

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.

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 Martín 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.



Fig. 19: Baltasar de Echave Orio, 1606, óleo 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 las representaciones convencionales del velo de la Verónica (fig. 20 y 21) [28].



Fig. 20: Martin Schongauer, 1491, grabado de Breisach, Colmar, Metropolitan

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

Museum of Art, N.Y. Harris Brisbane Dick Fund, 1932.

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 Capítulo 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.

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 misteriosos 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 sus 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 tenía 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 misterio 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 título 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 acheiropoietas: 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 más 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.

Nathalie Augier de Moussac, en dialnet.unirioja.es/

Notas:

- [26](#) Sobre la atribución de la Imagen del Tepeyac, véase Favrot Peterson 2005.
- [27](#) En la Asunción de San Martín 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.
- [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).
- [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.