

# Breve apunte de prosopografía Guadalupana

Con más entusiasmo criollo que erudición jesuítica, el padre Francisco de Florencia recoge como cierta la conseja de que Juan Diego fue el primer feliz poseedor de una copia de la Imagen que, nada menos, la misma Virgen le obsequió en retribución por haber cedido su ayate para el efecto milagroso del estampamiento. Sin titubeos refiere que el facsímil mariano pasó de hijos a nietos y que luego fue cedido, finalmente, al Santuario de Querétaro. Hiperbole aparte, la verdad es que no se conoce ni se tienen noticias fidedignas de alguna reproducción guadalupana realizada en el mismo siglo XVI (al menos de pintor reconocido o rubricadas).

En fecha reciente, para admiración de todos, el señor Manuel Ortiz Vaquero dio a conocer una copia que considera "la representación más fiel, más antigua y sin duda una de las de mayor maestría", y lo es en efecto. Firmada y fechada por Baltazar Echave Orio (el viejo) en 1606 es indiscutiblemente, como todas las suyas, una obra de gran calidad artística y sobrado interés documental: sobre la figuración de un manto que se ha fijado en los ángulos superiores y cae formando tersos pliegues, aparece la Virgen en perfecta proporción y tal cual se veía hasta 1895 en que desapareció su corona. Así vinculada a su soporte original (la sugerente representación de la tilma) adquiere verdadera naturaleza de pintura-pintura y, por supuesto, acusa que se trata de un estampamiento portentoso al modo como usualmente se realizaban las copias del "manto de la Verónica" o del "Divino Rostro". Seguramente familiarizado con este concepto artístico, Echave de-

bió emprender esta copia a solicitud de una alta dignidad eclesiástica (¿el arzobispo fray García Guerra?) que, además, se reconocía por su protección a la ermita del Tepeyac. Cuatro décadas antes de que saliera a la luz la primera historia impresa, esta pintura prueba con creces —por su propio modo de representación—, que los pasajes aparicionistas ya eran del dominio común. Algo más: la Guadalupana ya es de tez morena "al tipo del país". Una clave preciosa para las especulaciones criollistas de los oradores sagrados por venir.

A partir de ella, no más de una decena de copias pueden fecharse en la primera mitad del siglo XVII; desde entonces —ligadas a las publicaciones que ensanchaban las fronteras del culto—, son mucho más frecuentes si bien la mayoría de dibujo apresurado y colores defectuosos. El bachiller oratoriano Luis Becerra Tanco es el primero en advertir en 1666 el fenómeno de la multiplicación: "No se puede negar que los fieles gozamos en cada templo, capilla u oratorio de innumerables bultos y figuras de María Santísima, en que se han esmerado sus artífices y en que a competencia han procurado expresar al vivo cada uno sus ideas para la decencia y hermosura de ellas... aunque es verdad que esta bendita Imagen mexicana ha obrado y obra cada día muchas maravillas, y sus copias tocadas a ésta, han obrado milagros en los lugares donde a que se han llevado".

Veinte años después —en 1688—, Florencia iba más lejos y afirmaba que la Guadalupana de México era un tema muy aplaudido en el arte europeo. Aunque bien es cierto que viajó por el Viejo

Mundo, su declaración debemos tomarla con las debidas reservas: "Las infinitas imágenes, copias de este milagroso retrato, que se han hecho en todo este dilatadísimo reyno, pues no se hallará en todo él Iglesia, capilla, casa, ni choza de Español, ni Indio, en que no se vean ni adoren imágenes de Nuestra Señora de Guadalupe. Dudo o por mejor decir, no dudo, se hayan sacado en el mundo más copias de otra imagen de María que esta de Guadalupe de México. En Roma se han abierto moldes, se han fundido medallas de tantos géneros, de las ordinarias y de las de torcho, grandes y pequeñas, en tanto número que causa admiración: en Flandes, en España y en toda la Nueva España son tantas las láminas y tablas de buril y cincel que se han abierto, que no hay guarismo para contarlas".

