

Serge Gruzinski  
La guerra de las imágenes  
De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)



*Siguiendo un punto de vista que no es el del pensamiento figurativo, ni el de la historia del arte o del contenido de las imágenes, sino el del análisis de los programas y políticas de la imagen y las funciones que ha desempeñado en una sociedad pluriétnica, Serge Gruzinski recorre el México colonial y barroco. Nos muestra así hasta qué punto se asemeja al mundo en que parecemos hundirnos en la actualidad, debido a la fascinación y la omnipresencia de la imagen reproducida en todas partes, al mestizaje de las razas, las religiones y las culturas, al desarraigo de los seres y de la memoria. En esta obra, Gruzinski descubre un hilo conductor en el que caben los mismos temas: las falsas imágenes, las réplicas demasiado perfectas, la imagen portadora de historia y de tiempo, la que escapa a su creador y se vuelve contra él, o la violencia de la destrucción iconoclasta porque, afirma el autor, "la ciencia ficción no nos enseña más que nuestro presente".*

*Por motivos espirituales (necesidad de la evangelización), de comunicación (facilidad de comprensión de la imagen frente a la variedad de lenguas indígenas) y técnicas (auge del grabado), la imagen desempeñó un papel decisivo en la conquista y colonización del Nuevo Mundo. Sin embargo, las poblaciones autóctonas y posteriormente indias, negras y españolas no se concretaron a recibir pasivamente esas imágenes, sino que les imprimieron su propio sello y llegaron a convertirlas en expresión de identidad o instrumento de resistencia y rebeldía. Así pues, la obra analiza simultáneamente la acción del colonizador y la reacción del colonizado a través del concepto seductor, pero casi siempre inasible, de lo imaginario. Serge Gruzinski, director de investigaciones en el Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS, París), es autor de varios libros, entre ellos La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español, siglos XVI a XVIII y, en colaboración con Carmen Bernand, De la idolatría. Una arqueología de las ciencias religiosas, publicados por el FCE. Asimismo, de Bernand-Gruzinski, esta casa editora publicará en breve el primer tomo de Historia del Nuevo Mundo. Del descubrimiento a la conquista.*

Diseño: Guillermo Huerta/Fotografía: Carlos Franco

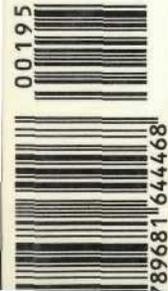
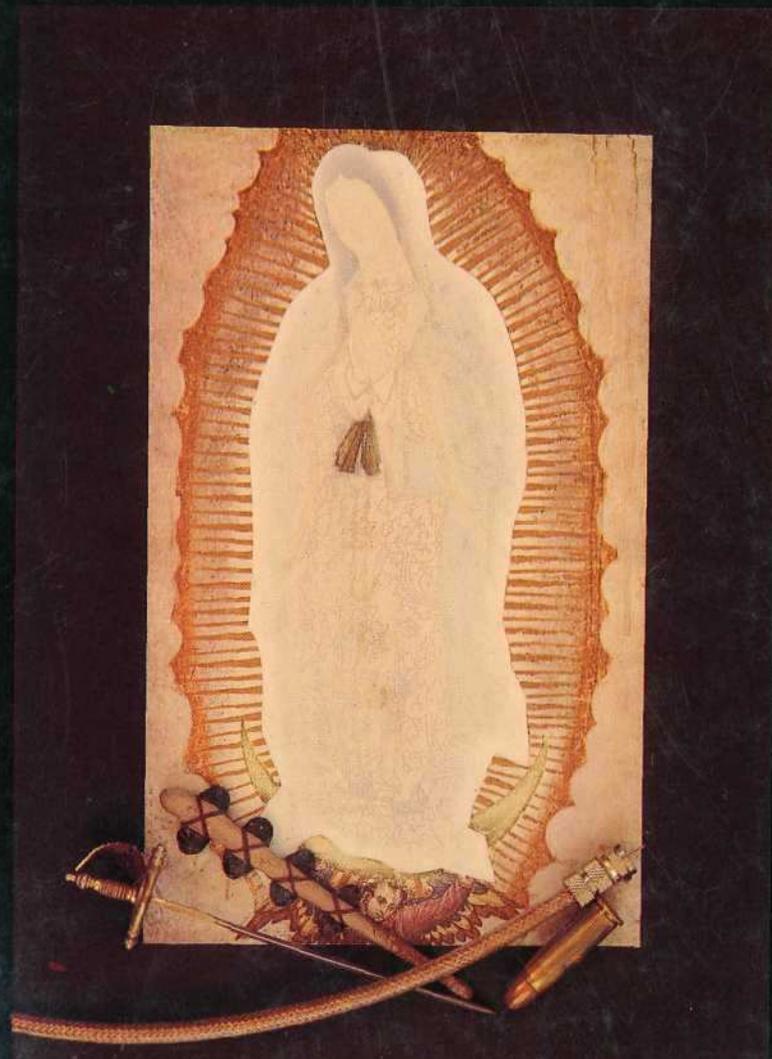
Serge Gruzinski La guerra de las imágenes



# Serge Gruzinski

## La guerra de las imágenes

### De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)



Fondo de Cultura Económica

IMPRESIÓN • 1995

## V. LOS CONSUMIDORES DE IMÁGENES

### LA COLONIZACIÓN DE LO COTIDIANO

REBASANDO las esperanzas del granadino Montúfar, la Nueva España se convirtió en una sociedad invadida y marcada por imágenes, y masivamente por imágenes religiosas, como si la Iglesia barroca “haciendo visible la deidad, y distribuyéndola entre diversos dioses”,<sup>1</sup> hubiese precipitado al país en la misma idolatría que tanto había combatido. Relevos innumerables de los santuarios y de las capillas, las casas y las calles, las encrucijadas y los caminos, las joyas y las vestimentas están saturados de ellas (il. 12, 13). Desde el siglo XVII, según confesión de los inquisidores, aquellos a quienes habría podido considerarse los más cerrados a la imagen cristiana, o sea los indios, poseen una “multitud de efigies de Jesucristo Nuestro Señor, de Su Santísima Madre y de los santos” No hay fiesta que se celebre sin la presencia de imágenes, las que adornan una capilla, un oratorio privado o hasta un pesebre. Las 200 fraternidades indígenas que alberga la ciudad de México en 1585 veneran, todas ellas, una imagen o un retablo de su santo patrón. Indios, mestizos, negros y mulatos, españoles acaudalados o miserables, sin distinción de etnia o de clase, poseen una o varias imágenes, por modestas o burdas que sean. ¿Quién no se acuerda de la fabulosa colección de santos que había reunido Alonso Gómez, el amigo del napolitano Gemelli Carreri?

Imágenes y objetos cotidianos se sobreponen y se confunden: un soldado español de Nuevo México lleva en la manta de la silla de su caballo una pintura de la Virgen (1602).<sup>2</sup> Las tabaqueras, los abanicos, los relojes adornados con escenas de la Pasión de Cristo, las medias, los jubones con la efigie de San Antonio, los botones en que aparecen el Crucificado, la Virgen y San Juan, los bordados con la imagen de la Virgen: todos esos objetos proliferan en la sociedad colonial. El pan, los bizcochos e innumerables golosinas van decoradas con el signo de la cruz o la figura de un santo. Es tal su boga que la Iglesia se propone atajarla. Los usos ordinarios de la imagen, por lo demás, pueden mezclar lo comercial con lo religioso, así como confunden la decoración, la elegancia, la gula y la piedad. Hemos visto que en los mercados, los comerciantes tienen la costumbre de ofrecer a su clientela una pequeña imaginería piadosa, con la cual atraer o conservar a los compradores modestos, “los indios y las gentes ordinarias”<sup>3</sup> Para moderar esta omnipresencia de la imagen, la Iglesia barroca opone, cada vez con mayor firmeza, los usos lícitos y las desviaciones profanas, sin entregarse empero a una depuración y a una selección rigurosas.

<sup>1</sup> Parafraseando a Torquemada (1976), tomo III, p. 50.

<sup>2</sup> AGN, *Inquisición*, vol. 452, 2a. parte, fol. 234-235.

<sup>3</sup> Capítulo IV, nota 247

La Iglesia debe marcar la frontera y defender el monopolio que se arroga ante formas de apropiación a veces más inquietantes. La desviación puede referirse al texto, en principio indisociable, de la imagen barroca tal como la concibe y manipula la Iglesia. En una sociedad en que los letrados siguen siendo una minoría ínfima, la escritura levanta en torno de la imagen el muro protector de la interpretación. Pero ese nexo se desnaturaliza en cuanto leyendas heterodoxas vienen a sustituir los comentarios oficiales: algunas líneas heréticas en la parte inferior de un grabado o la breve transcripción de un rumor milagroso no identificado bastan para viciar una imagen. La captura es un fenómeno complejo que integra múltiples etapas y gradaciones tan ínfimas que el usuario no siempre tiene conciencia del “abuso” que comete. A veces es difícil discernir la copia burda o torpe, de la manipulación, que se convierte en timo o de las manifestaciones incontroladas de una piedad espontánea. Un funcionario de la Corona hizo quitar en 1775 una Virgen que le parecía particularmente fea: “estaba orlada de diversos signos y entre ambas piernas tenía un mono en cuero con inclinación a lo bajo del vientre, estaba coronada y el Padre eterno arriba”

¿Provocación herética, práctica de hechicería, o figuración insoportable para la mente y el gusto del representante de una administración ilustrada?<sup>4</sup> Asimismo, podemos interrogarnos sobre un extraño San Miguel encargado hacia 1643 a un pintor indígena, Alonso Martín: las alas de la montura del santo debían permitirle emprender el vuelo en caso de peligro, pero el indio afirma ignorar por qué su cliente ha querido que el dragón —en realidad, un tigre alado— tenga por cola una serpiente y muestre unas garras inmensas. ¿Ignorancia o prudente mutismo? La imagen —y en ello reside su fuerza— permite cristalizar unas creencias que costaría trabajo o que sería peligroso verbalizar. Algunas imágenes reciben un culto que no reconoce la Iglesia. Iluminados y estafadores rondan los caminos con estatuas y cuadros cuyos milagros elogian. El hábito hace al monje: en el decenio de 1720, Diego Rodríguez (alias de *la Resurrección*), vestido como ermitaño, y su mujer María de Valdivia, haciéndose pasar por iluminada (“beata”) recorren la Nueva España, y viven de los óbolos que se ofrecen a una imagen de Nuestra Señora del Carmelo. Según dicen, su Virgen sudó en siete ocasiones, y se le atribuyen milagros.<sup>5</sup> Por la misma época, un mulato de Querétaro tiene una visión: el Cristo de Chalma —el renombrado santuario que administraban los agustinos— le impidió *in extremis* pactar con el diablo; él mandó pintar el milagro, exhibía la obra —un cuadrito—... y recibía las limosnas.<sup>6</sup>

Las imágenes híbridas, heterodoxas y clandestinas florecen igualmente aquí y allá. Desde el siglo XVII y llevado por las oleadas incesantes de epidemias, el culto de la Santa Muerte, cuyas efigies llenan los oratorios privados, obtiene un éxito asombroso. No sería difícil encontrarle antecedentes

<sup>4</sup> AGN, *Inquisición*, vol. 1145, fol. 98-105 (Colima).

<sup>5</sup> *Ibid.*, vol. 796, exp. 9, fol. 202-206.

<sup>6</sup> *Ibid.*, vol. 830, fol. 167-172.

prehispanicos, medievales y renacentistas. Hacia 1730, unos jesuitas representaron a la Santa Muerte bajo los rasgos de un cráneo de piedra verde con dientes enormes, adornado con arracadas. La imagen recibía el incienso y las ofrendas de los enfermos incurables, cualquiera que fuese su origen étnico. El culto del *Justo Juez* es una variante del anterior: se dirigía a un esqueleto *colorado*, cuyo cráneo mostraba una corona y tenía en la mano un arco y una flecha.<sup>7</sup> A finales del siglo XVIII, bajo la presión de los indios de su parroquia, un franciscano aceptó decir una misa al Justo Juez.<sup>8</sup> Por la misma época, los habitantes de Querétaro reverenciaban los grabados y los retratos de un condenado a muerte, "como si se hubiese tratado de un santo canonizado".<sup>9</sup> Sería demasiado largo seguir el culto de la Santa Muerte hasta nuestros días, aun si su longevidad es prueba del arraigo de una devoción periférica que la Iglesia nunca logró extirpar.<sup>10</sup>

Pero la invención puede no ser más que la interpretación errónea de un misterio divino o el afán de hacer visible lo que escapa al entendimiento. A finales del siglo XVIII, una imagen descubierta en una hacienda de la región de Querétaro mostraba a la Santísima Trinidad en forma de una cabeza con tres caras, "de una manera monstruosa, con cuatro ojos, tres narices, tres bocas y tres barbas, siendo el cuerpo el del Padre mientras que la cabeza es la del Hijo". Notemos el racionalismo del clero, que se indigna: "Si la naturaleza produjera un monstruo semejante de hombre, ¡diga el pintor cómo se había de bautizar!"<sup>11</sup> Sin embargo, aun en nuestros días, en los mercados de provincia, se venden cromos de las Trinidades inspirados en esta invención. Lo híbrido y lo monstruoso expresan la acción de lo imaginario popular sobre la imagen barroca. A veces sólo tiene que retomar las representaciones que le ofrece la iconografía cristiana, garabatear diablos en hojas de papel, pintarlos sobre la puerta de una celda.<sup>12</sup>

Esas imágenes demoníacas eran tan eficaces como las otras, pero reaccionaban ruidosamente a las aspersiones de agua bendita. Circularon a partir del siglo XVII entre las manos de mulatos y de negros, en el mundo de las haciendas y de los pastores. El diablo aparecía ahí en la forma estereotipada que le conocemos: "Un hombre de a pie, orible y espantoso, con unos cuernos grandes y con una cola grande como cola de culebra, con uñas grandes en los pies y las manos con uñas de gallo."<sup>13</sup>

No era fácil identificar a los autores de esos dibujos. A veces eran pintores indígenas, habitualmente ocupados en tareas más ortodoxas en los conventos de los alrededores. A veces —aunque muy pocas—, el culto del Demonio iba acompañado de un rechazo explícito de las imágenes cris-

<sup>7</sup> AGN, *Misiones*, vol. 25, exp. 15.

<sup>8</sup> AGN, *Inquisición*, vol. 1049, fol. 286 (Celaya).

<sup>9</sup> AGN, *Indiferente general*, "Los naturales de San Sebastián de Querétaro contra don Agustín Río de la Loza", diciembre de 1777, fol. 199 vº.

<sup>10</sup> Carlos Navarrete, *San Pascualito Rey y el culto a la muerte en Chiapas*, México, UNAM, 1982.

<sup>11</sup> AGN, *Inquisición*, vol. 1202, fol. 50-56.

<sup>12</sup> *Ibid.*, vol. 1133, fol. 134.

<sup>13</sup> *Ibid.*, vol. 416, fol. 252.

tianas: "Nuestra Señora es [...] una figura de palo trabajado y barnizada hecha por carpintero."<sup>14</sup>

No contenta con saturar el medio, la imagen invadió los cuerpos y se prestó a otra apropiación: el tatuaje o la pintura corporal. Quedaba así suprimida toda distancia entre el ser y la imagen en las pieles blancas, cobrizas o negras de los habitantes de la Nueva España. El cuerpo servía de soporte a esas figuraciones, sin que se pudiera distinguir entre tatuaje y pintura. Virgen o crucifijo aparecían a menudo en la pierna.<sup>15</sup> El pecho de un indio se metamorfoseaba en un verdadero retablo de carne; en él podía verse al Cristo de Chalma flanqueado, a la derecha, por San Miguel, y a la izquierda por Nuestra Señora de los Siete Dolores; el bíceps izquierdo de un francés de Albi, desertor que vino a recalar a México, mostraba, pintada de encarnado con toques azules, una Virgen de Guadalupe con sus cuatro apariciones y la leyenda habitual.<sup>16</sup> ¿Habría, pues, un "cuerpo barroco", culminación física, "terminal", humana de las imágenes de los grandes santuarios? Igual que hoy existe un "cuerpo electrónico", producto de las nuevas tecnologías de la imagen y de la comunicación.<sup>17</sup>

Esas marcas podían inquietar. A veces sólo se citaban como signos particulares, como si la práctica fuese natural. Los mulatos y los negros, por su parte, parecían gustar de las pinturas demoníacas en la espalda, los muslos o los brazos:<sup>18</sup> siluetas con garras, el "búho de la noche", el diablo "Mantelillos", paje de Lucifer, corazones atravesados por una flecha: la flecha expresa aquí el amor que se le tiene al demonio, y los corazones significan la sumisión que se le debe. Otras veces, sólo eran creaciones efímeras: se pintarían figuras sobre el cuerpo, luego se las borraría para recoger la sustancia de la imagen con un pedazo de algodón, antes de implorar el socorro del diablo.<sup>19</sup> Los modelos eran tomados de libros de magia que circulaban entre los curanderos indígenas, entre los vaqueros mulatos o en el espacio casi cerrado de los obrajes, esos talleres-prisiones.<sup>20</sup> El analfabetismo reinante en la Nueva España no impedía la difusión de esas colecciones de imágenes, cuya importancia se ha subestimado —al igual que su impacto—, y que son, visiblemente, objeto de incesantes copias (il. 19).

