

Las santas reliquias en Europa y la tilma americana: la imaginación histórica en la Nueva España*

Rocío Olivares Zorrilla
Universidad Nacional Autónoma de México

El propósito de este ensayo es ofrecer un conjunto de atisbos sesgados a la problemática de la *tilma* en la leyenda guadalupana, atisbos que parten del conjunto de hechos culturales y artísticos que Sartre¹ bautizó como el *imaginario*, es decir, proyecciones de una cultura en sus aspectos visuales o perceptibles. Tal es el caso del ritual, la magia, la teatralidad y el símbolo con todas sus derivaciones míticas, alegóricas y emblemáticas. Como punto de partida presentaré dos prácticas relativas al ropaje sagrado que acontecen de manera casi simultánea en las décadas siguientes a la Conquista de la Nueva España.

En el capítulo XXI del Libro Segundo de la *Historia general...* de Sahagún, se despliega ante nosotros la fiesta del segundo mes del calendario ceremonial azteca: la Tlacaxipehualiztli o fiesta dedicada a Xipe Tótec, el *señor de los desollados*.² Las imágenes del dios suelen representarlo guarecido bajo la piel de un sacrificado, pues Xipe ha nacido sin piel, de color rojo o dorado, como las mazorcas del maíz. Una de las deidades más importantes de la cosmogonía azteca, Xipe fecunda los sembradíos en la estación primaveral y sana las enfermedades más temibles: las de la piel y las de los ojos. Esa virtud, propagada por sus avatares, los xipemes, se deriva de las propiedades de la piel consagrada que cada uno de ellos porta. De hecho, el término *xipeme* se refiere a la vez al portador y a la piel misma. Para ello, según nos cuenta también Fray Diego Durán en el capítulo IX de su tomo segundo,³ durante cuarenta días el pueblo y los sacerdotes han cuidado a un cautivo que personifica a Xipe, rindiéndole todos los honores debidos al dios. Los sacerdotes le arracaban un mechón con cuero cabelludo del colodrillo, justo donde el *tonalli*, el hilo invisible que sale de la cabeza humana. Alfredo López Austin explica cómo el *tonalli* era “...un vínculo personal con el mundo de los dioses...”⁴ La operación preliminar tenía evidentemente el sentido de difundir el *tonalli* del sacrificado en su personalidad deífica. Luego, en el templo mismo de Huitzilopochtli su corazón era ofrecido al oriente y su cuerpo desollado “...sacando el cuero todo entero...” Después su cuerpo se repartía. La fiesta de Xipe era compleja y lucida, con luchas rituales entre los cautivos que serían sacrificados y otros participantes, con justas entre caballeros águila y caballeros tigre, con procesiones de sacerdotes y banquetes de maíz y carne sacrificial. Pero la esencia del Tlacaxipehualiztli o *desollamiento de los hombres* eran los recorridos danzantes que los *xipemes* hacían durante días por toda la ciudad, recogiendo su séquito todos los tributos del pueblo hasta que cansados, con la piel hecha jirones, afectados ya por la penetración que la grasa de la parte interior del pellejo ha hecho en sus propias pieles vivas, los danzantes se desembarazaban de ellas en la pirámide y tomaban baños de agua con maíz y masajes terapéuticos para recobrar su estado anterior. Las pieles eran entregadas al que había sido dueño de cada esclavo, pues tenían un gran poder taumatúrgico. Así como el sacrificado era el dios mismo, la piel desollada era el dios mismo. Refiere Sahagún

¹ Sartre, 27-29.

² Bernardino de Sahagún, 100-106.

³ Diego Durán, II, 103-112.

