

SERGE GRUZINSKI

LA GUERRA DE LAS IMÁGENES

De Cristóbal Colón a "Blade Runner"
(1492–2019)



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA
MÉXICO

Primera edición en francés, 1990
Primera edición en español, 1994

Este libro contó con el apoyo de la Embajada de Francia en México mediante el Programa de Ayuda a la Publicación "Alfonso Reyes".

Título original:

La guerre des images / de Christophe Colomb à "Blade Runner" (1492-2019)

D. R. © 1990, Librairie Arthème Fayard. París

ISBN 2-213-02450-2

D.R. © 1994, FONDO DE CULTURA ECONÓMICA
Carretera Picacho-Ajusco, 227; 14200 México, D. F.

ISBN 968-16-4446-8

Impreso en México

AGRADECIMIENTOS

Remo Guidieri, David Brading, Carmen y André Bernand, Thierry Marchaisse, Agnès Fontaine, Pedro Pérez y Albert Zissler saben todo lo que estas páginas deben a su amistad, a sus escritos, a sus críticas y al aliento que me han dado.

INTRODUCCIÓN

Los Ángeles, 2019: cielo color naranja, contaminado por lluvias ácidas, perforado por penachos de llamas, suspendido por encima de las pirámides de las grandes “Corporaciones” cuyas enormes moles recuerdan la imagen de los templos precolombinos de Teotihuacán. La imagen está por doquier: sobre los rascacielos, en los aires, detrás de las vitrinas inundadas por la lluvia... Una multitud ruidosa y heterogénea, occidental, hispánica y asiática, pulula por las calles sucias, se lanza por los pasajes, corre entre los detritos, los chorros de vapor y los charcos de agua donde se refleja el cintilar de las imágenes multicolores.

Blade Runner,¹ que Ridley Scott llevó a la pantalla en 1982, es una obra maestra de la ciencia-ficción contemporánea y el punto de llegada o uno de los desenlaces de esta historia, cuando la guerra de las imágenes se convierte en una cacería de los “replicantes”. Esos “replicantes” son unos androides creados para ejecutar tareas peligrosas sobre astros lejanos. Son copias tan perfectas del ser humano que apenas se distinguen de él, imágenes que se vuelven tan amenazantes que es indispensable “retirarlas”, es decir, eliminarlas. Algunos “replicantes” están dotados de una memoria injertada, que se basa en un puñado de viejas fotografías, falsos recuerdos destinados a inventar y a mantener, en todas sus partes, un pasado que jamás existió. Antes de expirar, el último androide mostró al ser humano que le perseguían los horizontes de un saber sin límites, de una experiencia casi metafísica, adquirida en los confines del universo, en el deslumbramiento de la puerta de *Tannhäuser* que ningún ojo humano ha contemplado jamás.

Al describir la falsa imagen, la réplica demasiado perfecta, más real que el original, la creación demiúrgica y la violencia homicida de la destrucción iconoclasta, la imagen portadora de la historia y el tiempo, cargada de saberes inaccesibles, la imagen que se escapa al que la concibió y se vuelve contra él, el hombre enamorado de la imagen que él inventó... *Blade Runner* no da ninguna clave del futuro —la ciencia-ficción nunca nos enseña más que nuestro presente— sino que es un repertorio de los temas que se han manifestado durante cinco siglos sobre la vertiente hispánica, antes mexicana, del continente americano. Esos temas son el origen de este libro. Temas múltiples para explorar a largo plazo, aunque sólo sea para esbozar pistas, para indicar vías.

La guerra de las imágenes. Tal vez sea uno de los acontecimientos mayores de este fin de siglo. Difícil de precisar, disimulado en las trivialidades periodísticas o en los meandros de una tecnicidad hermética, dicha guerra

¹ Esta película se inspiró, libremente, en una novela de Philip K. Dick, *Do Androids Dream of Electric sheep?*, Londres, Grafton Books, 1973.

lo que nos retendrá aquí, sino más bien el examen de los programas y de las políticas de la imagen, el desenvolvimiento de las intervenciones múltiples que entraña o que anticipa, los papeles que adopta en una sociedad pluriétnica. Una lectura de este orden no sólo revela juegos de intereses, enfrentamientos y figuras a menudo olvidadas, sino que aclara de manera distinta algunos fenómenos religiosos que desde el siglo XVII no han dejado de pesar sobre la sociedad mexicana. De ello, el ejemplo más asombroso es el culto a la Virgen de Guadalupe: tanto como la televisión, su efigie milagrosa, aparecida a un indio en 1531, sigue siendo el imán que atrae multitudes, y su culto sigue siendo un fenómeno de masas que nadie se atrevería a poner en duda so pena de caer en iconoclastia.

Añadamos a esos ejes sucesivos, explícita o latente, una interrogación sobre los contornos móviles de la imagen, producto histórico y objeto occidental por excelencia que no tiene nada de inmutable ni de universal. Se comprenderá entonces que no podría tratarse aquí de definir abstractamente la imagen.

Pero ello nos conducirá, de paso, a comenzar la historia de los imaginarios nacidos en el cruce de las esperas y de las respuestas, en la conjunción de las sensibilidades y de las interpretaciones, en el encuentro de las fascinaciones y los apegos suscitados por la imagen. Al privilegiar lo imaginario en su globalidad y su movilidad —que también es la movilidad de lo vivido—, he renunciado a hacer una descripción demasiado sistemática de la imagen y de su contexto por temor a perder de vista una realidad que sólo existe en su interacción. He tratado de resistir, cuando he podido, a las vicisitudes habituales de un pensamiento dual (significante/significado, forma/contenido...) y compartimentado (lo económico, lo social, lo religioso, lo político, lo estético...) cuyos cortes demasiado cómodos acaban por aprisionar más que por explicar. Tal vez una de las virtudes de la investigación histórica sea la de precisar hasta qué punto las categorías y las clasificaciones que aplicamos a las imágenes son, desde hace largo tiempo, inherentes a una concepción culta, debida al aristotelismo y el Renacimiento, pero cuyo arraigo histórico y pretendida universalidad no siempre percibimos.

Otro obstáculo: ¿dónde y cómo interrumpir una travesía de lo imaginario que no termina de desplegarse, despreciando las periodizaciones habituales y las competencias —forzosamente limitadas— del investigador? El *terminus ad quem* —2019— señala esta imposibilidad al mismo tiempo que la naturaleza singular y nunca arbitraria de los datos que van marcando la trayectoria de las imágenes: tienen la “realidad” y el contenido que les permiten una época, una cultura, un grupo. El lector descubrirá otros datos “ficticios” que se desbordan sobre el pasado —como otros se desbordan sobre el porvenir— y llegan a influir más que nuestras temporalidades auténticas y lineales sobre los imaginarios y las sociedades.

Por último, unas palabras sobre el dominio de nuestro estudio. Como en

mecanismos de la propaganda visual luterana, centrado en el estudio de la iconografía y de la retórica de la imagen en la Alemania de la Reforma.

otras materias, la América española, y más particularmente México, es el inicio de un observatorio sin igual. "Conflicto de dobles",⁹ la América colonial duplica al Occidente por sus instituciones, prácticas y creencias interpuestas. Desde el siglo XVI, la Iglesia trasladó a sus misioneros, quienes difundieron el cristianismo erigiendo por doquier parroquias y diócesis. La Corona española la dividió en virreinos, estableció tribunales, instaló una burocracia en escala continental. Pretendió imponer una lengua, el castellano, y durante 300 años sometió a la misma legislación (las *Leyes de Indias*) las inmensidades americanas. La Corona hizo surgir ciudades; la Iglesia construyó conventos, iglesias, catedrales, palacios; Europa envió a sus arquitectos, sus pintores y sus músicos: el México del compositor barroco Manuel de Zumaya fue contemporáneo de la Alemania de Telemann... Pero también era el corazón floreciente de un imperio que emprendió la tarea colosal de integrar las sociedades y las culturas indígenas a las que, en parte, había desmantelado. Algunos indios resistieron, otros se opusieron a base de ardid, buscaron e imaginaron acomodos con el régimen de los vencedores. Muy pronto, las etnias se mezclaron; los seres, las creencias, los comportamientos se hicieron mestizos. La América hispánica se volvió, así, la tierra de todos los sincretismos, el continente de lo híbrido y de lo improvisado. Indios y blancos, esclavos negros, mulatos y mestizos coexistían en un clima de enfrentamientos y de intercambios en que, sin dificultad, podríamos reconocernos. América, "conflicto de dobles"...

El choque imprevisto y brutal de sociedades y de culturas exacerbó las tensiones, multiplicó los cuestionamientos, exigió hacer elecciones a cada momento. Evoca demasiado nuestro mundo contemporáneo en su versión posmoderna para no suscitar la reflexión: sobre el destino de las culturas vencidas, sobre los mestizajes de todas clases, sobre la colonización de lo imaginario... Yo había empezado por analizar las reacciones de los grupos indígenas a la dominación española, mostrando cómo, lejos de ser mundos muertos o fijados, no dejaron de construir y de reconstruir sus culturas. *Les Hommes-Dieux du Mexique* seguía la evolución del concepto del poder en el medio indígena, yuxtaponiendo y disecando algunos destinos individuales que constituían otras tantas existencias no realizadas pero fulgurantes de jefes divinizados. *La Colonisation de l'imaginaire** consideraba de manera global la suerte de las poblaciones del centro de México en la época colonial. Las comunidades indias sobrevivieron al apocalipsis demográfico que las disgregó y llegaron a crearse identidades nuevas, a inventarse memorias y a hacerse un espacio en el seno de la sociedad colonial que las discriminaba, si lograban que la fascinación de la ciudad mestiza, el alcohol, la explotación forzosa y el anonimato no las quebrantaran o dispersaran.

A través de la historia mexicana se perfilaba un proceso de occidentalización cuya primicia fue la América hispánica desde el siglo XVI hasta el XVIII. ¿Cómo penetrar en esta gigantesca empresa de uniformación cuyo

⁹ Remo Guidieri, *Cargaison*, Paris, Seuil, 1987, p. 42.

* *La colonización de lo imaginario*, versión del FCE. [T.]

desenlace planetario observamos en este fin de siglo hasta en los estudiantes de la plaza de Tiananmen? Con Carmen Bernard, en *De l'idôlatrie*,** abordamos uno de sus resortes intelectuales. El Occidente proyectó sobre la América india unas categorías y unas redes para comprenderla, dominarla y aculturarla. Con esta intención, para identificar al adversario al que deseaban convertir, los misioneros recuperaron la terminología de los Padres de la Iglesia y denunciaron infatigablemente las "idolatrías" indígenas al mismo tiempo que perseguían a los "idólatras". Se sucedieron las teorías y las interpretaciones. El Occidente cristiano redujo sus presas a sus propios esquemas, las volvió objeto de sus debates, inventó de paso las "religiones amerindias" hasta que, cansado, se volvió hacia otros exotismos y otras polémicas.¹⁰

En el curso del análisis me pareció que la cuestión de los ídolos no era, a la postre, más que un aspecto secundario de la idolatría. Para devolverle su verdadero alcance, había que confrontarla con la de las imágenes. Los ídolos indígenas habían sufrido la invasión de las imágenes del cristianismo y de los europeos. El tema exigía que se captara en un solo impulso la acción del colonizador y la respuesta del colonizado, fuese indio, mestizo, negro o mulato. Pero, ¿no era necesario, igualmente, dar a la imagen un peso estratégico y cultural —que yo había subestimado— y precisar mejor lo que abarca la noción seductora pero a menudo imprecisa de lo imaginario?

Tal es el objeto de esta *Guerra de las imágenes*, cuarta y última parte de un viaje de historiador por el México español.

** *De la idolatría. Una arqueología de las ciencias religiosas*, 1992, Fondo de Cultura Económica.

¹⁰ *Les Hommes-Dieux du Mexique. Pouvoir indien et domination coloniale, XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris, Editions des archives contemporaines, 1985; *La colonisation de l'imaginaire. Sociétés indigènes et occidentalisation dans le Mexique espagnol, XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1988, y con Carmen Bernard, *De l'idôlatrie. Une archéologie des sciences religieuses*, Paris, Seuil, 1988.

III. LAS PAREDES DE IMÁGENES

LA IDOLOCLASTIA que practicaron los conquistadores fue tan espectacular como circunscrita y temporal. Ocupados en conquistar, en pacificar y en saquear el país, dejaron subsistir por doquier los cultos antiguos, limitándose a prohibir la celebración pública de sacrificios humanos. Indiferencia y prudencia motivadas tanto por intereses materiales como por consideraciones estratégicas: se temía que los indios se propusieran, en cualquier momento, expulsar al invasor, aprovechando una relación de fuerza que todavía estaba indiscutiblemente en su favor. Por tanto, la furia cortesiana no había sido más que un breve preludeo, lo bastante eficaz sin embargo para que, ante el peligro, los dirigentes indígenas pensaran en medidas de salvaguardia y de repliegue. En todo caso, "la idolatría estaba en paz"¹ y el *statu quo* imperó durante algunos años.

