonos rosados con impresiones de cardos estilizados,⁵ probablemente para enfocar su naturaleza inmaculada. Para que se quede “sin macula”, ella no debe pisar el suelo. Su figura está sobrealzada, como protegida por dos altares que forman una especie de nicho en lo que parece ser una iglesia. El cuadro de Crivelli es la materialización del dogma de la Inmaculada, la manera con la cual el artista veneciano ha transpuesto en términos picturales las ideas inmaculistas vigentes a finales del *Quattrocento*.

Una década después, se imprime en París, en el taller de Thielman Kerver, (14.-1522) un libro de oraciones, *Heures à l'usage de Rome*,⁶ con un grabado⁷ donde figura la Virgen en el Paraíso (fig. 3), rodeada de dieciséis atributos inmaculistas, los cuales provienen en su mayoría del *Cántico de los Canticos*.⁸

⁵ Símbolo del dolor del Cristo y de la Virgen. Pero también una metáfora de la virtud protegida por los picantes del cardo.

⁶ El impresor alemán fue activo en París entre 1497 y 1522. *Officium Beatae Mariae Virginis* ha sido realizada en 1502 ca., Thielman Kerver para Gillet Remacle.

⁷ Es posible que el artista fuera Jean d'Ypres maestro de *Très petites heures d'Anne de Bretagne*.

⁸ El sol, la torre de David, la palma, el espejo sin macula, la fuente, el ciprés y la ciudad de Dios, el huerto, el lila, el pozo sin fondo, el cedro la puerta del cielo, el lirio, la estrella del mar y la luna.



Fig. 3: «La Vierge aux litanies». *Heures à l'usage de Rome*, Paris, Thielman Kerver para Gilles Remacle, 1502, 96f°. Grabado de madera sobre metal. 19,6 x 13 cm, BN, Paris, Bibliothèque Nationale de France.



Dios Creador aparece igual que en el cuadro italiano, encima de la divisa de la Inmaculada «Tota pulchra es amica mea et macula non est tinte». El texto latino que aparece bajo la imagen es parte de la oración *Sequitur officium de conceptione beate marie virginis. Ad matutinas*, y reza:

Domine labia mea aperies et os meum annunciabit laudem tuam. Deus in adiutorium [meum intende]. Domine ad [adiuvandum me festina]. Gloria patri [et filio : et spiritui sancto]. Hymnus. Fletus longevi rex regum misertus angelum mittit gaudium pro luctu ut dicat anne tempore senili prolem habebis Eterni verbi concipies matrem anna tu gaude quoniam nec talem esse [...]. (del grabado *Heures à l'usage de Rome*, Paris, Thielman Kerver para Gilles Remacle, 1502, BNF)

Más tarde, Kerver imprimió otra versión en un *breviario* de 1519 en el que una inscripción "de conceptione virgínea" vincula la imagen al dogma⁹. De la imagen mariana de Kerver se sacaron xilografías que se difundieron hasta Sevilla a partir de 1530 para ilustrar frontispicios de libros de oraciones sobre las prensas de Cromberger. Del puerto del Guadalquivir, se repartieron al resto del dominio de la Corona española hasta América.¹⁰

PULCHRA UT LUNA, UNA INTERPRETACIÓN VALENCIANA

Las primeras pinturas que se realizaron a partir del modelo kerviano aparecen en Valencia en torno al 1531, cuando Vicente Macip (1475-1545) pinta una imagen muy semejante a la de Kerver (fig. 4), inaugurando un ciclo de producción valenciano que culminará con la pintura del colegio jesuita de san Pablo realizada en 1568 por su hijo, Juan de Juanes (fig 5).¹¹

⁹ Johannes Molanus (1533-1585) en su tratado sobre las imágenes sagradas *De Picturis et Imaginibus Sacris*, (Louvain 1570) estableciera la "biblia" iconográfica de las representaciones sagradas con instrucciones muy precisas para los pintores. Según el contra-reformista teólogo flamenco, la pureza con la que el alma de María cobro vida parece encontrarse en la imagen de la Virgen "Tota Pulchra".

¹⁰ Además de Valencia, la imagen llegó hasta Zaragoza 1534 y 1537 (El *Hortus passionis* de Juan Millan) y Toledo en 1615, Relación de san Juan de los Reyes. Véase Peterson (2005: 599).

¹¹ Para las figuras 4 y 5, véase <<http://photospein.blogspot.com/es/2011/08/los-macip-joan-de-joanes-y-la-pintura.html>> (12/09/2012).



Fig. 4: Vicente Macip, Valencia, 1531, óleo sobre tabla; colección del banco Hispano Americano.



Fig. 5: Juan de Juanes, 1568, óleo sobre tabla iglesia del Colegio Jesuita de San Pablo, Valencia.

Debido a la ausencia de una doctrina inmaculista oficial, los artistas españoles (al igual que más tarde los americanos) tuvieron que improvisar con la combinación de varias iconografías marianas para expresar el carácter específico de la pureza de María, exenta del pecado original desde su concepción. A diferencia de la herencia inmaculista de sus antepasados los Reyes Católicos Fernando y Isabel o Maximiliano de Augsburgo, parece ser que ni Carlos V ni Felipe II alentaron a los partidarios de la Inmaculada Concepción durante sus reinados. El contexto europeo no lo permitía.¹² Sin embargo, la proliferación del arte inmaculista en la península durante el siglo XVI sugiere un apoyo tácito por parte de la Corona.