⁴ López Austin, 238-239.

cómo los enfermos de sarna o de los ojos acudían prestos a ellas para ser curados.⁵ El desollamiento ritual y curativo en las festividades aztecas no se limitaba al mes de Xipe Tótec. Asimismo, la fiesta de Chicomecóatl o Chalchiuhcīhuatl, por ejemplo, celebrada el mes de septiembre según Durán,⁶ igual se ataviaba a una adolescente que representaba a la diosa y el sacerdote que vestía su piel, luego del sacrificio, también se cubría con el lujoso atavío de la muchacha, su tiara y su collar de mazorcas. En la mayoría de estas fiestas había abundancia de flores y copal, sobre todo en la fiesta de Xochiquetzal, donde el que vestía la piel de la sacrificada se ponía a tejer en un telar como la diosa. En medio de profusión de rosas -pues era el día *xochilhuítl* o fiesta de las rosas- y antes de las primeras heladas, acudían los enfermos de tumores, de lepra o de artritis a ser purificados en las aguas que el *ixiptla*, el dios, la piel, ha conferido a las aguas aledañas al lugar ceremonial.⁷ Serge Gruzinski, quien llama “conjuradores” a estos personificantes, explica el concepto de *ixiptla*⁸ advirtiendo que no hay que confundirlos con el hombre-dios prehispánico. No es mero receptáculo de energía divina. El *ixiptla* es la fuerza del propio ser; su carácter es óptico y puede ser transferido a cualquier personificante, sea animado o inanimado. El *ixiptla* puede estar en la vestimenta, en el cabello o en una máscara. El parecido formal es también identidad de esencia, sin esa distinción del pensamiento occidental. Hay una identidad conceptual entre *ixiptla* y *tonalli*, pues el *tonalli* visible, por ejemplo, son las propias ropas de la persona o sus cabellos.⁹ La diferencia es que el *ixiptla* es siempre visible y tangible.

Consumada la Conquista, los viejos dioses comenzaron un largo sueño, sirviendo de cimientos a la nueva religión, como lo fueron materialmente de la Iglesia Mayor de México. Durán cuenta cómo una de las dos piedras de sacrificio fue enterrada por orden del arzobispo Montúfar, es decir, ya en las últimas décadas del siglo XVI, mientras que la otra fue desenterrada y puesta por incógnitas razones frente a la Puerta del Perdón de la actual Catedral.¹⁰

Por su parte, los frailes franciscanos, en su misión evangelizadora, importaron del Viejo Mundo diversas piezas teatrales cuya estructura y componentes fueron adaptados a los fines catequizadores. El proyecto tuvo tanto éxito en su momento, que no tardaron en surgir las versiones en náhuatl del teatro de evangelización. Tal es el caso del auto titulado *Nican motecpana in inemi litzin in Señor Santiago Apostol*, llamado así equivocadamente, pues Santiago no participa en esta obra, error que con probabilidad se debió a los copistas. El traslado que encontró Del Paso y Troncoso es del siglo XVII, pero la obra en sí corresponde al período de esplendor del teatro misionero, cuando se representó su modelo, *La destrucción de Jerusalén*, que entre frailes mercedarios y franciscanos habían difundido por la Península y luego en la Nueva España. El modelo arcaico del argumento está en la obra de Flavio Josefo: el Emperador Vespasiano reclama el tributo de Jerusalén, que está en manos de Poncio Pilatos y del Rey Arquelao. Pilatos se niega y resiste. Mientras, los primeros cristianos, Cayo, Clemente y Verónica, aplican el lienzo de ésta última con la figura del rostro de Jesús al emperador enfermo. Al sanar, Vespasiano jura vengar al Profeta y, después de sitiar Jerusalén y tomarla por hambre, se bautiza. Es evidente el paralelismo de la toma de las ciudades -Jerusalén y Tenochtitlan- y la justificación cristiana del acto. Entre los filólogos el auto de *La destrucción de Jerusalén* ha tenido el gran interés de su crítica textual, es decir, el

⁵ Sahagún, 104.

⁶ Durán, II, 141-154.

⁷ *Ibid.*, 159-160.

⁸ Gruzinski, 164.

⁹ López Austin, 240.