<sup>14</sup> *Ibid.*, vol. 1552, fol. 160.

<sup>15</sup> *Ibid.*, vol. 836, fol. 518-528.

<sup>16</sup> *Ibid.*, vol. 937, fol. 234 vº.

<sup>17</sup> Sobre las relaciones entre el imaginario, cuerpos y formas de la comunicación, las sugerencias de Alberto Abruzzese, *Il corpo elettronico. Dinamiche delle comunicazioni di massa in Italia*, Florencia, la Nuova Italia, 1988.

<sup>18</sup> AGN, *Inquisición*, vol. 1130, fol. 315.

<sup>19</sup> *Ibid.*, vol. 1108, fol. 137, vol. 147, exp. 6.

<sup>20</sup> *Ibid.*, vol. 244, fol. 76.

## SADISMO Y LIBERACIÓN

En la plenitud de su sola presencia cualesquiera que sean las formas que adopte, la imagen se convierte en un interlocutor y, si no en una persona, al menos en una potencia con la cual se negocia, se regatea, sobre la cual se ejercen todas las presiones y todas las pasiones. La espera y la expectativa que guían el movimiento de lo imaginario se dirigen a esta presencia más que a un relevo material. Presión: se encienden velas por el otro extremo para castigar la ineficacia de un santo. Pasión: la esposa del alcalde mayor del Marquesado, uno de los más altos personajes de Oaxaca, pasa en secreto sus medias sobre el rostro de la Virgen (1704).<sup>21</sup> Este gesto "fetichista" no es un gesto aislado. Otra presión: en las minas de Pachuca, en 1720, un mestizo o un indio (no se sabe bien) entierra un crucifijo, y jura no tocarlo antes de haber ganado lo suficiente para mandar decir misas por los propietarios de la imagen. El hombre está convencido de que una procesión de antorchas, que se observa cada año en la montaña la noche del Jueves Santo, aparecerá esta vez del lado en que él enterró el crucifijo, de que partirá en el momento preciso en que la procesión de penitencia salga del barrio minero.<sup>22</sup>

La imagen también puede ser objeto de extorsiones y amenazas de malos tratos, como si ella estuviera en condiciones de satisfacer las exigencias de su propietario. En 1690 en Cocula, en la Nueva Galicia, una española, furiosa por haber perdido una taza de porcelana de China, arroja por tierra una estatuilla de Nuestra Señora de la Concepción, y promete dejarla ahí mientras su sirvienta, "esta puta tarasca", no se la devuelva.<sup>23</sup> Por la agresividad y la rabia que revela, el gesto roza el racismo —el término "tarasco" designaba a los indios de los alrededores— y linda con la iconoclastia. Una india se encarga de denunciarla al juez eclesiástico de la región, quien avisa al Santo Oficio.

Romper las imágenes es propio de una sociedad que les otorga un lugar importante. Es la sanción de una comprobación de ineficiencia, que sucede brutalmente a la súplica y a la espera inútil. La cólera —"estaba tan ciego y tan ebrio de cólera que había perdido el juicio"—<sup>24</sup> la locura pasajera, la embriaguez, las disputas conyugales o amorosas inspiran, sin justificarlos a ojos de los demás, ciertos actos que siempre escandalizan profundamente a la opinión: "Eso no se hace entre cristianos."<sup>25</sup> Se insulta a la imagen, se la fustiga, se la araña, se la abofetea, se la quema, se la arranca, se la pisotea, se la apuñala, se la atraviesa o se la destroza a tizeretazos; se la ata a la cola de un caballo, se la mancha con pintura roja o excrementos humanos, o alguien se limpia el trasero con ella:<sup>26</sup> todas ellas son manifestaciones de sadismo ele-

<sup>21</sup> *Supersticiones de los indios de la Nueva España*, Biblioteca de Aportación Histórica, México, 1946, p. 31; AGN, *Inquisición*, vol. 727, fol. 391-405.

<sup>22</sup> *Ibid.*, vol. 781, exp. 39.

<sup>23</sup> *Ibid.*, vol. 727, fol. 347-351.

<sup>24</sup> *Ibid.*, vol. 165, exp. 4.

<sup>25</sup> *Ibid.*, vol. 794, exp. 3.

<sup>26</sup> *Ibid.*, vol. 1049, fol. 276-277; vol. 967, exp. 8, 30.

mental, aparentemente sin riesgos, ya que la víctima no es más que un objeto. Salvo que no se trata propiamente de un objeto y que en el México colonial cuesta más insultar a una imagen que a un ser humano. El medio cotidiano está así poblado por "presencias" intocables, esas imágenes piadosas e inocentes a las que, sin embargo, algunos gustan de agredir, al ritmo de las crisis que afectan la vida de todos.

La frustración sexual encontró ahí un derivativo. Una de las víctimas de la represión de 1658 que fustigó duramente a los medios sodomitas de la capital mexicana lo experimentó en carne propia. Furioso al tener que contentarse con su mujer como compañera sexual, el hombre prendió fuego a una imagen de Cristo, condenándola a sufrir el destino reservado, de ordinario, a sus congéneres.<sup>27</sup> En otra parte, fue un amante exasperado el que arrojó "al arroyo, públicamente" una estatua de San José, antes de apuñalar una Virgen de los Siete Dolores... de la que nadie ignora que es una figura atravesada por unas espadas que simbolizan sus angustias.<sup>28</sup> La iconografía y la simbólica tradicional sugieren y modelan la forma de la agresión iconoclasta, que presupone un alto grado de interiorización y de familiaridad con el universo de las imágenes.

La iconoclastia surgió frecuentemente de los caminos de la embriaguez, en una sociedad en la que, desde la Conquista, el alcoholismo hacía incessantes estragos.<sup>29</sup> Ante los ojos estupefactos de sus feligreses indígenas, en un pueblo perdido en la tierra caliente de Michoacán, el cura Diego de Castrejón y Medrano arrojó al suelo un cuadro que representaba a San Jerónimo, y lo atacó a puntapiés. En lugar de escuchar al gobernador indígena que le suplicaba "no actuar así con el santo", el cura se encarnizó contra la imagen. El gobernador logró arrancársela de las manos, sin que, empero, el eclesiástico se aplacara. Luego, el cura dejó en paz a San Jerónimo para atacar a un Cristo que colgaba en el mismo lugar. Todo era en vano: su furor redoblaba. El arranque del cura tenía antecedentes; ya había roto un Cristo de marfil en otro pueblo. En 1623, dos siglos después de la Conquista, por una asombrosa inversión, son los indios los que defienden las imágenes cristianas contra su propio cura. ¿No se han convertido ya en parte integrante de su universo y de su cultura?<sup>30</sup> La ira de haber perdido en el juego o el simple despecho al prohibírsele a alguien salir del convento para ir a la ciudad producen estallidos similares.<sup>31</sup> Las denuncias de iconoclastia tienen al menos el mérito, en su carácter repetitivo, de sacar a luz las tensiones, las frustraciones y los conflictos de toda índole en los cuales el individuo se debate en el seno de la sociedad colonial. Una antropología de los sentimientos y de las pasiones encontraría aquí material para explorar las for-

<sup>27</sup> Serge Gruzinski, "Las cenizas del deseo. Homosexuales novohispanos a mediados del siglo XVII", en *De la santidad a la perversión*, México, Grijalbo, 1986, p. 274.

<sup>28</sup> AGN, *Inquisición*, vol. 798, exp. 12.

<sup>29</sup> Serge Gruzinski, "La mère dévorante. Alcoolisme, sexualité et déculturation chez les Mexicas (1500-1550)", en *Cahiers des Amériques latines*, tomo 20, 1979, pp. 5-36.

<sup>30</sup> AGN, *Inquisición*, vol. 803, exp. 61, fol. 558.

<sup>31</sup> *Ibid.*, vol. 1155, fol. 333-491; vol. 1140, fol. 258.

mas que adoptan la cólera, la ira, el delirio o la locura, o para seguir los lentos progresos del individualismo. Sea como fuere, consciente de que las más de las veces se enfrenta a lo afectivo, y no a la ideología, la Inquisición cierra pronto su investigación para consagrarse a presas más importantes, curas depravados o judaizantes.

La iconoclastia es considerada por el grupo como una agresión colectiva porque expresa más que el rechazo temporal o definitivo de una representación. La iconoclastia es el "desenganche", el corto circuito, la brutal puesta en entredicho de un imaginario mediante el abandono de una espera inútil y la denuncia de una impotencia. Lo cual no implica —lejos de ello— la negación de la divinidad: en el peor de los casos, el iconoclasta ataca el culto de las imágenes, pero de ordinario incrimina una falta de reciprocidad, la ruptura de un pacto más o menos implícito incluido entre el santo y él mismo. Cualquiera que sea su alcance real, la agresión contra la figura divina va acompañada por un borramiento no menos súbito de todos los relevos sociales e institucionales de la imagen: Iglesia, tradición local, familia o comunidad. Por esta razón, la iconoclastia tiene un aire subversivo y puede prestarse a toda clase de manipulaciones. Un esclavo hábil puede maquinar una acusación de iconoclastia o de irreverencia para vengarse de sus amos, haciéndolos pasar, por ejemplo, por judaizantes.<sup>32</sup>

Mucho más allá de la denuncia contra el vecino indeseable o el pariente odioso, la iconoclastia podía servir para apoyar una maquinación y convertirse en instrumento político. Tal fue, probablemente, el origen de la profanación de la capilla de San Juan Bautista en Puebla en 1645. La investigación realizada en el lugar descubrió los destrozos hechos por una mano iconoclasta. ¿Burda puesta en escena, o profanación deliberada? Las piernas del santo fueron rotas, los brazos de Nuestra Señora sufrieron la misma suerte, los restos de unos grabados piadosos yacían por tierra, semiquemados. Uno de ellos representaba a Cristo en la cruz flanqueado por San Juan Evangelista y María Magdalena. Además se descubrió una estatua de Cristo yaciendo boca abajo.

El asunto causó conmoción y escándalo. Por orden del obispo Juan de Palafox,<sup>33</sup> una procesión expiatoria reunió a las órdenes religiosas de la ciudad, que acudieron a la capilla en que se pronunció un sermón consagrado a la "reverencia y la veneración" que se debía a las imágenes sagradas. Muy pronto corrió el rumor de que los herejes o, mejor dicho, los portugueses, eran los autores del sacrilegio. Portugal se levantó contra España en diciembre de 1640, y desde entonces los portugueses eran sospechosos por doquier. Más aún: con frecuencia se les confundía con los judaizantes, en los que la Inquisición se interesaba cada vez más. Algunos meses antes, el marrano Sebastián Váez de Azevedo —uno de los personajes más conocidos de la sociedad colonial, amigo personal del ex virrey marqués de Villena— fue aprisionado, mientras la Inquisición<sup>34</sup> multiplicaba los arrestos y pre-

<sup>32</sup> *Ibid.*, vol. 727, fols. 391-405.

<sup>33</sup> García (1974), p. 526.

<sup>34</sup> Alberro (1988), p. 292.

paraba los grandes autos de fe de finales del decenio de 1640. La investigación no logró identificar al autor del sacrilegio, pero el escándalo iconoclasta cayó muy a propósito para excitar los ánimos contra los herejes y los judaizantes. Por último, el asunto estalló en el momento en que Sánchez redactaba su *Imagen de la Virgen*, cuando la sensibilidad a las imágenes y al culto de la Virgen alcanzaban uno de sus paroxismos.

El respeto a las imágenes es tan fuerte que hasta los gestos carentes de intención sacrilega son observados, señalados y examinados por la Inquisición. Un pobre pintor español hace lo que puede por restaurar una tela antigua que representa a la Virgen. El dinero que le pagarán le servirá para alimentar a su madre. Al no encontrar cliente, destruye su obra, para quitarle todo valor mercantil. Esta imprudencia fue denunciada al punto por las modestas familias que compartían la casa en que vivía con su madre.<sup>35</sup> Por lo demás, no es raro que el culpable, presa de remordimientos, acuda por sí solo a denunciarse al tribunal,<sup>36</sup> o que, arrepentido, recoja los pedazos de la estatua rota, los bese y los adore, implorando perdón por el escándalo cometido.<sup>37</sup>

En esas condiciones puede captarse la ambigüedad de la profanación: al estar aislado y ser minoritario en la ciudad colonial, el gesto iconoclasta contribuye más a afirmar la sacralidad de la imagen que a reducirla a una forma inerte y caduca. Define negativamente la relación ideal con la imagen. En esa función, pone de relieve en forma espectacular lo imaginario que rodea a la imagen. Puede comprenderse así que el gesto iconoclasta vaya frecuentemente seguido por una resacralización personal o colectiva, como sucedió en el caso de Puebla.

#### IMÁGENES Y VISIONES

En el decenio de 1680 en Tarímbaro, pueblo de Michoacán de clima templado, a medio camino entre la capital de la provincia, Valladolid, y las aguas dormidas del lago de Cuitzeo, las imágenes se animan, los santos descienden de los retablos y hablan a los humanos. Una española, Petrona Rangel, vive con sus hermanas en un medio indígena donde se han mezclado blancos, mestizos y mulatos. Hace absorber a sus clientes "rosa de Santa Rosa" —probablemente *peyotl*—<sup>38</sup> y les anuncia que verán "cómo Santa Rosa saldrá del cuadrilo que tiene sobre su altar y, que les hablará y los curará". La Santa ha revelado a Petrona el lugar de los objetos que se habían extraviado o robado, le ha enseñado a curar a los enfermos. La Santísima Virgen también entró en relación con la "bruja". El caso es trivial en el México barroco. Apenas merece que la Inquisición se ocupe de él.<sup>39</sup>

Por lo demás, el consumo de alucinógenos es práctica corriente en la

<sup>35</sup> AGN, *Inquisición*, vol. 794, exp. 3, fols. 72-85.

<sup>36</sup> *Ibid.*, vol. 947, exp. 3.

<sup>37</sup> *Ibid.*, vol. 1140, fol. 252.

<sup>38</sup> El *peyotl* o peyote es un pequeño cacto (*Lophophora*) rico en alcaloides.

<sup>39</sup> AGN, *Inquisición*, vol. 668, exps. 5 y 6.

sociedad colonial, a la que ha invadido desde finales del siglo XVI, a partir de los sectores indígenas que desde los tiempos prehispánicos siempre han conservado este hábito. La toma de las hierbas se realiza al pie de los altares domésticos, ante los ojos de la Virgen, de Cristo y de los santos que reciben el homenaje de los participantes, mestizos, indios y mulatos.<sup>40</sup> Pero esta vez las imágenes no sólo son presencias benévolas y eficaces; se convierten en protagonistas directas de una experiencia onírica en la que toma parte el consumidor. Al aparecerse al curandero o al cliente, al animarse, al intervenir revestidos con los atributos que llevan en las estatuas o los cuadros, la Virgen y los santos al parecer no hacen más que repetir los prodigios que por doquier realizaban las imágenes barrocas. Así pues, la abolición, a voluntad, de la frontera entre lo cotidiano y lo sobrenatural, el choque de la alucinación y lo vivido, multiplican la credibilidad y el dominio de las representaciones sobre las mentes.

