

CAPÍTULO I. LA SOCIEDAD NOVOHISPANA ALREDEDOR DE LA LEGITIMACIÓN DE LA VIRGEN DE GUADALUPE

El conjunto de estudios consagrados a la conquista, la colonización, el mestizaje y la interacción entre indígenas, europeos y negros, ofrece, a nivel continental y mundial, un análisis original del choque y el intercambio entre culturas y grupos étnicos diversos, que al coincidir en un territorio y tiempos precisos, forjaron una sociedad nueva, integrada con los contenidos profundos de las diversas culturas participantes, pero distinta a sus matrices originales. Si se le observa dentro de una perspectiva planetaria, la sociedad que se forjó en el virreinato novohispano es, con todas sus desigualdades y contradicciones, un caso ejemplar de mestizaje étnico, social y cultural, y a partir de la independencia, otro ejemplo no menos original de descolonización y de progresiva integración nacional (1994, págs. 42-43).

Enrique Florescano

1.1. La occidentalización de la Nueva España a la llegada del clero secular

Una vez transcurrida la conquista, la sociedad de la Nueva España fue conformándose poco a poco mediante la interacción de diversos grupos étnicos, siendo probablemente a partir del siglo XVII cuando la cultura euro-cristiana predominó en casi todos los ámbitos del reino. Uno de los cambios estructurales que provocaron en gran medida lo anterior fue ocasionado por el crecimiento del clero secular.

Es preciso entender que la primera etapa de la evangelización del Nuevo Mundo estuvo a cargo de las órdenes franciscanas, dominicas y agustinas. Robert Ricard, a partir de su ensayo *La conquista espiritual de México*, distingue este periodo por el entrecchoque de las civilizaciones en el que "se funden, amalgaman y yuxtaponen los elementos americanos y las aportaciones españolas" (Ricard, 1986, pág. 35). No obstante, a finales del siglo XVI el clero secular, interesado en participar en la organización política y económica de la Nueva España, empieza a remover los privilegios pontificios concedidos al clero regular, forzándolos a dejar las parroquias para recluirse en conventos o para emprender la evangelización en remotas regiones paganas (Ricard, 1986).

Al mismo tiempo, la mitra se encargó de reorganizar las provincias eclesiásticas, que si bien, anteriormente fueron conformadas como medio indispensable en la administración de almas, ahora se requería de otro medio para llevar a cabo la administración económica. De esta manera, fueron elegidos algunos puntos estratégicos de los que surgieron los obispados de Valladolid, Tlaxcala-Puebla, Nueva Galicia, Antequera y el arzobispado de México. Asimismo se establecieron las ciudades capitales de cada uno de los obispados en donde se construyeron los principales edificios religiosos y legislativos, concentrando a su vez las activida-

des culturales en las catedrales. De esta forma, la institución catedralicia se convirtió en el principal mecenas de músicos, artistas plásticos, pensadores, poetas, científicos, etc.

Esta situación modificó en gran medida el sistema anterior de producción artística de la Nueva España. Cuando el clero regular estuvo a cargo de la catequización, la obra que se producía en las escuelas conventuales o en las escuelas de artes y oficios, reflejaba de alguna manera el proceso de yuxtaposición de los elementos euro-cristianos y mesoamericanos que menciona Ricard, pues si bien es cierto que los modelos que debían seguirse para la producción de objetos artísticos provinieron de Europa, las técnicas y mano de obra de las mismas eran las americanas.⁴

En cambio, con el crecimiento del clero secular, el gusto occidental se impuso sobre el mesoamericano. La cultura citadina trajo consigo la Contrarreforma que drásticamente modificó el sistema de producción artística. En adelante, las agrupaciones de artesanos estarían regidas por medio de una serie de ordenanzas que habrían de respetarse tanto en los talleres como en las capillas musicales, o sancionarse mediante juicios inquisitorios.