¹⁰ Durán, 108-109.

trazado del árbol genealógico de los textos novohispanos, tanto el que está en castellano como el que está en náhuatl. De estos estudios, iniciados por Del Paso y Troncoso y aun por concluir de manera definitiva, se ha sacado en claro, primero, que hay más parecido entre el auto en náhuatl y un texto anterior traducido por un judío converso a fines del siglo XV, Gamaliel, que con el Vespasiano español del *Códice de autos viejos*;¹¹ segundo, que una traducción catalana del Gamaliel, hecha a principios del siglo XVI, fue la que encontró Del Paso y Troncoso. No hay una datación exacta de cuándo debieron representarse las versiones de este auto en México, pero las probabilidades van desde el año 1639, cuando se fecha la representación de una pieza teatral relacionada con esta, *La conquista de Jerusalén*, y el año de 1585, cuando se celebró el Tercer Concilio Mexicano, que prohibió las representaciones teatrales donde hubiese "superstición de las cosas sagradas".¹² Debe tenerse en cuenta el año de 1564, cuando murió Don Luis de Velasco, el virrey protector de los indios. Esta fecha, según señala José Luis Martínez,¹³ es la aludida por Gerónimo de Mendieta como el fin de la "Edad Dorada" de la utopía franciscana y el comienzo de una época de penurias, previa al Juicio Final. Mendieta compara esta época a la destrucción de Jerusalén.¹⁴ Interesa por ahora observar qué modificaciones y variantes encontramos en la versión indígena respecto a la española. Las aportaciones más relevantes son, en orden de aparición, la mención de la fuente de Atehcoco, llamada "del demonio", donde tenían que abreviar las tropas de Vespasiano; la introducción de términos en náhuatl, como "*petate*" y "*tilma*". Como en el modelo de Gamaliel, la versión que nos ocupa suprime la escena de los judíos abiertos en canal por los soldados romanos para extraerles el oro y las joyas que se han tragado. No creo pertinente la explicación de que los frailes no quisieron poner ante los ojos indígenas la imagen de los cuerpos cortados y las entrañas al descubierto para evitar recuerdos de su pasado gentil, puesto que la versión en castellano que ellos hicieron representar sí cuenta con esa escena, que tiene la finalidad de cumplimentar en la estructura el tema principal de la pieza: la venganza por la muerte de Jesús a manos de los judíos. Más parece que fueron los propios indígenas los que optaron por esa supresión en el auto en náhuatl, sustituyéndola con la mención chusca de un juglar que le dice a Vespasiano que los judíos estaban "*cagando oro*". De igual modo deciden suprimir absolutamente la escena de las dueñas comiendo a sus propios hijos muertos durante el sitio de hambre.¹⁵ Dicha escena había sido amplificadas por los franciscanos a tal grado, que se creó todo un diálogo entre las mujeres. Parece ser su propósito teatral el condenar mediante el horror la costumbre de la fiesta del primer mes azteca, el *atlcahualo*, dedicado a los tlaloques, en que los niños eran sacrificados. No hay más que ver la nota de lamentación y escándalo que Sahagún incluye al final del capítulo XX de su segundo libro sobre la supuesta ingestión de los propios hijos. Sólo hasta ahora se han ido definiendo con más claridad las reglas de la antropofagia ritual entre los aztecas,¹⁶ pero ya en el mismo Sahagún tenemos paradójicas observaciones de cómo las relaciones de parentesco eran obstáculo a la ingestión de carne humana.¹⁷ El hecho es que somos testigos de un uso deliberado y selectivo de las fuentes que no es atribuible de manera inmediata a los frailes, sino con

¹¹ *Estoria del noble Vespasiano enperador de Roma*, del siglo XV, comentado por L. Rouanet en el *Códice de autos viejos*.

¹² *Censura y teatro novohispano*, 126.

¹³ Martínez, 160.

¹⁴ Mendieta, fin del Libro IV, 555-563. La comparación está en 556.

¹⁵ Robert Ricard opina, a mi juicio erróneamente, que fueron los frailes los supresores de esta escena en la versión en náhuatl, 314.

¹⁶ Todorov, 155-157.