La crítica al culto mariano iniciada por los reformistas provoca que tanto maculistas como inmaculistas se reúnan en defensa de la Virgen. Los argumentos escolásticos de teólogos medievales como Duns Scotus son remplazados por un renovado estudio de las Escrituras. La sustitución de los textos apócrifos como el protoevangelio por la Biblia y sobre todo por el *Antiguo Testamento*, queda reflejada

¹² En junio de 1546, cuando el Concilio de Trento estaba a punto de pronunciarse sobre la doctrina acerca del Pecado Original, el emperador escribió a sus embajadores para que se trate de evitar argumentos divisorios porque "será dar ocasión de mas disputa y scriptura, y no tener la autoridad del Concilio en tanto como es razón." (Stratton [1988] 1994: 25).



en el arte. Cuando los defensores de la pureza de María dejan de considerar sagrada la concepción y sostienen que su pureza proviene del mismo momento en que su alma cobró vida, las imágenes medievales tales como el *Abrazo en la Puerta Dorada* se abandonan progresivamente y son remplazadas por la *Virgen Tota Pulchra*, rodeada de los símbolos de su prefiguración tomados de pasajes veterotestamentarios.

El tema de la *Tota Pulchra* es prevalente en Valencia en la segunda parte del siglo XVI (fig. 6 y 7)¹³ especialmente en la obra Juan de Juanes (1523-1579) que sigue el modelo iconográfico de Kerver.



Fig. 6: Juan de Juanes, 1550, Valencia.



Fig. 7: Nicolas Borrás, 1580.

La última pintura inmaculista de Juan de Juanes, y la más famosa (fig. 5), fue realizada para el colegio jesuita de San Pablo en Valencia, después de la aparición de la Virgen al padre Martín Alberro (muerto circa 1576-77). Muestra a la Virgen rodeada de nubes y de pie sobre la luna creciente en una actitud no semejante al cuadro de su padre sino que, a diferencia de éste, la Virgen mira al espectador. Los atributos son iguales, y su repartición parece seguir argumentos estéticos relativos a la composición

¹³ Para la figura 6, véase <<http://photospein.blogspot.com.es/2011/08/los-macip-joan-de-joanes-y-la-pintura.html>> (12/09/2012), mientras que para la figura 7, véase <<http://www.google.fr/imgres?biw=1280&bih=665&tbn=isch&tbnid=UNu5-2U11LIZuM:&imgrefurl=http://www.palmerasyjardines.com/fr/cgibin/section.asp%3Fsid=3%26oid=2%26pid=114&docid=s6BufdBbllsu3M&imgurl=http://www.palmerasyjardines.com/pictures/001562.jpg&w=127&>> (12/09/2012).



del cuadro. La técnica utilizada por Juan de Juanes es la del *sfumato*, que revela la influencia que recibió cuando estudió en Italia, más probablemente en Venecia.¹⁴

Sin embargo en el primer cuadro que pintó Juan de Juanes sobre el tema (fig. 8), figuran San Joaquín y Santa Ana, ambos arrodillados a cada lado de María, rezando y mirando hacia ella que está de pie sobre la luna creciente.



Fig. 8: Juan de Juanes, 1550-1560, San Joaquín y santa Ana con María y el Padre Eterno, 180 x140 cm, Iglesia Parroquial. Castellón de la Plana, Valencia, en <http://photospein.blogspot.com.es/2011/08/los-macip-joan-de-juanes-y-la-pintura.html> (12/09/2012)

¹⁴ Además de la influencia de los italianos Rafael y Leonardo da Vinci se nota también la del flamenco Quentin Massys.



Consideramos que este tipo de “escenografía”, cuando el atributo “luna” sirve de pedestal a la Virgen, responde al problema de la natura excepcional de María que se encuentra literalmente entre el cielo y la tierra. En suma, el papel desarrollado por la luna creciente es igual al de la tela de seda del cuadro de Crivelli (fig. 1).¹⁵ Sin embargo, la inscripción “*Pulchra ut luna*” no proviene de la *Apocalipsis de Juan* sino del *Cantar de los Cantares*. De modo que los cuadros de los pintores valencianos no identifican la Virgen de la Inmaculada con la mujer apocalíptica. Tenemos que observar que tampoco, en ninguno de sus cuadros, la Virgen tiene la cabeza rodeada por las doce estrellas del *Apocalipsis*.

Aunque Stratton ([1988] 1994: 26) insista en buscar un modelo pictográfico para la xilografía de Kerver, pensamos que éste no existió.¹⁶ Más bien fueron las oraciones o letanías inmaculistas las que sirvieron como fuente de la interpretación gráfica kerviana. Cuando los símbolos de las letanías en las artes visuales permanecen prácticamente constantes en número y carácter, los autores de las letanías continuaron desarrollando la panoplia de las alabanzas de la Virgen. La presencia de Dios Padre (o de la Trinidad) encima de la cartela “*Tota Pulchra es...*” refleja la tradición medieval de la glorificación de la Virgen en los cielos y hace hincapié en la concepción de la Virgen en el pensamiento divino. La iconografía de la Virgen *Tota Pulchra* se adoptó de forma casi simultánea en España como en Francia.¹⁷

OTRA IMAGEN DE LA INMACULADA : LA ASUNCIÓN DE MARÍA EN EUROPA

La gran cantidad de pinturas producidas en Europa del Norte a partir del último cuarto del siglo XIV y más tarde en Sevilla y Toledo¹⁸ alrededor de 1500, representan la *translatio* del cuerpo y del alma de María después de su muerte. La doctrina de la Asunción concluía que si María era liberada de la corrupción, entonces su cuerpo era también liberado de la descomposición después de su muerte (Favrot-Peterson 2010 : 595). Se figuró durante la Edad Media casi siempre de la misma manera: María rezando, transportada por ángeles hacia los cielos, donde Dios Padre e hijo la están esperando para coronarla (fig. 9 y 10). A veces solo aparece la virgen con los serafines. En el siglo XVI se añade otro elemento visual, otro vehículo ascensional con la figuración de la luna.

¹⁵ También su padre, Vicente Macip, utilizó la luna para interpretar la natura divina de María.

¹⁶ Varias obras francesas como el cuadro de la catedral de Cahors, o la escultura del retablo de Bayeux (con mucho más atributos) así como la silla del coro de la catedral de Amiens, fechado de 1508, ilustran el tema.

