

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

PROGRAMA DE DOCTORADO EN HISTORIA DEL ARTE

LOS LENGUAJES VISUALES DE LA VIOLENCIA
ARMADA: ENFRENTAMIENTO, BATALLAS Y
SOMETIMIENTO EN EL ARTE MESOAMERICANO
Y DE CONTACTO

T E S I S
PARA OBTENER EL GRADO DE
DOCTOR EN HISTORIA DEL ARTE

P R E S E N T A

JOSÉ LUIS PÉREZ FLORES

DIRECTORA
DRA. DIANA MAGALONI KERPEL
COTUTORES
DR. PABLO ESCALANTE GONZALBO
MTRA. ISABEL ESTRADA DE GERLERO



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos.

Una aventura termina y otras nuevas inician. La culminación de este trabajo ha sido posible gracias a la feliz conjugación de múltiples factores y voluntades. El mérito es colectivo y la responsabilidad individual. Los caminos recorridos hubieran sido imposibles de transitar sin el invaluable apoyo intelectual, moral y fraterno de mis tutores. Todos mis asesores han sido importantes pilares en el proceso de investigación y redacción; su vasta obra, comentarios y consejos me han nutrido a lo largo de los años, obligándome a mejorar, a estructurar un pensamiento crítico y a buscar siempre los argumentos más sólidos. Sus aportes siempre me han ayudado a robustecerme académicamente.

Mi cariño y agradecimiento para Diana Magaloni, quien con infinita paciencia y amor me guió por las aguas profundas de la investigación. Sus consejos fueron una invaluable fuente de inspiración, con ella inicié mis primeros pasos en Historia del arte, el desarrollo de mi carrera ha estado desde entonces ligada de manera inseparable a sus invaluable enseñanzas académicas y de vida. Para Isabel Estrada de Gerlero mi más profunda gratitud; su sabiduría, energía y comprensión fueron claves en mi pasión por el estudio del arte novohispano del siglo XVI. Sin sus acertados consejos, mi rumbo profesional hubiera sido completamente diferente. A Pablo Escalante mi más sincero reconocimiento por su siempre generoso y sensible apoyo.

Patricia Díaz Cayeros ha tenido un especial significado para mí, pues también ha sido testigo de mi incursión en la historia del arte, desde mis primeras clases en la maestría, hasta la conclusión del presente trabajo. Mi gratitud y admiración por Luis Javier Cuesta Hernández, quien me ha brindado desinteresadamente su apoyo y amistad. Su franqueza y erudición han dejado una significativa huella en mi formación, además de su importante contribución para pulir la versión final.

Gerardo Pérez Taber ha sido un amigo constante y un fuerte apoyo. Sus dibujos, su ayuda en campo y, principalmente, su valiosa amistad me colocan en una especial deuda con él. Don Francisco Luna Tavera, Mayor de Alfajayucan ha tenido a bien compartir sus conocimientos y perspectiva otomí en la interpretación de los murales de Ixmiquilpan. Algunas de sus ideas las he retomado en mi trabajo, siempre con los créditos correspondientes.

Varios caminos han convergido y otros han tomado rumbos distintos. A pesar de ello, mi reconocimiento sincero para Guillermo con quién he compartido espacio y camino en el transcurrir de los años; para Tatiana, quién tuvo la paciencia de escuchar y comentar mis ideas en sus frases embrionarias; para Alejandro y Roberto, amigos y maestros con quienes he aprendido la senda del guerrero; para Vanessa con quien el tejido de la vida me ha permitido conocer, compartir espacio profesional y amistad. Para Constanza, amiga sincera que ha calado hondo en mi persona con su apoyo y alegría. También quiero mencionar a Brígida, Héctor y Teresa quienes desde la coordinación del

posgrado siempre me han brindado su apoyo y ayuda. A todo gracias, por ser, estar y compartir.

Finalmente, mi agradecimiento a DGEP y CONACYT, sin cuyos apoyos económicos no hubiera sido posible esa tesis.

Capítulo 1: El relato visual en Ixmiquilpan

Introducción del capítulo

El grutesco en el Friso Alto, la Sacristía y el Friso Bajo

El programa bélico

El Muro Norte y la estructura compositiva de los grutescos de Ixmiquilpan

Semejanzas y diferencias en los grutescos

El uso de modelos visuales: entre el cambio y la permanencia

El programa del Friso Bajo: sus mensajes y su espacio

Las escenas del Muro Norte

Unidades de sentido

El cuarto grutesco: el lado Sur

La singularidad del Muro Sur

Las escenas del Muro Sur

Análisis de las escenas

Unidades de sentido

El Muro Sur y la fusión de las tradiciones

Muro Oeste

Como es adentro es afuera: imágenes bélicas en la fachada.

Conclusiones

Capítulo 2. La vieja nueva imagen de la guerra

Introducción

La imagen de guerra en el arte de los indígenas cristianos del siglo XVI

La imagen de sometimiento en el arte indocristiano y mesoamericano

¡Ay de los vencidos! La humillación del derrotado

El agarre de los cabellos en la catedral de Toledo

De lo sagrado a lo bélico

El caído y el jinete

El abatido en el Libro XII del Códice Florentino

El guerrero abatido: la variante de Ixmiquilpan

El abatido en códices

Los estandartes y la conquista

Guerreros y escudos

El enfrentamiento entre grupos en Toledo y los libros de caballerías

La guerra de fronteras y la expansión del cristianismo

Capítulo 3: Ixmiquilpan y la antigüedad clásica en el contexto el grutesco

Introducción



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Ixmiquilpan y el grotesco

Faunos

¿Medusa?

Miles Christi indígena, Medusa, Perseo y la psicomaquia

Ixmiquilpan y la imagen grotesca de combate

La Universidad del *Sancti Spiritus* e Ixmiquilpan: dos versiones de la psicomaquia

Los combates en el alma

Perseo en Oñate

Miles Christi

Lujuria y castidad en la psicomaquia

La psicomaquia y la Jerusalén celeste

El humanismo y la antigüedad clásica

Los Miles Christi y el orgullo nativo

Una lectura global

Los enemigos terrenales y espirituales

Los vicios derrotados

La Lujuria

El Presbiterio y la Jerusalén celeste

El programa y el dialogo intercultural

Conclusiones generales

Introducción general

El Friso Bajo de Ixmiquilpan es uno de los fenómenos artísticos más fascinantes del siglo XVI. Se trata de un grutesco monumental con un programa iconográfico pleno en color, movimiento y saturación del espacio. En la primera mirada, indudablemente el espectador se siente atraído por las impresionantes imágenes de guerra que decoran las paredes de la iglesia conventual. Sus dimensiones monumentales son poco frecuentes en el arte de los indígenas cristianizados del siglo XVI. A más de cinco décadas de su descubrimiento, Ixmiquilpan¹ se resiste a revelar todos sus secretos. Se ha rebasado una docena de investigaciones² y aún

¹ En el presente trabajo utilizaré el nombre moderno de Ixmiquilpan en lugar del original Itzmiquilpan.