LA GUERRA CONTRA EL DEMONIO {

Hubo que aguardar la llegada de los franciscanos, en el año 1525, para que comenzara la primera campaña de evangelización del país. Se inauguró con la destrucción sistemática e irreversible de santuarios y de ídolos² (il.2); se intensificaba la guerra de las imágenes. Esta vez, la agresión no perdonó ni los edificios ni a los sacerdotes que, al principio, la "descontaminación" había respetado. En la región central, en el valle de México y en Tlaxcala se desencadenó la ofensiva. Las acciones emprendidas fueron brutales; los sacerdotes paganos fueron atemorizados y amenazados de muerte. Esos ataques permitieron a los religiosos y a sus discípulos indígenas descubrir que se habían mezclado imágenes de Cristo y de la Virgen con los ídolos, y que habían sido irresistiblemente absorbidas por el paganismo autóctono. El sacrilegio obligó a los evangelizadores a quitar a los indios las imágenes que les habían dado los conquistadores. En cierto modo, hubo un retorno al punto de partida, como si el celo cortesiano hubiese cometido un error. Y sin embargo, en lo esencial prevaleció la continuidad, de Cortés a los franciscanos. El conquistador no escatimó su apoyo a los religiosos, quienes le correspondieron bien, sin pensar en reprocharle la precipitación de sus iniciativas.

¿Por qué 1525? Los franciscanos aún no eran más que un puñado, la do-

¹ Motolinía (1971), p. 34

² Motolinía (1971), Mendieta (1945); para una visión de conjunto, Robert Ricard, *La "conquête spirituelle" du Mexique*, París, Institut d'Ethnologie, 1933 (hay traducción al español del FCE) y Georges Baudot, *Utopie et histoire au Mexique. Les premiers chroniqueurs de la civilisation mexicaine (1520-1569)*, Tolosa, Privat, 1977.

minación española apenas estaba firme; en todo caso, no lo bastante sólida para correr el riesgo de una idoloclastia generalizada. Pero, ¿no hay que invertir la relación de fuerzas y reconocer que la idoloclastia había sido interpretada como el medio de acabar de una vez por todas con los sacerdocios paganos y de debilitar toda resistencia? ¿La guerra de las imágenes no sería más que una manera de proseguir la guerra por otros medios y ganarla? Al parecer, el traumatismo causado por los ataques devastadores tuvo los resultados esperados, y la destrucción de los ídolos contribuyó poderosamente al desmantelamiento o a la parálisis de las defensas culturales del adversario. La guerra de las imágenes añadía sus efectos espectaculares a las repercusiones de la derrota militar y al choque epidémico que empezaba a diezmar a los indios. Aun tomando en cuenta el triunfalismo de los cronistas y a veces su ingenua satisfacción de sí mismos, hay que reconocer que la audacia de los religiosos casi no provocó respuestas organizadas y abiertas en el centro del país. Antes bien, suscitó un germen de oposición que hacía circular visiones y profecías antiespañolas.

Pero, ¿cómo no ver ciertas coincidencias cronológicas? En el siglo XVI la idolatría no sólo es americana. La idoloclastia mexicana que azotó al país de 1525 a 1540, aproximadamente, es contemporánea de la iconoclastia europea, de una iconoclastia de inspiración reformada que condena el culto de los santos y prohíbe su representación. En sólo unos meses, México se adelanta... al Jura. En el momento en que los franciscanos lanzan sus primeras expediciones en torno de la laguna, el reformador Farel arroja al Aleine en Montbeliard la estatua de San Antonio (marzo de 1525) y fomenta ataques contra los altares y las imágenes.³ En los años siguientes, la idolatría es solemnemente "quitada" en las ciudades suizas ganadas por la Reforma. En 1536, Enrique VIII manda destruir los dos santuarios de San Edmundo en Suffolk, "para evitar la abominación de la idolatría".⁴ En el mismo año, "siguiendo el ejemplo de los buenos reyes fieles del Antiguo Testamento", el conde de Berna da la orden "de abatir todas las idolatrías... todas las imágenes e ídolos".⁵ Como por un eco transoceánico, el emperador Carlos V ordena en 1538 a su virrey de México "derribar y suprimir todos los cues (santuarios) y los templos de los ídolos", "buscar los ídolos y quemarlos".⁶ Mientras los españoles se lanzan a la empresa de purgar de sus ídolos a todo un continente, la Inglaterra de los Tudor destruye progresivamente sus imágenes a medida que se radicaliza la Reforma. ¡Se cubren las iglesias con cal, como en México se habían blanqueado las pirámides!⁷

De la iconoclastia de los anabaptistas de Münster (1534) a la oleada que en 1566 debía abatirse sobre los Países Bajos, la destrucción de las imágenes

³ Émile G. Léonard, *Histoire générale du protestantisme. La Réformation*, tomo I, París, PUF, 1961, pp. 279-280.

⁴ Phillips (1973), p. 64

⁵ Léonard (1961), p. 284

⁶ Genaro García, *Documentos inéditos o muy raros para la historia de México*, México, Porrúa, 1974, pp. 428-429.

⁷ Phillips (1973), p. 89.

fue un acto que horrorizó o galvanizó a la Europa del siglo XVI.⁸ Los fundamentos bíblicos, el tono de los ataques se asemejan extrañamente, y con razón, pero también el odio, aunque de Europa a América se inviertan los papeles y el ídola papista se convierta, del otro lado del océano, en destructor de ídolos. La distinción entre una iconoclastia secular, popular, y una iconoclastia teológica, no carece, por cierto, de equivalentes en suelo americano, donde la idoloclastia a flor de piel de los conquistadores es seguida de una ofensiva más meditada de los religiosos. ¿Hay que llevar aún más lejos la comparación? Tanto en la Inglaterra reformada de Enrique VIII como en el México del obispo Zumárraga, la busca de tesoros se confundió, a menudo, con la búsqueda de los ídolos, y las destrucciones fueron pretexto, por doquier, para cometer exacciones y abusos de todas clases.⁹

Así, cuando a partir de 1525 los franciscanos decidieron derribar los templos y los ídolos, su actitud se fundó menos en una repulsión irresistible que en la denuncia argumentada de la idolatría. Las condenas y las advertencias veterotestamentarias, como la interpretación que la Biblia propone de los orígenes de la idolatría, inspiraron a la mayor parte de los evangelizadores. El franciscano Motolinía tomó del *Libro de la sabiduría* una exégesis del culto del ídolo, que recapitulaba las capacidades múltiples de la imagen: sustituto afectivo que recibe el amor que se tenía a un ser querido y desaparecido; "rememorar la memoria"; es un instrumento de dominación política al servicio de una adoración a distancia; señuelo engañoso cuando el virtuosismo de los artistas produce copias "más bellas y elegantes" que su modelo.¹⁰ A las advertencias del *Libro de la sabiduría*, la experiencia mexicana añadió el espanto provocado por el número incalculable de los ídolos mexicanos, "casi todas las cosas que se ven sobre la tierra y en el cielo" poseían, a instigación del demonio, su réplica idolátrica.¹¹

¿Cómo conciliar tanta hostilidad a los ídolos con el papel eminente que el catolicismo romano atribuía a las imágenes? A diferencia de los judíos o de los reformados iconoclastas, los evangelizadores de México predicaban una religión con imágenes. Sin embargo, no eran imágenes sino el Santísimo Sacramento lo que oponían, de preferencia, a los ídolos y al diablo al ir en sus misiones. Por muy ortodoxa que fuera, la procesión no carecía de resonancias veterotestamentarias, que glosan los cronistas: "llevada el arca del testamento a su profano templo, destruyó su idolatría y cayeron sus ídolos delante de ella", e infligió llagas mortales a los filisteos.¹² Y sin embargo, hacía ya largo tiempo que los filisteos y los egipcios de la Biblia habían su-

⁸ Norman Cohn, *The Pursuit of the Millennium*, Nueva York, Oxford University Press, 1974, p. 262; Phyllis Mack Crew, *Calvinist Preaching and Iconoclasm in the Netherlands, 1544-1569*, Cambridge, Cambridge University Press, 1978.

⁹ Keith Thomas, *Religion and the Decline of Magic. Studies in Popular Belief in Sixteenth- and Seventeenth Century England*, Harmondsworth, Penguin Books, 1973, p. 280.

¹⁰ Motolinía (1971), p. 299. El *Libro de la Sabiduría* probablemente fue redactado en Alejandría en un medio helenizado, que constantemente se enfrentaba al paganismo en un marco que se asemejaba al de México en la primera mitad del siglo XVI.

¹¹ Motolinía (1971), p. 69.

¹² *Ibid.*, p. 90.

frido la misma suerte que los ídólatras de América. Si había que recurrir al precedente del Arca de la Alianza —esta lejana prefiguración de la presencia real del Santísimo Sacramento— es porque a veces resultaba embarazoso tener que propagar la destrucción de los ídolos en nombre de una religión con imágenes. De ello estaban conscientes los evangelizadores, que se basaban en la presencia real, no figurativa, o sea el relicario de Dios, para expulsar a los demonios. De ahí su discreción al recurrir a la imagen santa y la prudencia que de ordinario manifestaron en su aplicación.

LA IMAGEN-MEMORIA FRANCISCANA

Ciertas querellas opusieron a los franciscanos a la jerarquía y después a la Inquisición cuando, desde mediados de siglo, las órdenes mendicantes —los dominicos y agustinos se habían sumado a los franciscanos— perdieron la supremacía en la evangelización del país. Esos enfrentamientos revelan el modo en que los primeros misioneros de México concebían la imagen cristiana y el uso que le reservaban. Obligados a explicar su práctica y su posición, los franciscanos plantearon argumentos en donde se transparenta una indiscutible desconfianza. Sus razones son teológicas, tácticas y materiales. Expresan, hacia las imágenes, un erasmismo prudente, si no reticente, pues los evangelizadores de México no habían permanecido insensibles a los impulsos de la Pre-Reforma y a la obra del humanista de Rotterdam. Sus motivos expresan la voluntad de extirpar para siempre la idolatría, “a que por su gentilidad/los indios/han sido muy inclinados”¹³ y de impedir toda recaída, asociando una política de tabla rasa a la negativa de toda componenda; por último, y más trivialmente, reflejan una escasez de imágenes europeas. Rasgo revelador: los religiosos decidieron suprimir la representación de Cristo de las cruces de piedra y de madera que levantaban por doquier. En lugar del cuerpo humano, unos símbolos de la Pasión cubrían los brazos de la cruz para suprimir los equívocos que habría podido suscitar la asimilación de la muerte de Cristo a una muerte sacrificial de cariz prehispánico.

Los primeros evangelizadores tuvieron dificultades para inculcar a los indios la diferencia entre Dios, la Virgen María y sus imágenes, “porque hasta entonces solamente nombraban María o Santa María y diciendo este nombre pensaban que nombraban a Dios y a todas las imágenes que veían llamaban Santa María”.¹⁴ Esta interpretación emana de auditorios neófitos, aún poco familiarizados con la sustancia de las prédicas franciscanas. La ecuación implícita planteada entre Dios, la Virgen y las imágenes probablemente se deriva de la imbricación de la tradición prehispánica —la del *ixip-*

¹³ “Confesión de Mathurin Gilbert” en Francisco Fernández del Castillo, *Libros y libreros en el siglo XVI*, México, FCE, 1982, p. 21; sobre el erasmismo y el culto de las imágenes, véase Marcel Bataillon, *Erasmus et l’Espagne*, París, 1937 (hay traducción en español del FCE) y Phillips (1973) pp. 35-39. Tomás Moro expulsaba las imágenes de *Utopía*.

¹⁴ Motolinía (1971), p. 37.

lla— y del insistente monoteísmo de los misioneros: para los indios, el divino cristiano —“Dios”— debía ser capaz de adoptar manifestaciones y nombres múltiples, y sus representaciones no podían dejar de confundirse con él. A ojos de los franciscanos, los indios cometían dos errores sobre la identidad de la imagen y sobre su naturaleza.

Podemos comprender que los religiosos hayan temido que esta confusión precipitara a los indígenas, del culto de las imágenes a las prácticas neoidolátricas. Exaltar el culto de una imagen de la Virgen podía volverse un ejercicio peligroso, “porque creerían que era la Virgen misma y que en ese concepto la adorarían como solían adorar los ídolos”.¹⁵ La crítica se refiere al capítulo XIII del Deuteronomio, que reprueba toda latría que no tenga por objeto a Dios, y ataca los falsos profetas cuando predicán sobre dioses nuevos y les atribuyen supuestos prodigios. La confusión así sembrada en el mundo indígena podría llegar a transformarse en agitación si las imágenes cristianas fueran adoradas en el emplazamiento de los antiguos santuarios paganos: los indios se imaginarían entonces que los españoles sancionaban los antiguos cultos y adoraban sus dioses, en un resurgimiento inesperado, fomentado por los vencedores. Así, el culto de las imágenes no sólo es captado como una fuente de equívocos y de escándalo sino también, en ciertos marcos, como un eventual fermento perturbador y desestabilizador del orden colonial.¹⁶

Ante todo, los franciscanos temían la deriva idolátrica. Es preciso evitar que los “naturales” crean en imágenes de piedra y de madera. Éstas sólo deben servir para suscitar la devoción hacia lo que representan y que se encuentra en el cielo. Y tienen que aprender de memoria: “se pinta la imagen de santa María para que solamente se traiga a la memoria que es Ella la que mereció ser madre de Nuestro Señor y que ella es la gran intercesora del cielo”, o bien: “el crucifijo se figura o pinta solamente para remembranza”.¹⁷ Sería imposible reivindicar más claramente la dicotomía del significante y del significado, de la imagen y de la “cosa representada”.¹⁸ Una imagen de la Virgen no es Dios, como no podría confundirse con la Virgen misma. Sólo es un instrumento del recuerdo y de la memoria.

