

# “¿Pues para qué son los papeles...?”

## *Imágenes y devociones novohispanas en los siglos XVII y XVIII*

Luisa Elena Alcalá



Figura 1. Juan Tinoco. *San Miguel del Milagro*. Oleo sobre lámina de cobre. 52 x 42 cm. Capilla del Ochoavo de la Catedral de Puebla.

*Tiempos de América*, nº1 (1997), pp. 43-56

El jesuita criollo Francisco de Florencia (Florida c.1620 -México, 1695) dedicó gran parte de su producción literaria a promover las imágenes milagrosas de la Nueva España, llegando a convertirse en la máxima autoridad en el tema. Aunque otros autores novohispanos escribieron sobre imágenes antes y después que Florencia, ninguno lo hizo tan prolija y sistemáticamente, y por ello, sus textos sirvieron de modelo para sus seguidores en el siglo XVIII, e incluso fueron de obligada cita para las nuevas historias de imágenes mexicanas elaboradas durante el siglo XIX.<sup>1</sup> De hecho, se puede decir que las obras de Florencia contribuyeron poderosamente a formar la idea que se tuvo del mundo de las imágenes milagrosas novohispanas tanto en México como en Europa.

De marcado tono criollo, la mayoría de estas obras fueron escritas entre los últimos años de la década de 1680 y los primeros de los noventa, casi al final de su vida. Entre ellas, se encuentran las historias sobre la Virgen de los Remedios, el Cristo de Chalma, San Miguel del Milagro, y por supuesto, la

---

El presente trabajo forma parte de la tesis doctoral que estoy realizando sobre los jesuitas y el papel de las imágenes religiosas en Nueva España entre 1680 y 1767 bajo la dirección del Prof. Jonathan Brown en el Institute of Fine Arts, New York University. Me gustaría agradecer los consejos del Dr. Jaime Cuadriello sobre aspectos parciales de la obra de Florencia.

<sup>1</sup> La fortuna crítica de Florencia durante los siglos XVIII y XIX en Francisco ZAMBRANO, s.j., *Diccionario Bio-Bibliográfico de la Compañía de Jesús en México*, vol. 6, Tradición, México, 1977, pp.757-58.

Virgen de Guadalupe.<sup>2</sup> De entre todas las obras de Florencia, la más citada y estudiada es sin duda la que dedicó a la Virgen de Guadalupe, *La estrella del norte de México* (1688).<sup>3</sup> La Guadalupe, por lo que llegó a significar para los criollos como insignia de un sentimiento de identidad propia que a finales del siglo XVIII ha sido calificado a menudo como proto-nacionalista, ha acaparado la atención de los historiadores.<sup>4</sup> El proceso por el cual los criollos se apropiaron del culto a la Virgen de Guadalupe, culto que en sus orígenes fue una devoción de arraigo local e indígena, ha sido estudiado a fondo por Lafaye y otros.<sup>5</sup> Sin embargo, hace tiempo que el propio Lafaye insistía en la necesidad de estudiar otras imágenes novohispanas en torno a las cuales se manifestó también ese sentimiento de identidad criolla.<sup>6</sup> En este terreno, otras obras de Florencia han ido mereciendo la atención de los historiadores de la religiosidad colonial como Antonio Rubial García o Serge Gruzinski.<sup>7</sup> Por su parte, los historiadores del arte se han servido de las prolijas descripciones de iglesias escritas por Florencia para reconstruir obras perdidas con el tiempo. Aunque es ésta una metodología útil y fructífera, al descontextualizar las descripciones se pierde de vista una de las razones que movieron a Florencia a incluirlas en sus obras: demostrar el valor histórico de los testimonios visuales (imágenes sacras, exvotos y códices indígenas) para legitimar la autenticidad de estas devociones novohispanas. En este artículo pretendemos, en primer lugar, analizar conjuntamente las obras de Florencia para profundizar en el valor otorgado a la imagen como documento

---

<sup>2</sup> Los títulos de las mismas reflejan el barroquismo de la época: *La milagrosa invención de un tesoro escondido [...] Patente ya en el Santuario de los Remedios en su admirable imagen de Nuestra Señora*, Sevilla, 1745 (1ª ed. México, 1686); *Descripción histórica y moral del yermo de San Miguel de las Cuevas [...] e invención de la milagrosa imagen de Christo Nuestro Señor (...)*, Cádiz, 1689; *Narración de la Marabillosa Aparición que hizo el Arcángel San Miguel a Diego Lázaro de San Francisco*, Sevilla, 1690.

<sup>3</sup> *La estrella del norte de México [...] en la historia de la milagrosa imagen de Nuestra Señora de Guadalupe de México que se apareció en la manta de Juan Diego*, México, 1688.

<sup>4</sup> La bibliografía sobre la Virgen de Guadalupe es amplísima. Pese a la inflación de títulos recientes (Stafford Poole, Xavier Nogues y Richard Nebel), siguen siendo útiles Francisco DE LA MAZA, *El guadalupanismo mexicano*, Fondo de Cultura Económica, México, 1981; Edmundo O'GORMAN, *Destierro de sombras. Luz en el origen de la imagen y culto de Nuestra Señora de Guadalupe del Tepeyac*, UNAM, México, 1986; Jacques LAFAYE, *Quetzalcoatl and Guadalupe. The Formation of Mexican National Consciousness 1531-1813*, The University of Chicago Press, Chicago, 1976.

<sup>5</sup> Especialmente relevante, por su metodología y el hincapié puesto en esclarecer cómo evolucionó la devoción a la Virgen de Guadalupe entre los indígenas, es la obra de William B. TAYLOR, "The Virgin of Guadalupe in New Spain: An Inquiry into the Social History of Marian Devotion", *American Ethnologist*, nº14 (1987), pp. 9-33.

<sup>6</sup> Jacques LAFAYE, *Quetzalcoatl ...*, pág. 308.