² Véase: Carrillo y Gariel, Abelardo. *Ixmiquilpan*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia (Dirección de Monumentos Coloniales #13), 1961; Estrada de Gerleo, Elena Isabel. *Bestiario Mestizo*. Tesis para obtener el grado de maestro en historia del arte por la Universidad de las Américas, 1973; Estrada de Gerlero, Isabel. "El friso monumental de Itzmiquilpan" En *Actes de XLII Congrès International des Américanistes. Congrès du Centenaire*. Paris, 2-9 septiembre 1979, Volumen X pp. 9-17; Guerrero, Guerrero Raúl. "Las pinturas murales del templo de Itzmiquilpan" en *Historiografía hidalguense. Memoria del simposio celebrado en la Ciudad de México, con motivo del Cincuentenario de la Academia Nacional de Historia y Geografía, del 5 al 9 de agosto de 1975*. Teotlaplan Anuario /1975 ns. 7, 8 y 9, Pachuca Hidalgo, México, Centro Hidalguense de Investigaciones Históricas, 1975 p 143-144; Pierce, Donna L. "Identification of the warriors in the frescoes of Ixmiquilpan." *Research Center for the arts Review*. October 1981, Volume 4, Number 4 pp. 1-8; Gruzinski, Serge. *El águila y la Sibila. Frescos Indios de México*. Barcelona, Moleiro Editor, 1994; Serge. "Entre monos y centauros. Los indios pintores y la cultura del renacimiento." En Ares Quejia, Bertha y Serge Gruzinski (coordinadores). *Entre dos mundos. Fronteras culturales y agentes mediadores*. Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla (número de catálogo 388), 1997 pp. 349-371; Escalante Gonzalbo, Pablo. "Iconografía y pintura mural en los conventos mexicanos. La aportación indígena." En varios autores. *Felipe II y el arte de su tiempo*. Madrid, Fundación Argentaria-Visor (Colección Debates Sobre Arte. Volumen VIII), 1998, pp. 235-259; Escalante Gonzalbo, Pablo. "Pintar la historia tras la crisis de la conquista." En *Los pinceles de la historia. El Origen del reino de la Nueva España. 1680-1750*. México. Museo Nacional de Arte- Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM. 1999; Gruzinski, Serge. *El pensamiento mestizo*. Barcelona, Paidós, 2000; Ballesteros García, Víctor Manuel. *La Iglesia y el convento de San Miguel Arcángel de Ixmiquilpan, Hidalgo*. Pachuca, Hidalgo, México, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, 2000; Estrada de Gerlero, Isabel. "Apuntes sobre el origen y la fortuna del grutesco en el arte novohispano de evangelización." En *De Arquitectura, pintura y otras artes. Homenaje a Elisa Vargas Lugo*. México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

existen incógnitas que envuelven al programa iconográfico guerrero de la iglesia conventual. Las posibilidades de investigación son muy amplias, por razones de interés personal he decido acotar este trabajo a la imagen bélica. Me enfoco a las imágenes cuya narrativa alude a la guerra, de manera directa o usando recursos metonímicos.

El tema de la guerra en el arte de los conventos novohispanos del siglo XVI es prácticamente nulo; Ixmiquilpan es el único ejemplo de arte conventual en el que fue tratado. Mientras se pintaban los murales, al norte se recrudecía la guerra chichimeca³ (1570 aproximadamente). El propio Ixmiquilpan fue sujeto de un ataque de los indios⁴ nómadas del septentrión novohispano. El conocimiento de éste contexto político cultural es indispensable para explicar el discurso triunfalista del programa. El Friso Bajo construye su relato simbólico por medio de imágenes de guerra. Esta característica temática y formal obliga al estudio de las imágenes de tema bélico pertinentes.

Investigaciones Estéticas, 2004, pp. 155-182; Wright Carr, David Charles. "Sangre para el Sol: las pinturas murales del siglo XVI en la parroquia de Ixmiquilpan, Hidalgo." *Memorias de la Academia Mexicana de la Historia, correspondiente de la Real de Madrid*. Tomo 41, 1998, pp. 73-103. Para el presente trabajo consulté la versión electrónica actualizada el 24 de mayo de 2004 en <http://www.prodigyweb.net.mx/dcwright/sangre.htm>; Wright Carr, David Charles. "Zidada Hyadi. El venerable padre sol en la parroquia de Ixmiquilpan, Hidalgo." *Arqueología Mexicana*. Volumen XIII, número 73, mayo-junio 2005, pp39-45; Ángeles Jiménez, Pedro. "Imágenes e Ideas: los indios del septentrión novohispano." En Elisa Vargas Lugo (Coordinadora) *Imágenes de los naturales en el arte de la Nueva España. Siglos XVI al XVIII*. Palermo, Fomento Cultural Banamex-Instituto de Investigaciones Estéticas-DGAPA-UNAM, 2005 pp. 136-189.

³ Recibe el nombre de guerra chichimeca el conflicto que tuvo lugar entre 1550 y 1590. Véase Powell, Philip Wayne. *La guerra chichimeca (1550-1600)*. México, Fondo de Cultura Económica (Lecturas Mexicanas # 52), 1984.

⁴ Uso la palabra indio sin la carga peyorativa habitual del habla común. Por cuestiones de estilo alternaré los términos indio e indígena para referirme a los nativos de la Nueva España.

El programa iconográfico se extiende principalmente en los muros de la Epístola y del Evangelio. También comprende el muro del Testero,⁵ los lunetos, un plemento del presbiterio; así como los dos blasones que fueron esculpidos en la fachada. En todos estos lugares existen diseños que aluden a la guerra. En algunos paneles se figuró en forma directa la violencia guerrera (por ejemplo, escenas de decapitación) en otros casos, los artistas emplearon recursos visuales metonímicos para traer a cuenta el concepto de la guerra (por ejemplo, águilas y jaguares en asociaciones de oposición). El espectador contemporáneo, además del asombro ante las proporciones del friso bajo, el color vibrante, el magnífico estado de conservación; suele sentir desconcierto ante las imágenes que a primera vista no muestran carácter sagrado alguno⁶ y que aparentan ser contrarios al espíritu del cristianismo, dado el derramamiento de sangre y la violencia de las escenas de decapitación.

En el friso bajo de Ixmiquilpan, no fueron pintados ángeles, santos y demás personajes propios del contexto religioso de una iglesia católica. Los indígenas, con sus armas prehispánicas, son realidades pictóricas amenazantes e intimidatorias: en el muro del Evangelio (Norte) feroces guerreros, sujetan por los cabellos a personajes de discutible identidad sexual y de género⁷ (figura 1), estos

⁵ En Ixmiquilpan el muro de la Epístola se encuentra del lado sur, el del Evangelio al norte, el Presbiterio al oriente y el coro al oeste. Con fines de exposición y de interpretación me referiré a ellos con su nombre litúrgico y entre paréntesis el punto cardinal respectivo.

⁶ En sentido católico contemporáneo.