Aunado a lo anterior, hay que tomar en cuenta que esta serie de cambios también modificó la jerarquía y organización de los distintos grupos sociales. Para Marcus Burke la sociedad de la Nueva en el siglo XVII estaba compuesta de la siguiente manera:

"Primero estaban los prelados españoles, los comandantes oficiales de alto rango, quienes tendían a regresar a España o a ir a otras partes del imperio Español al terminar su ministerio. Después estaban los otros inmigrantes de bajo rango y sus dependientes, los trabajadores técnicos y de gobierno, así como los comerciantes. La mayoría de éstos permaneció en México, ya fuera con sus familias o con aquellas que hicieron al casarse con una mexicana (criolla, mestiza o de origen indígena). Estos inmigrantes [...] se identificaban rápidamente con los mexicanos coloniales; esto incluía al clero secular (primordialmente criollo o mestizo), al nuevo clero regular urbanizado, a la clase alta criolla (que incluía algunos mestizos y descendientes de indígenas nobles), a la clase comerciante relativamente grande y muy activa (con una gran variedad de orígenes étnicos pero dominada por criollos y mestizos), así como a una clase trabajadora muy europeizada, de diversos orígenes raciales y étnicos, la mayoría de los cuales eran indios" (1992, pág. 17).

Asimismo, hay que recordar que para el siglo XVII la población indígena de la Nueva España había sido reducida de manera muy significativa, siendo la criolla y la mestiza las poblaciones que se fueron incrementando.

Por otro lado, debe entenderse que entre los "mexicanos coloniales", como los llama Burke, se encuentra una "clase alta criolla" que comenzó a inconformarse por la presencia de los españoles que eran traídos al Nuevo Mundo para ocupar los altos puestos eclesiásticos y/o civiles que no podían ser tomados por los oriundos de tierras americanas. Por esa razón, se

⁴ Constantino Reyes Valerio sugiere el empleo del término "indocristiano" para referirse a las obras artísticas realizadas principalmente durante el siglo XVI y describe de manera adecuada las cualidades de las mismas (Reyes Valerio, 2006).

vieron en la necesidad de encontrar alguna manera para legitimar tanto a la Nueva España como a los nacidos en ella.

1.2. “Patriotismo criollo” y “criollismo”

El estudio del pensamiento y la formación de la conciencia criolla, el análisis de los colores familiares, sociales, artísticos, científicos y patrióticos que contribuyeron a formar el alma criolla, han sido fundamentales para explicar la creación de ese ethos criollo que comenzó por exaltar la tierra del origen, se propuso la recuperación del pasado indígena para levantar sobre él una nueva legitimidad sobre la ocupación del territorio, creó símbolos religiosos y culturales que obraron como lazos de identidad en un cuerpo social minado por la diferencia y la diversidad, y construyó una conciencia histórica que le asignaba a la patria criolla un destino original, grandioso y bendecido por Dios (1994, pág. 44).

Enrique Florescano

Esta investigación está fundamentada en gran medida a partir de las reflexiones de Enrique Florescano y Jorge Alberto Manrique acerca de la sociedad criolla de la Nueva España. Fueron de particular interés los conceptos desarrollados por ambos investigadores para describir las medidas tomadas por la clase criolla para enfrentar el problema de identidad que desde finales del siglo XVI comenzaba a inquietarle.

Mientras que Manrique, en su ensayo *Del Barroco a la Ilustración* utiliza el término “Criollismo”, Florescano recurre al “Patriotismo Criollo” en *Memoria Mexicana*. Con estos términos, ambos explican de qué manera estas medidas caracterizaron buena parte de la vida cultural de la Nueva España, siendo seguramente el caldo de cultivo para su posterior separación del reino español.⁵

Para Florescano, la formación de una “conciencia criolla” comenzó a forjarse una vez que este grupo social decidió que al no serle posible apropiarse físicamente de las tierras donde nacían, habrían de apropiarse de ellas por medio de la conciencia. De esta manera, fueron encontrando sus propios medios para diferenciarse de occidente, “americanizando” la lengua española y apreciando el suelo, la geografía y las tradiciones de la tierra americana (2002, págs. 470-471). Sin embargo, para el autor de *Memoria Mexicana*, no fue sino hacia finales del siglo XVII que la sociedad criolla se atreve por primera vez a mirar con aceptación el pasado indígena como un elemento sustancial mediante el cual le sería posible no sólo diferenciarse de la sociedad española sino enaltecer esta distinción.