<sup>7</sup> Antonio Rubial García ha tratado del Cristo de Chalma en Antonio RUBIAL, "Tebaidas en el paraíso. Los ermitaños de la Nueva España", *Historia Mexicana*, nº3 (1995), pp.355-383. Ha reeditado también de Francisco FLORENCIA y Juan Antonio DE OVIEDO, *El Zodiaco Mariano* (1755), Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1995. Aunque en un trabajo que excede a la figura de Florencia, Gruzinski contextualiza su obra dentro de la creciente importancia otorgada a las imágenes en la Nueva España durante el siglo XVII en *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner"* (1492-2019), Fondo de Cultura Económica, México, 1994, pp.139-141.

visual y, posteriormente, considerar algunos aspectos de las representaciones pictóricas de estos cultos novohispanos. Veremos así que, del mismo modo que Florencia repite un modelo para resaltar la importancia de estos cultos como señas de identidad criolla, las obras pictóricas que los promovieron presentan similitudes que también deben entenderse dentro de ese proceso de formación y afirmación de una identidad propia. Así contemplado, Florencia ofrece un marco conceptual y una manera contemporánea de ver y comprender estas imágenes.

El sentimiento criollo de Florencia aflora de forma diversa en sus obras. Florencia se sirve de tópicos que venían repitiéndose durante todo el siglo XVII, como por ejemplo, el tan conocido argumento de que América no tenía nada que envidiarle a Europa o el uso del “nosotros” cuando se refiere a los novohispanos frente al “ellos” o “los españoles”.<sup>8</sup> A pesar del elemento criollo presente en sus obras, éstas pertenecen a un género de literatura religiosa de orígenes medievales cuyos componentes básicos se encuentran repetidos en un sin número de historias de imágenes milagrosas.<sup>9</sup> De igual modo, y pese a la importancia de ese criollismo tanto en Florencia como en el propio desarrollo de estos cultos, pueden hacerse otras lecturas de los mismos. Aunque no es nuestro objetivo, conviene señalar que en cada culto se amalgamaban distintos intereses que iban desde la exaltación del orgullo local hasta complicados factores políticos o económicos. La Virgen de los Remedios, por ejemplo, estaba asociada al cabildo secular de México y en su promoción hay que considerar el interés del mismo por mantener un estatus privilegiado dentro del mundo religioso de la capital.<sup>10</sup> Por su parte, el Cristo de Chalma estaba bajo el cuidado de los Agustinos, quienes se sirvieron de su culto para mejorar su reputación en el último tercio del siglo XVII.<sup>11</sup> Finalmente, el auge de la devoción a San Miguel del Milagro en Santa María Nativitas, en la Diócesis de Puebla, ha de entenderse dentro de las aspiraciones del arzobispado de Puebla, siempre en competición con el de México.

En su principio, la mayoría de cultos sobre los que escribió Florencia tuvieron un alcance estrictamente local, sin que las autoridades eclesiásticas les prestaran gran atención. Cuando éstas se interesaron por estos cultos hacia mediados del siglo XVII no existían, sin embargo, fuentes escritas que corroborasen la tradición oral que los había sustentado. Al escribir las historias de estos cultos, Florencia perseguía por tanto un doble propósito: promover unas devociones específicamente “mexicanas”, y defender la validez de sus cultos pese a la ausencia de documentos escritos. A este mismo reto se habían enfrentado ya numerosos escritores de imágenes milagrosas en Europa y la “tradición”, un argumento de enorme peso específico en la historia de la Iglesia, fue la razón

---

<sup>8</sup> Ejemplos de estos tópicos en FLORENCIA, *Narración...*, pp.14 y 163; FLORENCIA, *Descripción histórica...*, pp. 50, 52, y 56.

<sup>9</sup> Los trabajos de W.A. Christian jr. sobre las imágenes milagrosas y la religiosidad local en España ofrecen un excelente contexto para comprender los cultos novohispanos y las obras de Florencia; William A. CHRISTIAN jr., *Religiosidad local en la España de Felipe II*, Nerea, Madrid, 1991.

<sup>10</sup> El cabildo se hizo cargo del patronato de la ermita de la Virgen de los Remedios en 1574; véase Javier Cayetano CABRERA y QUINTERO, *El escudo de armas de México*, México, 1746, pág.113.

<sup>11</sup> Antonio RUBIAL, “Tebaidas en el paraíso...”, pp.372-373.

universalmente esgrimida para justificar la existencia de cultos ancestrales: *Traditio est, nihil amplius quaeras* (es tradición y nada más se puede preguntar).<sup>12</sup>

La existencia de una ininterrumpida devoción hacia estas imágenes es también un tópico en la obra de Florencia y el argumento en torno al cual organiza los diversos aspectos de estas devociones. Todos los elementos de sus obras están cuidadosamente presentados para contribuir a dar la impresión de una continuada tradición histórica. Por ejemplo, al tratar de quienes patrocinaron estas imágenes, su intención es servirse del prestigio de una serie de nobles y autoridades civiles y religiosas asociadas a estos santuarios desde sus inicios para otorgar una mayor validez a esas devociones. El razonamiento de Florencia era el siguiente: si copias y grabados de una imagen milagrosa proliferaban en residencias particulares (incluyendo las de los indios), si había patronos ricos ansiosos de edificar un santuario, renovarlo y amueblarlo con retablos majestuosos, y si destacadas figuras del clero habían promovido el culto durante años, entonces, la autenticidad de esa devoción era indiscutible. Este argumento se repite en todas las obras de Florencia, muchas veces ya en el mismo prólogo. En el de su historia de San Miguel del Milagro señalaba que, aunque no había fuentes escritas, esta devoción tenía una larga historia en la Nueva España;<sup>13</sup> y que su labor como historiador era recopilar y transmitir esa historia. Con este reto, Florencia proyectaba hábilmente una imagen de sí mismo como historiador e insistía en que sus obras no eran simples panegíricos. Su misión era investigar las fuentes, confrontar las unas con las otras y resolver sus contradicciones. Sin embargo, y a pesar de que su metodología pretendía ser científica, su tono de exaltación criolla, que a menudo se tornaba defensivo como era habitual en este género literario, desvirtúa su pretendida objetividad.