⁷ En mi tesis de maestría discuto el problema de la identidad de sexo y género de estos personajes. Se trata de un problema que continúa despertando polémica entre los investigadores de Ixmiquilpan. Por mi parte, coincido Wigberto Jiménez Moreno, Isabel Estrada de Gerlero y Víctor Manuel Ballesteros en identificar a estos personajes como mujeres. Véase Pérez Flores

personajes están sometidos por guerreros masculinos que los sujetan por los cabellos, según las antiguas convenciones prehispánicas.



Figura 1. Detalle del panel Norte 5, muro del Evangelio. Foto del autor.

Los derrotados son el resultado de la unión de un cuerpo humano con una hoja de acanto, hibridación que los convierte en personajes grotescos, monstruosos y

ambiguos. El elemento vegetal está convenientemente colocado en la zona del pecho; la postura de sus piernas y cadera evita la exhibición de los genitales;⁸ tratamiento visual que dificulta determinar la identidad genérica y sexual. ¿Por qué ésta ambigüedad en las escenas de sometimiento? Hubiera resultado más sencillo pintar a guerreros plenamente masculinos o personajes completamente inidentificables como femeninos. En lugar de ello, los personajes sometidos fueron figurados con ambigüedad intencional. La extrañeza aumenta si atendemos que las imágenes fueron pintadas en un templo católico de las primeras décadas de la dominación española; además, se trata de uno de los lugares más públicos de la iglesia, a la vista de todos.

En el Muro de la Epístola (Sur), fueron representados monstruos, están intercalados con los guerreros de atuendos y armas prehispánicas. La mayoría de estos personajes grotescos son de grandes proporciones, resultado de extrañas mezclas de elementos vegetales, animales y humanos. Son diferentes a las imágenes típicas de demonios cornudos y rojos del Medievo europeo, en lugar de evocar a los seres malignos del imaginario cristiano, algunas de las figuras grotescas de Ixmiquilpan hacen pensar en centauros, sátiros, dragones o grifos, seres del imaginario grecorromano.

Estos personajes se alternan con los guerreros, en varios casos parece que interactúan físicamente con los personajes humanos, como en el panel S6 (figura

⁸ Según las disposiciones y reglas del arte religioso consignadas en el Primer Concilio Provincial Mexicano.

10) en esta escena, un guerrero desnudo y armado con *macuahuitl* ha sido capturado por un personaje reptiliano que sostiene un arco y una flecha. Paradójicamente, no existe contacto visual más que en el panel Sur 2 del muro de la Epístola (Sur) y en el panel SW del Muro del Testero (figuras 28 y 29) Allí un guerrero indígena mesoamericano mira hacia el rostro de un chichimeca que sostienen un estandarte. En los muros de la Epístola (Sur) y el Testero (SW) podemos ver tallos vegetales que terminan en cabezas semihumanas con grandes cuernos, algunas, con expresiones de gran ferocidad (paneles Sur 2, figura 28 y WS, figura 29). En el Muro de la Epístola (Sur) fueron pintados varios registros en los que tienen primacía escenas de enfrentamientos, abatimiento, mutilación y captura, secuencia que define la estructura de la batalla.

Toda la acción se desarrolla en un espacio abstracto. No hay línea de horizonte, ni un fondo naturalista, características que le confieren un toque sobrenatural a las acciones guerreras. Ante estos murales, el visitante puede tener la sensación de encontrarse frente al despliegue de un códice colonial de proporciones gigantescas. Pero la estructura visual de Ixmiquilpan es diferente de los códices mesoamericanos y las imágenes de tema bélico en España; por ejemplo, la Sala de Batallas de El Escorial,⁹ los grabados que ilustran a los libros de caballerías, las tallas en madera de la sillería baja de Toledo.

⁹ Un excelente estudio sobre las imágenes bélicas del Escorial se encuentra en Brown, Jonathan. *La Sala de Batallas de El Escorial: la obra de arte como artefacto cultural*. España, Ediciones Universidad de Salamanca, 1998.

El programa bélico de Ixmiquilpan es una realidad que requiere ser estudiada en sí misma, como un programa del tema de la guerra pintado por indígenas, ya convertidos al cristianismo, en el interior de un templo católico novohispano. Es un caso único, pero forma parte de una manifestación cultural mayor que comprende el arte indocristiano del siglo XVI. En el Friso Bajo se emplearon fórmulas visuales propias del momento y del arte gestado en las escuelas conventuales, Por esta razón, para estudiar a Ixmiquilpan es necesario conocer otras imágenes bélicas que elaboraron los artistas nativos contemporáneos.

En la Nueva España del siglo XVI se pintaron varios códices con gran riqueza en imágenes bélicas, por ejemplo, el *Códice Mendocino*, *El Lienzo de Tlaxcala*, el *Telleriano Remensis*, el *Códice Durán*, ninguno de ellos se encuentra en el contexto del grutesco. Ixmiquilpan, además de su temática bélica, es un grutesco de grandes proporciones. Como acertadamente lo señala Isabel Estrada de Gerlero:

Causó estupor entre los especialistas, a raíz de su descubrimiento, lo que les pareció la insólita presencia de centauros, grifos y caballeros en lucha abierta contra aparentemente indefensas figuras desnudas, representados en la nave de una iglesia. El hecho es que no se percataron de que se trataba de *grutescos*—cierto es que de gran tamaño— en donde estos temas son por demás familiares...¹⁰

¹⁰ Estrada de Gerlo, Isabel, *op. cit.* 2004 p. 170.

En la investigación de Ixmiquilpan es indispensable evaluar las características compositivas, temáticas y simbólicas del grutesco.¹¹ Entre ellas destacan la fantasía desbordante, una lógica opuesta a las leyes del mundo físico, la ambigüedad, los personajes monstruosos productos de mezclas alucinantes entre elementos humanos, animales y vegetales. Los grutescos acuden como fuente de inspiración a la antigüedad greco latina, porque son una versión renacentista de la pintura romana con la que estaba decorado el *Domus Aurea* de Nerón;¹² por esta razón abundan los centauros, grifos, tritones, quimeras y demás seres híbridos.

La pintura de romano fue muy cultivada en la Nueva España¹³, pero el grutesco monumental de Ixmiquilpan es único: no disponemos de más ejemplos de grutescos de temática militar ni con tal abundancia de guerreros del Friso Bajo. ¿Por qué se eligió el género del grutesco para este programa iconográfico? ¿Qué razones existieron para que el esquema grutesco fuera modificado con motivos y formas de expresión indígenas? Evidentemente existe una conexión entre el tema de la guerra con el contexto sagrado que rodea a las imágenes. Una estrategia narrativa de Ixmiquilpan es la vaguedad. La temática es ambigua, como indeterminado es el tratamiento visual de los personajes y temas, ambigüedad que encaja perfectamente con el grutesco, género de lo fantástico por excelencia. El estudio profundo de programa de Ixmiquilpan requiere de un conocimiento extenso del grutesco y de la mitología grecolatina.

¹¹ En el caso de la pintura mural, los grutescos también son conocidos como "pintura de Romano." También usaré ese término como sinónimo. Véase Toussaint, Manuel *op. cit.* 19.