¹⁷ Sahagún, libro II, capítulo XXI, fragmento 34, 103.

mayor seguridad a los propios adaptadores indígenas. Con todo ello llegamos con pie más firme a valorar la aparición del manto de Jesús arrebatado a Pilatos por los romanos recién conversos al final de la versión en náhuatl. Parece desprenderse de los comentarios del filólogo David Hook que esta escena se encuentra en el Gamaliel,¹⁸ más no en la *Estoria de Vespasiano* ni en el auto novohispano en español. El auto en náhuatl coloca al final un cuadro XXIX, de un modo harto misterioso por lapidario y fuera del hilo narrativo que ya llega al desenlace de la obra, la mención de la tilma milagrosa por boca de un esclavo.¹⁹ Pilatos muere en el instante de quitársele la *tilma* de Jesús y el auto termina. La ausencia de esta mención del manto de Jesús en los modelos peninsulares mencionados es notable, como lo es el equilibrio estructural que se establece entre esta *tilma* y el lienzo de Verónica que sana a Vespasiano de su enfermedad. También remarcables son los poderes taumatúrgicos de ambas prendas, siendo evidentemente éste el mayor "atractivo" de la obra, ya que se suprimieron las escenas tremendas de los judíos descuartizados y las dueñas antropófagas. Las representaciones de este auto debieron tener lugar antes de la decadencia general del teatro misionero, atribuible a una serie de causas, sobre todo a las epidemias que devastaron a la población indígena, al cabo de las cuales la utopía franciscana se había desmoronado y, consecuentemente, el interés de los indios por el teatro catequizador. Por otra parte, no puede atribuirse por entero a la elección indígena la participación escénica de la maravillosa *tilma*. Los propios franciscanos traían su cola de tradiciones del Viejo Mundo, que a continuación intentaré esbozar.

Entre las resonancias más antiguas tenemos los textos bíblicos, donde podemos encontrar remotas fuentes del mito del manto sagrado con poderes taumatúrgicos.²⁰ En el monte Oreb, Dios se le hace presente a Elías y él se cubre el rostro con su manto.²¹ Con ese manto Elías transferirá su poder profético a Eliseo y también separará las aguas del Jordán. Luego, una vez ascendido Elías a los cielos, Eliseo toma su manto y separa a su vez las aguas con él.²² Existe la convicción en la antigua cultura hebrea de que el manto es partícipe del espíritu de su poseedor y puede transferirse al que lo toma. Posteriormente, en los *Actos de Tomás* aparece un "*Himno al Vestido de Gloria*", Harold Bayley vincula este himno al ancestral descendimiento de Osiris, el Sol.²³ El ropaje de luz, uno de los grandes propósitos o logros de las prácticas teúrgicas y místicas,²⁴ se refleja en múltiples tradiciones folklóricas de Europa y se identifica con el *Vestido de Gloria* del Dios de los *Salmos* y de Cristo Resucitado.

En el emblematismo cristiano medieval, por otra parte, Santiago Sebastián²⁵ ha rastreado el origen de la Virgen de la Misericordia entre los monjes del Císter, en el siglo XIII. Su manto cubre, protector, a la humanidad azotada por las flechas de la ira divina o por las calamidades. Este manto de piedad, de perdón, de gracia o de socorro, según la advocación, cubre por igual a justos y a pecadores. Sebastián observa cómo fue sobre todo la Italia central, o Umbría, la zona más impregnada de este emblema de la Virgen de la Misericordia que detiene con su manto las flechas y azotes divinos. Los franciscanos se encargarían de irradiar desde ahí las imágenes de esta Virgen de manto inmenso; según Sebastián.²⁶

¹⁸ Hook, 343.

¹⁹ "Destrucción de Jerusalén", en Horcasitas, 495.

²⁰ Cocagnac, 307.

²¹ *1.º de Reyes*, 19, 13.

²² *2.º de Reyes*, 2, 7-15.

²³ Bayley, 219.

²⁴ *Ibid.*, 175, 178, 193, 222.

²⁵ Sebastián, 426-428.

²⁶ *Ibid.*, 428.