En sus argumentos, Florencia difiere de sus antecesores en la mayor importancia que otorgaba a la imagen como documento visual. Resulta interesante para el historiador del arte descubrir que, dentro de la “tradición”, Florencia incluía todo tipo de manifestaciones pictóricas. Revelador es en este sentido el uso que hacía de los manuscritos pictográficos indígenas que contenían noticias sobre los orígenes de estas imágenes milagrosas. Por ejemplo, en su relato de San Miguel del Milagro, Florencia destacó las “pinturas de quarteles” que Diego Lázaro, el indio que recibió la aparición, hizo pintar, seguramente a un artista indígena, para conmemorarlo.<sup>14</sup> El arcángel se le había aparecido en 1631 durante una procesión cerca de Santa María de Nativitas. Florencia describe las pinturas como mapas o códices con letras (A, B, C, etc.) que facilitaban su comprensión; y el propio Florencia creyó identificarlas con dos que todavía existían en la iglesia de San Miguel del Milagro cuando la visitó. Argumentaba que estos códices no fueron considerados en el pasado porque “o no tuvieron noticia [de ellos] los testigos Españoles,

---

<sup>12</sup> Jacques LAFAYE, *Quetzalcoatl...*, pág.290; Stafford POOLE, *Our Lady of Guadalupe. The origins and sources of a Mexican national symbol, 1531-1797*, University of Arizona Press, Tucson, 1995, pp.127-155. El concepto de tradición en religiosidad española en Julio CARO BAROJA, *Las formas complejas de la vida religiosa (Siglos XVI y XVII)*, Sarpe, Madrid, 1985, pp. 98-100.

<sup>13</sup> FLORENCIA, *Narración...*, pág.2.

<sup>14</sup> Florencia recogía estos datos de las informaciones diocesanas que se hicieron en 1643. FLORENCIA, *Narración...*, pp.94-97.

pues ni en una ni en otra información lo mencionan; o si la tuvieron, como no penetraban todo el sentido a que hacen reclamo las pinturas de los quarteles, no hicieron tanto caso del para sus testificaciones”.<sup>15</sup> Este argumento había sido ya utilizado en la obra que, sobre la Virgen de Guadalupe, había elaborado en 1666 Luis Becerra Tanco, escritor con quien Florencia compartía cierto prejuicio criollo contra lo español.<sup>16</sup>

Además de Becerra Tanco, el conocimiento que Florencia tuvo del pasado prehispánico lo adquiriría mediante la consulta de la biblioteca del Colegio jesuita de San Pedro y San Pablo en México, rica en textos indígenas, y sobre todo, gracias a su amistad con Carlos de Sigüenza y Góngora, quien escribió la aprobación de *La estrella del norte de México* (1688). En este libro, Florencia se sirvió de ciertos códices que admitía haber conocido gracias a Sigüenza y Góngora.<sup>17</sup> Florencia y Sigüenza y Góngora pertenecían a un grupo de la élite intelectual colonial que se estaba interesando por el pasado indio por su potencial para configurar una identidad novohispana y criolla.<sup>18</sup> Aunque como religioso Florencia conocía el peligroso contenido pagano de estos mapas, como historiador admitía su valor etnográfico e histórico y se sirvió del mismo para reforzar sus argumentos. Fascinado por el mundo azteca y orgulloso de sus conocimientos sobre el mismo, Florencia desplegó su erudición en numerosos pasajes de sus obras.<sup>19</sup> Apreciaba que el indígena, precolombino o colonial, se sirviese habitualmente de un sistema pictográfico para dejar constancia de los acontecimientos históricos.

Aunque las observaciones de Florencia sobre el mundo azteca no son originales, su importancia estriba en la divulgación que alcanzaron,<sup>20</sup> pues si los elevados costes de edición en la Nueva España<sup>21</sup> dejaron inéditas muchas obras de Sigüenza y Góngora, Florencia pudo servirse de sus compañeros de religión en Europa para garantizar sus publicaciones. Además, y como otros jesuitas, aprovechó su viaje a Europa (donde permaneció entre 1668 y 1674 primero como Procurador de su Provincia en Roma y Madrid y después como Procurador General de Indias en Sevilla) para publicar obras en Lyon y Barcelona.<sup>22</sup>

<sup>15</sup> FLORENCIA, *Narración...*, pág. 97.

<sup>16</sup> LUIS BECERRA, *Origen milagroso del santuario de Nuestra Señora de Guadalupe*, México, 1666. Según Poole, Becerra Tanco fue el primero en señalar la existencia de documentos indígenas que validaban el culto a la Virgen de Guadalupe; STAFFORD POOLE, *Our lady of Guadalupe...*, pág. 146.

<sup>17</sup> FLORENCIA, *La estrella del norte de México...*, fol. 95. Sobre la colección de manuscritos y códices indígenas de Sigüenza y Góngora, ver Ernest J. BURRUS, s.j., “Clavigero and the lost Sigüenza y Góngora Manuscripts”, *Estudios de cultura nahuatl*, n°1 (1959), pp.59-90.

<sup>18</sup> “Si no se hubieran apropiado antes del pasado Indio, los criollos nunca hubieron tomado el futuro de la nación mexicana en sus manos”; LAFAYE, *Quetzalcoatl...*, pág. 192.

<sup>19</sup> FLORENCIA, *La estrella del norte de México...*, fols. 93v-96r.

<sup>20</sup> “Estos manuscritos, que por la pobreza de sus Autores, y por estar en su lengua natural, escrita con tanta elegancia, y primor de realzadas frases, que solo los que he referido, o los que tienen tanto caudal del Idioma, como ellos, los pueden leer, y entender, no se han dado a la imprenta, ni corren todas las manos...”, FLORENCIA, *La estrella del norte de México...*, fol. 98r.