¹² Chastel, André. *El grottesco*. Madrid, Ediciones Akal, 2000 p. 19; Estrada de Gerlero, Isabel, *op. cit.* 2004 p. 156.

¹³ *Ibidem*, pp. 155-182.

Se representó una guerra en alusión al momento histórico: se pintaron indígenas con indumentaria del Altiplano Central combatiendo contra chichimecas. Simultáneamente la guerra es una metáfora edificante de un conflicto interno. Es innegable que la lectura más directa es la lucha entre vicios y virtudes en el interior del alma, la psicomaquia¹⁴. El Friso Bajo es una psicomaquia pintada según el género del grotesco. Ante una mirada atenta a los motivos surge el desconcierto por la presencia de cuerpos decapitados, cabezas colgantes, personajes disimuladamente desnudos, centauros y grifos ataviados a la manera autóctona intercalados con guerreros vestidos con trajes de guerra prehispánicos, lo anterior produce una sensación de extrañeza, el espectador puede intuir que existen significados no evidentes que rebasan la idea de la lucha cristiana del vicio contra la virtud, como hasta ahora se ha interpretado.

La psicomaquia es una guerra que tiene lugar en el interior del alma. Transcurre a lo largo de la vida del creyente. Del resultado de este conflicto espiritual depende la salvación eterna, por esta razón la psicomaquia tiene un papel destacado en la catequización. Sin embargo, además de la guerra espiritual de entre vicios y virtudes; en los muros de Ixmiquilpan se alude a la guerra chichimeca que se peleó entre 1550 y 1600. Existen varios contrapuntos en estas imágenes. Uno de ellos es la tensión entre la imagen alegórica cristiana y el conflicto histórico de los

¹⁴ Término que se refiere al concepto cristiano de la lucha entre vicios y virtudes en el interior del alma humana acuñado por Aurelio Prudencio en el siglo V D.C. Prudencio, Aurelio Clemente. *Obras completas*. Versión e introducciones particulares de D. José Guillen. Madrid, biblioteca de autores cristianos, 1950.

chichimecas, telón de fondo en la edificación del convento y la manufactura de los murales. Otro contrapunto se establece entre la concepción prehispánica de guerra sagrada y la tradición medieval de la guerra justa; así como en la mezcla de diseños de origen prehispánico (armas, atuendos, signos como la voluta de la palabra) con los monstruos del imaginario clásico (centauros, grifos, sátiros). La presencia de estos personajes hace necesario investigar con profundidad el humanismo que dio fundamento teórico a su utilización como metáforas edificantes.

Los primeros acercamientos sólo se enfocaron a los muros de la Epístola (Sur) y el Evangelio (Norte). Como mencioné párrafos atrás, considero que forman parte del mismo programa uno de los plementos del presbiterio, los lunetos del muro de la Epístola y el Evangelio; así como los blasones esculpidos en piedra de la fachada (figura 52). El Friso Alto, la Sacristía, las capillas laterales y los grutescos del convento son parte del contexto visual (figura 8). En esta tesis, analizaré el programa bélico como un todo. Sin embargo, muchas ideas quedan en espera de un análisis independiente, dada la delimitación temática y la maduración de las ideas.

Dividí la tesis en tres capítulos. En el primero, describo con detenimiento el programa iconográfico de tema bélico. Existen otros grutescos en la iglesia: el del Friso Alto, la Sacristía, y las capillas laterales. Debido a sus semejanzas, comparo

los grutescos del Friso Bajo, la Sacristía, el Friso Alto y sus cenefas adyacentes.¹⁵ Estos grutescos tienen parecido formal con importantes diferencias temáticas. La finalidad de la comparación es conocer las soluciones plásticas implementadas en la construcción de la narrativa bélica. Todas las imágenes del programa bélico han sido minuciosamente registradas con fotografía y dibujos. Esta labor de registro profesional me posibilita a abordar la totalidad del programa y ofrecer al lector imágenes que apoyan la discusión.

La descripción de cada muro, su comparación con los otros grutescos me conduce a proponer cuáles son los registros principales y cuál es el desarrollo de la secuencia narrativa. En este grutesco existe un discurso bélico en el que se implementaron estrategias narrativas propias del arte indígena del siglo XVI. El análisis de la estructura compositiva la acompaño con algunas propuestas de interpretación, mismas que se enriquecen a lo largo de los capítulos.

En el segundo capítulo, analizo las imágenes del Friso Bajo y su relación con el arte indígena y occidental. El propósito de este apartado es descubrir las constantes formales y compositivas que Ixmiquilpan comparte con códices indígenas del siglo XVI. Para ello elegí, al *Lienzo de Tlaxcala*, el *Libro XII del Códice Florentino* y el *Códice de Durán*. En estos documentos, los artistas indígenas elaboraron imágenes del tema de la guerra, en un arte nuevo pero al mismo tiempo viejo. Nuevo, porque es producto de la educación conventual que

¹⁵ Estrada de Gerlero ya había advertido que el Friso Alto puede ser el precedente formal del Friso Bajo, pero quedó pendiente un análisis amplio basado en imágenes. Véase Estrada 1979, *op. cit.* p. 10.

recibieron los indígenas, impensable sin la dominación española sobre las sociedades mesoamericanas. Viejo porque los tlacuilo continuaron usando recursos visuales propios de su tradición; asimismo, los recursos plásticos y simbólicos occidentales que incorporaron a su quehacer creativo también formaban parte de tradiciones pictóricas con siglos de desarrollo histórico.

Muestro las principales convenciones que usaron los artistas indígenas novohispanos en las imágenes bélicas. Recursos visuales que provienen tanto de la antigua tradición mesoamericana de imágenes de guerra como de la también antigua tradición occidental. Analizo la labor de conciliación de universos visuales que tuvo lugar en las escuelas conventuales y su uso en Ixmiquilpan. Presencia permitida e impulsada por los frailes encargados del convento. Fundamento mis razones para proponer que las imágenes bélicas de Ixmiquilpan forman parte del repertorio común indocristiano del tema de la guerra.

Para explorar los motivos y fórmulas compositivas inspiradas en modelos occidentales, investigué en grabados interiores de libros de caballerías. Presento la correlación entre algunas imágenes de estos libros y las imágenes bélicas del arte indocristiano. Ante el parecido formal, opté por discutir la manera en que estos modelos fueron asimilados por el arte indígena. Además de los grabados en papel, también incorporo a la discusión las tallas en madera de la sillería baja del coro de Toledo. En estas imágenes se representó el proceso de la guerra de reconquista de Andalucía y su culminación en la toma de Granada. El contexto en el que se elaboraron estas imágenes tiene aspectos comparables con Ixmiquilpan.

En el capítulo 3 presento una discusión sobre el grutesco, sus características compositivas y temáticas. Analizo la importancia que tuvo la mitología clásica como fuente de personajes monstruosos. Gracias a esta labor, propongo la identidad de algunos personajes que hasta el momento habían sido relegados al olvido o escasamente investigados. Por diferentes razones, Isabel Estrada de Gerlero y Serge Gruzinski¹⁶ desde hace algunos años habían insistido en ponderar la presencia de motivos y personajes clásicos en el grutesco de Ixmiquilpan. Coincido en la importancia de rastrear la presencia de la antigüedad; sin embargo discuto detenidamente la propuesta de Gruzinski.