¹⁷ Xilografías similares adornan las portadas de muchos libros de poesías del siglo XVI, panegíricos y tratados dedicados a la Virgen (Stratton [1988] 1994 : 29).

¹⁸ Igual que México, cuya catedral fue dedicada a la Asunción de María, Tlaxcala escogió la Asunción de María como patrona, así como aparece en el codex pictográfico *Lienzo de Tlaxcala* (c. 1550).

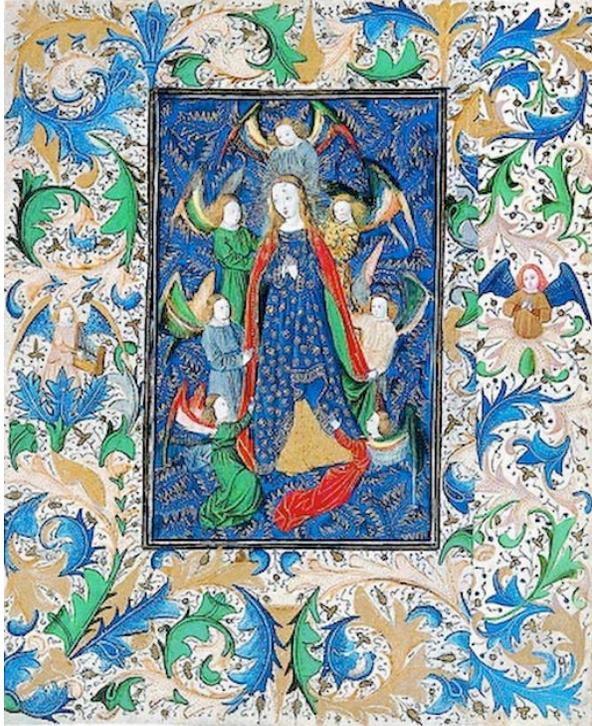


Fig. 9: Obra original : tercer cuarto del siglo XV, Origen Brujes, Flandes, iluminación sobre piel, 34 x 30 cm. Foto de la autora.

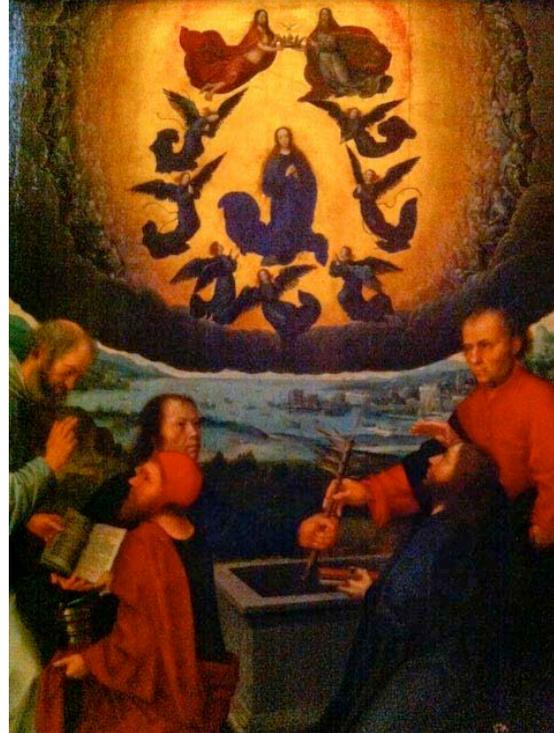


Fig. 10: Adrian Isenbrant (1480 - Brujes 1551), *Asunción de la Virgen*. Oleo sobre madera, 115 x 160 cm, final del siglo XIV, Musée de Cluny, Parte central del tríptico. Foto de la autora.

Existen variaciones como la *Asunción* (fig. 11) de Michel Sittow (1468/9- 1525/6) que presenta María en medio de su sudario, de pie sobre una luna invertida sostenida por dos serafines con tres ángeles que la coronan, o la obra más tardía de un anónimo español (1580) que mezcla los atributos de la *Tota Pulchra* con la *Asunción* de María esta vez sostenida por Dios el padre, Cristo y el Espíritu Santo.



Fig. 11: Michel Sittow, 1500, pintura para el políptico para el pequeño altar de Isabela la Católica, 21x16 cm, National Gallery of Art, Washington, en <http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/s/sittow/index.html> (12/09/2012).

Sin embargo, a diferencia de las *Tota Pulchra* ibéricas, la figuración de la luna creciente bajo los pies de la Virgen en las representaciones españolas de la *Asunción* está relacionada con el pasaje (12,1) del *Apocalipsis*.

Fue San Bernardo de Claraval, un monje cisteriano, quien vio a la Virgen en la mujer apocalíptica. A partir del siglo XII – siguiendo en esto a San Bernardo – la Virgen



se representó frecuentemente como la mujer descrita por Juan en Patmos con los atributos apocalípticos de la luna creciente, los rayos del sol y las doce estrellas. Parece ser que muchas de estas representaciones fueron encargadas por dominicos Stratton ([1988] 1994: 31). A finales del siglo XV aparecieron muchos grabados en Europa septentrional que representaban a la Virgen como la Mujer del Apocalipsis con su niño en sus brazos tal como lo ilustra el grabado de Dürer (fig. 12).



Fig. 12: Dürer, grabado sobre madera, 1499, en <<http://www.britishmuseum.org/>> (12/09/2012).



En España, a finales del siglo XV y durante el siglo XVI, el uso más común de la imagen apocalíptica se encuentra en las representaciones de la Asunción. El culto se propagó hasta América con una abundancia de santuarios.¹⁹

LA *TOTA PULCHRA* DE HUEJOTZINGO, UNA IMAGEN AMERICANA

Las imágenes marianas que aparecen en el Nuevo Mundo a partir de la tercera parte del siglo XVI vienen alteradas por el contexto histórico de la conquista espiritual de los Indios.