Él mismo señalaba, en otra parte de su voluminoso y fantástico tratado guadalupano, que al embarcar rumbo a Europa llevó consigo tres copias de mano de un afamado maestro indígena al que, asegura, nadie aventajaba en su oficio. La anécdota es curiosa porque acaba siendo un pretexto para hacer a sus lectores un guiño de alambicado patriotismo: "A este propósito he de tocar una cosa, que la han reparado muchos, y no sin su punta de misterio ponderado: y es que habiéndose señalado en México en todos tiempos hombres insigues en el arte de pintar, así de los españoles que han nacido en estos reinos, como los que de Europa han pasado a ellos, con todo se hallan raras o ningunas copias de su mano del todo parecidas a la original". Y subrayaba, por último, que sólo a los pinceles indígenas

les estaba otorgado ese privilegio: "...un famoso copiadore en todo el año no pintaba sino imágenes de este Santuario y era tanto lo que tenía que hacer de este género que apenas podía dar a basto a las demandas... y por verle tan ocupado, me hube de valer de persona de toda autoridad con quien le visité muchas veces... su padre de este mismo fue también insigne trasuntador de estas imágenes, y ya es asentada opinión en México que sólo pintores indios tienen felicidad y acierto".

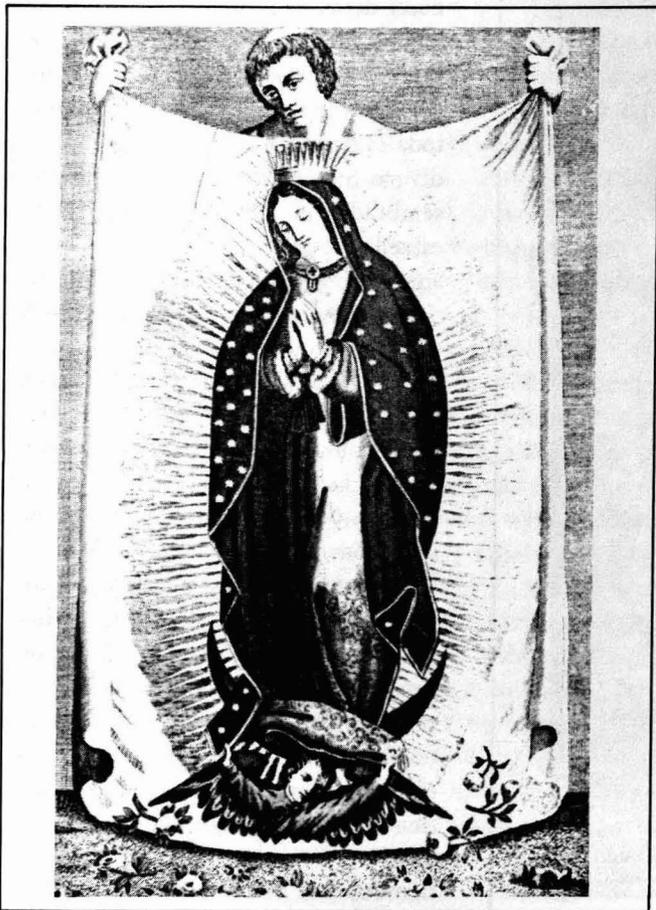
Como se entenderá, estas copias "tocadas del sagrado original" cumplían con un propósito doble: no sólo dar cuenta exacta de las dimensiones y colores de la imagen (para ponderar sus innegables valores estéticos y por ende su origen sobrenatural) sino, sobre todo a lo largo del siglo XVIII, propagar la devoción más allá incluso del territorio novohispano. En suma, se trataba de "verdaderas imágenes" o facsímiles destinados al culto. A nadie escapaba que toda vez adheridas a la Imagen del ayate adquirirían infinitas propiedades

taumatúrgicas; este era, principalmente, el objeto de "certificarlas" mediante una inscripción y la autorizada firma de sus copistas.

Pese al criterio de fidelidad formal que se guardaba respecto con su original, es obvio que la voluntad estilística de cada época imprimió a las "verdaderas imágenes" una hechura particular, distinto acabado y coloración variable. No obstante que los artistas disponían de una plantilla o calca delineada sobre el original, no es lo mismo una imagen del siglo XVII, que una del XVIII o del XIX. Baste comparar un ejemplo representativo de cada periodo y de aquellos pinceles que merecieron reconocimiento unánime por este tipo de trabajo: Juan Correa, Miguel Cabrera, Francisco Antonio Vallejo, José María Vázquez o del padre Gonzalo Carrasco por lo que hace a las reproducciones posteriores a 1895, cuando José Salomé Pina borró su corona (por encargo del abad Plancarte). Del celeberrimo taller de Cabrera salió la copia que el procurador del patronato para la Nueva

España llevó a Roma y mostró a Benedicto XIV, acompañada de la siguiente exclamación: "porque esta copia, aunque está sacada por el más diestro pincel de México, no es más que un borrón muy tosco del bellissimo original". En este pasaje y en la publicación de su dictamen *Maravilla Americana y conjunto de raras maravillas...* en 1756, se cimentaba el triunfo y la fama que le valió aún en vida el título de "Miguel Ángel americano"; tanto por afinidad con el artista italiano (ciertamente era también muy polifacético) como por ser vicario del mismo San Miguel a quien se reputaba como uno de los autores del ayate juandieguino. Por descontado que se trataba de uno de tantos dislates barrocos.