El Occidente cristiano conocía de tiempo atrás esta función pedagógica y mnemotécnica asignada a la imagen y ampliamente justificada por el analfabetismo de las masas europeas y después por el de los indígenas. Para la tradición medieval, las imágenes contribuyen a “la instrucción de las gentes simples porque son instruidas por ellas como si lo fueran por libros. Lo que un libro es para quienes saben leer, lo es una imagen para el pueblo ignorante que la contempla”.¹⁹ Los franciscanos explotaron esta facultad de la imagen en sus campañas de evangelización. Nombres como los de Jacobo

¹⁵ Edmundo O’Gorman, *Destierro de sombras. Luz en el origen de la imagen y culto de Nuestra Señora de Guadalupe del Tepeyac*, México, UNAM, 1986, p. 77.

¹⁶ *Ibid.*, p. 78.

¹⁷ Fernández del Castillo (1982), “Proceso contra Maturino Gilberti”, p. 33.

¹⁸ *Ibid.*, p. 21.

¹⁹ Baxandall (1986), p. 41.

de Testera o Diego Valadés suelen asociarse a este "nuevo método de enseñanza": "Gracias al medio de las imágenes" el conocimiento de la Sagrada Escritura debía imprimirse en los espíritus de esas poblaciones "sin letras, olvidadizos y amantes de la novedad y de la pintura" (il. 7).

Los franciscanos empleaban telas pintadas en que aparecían "en un modo y orden muy ingenioso" el símbolo de los apóstoles, el decálogo, los siete pecados capitales, las siete obras de misericordia.²⁰ El procedimiento, sistemáticamente practicado, demostró ser fructífero, y tan eficaz que fue sometido al Consejo de Indias y retomado por otros religiosos, que se lo apropiaron con gran contrariedad de los franciscanos. Cuando el dominico Gonzalo Lucero evangelizó la Mixteca, región del sur del México central, a su vez utilizó pinturas, y entre ellas una tela que representaba dos bergantines: uno de ellos estaba lleno de indios piadosos, y el otro mostraba a unos ebrios con sus concubinas. La alegoría sólo en apariencia era sencilla, pues los indígenas de esta comarca montañosa rara vez habían visto el mar, y menos aún los navíos.²¹ Pero, ¿podían imaginar esos religiosos que al exhibir sus telas pintadas repetían los gestos de los antiguos sacerdotes que desplegaban los códices como acordeones ante los ojos de los indios, y que esos mismos indios probablemente fijaban en las imágenes cristianas una mirada todavía preñada de la espera y el temor que suscitaban las pinturas antiguas?

Pese a esta sensibilidad a la eficacia didáctica de la imagen, la obsesión de la idolatría y el recuerdo lancinante de la condenación del Deuteronomio inspiraron actitudes de un radicalismo que pronto fue sospechoso, "erróneo y escandaloso" a ojos de la Iglesia.²² Pues no había nada mejor, para disipar todo equívoco e impedir que los indios interpretaran la veneración de las imágenes en términos paganos, que negarles su culto.²³ Además, era delicado trasladar a las lenguas indígenas, aún mal dominadas, todas las sutilezas de una teología de la representación. Esto es lo que imprudentemente sugiere hacia 1558 el apóstol de los indios de Michoacán y autor del primer diccionario y de la primera gramática en lengua tarasca, el francés Mathurin Gilbert, en su *Diálogo de la doctrina cristiana*:

Discípulo: —Pues Señor, ¿por qué ahora otra vez se pinta la imagen de Nuestra Señora y de los santos que ahora se adoran, pues que Dios lo mandó así que ninguna imagen se adore.

Maestro: —Hijo, no se adora ninguna imagen aunque sea el crucifijo o Santa María o los santos, porque solamente se traiga a la memoria la gran misericordia de Dios... aunque delante del crucifijo de rodillas se adora, no empero se adora el

²⁰ Esteban J. Palomera, *Fray Diego Valadés O. F. M., evangelizador humanista de la Nueva España. Su obra*, México, Jus, 1962, p. 141; J. Benedict Warren, *La conquista de Michoacán, 1521-1530*, Morrelia, Fimax, 1977, pp. 122-128.

²¹ Juan Bautista Méndez, "Crónica de la provincia de Santiago de México del orden de los Predicadores", inédito, 1685, Archivo del Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, Colección Gómez de Orozco, núm. 24.

²² Fernández del Castillo (1982), p. 35.

²³ *Ibid.*, p. 21.

crucifijo porque solamente es hecho de palo, pero a Dios mismo nuestro Señor se adora que está en el cielo.²⁴

IMAGEN-SEMEJANZA

Sin embargo, prudencia y ortodoxia eran conciliables. La práctica franciscana se fundó en una definición convencional de la imagen que un cronista de comienzos del siglo XVII, el franciscano Juan de Torquemada, hizo explícita en el colosal monumento —la *Monarquía indiana* (1615)— que levantó a la gloria del apostolado mendicante: “La imagen es la semejanza de otra cosa a la que representa en su ausencia.”²⁵ Una relación de similitud y de semejanza asociaba la cosa a su representación. Era la vulgata de la imagen brillantemente enunciada desde el siglo XV por el italiano Alberti en su *Della pittura*,²⁶ fundada sobre el principio de la *repetitio rerum* e indiscutiblemente ligada a la especificidad de la escritura alfabética, siendo la imagen la reproducción y el espejo de la realidad sensible, como la escritura puede serlo de la palabra.²⁷ Reconocemos ahí “la noción estrictamente representativa del signo pictórico que impone la escritura fonética”²⁸ y que constituye uno de los fundamentos mayores de la representación en el mundo letrado occidental, tan distinto en este aspecto de las modalidades que había preferido el México antiguo.

De Alberti a Cortés, de Cortés a Juan de Torquemada, en el fondo corría el mismo discurso, sancionado por el Concilio de Trento y todavía compartido por el conjunto de nuestros contemporáneos, aun cuando la práctica desborde, a menudo, el espacio tan claramente circunscrito de la teoría.

Al abordar la cuestión decisiva de la representación de lo invisible y de lo divino, Juan de Torquemada consideró que la visualización constituía una operación a la vez imposible y necesaria, en cierto modo un “peor es nada”. El hombre, en su flaqueza, necesita materializar y hacer visible a la divinidad, “para que al verla con ojos corporales pueda fiarse de ella en el conflicto en que presiente todas sus angustias y sus necesidades”.²⁹ La representación, el signo visible, “como lo es la imagen artificial que la representa”, son, pues, inevitables. Pero Torquemada se escandalizó de que el hombre hubiese podido atribuir a las estatuas una parte de la divinidad y no abandonó una desconfianza intrínseca, pues la imagen no era más que una “máscara maliciosa y engañosa”. ¿No podía prestarse ésta a todas las empresas de enajenación y de “dominio y señorío?”³⁰

²⁴ *Ibid.*, p. 11. Las imágenes pueden inspirar otras desconfianzas, esta vez de orden psicológico, que se añaden a las anteriores. A fuerza de “desmontar” las ilusiones de los sentidos, el dominico Las Casas hace hincapié en los peligros de un imaginario mal controlado: “los demonios pintan y representan en la imaginación y la fantasía las imágenes o figuras o especies que quieren, ya sea que estemos dormidos o despiertos, de noche o de día.” (1967, tomo II, p. 498).

²⁵ Torquemada (1976), tomo III, p. 104

²⁶ Damisch (1972), p. 300.

²⁷ *Ibid.*, p. 308.

²⁸ *Ibid.*, p. 161.

²⁹ Torquemada (1976), tomo III, p. 106.

³⁰ *Ibid.*, p. 108; el cronista refleja fielmente la línea del Concilio de Trento que había prohibido

En cambio, el cronista no ofrece nada consistente en el capítulo de la imagen cristiana. Prevalece la reticencia. Cierto es que las páginas dedicadas a la imagen sirven, ante todo, de introducción a la refutación de las idolatrías indígenas. Al hacer hincapié de este modo en la imagen-ídolo y guardar silencio ante la imagen milagrosa —pese a ello en pleno auge en la fecha en que escribe—, Torquemada se contentó con ilustrar, con un gran soporte erudito, la línea de sus predecesores. Por lo demás, como ellos, Torquemada tenía la plena conciencia del poder incomparable de la imagen.

LA IMAGEN QUE VIENE DE FLANDES

¿Cuáles fueron las primeras impresiones visuales que recibieron los indios? Las primeras imágenes desembarcadas en suelo mexicano fueron telas y sobre todo esculturas de las que podemos tener un atisbo contemplando las obras castellanas, aragonesas y andaluzas del siglo xv y los pocos ejemplares conservados en México. Como, por ejemplo, la Virgen de la Antigua, colocada en la catedral de México.³¹

En la misma medida que el arte ibérico, la experiencia flamenca de la imagen —y, en mucho menor grado, la del *Quattrocento* italiano— es la que está en los orígenes de esta aventura: Gante al igual que Sevilla, y mucho más que Florencia o Venecia. Influencias flamencas atravesaron el gótico español a lo largo de todo el siglo xv, y con ellas la concepción de que el orden figurativo se une al orden empírico y se somete a las mismas leyes.³² La mayor parte de los primeros impresores establecidos en la Península Ibérica eran de origen germánico o flamenco, y muchos grabados difundidos por España fueron copias de originales nórdicos.³³ El estilo del Norte influyó, pues, sobre la escultura,³⁴ la pintura, el libro ilustrado y el grabado. Tan grande fue el contagio que, para elogiar el talento de los indios mexicanos, el dominico Bartolomé de las Casas cita de manera natural el ejemplo de los pintores septentrionales: “Se dieron a pintar nuestras imágenes, las cuales hacen tan perfectas y con tanta gracia como los más primos oficiales de Flandes.”³⁵ En otra parte, la tapicería flamenca le sirve como punto de comparación.³⁶ A ese prestigio artístico se añaden los nexos especiales que unen

“que se crea que hay [en las imágenes] alguna divinidad o alguna virtud por la cual se deba rendirles culto” (véase Chanut, *Le Saint Concile de Trente*, Paris, Sébastien Mabre-Cramoizy, 1686, p. 362).

³¹ Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México*, México, UNAM, 1982, p. 14. Desde 1519, la Casa de Contratación de Sevilla adquiere obras para expedirlas a América, y unos pintores flamencos trabajan en el puerto de Guadalquivir para las Indias Occidentales.

³² Damisch (1972), pp. 118-119.

³³ James P. R. Lyell, *Early Book Illustration in Spain*, Nueva York, Hacker Art Books, 1976 (1a. edición, Londres, 1926, pp. 3, 31).

³⁴ Fabienne Emilie Hellendoorn, *Influencia del manierismo-nórdico en la arquitectura virreinal religiosa de México*, Delft, UNAM, 1980, p. 165.

³⁵ Las Casas (1967), tomo I, p. 332.

³⁶ *Ibid.*, p. 340.

Castilla y Aragón a los Países Bajos y a la Europa germánica, ya que Carlos V, heredero de los Reyes Católicos, también lo es de los Habsburgo y de los duques de Borgoña. No olvidemos que en nombre de un soberano nacido en Gante y conde de Flandes conquista Cortés el remoto México, así como a través de las lecciones de un flamenco, Peter Crockaert, el teólogo Francisco de Vitoria asimila el pensamiento tomista y da a la escuela de Salamanca un brillo inigualado.³⁷

Flandes estuvo presente en México de manera aún más inmediata. Gracias al "favor de los grandes de Flandes [que] en esta época mandaban en las Españas"³⁸ —entiéndase los consejeros borgoñones del joven Emperador—, unos franciscanos del convento de Gante pasaron a América y se instalaron en México desde 1523.³⁹ Uno de ellos, hermano lego llamado Pedro de Gante, es una figura pionera de esta historia. Abandonó los Países Bajos aún en pleno esplendor. En ellos prosperaba la pintura bajo la influencia de Memling, Gérard David, Hugo Van der Goes y los epígonos de los Van Eyck. Los maestros arcaizantes se codeaban con artistas más sensibles a las adquisiciones italianas del *Quattrocento*. El Bosco había muerto siete años antes, y Brueghel iba a nacer cuando Pedro salió de Flandes. Llegado a México, Pedro de Gante inauguró una escuela en un anexo de la capilla de San José de los Indios para enseñar las artes y las técnicas del Occidente. En una ciudad que apenas renacía de las cenizas de la Conquista, se propuso mostrar a los indígenas la escritura, el dibujo, la pintura y la escultura a partir de modelos europeos y, por tanto, principalmente flamencos. Según la tradición, el propio Pedro de Gante tenía talento suficiente para ser el autor de una imagen de la Virgen de los Remedios, conservada hoy en la iglesia de Tepepan, al sudoeste de la ciudad de México.⁴⁰

El misionero iba acompañado por otros dos franciscanos flamencos, Johann Van den Auwera (Juan de Aora) y Johann Dekkers (Juan de Tecto), también de Gante, confesor de Carlos V y teólogo de la universidad de París.⁴¹ Probablemente, ambos llevaban en sus cofres libros impresos en los Países Bajos y en el norte de Europa. Sin esperar la llegada en 1524 de los Doce —primer contingente franciscano enviado a América—, el pequeño grupo flamenco echó las bases de esta "gigantesca conquista espiritual": la evangelización de México y de la América Central.⁴² Dekkers y Van den Auwera desaparecieron bastante pronto, pero Pedro de Gante ejerció hasta su muerte, ocurrida en 1572, un magisterio indiscutible; en medio siglo de actividades ininterrumpidas, su popularidad y su prestigio lo convirtieron en rival del arzobispo de México.⁴³ Pese a la distancia, esos flamencos mantu-

³⁷ Anthony Pagden, *The Fall of Natural Man, The American Indian and the Origins of Comparative Ethnology*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982, p. 60.

³⁸ Torquemada (1977), tomo V. p. 21.

³⁹ *Ibid.*, p. 51.