Por su parte, Manrique sostiene que el criollismo es el fenómeno cultural central del siglo barroco mexicano. No obstante, es preciso entender que ser criollo no era necesaria-

⁵ Sobre criollismo ver Manrique, 2000, págs. 433-435 y sobre patriotismo criollo ver Florescano, 2002, págs. 467-484.

mente una condición de sangre o de nacimiento, sino de cultura, de actitud y de conciencia. En palabras de Manrique "criollo es el que se siente novohispano, americano, y que por tanto no se siente europeo" (2000, pág. 433). A consecuencia de ello, el ser criollo presenta una serie de problemas ontológicos, ya que por un lado rechaza ser europeo, aunque no pueda dejar de serlo, y por el otro dista mucho de ser indio. En tal virtud, la cultura de la Nueva España de la segunda mitad del siglo XVII y primera del XVIII es una cultura de búsqueda, de formación de identidad y creación de nuevos mitos fundadores. De ahí que, como lo describe Manrique: "Nueva España sueña lo que quiere ser: de tanto querer serlo, de alguna manera lo es" (2000, pág. 435).

En ese contexto, la sociedad criolla en su necesidad por justificarse en el mundo encuentra sustento en la naturaleza, en las artes e ingenios de su gente, en la revaloración del pasado prehispánico, y por supuesto, en la religión (2000, pág. 440).

Ambos autores coinciden, cada uno con sus propios términos, en que fue esa conciencia criolla la que provocó el arraigamiento del culto guadalupano en el amplio territorio novohispano. De esa forma, una vez adaptado el culto mesoamericano a Tonantzin a la Virgen de Guadalupe en el siglo XVI, y matizado con los ideales criollos en el siglo XVII, el culto estaba listo para convertirse en el estandarte del naciente Imperio Mexicano.

1.3. *El criollismo en el arte guadalupano*

Tenemos que ajustar nuestras lentes y nuestros métodos -y desde luego nuestra sensibilidad- para poder entender e interpretar un fenómeno que no tiene cabida en las interpretaciones tradicionales (y ni aún en las modernas), de la historia del arte. La nuestra es una historia del arte diferente, y debemos estatuir los modos de acercarnos a ella. Pero podemos partir de una petición de principio. Nunca se ha cuantificado lo que existe de pintura del siglo XVIII producida en México ni menos lo que pudo haberse producido, pero sí sabemos que es un universo impresionante, sin parangón en ninguna región extra europea. Ese universo no puede ser en ningún caso entendido como un "error" o como una "decadencia". Es nuestro quehacer encontrar las formas adecuadas para interpretarlo (1992, pág. 29).

Jorge Alberto Manrique

La imagen de la Virgen de Guadalupe ha sido reproducida mediante diversas técnicas y materiales desde el siglo XVI. Xavier Noguez menciona al menos las siguientes: óleo, grabado, pintura mural, enconchado, litografía, plumaria, escultura en relieve y en bulto, bordado, cerámica, hilo, entre otros (1988, pág. 391).

Sin embargo, su presencia no se compara con la que tuvo a partir de la segunda mitad del siglo XVII, una vez que fueron difundidos los relatos de las apariciones de la Virgen en el Tepeyac. Ya para el XVIII, esta imagen se reprodujo de manera masiva, particularmente en

pinturas, estampas y grabados, resultando relativamente sencillo para los individuos de la sociedad novohispana poseer la que le resultara asequible de acuerdo a su propia economía.

Según Jorge A. Manrique, el siglo XVIII es el más esplendoroso de la pintura novohispana, debido en parte a la gran cantidad de obra que se produjo por las crecientes empresas decorativas que se llevaron a cabo en la centuria (1994, pág. 21). A lo anterior, podría agregarse que una de las más importantes empresas decorativas del siglo estuvo dedicada a la difusión de la imagen guadalupana, razón por la que casi cada iglesia novohispana destinó un lugar especial para colocar su propia imagen.

Indiscutiblemente, un acercamiento adecuado a los objetos de arte dedicados a la Virgen de Guadalupe, exige tomar en cuenta algunas consideraciones metodológicas acerca de la representación de la imagen en la Nueva España.

Primeramente, debe recordarse que la originalidad y la individualidad fueron valores adquiridos por occidente a partir del siglo XVIII. Mientras tanto, en el Nuevo Mundo, la repetición de la imagen fue valorada de manera positiva, pues se consideraba que a partir de la misma era posible transmitir de manera fiel el mensaje cristiano.⁶

De ignorar lo anterior, seguramente se interpretaría la "rigidez" en el sistema de representación de las obras novohispanas como resultado de un "proceso mecánico inferior". En otras palabras, serían miradas "con la misma lente" con la que occidente juzgó a las obras creadas entre los siglos XVII y XX, es decir, antes de la revaloración de la repetición de la imagen.⁷

Ciertamente, la repetición de la imagen fue impulsada por la Contrarreforma Católica en el siglo XVI. Para el cristianismo, la imagen era su principal medio de transmisión, y para alejarse de los "malentendidos" luteranos, no debía permitir la menor variación en el campo de la representación. De esa forma, en el Concilio de Trento fueron elaboradas una serie de reglas por medio de las cuales se confirmaría el dogma, sin poner en peligro a la misma religión.⁸

Por su parte, Marcus Burke apunta que en occidente la influencia de la Contrarreforma comenzó a desaparecer en la primera mitad del siglo XVII, mientras que en el Nuevo Mundo (así como en ciertas áreas de Europa Central, España e Italia) permaneció constante durante el siglo XVIII (1992, págs. 22-23).