En Huejotzingo²⁰ los franciscanos desarrollaron un programa visual sobre las paredes del monasterio, que por su ubicación, era destinado a los frailes y a sus alumnos más que a los Indios. Consagraron los mendicantes el convento al arcángel San Miguel por ser una divinidad que se aproximaba a la deidad tutelar prehispánica de Camaxtle, cuyo culto se veneraba en Tlaxcala y sus alrededores.²¹

Entre las pinturas figuran una Anunciación, con los arcángeles San Gabriel y San Miguel; un panel dedicado al arcángel Miguel que aparece con otros dos ángeles; varias representaciones de los santos sacramentos como la Santa Cruz y la Eucaristía; y en la sala *de profundis*, imágenes de santos relacionados con la historia de la Iglesia o de la Orden.²²

En el claustro, la Virgen María viene representada bajo su advocación de *Tota Pulchra* (fig. 13) flanqueada del dominico san Tomás de Aquino (1224/5-1274) y del doctor franciscano Juan Duns Escoto (1266-1308), dos fervientes defensores de su "pureza".²³

¹⁹ Tlaxcala escogió la Asunción como patrona tal como aparece en el Lienzo de Tlaxcala (c. 1550).

²⁰ Un primer convento se edificó entre 1524 y 1529 bajo la dirección de fray Juan Juárez. El monasterio tal como se ve hoy entre 1544 et 1560 bajo la supervisión de fray Juan de Alameda que participó también a la concepción arquitectural del convento de Huaquechula. En una tercera etapa (1564-1571) se acabó la iglesia donde se puede admirar el retablo pintado por Simón Pereins en 1586.

²¹ Tlaxcala, Huejotzingo y Cholula tenían a Camaxtle como «demonio principal», Motolónia ([1542] 1969: 286-293).

²² San Pedro y San Pablo, San Francesco de Asís junto con san Buenaventura y san Antonio de Padua, seguidor de Francesco; Santa Clara y Santa Elena, y Santa Caterina de Alexandria con Santa Bárbara.

²³ Fue Joannes Menesius da Silva conocido bajo el nombre de Amadeo de Portugal (1431-1482), visionario franciscano y fundador de una congregación reformada de su orden en Italia, quien formuló la justificación teológica del culto de las imágenes inmaculadas. En su *Apocalipsis Nova* relata que fue el Arcángel Gabriel quien le confió la doctrina de la Inmaculada Concepción de María dándole así la aprobación celeste al dogma ya defendido por Duns Escoto. En Nueva España, como en Extremadura de donde provinieron los *doce* la protección de la Pureza de María es parte integrante de la misión franciscana.



Fig. 13: *Tota Pulchra*, fresco del convento franciscano de san Miguel, Huejotzingo, Estado de Puebla. Anónimo. Circa 1558. Foto de la autora.

Dios tiene la cruz en su mano izquierda y levanta la mano derecha en signo de bendición. Igual que en el modelo parisino, Dios domina la divisa de la Inmaculada y los atributos de la Virgen aparecen acompañados por sus filacterias. Pero a diferencia del modelo de Kerver, la Virgen está de pie sobre una luna creciente, flotando entre las nubes (en el primero, la Virgen pisa el suelo del Paraíso) igual que en el modelo ibérico de la *Pulchra ut luna*, aunque esta vez la media luna no viene acompañada de una filacteria. Eso significa que no es una letanía, sino otro atributo así como las estrellas que aparecen alrededor de su cabeza tal como la describe San Juan en su *Apocalipsis* (12: 1). La Virgen tiene las manos juntas en signo de oración (igual que en el modelo francés), pero su rostro está inclinado a su derecha mientras un velo (elemento gráfico nuevo) apenas esconde su cabellera y el derribado de su túnica se despliega sabiamente hasta disimular sus pies. La aureola aparece discretamente detrás de su cabeza. Como casi todas las otras vírgenes pintadas *a fresco* en la misma época, la Virgen es rubia, de cabellos largos y de piel clara como las vírgenes flamencas o italianas.

En la *Ciudad de Dios*, san Agustín utiliza el *Apocalipsis*, los escritos de San Pablo y los libros proféticos del *Antiguo Testamento* para formular una doble visión de la Historia. Aparece el fundamento tipológico de su teología de la historia cuando escribe que el *Nuevo Testamento* está presente de manera oculta en el *Antiguo*, y que el sentido del *Antiguo testamento* se da a conocer a través del Nuevo (Brading 2002: 49). Lo cual le autoriza a convertir las profecías oscuras y escatológicas del *Apocalipsis*



en explicaciones mesiánicas que ilustran el conflicto cósmico que opone Jerusalén a Babilona, la ciudad celestial a la terrenal. Los doce franciscanos recién desembarcados eran guiados por la doctrina de San Agustín pero aún más por la de Joachim de Flore y su visión milenarista de la historia. Para ellos, la Nueva España era la tierra predestinada para que se cumpliera el ideal monástico.

En la *Tota Pulchra* de Huejotzingo atribuida al Indio Marco de Aquino – el artista que habría pintado el *retablo* de la capilla de San José en México, hoy desaparecida, y también la de la Virgen de Huaquechula – la Virgen aparece según un esquema iconográfico común a la *Inmaculada* o al de la *Virgen Apocalíptica*. Hay que enfocar el lugar privilegiado del atributo de la *Civitas Dei*, es decir la Jerusalén celestial, que al contrario de las imágenes tradicionales de la *Tota Pulchra* no figura en la parte derecha del dibujo sino en la parte izquierda de tal manera que la representación de la *Civitas Dei* se encuentra en el axis de la mirada de la Virgen así como el “espejo sin macula”. Alude tanto al texto de San Agustín como a las profecías mesiánicas de los frailes.



Fig. 14: *Tota Pulchra* in situ. Foto de la autora.

El fresco se encuentra encima de un pasaje (fig. 14), lo cual obliga a levantar la cabeza para observar la pintura. La *Civitas Dei* es uno de los primeros elementos que atraen la mirada y también unos de los atributos primordiales de la Virgen.