⁴⁰ Toussaint (1982), p. 21.

⁴¹ Motolinía (1971), p. 123.

⁴² Baudot (1977), p. 250: sobre la evangelización, véase Ricard (1933) y Gruzinski (1988), pp. 239-248 y *passim*.

⁴³ Torquemada (1979), tomo VI, pp. 184-188.

vieron nexos con su tierra de origen, y no sólo relaciones epistolares,⁴⁴ ya que no es imposible que el catecismo en náhuatl de Pedro de Gante fuese enviado a los Países Bajos para ser impreso en Amberes, hacia 1528.⁴⁵ Más tarde, unos pintores del Norte se establecieron en la Nueva España, y no nos sorprende ver que en 1558 el Tercer Concilio Mexicano recomiende a los pintores emplear el tratado sobre las imágenes sagradas de Juan de Molano, flamenco nacido en Lila y muerto en Lovaina.⁴⁶

LA BULA Y EL INDIO

Para los indios, la enseñanza de las imágenes adoptó inmediatamente la forma de un aprendizaje. La primera obra indígena inspirada por el Occidente se remonta a 1525: la copia de una viñeta grabada sobre una bula pontificia, que representaba a la Virgen y Cristo. El trabajo fue tan perfecto que un español lo llevó a Castilla “para mostrarlo y atraer la atención sobre él”.⁴⁷ Es notable que esta “primera” obra americana tenga, como telón de fondo, el comienzo de las campañas idoloclastas en 1525, y que la destrucción de los ídolos de Texcoco sea contemporánea del brote en México, bajo cobijo indígena, de la imagen cristiana. La simultaneidad y el paralelismo de esos acontecimientos son menos asombrosos si pensamos en la parte activa que desempeñó Pedro de Gante en la aniquilación de los templos y de los ídolos, al mismo tiempo que difundía la imagen y la escritura. Toda la ambivalencia de la occidentalización, sus coartadas, su buena conciencia y su eficacia encarnaron en ese personaje. La imagen cristiana en México nació pues, literalmente, sobre los escombros y las cenizas del ídolo.

No menos revelador es el hecho de que la primera imagen producida por un indígena se haya convertido, inmediatamente, en objeto de curiosidad, de exportación y de exposición (“cosa notable y primera”). Por lo demás, fue seguida por otras realizaciones —en especial, mosaicos de plumas— que fueron a enriquecer las colecciones europeas, como 30 años antes lo hicieran los zemíes. Al principio, el papel del artista indígena era limitado: consistía en reproducir lo más fielmente posible un original europeo. Circunscrita a la copia, para empezar, la creatividad india debía limitarse a mostrar una habilidad técnica o un virtuosismo que serían recompensados si se abstenía de tocar tanto la forma como el fondo, es decir, si sabía permanecer invisible: “no parecía haber diferencia del molde a la que él sacó”.⁴⁸ Así, desde 1525 se dieron las condiciones ideales de la copia indígena; estipulaban

⁴⁴ *Ibid.*, pp. 187-188.

⁴⁵ La introducción de Ernesto de la Torre Villar a Fray Pedro de Gante, *Doctrina cristiana en lengua mexicana* (edición facsimilar de la de 1553), México, Centro de Estudios Históricos Fray Bernardino de Sahagún, 1981, p. 80.

⁴⁶ José Guadalupe Victoria, *Pintura y sociedad en Nueva España. Siglo XVI*, México, UNAM, 1986, p. 108.

⁴⁷ Mendieta (1945), tomo III, p. 62.

⁴⁸ *Idem.*

una reproducción pasiva y limitaban al mínimo la intervención de los indios. En busca de reproductores y no de conceptualizadores, el Occidente conquistador casi no se apartó de esta actitud.

En adelante, los indios se dedicarían a reproducir escrupulosamente las "materias que se les daban",⁴⁹ materias que fueron principalmente grabados, pues éstos, más fácilmente que las telas o las esculturas, podían llegar a México y circular entre las manos de los indios. El final del siglo xv no sólo fue la época de difusión de la imprenta por toda Europa, sino también la del auge de la imagen grabada.⁵⁰ Los horizontes abiertos por la reproducción mecánica constituyen una revolución sin precedente en los medios de comunicación, comparable en amplitud a la difusión de la letra impresa; corresponde, asimismo, al descubrimiento y a la colonización del continente americano, al que ofrece, muy oportunamente, los medios de una conquista por la imagen. Tan sólo en España, cerca de la cuarta parte de los incunables enumerados por Lyell contiene grabados en madera, y en 1580 en Sevilla —puerta de las Américas— se imprime el primer libro ilustrado en España.⁵¹ La imagen que por vez primera pudo reproducir masivamente el mundo occidental y que puso ante los ojos de los indios de México se redujo, pues, a una expresión generalmente monocroma: el rasgo ofrecía una lectura selectiva de la realidad y el espacio se dividía en dos planos principales, en el seno de una perspectiva totalmente rudimentaria. Una Europa en blanco y negro...

Podemos formarnos una idea de ello hojeando el catecismo de Pedro de Gante. La *Doctrina* fue publicada en México en 1553. Para empezar, el ojo nota la asombrosa diversidad de la calidad y de la técnica (ils. 3, 4, 5, 6). Dibujos muy sumarios, casi burdos, de proveniencia local, alternan con composiciones extremadamente elaboradas de inspiración nórdica (flamenca y germánica): la llegada de Cristo a Jerusalén el Domingo de Ramos o el descendimiento de la Cruz son de una factura asombrosamente más refinada que Cristo resucitando de la tumba, o la crucifixión con aspecto de icono hierático.⁵² En toda la ilustración parece predominar una influencia nórdica, más que italiana o ibérica. La misma tonalidad la vemos al recorrer el inventario de la biblioteca del Colegio de Santa Cruz de Tlatelolco, en el que los franciscanos ofrecían una educación superior a los retoños de la aristocracia indígena. Los libros impresos antes de 1530 son principalmente originarios de París, Lyon y Venecia. Pero con Basilea, Estrasburgo, Ruán, Nuremberg y Colonia, triunfa el contingente de las tierras septentrionales y con él, probablemente, el grabado de esas comarcas. El examen de la biblioteca del primer obispo y arzobispo de México, el franciscano Juan de Zumárraga, corrobora ese balance: París, Colonia, Basilea, Amberes, más un fuerte contingente

⁴⁹ *Idem.*

⁵⁰ Ivins (1969) *passim*.

⁵¹ Lyell (1976) p. 3. Sobre el uso de los colores a finales de la Edad Media, Michel Pastoureau, "Du bleu au noir. Éthique et pratique de la couleur a la fin du Moyen Âge", *Médiévales*, 14, 1988, pp. 9-21.

⁵² Gante (1981), fol. 109, 110, 139 v^o.

veneciano y un puñado de obras impresas en Lyon.⁵³ En todos los casos, España es minoritaria, una España que, por cierto, a menudo estaba en manos de impresores germánicos, entre los cuales se encontraban los ilustres Cromberger, de Sevilla.

La imagen nórdica estaba así singularmente presente en América, como lo estaba en gran parte de Europa. Para medir su riqueza, basta echar una ojeada a una obra que pertenecía al evangelizador Juan de Gaona: el segundo tomo de las *Opera minora* de Dionisio el Cartujano. En la primera página, impresa en Colonia en 1532, se muestra un conjunto complejo de composiciones yuxtapuestas que reúne ocho viñetas consagradas a los doctores de la Iglesia; en el registro interior, la jerarquía eclesiástica y los reyes presencian el éxtasis de un santo que contempla en una visión a Dios Padre, teniendo a los lados a la Virgen y a Cristo.⁵⁴ Dominante nórdica, pero asimismo gama extraordinariamente compleja de formas en que los trazos varían, pasando de lo más sencillo a lo más complejo, en que la profundidad oscila entre la perspectiva y la yuxtaposición rudimentaria de los planos, en que la legibilidad de los motivos y de los adornos está lejos de ser uniforme; he aquí lo que el ojo indígena descubría y copiaba en los años 1520, 1530 y 1540. La imagen de Europa era monocroma y multiforme, no lo olvidemos, aun cuando el análisis no siempre puede tenerlo en cuenta.

Cualquiera que fuese el estilo del modelo copiado, el nexo entre el libro y el grabado, y el nexo que hay entre la imagen y la escritura se impusieron desde el origen, ya que los jóvenes discípulos indígenas de Pedro de Gante aprendieron al mismo tiempo a leer, a escribir, a trazar caracteres góticos, a dibujar láminas e imágenes de plancha. Al descubrir simultáneamente la reproducción gráfica de la lengua y la reproducción grabada de lo real —¡la primera imagen copiada por un indio acompañaba al texto impreso (?) de una bula!—, los indios de Pedro de Gante pudieron familiarizarse, para empezar, con lo que los evangelizadores entendían por “imagen”, calca de un “molde”, copia pero nunca —siguiendo el ejemplo del *ixiptla*— manifestación irresistible de una presencia. Pese a lo desmesurado del proyecto, la empresa de Pedro de Gante fue coronada por el éxito; de los talleres indios del flamenco salieron “imágenes y retablos para los templos de todo el país”.⁵⁵

LAS PAREDES DE IMÁGENES

La imagen pintada y esculpida, en México y en otras partes, es indisoluble del marco en que se la expone a la mirada de los fieles. Por tanto, no es posible apartarla de la arquitectura religiosa del siglo XVI, la de los grandes monasterios franciscanos, agustinos y dominicos que marcan los caminos

⁵³ Miguel Mathés, *Santa Cruz de Tlatelolco: la primera biblioteca académica de las Américas*, México, Secretaría de Relaciones Exteriores, 1982, pp. 93-96.

⁵⁴ Mathés, 1982, p. 30; Hellendoorn (1980), p. 191.

⁵⁵ Torquemada (1979), tomo VI, p. 184. Sobre la enseñanza de la escritura alfabética y sus altibajos culturales y sociales, véase Gruzinski (1988), pp. 15-99.

de México y que llenan uno de los capítulos más fascinantes de la historia del arte occidental. Capítulo frecuentemente olvidado: el interés puesto en los restos prehispánicos y la seducción ejercida por el barroco mexicano contribuyeron a dejar en la sombra las centenas de edificios que los indios levantaron bajo la dirección de los monjes mendicantes.⁵⁶ Cautivada por el exotismo espectacular de las pirámides, deslumbrada por los delirios de oro y plata de los retablos, nuestra mirada pasa sobre la familiar extrañeza de esas construcciones y... la evita. Sentimiento confuso de descubrir un *déjà-vu* medieval o renacentista, un espejo torpe, deformante y quebrado, carente en todo caso de los atractivos de lo remoto.

Sobre el espacio al aire libre de atrios inmensos, al pie de iglesias en construcción se levantaron las capillas "abiertas". Ante sus altares abrigados por una bóveda de piedra, los neófitos seguían al aire libre la celebración de la misa. Luego, desde la segunda mitad del siglo XVI, surgieron al lado de los claustros las altas naves que, según se dice, aterrorizaban a los indios, pues parecían desafiar las leyes del equilibrio: los indios ignoraban el arte de la bóveda. En los campos y los pueblos indígenas, éste es el sitio en que aparece la imagen cristiana. La ciudad de México y algunos grupos de españoles diseminados por el país fueron, en los primeros tiempos, los únicos medios en que los indios pudieron percibir otros tipos de representaciones, esta vez de carácter profano pero no menos desconcertante. Éste fue el caso, especialmente, de los naipes, de los que los invasores no se separaban jamás. Así, la imagen se confunde, en masa, con la imagen cristiana.

Los indios descubren la imagen pintada y esculpida en las paredes y las bóvedas de las iglesias, en el interior de las capillas abiertas, a lo largo de los corredores y de las escaleras, en las salas, los refectorios de los conventos y, más rara vez, por una puerta entornada, en las paredes de las celdas de los religiosos. Los frescos suelen alternar con telas y con "muy amplios tapices" en las paredes de las iglesias.⁵⁷ Paredes de imágenes, pantallas a veces gigantescas desplegadas sobre decenas de metros cuadrados, los frescos cristianos no están hundidos, como los paneles precortesianos, en la penumbra de unos santuarios que sólo los sacerdotes podían visitar. Participan en una organización inédita del espacio, de las formas y de los volúmenes arquitectónicos que los religiosos introducen y atienden progresivamente. Por lo demás, ¿cómo imaginar los frescos de Actopan separados de la gran escalera que decoran y donde forman un conjunto construido como la capilla de Benozzo Gozzoli en el palacio Ricardi de Florencia?⁵⁸ Los discípulos de los agustinos, los domésticos, los sacristanes, los cantores que por ella suben cotidianamente, todos esos indios que circulan en medio de una plétora de pórticos, de columnas y de frisos precedidos por las grandes figuras de la orden, sentadas en sillones suntuosamente decorados en medio de una profusión de ornamentos que no tienen nada que envidiar a las

⁵⁶ La obra insuperable e inédita en francés de George Kubler, *Mexican Architecture of the Sixteenth Century*, 2 vols., New Haven, Yale University Press, 1948. (Hay edición del FCE).

⁵⁷ Valadés (1962), p. 139.

⁵⁸ Toussaint (1982), p. 40.

obras prehispánicas más exuberantes. Las escenas religiosas de Epazoyucan, las pinturas de Acolman y hasta los trozos de frescos que aún subsisten en muchos lugares revelan un rasgo recurrente de esa decoración: la saturación de imágenes. Los frescos se suceden sin interrupción en todas las paredes como si se hubiese querido recrear en México un ambiente dejado en Occidente y conservar así, a cada instante, un nexo visual con aquel lejano patrimonio: ¿no son los religiosos, así, los primeros consumidores de esas imágenes? A lo que hay que añadir, en menor grado pero con una repercusión totalmente distinta, los libros ilustrados y los grabados que los indígenas de la nobleza, instruidos dentro de los conventos, son invitados a hojear y a leer.