En este mismo capítulo comparo el programa bélico con la fachada de la Universidad de Oñate, en este lugar también se representó un programa de psicomaquia con tratamiento grutesco. Al igual que en Ixmiquilpan, son abundantes las escenas de combate y la presencia de personajes clásicos. Entre los que se cuentan Hércules, Perseo, Alejandro Magno, el centauro Neso, la cabeza decapitada de Medusa. El punto de partida para elaborar la fachada fue el concepto de psicomaquia propuesto por Prudencio, adaptado a los relatos de las *Metamorfosis* de Ovidio. Discuto la importancia de motivos clásicos en ambos programas iconográficos. La contemporaneidad de ambos programas, sus características temáticas comunes y el tratamiento grutesco de sus personajes, hacen factible y provechosa la comparación.

¹⁶ Gruzinski, Serge 1994, *op cit.*

Retomo la discusión sobre los factores que hicieron posible que fuera aprobado el programa iconográfico bélico. Analizo la importancia de la guerra chichimeca, del capítulo agustino celebrado en Ixmiquilpan y el humanismo agustino;¹⁷ así como los paralelismos iconográficos entre los lenguajes visuales de la guerra en Mesoamérica y Occidente. Analizo la importancia y necesidad de un diálogo cultural para lograr que se emplearan los recursos narrativos del viejo–nuevo arte indígena en los muros de la iglesia.

Uno de los fundamentos metodológicos de presente investigación es el registro visual sistemático y profesional. Realicé series fotográficas de contexto y detalle. Más allá de lograr fotografías con una estética preciosista, los objetivos fueron establecer una relación de observación profunda de mi objeto de estudio mediante la labor de registro visual. La reproducción fotográfica fue, en sí misma, una investigación integral de la imagen, complementada con dibujos realizados con metodología rigurosa. El registro fotográfico se convirtió en una herramienta insustituible del proceso de investigación.

Las variaciones técnicas en el proceso fotográfico mostraban facetas que las primeras observaciones de campo no revelaron. Las fotografías de detalle potenciaron la capacidad de mirar y descubrir. Además, contar con un amplio acervo de fotografías digitales y dibujos, permite un mejor estudio en gabinete, las

¹⁷ En México, el humanismo agustino también dejó huella en otros conventos, por ejemplo en Atotonilco el Grande. Sin embargo, no existen afinidades temáticas entre los programas iconográficos de éste convento con el Friso Bajo de Ixmiquilpan, razón por la que es improcedente una comparación formal. Véase Sohn Raeber, Ana Luisa. *Entre el humanismo y la fe. El convento de San Agustín de Atotonilco el Grande*. México, Universidad Iberoamericana, Departamento de Arte, 1993.

correcciones constantes y los descubrimientos frente a la computadora fueron minuciosamente contrastados ante los murales originales. Gracias a este sistema de registro, cuento con el material suficiente para justificar visualmente mis afirmaciones, contrario a lo que ha ocurrido con la mayor parte de los trabajos sobre Ixmiquilpan. El proceso técnico de elaboración del registro siguió pautas metodológicas diseñadas *ex profeso* para esta investigación.

Capítulo 1: El relato visual en Ixmiquilpan

Introducción del capítulo

En éste capítulo analizo las características compositivas del Friso Bajo de Ixmiquilpan. Este objetivo también me conduce a preguntarme sobre las relaciones formales que mantienen entre sí el Friso Alto, el Friso Bajo y la Sacristía.¹ Comparo los tres grutescos mencionados para localizar las semejanzas y diferencias que ayuden a entender las soluciones plásticas que permiten conocer el proceso creativo de los tlacuilos para elaborar la pintura mural del Friso Bajo.

Después de la descripción global, discuto la secuencia de cada muro. Comienzo desde el sotocoro y concluyo en el presbiterio. La razón para proceder en esta dirección, está fundamentada en el orden del recorrido que se realiza desde el acceso a la iglesia hasta el altar mayor. Luego de analizar la sucesión de los paneles², abordo la estructura significativa del grutesco. Para ello defino cuáles son los registros clave para la interpretación de cada muro y exploro algunas de las lecturas posibles.

¹ Estrada de Gerlero ya había advertido que el Friso Alto puede ser el precedente formal del Friso Bajo, pero quedó pendiente un análisis amplio basado en imágenes. Véase Estrada 1979 *op. cit.* p. 10.

² A fin de evitar las reiteraciones excesivas, alternaré a lo largo de la tesis los términos registro y panel a la manera de sinónimos.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Hasta el momento, no disponemos de un estudio totalizador de la estructura compositiva del Friso Bajo, sólo contamos con aproximaciones parciales. Por ejemplo, Carrillo y Gariel publicó la primera descripción sistemática del sitio acompañada del registro fotográfico del Friso Bajo³; sin embargo, hubo que esperar a que Ballesteros describiera y asociara los lunetos del sotocoro con los blasones de la fachada⁴. Wright Carr ha comentado de manera general la composición del Friso Bajo y trata de ilustrar sus afirmaciones por medio de imágenes, pero los dibujos son mejorables desde el punto de vista de la información que muestran.

Por otra parte, el análisis de la composición del friso bajo es demasiado general, hace falta que se discuta a fondo, al tiempo que todo lo que se afirme tenga sustento visual con imágenes de calidad. Con base en lo anterior, considero oportuno presentar el estudio completo de la composición del Friso Bajo, así como comparar los tres grutescos que más parecido formal mantienen en la Iglesia, es decir, la Sacristía, el Friso Alto y el Friso Bajo en su lado Norte.

El trabajo de Estrada de Gerlero⁵ es un antecedente importante en la comparación de los tres grutescos mencionados, así como del estudio del Friso Bajo en sus relaciones contextuales. La investigadora ofreció, hace más de treinta años, interpretaciones generales de las imágenes e insistió en la unidad del programa

³ Para una mejor exposición, la descripción sistemática debe ir acompañada de un registro visual a partir del cual se puedan sustentar la que se afirma en la parte escrita. El lector de los trabajos de investigación se relaciona visualmente con el objeto de estudio a partir de las fotografías y dibujos presentados.

⁴ Ballesteros, Víctor Manuel *op. cit.*

⁵ Estrada *op. cit.* 1976.

iconográfico del Friso Bajo, el Sotocoro y el Presbiterio.⁶ Estrada de Gerlero elaboró una reconstrucción hipotética del friso en sus dos muros (figura 2). Éste mismo dibujo fue utilizado por Pablo Escalante en su artículo de 1999⁷.