Eso significa que cualquier persona que penetra dentro del convento de San Miguel de Huejotzingo se coloca de manera simbólica bajo la protección de María, la cual encarna la Iglesia, e indirectamente que la Virgen queda bajo la protección de San Miguel, exactamente como en el *Apocalipsis* de Juan.

Parece que los frailes encargados del programa pedagógico hubieran querido poner la Jerusalén celestial en el primer plano para que la identificación de María con la Nueva Iglesia sea inevitable y para situar la problemática en el centro de la evangelización del Nuevo Mundo, desde los principios de la Conquista por Cortés y luego por parte de los primeros franciscanos.

Mientras que en la Vieja Europa se insistía en la recuperación de la Jerusalén terrestre cuya reconquista anunciaba según las tesis Joaquinistas el fin de los Tiempos, la obsesión de la Ciudad Santa se sobreponía también sobre el paisaje americano.²⁴

Los escritos de Toribio de Benavente, llamado Motolinía – quien fue también guardián del convento de Huejotzingo – vuelven a introducir la exégesis bíblica de Joaquín de Flore (1130-1202) y su visión milenarista, y nos dan a entender el carácter divino de la misión de evangelización franciscana en el Nuevo Mundo. Los compañeros de Motolinía estaban convencidos de que les tocaba enseñar el último evangelio antes del fin de los Tiempos y que el Nuevo Mundo iba a ser el teatro de la revelación de la última edad de la historia, la edad del Espíritu Santo.

La Historia de los Indios de la Nueva España fue redactada cuando el poder de los franciscanos empezaba a fragilizarse frente a la iglesia secular.²⁵ Siguiendo el plan de la obra de Joaquín de Flore está compuesta por tres partes: a la edad del Antiguo Testamento (el tiempo de las tinieblas israelitas), Motolinía sobrepone el tiempo de los Mexica, con sus rituales sacrificiales. A la del Nuevo Testamento (la salvación del mundo con la llegada de Cristo) corresponde la evangelización del Nuevo Mundo. Por fin, la parte consagrada a la edad del Espíritu Santo, es decir el reino milenarista de los santos, describe la hermosura de los paisajes mexicanos poblados por Indios cristianizados y castos, que viven reclusos en monasterios.

Para Motolinía, los Indios eran los candidatos perfectos para la edad del Espíritu santo, al contrario que los Españoles quienes solamente pensaban en enriquecerse. La conversión de los Indios justificaba la Conquista. Era Dios Padre quien había guiado a los Conquistadores hacia estas nuevas tierras para que se cumpla su propósito divino. Las plagas que los Indios tuvieron que sufrir desde la llegada de los Españoles (guerras, epidemias, etc..) eran como las plagas de Egipto, así como las prácticas idólatras de los Mexica, asimiladas a las prácticas de los paganos antes del nacimiento de Cristo. Tenochtitlan era comparada a Babilonia después de la derrota del Anticristo y de las

²⁴ En 1539 los franciscanos organizaron un grandioso espectáculo con la participación de los Indios de la Conquista de Jerusalén en el mismo Tlaxcala quien se había reunida con los Conquistadores en su lucha contra los Mexica, algunos años antes.

²⁵ Véase *Historia de los Indios de la Nueva España* 1542.



fuerzas del Mal: «!Oh México.....(..). Era entonces una Babilonia, llena de confusiones y maldades; ahora eres otra Jerusalén...» (Kauffman 2010: 131-132).

La obra de Motolinía expresa el deseo supremo de los franciscanos: recuperar los poderes de la Iglesia institucional para fundar con la ayuda de sus pares la Edad del Espíritu Santo, en Nueva España, una nueva sociedad que mantuviera a los Indios separados del mundo de los Españoles con la *República de Indios*.

México se vuelve el lugar de la realización de la profecía Joaquinita: una provincia de penitentes monásticos y contemplativos, convencidos de que el mundo se acabaría cuando todas las regiones del globo hubieran sido evangelizadas.

La *Tota Pulchra*, en su identificación inmaculista como figura de la Nueva Iglesia, encarna el símbolo de la esperanza milenarista que dominaba a los frailes menores en su misión de evangelización de la Nueva España.

LA PINTURA DEL TEPEYAC

Cuando el Provincial de la orden de los frailes menores, Francisco de Bustamante, denunció públicamente el día de la fiesta de la Natividad de la Virgen el uso de las virtudes taumátúrgicas de una imagen pintada por un Indio, atacaba la política de la imagen practicada por el nuevo arzobispo de México, el dominico Alonso de Montufar, recientemente llegado a la Nueva España.

La *Tota Pulchra* de Huejotzingo es muy parecida al la pintura taumaturga del Tepeyac (fig. 15).



Fig. 15: El ayate de la Virgen de Guadalupe, 167 x 103 cm, Basílica del Tepeyac, México. Foto de la autora.



El hecho de que la imagen haya sido el fruto del trabajo de un Indio o de un artista europeo no es realmente importante en cuanto a lo que nos interesa aquí.²⁶ El *lienzo* ha sido retocado varias veces, en varios lugares con supresión o adiciones de elementos gráficos como el velo que parece haber sido añadido sobre la cabeza de la Virgen de una manera poco realista, o el color de sus cabellos cambiados de rubios a negros (fig. 16 y 17). O más probablemente la desaparición de *putti* o atributos como una corona, escondidos por las nubes o la mandorla.



Fig. 16: Detalle de la Tota Pulchra de Huejotzingo con dibujo para transformarlo en Virgen de la Guadalupe. Foto de la autora.



Fig. 17: Detalle del lienzo de la Virgen de Guadalupe. Foto de la autora.

²⁶ Sobre la atribución de la Imagen del Tepeyac, véase Favrot Peterson 2005.



Es imposible saber cuales fueron los elementos originales del *lienzo* ya que no tenemos ninguna prueba visual o ninguna descripción precisa de la pintura "original"²⁷ (fig. 18).