El contacto con la imagen se desarrolló habitualmente en un marco de liturgia o de catequesis. Se seguía a las imágenes que comentaba el sacerdote, o se rezaba ante ellas. La imagen servía de soporte a la enseñanza moral, a la cual sustituía a veces; no conociendo el náhuatl, Jacobo de Testera utilizó un cuadro en que estaban pintados "todos los misterios de nuestra santa fe católica", que un indio interpretaba en la lengua de los fieles.⁵⁹ El acceso clandestino mediante el robo o la intrusión discreta en una biblioteca era menos común, aunque existen testimonios de él.⁶⁰ Ese marco es, a la vez, el de un aprendizaje y de una conversión: doble inversión personal centrada sobre la instauración de una comunicación con nuevas fuerzas, el Dios cristiano y lo sobrenatural asociado a él. La educación del ojo indígena —tal como la practican los religiosos— pasó por la inculcación de los rudimentos del catecismo y la estimulación de una actitud de espera y de adhesión mantenida por las celebraciones litúrgicas. La explicación de las formas y de los procedimientos quedó reservada a los artesanos que colaboraban con los religiosos, cuando no eran convidados a copiar mecánicamente lo que veían. Y esa explicación se limitaba a lo que los religiosos juzgaban indispensable transmitir. El aprendizaje parecía tanto más complejo cuanto que el conjunto de esas manifestaciones plásticas también ponía en juego valores y principios menos explícitos —y esto en su sentido más fundamental— que los del catecismo, los de un orden visual y de un imaginario cuya interiorización tenía que trastornar profundamente el imaginario autóctono.

Resulta delicado en particular reconstruir la mirada del neófito y la manera en que se desarrolló una receptividad indígena a la imagen cristiana. Sin embargo, aventuremos algunas hipótesis. Al descubrir la imagen pintada o grabada, los indios no podían dejar de tropezar con un conjunto exótico y hermético de convenciones iconográficas. Difícil sería enumerarlas en su totalidad, pero en la primera fila se coloca indiscutiblemente el antropomorfismo o la preponderancia de la figura humana que, desde Giotto, en el arte occidental se ha convertido en el instrumento del pensamiento figurativo. El antropomorfismo postula una representación invadida por las ideas de encarnación y de individualidad.

⁵⁹ Torquemada (1979), tomo VI, p. 268

⁶⁰ Fernández del Castillo (1982), pp. 38-45.

No hay más que recorrer de nuevo los grabados de la *Doctrina* de Pedro de Gante para captar, ahí mismo, el invariable hincapié en el hombre, ya se trate de los santos, de la Virgen o de Cristo. Todos esos seres están inscritos en la historia o, más exactamente, en una relación particular con el pasado que se mantiene por la fe y se hace explícita por la tradición eclesiástica. Los frescos de la escalera de Actopan exhiben una galería de retratos que reúne las grandes figuras de la orden de los agustinos, personajes "históricos" individualizados por sus gestos, sus decoraciones y sus atributos. Esas figuras no son de tipos abstractos ni de *ixiptla*, sino seres de carne y hueso, en principio identificables y distintos unos de otros. Lo mismo puede decirse de los "dioses" cristianos, de rasgos estrictamente humanos y que, supuestamente, vivieron una existencia histórica. Encarnación e historicidad gobiernan la imagen cristiana impidiendo toda confusión. Pero los dos postulados son implícitos: fuera de las convenciones y de los atributos, en realidad nada esencial distingue para la mirada indígena a un arzobispo agustino de un santo, de Cristo o de Dios, como tampoco una santa o la Virgen se apartan fundamentalmente de una sibila pagana. Los indios, que en los primeros tiempos confundieron la imager. de la Virgen con la de Dios y aplicaron el término de Santa María a todas las efigies cristianas sin distinción, nos hacen ver las dimensiones del obstáculo. Así como manifiestan un desconocimiento muy natural de las figuras cristianas, de las connotaciones y de los contextos, su reacción supone también una concepción polimorfa de la divinidad, muy alejada del cristianismo.

Después de los seres, venían las cosas. Los indios tuvieron que familiarizarse con una gran cantidad de objetos figurativos: la cruz, desde luego, pero también los atuendos, los cortinajes y los velos, los elementos de arquitectura, las columnas, los capiteles, los arcos. Tras la conversión iconográfica se ocultaba, muy a menudo, un objeto europeo totalmente desprovisto de existencia concreta para los indios. La representación de las nubes, de las grutas, de los árboles y de las rocas dependía de un modo de estilización y de una concepción de la naturaleza que tampoco se daban por sentados entre los indios. El bestiario fantástico, decorativo o demoníaco que los religiosos se complacían en mandar reproducir no remitía a ninguna realidad local o siquiera ibérica, y sólo tenía sentido con referencia a lo imaginario occidental, mientras que los grupos alegóricos —la Justicia con la espada y la balanza,⁶¹ el carro del Tiempo o de la Muerte—,⁶² dependían de un procedimiento figurativo destinado a visualizar una categoría o una idea, como lo recuerda Torquemada en su *Monarquía indiana*.⁶³ En cambio, tal no era el caso del carro de fuego de San Francisco,⁶⁴ imagen tomada esta vez de un supernaturalismo cuya "realidad" no dejaba la menor duda al católico advertido. Una vez superado el obstáculo del reconocimiento, queda-

⁶¹ Las pinturas de la Casa del Deán en Puebla, véase Francisco de la Maza, "Las pinturas de la Casa del Deán", *Artes de México*, 2, 1954, pp. 17-24.

⁶² *Idem*.

⁶³ Torquemada (1976), tomo III, p. 104.

⁶⁴ San Francisco, convento de Huejotzingo en el estado de Puebla.

ba a los espectadores indios la tarea de orientarse en ese dédalo, distinguiendo en lo que veían la parte de la realidad sensible, de lo sobrenatural, de lo fantástico, del ornamento o de la figura de estilo. Esto era suponer en ellos implícitamente ese "ojo moral" que favorecía la pintura religiosa de Occidente, esa aptitud para identificar bajo el aspecto de lo concreto y de lo trivial el sentido espiritual del símbolo.⁶⁵ Huelga decir que las trampas se acumulaban en torno del indio, cuyo imaginario se veía súbitamente confrontado con la empresa conquistadora de la imagen occidental.

En las paredes de los conventos mexicanos, los seres y las cosas de Occidente se ordenan y cobran sentido según conjuntos y estímulos que no pueden darse por sentados. La imagen de los frescos es, en muchos aspectos, una puesta en escena parecida al teatro de evangelización que los indios descubrían durante esos mismos años. La distribución de los personajes en las Últimas Cenas, las crucifixiones o los Juicios Finales expresa una economía, un recorrido del espacio escénico y un juego dramático que tenían que desorientar al espectador indígena. Lo gestual, la mímica, las actitudes dependían de un repertorio inédito en América que tenía que ser explicado y que hoy sigue siendo tan hermético para nosotros, a veces, como lo era para los indios: ¿cómo olvidar, después de los trabajos de Baxandall, que las genuflexiones, la mano abierta de San Juan en el Calvario de Acolman o el índice en alto de Duns Escoto no tienen nada de arbitrario, sino que responden a intervenciones precisas del conceptualizador y del artista europeos?⁶⁶ Más allá de las apariencias, los encadenamientos y la sucesión de las situaciones, revelan un sentido de la causalidad y de la libertad humana propios del cristianismo, que está a leguas de distancia de las complejas mecánicas que tendían a someter al indígena al juego de las fuerzas divinas y al imperio absoluto de la comunidad.⁶⁷

ESPACIOS VISIBLES Y ESPACIOS INVISIBLES

Esas escenas se desarrollan en un espacio cuya construcción geométrica también debe estudiarse. La imagen italiana del *Quattrocento* queda simbolizada a menudo por la ventana de Alberti, un espacio apartado, análogo al que puede percibirse por una ventana, sometido en principio a las mismas leyes que el espacio empírico.⁶⁸ A esta percepción del espacio remiten los vanos que se abren sobre las paredes falsas de la escalera de Actopan. A decir verdad, no hay *perspectiva artificialis* ni *perspectiva naturalis* —sean geométricamente elaboradas o no—, en todas las imágenes que descubren los indios. Pero cuando aparecen esos procedimientos, en formas por cierto diversas, ponen un nuevo obstáculo a la comprensión de la imagen. El es-

⁶⁵ Daniel Arasse, *L'homme en perspective, Les primitifs d'Italie*, Ginebra, Famot, 1986, pp. 269, 207.

⁶⁶ Baxandall (1986), pp. 60-70.

⁶⁷ Arasse (1986), p. 259.

⁶⁸ Damisch (1972), p. 156.

pacio de los códices y de los frescos indígenas era bidimensional, y en ellos las diferencias de escala no traducían la aplicación de la perspectiva lineal sino unos modos muy distintos de jerarquizar la información. Cierta es que la perspectiva sigue siendo, largo tiempo después de la Conquista, una práctica empírica o mal dominada, y que a comienzos del siglo XVII, en sus consideraciones sobre la imagen, no parece que el franciscano Juan de Torquemada vea en ella algo particular. En las páginas de la *Doctrina* de Pedro de Gante (1553) se levantan edificios en ángulos que desafían las reglas del *Quattrocento*; la resurrección de Cristo se destaca sobre un fondo vacío, mientras que otros grabados obedecen al principio de la perspectiva lineal.⁶⁹

Pero la ilusión realista adopta también otras tendencias. Unos frescos sobresalen creando la ilusión de profundidad y relieve: las copas, los platos, el cuchillo, el plato de la mesa de la Sagrada Cena de Epazoyucan son tratados de un modo que, al parecer, casi no sorprendió a los indígenas.⁷⁰ De empleo corriente, la perspectiva falsa es multiplicada deliberadamente en México, pues permite obtener, con menores gastos, el equivalente de una decoración esculpida. Ahora bien, ¿no vemos anulada o limitada su eficacia, ya que el indio no sólo no está acostumbrado a “leer” esas proyecciones sino que, al no conocer Europa, casi no tiene idea de las formas, de los motivos, de los aspectos arquitectónicos —por ejemplo, el techo de artesón— a que alude el procedimiento y que trata de sugerir? Lejos de proponer a la vista un sustituto, ese efecto corre el riesgo de reducirse en la mirada indígena a una variación decorativa complementaria.

La imagen europea también es paisaje. Las lejanías rocosas o las alturas arboladas sobre las cuales se abren las falsas ventanas de la escalera de Actopan ilustran la feliz aplicación de una técnica pictórica tanto como la captación de una naturaleza interpretada a través de las recetas de la herencia italo-flamenca. El esbozo más o menos logrado de una perspectiva, el arte del efecto falso, la pared absorbida en las lejanías descubren los poderes de la ilusión de la imagen, destilando las magias de un “realismo” en que la copia no deja de rivalizar con el modelo. Aunque el término anacrónico de “realismo” presenta el riesgo de que nos equivoquemos por partida doble: el Occidente sólo capta la realidad sensible mediante códigos y convenciones, tan ficticios como los de la pintura mesoamericana, y esta captación sigue estando constantemente subordinada en la pintura religiosa a la representación de lo invisible y lo divino, a la enseñanza de la surrealidad.

Una imagen condenada a reproducir lo visible, ¿puede reproducir lo invisible? Debe recurrir entonces a convenciones y a puntos de orientación que identifican la naturaleza del espacio pintado según sea profano, terrestre, celestial o sobrenatural. Hay para desconcertar a más de un espectador indígena. Y sin embargo, la imagen cristiana juega constantemente con esos registros, así como hoy la imagen filmada y televisada yuxtapone o mezcla el documento tomado en vivo con la reconstrucción o la ficción, sin que el

⁶⁹ Gante (1981), fol. 14 vº.

⁷⁰ Un convento agustino del estado de Hidalgo, véase Toussaint (1982), p. 39.

espectador moderno pueda identificar siempre el origen del espectáculo que recibe. En uno de los frescos de la escalera de Actopan, dos indios y un agustino arrodillados adoran una crucifixión.⁷¹ Si el Cristo pintado en la cruz no es, a primera vista, más que una representación en el seno de una representación, más que una imagen en una imagen —el fresco— también es un icono por su referente celestial, a diferencia de los tres personajes que la veneran.

¿Es más fácil discernir la pura y simple figuración de la crucifixión de una hierofanía de Cristo en la cruz? Tomemos el ejemplo de la *Misa de San Gregorio*: el episodio relata la aparición de Cristo con los estigmas y los instrumentos de la Pasión al papa Gregorio Magno, que aparece oficiando. En el grabado de Durero, la actitud de los oficiantes, la presencia de dos ángeles rodeados de nubes, la postura insólita de Cristo revelan que los participantes presencian una aparición. Un grupo de personajes absortos en su tarea constituye un tercer espacio exterior al acontecimiento y al milagro, en cierto modo fuera de campo. En la versión indígena de Cholula (il. 8), es difícil distinguir la parte del mundo de los hombres y la parte de la hierofanía:⁷² ¿Hay que distinguir dos registros, inferior para los hombres, superior para Cristo? ¿O bien oponer un primer plano sometido a la ley natural, a un segundo plano sobrenatural, poblado de objetos que flotan en el aire, y que son los instrumentos de la Pasión? Los indios ciertamente tuvieron dificultad para distinguir en este fresco lo que era representación histórica y acontecimiento (los oficiantes) de lo que era representación epifánica, para diferenciar la figuración de un objeto materialmente presente (el cáliz sobre el altar) de la figuración de un objeto “hierofánico” (los clavos de la Pasión).