A pesar de que la reconstrucción hipotética de Estrada de Gerlero es un avance considerable⁸, junto con los dibujos presentados por Víctor Ballesteros y David Charles Wright; decidí hacer mi propio registro visual del sitio con el objetivo de mejorar y completar lo publicado hasta el presente, utilizando los avances tecnológicos y técnicos disponibles en la actualidad. Con este propósito, realicé fotografías digitales de alta resolución, así como dibujos (apoyado por un dibujante⁹) de todos los paneles que conforman objeto de estudio. Las imágenes obtenidas tienen el propósito de documentar el objeto estudiado, son fuentes de información indispensables en el proceso de estudio de gabinete, así como un recurso para el fortalecimiento visual de la argumentación escrita. El resultado constituye una herramienta de investigación muy útil; quedó fuera de los objetivos realizar imágenes como medios de expresión estética del fotógrafo y dibujante.

⁶ *Ibidem* p.10.

⁷ Escalante, 1999 *op. cit.*

⁸ Es importante destacar que el registro fue realizado con mis propios recursos como becario de DGEP y CONACYT sin otro apoyo institucional de ningún tipo.

⁹ Agradezco su colaboración a mi buen amigo Gerardo P. Taber, quien además de ser artista plástico también es arqueólogo.

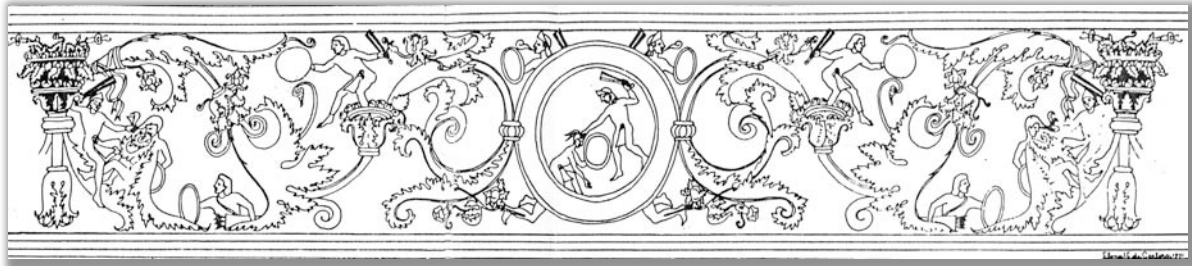


Figura 1. El muro del triunfo, según Estrada de Gerlero.

Gracias al material gráfico producto del registro, la comparación entre los grutescos ayuda a puntualizar las singularidades del Friso Bajo. Para penetrar en sus lecturas es necesario descubrir cómo se estructuran las escenas y cuáles son las unidades de significado. Este proceso me conduce a exponer algunas de lecturas posibles de los murales. A lo largo del capítulo planteo las incógnitas que hasta el momento no han sido resueltas. En algunos casos ofrezco mis propuestas, en otros me reservo la discusión a profundidad para los capítulos subsecuentes.

El grotesco en el Friso Alto, la Sacristía y el Friso Bajo

En los muros de la iglesia conventual de Ixmiquilpan, durante el siglo XVI, fueron elaborados dos frisos monumentales. En la literatura especializada del tema, han sido nombrados como Friso Bajo y Friso Alto conforme a su ubicación. El Friso Bajo (figura 3), se caracteriza por los temas guerreros en los que se involucran a personajes con armas y atuendos indígenas¹⁰ al mismo tiempo que se rememora a la antigüedad clásica griega¹¹. En el Friso alto¹²(figura 4), no existen alusiones al mundo prehispánico, fueron pintados centauros en versiones grotescas y se alude al relato vetero-testamentario de la decapitación de Holofernes a manos de Judit¹³.

En ambos frisos el tema es la psicomaquia; sin embargo, el tratamiento formal y la utilización de personajes es radicalmente diferente. El Friso Alto está enmarcado

¹⁰ Para Gruzinski, el carácter indígena se revela debido a "...la ausencia de perspectiva, la figuración de perfil de muchos de los protagonistas y cantidad de detalles iconográficos revelan una fidelidad a los cánones del «arte prehispánico», si es que tal expresión tiene algún sentido. Las sandalias *cactli* y la diadema *copilli* coexisten con símbolos europeos tales como las tres flechas que sirven de emblema a la orden de los agustinos. De igual manera, el glifo de Ixmiquilpan, las volutas –que significan la palabra o el canto en la traducción de los códices– nos remiten a la tradición indígena. Sin duda, esto sería suficiente para poder atribuirle una paternidad indígena a dichos frescos." *Ibidem*.

¹¹ Los investigadores que se han ocupado del sitio coinciden en este carácter doble. En cuanto al carácter grecolatino Serge Gruzinski nos dice en sus elocuentes palabras "En las paredes de la iglesia, estos guerreros indios –aparentemente salidos de los tiempos prehispánicos– se enfrentan con centauros griegos en medio de un decorado invadido de guirnaldas renacentistas, que parecen haberse vuelto monstruosas lianas o bejucos, dotados de vida y rebosantes de instintos asesinos. Pero lo que más atrae la atención es la mezcla de formas, estilos y temas. Acantos, capiteles cargados de frutas, efectos de claroscuros adornan y enriquecen las escenas. Parecen extraídos de un grabado manierista semejante a los que los indios podían observar en los libros de las bibliotecas conventuales. Las caras de los personajes haciendo muecas y su gesticulación pertenecen asimismo a la tradición europea." Gruzinski *op. cit.* 1997 p. 352.

¹² Para evitar reiteraciones, en ocasiones me referiré al Friso Alto como el Friso de la Bóveda.

¹³ Escalante Gonzalbo, Pablo. "Pintar la historia tras la crisis de la conquista." En. *Los pinceles de la historia. El Origen del reino de la Nueva España. 1680-1750*. México. Museo Nacional de Arte-Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 1999 p. 36.

por dos pequeñas cenefas en las que también se desarrolla un programa grotesco.¹⁴ Como mostraré, la estructura compositiva de estas cenefas mantiene afinidades formales con el Muro Norte y la Sacristía (figura 5). Isabel Estrada de Gerlero fue la primera en intuir esta relación:

Tal proliferación de grotescos [Los del claustro, las capillas laterales, el Friso Alto y sus cenefas] claramente influyó que se concibiera la magnífica composición mural para la iglesia misma...aún cuando tiene mayor libertad en su concepción y en su ejecución...Resulta evidente que a pesar de que hay mayor interés en la temática de este último ejemplo [el Friso Bajo] desde el punto de vista formal es una clara derivación de los anteriores, de manera que no es posible abordarlo como un fenómeno aislado sino como la culminación de toda una tendencia.¹⁵

Las relaciones entre los grotescos son de tipo formal, porque en el nivel de la significación existen severas diferencias entre el Friso Bajo y los otros grotescos. Las semejanzas imponen la necesidad de un estudio comparativo para así entender mejor la concepción global de la pintura mural de la iglesia. Las capillas laterales (figura 7), el presbiterio (figura 53), la sacristía, los lunetos del sotocoro (figura 50 y 51) también fueron cubiertos con pintura mural del género grotesco. En los casos de las capillas laterales y la sacristía, los programas iconográficos son ajenos al tema de la guerra. En este capítulo, mi propósito es el análisis de la estructura compositiva del programa iconográfico bélico del Friso Bajo¹⁶ con base

¹⁴ En el capítulo 3 discutiré con profundidad las características formales y temáticas del género grotesco.