Fig. 18: *Asunción*, fresco anónimo de la capilla abierta del convento franciscano de San Martin de Huaquechula, Puebla, circa 1560. Foto de la autora.

Además ya sabemos que en el dominio del arte "religioso" la noción de original y de copia es muy relativa. Lo que importa realmente es entender cómo, en un momento dado, una imagen sagrada como el *lienzo* se "reactiva" periódicamente con la complicidad fortuita de textos y /o varios procesos de reproducción.

LA PRIMERA COPIA OFICIAL, BALTAZAR DE ECHAVE ORIO, 1606

Cincuenta años después del sermón de Bustamante, en la primera decena del siglo XVII, una interpretación del *lienzo* firmada por el vasco Baltazar de Echave Orio (fig. 19) llegado unos veinte años antes a México, aparece en la iglesia capitalina de San Francisco.

²⁷ En la *Asunción* de San Martin Huaquechula figura un *putto* muy parecido a la imagen de la Virgen de Guadalupe (el *lienzo*). Sin embargo, observamos que a diferencia del *lienzo*, la virgen de Huaquechula no tiene velo, ni mandorla, y no hay tampoco rayos solares que la rodean.



Fig. 19: Baltasar de Echave Orio, 1606, oleo sobre tabla, colección privada. Foto de la autora.



No se trata de una réplica exacta del *lienzo* así como lo conocemos hoy, sino más bien de una interpretación del artista según un modo de funcionamiento propio de las copias de las pinturas religiosas vigente en Europa desde el final del siglo XIV. Echave Orio, aunque respeta escrupulosamente las dimensiones del *lienzo* y la postura de la Virgen, añade una corona a sus atributos. Pero la gran innovación del cuadro es la representación de la imagen de la Virgen sobre un tejido blanco colgado en dos puntos a la manera de las numerosas pinturas que representan el velo de la Verónica – *Vera Icona* –, o sea la huella dejada por el rostro de Cristo sobre la tela que le habrá tendido Verónica camino al Gólgota. Procede también a una última modificación de suma importancia cuando transforma el oval cerrado de la mandorla en una gota claramente abierta en la parte superior del cuadro, como si estuviera suspendida en cielo. La manera con la cual la tela blanca que sirve de soporte a la imagen de la Virgen aparece “suspendida” en dos puntos es idéntica a la representaciones convencionales del velo de la Verónica (fig. 20 y 21).²⁸



Fig. 20: Martin Schongauer, 1491, grabado de Breisach, Colmar, Metropolitan Museum of Art, N.Y. Harris Brisbane Dick Fund, 1932.



Fig. 21: Dürer, grabado sobre madera, 1510. Fletcher Fund, 1918.

²⁸ Aunque a la diferencia del *Vultus Christi*, la Virgen no mira al espectador o al vidente, y la composición no se parece para nada a las primeras imágenes “*acheiropoieta*” del Cristo traídas de Oriente después de la toma de Constantinopla y mucho menos a las adaptaciones del final del siglo XIV o principios del siglo XV. Para la fig. 20, véase <<http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/90039567>>; para la fig. 21, véase <<http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/90071312>> (12/09/2012).



Más bien el cuadro de Echave Orio podría relacionarse con la pintura del Greco (fig. 22) que hace abstracción de la representación de la santa para concentrarse únicamente sobre el retrato de Cristo, o sobre su huella.

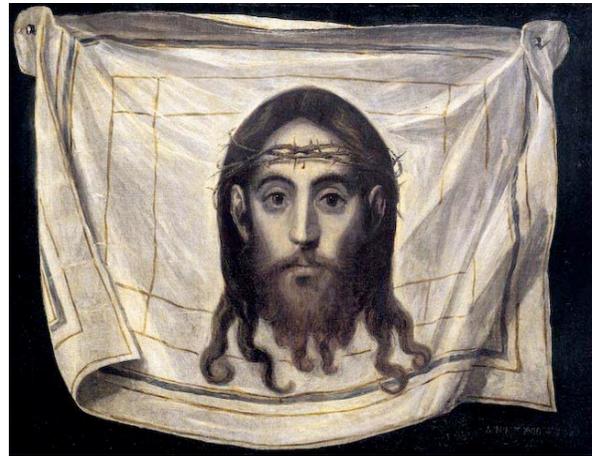


Fig. 22: El Greco, el velo de la *Véronica*, dos interpretaciones. A la izquierda, óleo sobre tela, 84 x 91 cm, 1576-79, Museo de la Santa Cruz, Toledo. A la derecha, óleo sobre tela, circa 1580-1582, colección privada, véase <<http://www.wga.hu>> (12/09/2012).

Cuando el artista decide representar el *lienzo* de la Virgen de Guadalupe de forma idéntica a las imágenes *acheiropoieta* convierte la imagen de la Virgen (el *lienzo* de la Guadalupe), es decir la reproducción de la figura de la Virgen, en el tema central del cuadro. Esta opción iconográfica podría indicar, en primer lugar, que existía en 1604 una leyenda alrededor de la imagen taumaturga del Tepeyac y un vidente que todavía no había salido de la sombra, y, en segundo lugar, que si el velo de la Verónica es una reliquia que demuestra la existencia de Cristo, entonces el *lienzo* es la prueba de que la Virgen “estuvo” en México.

IMAGEN DE LA VIRGEN MARÍA DE MIGUEL SÁNCHEZ

Más de cuarenta años después, el sacerdote criollo Miguel Sánchez (c. 1596-1674) publica en 1648 su *Imagen de la Virgen María. Madre de Dios de Guadalupe. Milagrosamente aparecida en la ciudad de México. Celebrada en su historia, con la profecía del capítulo doce del Apocalipsis*.