<sup>21</sup> Carlos de SIGÜENZA y GONGORA, *Parayso Occidental*, México, 1995 (1ª ed. 1683), pág. 48. Florencia nos dice en el “Prólogo” a su obra: “...y yo me he visto obligado a embiarla a imprimir a España, por la gran costa que aca tienen las impresiones”, FLORENCIA, *Descripción histórica...*, fol. A2r.

<sup>22</sup> Florencia publicó su *Menologio de los varones más señalados [...] de la Provincia de la Compañía de Jesús de la Nueva España* en Barcelona en 1671. Para los contratos con editoriales en Lyon, FRANCISCO ZAMBRANO, *Diccionario bio-bibliográfico...*, vol.6, pp.738-739.

Si para Florencia la devoción a las imágenes novohispanas se justificaba en parte por los relatos pictográficos elaborados por los indios, también lo estaba por las imágenes que decoraban los santuarios de estos cultos. En sus textos, Florencia se sirvió de los programas iconográficos de ermitas y santuarios, así como de la existencia de viejos exvotos, para defender la pertinencia de estas devociones. Es en su historia de la Virgen de los Remedios, cuya imagen se veneraba a las afueras de México, donde resulta más evidente el papel que las imágenes desempeñaban en el pensamiento de Florencia como fedatarias y validadoras de cultos pretéritos. Florencia recogió la descripción que Fray Luis de Cisneros hizo en 1621 de las pinturas que decoraban la ermita.<sup>23</sup> Estas pinturas se realizaron hacia 1595, pero para cuando Florencia escribió hacía tiempo que habían sido cubiertas en su mayoría por múltiples retablos dorados.<sup>24</sup> Florencia, siguiendo a Cisneros, señalaba que las pinturas originales mostraban milagros obrados por la Virgen de los Remedios. Algunos estaban estrechamente unidos a la Conquista: la Virgen ayudando a los españoles cegando con tierra los ojos de guerreros aztecas, o Cortés destruyendo un ídolo azteca y colocando en su lugar a la Virgen de los Remedios. Otros narraban las visicitudes de la imagen acabada la Conquista: su hallazgo por el indio Juan Ceteutli veinte años después de la Noche Triste allí donde la había escondido el soldado Juan Rodríguez Villafuerte (quien la había traído desde España), o su primera visita a la ciudad de México. Lo realmente importante para nuestro estudio es que Florencia defendió la identificación de esta imagen de la Virgen de los Remedios con aquella que ayudó en la conquista, y para ello usó las pinturas como documento: “Solo advierto, que si las pinturas, y más las antiguas, son historias visibles de lo pasado; las de esta Iglesia pueden ser como pruebas de lo que hasta aquí he referido del origen de la Santa Imagen”.<sup>25</sup>

Uno de los principales argumentos que reforzaba la tradición de una devoción era la capacidad de su imagen para obrar milagros. En su historia del Cristo de Chalma, Florencia llega a afirmar que no importaba tanto el origen de la imagen (se suponía que había aparecido milagrosamente en una cueva), como el hecho de que siempre hubiera obrado milagros.<sup>26</sup> En su historia de la Virgen de los Remedios, Florencia narró dos milagros de la Virgen elegidos por ser los “más averiguados, y por estar en las pinturas del Santuario más autorizados”.<sup>27</sup> En su historia de la Virgen de Guadalupe, Florencia volvió a insistir en el mismo argumento al sostener la veracidad de un milagro que no había sido recogido por Miguel Sánchez en su historia de la Guadalupe de 1648 pero que, sin

---

<sup>23</sup> Tradicionalmente se ha pensado que estas pinturas se realizaron en fresco. Fray Luis de CISNEROS, *Historia de el principio, y origen, y progresos y milagros de la Santa Ymagen de Nuestra Señora de los Remedios*, México, 1621, fols. 49v-61r. FLORENCIA, *La milagrosa invención...*, pp.42-44.

<sup>24</sup> En un pasaje un poco confuso, Florencia señala que se había construido una nueva iglesia con bóvedas consagrada en 1629 y que casi todas las pinturas murales se habían cubierto; FLORENCIA, *La milagrosa invención...*, pág. 40. Según Tovar de Teresa, uno de los retablos de la nueva iglesia lo contrataron Juan de Arrúe y Diego Rodríguez en 1624; Guillermo TOVAR de TERESA, *Bibliografía Novohispana de Arte*, Fondo de Cultura Económica, México, 1988, vol. 1, pág.312.

<sup>25</sup> FLORENCIA, *La milagrosa invención...*, pág.43.

<sup>26</sup> FLORENCIA, *Descripción histórica...*, pág.23.

<sup>27</sup> FLORENCIA, *La milagrosa invención...*, pág.99. Francisco de Florencia cit. en Jaime CUADRIELLO, *Maravilla Americana. Variantes de la Iconografía Guadalupana*, Museo de la Basílica de Guadalupe, México, 1989, pág.101.

embargo, estaba representado en un cuadro del santuario: “Ya se sabe que las pinturas, y más como esta, suplen la falta de escrituras”.<sup>28</sup> Aunque las pinturas que representan milagros particulares son aquellas que tradicionalmente llamamos exvotos, Florencia no deja claro si se refiere a un exvoto pintado. Si así fuera, el exvoto como representación de un milagro cobraría un valor histórico además del votivo tradicional.