Esta nueva conquista de la imagen barroca resulta asombrosamente ambigua. Por una parte, imbuye la experiencia onírica de las poblaciones blancas, mestizadas y hasta indias al cristianizar las visiones tradicionales que provocaba el consumo de los hongos y de los cactus.<sup>41</sup> Sólo que el proceso se desarrolla al margen de toda ortodoxia; se le escapa tanto a la Iglesia —que lo condena— como al propio consumidor, si se considera que es un desencadenador bioquímico —el alcaloide— el que despliega ese nuevo espacio visionario. Una vez más, está claro que no es posible abordar el fenómeno exclusivamente en términos de influencias formales o de imágenes. El imaginario individual y colectivo que éstas perpetúan tiene una consistencia histórica, y una de las dinámicas mexicanas de este imaginario es, indiscutiblemente, la alucinación.

A este respecto, la sociedad mexicana resulta ser una sociedad mucho más profundamente alucinada que la Italia barroca que ha descrito el historiador Piero Camporesi.<sup>42</sup> Pero lleva en su seno una alucinación que, como en Italia, es menos el producto de una alimentación pobre y deficiente que la suma de una miríada de experiencias cotidianamente reiteradas bajo la dirección de los curanderos y de los “brujos”. Paralelo al imperio irresistible de la imagen milagrosa, he aquí, pues, el universo apenas clandestino de los miles de visionarios que une el alucinógeno en un consenso tan fuerte, sin duda, como el que produce la religiosidad barroca.

El México visionario establece a su vez nexos íntimos que asocian la imagen y el cuerpo y el consumo. El consumo de plantas se emparenta, en parte, con el del alcohol que se consume en las fiestas de los santos. Es sacralizado y ritualizado: no se come cualquier cosa, de cualquier modo y ante cualquiera (la imagen del santo).<sup>43</sup> La experiencia colonial de la alucinación nos remite, pues, tanto a las prácticas prehispánicas como a la comunión eucarística, que prolonga, y lo imaginario que la recorre se despliega en

<sup>40</sup> Casa de Morelos, *Documentos de la Inquisición*, vol. 43, Guanajuato (1769).

<sup>41</sup> Gruzinski (1988), pp. 287-288.

<sup>42</sup> Piero Camporesi, *Il pane selvaggio*, Bolonia, Il Mulino, 1980.

<sup>43</sup> Gruzinski (1988), pp. 263-288.

torno de un cuerpo consumidor de olores (el copal consumido), de luz (los cirios), de música y de drogas. Es el mismo cuerpo barroco que lleva tatuada la imagen de la Virgen, que vive el éxtasis de la visión ortodoxa o que, inclinado en la plegaria, contempla fijamente la imagen milagrosa de los santuarios.

#### DELIRIOS Y FANTASMAS

El hecho es que la experiencia alucinatoria no es la forma extrema de lo imaginario “popular”, y ni siquiera una periferia frecuentada por accidente. Permanece sólidamente enmarcada entre los actos terapéuticos y sometida al peso de una exigencia concreta. Es casi una experiencia ordinaria, de rutina. El “estadio último” de lo imaginario barroco acaso sea ilustrado por una mujer de Oaxaca en el siglo XVIII. Su ejemplo muestra cuán difícil es, a menudo, distinguir del fantasma el acto iconoclasta y sacrilego. A diferencia de los casos precedentes, los excesos de la hechicera María Felipa de Alcaraz pertenecen a la afabulación y al simple delirio. Pero, mientras expresan a su manera una relación intensa y pasional con la imagen, arrojan una clara luz sobre las obsesiones y los fantasmas que podían alimentar las poblaciones mestiza y española de la Nueva España hacia el año de 1730.

María Felipa, si hemos de creerle, mantenía relaciones carnales con una imagen de Cristo, “como si la tubiera con un hombre y que para esto acomodaba en dicha imagen carnes venéreas de disfuncionados ministrados por arte del demonio; hacía esta rea lo mismo con la imagen de Nuestra Señora como si la tuviera con una mujer”.<sup>44</sup> María Felipa al parecer había participado en el enterramiento de una imagen de Jesús Nazareno en el umbral de una casa, para que todos los pasantes la pisotearan; mezclaba sus prácticas con blasfemias e injurias contra las imágenes. Esas acusaciones surgen en medio de un cúmulo de crímenes abominables y de una sarta de perversiones, sacrificios de niños, abortos provocados e inmolación de fetos, bestialidad (con toda clase de animales) y sodomía, descarrío de doncellas, culto rendido a sexos de hombres y de mujeres, canibalismo y coprofagia... La imagen tiene su lugar lancinante en esta alucinación nacida en el corazón de la provincia mexicana, premonición del brote de los héroes sádicos del testimonio que María Felipa precede en medio siglo.

Cuando, en medio de un diluvio de acusaciones, María Felipa denunció varias veces la existencia de sinagogas en México y en Oaxaca, resucitó las viejas obsesiones del antisemitismo colonial en una época en que hacía ya varias generaciones que fuera aniquilada la comunidad marrana. La profanación colectiva de imágenes cristianas se sitúa, en la imaginación popular de esta provincia mexicana, en el cruce del *sabbat* de las brujas, las prácticas judaicas y la idolatría indígena. En ese punto, el delirio, bordando sobre el tema de la conjura, alcanzó grados asombrosos:

<sup>44</sup> “Proceso contra María Felipa de Alcaraz, bruja española de Oaxaca, Oaxaca (extracto)”, en *Boletín del Archivo General de la Nación*, México, tercera serie, tomo II, núms. (4) 6, 1978, p. 33.

los judíos y herejes españoles enseñan a judaizar a los indios que instruyen en sus sectas y herejías, siendo una de ellas conculcar el santísimo sacramento del altar y que cometen dichos españoles y judíos estos actos heréticos como volar por los aires y que van a parar a Amsterdam y a Baiona de Francia de suerte que los indios también van a dichas sinagogas de Europa y son enseñados del judaísmo y herejías que enseñan después estos indios a sus hijos.<sup>45</sup>

La evocación de las primeras relaciones aéreas trasatlánticas tal vez hará sonreír a algunos.

Llevada por sus delirios, María Felipa narró un culto idolátrico celebrado por indígenas en casa de un español. Los indios se habían puesto el atuendo de los sacerdotes católicos, injuriaban a un *Ecce homo*, un crucifijo y una Virgen, mientras sacrificaban a niños e indias, con cuya sangre salpicaban las tortillas que el pontífice indígena distribuía a guisa de comunión.<sup>46</sup> Los asistentes profanaban las hostias consagradas, "orinando y echando el excremento humano y otras veces seminando sobre ellas o las ponían hombres y mujeres en sus partes verendas, otras veces sobre ellas tenían cópula hombres y mujeres entre sí y después con los demonios". Entre las peores abominaciones, esos "fieles a la inversa" se colgaban al cuello unas "figuras diversas de demonios" a guisa de reliquia; María Felipa añadió que "pintaban el demonio bajo figuras diversas y espantables". En otros episodios, lo que se "imita" es la pasión de Cristo, siendo representada cada estación por un indio, mientras se ultraja a las imágenes sagradas de todas las maneras posibles; tres "maestros de idolatría" adoptan el papel del Padre, el Hijo y el Espíritu Santo<sup>47</sup> llevando unos ornamentos sacerdotales tomados de las sacristías vecinas, o bien, su copia en piel. La representación paródica y blasfema interviene en todas estas situaciones, tanto como el cuerpo presente en sus excreciones y en su sexo, puesto en contacto con la imagen. La supresión de la distancia entre la realidad y la ficción que realiza la imagen barroca se traduce, en Felipa, en la copulación carnal que remata, de modo fantasmático, la fusión con la imagen.

#### IMAGEN, LOCURA E INDIVIDUALIDAD

Iconoclastia objetiva o fantasmal: las confesiones de María Felipa llevan al extremo las consecuencias de una personificación integral de una representación, a la medida de la intensidad de la apropiación. Al revelar la individualización de las conductas, esa iconoclastia deja ver el deslizamiento —históricamente reconstruible— de los grandes rituales colectivos hacia esos rituales privados que prefiguran el decorado ordinario de las perversiones modernas.<sup>48</sup> Una vez más, lo vivido, la evolución de la relación con la imagen, los usos personales y sociales de la representación —y, por tanto,

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>48</sup> Otros casos en *De la santidad* (1986).

las articulaciones múltiples de lo imaginario— descubren los caminos a menudo tortuosos de una sociedad que es víctima de un lento proceso de individualización y de secularización.<sup>49</sup> Con sus prolongaciones freudianas, el fetichismo del siglo XIX asoma en el horizonte como si, más allá de la exaltación barroca de la imagen, su lugar se perfilara progresivamente a través de los delirios privados, antes de conocer otras metamorfosis que ya se dibujan ante nuestros ojos. En la Nueva España, la iconoclastia establece una relación pasional y paroxística con la imagen, en que se moldea el yo. Por ese medio, como por otros —menos extremos y menos espectaculares—, la imagen barroca contribuye a la elaboración del cuerpo y de la persona modernos.

El individuo intenta así liberarse de la Iglesia y de la religión instituida para establecer un nexo personal y físico con la imagen, nexo al que domina o, mejor dicho, cree dominar. A costa de una brutal inversión, disocia la imagen del contexto y de las mediaciones eclesiológicas, pero sin "desencantarla" en realidad. Indiscutiblemente ése es el caso de los conculcadores (los pisoteadores de imágenes) y de los iconoclastas que, como María Felipa, no tocan el principio del culto de las imágenes. El blanco de sus agresiones no sólo no deja de ser un objeto dotado de un carácter sobrenatural sino que a menudo su gesto profanador viene a acentuar su sobrenaturalidad. Acto de emulación y de exigencia ilimitada, deseo de fusión con el objeto —las profanaciones sexuales también son hierogamias—, el sacrilegio es lo contrario de una reducción a lo material. Tal vez por ello la Inquisición no se encarna contra esos culpables que, en suma, reafirman en su lenguaje la sacralidad de la imagen, a diferencia de los herejes o de los judíos que, en cambio, la niegan.

Pero, ¿cómo analizar el sentido de ese cambio de uso y sentido impuesto a la imagen? Es difícil ver ahí el triunfo del individuo ante la imaginería eclesiológica, y el desquite perverso, la captación inesperada y secreta que la Inquisición se empeñaría en impedir. ¿Cabe descubrir ahí la trampa sin solución, la interiorización sin salida de lo que la Iglesia quería imponer, el juego en que cae impotente la víctima fascinada, condenada a reproducir los gestos sacrílegos que se esperan de un loco o de una hechicera cuando se trata de María Felipa? ¿No parece, en cambio, que la imagen y, más exactamente, lo imaginario acaba por escapar de la Iglesia, tanto como del iconoclasta o del sacrílego?

Eludiendo los argumentos oficiales así como las experiencias subjetivas y alucinadas, lo imaginario surge como un dato específico que la Iglesia y el individuo se esfuerzan por dominar, sin lograrlo. Lo imaginario, en el curso de su trayectoria, desborda a los conceptualizadores y a los fieles, burla sus esperas y sus interpretaciones, prefigura otras vías, arrastrándolas hacia mundos en que las pulsiones parasitan los rituales de la fe y desvían los

<sup>49</sup> Serge Gruzinski, "Individualization and Acculturation: Confession among the Nahuas of México from the Sixteenth to the Eighteenth Century", en *Sexuality and Marriage in Colonial Latin América*, Lincoln y Londres, University of Nebraska Press, 1989, pp. 89-108.

camino establecidos de la conversión. El capellán Vespoli en las *Prosperidades del vicio*, del Marqués de Sade, que sodomiza a Dios y a la Virgen atormentando a unos locos que creen ser esas figuras divinas, también es el heredero —literario— de María Felipa.<sup>50</sup> Con ellos, la imagen, encarnación o representación, pasa del régimen del ojo o del deseo al del consumo carnal en que desaparece, aniquilada, lejos del amor sublime que Lasso de la Vega dedicaba a la imagen de la Guadalupana, afirmando esos “deseos de ser muy suyo, y la gloria de tenerla mía”.<sup>51</sup> La desacralización recuperará todas esas imágenes, todos esos estados, dejando a veces en su lugar un objeto que, integrado al dominio que el siglo XIX llamará perversión y sexualidad, se convertirá en ese sustituto de una realidad insoportable, el fetiche, en un mundo sin Dios y, aparentemente, sin brujos.

#### LA MIRADA DE LOS VENCIDOS

La recepción de las imágenes cristianas en la Nueva España rara vez se confunde con una adhesión apática o un sometimiento pasivo, pese a la eficacia y a la supremacía del aparato barroco, y a los apoyos institucionales, materiales y socioculturales que aseguran masivamente su perennidad y su ubicuidad. Las poblaciones reaccionan a las imágenes mediante incansables maniobras de apropiación, de las que ya hemos visto varias traducciones individuales. Otras respuestas proceden de lo colectivo. Las sucesivas intervenciones de este tipo por parte del mundo indígena son, acaso, las más reveladoras, pues trazan un itinerario que cubre la mayor parte de las modalidades de la relación con la imagen: desde la imposición brutal hasta la experimentación, desde la interpretación desviada hasta la producción autónoma e incluso la disidencia iconoclasta.

A decir verdad, al leer a ciertos “extirpadores de idolatrías” del siglo XVII o a los partidarios de un indigenismo llevado al absurdo, diríase que los indios habían permanecido resueltamente impermeables a la imagen cristiana.<sup>52</sup> Si acaso, ésta les habría servido de pantalla para burlar la vigilancia del cura: algunos depositaban ofrendas paganas sobre su altar y celebraban “exteriormente” la fiesta del santo que supuestamente representaba, otros se apresuraban a disimular “cosas indecentes” en estatuas huecas.<sup>53</sup>

Un jesuita informó hacia 1730 de un episodio de esta vena. Un indio de la región de Pachuca vivía retirado con su familia en el fondo de un risueño vallecillo, donde había prometido edificar una capilla. Pero su piedad no era más que una fachada que encubría prácticas paganas. Un rayo estuvo un día a punto de fulminar a su hijo, y dejó en tierra un extraño animal de piedra que el indio añadió a los ídolos que poseía. Luego depositó el objeto cubierto de “flores y de listones” a los pies de una copia de la Virgen de Co-

<sup>50</sup> Marqués de Sade, *Histoire de Juliette ou les prospérités du vice*, Paris, UGE, 1969.

<sup>51</sup> De la Torre Villar (1982), p. 263.

<sup>52</sup> Sobre los extirpadores de la idolatría, Bernard y Gruzinski (1988), pp. 146–171.

<sup>53</sup> Martín de León (1611), p. 96.

samaloapan, que por entonces circulaba por esas comarcas; explicaba a los españoles que se trataba de un exvoto, mientras que enseñaba a los indios que ese mismo objeto “era el Dios que les ayudaba y al que debían invocar”.<sup>54</sup> Sin saberlo, los españoles cayeron en la trampa, y adoraron un ídolo; el engaño estaba consumado. Pero la extraña asiduidad de los indígenas en torno de la imagen despertó las sospechas de los jesuitas y acabó por disipar ese “tejido de mentiras”. El doble juego del indio había consistido en acoplar los registros y los sobrenaturales, dando a esta piedra la naturaleza de un exvoto que celebraba el milagro ocurrido a su hijo... mientras que él veía ahí la huella y la presencia de una fuerza pagana.

No creamos, empero, que todos los individuos hayan manipulado cínicamente las imágenes cristianas, condenadas a no ser entre sus manos más que apariencia, pantalla o engaño. Ello sería atribuirles una mirada análoga a la de los evangelizadores que reducían los ídolos a la insignificancia de la madera y de la piedra. De hecho, si hubo una guerra de las imágenes, se manifestó menos en enfrentamientos de esta especie que en operaciones incansables de recuperación y de captura efectuadas en ambos bandos, tanto por las poblaciones indígenas como por los representantes de la Iglesia.