Para comprender el fenómeno de la imagen guadalupana en la Nueva España, hay un punto clave además de la difusión jesuita: el papel de las órdenes mendicantes, sobre todo la franciscana. Si bien es cierto, como han apuntado, que el sermón de censura que pronunció Francisco de Bustamante, el provincial franciscano, que atribuye con aplomo la factura de la imagen al indio Marcos, indica cómo la orden de San Francisco tenía por fin enseñar a través de las imágenes, que funcionaban como signo de algo más allá de la imagen misma, tampoco podemos adjudicar por entero a la orden jesuita la confección del mito guadalupano, fundado en la imagen virgínea.²⁷ La austeridad erasmista de los franciscanos que suele invocarse no debe confundirse con la ausencia de imágenes que caracteriza al protestantismo. Hay toda una iconografía franciscana para demostrarlo, no sólo las abundantes imágenes de San Francisco y San Antonio, sino las Natividades y todas las advocaciones marianas mencionadas, muchas de las cuales son fruto del milagro. Algo que no se ha señalado de manera suficiente, sin embargo, es el papel de las imágenes fabricadas sobre pedido a los artistas disponibles. Es entonces cuando debemos ubicarnos de lleno en el terreno de la imaginación artística, o lo que Gruzinski ha llamado el *imaginario indígena*,²⁸ que en este caso, como en otros muchos del arte *tequitqui*, adapta la imagen europea a su propia forma representacional en los rasgos secundarios, tal y como sucede con todos los ejemplos de sincretismo en la cultura colonial: sustitución de A por B mediante la fusión de los elementos subalternos de cada término. Con este mecanismo tan frecuente, seguido por los propios franciscanos ya en el siglo XIII, en su intento de evangelizar al pueblo de Gengis Khan,²⁹ queda definitivamente sin vigencia el concepto de “tabula rasa” que suele invocarse con respecto a la evangelización franciscana en América.³⁰ A ello tendríamos que añadir interesantes problemáticas aún por estudiar a fondo, como el papel de las vírgenes negras de Europa y su relación con América, así como la particular predicación franciscana en el Viejo Mundo y su participación del *folklore* anterior al cristianismo, algo que las propias autoridades franciscanas luchaban por controlar en el clero menor. En relación con el problema guadalupano conviene subrayar el papel simbólico que para la orden de San Francisco tenía el hábito terciario, que representaba ya sea la penitencia o la conversión. La toma del hábito franciscano significaba un *cambio de piel* que implicaba el abandono de las viejas costumbres mundanas y la renovación de los votos bautismales. El humilde sayal es objeto de toda una ceremonia al ingresar a la orden seráfica. El capítulo XLIV de las *Floreccillas de San Francisco* es precisamente un relato en torno a la pobreza del hábito del santo, quien en el Cielo es ataviado con un *Vestido de Gloria*.³¹ En la Nueva España se da una situación peculiar, la historia tradicional da cuenta de cómo los franciscanos, ante el desgaste de sus sayales y la falta de lana suficiente al comenzar la etapa evangelizadora, piden a las indias destejer los hábitos viejos, volver a cardar la lana y tejerlos, para luego teñirlos del color más abundante en estas tierras, el añil.³² El hábito azul, sin embargo, se debe en realidad a otras motivaciones, observadas por Solange Alberro: el color azul era el color de

²⁷ Gruzinski, 111-112.

²⁸ “La imagen pretende polarizar sobre sí misma una espera y una creencia, un imaginario que los indios continúan, a lo largo del siglo XVII, repartiendo entre los signos del cristianismo, los ríos y los montes, los idolillos que forman, los paquetes sagrados que disimulan en sus hogares, amalgama de plantas, estatuillas, restos a menudo informes que, sin embargo, nadie se atreve a tocar o a destruir”. Gruzinski, 144.

²⁹ Baudot, 288-289.

³⁰ Ver Alberro, 22.

³¹ *Floreccillas...*, cap. XLIV, 80-81.

³² Alamán, 170.

Huitzilopochtli.³³ Sahagún dedica, por ejemplo, todo un capítulo a describir, admirado, los colores y figuras entreteljadas en las *tilmas* de los señores de la sociedad azteca.³⁴ La más pobre de las *tilmas* debía tener una carga significativa en la prédica franciscana. Para ellos, el papel simbólico del hábito es innegable, como lo era la tradición de los mantos o túnicas sagrados en el Viejo Mundo, formando todo ello parte del *imaginario europeo*, que luego la Contrarreforma enfatizará. Ya traído a cuento en este asunto, hay que mencionar el culto a San Diego de San Nicolás, conocido como San Diego de Alcalá, del siglo XV, un humilde e ignorante fraile franciscano de la Península a quien se le atribuían curaciones prodigiosas. El fraile tenía un día recogido su sayal, donde llevaba sin permiso de sus superiores alimentos a los pobres; al ser abierto para su revisión, el sayal desprendió por milagro innumerables rosas.³⁵ Su culto creció en España precisamente a fines del siglo XVI, cuando se le canonizó por fin, en 1588, a instancias del propio Felipe II.