La imagen pintada, sobre todo la antigua tal y como nos dice Florencia, tiene un valor documental. Con ésta y otras frases parecidas, Florencia nos revela una manera apenas explorada de interpretar las descripciones de santuarios y pinturas coloniales que abundan en sus obras. Nos advierte que estos pasajes no deben entenderse sólo por su valor descriptivo, sino también como argumentos destinados a promover estos cultos novohispanos. Pero a su vez, este uso de las imágenes debe inscribirse dentro de una más amplia corriente historiográfica. En su monumental obra *La historia y sus imágenes*, Francis Haskell nos descubre cómo a través de los siglos, y especialmente en los siglos XVI y XVII, historiadores de la antigüedad romana y de la iglesia primitiva usaron todo tipo de imágenes (pinturas, esculturas, bajorelieves, etc.) como documentos históricos para reconstruir un pasado para el cual, o bien escaseaban los textos, o bien se desconfiaba de los existentes.<sup>29</sup> Cabe recordar que, en su discusión sobre las ilustraciones de los *Annales ecclesiastici* del Cardenal Baronio, Haskell afirma que las ilustraciones fueron cuidadosamente escogidas no por razones descriptivas, sino porque reforzaban los argumentos de este autor.<sup>30</sup> Todo ello nos recuerda el caso de las imágenes milagrosas de Nueva España ya que, como apuntamos, no existían documentos escritos que validasen la antigüedad de sus cultos. Dada la cultura libresca de Florencia, su obvio interés por la Historia y sus años de estancia en Europa, parece lógico suponer que conocería los trabajos de sus contemporáneos en esta dirección, y habría que plantearse hasta qué punto adoptó una metodología europea para sus fines criollos. Si Florencia pudiera haber ilustrado sus obras, probablemente lo hubiera hecho por las mismas razones que el Cardenal Baronio, y hubiera incluido ilustraciones tanto de mapas indios y exvotos como de los frescos antiguos de la ermita de los Remedios.

Para Florencia, los testimonios visuales contribuyen a construir una sólida argumentación que justifique la existencia de una ininterrumpida tradición tras cada devoción. Aunque hemos visto que existe un paralelo europeo que pudo haberle servido de modelo, también hay que tener en cuenta su propia experiencia novohispana. Vale la pena plantearse si el conocimiento de una cultura como la azteca, donde la imagen tenía un marcado valor histórico y donde la historia se registraba a través de imágenes, pudo influir en Florencia. Asimismo, podemos preguntarnos si su defensa del valor de las imágenes fue de algún modo el resultado de cómo se venía defendiendo el culto a la Virgen de Guadalupe.

Durante la segunda mitad del siglo XVII asistimos a un esfuerzo colectivo por parte de los criollos para “mexicanizar” el culto a la Virgen de Guadalupe; lo que se consiguió

---

<sup>29</sup> Francis HASKELL, *La historia y sus imágenes. El arte y la interpretación del pasado*, Alianza, Madrid, 1994, pp.77-99.

<sup>30</sup> Francis HASKELL, *La historia y sus imágenes...*, pág.99.

al “construir” una tradición que situara su origen en su aparición al indio Juan Diego.<sup>31</sup> Florencia fue un cualificado partícipe en este proceso, y conviene recordar el importante papel que ocupó la Virgen de Guadalupe a lo largo de su vida: cuando estuvo en Roma en 1670 participó en el intento de las autoridades religiosas de México de conseguir una fiesta para la Virgen de Guadalupe (a celebrar el doce de diciembre);<sup>32</sup> llevó consigo a Europa varias copias pintadas de la Virgen de Guadalupe para difundir su devoción en España e Italia, y también allí distribuyó grabados de la misma.<sup>33</sup> Además de su historia de la Guadalupe, escribió un novenario que llegó a ser muy popular y por el cual Francisco de la Maza lo llamó “el cuarto evangelista de la Guadalupe”.<sup>34</sup> Igualmente, a Florencia se le atribuye haberle dado a la Virgen de Guadalupe el mote sacado del *Salmo* 147:20: *Non fecit taliter omni natione*.<sup>35</sup> No cabe duda que Florencia ejerció gran influencia en la difusión del culto a la Virgen de Guadalupe, pero a su vez, habría que preguntarse si la influencia no fue recíproca: si la manera en la cual pensó y escribió sobre la Virgen de Guadalupe en esos años tan decisivos para su culto y la formación de una identidad criolla, no influyeron también en la concepción que tuvo de las imágenes como testimonios históricos. Conviene recordar que, una vez sancionada la tradición aparicionista de la Virgen de Guadalupe, ésta pasó a ocupar un lugar privilegiado, pues quedaba inscrita dentro de la categoría de imágenes *acheiropoieta*, es decir, imágenes hechas por mano divina y no humana.<sup>36</sup> La manufactura divina llevó a todo tipo de especulaciones sobre si su autor había sido un ángel, la Virgen o Dios Padre.<sup>37</sup> Investigaciones científicas llevadas a cabo en 1666 y en 1751, y durante las cuales pintores de renombre testificaron que el ayate no podía haber sido pintado por mano humana, reforzaron el carácter divino de la imagen. Dado este origen divino, la imagen misma podía usarse para legitimizar toda la devoción. Así lo hizo el Mayordomo del Santuario de la Virgen de Guadalupe en una dedicatoria a la historia que Florencia escribió de esta advocación mariana: “¿Pues para qué son los papeles, que testifiquen el milagroso origen de esta prodigiosa Imagen, si la tenemos a ella a los ojos... Esta Soberana Señora en su imagen y por su imagen, está hablando el milagro, para cuyo crédito andamos bus-

<sup>31</sup> Varios estudiosos han demostrado la inexistencia de una tradición aparicionista anterior a la decisiva obra de Miguel SANCHEZ, *Imagen de la Virgen, Madre de Dios, de Guadalupe*, México, 1648. Jacques LAFAYE, *Quetzalcoatl...*, pp.242-248; Stafford POOLE, *Our Lady of Guadalupe...*, caps. 1-7

<sup>32</sup> Stafford POOLE, *Our Lady of Guadalupe...*, pág.143.

<sup>33</sup> FLORENCIA, *La estrella del norte de México...*, fol. 99. Sobre los grabados que distribuyó en Europa, Miguel VENEGAS, s.j., *El apóstol mariano representado en la vida del V. P. Juan María de Salvatierra*, México, 1754, pág.22.

<sup>34</sup> Francisco DE LA MAZA, *El guadalupanismo mexicano...*, pág.54.

<sup>35</sup> Francisco DE LA MAZA, *El guadalupanismo mexicano...*, pp. 94-95.