En 1640, en el prólogo a la versión impresa de un sermón sobre San Felipe,²⁹ un franciscano martirizado en Nagasaki en 1597 y beatificado en Roma en 1627, el predicador había advertido que se quedaba “con esperanzas de otro mayor escrito : le segunda Eva en nuestro santuario de Guadalupe (...)” (Brading 2002 : 98). En su apología del primer santo mexicano, Sánchez mezclaba religión y patriotismo, pero fue la publicación de la *Imagen De La Virgen María* la que iba a entusiasmar a los criollos y a activar una serie de apologías, tanto literarias como pictográficas, alrededor de la imagen sagrada de la Guadalupe. Era pues el primer texto publicado que relataba las apariciones de la Virgen así como el origen milagroso de la Imagen. Abunda en citas sabias y en referencias a los Padres de la Iglesia, en particular a San Agustín y a San Juan Damasceno. Señala Sánchez que por falta de documentos escritos tuvo que apoyarse sobre la tradición oral, exactamente como lo había hecho Cisneros en su apología de la Virgen de Remedios cuando observaba que los cultos principales de España – Pilar de Zaragoza, Montserrat, Guadalupe, Atocha hasta la Peña de Francia – dependían todos de tradiciones orales más que de documentos contemporáneos a los acontecimientos. Pero es la Biblia, y particularmente el Antiguo Testamento, la que le proporciona la materia irrefutable que necesita. Sin embargo, a diferencia de Cisneros, Sánchez se focaliza en la Imagen, siendo el culto nada más que la consecuencia de la natura excepcional de esta, y se adelanta a buscar el “original” para saber “de dónde se había copiado la milagrosa *imagen*” (Sánchez 1648: 21-23).

Por revelar la naturaleza divina del prototipo, igual que lo sugiere la pintura de Echave Orio, Sánchez coloca la copia en centro de las preocupaciones de la Iglesia novohispana y abre el paso al culto exponencial de las imágenes. A pesar de que el texto del capellán se inserte en un contexto propicio a las imágenes – la iglesia post-tridentina – su propia interpretación del origen del lienzo le da un nuevo impulso. Gracias a una operación exegética inédita, Sánchez cambia la natura, es decir la esencia misma del *lienzo*: de imagen milagrosa (porque hace milagros) en imagen *acheiropoieta* (no hecha por manos humanas), inaugurando así el ciclo de las imágenes barrocas.

El subtítulo es elocuente: *Original profético de la Santa Imagen piadosamente previsto del evangelista San Juan, en el Capitulo doce de su Apocalipsis*. Para Sánchez en el *lienzo* figura la aparición de la mujer águila tal como la vio San Juan en Patmos. Agradece a San Agustín por darle “noticias evidentes de su divino Original” con su propia exégesis del *Apocalipsis* de Juan. Menciona el capítulo *Ad Catecúmenos* de la *Ciudad de Dios* donde el obispo de Hipona identifica la mujer Apocalíptica con la “Virgen madre de Dios”, es decir la encarnación de la Iglesia, ambas vírgenes, puras y fecundas: María Virgen dando a luz al Cristo.

²⁹ Se trata del Elogio de San Felipe de Jesús, hijo y patrón de México. Seguirán un Triunfo de San Elías, patriarca del Carmelo, publicado en 1646, y Las Novenas para el culto de las Imágenes milagrosas de Guadalupe y Remedios que se veneran en sus santuarios de México.



El libro de Sánchez está construido en el modo narrativo. El autor “sale en busca” de la imagen original, guiado por San Agustín, hasta encontrar al apóstol Juan en la isla de Patmos. El relato es a la vez realista, maravilloso, y onírico. Agustín el exégeta, y Juan, el visionario están presentes :

(...) tenía San Juan pendientes de las plumas con que le avia remotado en sus revelaciones imágenes diversas, y Originales mysteriosos para repartir a la Yglesia por lo futuro, estaban por su orden y capítulos”. Fue entonces que « llegando al duodécimo me detuvieron las señas que llevaba, y vide aquella Imagen. Signum magnum apparuit in coelo. (Sánchez 1648: 24-25)

La revelación de Juan se convierte en la visión de Sánchez :

Apareció estampado en el Cielo un gran milagro, se descubrió esculpido un prodigioso portento, se desplego en su lienzo retocada una imagen, era Mujer vestida a rodas luces, del Sol toda investida sin deslumbrarse, calçada de la Luna sin divertirse, coronada de doce estrellas sin desvanecerse, estaba ya en aprietos del parto, que demostravan sur clamores. (Sánchez 1648: 25)

Surge entonces el Dragón, que amenaza al niño así que este es inmediatamente llevado a su Padre en el cielo, “quedando gloriosa la mujer que al punto baxo a la soledad a un lugar que Dios le tenia señalado”. Le sigue una batalla entre San Miguel, asistido por su escuadrilla celestial, y el Dragón hasta que éste es derribado. Furioso intenta atacar a la mujer que “sin desnudarse del ropaje lucido, recibió por singular mysterio dos alas de águila grande con que bolo al desierto, a un sitio señalado” (Sánchez 1648: 25-26).

Esta es la Imagen que con las señas de Agustino mi Santo hallé en la Isla de Patmos en poder del Apóstol y Evangelista San Juan a quien arrodillándome se la pedí, le declaré el motivo y le propuse la pretensión de celebrar con ella a María Virgen Madre suya en una Imagen milagrosa que gozaba la Ciudad de México, con titulo de Guadalupe (...). (Sánchez 1648: 27)

Inspirándose en los arquetipos de las Escrituras, Sánchez establece un vínculo entre la historia de México y la del Mundo bíblico. Paso a paso “revela” que el prototipo de la milagrosa imagen del Tepeyac no es otra que la Mujer del Apocalipsis de Juan. Justifica la Conquista a través de la profecía del apóstol. En otros términos, es la “revelación” de la imagen del Tepeyac la que permitió a la Virgen fundar la Nueva Iglesia en México. Establece una serie de paralelos entre los episodios del Antiguo Testamento y el *Apocalipsis* de Juan y usando sus referencias tipológicas, ancla el paisaje mexicano en el proyecto milenarista. Las comparaciones son numerosas y la exégesis de Sánchez muy atrevida.