Si bien se conoce el esquema idólatrico que prepara el descubrimiento de los ídolos<sup>55</sup> entre los europeos, la actitud de las sociedades prehispánicas ante el objeto de culto exótico se nos escapa en gran parte. Sin embargo, sabemos que los nahuas volvían de sus campañas militares con las efigies de los dioses de los vencidos y que “coleccionaban” con fines rituales las piedras semipreciosas de los pueblos sometidos. Las excavaciones del Templo Mayor de la ciudad de México han revelado que los mexicas poseían objetos de culto procedentes de las grandes culturas que los habían precedido, las de Teotihuacán (hacia 300) y de Tula (hacia el año mil) y que hacían copias de ella marcadas con su huella o interpretadas a su manera, modificando la identidad del prototipo.<sup>56</sup> Esta receptividad, ya sea que veamos en ella un arte de reutilización o una estrategia de apropiación, modeló la forma en que miraban las imágenes de los conquistadores, aun si carecían del prestigio de que gozaban las antiguas culturas de Mesoamérica. Esas prácticas no excluyen una “iconoclastia” autóctona de la que conocemos varios ejemplos: la destrucción del Tláloc de Texcoco o el rompimiento de la estatua de Coyolxauhqui, la hermana maligna del dios Huitzilopochtli.<sup>57</sup> Esto equivale a decir que los indios abordan las representaciones europeas con una experiencia adquirida que cabe tomar en cuenta, aunque cueste trabajo precisar el sentido de esas resurrecciones arcaizantes.

Esta experiencia actuó desde la Conquista. A medida que avanzaban, los conquistadores confiaron sus imágenes a los indios aliados y hasta a los sa-

<sup>54</sup> AGN, *Misiones*, vol. 25, exp. 15, fol. 152.

<sup>55</sup> Bernard y Gruzinski (1988), pp. 41–86.

<sup>56</sup> Emily Umberger, “Antiques, Revivals and References to the Past in Aztec Art”, *Res* 13, primavera de 1987, pp. 107–122.

<sup>57</sup> Un relieve de la Coyolxauhqui fue exhumado durante excavaciones recientes emprendidas en torno del Templo Mayor, en la ciudad de México.

cerdotes indígenas. El impacto de esa reunión inicial sin la mediación de un sacerdote católico y sin siquiera la presencia de un europeo, parece tan crucial como difícil de medir. Para comprender mejor esta fase de "experimentación", imaginemos esas imágenes instaladas en los palacios de los caciques sobre mesas cubiertas de flores y de tejidos multicolores; eran ahí reverenciadas antes de ser conducidas en brazos de los propietarios a las "danzas o mitotes" en que abundaban las celebraciones paganas.<sup>58</sup> Este estado de cosas se prolongó al menos tres o cuatro años, hasta que se establecieron los misioneros y se abrieron iglesias. Tal fue el destino de la imagen de la Virgen que Cortés ofreció a los capitanes tlaxcaltecas para agradecerles su colaboración militar. Muy pronto, los indios se convencieron de que las imágenes cristianas tenían una eficacia capaz de responder a sus esperas. Esperas, por los demás, dramáticamente exacerbadas por la idoloclastia de los conquistadores. ¿No se vio a los indios de México pedir dioses e imágenes a Cortés, y luego venerar a la Virgen y a San Cristóbal, colocados en el Templo Mayor para restablecer la comunicación con las fuerzas del cosmos? ("pues que nos quitastes nuestros dioses a quien rogábamos por agua").<sup>59</sup> Lo mismo hacen los tlaxcaltecas ante los franciscanos: "cuando nos faltaba el agua como ahora, hacíamos sacrificios a los dioses que teníamos... Y agora que somos cristianos ¿a quién habemos de rezar que nos dé agua?"<sup>60</sup>

La respuesta favorable de los elementos —milagro oportuno— persuadió a los indios de que la imagen cristiana era, igualmente, la manifestación de una presencia divina: "Desde entonces, tubieron gran fe los naturales con la dicha ymagen."

Entonces, un doble equívoco debía facilitar poderosamente la recepción de los simulacros cristianos. Se recordará que los evangelizadores se sirvieron del término *ixiptla* para nombrar las imágenes de los santos en náhuatl, mientras que, entre los indios, las imágenes de los españoles fueron identificadas indistintamente con lo divino o con un Dios cristiano, y llamadas Santa María! La confusión —o, mejor dicho, la interpretación indígena— se aclara si recordamos que los nahuas podían asignar formas distintas a una misma divinidad, o venerar bajo la misma forma a varias deidades. Se explica tanto mejor cuanto que la elección terminológica de los religiosos los confortaba en su tradición. Todavía en 1582, interrogado sobre el origen de Nuestra Señora la Conquistadora, un indio noble de Tlaxcala no supo responder nada mejor que "Cortés les había dado un dios que se llamaba Santa María."<sup>61</sup>

Si durante el siglo XVI y buena parte del XVII la imagen cristiana puede adoptar para los indios un papel táctico destinado a ocultar el recurso a las divinidades antiguas, también desempeña una función análoga a la de los *ixiptla* tradicionales. Es considerada como cosa viva, a la que se dará de comer y de beber.<sup>62</sup> Desde el instante del contacto, la imagen recibió, pues, una

<sup>58</sup> AINAH, *Colección antigua*, 2a. parte, vol. 209, fol. 436.

<sup>59</sup> Tapia (1971), tomo II, p. 586.

<sup>60</sup> AINAH, *Colección antigua*, 2a. parte, vol. 209, fol. 438.

<sup>61</sup> *Información jurídica* (1804), p. VIII.

<sup>62</sup> Gemelli Carreri (1976), p. 78.

interpretación indígena, y su recepción estuvo acompañada por una mutación inmediata de sentido hasta el punto de que la tarea inicial de los evangelizadores consistió menos en imponer unas imágenes cristianas que en recuperar brutalmente las que los conquistadores habían distribuido, y en combatir los contrasentidos que, a sus ojos, perpetraban los indios. Esta vez, por un efecto de retorno mucho más común de lo que parece, el reduccionismo indígena "desvirtuaba" la concepción occidental.

Los "equívocos" no se disiparon muy pronto. Como lo había hecho en 1555, la Iglesia se inquietó en 1585 al ver a los indígenas, insensibles a las sutilezas de la "denotación", seguir caminos heterodoxos: tuvo que prohibir, al parecer vanamente

que en los retablos ni en las ymágenes de bulto se pinten ni esculpan demonios ni caballos ni serpientes ni culebras ni el sol ni la luna como se hace en las ymágenes de sant Bartholomé, sancta Martha, Santiago, Sancta Margarita porque, aunque estos animales denotan las proezas de los sanctos, las maravillas y milagros que obraron por virtud sobrenatural, estos nuebamente convertidos no lo piensen así; antes se vuelven a las ollas de Egipto porque como sus antepasados adoraban estas criaturas y ven que adoramos las imágenes santas, deven de entender que hazemos adoración también a los dichos animales y al sol y a la luna y realmente no se pueden desengañar.<sup>63</sup>

Notemos, de paso, que cuando la Europa medieval adoraba los símbolos zoomorfos de los evangelistas —el águila, el buey, el león—, a veces se extraviaba sobre el mismo terreno. Así pues, más valía tratar de prohibir que abrir los ojos.

Todo era inútil. Casi medio siglo después, el dominico inglés Thomas Gage hace una comprobación análoga, que explica en estos términos:

Como ven que se pintan diversos santos con un animal al lado, como San Jerónimo con un león, San Antonio con un cerdo y otros animales salvajes, Santo Domingo con un perro, San Marcos con un toro y San Juan con un águila, imaginan que esos santos eran de la misma opinión que ellos, y que esos animales eran sus espíritus familiares y que se transformaban en sus figuras cuando vivían, y que habían muerto al mismo tiempo que ellos.<sup>64</sup>

Cierto es que una creencia indígena fuertemente arraigada por doquier —el nahualismo— establecía un nexo particular entre el animal y el hombre en forma de metamorfosis o de transfiguración: una de las fuerzas que animaban al ser humano podía abandonarlo en ciertas circunstancias para adoptar una apariencia animal.<sup>65</sup> En manifestaciones más o menos degradadas, el nahualismo no dejó de rondar por el mundo colonial, y ciertamen-

<sup>63</sup> Citado en José A. Llaguno, *La personalidad jurídica del indio y el III Concilio Provincial Mexicano* (1585), México, Porrúa, 1963, p. 201.

<sup>64</sup> Thomas Gage, *Nouvelle relation contenant les voyages de Thomas Gage. Troisième Partie*, Gervais Clouzier, Paris, 1676, pp. 140-141.

<sup>65</sup> López Austin (1980), tomo I, p. 429.

te inspiró el interés de los indios por los animales que acompañaban las representaciones de los santos.<sup>66</sup> Contra lo que proclamaba la Iglesia, las interpretaciones indígenas rara vez fueron fruto del azar o del error, sino de hábitos, prácticas y concepciones —el nahualismo es una de ellas— que se adaptaron más o menos fácilmente a la dominación colonial.

#### PARASITISMO E INTERFERENCIAS

¿Podemos limitarnos a analizar, en forma de interpretación o de reinterpretación, la manera en que los indígenas recibieron las imágenes? Ello sería olvidar los cambios de significación que no dejaron de acompañar los gestos, las creencias y las culturas. En su origen está el equívoco que ya conocemos: para empezar, indios, españoles y gentes de Iglesia habían compartido la convicción de que *ídolos* y *santos* pertenecían a un mismo registro, sin sospechar que cada quien le atribuía un contenido, connotaciones y articulaciones muy distintas. La analogía, el paralelo y la simetría más que la oposición rigieron las relaciones que los indios establecieron entre sus deidades y las imágenes de los conquistadores. Nada puede ser más revelador que esta fórmula lapidaria de los indios del Perú, que a finales del siglo XVI sostienen que “las imágenes son los ídolos de los cristianos”<sup>67</sup> La sustitución de las estatuas paganas por imágenes de la Virgen y de los santos, las cruces colocadas por doquier que evocaban otras cruces prehispánicas, y después el culto de las reliquias favorecieron acercamientos que produjeron en los imaginarios indígenas incesantes fenómenos de parasitismo y de interferencia.

La obra del tiempo y los efectos deletéreos de la colonización se encargaron de borrar las señas materiales en las que los indios basaban su concepción del mundo, de los seres y de las cosas. Empero, la destrucción de los templos, de los bajorrelieves, de los frescos y de los grandes ídolos dejó intactos en los campos una serie de objetos que por su dimensión modesta, su insignificancia formal y su ausencia de valor mercantil se salvaron de la aniquilación. Ídolos minúsculos, recipientes rituales, hierbas y plantas alucinógenas: esos objetos habían sido escogidos por un antepasado, el “cabo del linaje”. Debían quedarse en el seno de la casa y dispensar con su sola presencia los beneficios de la fuerza que contenían. Memoria del grupo doméstico, en competencia directa con las imágenes cristianas, esos paquetes sagrados perdieron poco a poco, ante el embate de las guerras, de la dispersión de las familias, del olvido y de la clandestinidad, la función que antes fuera suya. Pero en el siglo XVII nadie pensaba aún en desplazarlos o en burlarse de ellos. Al mantener una presencia a la vez concreta e invisible, palpable pero intangible, dichos objetos contribuían a orientar un imaginario indígena sobre el cual la distinción entre lo figurativo y lo antropomorfo pesaba mucho

<sup>66</sup> Antonio de Guadalupe Ramírez, *Breve compendio de todo lo que debe saber y entender el cristiano*, México, 1785.

<sup>67</sup> Juan Guillermo Durán, *El catecismo del III Concilio Provincial de Lima y sus complementos pastorales (1584-1585)*, Buenos Aires, El Derecho, 1982, p. 454.

menos que las expectativas y los temores suscitados por la inmanencia de una fuerza familiar, aun si sigue siendo oscura a nuestros ojos.<sup>68</sup>

Esta invisibilidad es compartida por los ídolos enterrados cerca de las encrucijadas y de las fuentes, puntos de paso privilegiados en las geografías y las cosmogonías antiguas entre el mundo de los humanos y el de las fuerzas cósmicas. Exhumados y desplazados, esos ídolos ejercen una acción maléfica que sólo se interrumpe al volver a poner *in situ* al objeto. El jesuita Juan Martínez conoce esta amarga experiencia en 1730 entre los otomíes de Tizayuca: había desenterrado una figura de mono coronada con una serpiente, y la había confiado a unas indias que, por burla, la envolvieron como a una muñeca. Una de las mujeres cayó ahí mismo gravemente enferma, y sólo sanó cuando el ídolo fue vuelto a poner en su lugar. El jesuita pidió entonces a unos niños que demolieran el ídolo a pedradas para hacerles perder el “temor reverencial” que inspiraba, y romper el pacto diabólico. Todo fue vano. Los niños regresaron ensangrentados, heridos por los pedazos de piedra que proyectaban sus tiros. En el siglo XVIII aún era común que los indios temiesen más al “enojo” del paquete o del ídolo que a las amenazas del cura. Tanto mejor se puede comprender esto cuanto que nuestro jesuita estuvo lejos de poner en entredicho la eficacia del ídolo. Su relato termina, bastante curiosamente, con una comprobación de fracaso, pues lo que le sirve de corolario es el episodio de los niños heridos.<sup>69</sup> El lector no habrá dejado de observar que el temor reverencial suscitado por esas presencias y los nexos privilegiados que asocian el objeto de culto con su espacio tienen un paralelo en el mundo de las imágenes cristianas. Recordemos los castigos y las enfermedades que se abaten sobre quienes violan los santuarios barrocos. Del mismo modo, la envoltura burlesca del ídolo evoca las vestiduras de ciertas imágenes cristianas en las que se complacen algunas indias tan devotas como las de Tizayuca.

El empleo de los paquetes sagrados perduró en las prácticas de hechicería. Para “limpiar” a sus pacientes, los curanderos aún en nuestros días emplean unos “paquetes” en que se unen los granos de copal, los hilos de lana multicolor, el papel “del bosque”. La “limpia” se efectuaba por medio del “paquete” y bajo la invocación de la Virgen y de la Trinidad.<sup>70</sup> Otros objetos, hechos de “masa”, de betún o de chile, ocultos en una calabaza y colocados en los rincones de una casa, servían para atraer el mal de ojo contra un pariente o un vecino aborrecido.<sup>71</sup> Puede suponerse que la fuerza, la eficacia y la presencia que encerraban esos objetos parasitaron la forma en que los indios miraban a sus santos.

Su coexistencia con los santos sobre los altares domésticos mantiene tan bien esas interferencias que diríase que sólo la apariencia exterior o la forma puede distinguir aún al ídolo colonial de la imagen cristiana; junto a algunos representaciones relacionadas con la iconografía cristiana, obras de

<sup>68</sup> Gruzinski (1988), pp. 198-200.

<sup>69</sup> AGN, *Misiones*, vol. 25, exp. 15, fol. 157

<sup>70</sup> Bancroft Library (Berkeley), MM 406, folder 16.