Y, sin embargo, era común que varios niveles de realidad —uno de los cuales correspondía a lo divino y al misterio— coexistieran y se interpenetraran en el seno de una misma imagen. Ciertamente existían datos iconográficos capaces de separar la “realidad” hierofánica del acontecimiento figurado: en Flandes y en la Italia del siglo XVI son los mismos que en la Nueva España. Las nubes que rodean a la Virgen en Tlayacapan, en medio de las cuales se manifiesta Dios Padre en los grabados de la Doctrina de 1553,⁷³ los nimbos y las coronas de estrellas, las nubes que separan la cámara de Santa Cecilia del mundo celeste de los ángeles músicos, los ángeles en estado de ingravidez que giran por encima de la Virgen del Perdón de Simón Pereyns no hacen más que retomar unas recetas medievales cada vez más afinadas.⁷⁴ La irrupción de la imagen de los invasores ponía así muchas cosas en entredicho. Al alterar el espacio-tiempo tradicional, se adelantaba a otras irrupciones que, cada vez, alterarían los hábitos visuales de las poblaciones. De la imagen de Cortés y de Pedro de Gante a las de hoy, las técnicas de Occidente no dejarían nunca de intervenir sobre su imaginario.

⁷¹ Toussaint (1982), p. 40.

⁷² Gante (1981), fol. 129 vº; Toussaint (1982), p. 26.

⁷³ Toussaint (1982), p. 46; Gante (1981), fol. 37.

⁷⁴ Toussaint (1982), pp. 43, 61.

Se podría suponer que en esas condiciones, el acceso de los indios a la imagen siguió siendo de lo más limitado. Sin duda, hay que tener en cuenta los ambientes y las distintas épocas; las generaciones antiguas no habían reaccionado como los adolescentes educados en los conventos, en medio de imágenes cristianas. Pero los primeros que tuvieron que vencer o eludir los obstáculos que levantaba la representación occidental fueron los artistas indígenas que trabajaban bajo las órdenes de los religiosos, y a veces fueron los maestros de obra de los frescos. Algunos factores intervinieron en su favor, facilitando el paso de un universo a otro. Si la paleta cromática europea —y por tanto, la simbólica occidental del color— se descuidó con tanta frecuencia y con tanta facilidad, se debió a que los modelos de que se servían los religiosos y los indios eran obras grabadas monocromas. La plétora de los motivos decorativos que encuadraban los frescos de los conventos se prestaba a la copia repetitiva, a la calca mecánica, casi sin ninguna interpretación previa.

Pero es sobre todo en la variedad y en la extrema disparidad de los modelos europeos donde hay que buscar las brechas que permitían a los artistas indígenas penetrar en ese nuevo orden visual. La ausencia de fondo o de trasfondo sobre ciertos grabados de origen europeo⁷⁵ pudo tender un puente entre los dos universos visuales. La yuxtaposición de elementos, de escenas y de personajes en la *Tebaida* de Acolman casi no toma en cuenta las leyes de la perspectiva, aun si aquellos se reparten sobre un paisaje de montaña bien limitado por una línea de cumbres.⁷⁶ La pluralidad de las representaciones sobre un mismo espacio y su exposición sinóptica —tan característica de los antiguos códices— no son menos manifiestas en los frescos de Huejotzingo, que presentan a San Francisco recibiendo los estigmas y, más adelante, predicando a los animales.⁷⁷ La gama de los símbolos cristianos podía ser tanto más fácilmente descifrada y retomada cuanto que el principio no carecía de un eco prehispánico: la Virgen de Huejotzingo aparece rodeada de objetos emblemáticos que enumeran sus virtudes —la torre, la fuente, la urbe, la estrella (*Stella Maris*),⁷⁸ que se asemejan a ideogramas; lo mismo puede decirse de los símbolos de la Pasión en la *Misa de San Gregorio* de Cholula⁷⁹ en donde unos animales representan a los tres evangelistas. Algunos glifos prehispánicos explotaron un estereotipo que no deja de evocar el de los elementos decorativos que, en los frescos cristianos, designan metonímicamente los elementos del paisaje: un tronco de árbol, un montículo (el monte Sinaí). Los juegos de escala, que miden el tamaño de las figuras en relación con su importancia y jerarquía y no con su posición

⁷⁵ Gante (1981), fol. 14 v^o.

⁷⁶ Toussaint (1982), p. 40.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 43.

⁷⁸ *Idem*. Esta Virgen está rodeada por Santo Tomás y Duns Escoto. Se trata de una Inmaculada, pintada a mediados del siglo XVI.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 26. La vuelta al simbolismo cristiano es patente en el proceso de creación de "neoglifos" de inspiración occidental que enriquecen el repertorio pictográfico indígena después de la Conquista; véase Gruzinski (1988), pp. 51-53.

en el espacio, poseen equivalentes indígenas: la Virgen de Joan Ortiz, gigantesca, al pie de la cual gravitan los fieles en plegaria, nos ofrece un ejemplo europeo.⁸⁰ Los puentes eran, pues, lo bastante diversos para permitir una recepción parcial de la imagen, aunque estuviera plagada de malas interpretaciones, o fuera un obstáculo a lo esencial.

Si la imagen opone tantos escollos es porque constituye la manifestación de una estructura que la desborda por todas partes, expresión de un orden visual y, más aún, de un imaginario cuya asimilación consciente e inconsciente es sinónimo de occidentalización. Puede captarse la amplitud de lo que está en juego, y que constantemente desborda las lecciones de una catequesis y las conciencias de los protagonistas. No sólo se trata del descubrimiento de un repertorio iconográfico inédito, sino de la imposición de lo que el Occidente entiende por persona, divinidad, naturaleza, causalidad, espacio e historia.⁸¹ De hecho, bajo las redes estilísticas y perceptuales operan otras redes que componen una armadura conceptual y afectiva, la cual organiza inconscientemente todas las categorías de nuestra relación con la realidad. La difusión de la imagen por los religiosos se inscribió perfectamente, por cierto, en su proyecto de hacer del indio un hombre nuevo, aun si las órdenes mendicantes no habían comprendido plenamente todas las implicaciones del instrumento que manejaban. Huelga decir en esas condiciones que el comentario de los religiosos no podía agotar la sustancia de la imagen, y que la abundancia de las referencias culturales y teológicas, la profundidad de la memoria que accionaba y que presuponía, la convertían en fuente de información, en instrumento de aprendizaje y, accesoriamente, en foco de ilusión y de fascinación. La imagen de los frescos era una imagen bajo control, exigente y difícil. Pero no fue la única que los religiosos pusieron ante los ojos de sus neófitos.

LA IMAGEN-ESPECTÁCULO

Muy pronto, la imagen animada prolongó y desarrolló las potencialidades de la imagen fija, rematando así el despliegue del dispositivo occidental. Después de participar en las primeras procesiones cristianas organizadas en el continente, los indios descubrieron la imagen-espectáculo en el decenio de 1530. Y con ella, lo que los evangelizadores habían considerado prudente conservar (o habían podido conservar) de la dramaturgia ibérica de finales de la Edad Media, textos, argumentos o técnicas de representación.⁸²

⁸⁰ Gante (1981), fol. 37, 17.

⁸¹ Es evidente que en el espacio dado por la perspectiva se visualizan relaciones narrativas y lógicas así como una captación del tiempo pasado —que nosotros llamamos historia— propias del mundo europeo y de los medios cultos y, por tanto, inéditas para los espectadores indígenas.

⁸² Motolinía (1971), p. 119; Othón Arróniz, *Teatro de evangelización en Nueva España*, México, UNAM, 1979, pp. 48-50; Fernando Horcasitas, *El teatro náhuatl. Épocas novohispana y moderna*, México, UNAM, 1974, pp. 107-108 y *passim*.

Probablemente hacia 1533 se representó en Tlatelolco, a las puertas de México, el *Juicio Final*.⁸³ En la secuela de este "estreno" se sucedieron las creaciones en la capital y en el centro del país, en Cuernavaca, en Cholula y sobre todo en Tlaxcala, ante poblaciones entusiastas. Con la *Conquista de Rodas* presentada en México, con el *Drama de Adán y Eva*, la *Conquista de Jerusalén*, la *Tentación del Señor*, la *Predicación de San Francisco*, el *Sacrificio de Abraham*, representados en Tlaxcala, el año de 1539 parece haber sido el apogeo de esta empresa deslumbrante, en su mayor parte franciscana,⁸⁴ explícitamente destinada a arraigar el cristianismo y a extirpar las creencias y las prácticas locales. Así, ofreciendo una ilustración extraordinaria del itinerario del pecador y de la escatología cristiana, el *Juicio Final* de Tlatelolco lanzaba un ataque en toda la regla contra la poligamia indígena, que la Iglesia tenía grandes dificultades para extirpar. Con el mismo espíritu pero en escala más modesta, lejos de las escenografías espectaculares montadas en los centros urbanos del país, el franciscano Juan de Ribas jugaba con la memoria y lo visual: "hacía a los indios representar los misterios de nuestra santa fe y las vidas de los santos en sus propias fiestas porque mejor lo pudiesen percibir y retener en la memoria, según son gente de flaca capacidad y talento".⁸⁵

Esas obras explotaban la imagen occidental como lo hacían el fresco, la pintura y el grabado. Desarrollaban una traducción visual de la predicación, que la hacía más accesible. Mas no por ello la imagen y la representación dramática dejaban de ser auxiliares temporales, estrechamente subordinados a la enseñanza del catecismo a los indios. Por cierto, eso fue lo que se empeñaron en recordar desde fines del siglo XVII todos los que quisieron poner fin a esta experiencia y prohibir el teatro indígena en todas sus formas.

LA TRADICIÓN PREHISPÁNICA

A menudo se han invocado los precedentes prehispánicos para explicar el éxito de esta empresa: los indios, según se dice, habían poseído una "tradicción teatral" que los había familiarizado, para empezar, con las representaciones franciscanas.⁸⁶ Sin duda, las cosas no son tan sencillas. Es sabido que las sociedades precortesianas organizaban ritos "espectaculares" y "fastuosas puestas en escena" que se desarrollaban en ocasiones regulares y vecinas. Hasta se tiene la sensación de que las ciudades prehispánicas pasaban la mayor parte del tiempo preparando y después celebrando solemnidades que se sucedían al ritmo de los ciclos de los calendarios. Los cronistas eclesiásticos, llevados por su cultura letrada y su sensibilidad renacentista y luego barroca, de expresión dramática, describieron las ceremonias indíge-

⁸³ Horcasitas (1974), p. 77.

⁸⁴ *Ibid.*, pp. 78-79.

⁸⁵ Mendieta, citado en Arróniz (1979), p. 55.

⁸⁶ Horcasitas (1976), pp. 33-46.

nas como ritos y espectáculos, empleando categorías y referencias que ya poseían: nada puede ser más natural... y más engañoso. ¿Se pueden asimilar, sin discusión, los sacrificios y las danzas a los espectáculos edificantes? ¿O interpretar las plataformas que marcan los sitios arqueológicos como "teatros" por la sencilla razón de que Cortés o el dominico Diego Durán utilizaron ese término en sus descripciones?⁸⁷ Igualmente peligroso es dar por ciertas las frases del dominico cuando explica que unos indios "representaban" dioses o cosas;⁸⁸ tampoco es posible clasificar los maquillajes, las máscaras y los ornamentos que se ponían los sacerdotes entre los accesorios de teatro.⁸⁹ Por lo demás, nada indica que la idea de la representación que animaba a los evangelizadores haya sido la nuestra... ¿no habrá ahí, una vez más, pereza de nuestra mirada, anquilosis de nuestras categorías y deformación de los hechos?

Las proezas de los "saltimbanquis" indígenas, que sacan de su costal unos pequeños personajes para mostrarlos a los ojos de los espectadores, haciéndoles cantar y bailar, pertenecen a la magia más que a la representación dramática.⁹⁰ Sin duda, Diego Durán escribe unas especies de farsas que provocan las risas del público, pero añade, no sin perspicacia, "lo cual no se representaba sin misterio", ya que formaban parte del culto rendido a Quetzalcóatl en tanto que "abogado contra las pústulas, el mal de ojo, la reuma del cerebro y la tos".⁹¹ Los diálogos iban interrumpidos por súplicas de curación dirigidas al dios Quetzalcóatl, y los enfermos se dirigían al templo con ofrendas y plegarias.⁹² Se trataba de un ritual terapéutico, sin duda, y no de un simple "entremés" de comedia.⁹³

Pero la cuestión es aún más compleja. ¿Había representación de actores propiamente dicha? ¿Puede hablarse de papeles y de personajes? ¿Había indios que los encarnaban en el sentido en que nosotros lo entendemos? He aquí el mérito inmenso de esas sociedades desaparecidas: volver a poner en entredicho incansablemente, la herencia de los clichés que pueblan nuestra visión del mundo.

La danza de Xochiquetzal, diosa de las flores, con sus árboles artificiales, sus niños vestidos de pájaros y de mariposas, adornados de plumas multicolores, ofrecía todos los atractivos de un espectáculo suntuoso, pero no era más que la apariencia de una representación. A través de Xochiquetzal y de los dioses, eran el cosmos y sus fuerzas vivas las que se manifestaban, inmediatas y palpables, presentadas y no "representadas" ante los ojos de la asistencia y entre los celebrantes. Se trataba de un ritual de aparición, de

⁸⁷ *Ibid.*, pp. 102-103. El empleo del término "sacrificio" o "dios" presenta, por cierto, el mismo escollo; véase Bernard y Gruzinski (1988) *passim*.