La intensa devoción del siglo XVIII hizo también de la Imagen un tema favorito de la escultura: bien para los altares domésticos o ya para ocupar los nichos u hornacinas de los edificios públicos. Las recordamos en casi todas las técnicas y materiales: talla estofada, basalto, marfil, alabastro o chiluca; y modeladas



Miguel Cabrera, *Vero Ritratto o Juan Diego tenante*, 1732. Grabado/metal. Col. Franz Mayer.



Anónimo, *Imagen de la Virgen de Guadalupe*, siglo XVIII. Grabado/metal. Col. Museo de la Basílica de Guadalupe.

en estuco, terracota, talavera y porcelana. Especialmente interesantes son los trabajos en alabastro o *tecalli*: tan monumentales como la que exorna la portada del ex-convento de San Bernardo o de fino acabado como la que antes ocupaba el lucernario frontal de la capilla del Pocito.

Los rasgos físicos y el tipo iconográfico a que pertenece la Imagen siempre han sido tema de innumerables lucubraciones. Por ahora recordemos la que ha corrido con más fortuna. Quizá por primera vez Becerra Tanco ya discurría que, al tomar para sí el color de la raza indígena, el mismo Dios —a través de este retrato de su madre— quería avalar la condición racional de los naturales

y que “no los tuvieran por fieras”, ya que la misma Virgen habló y razonó con dos de ellos y con Zumárraga, su afanoso protector.

En las informaciones de 1666 la “naturalización” de la Guadalupeana ya estaba exenta de toda sospecha peninsular: “Algunos les pareció entonces que el color de la Santa Imagen y traje del vestido es el de las indias principales...que en su idioma llaman *Quexquemiles*: traen mantos y cobijas largas, con que cubren también la cabeza, y aunque su traje es airoso y bien parecido, es modestísimo, y ellas generalmente lo son. Todo lo cual es claro en la Santa Imagen”. Con ello la Virgen deseaba, además, granjearse la afición de los na-

turales que le tenían por una de sus señoras nobles. La Imagen de la Virgen morena era, pues, consustancial y exclusiva del pueblo americano.

En época de plena efervescencia patriótica y republicana, el cura y doctor don Agustín Rivera, profesando su credo liberal, predicaba desde el Sagrario de Guadalajara un espléndido sermón (1859) que con pinceladas sincréticas y heterodoxas “aztequizaba” a la Imagen: “¿Qué es esta Virgen hermosísima cuya tez morena y cuyos cabellos son negros como los de los hijos de Guatemotzin y de Moctezuma? ¿Cuyo talle es esbelto, como las palmas de Anáhuac y cuyos ojos son castos como los de las palomas de los lagos?”

Los mariólogos opinan que el modelo iconográfico es de ascendente gótico y la representación es la de una *madonna* apocalíptica (con los profundos significados que esto tendrá en la historia antigua de México). Por mi parte, me sirvo ventajosamente de la pluma de un jesuita anónimo que en 1688 nos regala el perfil poético más acabado que conozco: “Tiene la Santa Imagen por dosel de su sitial todo un sol: que no podría ser su trono, sino de asiento de luces. Por peana le sirve la luna: coronada doce estrellas de primera magnitud: toda es de pies a cabeza luz Señora tan divina. Sus vestidos ricos y modestos, sembrados de flores y esmaltados de estrellas: éstas la acreditan del cielo: aquéllas del jardín de Dios, y de paraíso de sus divinos placeres. Un *mapamundi* es el retrato y un cielo abreviado.”

Así las cosas, el retrato de la Virgen era ante todo un jeroglífico por descifrar, un ideograma expuesto a toda inferencia intelectual: a la vez que se ocultaban en él la ventura y fortuna de la nación mexicana también allí se escribaba, conforme al pensamiento enigmático del barroco, un destino común para sus habitantes. Hemos de pensar en términos poéticos para alcanzar felizmente, de aquí en adelante, todo esfuerzo de hermenéutica histórica: la pintura y sus innumerables facsímiles eran una expresión sinecdótica donde una Imagen era la parte que significaba *al todo*.

“Un *mapamundi* es el retrato y un cielo abreviado”... la pintura original. ◇



Baltazar de Echave Orio, *Imagén de la Virgen de Guadalupe*, 1606. Óleo/tabla. Col. particular.