<sup>36</sup> Para imágenes *acheiropoieta* véase David FREEDBERG, *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Cátedra, Madrid, 1992, pág.128.

<sup>37</sup> Jaime CUADRIELLO, “Atribución disputada: ¿Quién pintó a la Virgen de Guadalupe?”, *Los discursos sobre el arte. XV Coloquio Internacional de Historia del Arte*, UNAM, México, 1995, pp. 231-257.

cando las escrituras...Ella es la escritura, impresa en el papel de una manta...”.<sup>38</sup> Habría que preguntarse si este razonamiento no estaría en la base del valor histórico que nuestro jesuita otorgó a las imágenes en general con independencia de su origen.

La Guadalupe pudo haber influido en Florencia también en otro sentido. Con la excepción de la Guadalupe, no hay ningún indicio de que Florencia se hubiera preocupado por las devociones novohispanas con anterioridad a la década de 1680, por lo que habría que considerar hasta qué punto su promoción de la Guadalupe, especialmente cuando estuvo en Europa y se percató de lo poco que se conocían las devociones locales en la metrópoli, le sirvió de modelo y no fue el comienzo de su interés por las demás imágenes milagrosas. De hecho, todas sus historias fueron escritas después del viaje a Europa y en un corto lapso de tiempo, por lo que en cierto modo podrían considerarse como una serie. Son casi idénticas en su estilo, tono y composición; pero más importante aún, todas ellas responden a un mismo propósito: destacar la importancia de estos cultos como señas de la identidad mexicana.

Dejando a la Virgen de Guadalupe a un lado, conviene recordar que la historia de las devociones no suele ser estática. Lo que en una época es de gran importancia para una devoción, en otra puede dejar de serlo. Así pues, es importante reconocer que, cuando Florencia escribió a finales del siglo XVII, defender estas imágenes milagrosas y enmarcarlas dentro de la historia novohispana era de suma importancia para los criollos. Sin embargo, esa necesidad, ya satisfecha, dejó de ser tan acuciante en el siglo XVIII. Un ejemplo de este cambio se encuentra en la edición póstuma del *Zodiaco Mariano* de Florencia, obra que marca la culminación de su interés por las imágenes religiosas novohispanas. Juan Antonio de Oviedo, otro jesuita criollo que había conocido a Florencia en su juventud y admiraba su obra, se encargó de publicar el *Zodiaco Mariano* en 1755. En su versión final, alargada y editada por Oviedo, este texto compendia las historias de más de cien imágenes mexicanas. En ninguna parte se recogían sin embargo testimonios pasados que sancionaran la existencia de estos cultos, ni se defendía la credibilidad de los documentos que los sustentaban tal y como había hecho Florencia en otras obras. Para Oviedo, como para sus contemporáneos, estas imágenes ya eran, a mediados del siglo XVIII (y en buena medida gracias a la labor de Florencia), parte indiscutible del patrimonio espiritual de la Nueva España. Si Florencia se había visto en la obligación de ser forzosamente apologetico, Oviedo pudo adoptar ya un tono, aunque panegírico, menos defensivo.

Comprender a Florencia y su manera de valorar la imagen pictórica dentro de la historia de una devoción tiene significativas repercusiones para el historiador del arte, y podría servir como punto de partida para estudios más amplios que analicen la evolución de las imágenes (ciclos pictóricos, exvotos, esculturas, etc.) asociadas a las principales

---

<sup>38</sup> Fr. Jerónimo de Valladolid en FLORENCIA, *La estrella del norte de México...*, sin paginación. Se inauguró así una forma de interpretar las imágenes de la Guadalupe que influyó a los seguidores de Florencia, como Cabrera y Quintero, y que además ha llegado hasta nuestro siglo. En la década de 1930, el “apacionista” Mariano Cuevas dio un paso más al extender el valor testimonial de la imagen también a la historia constructiva y arquitectónica de la iglesia al afirmar, “La Colegiata es prueba de la Aparición... Si la aparición hubiera sido falsa u objetivamente dudosa, el jacal de ramas que hizo Fray Juan de Zumárraga no hubiera pasado a ermita ni la ermita hubiera pasado a iglesia...”, Mariano CUEVAS, s.j., *Albúm Histórico Guadalupano del IV Centenario*, Escuela Tipográfica Salesiana, México, 1930, pág.174.

devociones milagrosas de la Nueva España. La convicción de Florencia de que las imágenes tenían un valor histórico constituye una invitación para analizar el papel de la historia y la identidad a través de las pinturas que representaban estas devociones. Aquí se pretende sólo señalar las similitudes existentes entre las imágenes que promovieron algunas de estas devociones, similitudes que nos pueden recordar esos lazos que unen las obras de Florencia entre sí, y que nos muestran las ventajas que proporciona un estudio comparativo de las distintas representaciones de estas devociones. Como ejemplo, estudiaremos a continuación representaciones de San Miguel del Milagro y de la Virgen de los Remedios.

Aunque el relato de la milagrosa aparición de San Miguel contenía en realidad varias apariciones al indio Diego Lázaro -la primera durante una procesión y la segunda cuando Diego Lázaro había caído enfermo por desobedecer al arcángel-, casi nunca se representaba la primera (salvo en la decoración del santuario titular, donde un conjunto de obras del primer tercio del siglo XVIII representan detalladamente todos los momentos de la devoción).<sup>39</sup> Sin embargo, existen cuantiosos ejemplos de la segunda aparición del arcángel desde la segunda mitad del siglo XVII hasta bien avanzado el siglo XVIII. En la segunda aparición, San Miguel trasladó al indio hasta el lugar donde se encontraba una fuente de agua milagrosa para que se la enseñara a las autoridades. Es este momento el que se encuentra ilustrado en una pintura sobre cobre del pintor poblano Juan Tinoco en la Capilla del Ochavo de la Catedral de Puebla (*figura 1*),<sup>40</sup> y en una obra medio siglo posterior en el Retablo de la Virgen de Guadalupe de la Iglesia de Nuestra Merced de las Huertas en Tacuba atribuido a Miguel Cabrera (*figura 2*). Quizás es la obra de Tinoco la más fiel a la relación del milagro, al situar la escena en una noche de cielo estrellado, algo poco usual en el arte colonial pero acorde a las fuentes. Quitando el detalle del cielo estrellado y la posición del arcángel, en ambas obras se repite una composición que reduce y simplifica el relato a tres elementos básicos: la figura del arcángel, la del indio y la piedra que cubre la fuente. Fue a través de la repetición de esta composición en numerosas obras y sobre diversos soportes como se divulgó la devoción a San Miguel del Milagro.<sup>41</sup>