¹⁵ Estrada de Gerlero, Elena Isabel, *op cit.* 1973 p. 97-98.

¹⁶ El carácter guerrero del programa está dado por la evidente evocación de la guerra mediante la presencia de guerreros, personajes decapitados, porta estandartes. Pero también por el uso de recursos prehispánicos articulados en lo que Wright Carr denominó “complejo iconográfico de la guerra sagrada.” Sobre este particular, Wright Carr propone que en Ixmiquilpan se encuentra

en las relaciones contextuales que mantiene este programa con las demás imágenes de pintura mural de la iglesia.

El programa bélico

En los estudios pioneros¹⁷, la investigación se centraba en los paneles de los muros Sur y Norte con menciones tangenciales al Muro del Testero (en sus segmentos SW y NW, figura 46). En realidad, las imágenes de temática guerrera, además de los muros mencionados, incluyen uno de los plementos del presbiterio (figura 7), ambos lunetos del sotocoro y los dos blasones que se encuentran en la fachada de la iglesia¹⁸ (figura 52).

Los motivos vegetales del friso de la bóveda (figura 4) se comportan de manera semejante a la Sacristía (figura 5) y al Friso Bajo (Figura 3). En los tres casos, la estructura del entramado vegetal está compuesta por tallos vegetales que le imprimen movimiento rítmico a la composición. En el Friso Alto, los medallones funcionan como ejes de simetría y delimitadores espaciales (figura 6). Algunos de los tallos rematan en centauros flechadores, asociados con delfines y pegasos. El movimiento de los motivos vegetales, el colorido intenso, la presencia del color

presente una tradición visual mesoamericana de la guerra desarrollada en el Altiplano Central. Se refiere a la utilización de un conjunto constante de símbolos interrelacionados, que evocaban el concepto de guerra sagrada, es decir, a la actividad bélica como medio de sustento del universo y misión fundamental de los pueblos guerreros. Según éste investigador, los orígenes del complejo iconográfico de la guerra sagrada se remontan a Teotihuacán y se prolongaron hasta el siglo XVII. Indudablemente es una propuesta sugerente que discutiré con mayor profundidad en el siguiente capítulo. *Cfr. Wright op. cit.*

¹⁷ Carrillo y Gariel *op cit; op cit; Debroise, op. cit.*

¹⁸ Víctor Manuel Ballesteros en su trabajo insistió en una mirada de conjunto. David Charles Wright Carr también investigó las imágenes desde un contexto más amplio. *Cfr. Ballesteros, Víctor Manuel op. cit. y Charles Wright op.cit.*

azul y naranja son comunes¹⁹ entre el Friso Bajo, la Sacristía y las capillas laterales (figura 7). En estos tres lugares el tema es típicamente grutesco²⁰. Sin embargo, la sacristía y el Friso Alto son completamente ajenos a la exaltación guerrera de Friso Bajo.



Figura 2. Sur 1B, muro del Evangelio, detalle. Foto del autor.

¹⁹ Los grutescos que decoran los pasillos del Claustro Alto, en el convento, fueron pintados en grisalla y tienen un esquema compositivo diferente (véase figura 12).

²⁰ En el viejo mundo los primeros grutescos de temática bélica tienen un comportamiento radicalmente diferente al de Ixmiquilpan. En Italia y España, la guerra se aludía mediante la presencia de armas, guerreros y trofeos de un carácter más o menos abstracto. Véase al respecto Fernández Gómez, Margarita. *Los grutescos en la arquitectura española del Protorrenacimiento*. Valencia. Generalitat Valenciana, 1987 pp. 24, 33, 110-12.



Figura 3. Friso Alto Norte, detalle. Foto del Autor.



Figura 4. Sacristía, detalle. Foto del autor.



Figura 5. Friso Alto Norte detalle. Foto del autor.



Figura 6. Detalle de una de las capillas laterales del lado de la Epístola. Foto del autor.

En el programa bélico deliberadamente se incluyeron motivos que traen a cuenta el mundo indígena precortesiano y se emplearon recursos narrativos de las sociedades mesoamericanas anteriores a la dominación española²¹ ¿Por qué estos recursos nativos están ausentes en el Friso Alto y la Sacristía, a pesar del parecido formal? ¿Qué interés pudieron tener los frailes para impulsar este programa de reminiscencia prehispánica, carente de imágenes sagradas cristianas? Las anteriores preguntas surgen al descubrir que en la iglesia de Ixmiquilpan existen otros programas iconográficos (Friso Alto figura 4 y Sacristía, figura 5) en los que no fueron empleados motivos que aludan al mundo indígena y que se sujetaron completamente a los modelos visuales europeos. Las posibles respuestas se discuten en este y en los siguientes capítulos.



Figura 7. Corredor del Claustro Alto, detalle. Foto del autor.

²¹ También se hace referencia a la antigüedad clásica, pero ese tema se desarrolla en extenso más adelante.

El Muro Norte y la estructura compositiva de los grutescos de Ixmiquilpan

Como mencioné páginas atrás, el Friso Alto está enmarcado por dos cenefas, a su vez, en éstas se inscriben otras imágenes grutescas. En las figuras 9 y 10, aislé un fragmento de dicha cenefa, como podemos apreciar, la estructura general de los grutescos de la iglesia (Friso Alto, Bajo y Sacristía) se repite aquí. Estos grutescos comparten con la Sacristía la estructura vegetal, la presencia de los personajes que con un brazo se sostienen de los tallos mientras con la otra mano toman por los cabellos a la cabeza en la que termina el motivo fitomorfo.

En la figura 11 comparo un *putto*²² de la cenefa del Friso Alto, con su homólogo de la Sacristía y con uno de los guerreros del Muro Norte, en el Friso Bajo. Es notable el parecido estructural de los *putti* con los guerreros que someten por los cabellos a los personajes antropofitomorfos del Muro Norte. La postura del *putto* y del guerrero mantiene un parecido innegable. Se trata de una adaptación del esquema grutesco a la temática guerrera del Friso Bajo.

²² Los *putti*, también conocidos como *erotes* o *amorcillos* son personajes típicos de los grutescos. Sus orígenes se encuentran en el arte sepulcral romano. Tienen el aspecto de niños desnudos alados y sin alas. Existen dos tipos de *putti*: el primero, está formado por niños desnudos con atributos simbólicos asociados con Venus y Cupido. El segundo tipo es el de los *putti* híbridos, es decir, aquellos en los que se fusiona el cuerpo humano con partes procedentes de otros seres, reales o fantásticos. La función de los *putti* es acompañar a Venus y a Cupido. En este sentido, son personajes asociados con el amor. En los siguientes capítulos volveré sobre la importancia de los *putti*. Cfr. García Álvarez, César. *El simbolismo del grutesco renacentista*. León España, Universidad de León, 2001 p. 119-122.



Figura 8. Cenefa del Friso Alto. Foto del autor



Figura 9. Cenefa Friso Alto Norte. Detalle de la Figura 23. Foto del autor.