De ahí que la característica principal de la imagen de la Virgen de Guadalupe desde el siglo XVI hasta prácticamente el XIX, radica en la intención de los artistas por reproducir lo más fielmente posible cada una de sus líneas.

⁶ Véase más acerca de la repetición de la imagen en la Nueva España en Stastny, 1994.

⁷ Entendiendo que las circunstancias del valor positivado de la repetición de la imagen en el siglo XX son totalmente distintas a las de la Nueva España del XVII.

⁸ Según Stastny, tanto en Europa como en América, la aspiración de que "las imágenes reemplazaran al texto en los catecismos" era primordial entre una sociedad mayoritariamente analfabeta, pues era un modo para llegar a un público más extendido (Stastny, 1994, pág. 945).

Indudablemente, la importancia de la repetición de la imagen guadalupana también radica en el relato mismo de las apariciones en el Tepeyac. Aunque abundaron las discusiones acerca de quién había sido el artífice de la estampación de la imagen, no cabía duda de que se trataba de una obra divina. En otras palabras, aunque no estaba claro si la imagen había sido inmortalizada en el ayate de Juan Diego por obra de Dios, de San Miguel o incluso de la Virgen misma, había que conservarla repitiéndola lo mejor posible (Apéndice 1).

No obstante, debe comprenderse que el artista o taller a cargo de alguna obra guadalupana, también debía cumplir con el gusto y aspiraciones de quien la financiaba. Así pues, numerosas imágenes de la Virgen de Guadalupe se encuentran rodeadas de glosas, en donde pueden leerse las inquietudes, creencias, anhelos, ambiciones o caprichos de diversos grupos sociales.

Para esta investigación, resultan de particular interés las glosas que reflejan la conciencia criolla, considerando además, que durante la segunda mitad del siglo XVII y el XVIII, el criollismo es el mayor difusor del culto guadalupano.

En el capítulo siguiente será discutido el significado e importancia del Versículo *Non fecit taliter omni nationi* como la glosa mayormente difundida en la iconografía guadalupana. Sin embargo, es posible notar desde este momento que el epígrafe “No hizo tal cosa con ninguna otra nación”, acompaña a la Virgen con excepcional criollismo. Con esta insignia era posible distinguir a la Nueva España de las demás naciones a través de una gracia divina, pues la Virgen no había hecho un milagro como las apariciones y la estampación de su imagen en ningún otro lugar.

Uno de los mayores exponentes de la obra plástica guadalupana fue sin duda alguna el pintor Miguel Cabrera. Hacia 1750, era considerado el artista mejor capacitado para reproducir la imagen de la Virgen de Guadalupe y tanto la Catedral Metropolitana como la Colegiata de Guadalupe encargaron a su taller un número importante de pinturas.⁹

En numerosas obras de Cabrera puede leerse el epígrafe *Non fecit taliter omni nationi*, muchas veces situado en la parte inferior de la imagen. Tal es el caso de *Imagen de la Virgen de Guadalupe* (Apéndice 2) fechada en 1748, y de *La Virgen de Guadalupe con escenas de las cuatro apariciones* (Apéndice 3). Por otro lado, resulta interesante comparar algunas de las obras de Cabrera para distinguir las que fueron encargadas por el arzobispado o por la compañía de Jesús. Un buen ejemplo de lo anterior puede apreciarse en la personificación que adquiere Juan Diego cuando éste acompaña a la imagen. En varias ocasiones, como el caso de *La Virgen de Guadalupe con escenas de las cuatro apariciones* (Apéndice 3) se ilustra a Juan Diego moreno pero barbado y de perfil europeo y lleva consigo el sombrero y bastón que distinguen a la orden jesuita.

⁹ Tómese en cuenta que ambas fueron las instituciones más importantes promover el culto guadalupano en el siglo XVIII.