Las imágenes que popularizaron el culto a la Virgen de los Remedios durante esta época compartían ciertos rasgos con las de San Miguel del Milagro. Aunque cuando escribió Florencia ya habían desaparecido los frescos de 1595 que narraban la historia de la imagen en Nueva España desde la conquista hasta su colocación en el santuario, el capuchino Francisco de Ajofrín, que lo visitó en 1763, señaló la existencia de cuadros en

<sup>39</sup> Este programa en Eduardo BAEZ MACIAS, *El arcángel San Miguel*, UNAM, México, 1979, pp. 46-53.

<sup>40</sup> Según Rodríguez-Miaja, esta obra fue encargada a Tinoco por José Salazar de Baraona, quien había sido cura de Santa María Nativitas, cuando era racionero de la Catedral de Puebla. Junto a ésta encargó otras láminas que después donó para la Capilla del Ochavo de la misma Catedral. Fernando E. RODRIGUEZ-MIAJA, *Una cuestión de matices. Vida y obra de Juan Tinoco*, Universidad Iberoamericana Golfo Centro, Puebla, 1996, pág.211.

<sup>41</sup> Otros ejemplos son una obra de Zepeda ilustrada en Manuel TOUSSAINT, *Pintura colonial de México*, UNAM, México, 1990 (1ªed., 1965), fig. 389; y el relieve en piedra que se encuentra en el tímpano de la bóveda que cubre el pozo de agua milagrosa en el Santuario de San Miguel del Milagro, ilustrado en Eduardo BAEZ MACIAS, *El arcángel...*, fig. XXIII.

*Figura 2. Miguel Cabrera, atribuido. San Miguel del Milagro, c.1751. Oleo sobre tela. Retablo de la Virgen de Guadalupe, Iglesia de Nuestra Merced de las Huertas, Tacuba, México D.F.*

*Figura 3. Miguel Cabrera, atribuido. La Virgen de los Remedios, c. 1751. Oleo sobre tela. Retablo de la Virgen de Guadalupe, Iglesia de Nuestra Merced de las Huertas, Tacuba, México D.F.*



*Figura 2*



*Figura 3*

la iglesia representando diversos episodios de la historia.<sup>42</sup> La presencia de imágenes dando fe de los milagros operados por la Virgen dentro de su santuario parece lógica; sin embargo, resulta difícil encontrar fuera de él pinturas que ilustren estos mismos episodios y, de hecho, la Virgen de los Remedios se representaba habitualmente de otras maneras. En los siglos XVII y XVIII encontramos dos tipos de composiciones: pinturas de la estatua en su altar, como la realizada por Juan Correa seguramente a fines del siglo XVII y de la cual hay varias versiones;<sup>43</sup> y pinturas que la muestran escondida dentro de

<sup>42</sup> Francisco de AJOFRIN, O.F.M., *Diario del viaje a la Nueva España*, Real Academia de la Historia, Mss 9/3419, pág.151.

<sup>43</sup> Ver Elisa VARGAS LUGO, José GUADALUPE POSADA, y Gustavo CURIEL, *Juan Correa. Su vida y su obra*, UNAM, México, 1985, Catálogo, tomo II, Primera Parte, pág. 218.



Figura 4. Anónimo. *La Virgen de los Remedios*, siglo XVIII. Oleo sobre tela. Pinacoteca de la Casa Profesa, México D.F.

convierte en el atributo que no sólo indica de qué imagen se trata, sino que al mismo tiempo “mexicaniza” esta imagen que, si recordamos, era española y fue llevada a México por un soldado de Cortés. El *maguey* y el indio indican el momento en la historia de la Virgen de los Remedios en que deja de asociarse con los conquistadores y se convierte, una vez encontrada por el indio Juan, en símbolo emblemático de una Nueva España distinta y criolla.

Al estudiar estas imágenes también es importante señalar la manera en la cual los cultos novohispanos se iban asociando entre sí y, en especial, cómo se iban asociando a la Virgen de Guadalupe a medida que esta devoción cobraba mayor popularidad y mayor respaldo oficial gracias a las sucesivas juras de su patronato, primero por la ciudad de México en 1737 y después por todo el Virreinato de la Nueva España en 1746. El reta-

un *maguey* en el momento en que la descubrió el indio Juan, como la del mismo retablo de la iglesia de Nuestra Merced de las Huertas mencionado antes (figura 3), o la de la Pinacoteca de la Casa Profesa de la Ciudad de México (figura 4), anónima y procedente probablemente también de un retablo. Esta composición, reducida a tres elementos básicos: el indio, el *maguey* y la estatua, se reprodujo en pinturas, grabados y esculturas y gozó de gran popularidad.<sup>44</sup> No hay que ser muy perspicaz para intuir las razones del éxito de estas composiciones, pues se trata de representaciones directas, emblemáticas y decididamente mexicanas. En ambos casos la figura del indio ha adquirido un notable protagonismo, aunque siempre se le represente de manera genérica. Pese a conocerse los nombres de los indios que participaron en estos milagros (Juan Ceteutli, Diego Lázaro, etc.), el artista los muestra sin rasgos personalizados, recurriendo sólo en algunas ocasiones a la convencional distinción entre el indio convertido y el bárbaro en virtud de que su cabeza esté o no parcialmente rasurada. Por lo general, en estos ejemplos la historia de las devociones y sus orígenes se ha simplificado. En el caso de las representaciones de la Virgen de los Remedios, el *maguey* se

<sup>44</sup> Otros ejemplos se encuentran en las esculturas de las hornacinas de México ilustradas en Dorothy M. STEWART, *Hornacinas, Stories of Niches and Corners of Mexico City*, Editorial Cultura, México, 1933, pág.21.