<sup>71</sup> *Ibid.*, folder 17, fol. 9.

algún artesano local, grabados modestos o copias más o menos lejanas de un original español, se amontonan objetos heteróclitos, legados, comprados o descubiertos, a veces desfigurados por el tiempo: estatuas, una "figura de hombre de una tercia, colgado del pescuezo en el nicho del altar", "un mono coronado con una serpiente", estatuillas, piedrecillas verdes heredadas de los antepasados, piedras de talla humana en el secreto de una gruta, juguetes en miniatura, de terracota, que representan músicos y animales, un cascabel, un metate, unos "ramilletes de algodón mal formados", unas cruces de palma, "envoltorios con un cigarro en cada uno de ellos y estos ligados con unas lanas en colores hiladas"<sup>72</sup> A este muestrario añadamos el reptil que en pleno siglo XVIII alimentaban los indios de Coatepec en una especie de templo levantado frente a la iglesia, bajo pretexto de que esa serpiente era el "blasón" de su pueblo; en realidad, como a blasón, le presentaban a los recién nacidos y le ofrecían vino y aguardiente, como a su divinidad tutelar.<sup>73</sup> En la árida región del Mezquital, hacia 1739, los otomíes adoraban una rosa de "listón curiosamente fabricada que servía de adorno al sendal de la santísima imagen de Christo".<sup>74</sup> El culto prosperó tanto más libremente cuanto que la administración de las cofradías locales había pasado ahí, como en muchos lugares, enteramente a manos de los indios. Por doquier, lo imaginario indígena multiplica, mezcla y dispersa las fuerzas y las presencias, "idoliza" lo antiguo y lo nuevo, lo muerto y lo vivo, rinde culto o transforma en simple amuleto —"piedra de la buena ventura"—<sup>75</sup> lo que puede ser obtenido de la tradición, transmitido por la "costumbre" o, más prosaicamente, comprado en el mercado. La gama de lo posible se abre a medida que se avanza en la época colonial y se intensifican los mestizajes de todas índoles. Los dos mundos —los del cristianismo indígena y de la "idolatría"— nunca fueron compartimentos estancos.<sup>76</sup>

Hasta el antropomorfismo cristiano, que a priori parecería deber separarlos, resulta de ordinario una norma inoperante: la asimilación de la divinidad del fuego a San José nos ofrece un ejemplo. Ante una semejanza física deducida de la observación de las imágenes o de escuchar los sermones, los indios establecieron un nexo entre el viejo San José —o a veces San Simón— y el arrugado personaje que representaba al dios del fuego Huehuetéotl; luego, abandonando la esfera de lo figurativo, no vacilaron en confundir al santo con la llama: según ellos, "el fuego era San Joseph y cuando por estar la leña verde o húmeda, humeaba mucho y chillaba mucho a el tiempo de arder, decían que estaba enojado San Joseph y que quería comer".<sup>77</sup> Sin alcanzar semejante desmaterialización, la factura de muchos santos es a veces tan rudimentaria que viene a asemejarse a "muñecos o monos o otra cossa ridícula".<sup>78</sup>

<sup>72</sup> AGN, *Bienes nacionales*, vol. 663, exp. 19, fol. 33 v°

<sup>73</sup> *Ibid.*, vol. 1030, exp. 3.

<sup>74</sup> *Ibid.*, vol. 905, exp. 3.

<sup>75</sup> AGN, *Inquisición*, vol. 356, fol. 180.

<sup>76</sup> Gruzinski (1988), pp. 228-233.

<sup>77</sup> AGN, *Misiones*, vol. 25, exp. 15, fol. 157

<sup>78</sup> AGN, *Inquisición*, vol. 312, fol. 97

Ante la mirada crítica de los curas, esas imágenes sagradas caían en un dominio en que terminaban por confundirse con los ídolos, el dominio de las "cosas". Para los indios, las aproximaciones de la reproducción, los azares del tiempo y la imaginación del artista favorecían, por turnos, acercamientos que las creencias y las prácticas alentaban a multiplicar. Sin olvidar que algunos mestizos y más excepcionalmente algunos españoles, por curiosidad, complicidad u oportunismo se envalentonaban a exigir a los ídolos lo que los santos les negaban, como otros en las mismas circunstancias invocaban al diablo europeo. La historia de esas aculturaciones a la inversa, que apenas se empieza a precisar, es tan apasionante y compleja como la lenta occidentalización de las sociedades indígenas.<sup>79</sup> Los espacios del ídolo y del santo se cruzan y se imbrican constantemente, a pesar de las barreras que la Iglesia quisiera hacer infranqueables y de los abismos que originalmente separaban las visiones del mundo.

De hecho, en vez de oponer el ídolo al santo, a medida que transcurre el periodo colonial acaso sea más pertinente oponer esa pareja (unida o desunida) a la cosa desritualizada, vacía de su eficacia y privada de su aura, al ídolo sin memoria, cubierto de polvo, del que se apoderan los niños para volverlo su juguete.<sup>80</sup> Desde los primeros tiempos, para librarse de las persecuciones, los indios tuvieron que aprender las virtudes del "desencantamiento", presentando los ídolos que tenían como objetos ridículos, sin valor, cosa "tenida en nada", devaluándolos como materiales de reemplazo; o bien, haciendo pasar *ixiptla* antiguos por retratos de sus antepasados.<sup>81</sup> Secularización superficial, táctica de un día o distanciamiento real, ¿quién sabe en qué habrían desembocado las dinámicas de desencantamiento introducidas por los evangelizadores si el peso de las tradiciones indígenas, la irrupción de las creencias ibéricas y la sacralización barroca no hubiesen multiplicado los obstáculos? Porque el imaginario barroco del santo, como el del *ixiptla*, tienen en común jugar sobre la abolición de la distancia: la presencia de la fuerza o la ayuda familiar del santo se sitúan en las antípodas del desencantamiento, y de ahí las oscilaciones incesantes de la secularización y de la sacralización: ¿quién se asombrará de que unas tijeras, unos listones y unos pedazos de hierro se conviertan, entre las herramientas de un mulato "aventador de granizos", en las fuentes divinas de su poder sobre las nubes?<sup>82</sup>

En lo imaginario de los idólatras de la Nueva España la aptitud figurativa del ídolo parece ser indiferente. "Informe", móvil como la llama o disimulado en una cesta de otate, el ídolo se esconde en su condición clandestina ante la marea barroca. Quedan en torno de lo que es ante todo presencia, la invención ritual, lo gestual y los sonidos que acaso compensen la ceguera de una mirada que antes de la Conquista se posaba por doquier, en los templos,

<sup>79</sup> Sobre ese punto, véanse los trabajos de Solange Alberro consagrados a la aculturación de los españoles.

<sup>80</sup> AGN, *Inquisición*, vol. 312, exp. 55, fol. 282.

<sup>81</sup> *Ibid.*, vol. 281, fol. 625

<sup>82</sup> *Ibid.*, vol. 1055, fol. 303.

los frescos, los sacerdotes y las víctimas adornadas como los dioses. Quedan las danzas, la música de las guitarras cuyos acordes acompañan el desarrollo del rito, la manipulación de los "muñecos", la aspersión de la sangre de los animales sacrificados, la pantalla de las volutas de copal, la luz de los cirios: "Encendieron las velas partidas en varios cabitos en un rincón, puestas en círculo y una en medio en cuyo tiempo fueron los bailes"<sup>83</sup>

Este imaginario manifiesta una disponibilidad asombrosa para lo antiguo y para lo nuevo, pues abraza los simulacros y las escenografías en que la Iglesia barroca se empeña en atraparlo y, a la vez, escapa de ellos. Puede adherirse a lo imaginario barroco, inspirarse en ello y calcarlo tan fácilmente como despegarse del mismo. Los delirios suscitados por la absorción de alucinógenos intervienen mucho en esta flexibilidad. Permiten con la mayor facilidad del mundo ver a los dioses y los santos o provocar su aparición, suprimiendo a capricho toda distancia entre la imagen y el original. La proximidad de lo sobrenatural que la Iglesia barroca, generosa pese a todo, confina a las imágenes, a las experiencias y a las tradiciones milagrosas que homologa, se logra de cualquier manera a través de la droga y mediante unas monedas entregadas a un curandero. La asombrosa sobrevivencia del alucinógeno bajo la dominación española se explica, acaso, por el nuevo papel que adoptó en adelante: el de sustituir una mirada que ya no reconocía nada por una visión interior, tanto más buscada cuanto que queda fuera del alcance de la Iglesia. Tal es la discreción de los deslumbramientos íntimos que suceden a los fastos apagados de las liturgias prehispánicas.

De visiones en analogías, de confusiones en recuperaciones parciales, lo imaginario del ídolo contamina lo imaginario del santo, sin que la Iglesia colonial o contemporánea haya podido jamás eliminar interferencias y parasitismos, sin que siquiera haya percibido claramente lo que se tramaba ante sus ojos. ¿Indiferencia de un vencedor seguro de la victoria final, o incapacidad de captar el modo en que los indios recuperaban y deformaban la imagen cristiana? Sería excesivo decir que la gran marea barroca estuvo a punto de arrastrar a la Iglesia que la había desencadenado. Incluso es posible que esos florecimientos heterodoxos hayan contribuido a arraigar perdurablemente el modelo barroco. Pero los torbellinos y los alborotos que por doquier se observan muestran que no hay nada más incierto que dominar a la imagen.

#### LA REPRODUCCIÓN INDÍGENA

Sobre este tejido híbrido y móvil de prácticas, creencias y objetos, atracciones y temores, los santos de los vencedores, es decir sus imágenes, arraigaron entre la comunidad india. Esta integración no se explicaría sin el papel decisivo que inmediatamente adoptó la creación indígena. Con la apertura, en el decenio de 1520, de los talleres de Pedro de Gante, los indios se lanzaron a la producción en masa de imágenes cristianas, en forma de esculturas, de

<sup>83</sup> Casa de Morelos, *Documentos de la Inquisición*, leg. 44 (1770).

pinturas y de mosaicos de plumas. En el decenio de 1530, desde antes de que brotaran los grandes monasterios, la nobleza indígena tomó la iniciativa de adornar sus moradas con frescos cristianos: el rico comerciante Martín Ocelotl, que costeó la crónica en 1536, poseía un oratorio en una de sus residencias: daba a la entrada del patio, a la izquierda, "con su arco de cantería y un tabernáculo en el cual está pintado por una parte San Francisco y a otra San Gerónimo y en medio San Luis, todo nuevamente hecho"<sup>84</sup> El fenómeno adquirió tal amplitud que en el curso del decenio de 1550 el virrey, la Iglesia por voz del primer concilio mexicano y los pintores españoles exigieron un severo control de la producción de imágenes.<sup>85</sup> Mas, paradójicamente, los indios escaparon del control en lo esencial, pues las ordenanzas mediante las que se organizaron los oficios plásticos los excluyeron de las corporaciones.

Esta marginalización que supuestamente protegería a los artistas españoles tuvo consecuencias incalculables. Los indios, que desde los primeros tiempos se habían familiarizado con las imágenes del vencedor aprendiendo a copiarlas en los conventos y luego a reproducirlas, libres de toda traba "corporativista", acabaron por disponer de una relativa autonomía cuando las órdenes regulares perdieron el dominio que inicialmente habían ejercido. Hubo que aguardar a 1686, apogeo de la imagen barroca, para que la producción indígena de las imágenes de santos, pinturas o esculturas fuera por fin objeto de una reglamentación que no exceptuaba más que la pintura de paisajes, de naturalezas muertas y de motivos decorativos. El aumento de la demanda de imágenes en este fin de siglo, así como nuevas exigencias de calidad causadas por la marea barroca, probablemente expliquen este giro.<sup>86</sup> Sea como fuere, durante más de 150 años la creatividad indígena no había encontrado una traba oficial, como si la incitación hubiese pesado más que la represión al gestarse la imagen barroca.

Esta libertad no le impidió hacer gala de un virtuosismo que pasmó a los españoles: "No hay retablo ni imagen por prima que sea que no saquen ni contrahagan, en especial los pintores de México."<sup>87</sup> A mediados del siglo XVI, el cronista Bernal Díaz del Castillo no vacila en poner en la misma categoría de Apeles, de Miguel Ángel y del español Berruguete a tres pintores indígenas de la ciudad de México: Andrés (o Marcos) de Aquino, Juan de la Cruz y El Crespillo.<sup>88</sup> Entusiasmo tanto más notable cuanto que este historiador no suele citar por nombre a los indios entre sus contemporáneos. Puede comprenderse que esos artistas hayan dominado la producción del país a falta de una competencia española importante. Pero su triunfo no se explicaría sin todo lo que la experiencia prehispánica suponía de virtuosis-

<sup>84</sup> *Procesos* (1912), p. 37

<sup>85</sup> Véase p. 159.

<sup>86</sup> María del Consuelo Maquívar y Maquívar, "Notas sobre la escultura novohispana del siglo XVI", en *Estudios acerca del arte novohispano* (1983), p. 87; Fernández (1972), p. 190 (Ordenanzas de 1703 en el mismo sentido).

<sup>87</sup> Motolinía (1971), p. 240.

<sup>88</sup> Díaz del Castillo (1968), tomo II, p. 362; Carrillo y Gariel (1983), pp. 63-67

mo técnico y de dominio del color, del dibujo y de la pluma. Los pintores formados por los franciscanos eran los herederos de los antiguos *tlacuilo* cuando no eran simplemente *tlacuilo* "convertidos". Es decir, que poseían para empezar una sólida formación plástica y pertenecían a la nobleza indígena. Disponían de recursos técnicos y de la posición social que les permitía asimilar y fundir, e incluso imponer, las nuevas imágenes. Sabían modificar a su gusto la escala de sus modelos y reproducir con una "gracia especial" la tensión dramática de las escenas religiosas.<sup>89</sup> A ellos se les debe no sólo la ejecución de los frescos de los conventos, sino también esas extraordinarias alianzas de la expresión pictográfica, la imagen europea y el alfabeto, que hacen de los códices del siglo XVI los testimonios de un logrado encuentro del Occidente y de América.

La mirada extrañamente fija y perdida de la Virgen del códice de Monteleone refleja sin duda uno de los momentos del florecimiento de una imagen cristiana aún presa en el tronco prehispánico (il. 14). La rigidez y el esquematismo restituyen involuntariamente el hieratismo de los iconos del mundo griego cuyo eco, soberbiamente dominado, se encuentra en el Pantocrator de plumas del museo de Tepotzotlán (il. 15). Podemos complacernos en imaginar que esta asombrosa policromía se debe al encuentro de la tradición autóctona y de la miniatura medieval. En otra parte he explorado lo que podían enseñar los códices y las cartas indias, el encuentro de la escritura y el glifo, los juegos del paisaje y de la simbolización acerca de los caminos seguidos por un pensamiento figurativo indígena, sus hallazgos y sus callejones sin salida, así como los resortes de la interpretación dada al arte occidental.<sup>90</sup> Habría que precisar el diálogo establecido entre los coloristas indígenas y la imagen monocroma que les ofrece el grabado europeo. Si el Occidente en "negro y blanco" impone sus líneas, su trama, ¿qué espacio deja a la paleta del pintor autóctono, al simbolismo mudo de los colores, a sus continuidades casi imprecisables, pues el matiz de un azul sobre el velo de la Virgen bien podía inspirarse en el azul que enarbolaba Huitzilopochtli, el dios hijo de la virgen Coatlicue? Igualmente habría que interrogarse sobre lo que el empleo de una materia tan tradicional como la pluma pudo añadir a la significación y a la naturaleza de la imagen cristiana, sobre lo que esta textura cosquilleante introducía de aura y de "presencia". Antes de la Conquista, los *ixiptla* eran confeccionados en plumas<sup>91</sup> y unos seres divinos —entre ellos Quetzalcóatl, la serpiente con plumas de quetzal— mostraban ese precioso atributo. Los artistas indígenas utilizaron la misma técnica para copiar las imágenes y los retablos de los cristianos con un brío que asombró a Las Casas.<sup>92</sup> El éxito de la imagen cristiana entre los indios es indisociable, por tanto, de una coyuntura inicial que en muchos aspectos resulta excepcional, pues une una receptividad inmediata y una maestría precoz a unas notables capacidades de asimilación, interpretación y creación.

<sup>89</sup> Las Casas (1967), tomo I, p. 323.

<sup>90</sup> *Codex Monteleone*, Library of Congress, Washington, hacia 1531-1532.

<sup>91</sup> Torquemada (1976), tomo III, p. 409.

<sup>92</sup> Las Casas (1967), tomo I, pp. 323-324.