En la Nueva España, fue en 1556 cuando Montúfar pronunció un sermón en defensa de la milagrosa imagen de Tepeyac. La reconvención de Bustamante sobre la aparente aprobación que el primer arzobispo de México, Alonso de Montúfar, daba sobre el milagro de la aparición guadalupana -reprimenda jamás continuada por él ni respondida por Montúfar, aunque superada en los hechos por el culto del milagro, como ya se ha señalado- tiene en realidad como fin responder con igual reprobación a la reciente condena que Montúfar había hecho, primero y verbalmente, de los bautizos por aspersion, y sobre todo luego sobre el teatro misionero. Con notable aspereza, Montúfar había enjuiciado de manera pública y por escrito, en 1555, justo unos meses antes del suceso guadalupano por él presidido, las representaciones teatrales que los misioneros franciscanos hacían en las iglesias, y había establecido una multa como castigo por ello, la mitad de la cual destinaba a la construcción de la iglesia y la otra al denunciante, erigiéndose el arzobispado como el juez decisor en materia de representaciones teatrales.³⁶ Este *golpe* al proyecto franciscano, ya subrayado por Othón Arróniz,³⁷ tiene como lógica respuesta, muy poco tiempo después, el sermón de Bustamante, donde éste no sólo hace hincapié en el carácter sígnico y no mágico de la imagen guadalupana idealizada por Montúfar, sino que también propone cómo deben repartirse las limosnas del Tepeyac: entre los pobres y los hospitales.³⁸ Simétricamente explicables son asimismo sus argumentos sobre el castigo que debe aplicarse a la falsa atribución de milagros a una imagen *confccionada* por alguien conocido y no *aparecida*. Pero ahí quedó el llamado al sentido común. Las elaboraciones del poder eclesiástico y civil y las estéticas manierista y barroca se encargarán de lo demás. En efecto, Gruzinski observa, al abundar sobre el concepto de *ixiptla* y sus paralelos occidentales, que la estética barroca vuelve a animar lo que el racionalismo renacentista había convertido en mero vehículo significativo con la intención de trascender el ingenuo animismo medieval. De esta suerte y en un evidente protagonismo del imaginario jesuita, la obra de arte se concibe nuevamente como poseedora de la fuerza *daimónica* del hermetismo medieval. Sólo que esta vez el artificio es por entero consciente y político, y la retórica rebuscada. La obra de arte es resultado cerebral de préstamos de otros terrenos significantes y de la fusión de discursos variados; su meta es aparecer como un prodigio polisémico y multívoco.

³³ Alberro, 31.

³⁴ Sahagún, libro VIII, cap. VIII, 456-458.

³⁵ Agradezco a Augusto Vallejo el hacerme mención de la historia de este santo.

³⁶ *Concilios provinciales primero y segundo celebrados en la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de México*. México: 1769, 82 y ss. Ver nota *infra*.

³⁷ Arróniz, 92-93.

³⁸ Noguez, 90-91.

No conviene dejar de lado, por cierto, la intensificación del tráfico de reliquias a fines del siglo XVI, que coincide con el descubrimiento de la catacumbas romanas en 1578.³⁹ Habrá que recordar cómo el papa Gregorio XIII había enviado a la Nueva España, en dos ocasiones, reliquias de los mártires: en 1577 y 1578.⁴⁰ Está a debate, además, la fecha en que una supuesta copia por contacto de la Sábana Santa de Turín fue donada por Felipe II, según unos, o traída subrepticamente por los jesuitas, según otros, a las colonias americanas, en concreto a la Argentina, donde se guardó en Santiago de Estero cuando los jesuitas llegaron en 1585 a Tucumán.⁴¹ La intención era salvarlo de las guerras europeas. En este asunto, es evidente, como sucede con las reliquias enviadas a la Nueva España, la Compañía de Jesús tiene un papel no sólo protagónico, sino responsable. Todo esto irá dando pábulo a la leyenda sobre la imagen guadalupana en el ayate de Juan Diego, que los jesuitas mexicanos impulsaron dentro del marco del culto de la Santa Sábana en Tucumán, sin importar que la imagen de Guadalupe no estuviera plasmada sobre ixtle, según la leyenda, sino sobre el cañamazo propio de las telas pictóricas de la época.