⁸⁸ Diego Durán, *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de la Tierra Firme*, México, Porrúa, 1976, tomo I, pp. 86-88.

⁸⁹ Sten (1974), p. 22.

⁹⁰ Sahagún (1977), tomo IV, pp. 309-310.

⁹¹ Durán (1967), tomo I, pp. 66.

⁹² *Idem*.

⁹³ Acosta (1979), pp. 277-278.

una especie de hierofanía y no de un espectáculo engañoso presentado para el placer de los ojos y la edificación de las multitudes.⁹⁴

Es probable que la existencia de un teatro maya presente menos dificultades.⁹⁵ Difícil sería presentar las farsas mayas como rituales mal comprendidos por los evangelizadores. Aquí surge otra hipótesis. Los mayas desarrollaron una escritura glífica que tendía al fonetismo —por tanto, a la reproducción de la lengua hablada— y la convirtieron en un modo de expresión más autónomo que los sistemas en vigor en el altiplano del México central, en que grafía y pintura se confundían en los códices pictográficos. Resulta lícito preguntarse entonces si los mayas —¿más sensibles a la dicotomía del signifiante y del significado?— no poseían de la expresión plástica una concepción basada sobre un registro más ilustrativo que pictográfico y, por tanto, menos alejada de la de los españoles. Si se reconoce que las relaciones entre imagen y escritura, entre escritura y palabra, y la noción misma de imagen y de escritura influyen en la manera en que una sociedad considera la cuestión de la representación, no es imposible que los mayas hayan tendido a asociar representación y reproducción y que hayan cultivado una práctica dramática más abierta a la distinción entre el referente y su imagen, entre el modelo y su representación escénica.⁹⁶ En cierto modo, aquí encontramos una “expresión teatral” que se asemejaría a la del Occidente medieval y de los evangelizadores.

MUNDOS CELESTES, MUNDOS EXÓTICOS

Pese a esas rupturas, el teatro de evangelización que adaptaba en lengua india la dramaturgia de fines de la Edad Media obtuvo un triunfo considerable. El dominico Las Casas estima, no sin cierta exageración, que cerca de 80 000 personas asistieron y participaron en la fiesta de la representación de la Ascensión en Tlaxcala.⁹⁷ No se intentará rehacer aquí, siguiendo a otros, la historia de ese teatro sino, antes bien, precisar la especificidad de su aportación en el dominio de la imagen. La imagen-espectáculo comparte las características del fresco y de la pintura. Desarrolló un vocabulario y una sintaxis nuevos para los indígenas. Un vocabulario que no sólo acumulaba personajes inéditos tomados de la historia sagrada y de la tradición hagiográfica, sino también elementos figurativos que no podían dejar de sorprender, como las nubes de la escenografía medieval, tan aptas para indicar el mundo celestial y para concretar el ascenso o el descenso de los santos a la tierra. En *Las Ánimas y los albaceas*, los indígenas contemplaron cielos que se abrían y se cerraban ante sus ojos.⁹⁸ Nada tenían en común con los

⁹⁴ Durán (1967), tomo I, p. 193.

⁹⁵ Sobre el teatro maya, véase René Acuña, *Introducción al estudio del Rabinal Achí*, México, UNAM, 1975.

⁹⁶ Arróniz (1979), p. 47.

⁹⁷ Horcasitas (1974), p. 163.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 114.

cielos de los nahuas. Pues éstos configuraban una estructura escalonada, y poblada de divinidades y de fuerzas, repartida en trece niveles bajo los cuales se apilaban las nueve capas del inframundo; intercambios incesantes mantenían este conjunto en contacto con la superficie de la tierra.⁹⁹ Si en lo exterior el cielo franciscano podía hacer pensar en el empiéreo nahua, era exclusivamente la morada de Dios, de las almas elegidas y de los santos y se oponía radicalmente a la tierra y al infierno. Esta rigurosa distribución tenía elementos para desconcertar a las muchedumbres indígenas, acostumbradas a vinculaciones más flexibles entre las múltiples etapas que componían su cosmos, así como podía intrigarles la manera convencional en que los franciscanos reproducían el cielo, alojándolo bajo el pináculo de un tejado o la cornisa de una torre.

Además, los indios eran convidados a adoptar la mirada que los españoles echaban sobre objetos y protagonistas originarios de tierras lejanas. Tenían que asimilar estereotipos y clichés que remitían a mundos pasados, más o menos fabulosos. Las *conquistas de Jerusalén* o de *Rodas* dieron lugar a verdaderas “superproducciones” que durante largo tiempo dejaron huella en la imaginación de los indígenas.¹⁰⁰

Para representar la *Conquista de Jerusalén* se había construido en el centro de la ciudad de Tlaxcala una ciudadela con cinco torres que, supuestamente, representaba la ciudad santa. Frente a Jerusalén, de cara al oriente, se había colocado el emperador Carlos V, mientras que a la derecha de la ciudad se descubría el campo del ejército español. Una procesión condujo el Santísimo Sacramento al lugar del espectáculo. Estaba compuesta de indios disfrazados como el papa, cardenales y obispos. Entre los escuadrones que formaban el ejército español podía reconocerse a los hombres de Castilla y de León, la gente del capitán general don Antonio Pimentel, conde de Benavente; luego venían las tropas de Toledo, de Aragón y de Galicia, los contingentes de Granada, del país vasco y de Navarra. Atrás, para no olvidar a nadie, los alemanes, los italianos y los soldados de Roma. Desde luego, todos ellos eran interpretados por indios de Tlaxcala. En Jerusalén, el sultán y los moros —otros indígenas de Tlaxcala— esperaban a pie firme el asalto de las tropas “españolas” y mexicanas. Europa entera, a la que se unían los ejércitos de México, de Tlaxcala, de la Huasteca y de la Mixteca, se aprestaba a aplastar al enemigo eterno en una plétora de discursos, de embajadas y de enfrentamientos. ¡Y ello, menos de veinte años después de la conquista de México! Exotismo “elevado al cuadrado” —el Oriente de los españoles visto por los indios— en que lo imaginario indígena se aferraba a la memoria del Occidente y a los fantasmas ibéricos... Esta asombrosa sobreposición de las miradas en un acontecimiento pasado es comparable, acaso, a la visión que tenemos de las cinematografías lejanas, de la India y del Japón, por

⁹⁹ Alfredo López Austin, *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas*, México, UNAM, 1980, tomo I, p. 60.

¹⁰⁰ Horcasitas (1974), pp. 499-509; sobre el recuerdo del *Juicio Final* de Tlatelolco (1533) en un cronista indígena de comienzos del siglo XVII, véase Francisco de San Antón Muñón Chimalpahin, *Relaciones originales de Chalco-Amaquemecan*, México, FCE, 1965, p. 253 (Séptima Relación).

ejemplo, cuando abordan su historia y su mitología. Cada vez, la confusión de los registros temporales y la pulverización de las referencias culturales producen una memoria atomizada, heteróclita y fragmentada que el espectador integra con más o menos fortuna a su propia experiencia.

La recepción de una multitud de convenciones medievales presentaba otros escollos. Por ejemplo, ¿cómo podían comprender las que organizaban el espacio, distribuían y articulaban los lugares escénicos, declinaban una geografía desconocida —y de todas maneras fantástica—, a la manera de esas inscripciones colocadas al lado de las cuatro fuentes que figuraban los ríos, semíticos, que nacían en el Paraíso?¹⁰¹ Por último, la sintaxis de esas imágenes-espectáculos estaba constituida por unos juegos escénicos y por una progresión dramática concebidos para hacer que el espectador indígena se abriera al mensaje evangélico. También ahí pesaba la herencia medieval con todo lo que dejaba a la imaginación del espectador occidental, igualmente con el juego convenido de los criterios y de las reglas que gobernaban la fidelidad y la verosimilitud de la representación. Pero la eficacia del teatro no sólo dependía de su grado de inteligibilidad.

EL TRUCO EDIFICANTE

La imagen-espectáculo era portadora de emoción; fue concebida y realizada para sorprender, para hacer llorar, para espantar, como este infierno que arde y que se lleva en sus llamas a demonios y condenados, o como aquella bestia feroz que se aparece a San Francisco.¹⁰² La emoción debía embargar aun a quienes conocían los trucos para crear la ilusión, pues de la calidad del espectáculo y de los medios movilizados se derivaban la fuerza del impacto y el éxito de la edificación: "Esto [la expulsión de Adán y Eva del paraíso] fue tan bien representado que nadie lo vio que no llorase muy recio."¹⁰³

Pues la imagen-espectáculo jugaba sobre la apariencia, la ilusión y la "fachada". El espectador indígena veía a los protagonistas fingir el terror, el espanto, la fuga.¹⁰⁴ La imagen "contrahecha" imitaba las cosas de la naturaleza ("contrahacer a todo lo natural") con cuidado escrupuloso. En la ciudad de Tlaxcala, con motivo de las representaciones y acaso siguiendo el modelo de los Roques de Valencia,¹⁰⁵ no se vaciló en reproducir montañas "muy al natural": "Era cosa maravillosa de ver porque había muchos árboles, unos silvestres, otros de flores y las setas y hongos y vello que nace en los árboles de montaña y en las peñas, hasta los árboles viejos quebrados". Las telas tejidas reproducían a la perfección la piel de las bestias salvajes; unas alcancías de barro, unas "bolsillas" llenas de almagro estallaban o se rompían para que la sangre corriera en los combates; unos indígenas "contrahacían" al

¹⁰¹ Motolinía (1971), p. 105.

¹⁰² *Ibid.*, p. 114.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 106.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 111.

¹⁰⁵ Arróniz (1974), pp. 43-44.

Papa, los obispos, los cardenales; las brujas “muy bien contrahechas” interviene para interrumpir el sermón de San Francisco.¹⁰⁶ En México, en 1539, con motivo de la representación de la *Conquista de Rodas*, los elementos escénicos adquirieron proporciones casi “hollywoodenses”: “hobo castillos y una ciudad de madera... hobo navíos grandes con sus velas que navegaron por plaza como si fuera por agua, yendo por tierra”.¹⁰⁷ Navíos falsos sobre una mar falsa para simular la flota de los cruzados que avanzaba hacia la isla griega... la misma en que, veinte años antes, los mexicas hacían temblar el altiplano.

Y sin embargo, aunque debe permitir la evocación fiel de la realidad, el artificio no debe engañar a nadie. La marcada distinción entre lo natural y lo artificial parece constituir una de las claves de la cultura visual de los religiosos y uno de los resortes fundamentales de su concepción de la imagen. Cierto es que algunos rituales precortesianos se desarrollaban también, a veces, en “escenarios” que reconstruían minuciosamente la flora y la fauna de la comarca, al precio de un “realismo” que más tarde maravillará a los cronistas.¹⁰⁸ Lo que no quiere decir que la perfección técnica de las realizaciones indígenas tendiera a disimular su artificio, o que alimentara ilusiones engañosas. Antes bien, parece que, lejos de jugar con esos registros, indiferente a la separación de lo auténtico y de lo ficticio, al diálogo del ser y de la apariencia, el “realismo” indígena pretendía, durante el tiempo de un ritual y el espacio de una fiesta, alcanzar, captar y manifestar la esencia cósmica de las cosas.

Cuando representaba el mundo del cielo y del infierno —aún más que la imagen fija, porque estaba dotada de movimiento—, la imagen-espectáculo se convertía en truco y maquinaria: según las tradiciones medievales, unos ángeles “parecen” descender del cielo en la *Anunciación de Nuestra Señora* o la *Tentación del Señor*; unos santos (Santiago, San Hipólito, San Miguel...) aparecen al lado de los cristianos en lucha contra los infieles.¹⁰⁹ La ficción era llevada a escena para evocar lo “verdadero”, para mostrar visualmente la “realidad” suprema de lo divino. Unas máquinas ascendentes conducían a Nuestra Señora al cielo sobre una nube, otras se encargaban de hacer descender al Espíritu Santo; el cielo se abría y se cerraba. El infierno vomitaba llamas, devoraba a los condenados con unos ruidos que anunciaban la irrupción de los demonios o la llegada del Anticristo.¹¹⁰

De todos modos, el truco no llegaba, no debía llegar a la superchería. La cosa habría sido tan vana como contraria a las reglas de una sana ortodoxia. La fuerza y la especificidad de la imagen franciscana, ¿no consistían en actuar incluso sobre la mente de un espectador que conoce su naturaleza ficticia, su resorte artificial? Esta ambivalencia de los medios de comunicación, considerada a la vez ficticia y escrupulosamente fiel, era la que paradójicamente debía asegurar su eficacia y su justeza.

¹⁰⁶ Motolinía (1971), pp. 106-107, 114, 480; Arróniz (1974), p. 43.

¹⁰⁷ Las Casas (1967), tomo I, p. 334.

¹⁰⁸ Durán (1967), tomo I, p. 334.

¹⁰⁹ Horcasitas (1974), pp. 111-112, 113.

¹¹⁰ Arróniz (1979), p. 18.