Los frescos del Apocalipsis de Juan Gerson (1562) que adornan la iglesia de Tecamachalco en el valle de Puebla resumen, por sí solos, estos dones. Sobre una tela directamente inspirada en los grabados de una biblia europea, el *tlacuilo* indígena ha desplegado una paleta policroma cercana a la de los códices prehispánicos. La decoración de la iglesia de Ixmiquilpan en el norte del valle de México nos reserva otras sorpresas: las figuras prehispánicas de guerreros en combate se mezclan con criaturas monstruosas tomadas de la mitología grecolatina.<sup>93</sup> El simbolismo antiguo se une al virtuosismo manierista en asombrosas alianzas. En otras partes, el número de las imágenes nos deja estupefactos: medio siglo después de la Conquista, la parroquia de San Juan Xiquipilco en el norte del valle de Toluca abriga diversas decenas de imágenes que se reparten su iglesia, sus capillas de barrio, su hospital. La multiplicación de las imágenes pintadas, esculpidas —"de bulto"— o de los mosaicos de plumas, la "muchísima imaginaria", la abundancia de ornamentos litúrgicos parecen ser, ahí y en otros lugares, la regla general.<sup>94</sup> Coincidencia trágica: la epidemia de imágenes que invade el mundo indígena es contemporánea de las oleadas mortíferas de las enfermedades que lo diezman.<sup>95</sup>

Si bien es cierto que a lo largo de todo el siglo XVI los talleres de San José de los Naturales produjeron obras para el conjunto de la Nueva España y que los conventos, al igual que los particulares, acudieron regularmente a pintores indígenas en el curso de la época colonial,<sup>96</sup> los resultados no siempre fueron del gusto de la Iglesia. Al lado de una pintura salida de los grandes talleres de la capital —la Virgen de Guadalupe sería el ejemplo más ilustre—<sup>97</sup> pululan los pintores y los escultores de pueblo que olvidan el legado de los antiguos *tlacuilo* sin adquirir, en cambio, el *savoir-faire* europeo. En 1616 un beneficiado de la región de Teotihuacán se apresuró a denunciar a la Inquisición el estado de cosas en su parroquia: "He visto continuamente christos de bulto, imágenes pintadas en tablas y en papel con tan feas echuras y mal talle que más parecían muñecas o monos u otra cosa ridícula que lo que representan; y no ha mucho traxeron a esta iglesia unas imágenes en tabla de una de bulto de la Concepción que parecía india viexa arrugada y peor."<sup>98</sup> Las producciones "groseras, torpes y escandalosas", cuya proliferación no dejaban de denunciar los curas, que las confiscaban siempre que podían, las distorsiones y los equívocos tan señalados, eran menos el fruto de una torpeza fundamental que la expresión de una creatividad que rechazaba los cánones oficiales al mismo tiempo que expresaba la gran influencia indígena sobre la imagen cristiana. Los *Títulos*

<sup>93</sup> Rosa Camelo Arredondo, J. Gurriá Lacroix y C. Reyes Valerio, *Juan Gerson, tlacuilo de Tecamachalco*, México, INAH, 1964.

<sup>94</sup> Federico Gómez de Orozco, *El mobiliario y la decoración en la Nueva España en el siglo XVI*, México, UNAM, 1983, p. 103.

<sup>95</sup> Gerhard (1972), pp. 22-25.

<sup>96</sup> Torquemada (1977), tomo IV, pp. 254-255.

<sup>97</sup> Decíase que se debía al pincel del indio Marcos.

<sup>98</sup> AGN, *Inquisición*, vol. 312, exp. 24, fol. 97.

*primordiales* y los *Códices Techyaloyan* que elaboraban los escribas de las comunidades indias en la segunda mitad del siglo XVII nos ofrecen numerosos ejemplos (il. 16, 17, 18). Su grafismo aparentemente zafio nos restituye la visión de objetos y de pinturas que el tiempo, en general, ha destruido.<sup>99</sup>

#### LA ADOPCIÓN DEL SANTO

Imagen y santo quedan asociados por doquier. No es posible explorar la una sin tener en cuenta al otro. También en esto, los indios supieron conquistar una apreciable autonomía, pues la elección del santo no siempre se dejó a la iniciativa de los evangelizadores. Algunas comunidades se las ingeniaron para elegir, como patronos, a figuras cristianas cuyos atributos evocaban los precedentes prehispánicos, o a celebrar a los santos cuya fiesta correspondía a un momento privilegiado del calendario ritual autóctono.<sup>100</sup> Se ignora casi todo —y por buena razón— de las motivaciones de los indígenas. ¿Correspondió el auge del culto de los santos a un resurgimiento, bajo formas cristianizadas, de los santuarios locales ante la desaparición de los cultos impuestos por las grandes ciudades —por ejemplo, el de Huitzilopochtli—, principales víctimas de la derrota, la evangelización y la idoloclastia? No hay que excluir la posibilidad de que la adopción de las imágenes cristianas simule y exprese unos *revivals* cuya dinámica esencial se nos escapa. También muchos individuos intervinieron en el origen de algunos cultos prestigiosos y de imágenes milagrosas. El legendario Juan Diego tuvo numerosos émulos más históricos que él, y la Virgen de Copacabana en el Perú no habría existido sin la piedad de un cacique que decidió hacerse escultor para modelar su imagen.<sup>101</sup>

También otro cacique fomentó el culto mexicano de la Virgen de los Remedios. A finales del siglo XVI, las élites indígenas del valle de México probablemente influyeron sobre la difusión de las imágenes milagrosas y en especial sobre el auge de la devoción a la Virgen de Guadalupe. Como lo muestran esos ejemplos, los indios no fueron consumidores pasivos, así como no se quedaron al margen del proceso de difusión de la imagen cristiana. Por lo contrario, fueron ellos los que multiplicaron las iniciativas: la de la elección de la imagen, de su fabricación, del brillo dado a su celebración, sin dejar de proyectar sobre la efigie cristiana su propia concepción de la representación.

Dichas intervenciones no niegan el interés y la colaboración a veces apremiante del cura. Si hemos de creer al dominico inglés Thomas Gage, que recorre México hacia el decenio de 1630

las iglesias están llenas de esos cuadros que se llevan en lo alto de ciertos bastones dorados en procesión, como por aquí los estandartes en días de fiesta. No poco se

<sup>99</sup> Gruzinski (1988), pp. 139-188.

<sup>100</sup> Durán (1967), tomo I, p. 236.

<sup>101</sup> Calancha (1972), pp. 183-204.

aprovechan los curas de esas cosas, pues el día de la fiesta de un santo cuya imagen se ha llevado en procesión, aquel a quien pertenece el cuadro hace un gran festín y da, de ordinario, tres o cuatro escudos al cura por su misa y su sermón, con un gallo de la India, tres o cuatro piezas de gallinero y cacao suficiente para hacer chocolate durante toda la octava siguiente. De modo que en algunas iglesias hay por lo menos 40 de estos cuadros o imágenes de santos, y el cura obtiene al menos 400 o 500 libras por año. Por ello, el cura cuida mucho esos cuadros y avisa oportunamente a los indios el día de su santo para que se pongan en buen estado con objeto de celebrar bien su fiesta en su casa y en la iglesia".<sup>102</sup>

Alrededor de los "santos" se despliega, a lo largo de todo el siglo XVII, un imaginario híbrido, cuya inventiva y plasticidad contribuyeron al auge de una nueva identidad indígena, nacida en el cruce de la herencia antigua —de lo que quedaba de ella— con las limitaciones impuestas por la sociedad novohispana y, a través ella, con las influencias de un cristianismo mediterráneo cuyas formas y actitudes reproducen los indios con sorprendente fidelidad. Como el imaginario barroco, este imaginario indígena está construido sobre el acoplamiento de una expectativa y una sanción milagrosa. Los santos responden a una expectativa que la desaparición de los antiguos sacerdotes, la supresión de las liturgias prehispánicas y la persecución de la idolatría dejaban en gran parte insatisfecha. Expectativa exacerbada por las epidemias que diezmaron las poblaciones hasta mediados del siglo XVII: los 20 millones de indios de la época de la Conquista apenas pasaban, cien años después, de 750 000. Desde la segunda mitad del siglo XVI, la introducción de los santos en la comunidad se rodeó de los prodigios que garantizaron su eficacia a los ojos de los indígenas. El rumor que informa por doquier de las apariciones milagrosas de la Guadalupana y la naturaleza prodigiosa de su imagen, por no decir de su *ixiptla*, es significativo de esta época. Y se podrían citar muchos otros.<sup>103</sup>

#### DEL HOGAR DOMÉSTICO A LA COFRADÍA

La espera, el milagro, el aura que se extiende no bastan para sostener con suficiente fuerza un imaginario. Necesita además una estructura, cuadros capaces de orientar a los fieles y su mirada, de regular su práctica y asegurar su reproducción. La casa y la cofradía ofrecen esos apoyos. A finales del siglo XVI, el culto doméstico cobró una extensión sorprendente: un observador notaba desde 1585, a propósito del III Concilio Mexicano: "no ay indio por miserable que sea que no tenga una celdita donde tenga puestas dos o tres imágenes".<sup>104</sup> Los oratorios domésticos o *santocalli* se llenan, desde esta época, de una "multitud de efigies de Jesucristo Nuestro Señor, de su Santísima

<sup>102</sup> Gage (1676), pp. 141-142.

<sup>103</sup> Por ejemplo, el relato de la aparición de la Virgen de Milpa Alta en el sudeste del valle de México, véase AGN, *Tierras*, vol. 3032, exp. 3, fol. 207-216.

<sup>104</sup> Llaguno (1963), p. 200.

Madre y de santos". Entre los más pobres, probablemente serán imágenes de papel. Tanto en el siglo xvii como en el xviii, los testamentos de los caciques o de los indios más modestos muestran el apego que tienen a sus imágenes: les destinan un legado, así fuera una minúscula parcela, una yunta de bueyes, un hacha, para que sus herederos "sirvan" al santo y le ofrezcan, según la costumbre, cirios, flores e incienso.

Se legan, por parejas, tierras y un oratorio, un campo (o una casa) y una imagen, como si el cuadro, la estatua y el bien no formaran más que uno.<sup>105</sup> Se puede relacionar esta práctica con el culto que los antiguos nahuas y otras etnias reservaban a los "ídolos de linaje" (*tlapialli*). ¿No habrán conquistado los santos del hogar ese mismo poder de atracción? También ellos reciben ofrendas, y sus poseedores se niegan ferozmente a deshacerse de ellos en favor de una capilla o de la iglesia del pueblo, así como antes nadie se atrevía a desplazar los "idolillos" y ni siquiera a tocarlos. El apego forzoso de los indios a sus santos —que vemos en expresiones como "mis santos, mi Señora de la Concepción, mi Señora de Guadalupe"— podría, pues, arraigar en el nexo singular que asociaba a los habitantes de una casa con los "ídolos" que en ella se encontraban. El culto familiar de las imágenes sostiene una solidaridad análoga a la que imponían la conservación y la transmisión de esos paquetes venerables. La continuidad del linaje, que poco antes encontrara su expresión en el culto que se le rendía, se expresó en adelante a través de la cadena de obligaciones ("cargos") ligadas a la presencia de los "santos". La imagen cristiana acabó por encarnar la memoria de la familia, pues también ella aportaba el inapreciable apoyo de una inmemorialidad que nada podría afectar.<sup>106</sup>

Lo imaginario entronca en otro marco y otra sociabilidad: la cofradía y las capillas. Sus formas son múltiples y se adaptan a medios de orígenes extremadamente diversos. Desde el siglo xvi, la multiplicación de las ermitas alarmaba a las autoridades eclesiásticas, literalmente desbordadas por el entusiasmo que suscitaban entre los indígenas. Aparecen en el censo de esta fecha y tan sólo para la ciudad de México, más de 300 cofradías, dotada cada una de una imagen o de un retablo.<sup>107</sup>

Las fronteras que separaban la cofradía y el *santocalli* nunca fueron heréticas. Un indio legaba una parcela a un santo, encargando a sus descendientes utilizar los ingresos que produjese para celebrar la fiesta de la imagen. Cuatro o cinco indígenas, por su parte, podían unir sus esfuerzos para honrar cada año a un santo de su elección. De entre ellos elegían a un mayordomo, y solicitaban permiso para pedir limosna, con objeto de proveer los gastos del culto. Entonces, la imagen se depositaba en una capilla o casa, en el oratorio de un particular. La afiliación a la cofradía se decidía por la pertenencia al barrio o al pueblo en que se encontraba la imagen. A veces sucedía que algunos indios desaparecían sin dejar heredero y que confiaban

<sup>105</sup> Guillermo S. Fernández de Recas, *Cacicazgos y nobiliario indígena de la Nueva España*, México, UNAM, 1961, p. 86.

<sup>106</sup> Gruzinski (1988), pp. 320-321.

<sup>107</sup> Llaguno (1963), p. 205.

su imagen a un nuevo poseedor. El inglés Thomas Gage explica que el cura encontraba ahí ocasión para ejercer presiones sobre la población, pues un santo desheredado debía salir de la iglesia.<sup>108</sup> Si el eclesiástico tiene cuidado de conservar la parte de los ingresos que le representa esta imagen, los indios "aprenden que el juicio de Dios cae sobre el pueblo" y por temor a la "cólera del santo" se apresuran a designar a un nuevo titular. Aun si la observación de Gage fue motivada por su antipapismo —el dominico se convirtió después al protestantismo— no por ello dejó de revelar la solidaridad activa que unía al pueblo en torno de sus imágenes. Existían, sin embargo, cofradías más clásicas, organizadas en buena y debida forma bajo la autoridad del obispo; disponían de un capital importante y de constituciones escritas que fijaban el monto de las cotizaciones, el calendario de las misas y las obligaciones de los cofrades.<sup>109</sup>

Una imagen privada podía convertirse, a fuerza de milagros, en el foco de una devoción local, suscitar la creación de una mayordomía, elevarse al rango de culto regional y, por último, convertirse en centro de peregrinaciones. Así, hacia 1650, en el momento de la renovación del culto de la Guadalupeana, unos indios hicieron renacer el minúsculo santuario de Tecaxique, en las afueras de Toluca; a medida que lo restauraban, los milagros se multiplicaban gracias al "agua de la Virgen" que los indígenas administraban a los peregrinos nahuas, otomíes y mazahuas que ahí afluían. Se levantaban cabañas en torno de la capilla para abrigar a las familias que se consagraban al mantenimiento del santuario y de la Virgen, una imagen de Nuestra Señora de la Asunción "pintada al temple en una manta ordinaria de algodón de la sierra". Un raro testimonio nos muestra el modo en que los indígenas se dirigían a la Virgen mediante la danza y la música. La escena se desarrolla en 1684, en plena época barroca:

La variedad de danzas y músicas con que los naturales que vienen de lexanas tierras celebran a esta señora son en esta manera: vienen de tropa ocho o diez, o algunas veces doze muchachas vestidas a su usança de ricos huipiles, cobijas costosas primorosamente aliñadas, el cabello en madejo con cintas de diversos colores, puestas en traje de mitote con una pluma muy grande y muy fina en la mano izquierda y una sonaxa o ayacastle en la derecha y en la frente un ceñidor elevado que llaman en su idioma *copili*, guarnecido de mavates y chalchiguites que son las bruxerías de que esa gente usa. A estas las traen sus padres y las acompañan músicos con arpa y guitarra que les tocan par las danças que traen dispuestas y estudiadas. Otras vienen en traje de gitanas, otras con tamboriles y con guirnaldas de oropel colorado de verde con que lo fingen laurel de que se coronan. Y finalmente cada tropa o cuadrilla diversamente vestida. Y todas traen su geroglífico, el qual ponen en medio de el lugar en que dançan: v. g. una palma y arriba un mundo, el qual se va abriendo en discurso del bayle y en aquel aparece la Virgen santísima de Tecaxique a quien ofrecen sus pobres candelitas de cera, incien-

<sup>108</sup> Gage (1676), p. 143.

<sup>109</sup> Serge Gruzinski, "Indian Confraternities, Brotherhoods and *Mayordomías* in Central New Spain: A List of Questions for the Historian and the Anthropologist", Arij Ouweneel et al., ed., *The Indian Community of Colonial Mexico*, Amsterdam, CEDLA, 1990, pp. 205-223.

so, copal, flores y frutas [...] Con que se halla el santuario lleno de diversas danças y muchas vezes se alcanzan las unas o las otras (tropas) porque antes de acabar sus novenas llegan de otro y assi ay continuamente vayles y musicas de los naturales que no cesan.<sup>110</sup>

Nadie dejará de asombrarse ante esas indias en ropas de gitanas, ante esas pequeñas máquinas barrocas —el globo que se abre para dejar ver a la Virgen de Tecaxique—, ante ese perfume de Andalucía en esos parajes ya alejados de la ciudad de México. Era otro triunfo indiscutible del modelo barroco, cuyo destino oficial hemos seguido en la capital del virreinato.