Dos siglos más tarde, en una Nueva España ya en vísperas de independizarse políticamente, Fray Servando Teresa de Mier también tendrá qué decir sobre la tela de la imagen, y en medio de un cúmulo de etimologías fantásticas de vocablos y topónimos indígenas, concluirá que la *tilma* guadalupana es en realidad la capa de Santo Tomás. En esto tiene alguna injerencia el mandil o túnica de iniciación masónica, que Fray Servando debió haber recogido en sus travesías europeas durante su destierro, regresando después, en sus *Memorias*, al asunto de su sermón guadalupano. Fray Servando no niega en su famoso sermón el carácter milagroso de la tela guadalupana, sino que le da otras atribuciones, sincretizando con ella lo que ya los propios frailes del siglo XVI (como Diego Durán⁴² o Bartolomé de las Casas⁴³) habían esbozado: la presencia apostólica anterior a la conquista de América. Digna de un estudio sobre el imaginario científico, la metodología empleada por este personaje de finales del XVIII para llegar a sus conclusiones es un dechado de lo que puede hacer la voluntad de la imaginación en las coyunturas histórico-políticas adecuadas, como era el caso de una América cansada de subordinación al Viejo Mundo. Así, pues, en los cimientos mismos de la cultura mexicana se encuentra una discusión que, si bien está zanjada para muchos historiadores inclinados por los datos positivos, no lo está en el debate cotidiano de la identidad de los mexicanos, debate que permea por sus fueros el discurso nacionalista y religioso. Con el asunto de la *tilma* imaginaria están vigentes muchas leyendas más acerca de otros personajes históricos y literarios, como Sor Juana o Benito Juárez, que siguen sosteniéndose en los distintos niveles de enseñanza y en el ideario popular. Gestada en el mito europeo del manto mágico, engarzada al culto azteca al *ixiptla* ceremonial, dada a luz en el teatro misionero y catequístico, avivada por el culto a las reliquias y vuelta al fin resultado de una peregrinación continental e intercontinental, queda la cuestión de la *tilma guadalupana* como ejemplo de una verdadera semiosis itinerante en la forja de la llamada identidad mexicana.

³⁹ Bouza Álvarez, 47.

⁴⁰ Arróniz, 158-159.

⁴¹ Dolores Etchevehere, "Presentan una teoría sobre el Manto Sagrado", en *La Nación*, Buenos Aires, 12 de junio, 1998 (sobre la tesis de Graciela Fanti). [ar.geocities.com/apricot_50/personalverde600.html - 11k].

⁴² Durán, 18,

⁴³ Bartolomé..., cap. XV, 56-57 (cap. 123 de la *Apologética historia sumaria*).

Bibliohemerografía

Alamán, Lucas. *Disertaciones sobre la historia de la República Mexicana*. Introd. de Leopoldo Solís y Guillermina del Valle. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991 (Cien de México).

Alberro, Solange. “Los franciscanos y la tabula rasa en la Nueva España del siglo XVI: un cuestionamiento”, en *El teatro franciscano en la Nueva España. Fuentes y ensayos para el estudio del teatro de evangelización en el siglo XVI*. Coord. por María Sten; Comp. Por Óscar Armando García y Alejandro Ortiz Bullé-Goyri. México, Facultad de Filosofía y Letras, U.N.A.M. y CONACULTA/FONCA, 2000, 21-37.

Arróniz, Othón. *Teatro de evangelización en Nueva España*. México: Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, U.N.A.M., 1979 (Letras Mexicanas del XVI al XVIII).

Bartolomé de las Casas, Fray. *Los indios de México y Nueva España. Antología*. Ed., y pról. de Edmundo O’Gorman. México: Porrúa, 6ª. ed., 1987 (*Sepan cuántos...*, 57).