Sobretudo Sánchez innova en el dominio de las imágenes *acheiropoieta*: su publicación se convierte en la primera exégesis de una imagen a partir de su materialización. A semejanza de Cristo, María elige para su encarnación material “una manta que toda es criolla de esta tierra, en la planta de su maguey, en sus hilos sencillos y en su tejido humilde(…)” (Sánchez 1648: 123). Los cien rayos en torno a la Virgen bendicen la tierra que gobernaba “la monarquía católica de España, de los Felipes de gloriosas memorias que ha tenido, de Felipe el Grande, señor nuestro (…)” (Sánchez 1648: 140) reyes que había sido comparados al sol. La luna representa a México, por ser un territorio tanto sometido a las aguas, mientras las estrellas de su manto hacen referencia a los conquistadores, esta milicia de ángeles que habían vencido a Lucifer- Huitzilopochtli. Finalmente, identifica el ángel que sostiene la Virgen con el arcángel Miguel, cuyas alas recuerdan al águila azteca (Sánchez 1648: 143, 154, 163-164, 168-169). Con la pluma de Sánchez, el *lienzo* se convierte en la prueba concreta de la imagen virtual de la Revelación de Juan. Siguiendo un razonamiento neo-platónico, parte de la proyección de la imagen sobre el supuesto “ayate” de Juan Diego (el *lienzo*) para llegar al prototipo divino, o sea a su idea.

Esta idea, o mejor dicho, concepto, apela a otras exégesis, literarias esta vez, por parte de los Padres de la Iglesia. Como en un juego de espejos, la imagen materializada por el *lienzo*, refleja la visión de Juan en Patmos; esa revelación ha sido descrita en un texto *del Apocalipsis* de Juan, cuyas palabras se articulan en una constelación de símbolos que a su vez ha sido interpretado por los Doctores de la Fe para pronosticar el fin del Mundo Antiguo y la llegada del Nuevo.

A través del mismo razonamiento tipológico, y siguiendo los pasos de San Juan Damascenos y San Jerónimo, Sánchez afirma la supremacía incontestable de la Imagen del Tepeyac sobre todas las otras imágenes marianas subrayando el carácter excepcional de esta por ser la única imagen conocida de María que había “nacido” entre las flores, igual que el báculo milagroso de Aarón solamente floreció cuando Moisés convocó a las doce tribus de Israel, signo de que la tribu de Leví estaba destinada al sacerdocio y de que él mismo sería el primer sacerdote supremo (Brading 2002: 112). El relato de Sánchez, con su amplia combinación de silogismos tipológicos, logra unificar alrededor del mismo proyecto – la imagen milagrosa de la Virgen de Guadalupe –: la España de los Conquistadores, los órdenes regulares y su misión evangelizadora, la Iglesia secular y la Nueva España. Pero va mas allá de la reunión improbable de estos elementos heterogéneos. Con su encarnación en la imagen del Tepeyac, la Iglesia Mexicana se puede enorgullecer de su creación por intervención divina, mientras que España tuvo que contentarse con la intervención de un santo, Santiago. *Non fecit taliter omni nation*: Sánchez aplica el *Salmo* (147: 20) al pueblo de Nueva España, elegido entre todos para recibir la protección de María, exactamente como los Hebreos habían sido elegidos por Dios entre todos los pueblos de la tierra.

Con el texto de Sánchez todas las figuras bíblicas que hasta entonces se aplicaban a la Virgen María se trasladan hacia la Guadalupe mexicana. La tipología



apostólica y católica se reúnen para definir el carácter y la significación de la imagen del Tepeyac. El capítulo doce del *Apocalipsis* de Juan es particularmente apropiado para este juego de referencias cuando proyecta las figuras del Antiguo Testamento dentro del futuro de la Iglesia. Mientras otros habían utilizado la metodología tipológica para legitimar sus aspiraciones milenaristas, Sánchez describe la aparición de la imagen del Tepeyac como la encarnación de la Nueva Iglesia. Es decir que la aparición de la imagen del Tepeyac es el signo de que la profecía del último reino del mundo se ha cumplido y de que su reina permanecería en su tierra de elección: la Nueva España.

BIBLIOGRAFÍA

Brading D., [2000] 2002, *La Virgen de Guadalupe, imagen y tradición*, Taurus, México.

Favrot Peterson J., 2005, "Creating the Virgin of Guadalupe : the cloth, the artist, and sources in sixteenth- century New Spain" in *The Americas*, Academy of American Franciscan History, pp. 571-610.

Kauffmann L., 2010, *The Indian Church and the Age of the Spirit: Joachimist Millenialism and fray Toribio de Motolinía's Historia de los Indios de la Nueva Espana*, Wayne State University, vol. 7, No. 2, pp. 119-136.

Motolinía, de Benavente T., [1542] 1969, *Historia de los Indios de la Nueva España*, Porrúa, México.

Sánchez M., 1648, *Imagen de la Virgen María, Madre de Dios de Guadalupe* Imprenta de la Viuda de Bernardo Calderón, Edición electrónica Google, México.

Stratton S., [1988] 1994, *La Inmaculada Concepción en el Arte Español*, Cuadernos de Arte e Iconografía, Madrid, Tomo I-II, pp. 1-105.

Nathalie Augier de Moussac es fotógrafa y antropóloga. En junio 2013, estará terminando su tesis doctoral en la E.H.E.S.S. de Paris, bajo la dirección de Serge Gruzinski, sobre las imágenes de la Virgen de Guadalupe mexicana. Publicó "Cholos de la Neza ou La Vie rêvée des Anges", en *Migrazioni e percorsi dell'identità nel continente americano*, Convegno Internazionale di Americanistica "Circolo Amerindiano" (Perugia, mayo de 2011), *Quaderni di Thule XXXIII*, pp. 539-556. Colabora a varios proyectos fotográficos que incluyen publicaciones y exposiciones a nivel europeo.

nathaliedemoussac@gmail.com