La construcción de una capilla o la celebración de la fiesta ofrecen los medios de afirmar un prestigio local ante otros “pueblos” menos bien provistos. Se puede concebir que la imagen sea capaz de provocar enfrentamientos, aun con las autoridades españolas: cuando en 1786 el cura de Cuautitlán, en el noroeste de la capital, se propuso retirar la imagen de la Inmaculada Concepción, los indios se amotinaron, reivindicando su derecho sobre la imagen: “la imagen, decían, no es propia de los españoles, es propia de los naturales”. La antigüedad de la efigie —era una “veneración inmemorial”—, su obediencia ciega a la Virgen patrona suya, los milagros, ya incontables, los cuerpos de los cofrades enterrados en su capilla: he ahí otros tantos argumentos que revelan el arraigo de lo imaginario, conmovido por la confiscación de la imagen: tejido de nexos físicos y sobrenaturales, expresión de una memoria y una temporalidad, puente entre vivos y muertos. Asimismo, llegó a ocurrir que el poseedor de una imagen sintiera la tentación de imponer su santo para sustituir al “santo del pueblo”, no sin provocar la oposición y los rencores de las facciones rivales. En otras ocasiones, alguien no vacilará en pedir el apoyo del santo para vengarse de un vivo.<sup>111</sup>

En esas luchas los factores decisivos nunca fueron el sentido, el origen o la naturaleza de la imagen, independientemente de quienes hayan sido los protagonistas, sino la textura social, cultural, afectiva y material que se ha organizado en torno de la efigie. Por encima de la imagen, lo que está en juego es el imaginario. Un observador del siglo XVIII, sumamente mal dispuesto hacia las cofradías indígenas pero perspicaz pone el dedo en esa red extensible de prácticas y de iniciativas: “no ai por lo regular más religión que este culto exterior de las ymágenes sensibilizado materialmente no sólo con la fiesta anual, sino con todos los preparativos preliminares y diligencias previas de recoger limosnas, cultivar las tierras del santo etca, y si de esto se le priva quedando todo el culto reducido a la fiesta de cada año, temo que dentro de poco se desaparezan estas pequeñas reliquias de religión que ai en ellos”.<sup>112</sup>

El cuadro quedaría incompleto si no se tomara en cuenta el extraordinario éxito del teatro religioso que periódicamente ofrecía a los indios la ocasión de representar a los santos. Como en otras esferas, la Iglesia había acabado

<sup>110</sup> Juan de Mendoza, *Relación del santuario de Tecaxique, Noticia de los milagros*, México, 1684.

<sup>111</sup> Antonio Joaquín de Rivadeneira, *Disertaciones que el asistente real [...] escribió sobre los puntos que se le consultaron por el Cuarto Concilio Mexicano en 1774*, Madrid, 1881, p. 66.

<sup>112</sup> AGN, *Bienes nacionales*, vol. 230, exp. 5.

por perder el dominio de un espectáculo que, sin embargo, tanto se había empeñado en lanzar. Los indios aprovecharon la pérdida de influencia de las órdenes mendicantes para apropiarse de lo que en sus manos era más liturgia que espectáculo. No sólo inventaban sus ropajes y comentaban los misterios que actuaban, sino que “esta nación se excede en la devoción y pasa a tanto que al indio que representa a Christo Nuestro Señor le inciensan y besan”.<sup>113</sup>

A través de las embriagueces rituales (o no) en las cuales comulgaban todos los participantes, el actor indígena se volvía una especie de *ixiptla* del dios cristiano, y suprimía la distancia que la Iglesia intentaba mantener entre lo sagrado y lo profano, pero que la imagen milagrosa ayudaba continuamente a suprimir.

#### EL IMAGINARIO DEL “SANTO”

El “santo” no es, por tanto, una materia inerte, como lo quisiera la crítica voltaireana, el artificio engañoso de una enajenación religiosa que fácilmente se podría pasar por alto, para limitarnos al estudio de su contexto. Por otra parte, el santo nunca es abordado y descrito por los indios como un objeto material; a este respecto, da lo mismo que sea una estatua o una tela pintada, así como supuestamente no representa a un ser que se encontrara en otra parte. El santo es una entidad que se basta a sí misma y no se resume en la dialéctica del signifiante y del significado.<sup>114</sup> Es una presencia que puede manifestarse hasta en la eucaristía: una india de Mixco (Guatemala) a la que interrogaba Thomas Gage apremiándola a identificar lo que ocultaba el Santísimo Sacramento, “se puso a contemplar las imágenes de los santos que había en la iglesia que está dedicada a Santo Domingo [...] y no sabiendo qué responder [...], se puso a contemplar el gran altar y [...] y respondió que era Santo Domingo, el patrón de la iglesia y del pueblo”.<sup>115</sup> Medio siglo antes, al trasladarse el cristo de Totolapan a la ciudad de México, los indios tomaron la imagen por Cristo mismo o el Dios vivo.<sup>116</sup>

El santo, no siendo ni objeto ni representación, ¿deberá ser interpretado, en cambio, a través de sus intervenciones profilácticas y terapéuticas o su capacidad de conservar una fuerza divina? ¿La imagen sería un mero captor? Pero la imagen-imán es una metáfora barroca preñada de una metafísica oscura, de la que se han valido y han abusado los cronistas aduladores.<sup>117</sup> La presencia en la imagen y el santo no se comprende ni actúa sino a través del imaginario que les corresponde a éstos. El imaginario es el que, entroncándose en la imagen,

<sup>113</sup> *Ibid.*, vol. 990, exp. 10.

<sup>114</sup> Henri Favre, *Cambio y continuidad entre los mayas de México*, México, Siglo XXI, 1973, p. 309.

<sup>115</sup> Gage, *Troisième Partie* (1676), p. 149.

<sup>116</sup> AGN, *Inquisición*, vol. 133, exp. 23, fol. 209.

<sup>117</sup> Los títulos reflejan esta asimilación; véase por ejemplo, *La Cruz de piedra, Imán de la devoción*, de Francisco Xavier de Santa Gertrudis, consagrada a la cruz milagrosa de Querétaro (México, 1722). Insistiendo sobre la prevalencia de lo imaginario invertimos la perspectiva adoptada en Gruzinski (1988) que veía en las imágenes los motores de la producción cultural de la realidad.

polariza la atención, anima deseos y esperanzas, informa y canaliza las expectativas, organiza las interpretaciones y las tramas de la creencia.

Los nexos que parecen atravesarlo ya no son los que unían al indio a sus paquetes de antaño, pues el santo no se confunde con la fuerza contenida en un conjunto de plantas, de estatuillas y de recipientes. Es una persona con la cual el poseedor y los cofrades mantienen relaciones "familiares", una persona que puede recibir padrinos o madrinas en el seno del grupo doméstico o de la comunidad. Así pues, algunos indios deseaban ser enterrados cerca del santo al que más veneraban. Esta proximidad física —el cuerpo del difunto asociado para siempre a la imagen— prolongaba la intimidad que el vivo había mantenido con el santo en el curso de su existencia; la adopción de la imagen cristiana no sólo implicó una antropomorfización de la divinidad sino que contribuyó a personalizar las relaciones y a manifestar en el imaginario una serie de lazos que la familia cristiana —restringida y monógama— supuestamente encarnaba y materializaba en la tierra. Se atribuyen a la imagen los comportamientos de un ser vivo: puede caminar, llorar, sudar, sangrar o comer. Al mismo tiempo que el nexo se personaliza, también se visualiza: el santo es exhibido, expuesto sobre el altar, paseado ante los ojos de todos en las procesiones y las celebraciones, mientras que los ídolos se quedaban en la sombra de los santuarios o en el fondo de los paquetes sagrados. Las fuerzas nuevas tienen un rostro como el de Santo Domingo que la india de Mixco, ante los sarcasmos del cura Gage, daba al Santísimo Sacramento.<sup>118</sup>

El imaginario del *santo*, en sus infinitas variantes, despliega el filtro y el dispositivo a través de los cuales los indios de la Nueva España concebían, visualizaban y practicaban su cristianismo. A través de él se ordenaban las instituciones, y las creencias cristianas tomaban un sentido, adquirían verosimilitud y credibilidad.<sup>119</sup> Este imaginario contribuyó a hacer compatibles y complementarios los elementos heterogéneos —antiguos o recientes, intactos o no— que en adelante configuraban la existencia indígena: las capillas, los ritos y las puestas en escena litúrgicas, la música y las danzas, el simbolismo cristiano, los banquetes y las borracheras colectivas, el nexo con el terruño, con la casa, con la enfermedad y la muerte... el imaginario que acompaña al culto de las imágenes ejerce, pues, un papel motor en la estructuración cultural que funde la herencia indígena con los rasgos introducidos por los colonizadores, y después en la reproducción del patrimonio que ha brotado de esta fusión. Por ello, la réplica en tierra india de los modelos ibéricos y mediterráneos es ambigua, expresa una occidentalización formal y existencial, pero también la respuesta a ese proceso.

<sup>118</sup> Sobre la difusión del modelo familiar cristiano, Carmen Bernard y Serge Gruzinski, "Les enfants de l'Apocalypse: la famille en Méso-Amérique et dans les Andes", en *Histoire de la Famille*, París, Armand Colin, 1987, tomo II, pp. 157-210; Favre (1973), p. 308; Pedro Carrasco, *El catolicismo popular de los tarascos*, México, SepSetentas 298, 1976, p. 61.

<sup>119</sup> Gruzinski (1988), pp. 325-326.

#### LAS NOCHES CÁLIDAS DE COATLÁN

Como en el caso de los españoles y de los mestizos, el imaginario indígena posee una vertiente iconoclasta. Poco sabemos de los siglos XVI y XVII; hasta los "idólatras" parecen poco inclinados a destruir la imagen cristiana. Probablemente era necesario que los indios hubiesen interiorizado el culto de las imágenes lo bastante para experimentar todas sus desviaciones. Las fuentes del siglo XVIII son más proliferas. En 1700, los indios de la sierra de Oaxaca mezclaban en sus sacrificios tradicionales las estatuas y los cuadros de los santos puestos de cabeza.<sup>120</sup> Hacia 1740 unos indígenas se reunían en la noche húmeda de Coatlán, al sur de Cuernavaca, para organizar unas ceremonias de profanación: "A media noche salen hasta revestidos con los ornamentos, con cruz, manga y ciriales, que cuando avía ataúd lo sacaban y a la muerte y a las imágenes de Cristo y en las cruces las asotaban a dichas imágenes en toda la estación y así que las asotaban, les volbían los trazeros, remangándose los calsones".<sup>121</sup> Se han unido los elementos habituales del sacrilegio y de la agresión iconoclasta: la usurpación de los ornamentos sacerdotales, el ultraje físico, los latigazos, sin olvidar los puñetazos, las bofetadas o el desafío verbal al Dios todopoderoso: "No dizes que eres Dios y todo lo puedes y lo sabes. Pues levántalo y sánalo si puedes." Los iconoclastas —se habla aquí de "pisoteadores de imágenes"— se limitan a humillarlas. Cuando entierran a muertos, niños o adultos, se les atribuye el hábito de exhumar los cadáveres "para quitar sangre, carne o huesos de las sepulturas". Si algunos indios se muestran renuentes a golpear las imágenes, se les aplica la "disciplina": sobre ellos llueven los golpes, y los dejan medio muertos. Vampirismo, sadismo, infanticidio, violaciones nocturnas, enfermedades incurables, muertes súbitas o misteriosas —pero muy explicables por la hechicería— mantienen un clima de espanto sobre los pueblos de la comarca.

Esas prácticas corroboran la intensidad de la relación con la imagen cristiana, así se haya convertido en foco de una desviación sistemática y organizada. ¿Eran reales o simplemente las habían imaginado algunos indios o mestizos ansiosos de perjudicar a sus vecinos? Algunos testigos afirman que son los propios interesados los que "a poco que beban blasonan de todo lo que hasta aquí referido y lo publican a otros indios e indias". Por lo demás, el alcohol no falta en esas reuniones nocturnas: "Le hurtamos a la difunta Angélica un cántaro de tepache y nos lo bebimos y hacia la casa de Juan Ayón nos juntamos, a medianoche fuimos al calvario, azotamos entre todos a Jesu Christo y cada azote que le dábamos nos dábamos en la nuez ou en la boca como que nos olgábamos y aviendo hecho esto todos bajamos a la iglesia a hazer lo mismo con el Señor del Santo Entierro." Pero a veces la declaración nos da qué pensar, cuando trata de la visión o del ensueño. "Quando llegaban a los azotes he oydo cantar muchos gallos y aparece

<sup>120</sup> Archivo General de Indias (Sevilla), México, vol. 882, *passim*.

<sup>121</sup> "Causa contra indios y castas de la región de Coatlán... (1738-1745)", en *Boletín del Archivo General de la Nación*, México, tercera serie, tomo II, n° 4 (6), 1978, p. 21.

en toda la iglesia una claridad más que de día... esto lo he visto y me espanta". Otros afirman que, para engañar a los espías, los profanadores "se disfrasaban en figura de burros y el ruido de los azotes era sacudir las orejas"<sup>122</sup> Esas transgresiones constituyen, para una buena parte de la comunidad indígena, una prueba irrefutable, pero se calla bajo el dominio del terror que los sospechosos fomentan en torno de ellos.

Y sin embargo, en el siglo XVIII es común que los indios denuncien a las autoridades eclesiásticas los sacrilegios cometidos por españoles, mestizos o hasta por el cura. Los indios muestran ser asombrosamente sensibles y sensibilizados al culto de las imágenes, a la "reverencia" que se les debe y, por tanto, al escándalo de un sacrilegio. Su silencio en Coatlán está relacionado con la singularidad de la "iconoclastia" indígena. Si los gestos de los profanadores de Coatlán expresan una violencia sin freno que no debe sorprendernos, se distinguen por la dimensión colectiva de las acciones, por su carácter recurrente y, por así decirlo, programado. Ya no estamos ante actos aislados, ante estallidos pasajeros impredecibles, sino ante una actividad explícitamente cifrada por unos indios profundamente impregnados de la liturgia católica. La ritualización del acto se manifiesta aquí de varios modos: reproduce un programa preestablecido: un testigo explica que los latigazos asestados a las imágenes constituyen una "repetición" de la Pasión.<sup>123</sup> Obedece a un calendario religioso: las reuniones se desarrollan los miércoles y viernes, casi todos los días durante la cuaresma, y el martes de carnaval. Se aprovecha la oscuridad de la noche. Tampoco el espacio se deja al azar: el del calvario o de la iglesia. Por último, los profanadores se quitan las vestimentas para entregarse a sus agresiones y se ponen unos hábitos litúrgicos.

Vayamos a las llanuras esteparias del Norte, a San Luis de la Paz, en 1797. De nuevo, reina el silencio de la noche. Una treintena de indios se encierran en su capilla, beben *peyotl*, encienden las velas al revés, hacen bailar a unos muñecos ("estampados en un papel"), golpean las cruces con velas de cera; atan con una cuerda mojada una figura de la Santa Muerte y amenazan con azotarla y quemarla si "no hace el milagro" de concederles lo que reclaman. Se ha sostenido que entierran las "santas cruces" con cabezas de perro y huesos humanos para que perezcan los indios que ya han enfermado.<sup>124</sup> Una de sus prácticas, la danza de los muñecos, revela mucho sobre el modo en que los indios animaban sus imágenes y en que perduraban las creencias prehispánicas relacionadas con el uso del papel ritual:<sup>125</sup> usaban "unos muñecos que traían estampados en un papel, los muñecos de diversos colores; cojen el papel de los muñecos, lo doblan y lo hechan en un plato; estando en el plato les hablan que salgan a hacer su oficio, se despoja el papel solito y salen los monos que bailan con eyos y lloran con eyos y los adoran y los besan como si fuera el mismo Dios y les juntan limosna". Como dibujos

<sup>122</sup> *Ibid.*, pp. 21, 22.

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>124</sup> Casa de Morelos, *Documentos de la Inquisición*, leg. 41, "Superstición contra varios indios", 1797.