Figura 5.

Figura 5. Anónimo. Tercera aparición de la Virgen de Guadalupe. Siglo XVIII. Oleo sobre tela. 80.4 x 72.2 cm. Museo de la Basílica de Guadalupe, México D.F.

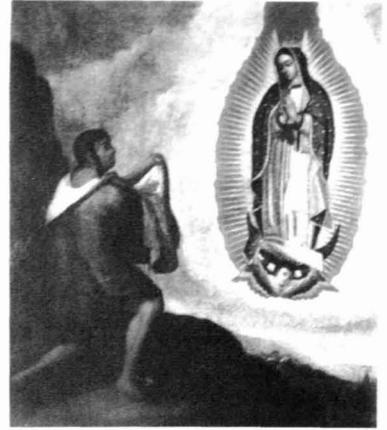


Figura 6.

Figura 6. Anónimo. Tercera aparición de la Virgen de Guadalupe. Siglo XVIII. Oleo sobre tela. 122 x 101 cm. Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, México.

blo de la Virgen de Guadalupe en Nuestra Merced de las Huertas es en este sentido de gran relevancia, pues en él se encuentran tres devociones en un mismo conjunto: la Virgen de los Remedios (*figura 3*) y San Miguel del Milagro (*figura 2*) enmarcan a la Virgen de Guadalupe que ocupa el lugar privilegiado al centro.

Los cultos se asociaban entre sí de diversas maneras. La iglesia del Cristo de Chalma, por ejemplo, mantuvo un fuerte culto a San Miguel como protector de la cueva donde apareció el Cristo en el siglo XVI y albergó una importante capilla a la Virgen de Guadalupe. También se relacionaban estos cultos a través de sermones y relatos, y el propio Florencia hacía a menudo referencia en sus obras a algún otro culto sobre el cual ya había escrito para subrayar así las similitudes entre estas devociones criollas.<sup>45</sup> Otro ejemplo de este proceso de asociación, ya en una obra pictórica y singular por la manera en la cual se combinan texto e imagen, es un grabado de la Virgen de los Remedios de mediados del siglo XVIII que muestra el hallazgo de la imagen por el indio Juan dentro de un maguey, en una composición idéntica a las de las pinturas mencionadas atrás.<sup>46</sup> Este grabado, de pequeñas dimensiones y de uso devocional, contiene una inscripción que pretende resumir la historia de la imagen. Sin embargo, comienza por referirse no a la Virgen de los Remedios, sino a la Guadalupe: “El año de 1540, nueve años después de la prodigiosa aparición de Ntra. Señora de Guadalupe...” En el desarrollo y la historia de sus respectivas devociones, la Guadalupe y la Remedios se venían relacionando y

<sup>45</sup> FLORENCIA, *Narración...*, pág.81; y *Descripción histórica...*, pp.25 y 56.

<sup>46</sup> Este grabado se encuentra recopilado en Francisco de AJOFRIN, *Diario del viaje...*, pág.158. No está firmado pero podría ser de Francisco Sylverio (1721-61).

<sup>47</sup> Aunque el origen de esta composición está en los grabados de Matías de Arteaga y Alfaro que acompañan la edición sevillana del libro de Luis Becerra Tanco sobre la Guadalupe, *Felicidad de México...*(1686), no deja de ser significativo que se haya elaborado un tipo de composición similar para la Virgen de los Remedios y el Milagro de San Miguel.

<sup>48</sup> Jacques LAFAYE, *Quetzalcoatl...*, pp.258-260.

complementando por lo menos desde la segunda mitad del siglo XVII; y si una salvaba a México de las inundaciones (Guadalupe), la otra garantizaba lluvias en tiempos de sequía (Remedios). Aún más, solía decirse que fue la Guadalupe quien le indicó al indio Juan Ceteutli que le edificará una iglesia a la Remedios. Es de suponer por lo tanto que la alusión a la Guadalupe en la inscripción del grabado reflejaba estas asociaciones entre ambas. Y es por ello que habría que considerar si el usuario de este grabado, en este caso alguien con capacidad de leer, no asociaría también visualmente la manera como el grabado ilustraba a la Virgen de los Remedios y la manera como recordaba ilustraciones de la Guadalupe. De hecho, la tercera aparición de la Virgen de Guadalupe al indio Juan Diego solía representarse en una composición muy parecida a la de este grabado, con el indio arrodillado ante la Virgen con su tilma lleno de rosas en un espacio poco definido (*figura 5 y figura 6*). Como en las otras representaciones que hemos visto, la acción narrativa se concentraba y quedaba reducida a unos pocos elementos compositivos.<sup>47</sup>

Al tratar del auge de la Virgen de Guadalupe a finales del siglo XVII, y considerando el protagonismo del emblema religioso en la Nueva España, por encima incluso de la alegoría, Lafaye afirma que la Guadalupe, la pintura en sí, debe entenderse como el emblema de la nación mexicana.<sup>48</sup> Partiendo de su idea sobre la omnipresencia del emblema, se podría decir que, en terminos formales y simbólicos, las representaciones que venimos estudiando, y que popularizaron las más notables devociones novohispanas, admiten una lectura emblemática: simplifican una narración limitando sus elementos, y no son sólo simples testigos de historias devocionales, sino que también están cargadas de un significado simbólico que rezuma criollismo. Aunque es casi imposible determinar la existencia de una memoria visual, la repetición de una composición, y las asociaciones entre las devociones que se escuchaban en los sermones y se leían en las obras de Florencia, sugieren la manera a través de la cual esa memoria colectiva (en parte conciencia propia de identidad religiosa novohispana) pudo haberse forjado.