Baudot, Georges. “Las crónicas etnográficas de los evangelizadores franciscanos”, en *Historia de la literatura mexicana*, Coord. por Beatriz Garza Cuarón y Georges Baudot, México: Siglo XXI/U.N.A.M., 1996, 287-320.

Bayley, Harold. *The Lost Language of Symbolism. An Inquiry into the Origin of Certain Letters, Words, Names, Fairy-tales, Folklore, and Mythologies*. Escondido, Ca.: The Book Tree, 2000.

Bernardino de Sahagún, Fray. *Historia general de las cosas de la Nueva España*. Ed. de Ángel María Garibay K. México, Porrúa, 1992 (*Sepan cuántos...*, 300).

Bouza Álvarez, José Luis. *Religiosidad contrarreformista y cultura simbólica del barroco*. Pról. de Julio Caro Baroja y de Antonio Domínguez Ortiz, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990 (Instituto de Filología. Biblioteca de Dialectología y Tradiciones Populares, XXV).

Censura y teatro novohispano (1539-1822). Ensayos y antología de documentos. Dir. Por Maya Ramos Smith. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro Nacional de Investigación e Información Teatral Rodolfo Usigli, 1998 (Escenología).

Cocagnac, Maurice de. *Los símbolos bíblicos. Léxico teológico*. Trad. M. Montes. Bilbao: Desclée de Brouwer, 1994.

Diego Durán, Fray. *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de Tierra Firme*, vol. 2. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1980 (Cien de México).

Florechillas de San Francisco de Asís. Introd. de Francisco Montes de Oca. México: Porrúa, 1965, (*Sepan cuántos...*, 40).

Gruzinski, Serge. *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a “Blade Runner” (1492-2019)*. México: Fondo de Cultura Económica, 3ª. reimp., 2001.

Hook, David. "The *Auto de la destrucción de Jerusalén* in Relation to its Source", en *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. LI, núm. 4, 1974, 335-345.

Horcasitas, Fernando. *El teatro náhuatl. Épocas novohispana y moderna*. Pról. de Miguel León-Portilla. México: Instituto de Investigaciones Históricas, U.N.A.M., 1974.

López Austin, Alfredo. *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas*, vol. 1. México: Instituto de Investigaciones Antropológicas, U.N.A.M., 1980 (Serie Antropológica, 39).

Martínez, José Luis. *Gerónimo de Mendieta*, sobretiro de *Estudios de Cultura Náhuatl*, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, número 14, México, 1980.

Mendieta, Gerónimo de. *Historia Eclesiástica Indiana. Obra escrita a fines del siglo XVI*. Tercera edición facsimilar, y primera con la reproducción de los dibujos originales del códice. México: Porrúa, 1980.

Noguez, Xavier. *Documentos guadalupanos. Un estudio sobre las fuentes de información tempranas en torno a las mariofanías en el Tepeyac*. México, El Colegio Mexiquense, A.C./Fondo de Cultura Económica, 1ª. reimp., 1995.

Ricard, Robert. *La conquista espiritual de México. Ensayo sobre el apostolado y los métodos misioneros de las órdenes mendicantes en la Nueva España de 1523-1524 a 1572*. Trad. de Ángel María Garibay. México: Fondo de Cultura Económica, 1986 (Obras de Historia).

Rojas Garcidueñas, "El teatro de evangelización", en *El teatro franciscano en la Nueva España...*, 63-72.

Sartre, Jean-Paul. *El imaginario*, Buenos Aires: Losada, 5ª. ed., 1997 (Biblioteca Clásica y Contemporánea, 430).

Sebastián, Santiago. *Mensaje simbólico del arte medieval*. Madrid: Ediciones Encuentro, 1994 (Ensayos, 84).

Todorov, Tzvetan. *La conquista de América. El problema del otro*. Trad. Flora Botton Burlá. México: Siglo XXI, 2ª. Ed., 1989.

* Publicado en *A través del espejo. Viajes, viajeros y la construcción de la alteridad en América Latina*, Coord. por Lourdes de Ita Rubio y Gerardo Sánchez Díaz, Morelia, Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2005, pp. 163-176.