<sup>125</sup> Hans Lenz, *El papel indígena mexicano*, México, SepSetentas 65, 1973.

animados que salen de la pantalla para mezclarse a la realidad —a la manera de los *toons* del *Roger Rabbit* de Zemeckis— "los muñecos" de San Luis obedecen las palabras y los gestos de los indígenas. Puede comprenderse que el papel sea la sede de una presencia, como lo eran los códices de los tiempos prehispánicos. Pero resulta más asombroso ver surgir esas criaturas sin nombre, los "muñecos" de ilimitados poderes. Así, la imagen animada no sólo es del ámbito de la visión y del sueño, de la estatua o del cuadro; puede brotar del espacio de la hoja de papel, en un recorrido que invierte el prodigio guadalupano: la Virgen había dejado inmobilizarse —"imprimirse"— su imagen en el sayal de Juan Diego; los "muñecos" de San Luis salen de su soporte... como Santa Rosa, en Tarímbaro, descendía de su cuadro.<sup>126</sup>

Azotadas, enterradas, las cruces tienen derecho a otro trato. Esos desencadenamientos de sadismo evocan, sucesivamente, las prácticas sacrílegas reprochadas a los judaizantes del siglo XVII y los dramas de la Pasión que los indígenas organizaban cada año para poner en escena el martirio de Cristo en un estilo más expresionista que barroco.<sup>127</sup> Pero la profanación es más que una repetición o, más bien, una distorsión del mito cristiano; incorpora unas recetas de hechicería muy corrientes en San Luis (y en otras partes) en que unas muñecas atravesadas por espinas y agujas sirven para atraer la muerte y la enfermedad sobre las víctimas de los hechiceros. Muñecas y víctimas no son más que uno solo para la curandera que grita a su víctima, mostrándole una muñeca que saca de una petaquilla de carrizo: "mira, así te tengo, te he de castigar como a mí me han castigado por ti".<sup>128</sup>

De la imagen a la divinidad, de la muñeca a la víctima, de lo inanimado a lo animado, el vaivén es tan incesante como las metamorfosis de los profanadores de Coatlán que "se fingen animales y hasta bolas de fuego".<sup>129</sup> Esta propensión a tomar formas múltiples es la expresión de un pensamiento indígena que postula la fluidez extrema de los seres, de las cosas y de las apariencias. Es una manifestación de ese nahualismo parasitario de la percepción de la imagen cristiana y cuyo principio está cercano al del *ixiptla*.<sup>130</sup>

#### LA SUBVERSIÓN DE LA IMAGEN BARROCA

En el curso del siglo XVIII, las imágenes se convierten abiertamente en expresión de una resistencia indígena que a veces es casi rebelión. Llegan a materializar el rechazo político, social y religioso del orden colonial. El ejemplo de la "Virgen parlante" de Cancuc\* (1712) entre los indios de Chiapas es

<sup>126</sup> Cf. *supra* p. 255.

<sup>127</sup> Gruzinski (1988), pp. 13-155.

<sup>128</sup> *Boletín del Archivo General de la Nación* (1978), p. 24.

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>130</sup> Gruzinski (1988), pp. 189-238.

\* La Virgen "parlante" de Cancuc fue descubierta en 1712 por una india de Chiapas. Alrededor de la imagen se desarrolló un culto oracular, siguiendo la tradición maya. La fiesta de la

uno de los más conocidos y de los más espectaculares.<sup>131</sup> Pero otros no son menos reveladores. En 1761 se desarrolló, al pie del volcán Popocatepetl, un movimiento milenarista que conjugó, en un conjunto de una complejidad extrema, la herencia india y los elementos cristianos.<sup>132</sup> Bajo la dirección de un indio, Antonio Pérez, el movimiento atacó a la Iglesia, a los sacerdotes y a las imágenes: "Las imágenes que hacían los pintores eran falsas." Pero la denuncia de las representaciones cristianas no terminó en una religión sin imágenes. Por lo contrario, Antonio Pérez ordena adorar al dios verdadero, es decir las imágenes fabricadas por los indios, reanudando dos siglos después el lenguaje iconoclasta de los evangelizadores. Al hacerlo, Antonio revolucionó los términos del debate: ya no eran los ídolos los que se oponían a los santos de la Iglesia, sino unas imágenes indígenas que no sólo lograban la fusión del ídolo antiguo y de la representación cristiana —lo que los indios, en formas diversas, practicaban desde hacía tiempo— sino que reivindicaban el monopolio del culto cristiano y de la autenticidad. El falso, el impostor, el diablo, es el español. La fusión de los objetos de culto se reflejaba en las confusas descripciones que se hacían y en las amalgamas de nociones y palabras de que estaban llenas: "sacaban a bailar a un niño de bulto que tenía cara de perro y la de diablo y en que daban a adorar a la Virgen que tenían por ídolo".<sup>133</sup>

Estátua, monstruo, diablo, Virgen, ídolo: el observador queda desconcertado. La Virgen de Antonio Pérez es una Virgen "aparecida, milagrosa", que sigue la línea de los mejores argumentos barrocos pero —retoque importante— también es "aportada por ellos del purgatorio".\* Esta vez se rechaza toda mediación eclesiástica.

Los ataques contra las peregrinaciones y la Virgen de Guadalupe, en nombre de nuevas efigies íntegramente indianizadas, inauguraban una etapa inédita de la guerra de las imágenes que merece aquí plenamente su nombre, ya que en uno y otro bandos son imágenes las que se enfrentan, las de la Iglesia contra las de los indios. El monopolio barroco nunca había sido tan radicalmente cuestionando: "[Antonio] dixo que no creiera en las imágenes de los santuarios ni en las que hay en las iglesias." Pero la guerra se frustró. El movimiento abortó a fuerza de confundir los discursos, los sueños milenaristas y la realidad de la dominación colonial. Resulta sintomático que haya estallado en 1761, en el momento en que las élites ilustradas comenzaban a distanciarse de una piedad popular demasiado basada en los milagros y las imágenes. Prefiguraba otras reacciones indíge-

imagen milagrosa, el 10 de agosto, fue el punto de partida de una sangrienta rebelión contra los españoles. Las imágenes parlantes aún desempeñan un papel importante en las comunidades de Chiapas y su posesión confiere un puesto elevado en el seno del pueblo.

<sup>131</sup> Favre (1973), pp. 301, 307-308; AGN, *Inquisición*, vol. 801. fol. 108-114 (una desviación del culto y de la imagen de la Virgen de Cancuc por unos holandeses, para levantar a los indios contra la Corona española).

<sup>132</sup> Gruzinski (1988), pp. 105-172.

<sup>133</sup> AGN, *Inquisición*, vol. 1000, exp. 21, fol. 292, v°.

\* Situado en el interior del Popocatepetl, ese purgatorio es una adaptación del tercer lugar cristiano y de los mundos subterráneos de los tiempos prehispánicos.

nas a la voluntad de secularización que anima las Luces y el despotismo ilustrado de fin de siglo. La rebelión de Antonio Pérez suscitó una apropiación tan apasionada, una sacralización tan desenfrenada que los propios dirigentes del movimiento se convirtieron en santos y en divinidades. La destrucción de las imágenes de la Iglesia desembocó aquí en una competencia. No sólo engendró la creación de imágenes nuevas —la Virgen del Popocatepetl, el Señor del Purgatorio...— sino que produjo una serie de encarnaciones que eran otras tantas imágenes humanas, inspiradas en las dramaturgias indígenas y que renovaban implícitamente la tradición del *ixiptla* para reivindicar la divinidad íntegra, ante los "diablos" de la Iglesia española.

En 1769, en otras montañas más alejadas de la capital, en el corazón de la brumosa sierra de Puebla, unos indios otomíes asociaron su rechazo de la Iglesia y del clero a un cuestionamiento similar de los cultos barrocos. Como Antonio Pérez y sus adeptos, se apropiaron de la divinidad sustituyéndola. El Salvador, San Miguel, o San Pedro fueron encarnados por los indios, mientras proclamaban "que la Virgen de Guadalupe, la aparecida en México, cayó de su grandeza".<sup>134</sup> "Entró dicha muger en su lugar", una india de Tlaxco se volvió la Guadalupe, "había de ser la Virgen". Se puso una blusa, un *quechquémetl* sobre el cual apareció el Señor cada vez que ella termina de danzar. La aparición del señor sobre el tejido podría ser una reminiscencia de la marca que dejó la Virgen de Guadalupe sobre el sayal del indio Juan Diego. Tanto más cuanto que los indios dieron a su compañero el nombre de Juan Diego. Discreta, la mujer se contentaba con colocar su blusa en una caja "sin enseñarla". Según ella, "el Señor que cayó se paró en el brazo de una cruz que fue la que envolvió en su paño de revozo... sin que la dexase ver a ninguno". Unas cruces en torno de un patíbulo serían unos ángeles, y delimitaban un área sagrada: "allí estaba la gloria que avían de ser y adonde había de caer el Señor del Cielo".

No es fácil desembrollar esta amalgama de ídolos antiguos y de referencias cristianas. Parece organizarse en torno a la espera de un dios cuyos fragmentos ya han llegado a tierra: una "piedra grande [es el] corazón de Dios [...] caído del cielo"; "otra más pequeña, era el dedo de Dios". Si el "corazón de Dios", el rebozo o el *quechquémetl* supuestamente captan y contienen a la divinidad, si los "papeles de idolatría", los santuarios en lo alto de la "Montaña azul", el culto del sol, de la luna y del aire tienen evidentes raíces prehispánicas, el tema de la caída del Señor del Cielo está manifiestamente tomado del mito cristiano de la caída de los ángeles. Pero la "caída" de Dios —y de los santos que deben acompañarlo— es, al contrario del castigo bíblico, una especie de apoteosis invertida. Con dos excepciones —la Guadalupana y San Mateo—, está ausente aquí la imagen cristiana en su forma pintada o esculpida. Mientras esperan la llegada de Dios, la atención de los individuos se concentra en los objetos de culto de concepción autóctona, en miles de cruces y encarnaciones indígenas: santos, un Salvador y

<sup>134</sup> AGN, *Criminal*, vol. 308, fols. 1-92.

una Virgen. La visión de Cristo en la cruz, que apareció para confiar al jefe indígena una misión divina, intensifica la presencia de la imagen visionaria. A diferencia de los nahuas del Popocatepetl, estos indios otomíes no se confeccionaban dioses cristianos. Los estaban esperando. Pero también esos dioses rompían las asociaciones habituales del cristianismo y de la idolatría. Al ir más allá del paganismo indígena y del catolicismo barroco surgirán, "caerán" del cielo unos seres destinados a ocupar el lugar de los santos de los españoles, así como la Virgen indígena había remplazado a la Guadalupe de México; la verdad triunfaría sobre la mentira.

Todo ello se remite a una esperanza apocalíptica: "Los montes se habían de volver llanos y se habían de morir todos y a los quatro días habían de resucitar y habían de hallar la tierra de este modo... Les habían de inundar las aguas de la laguna de México y de la de San Pablo, sita en los términos de este partido [pero] no habían de llegar las aguas a aquel serro". Con esta esperanza, los indios formaron reservas de armas de madera que se transformarían en otros tantos cuchillos, machetes, pistolas y escopetas de metal cuando resucitaran. Los rayos fulminarían a los españoles y las montañas los aplastarían si se ponían a atacar la montaña de los rebeldes. Pero la espera fue vana, y los fieles de la Montaña Azul fueron dispersados o detenidos.

Por medio de esos dos ejemplos excepcionales y prácticamente contemporáneos podemos medir la penetración del imaginario barroco. Esos movimientos se definen en relación con los cultos oficiales, colocándose bajo el signo de la emulación, de la superación y no del abandono de las imágenes. La iconoclastia indígena no es sino el preludio de una sustitución, de un nuevo culto más verdadero, más auténtico: el dios aguardado o fabricado nunca es una simple representación; es el dios vivo, la nueva presencia divina. Sin embargo, esta tensión, pronto combatida si adoptaba proporciones espectaculares, nunca fue lo bastante poderosa para poner en entredicho la supremacía de las "imágenes establecidas". Pero sí bastaba para animar los imaginarios, suscitar las expectativas, recoger los milagros y reinterpretar incesantemente la presencia en la imagen.

#### IMAGINARIOS BARROCOS

Los imaginarios indígenas y mestizos eran múltiples, tan numerosos y diversos como los usos de las imágenes cristianas, como las etnias y los medios que ocupaban el suelo de la Nueva España. La receptividad de los indios nahuas cercanos al valle de México no era la de los otomíes de la sierra de Puebla, aun cuando las creencias y las expectativas compartieran un mismo radicalismo antiespañol. Los indios, los mestizos y los españoles no eran los únicos que se colocaban bajo la protección de las imágenes. En los molinos de azúcar de las regiones cálidas, los "trapiches" que se multiplicaron en el siglo XVII, sobrevivían poblaciones de esclavos negros. Los escenarios son semejantes: una negra devota de la Virgen habla con una imagen

que la visita en su cabaña, la imagen suda en varias ocasiones ante los esclavos y acaba por ser la patrona de la plantación. Los esclavos, como los indios, festejan las "renovaciones" milagrosas por medio de danzas, saraos y banquetes.<sup>135</sup> La imagen ofrecía, acaso, el punto de unión en torno del cual mestizos y mulatos intentarían más adelante crear un pueblo para librarse de la sujeción de los dueños del molino o de las haciendas vecinas. Como en las comunidades indias, la imagen sirvió entonces como expresión de una identidad, de una solidaridad: pero ya en esta forma era un instrumento político. Mas cabría evocar igualmente las minas de plata del Norte desértico o los obrajes, esos talleres-prisiones en que se apiñaba, en condiciones infrahumanas, una mano de obra miserable y forzada. Todos esos trabajadores veneraban a un santo patrón cuya fiesta anual era ocasión de una modesta procesión y unos modestos ágapes.<sup>136</sup>

El viaje a través de las imágenes barrocas podría proseguirse, así, al infinito: de los indios a los negros, de los negros a los mestizos y de los mestizos a los blancos humildes, de las solemnidades urbanas a los sincretismos de las sierras del Sur y de los desiertos del Norte. Habrá notado el lector que los imaginarios se cruzaban por doquier, como esos jesuitas que irrumpían en el espacio sórdido de un obraje para organizar la fiesta del santo, o bien esos indios que desde sus sierras lanzaban nuevos cultos marianos. Por doquier, en torno de las imágenes, las iniciativas se cruzaban, y las expectativas se mezclaban y chocaban. Inextricablemente. Imaginarios individuales e imaginarios colectivos sobreponían sus tramas de imágenes y de interpretaciones al ritmo de las oscilaciones incesantes entre un consumo de masas y una pléyade de intervenciones personales y colectivas, entre formas en extremo rebuscadas (los arcos de triunfo...) y manifestaciones inmediatamente visibles (los argumentos marifónicos...). Afloraba ahí una misma tensión que, desesperadamente, a través de la imagen intentaba anular la distancia entre el hombre y el mito, entre la sociedad y lo divino: la sacralización. La imagen barroca sería su instrumento predilecto, así como hoy otras imágenes se empeñan en colmar el vacío que separa nuestra vivencia de la ficción en todas sus formas.

En la confluencia de esas iniciativas múltiples, incesantes, y de las políticas lanzadas por la Iglesia, el Imaginario barroco aprovechaba el poder federador de la imagen, su polisemia que toleraba lo híbrido y lo inconfesable. Este imaginario se apoyaba en las convivencias que multiplicaba entre los fieles, o sea su público. En él afloraban sensibilidades comunes que trascendían las barreras lingüísticas, sociales y las culturas; en él transitaban las experiencias visuales más alejadas, desde los éxtasis de la italiana María Magdalena de Pazzi hasta las visiones delirantes de María Felipa. Era un imaginario al que atravesaban cortejos de imágenes prodigiosas, importadas de Europa o milagrosamente descubiertas, copiadas y reinventadas por

<sup>135</sup> Miguel Venegas, *Relación del tumulto [...] contra el ingenio de Xalmolonga*, 1721, BN, México, ms. 1006.

<sup>136</sup> Archivos de la Compañía de Jesús, México, *Fondo Astrain*, vol. 33, "Annuae 1602", fol. 22.

los indios, caídas del cielo, hechas pedazos y "renovadas". Y como la mayor parte de los grupos, hasta los más marginales, participaban en mayor o menor medida en este imaginario, la sociedad barroca logró absorber o contener todas las disidencias, a todos los hechiceros, chamanes sincréticos, iluminados, visionarios, milenaristas, e inventores de cultos que duplicaban por doquier el escenario guadalupano, con menos éxito y menos medios pero con la misma obstinación. Y como el imaginario barroco efectuaba ante todo una sacralización del mundo —el descenso de la Virgen al Tepeyac, al Popocatepetl, el Dios que "cae" sobre la "Montaña Azul"...— sólo el "desencantamiento" amenazaba seriamente su reproducción. Para empezar, adoptó la forma insidiosa pero todavía contenible de la Ilustración y del despotismo ilustrado.