Confundir o hacer que se confunda la imagen presentada con la realidad que evoca equivaldría a imitar a los ídólatras y a caer en la trampa de la idolatría. Una anécdota narrada por Andrés de Tapia explica la razón: cuando los conquistadores que acompañaban a Cortés se interesaron por los ídolos de la isla de Cozumel, descubrieron que uno de ellos estaba hueco y que comunicaba secretamente con una cámara en que se ocultaba un sacerdote que podía introducirse en la estatua para "hacerle hablar".¹¹¹ Engañosa escenificación en que los conquistadores tuvieron toda la facilidad para denunciar un fraude que su astucia, ahí mismo, había descubierto. Un episodio análogo había caracterizado el descubrimiento de los zemíes de la isla de Santo Domingo. Según Colón y la Iglesia, los indígenas descarriados por esas estatuas parlantes cometían pecado de idolatría, mientras que los sacerdotes locales y los caciques quedaban como infames mentirosos y manipuladores sin escrúpulos. Es ésta una crítica con tintes voltaireanos, que pasa por alto lo esencial, a saber, que en ambos casos se observaba una manera autóctona de manifestar la presencia de lo "divino" y no una manipulación desvergonzada de su representación. Esta actitud permite comprender por qué los franciscanos se opusieron a que el cristianismo recurriera a supercherías y practicaron una deontología del truco edificante. La Iglesia barroca tendrá menos escrúpulos.

EL ACTOR Y EL PÚBLICO INDÍGENAS

Queda el actor, aquella imagen viva que evolucionaba sobre la escena, y que era un indio. Imagen de un santo, de una Virgen o de un demonio, ¿qué representaba el actor de esos dramas a los ojos de las multitudes indígenas y a sus propios ojos? Huelga decir, al menos para nosotros, que la representación dramática presupone una distancia, implica una diferencia radical de naturaleza entre el personaje y su intérprete. Hasta una doble distancia en la *Conquista de Jerusalén*, presentada en Tlaxcala en 1539, ya que el papel de sultán fue desempeñado por un indio que aparecía.... bajo los rasgos de Hernán Cortés, mientras que el jefe de las tropas de la Nueva España representaba al virrey de la época, Antonio de Mendoza.¹¹² No es fácil comprender la razón de ese doblamiento de la representación, que sobreponía al relato de la cruzada la actualidad de algunos de los grandes nombres de la Conquista (Pedro de Alvarado), de España (Carlos V, Antonio Pimentel, conde de Benavente) y de la Nueva España.¹¹³ No hay que excluir la posibilidad de que los franciscanos de Tlaxcala hubiesen tratado de imitar así la costumbre europea que confiaba a grandes personajes los principales papeles de esos espectáculos. ¿Qué captaban de todo ello los actores indígenas? Los jóvenes indios que los franciscanos formaban en sus monasterios podían aprender

¹¹¹ Tapia (1971), tomo II, p. 555.

¹¹² Arróniz (1979), p. 68.

¹¹³ *Ibid.*, pp. 69-70.

de memoria sus textos y recitarlos bastante bien. No debe, pues, asombrarnos que esos primeros actores se familiarizaran con el teatro con la misma rapidez con que habían aprendido a leer, a escribir, a dibujar y a veces a comprender el latín. Después, de ordinario fueron los cantores indígenas los que representaron los dramas montados por los religiosos; éstos los habían formado en sus monasterios, dándoles una instrucción espiritual y musical totalmente honorables. Desempeñando en las parroquias las funciones religiosas que no requerían la intervención de un sacerdote, siendo frecuentemente hijos de la nobleza antigua, estaban pues en principio mejor situados que nadie para comprender la exigencia de los franciscanos: transmitir fielmente el mensaje, encarnar un personaje de tal modo que conmoviera e impresionara al público, sin confundir, empero, su persona con el personaje que debían representar.

La reacción de las masas indígenas y de los espectadores plantea otras cuestiones, sobre todo porque no siempre es lícito distinguir al actor del público. La participación indígena revestía a veces una dimensión multitudinaria. Recordemos a los 800 indígenas que representaron en México, en 1539, el gigantesco *Juicio Final* del franciscano Olmos: "Cada uno tenía su oficio y hizo el acto y dijo las palabras que le incumbía hacer y decir y representar y ninguno se impidió a otro."¹¹⁴ Es muy probable que esos indios hubiesen tenido que desempeñar su propio papel y que, por consecuencia, no hubiesen sentido la distancia que evocamos. A lo que viene a añadirse que, siempre preocupadas por la eficacia, las representaciones franciscanas pudiesen mezclar elementos reales al drama. Siguiendo el hilo del espectáculo, los religiosos bautizaban a los indios, y sus padres aprovechaban la circunstancia para banquetear en toda forma. Tal fue el caso con motivo del auto sacramental dedicado a la natividad de San Juan Bautista.¹¹⁵

Algunas de esas iniciativas podían, a pesar de todo, confundir las mentes de los neófitos. La representación del bautismo de San Juan Bautista se hizo mediante el bautizo auténtico de un indio: el rito celebrado prestó su imagen a la escenificación de aquel lejano acontecimiento. Aquí, espectáculo, rito y mito se sobreponen hasta el punto en que podríamos creernos cerca de las celebraciones prehispánicas. Pero, por muy auténtico que fuese su bautismo, ni por un solo instante debía el niño ser considerado como una especie de *ixiptla* de San Juan Bautista. Suponíase que los indios descubrirían mediante el teatro la imagen de un hecho pasado, irremediamente consumado, representable pero no reiterable. Todo ahí es fingido, no es más que imagen, aun si llegado el caso se confía a algunos elementos auténticos la evocación de una realidad no menos auténtica. Como lo proclamaba el sacerdote en la conclusión del *Juicio Final*: "Ya habéis visto esta cosa terrible, espantosa. Pues así como la véis, todo es verdad porque está escrito en los libros sagrados. ¡Miráos en vuestro propio espejo!"¹¹⁶

¹¹⁴ Las Casas (1967), tomo I, p. 334.

¹¹⁵ Horcasitas (1974), p. 84.

¹¹⁶ Arróniz (1979), p. 26.

La imagen-espectáculo pretende ser, por tanto, una imagen especular, un espejo verídico, no por la presencia que instaura sino por el texto sagrado de las Sagradas Escrituras al que remite. La imagen-espectáculo era un ejemplo (*neixcuitilli*, en náhuatl),¹¹⁷ una ilustración “ofrecida por Dios”, de la que cada quien debía sacar provecho. Y sin embargo, las elecciones lingüísticas de los religiosos tendieron la más inesperada de las trampas, pues contradecían el sentido de su gestión: al traducir en sus sermones y en las explicaciones que dispensaban “representar” y “actor” por términos nahuas contruidos sobre la raíz *ixiptla*, los franciscanos remitían a los indios al universo prehispánico y abrían las puertas a todas las comparaciones y a todas las confusiones. En un dominio tan sutil como el de la representación, eso fue más que un paso en falso.¹¹⁸

El hecho es —y sin duda, por esta razón misma— que la empresa encontró el favor del público indígena. Casi un siglo después de la primera representación del *Juicio Final*, en Tlatelolco en 1533, el cronista indio Chimalpahin no pudo dejar de consignar “el gran maravillamiento y la estupefacción” que concibieron los mexicanos. Los informantes indígenas que colaboraron con el cronista Sahagún sólo tuvieron una palabra para calificar este espectáculo: *tlamauizolli* (“milagroso, maravilloso”, en náhuatl).¹¹⁹ La sorpresa de los letrados indígenas refleja indiscutiblemente la fuerza nueva del mensaje, lo inédito visual de la representación y sus dimensiones propiamente excepcionales. Tal vez se deba, asimismo, a su carácter de espectáculo, de “puesta en imágenes” del mito cristiano. La “representación” cristiana sustituía en adelante a la “presentación” y la actualización ritual de los tiempos precortesianos. Los nobles hacían este descubrimiento y esta experiencia como habían descubierto el cristianismo, la escritura, la pintura y la música occidentales.

Y sin embargo, ¿equivale esto a decir que el conjunto del público estaba al unísono de sus élites cristianizadas, que había captado plenamente el propósito de los franciscanos y que tenía conciencia de estar frente a algunos decorados, unas máquinas y sobre todo unos actores, y no de unos *ixiptla* de filiación prehispánica? Lo que se sabe de la posteridad del teatro indígena,¹²⁰ transformado y “enriquecido” por los cantores indios y sus sucesores nos incita, en este punto, a formular las más expresas reservas.

Imagen-memoria, imagen-espejo e imagen-espectáculo: los religiosos revelaron a los indios de México lo esencial de la imagen del Occidente. Les enseñaron igualmente a reproducirla, a pintarla, a esculpirla. La idoloclastia no había sido más que un prelude. La guerra de las imágenes había entrado definitivamente en su fase conquistadora y anexionista. Los religiosos la subordinaban a su ambicioso designio de crear a un hombre nuevo, en principio arrancado irremediabilmente de su pasado pagano, provisto de

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 22.

¹¹⁸ “*Ixiptlati*: representar a una persona en una farsa”, en Alonso de Molina, *Vocabulario en lengua castellana y mexicana*, México, Antonio de Espinosa, 1571.

¹¹⁹ Arróniz (1979), p. 20 y *supra*, nota 100.

¹²⁰ Horcasitas (1974), pp. 87, 165.

un cuerpo cristiano cuyo uso estaba tan minuciosamente reglamentado como el ejercicio de su imaginario. Las imágenes cristianas de las pinturas, de los frescos y del teatro debían sustituir a los ídolos destruidos y a las visiones prohibidas del sueño y de los mundos que aún podía mostrar el consumo de los hongos y de las drogas.

La imagen revelaba al indio su nuevo cuerpo, cuya carne visible recubría un alma invisible. Por medio de la perspectiva, le asignaba el punto de vista de un espectador, fuera del campo visual pero privilegiado, cuya mirada y cuyo cuerpo participaban plenamente en la contemplación que ella instauraba.¹²¹ Un espectador dotado, idealmente, de un "ojo moral" que, gracias al libre albedrío y a la fe, debía adquirir el dominio de la imagen verdadera para librarse del engaño del demonio y de las trampas de la idolatría. Inversión justa de las cosas: mientras que una mitad de Europa se hunde en la herejía protestante, México ofrece las promesas de una nueva cristiandad de la que no pocos misioneros hubieran querido excluir a los españoles.

¹²¹ Arasse (1986), p. 228.

El México Colonial o Nueva España en el siglo XVII



ÍNDICE GENERAL

<i>Introducción</i>	11
I. <i>Puntos de referencia</i>	17
La mirada del Almirante	17
El descubrimiento de los "zemíes"	20
Los espectros de Pedro Mártir	23
De los espectros al demonio	28
Los ídolos de Cortés	32
II. <i>La guerra</i>	40
El amor a las imágenes y el odio a los ídolos	41
Las ambigüedades de la destrucción	45
Las ambigüedades de la sustitución	48
El intercambio desigual	50
El ídolo: diablo o materia	52
El ídolo: imagen falsa	55
La elección de la imagen	57
La respuesta indígena	59
El disimulo de los dioses	62
Las condiciones de la clandestinidad	65
Las recaídas en la idoloclastia	67
III. <i>Las paredes de imágenes</i>	71
La guerra contra el demonio	71
La imagen-memoria franciscana	74
Imagen-semejanza	77
La imagen que viene de Flandes	78
La bula y el indio	80
Las paredes de imágenes	82
Espacios visibles y espacios invisibles	86
La imagen-espectáculo	90
La tradición prehispánica	91
Mundos celestes, mundos exóticos	93
El truco edificante	95
El actor y el público indígenas	97
IV. <i>Los efectos admirables de la imagen barroca</i>	102
El granadino Montúfar	102
La cuestión de la Virgen de Guadalupe	104
La invención satánica	106
Hacia una nueva política de la imagen	107
El culto de los santos	109
El recurso al milagro	111
El rechazo del libro	114
La llegada de los pintores europeos	115
Las palabras sobre las imágenes	118
La "noticia de su prodigioso origen"	121

El lanzamiento de la imagen	123
La más prodigiosa de las imágenes	127
Una imagen perfecta	129
La presencia en la imagen	132
Imágenes barrocas	134
Florenia, el gran orquestador	139
Puestas en escena y "efectos especiales"	141
Territorialización y sacralización	143
El poder federador	145
Los tesoros de la imagen	146
Imágenes públicas, imágenes sociales y políticas	147
La sombra del Santo Oficio	152
La imagen y lo imaginario barrocos	158
V. <i>Los consumidores de imágenes</i>	160
La colonización de lo cotidiano	160
Sadismo y liberación	164
Imágenes y visiones	167
Delirios y fantasmas	169
Imagen, locura e individualidad	170
La mirada de los vencidos	172
Parasitismo e interferencias	176
La reproducción indígena	180
La adopción del santo	184
Del hogar doméstico a la cofradía	185
El imaginario del "santo"	189
Las noches cálidas de Coatlán	191
La subversión de la imagen barroca	193
Imaginarios barrocos	196
VI. <i>De la Ilustración a Televisa</i>	199
El freno de la Ilustración	199
La religiosidad barroca bajo vigilancia	201
Las imágenes y la Independencia	205
La divinidad nacional	206
Las nuevas paredes de imágenes	210
Televisa: "el quinto poder"	211
De la imagen barroca a la imagen electrónica	213
Consumos barrocos, sincretismos y posmodernidad	214
<i>Bibliografía</i>	217
<i>Índice de ilustraciones</i>	221

Esta edición, cuya tipografía y formación realizó José Luis Acosta en el Taller de Composición Electrónica del FCE, y cuyo cuidado estuvo a cargo de Diana Luz Sánchez, se terminó de imprimir en noviembre de 1994, en Impresora y Encuadernadora Progreso, S. A. de C. V. (IEPSA), Calzada de San Lorenzo, 244; 09830 México, D. F. El tiro fue de 2000 ejemplares.