Figura 10. Detalles del Cenefa Friso Alto Norte, la Sacristía y panel Norte 1B, muro del Evangelio. Foto del autor.

La comparación entre los personajes y los elementos vegetales indica que los tres grutescos mencionados, de manera directa o indirecta, derivan de un mismo

modelo²³. A pesar de estas importantes coincidencias, es necesario subrayar que se introdujeron considerables modificaciones en el Muro Norte del Friso Bajo. Las alteraciones inciden en el significado de las imágenes y en su valoración cultural. Deliberadamente se realizaron cambios en los diseños y, en consecuencia, en los significados. Podemos aventurar a suponer que el patrón formal fue transformado por manos indígenas, con anuencia de los comitentes, con miras a transmitir un mensaje específico de naturaleza guerrera, religiosa y política.

El Friso Alto, la Sacristía y el Friso Bajo son variantes de un modelo común. Pero en el Muro Norte del Friso Bajo se hicieron modificaciones para adecuar el grutesco al tema de la guerra e incluir elementos de origen prehispánico. Como discutiré en el siguiente capítulo, la acción de sujetar a un personaje de los cabellos es una convención compartida entre el arte mesoamericano y el occidental, esto facilitó la labor de compatibilizar las imágenes y sus significados. En ésta labor se hace evidente la participación indígena.

Semejanzas y diferencias en los grutescos

En el Friso Alto y la Sacristía, el *putto* se sostiene del tallo, mientras que en el friso bajo el guerrero blande un *macuahuitl*. Los medallones del Friso Alto albergan en su interior el dulce nombre de María (figura 6), así como otros nombres sagrados y

²³ Estrada de Gerlero propuso como posibles modelos a la *Biblia Malermi* de 1490, a *Vitae Patrum* de 1491, un tratado de Livio de 1495 y uno de Tarencio. Véase Estrada de Gerlero, *op. cit.* 1979. p. 10. Sin embargo, hasta el momento no se han localizado los modelos precisos.

los emblemas de la orden agustina, mientras que es muy plausible²⁴ que los medallones del Muro Norte tuvieran guerreros mesoamericanos sometiendo a chichimecas por los cabellos (figura 18). Los cambios son contrastantes: el *putto* se sustituye por un guerrero, la cabeza por una mujer guerrera²⁵ y los nombres sagrados por guerreros chichimecas y mesoamericanos.

Hay más elementos comunes entre la Sacristía y el Friso alto. En la figura 12 notamos la presencia de un *putto* alado desnudo, a la manera de un angelillo. Aquí también hubo cuidado en que la figura del *putto* guardara el respeto debido al lugar sagrado, pues su postura impide que se visualicen sus partes privadas. El angelillo está sentado en un zarcillo, tiene un pie apoyado sobre una hoja (esto no es del todo claro en la imagen del Friso Alto) y el otro está en dirección hacia el ave, presumiblemente una paloma. Sostiene con una mano un paño o festón.



Figura 11. Detalles de la Sacristía y del Friso Alto Norte. Foto del autor.

²⁴ Estrada de Gerlero, señaló que se utilizó un calco para el Muro Sur y otro para el Norte. En el panel WS se utilizó el mismo calco que en el Muro Sur, salvo los detalles secundarios, coinciden todos los elementos de la composición. El Panel WN tiene como escena un medallón en el que un guerrero mesoamericano somete a un chichimeca. Escena que coincide con los medallones borrados del muro Norte. Estrada de Gerlero, luego Wright y Víctor Manuel Ballesteros han tomado esta escena en sus dibujos sobre el calco hipotético del Muro Norte.

²⁵ En el panel WS del Testero, la cabeza se sustituye por un chichimeca sometido.

Concluyendo: en la figura 13 muestro el esquema básico de la composición común entre la Sacristía, la Cenefa del Friso Alto y el Friso Bajo. Allí observamos que un personaje sujeta por los cabellos a una cabeza (en el Muro Norte es el guerrero que somete a una mujer), luego otro personaje, un *putto*, se sujeta de un zarcillo (en el Muro Norte es el guerrero que avanza sosteniendo su escudo), más adelante, otro personaje sentado en un zarcillo sujeta un festón y pone un pie a la paloma (En el Muro Norte es el guerrero sobre el florón). Se trata de una escena que involucra a tres personajes, formando un triángulo más o menos irregular tomando como ángulos las cabezas de los *putti* (Cenefa del Friso Alto–Sacristía) y los guerreros (Muro Norte)



Figura 12. Detalles de la Cenefa Friso Alto Norte, Sacristía y panel Norte 2, muro del Evangelio. Fotos del Autor.

El uso de modelos visuales: entre el cambio y la permanencia

La composición es prácticamente idéntica en la Sacristía y el grutesco de la cenefa del Friso Alto. Por lo tanto, se puede afirmar que las cenefas del Friso Alto, la Sacristía y el Muro Norte del Friso Bajo son tres versiones de un mismo grutesco. Seguramente existe un original previo en algún grabado. Como es sabido, los grutescos novohispanos suelen ser copias de grabados de libros²⁶. Sin embargo, hasta el momento ningún investigador ha podido localizar este hipotético modelo.

Como señalé párrafos atrás, a pesar de tales semejanzas, el friso bajo posee un carácter radicalmente distinto al Friso Alto y a la Sacristía. La diferencia más evidente, es la presencia de motivos indígenas en el friso inferior. ¿Podemos pensar, que para la composición del Muro Norte, el responsable del programa y los artistas indígenas únicamente sustituyeron motivos occidentales por motivos nativos en una composición grutesca? Indudablemente, la estructura de tallos de acantos descendentes y ascendentes se encuentra presente en el Friso Bajo, así como la escena que involucra a tres personajes, pero las modificaciones no se restringen sólo a los motivos, también se transformaron la estructura visual, el

²⁶ Véase a este respecto Toussaint, Manuel. *El arte colonial mexicano*. Universidad Nacional Autónoma de México–Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990, pp. 17-18; Guadalupe Victoria, José. *Pintura y sociedad en Nueva España. Siglo XVI*. México, Universidad Nacional Autónoma de México–Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986 pp. 62-66; Tovar de Teresa, Guillermo “Un comentario acerca del grabado en la Nueva España.” En *Estampa Europea de los siglos XV y XVI. Colección Manuel Álvarez Bravo*. México, Museo Soumaya, 1998, pp.34-37; Estrada de Gerlero, Isabel. “Apuntes sobre el origen y la fortuna del grutesco en el arte novohispano de evangelización.” En *De Arquitectura, pintura y otras artes. Homenaje a Elisa Vargas Lugo*. México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2004, pp. 164, 165.

tema y los niveles profundos de la significación. Sin embargo, no hay que olvidar que en el Friso Alto también se alude a la psicomaquia.

Indudablemente, las modificaciones trascendieron la sustitución de motivos ahora de tema bélico-indígena, con características formales y narrativas que involucran la evidente presencia de artistas indígenas cristianos en el Muro Norte del Friso Bajo.²⁷ La conjugación de universos visuales en este lado del Friso Bajo fue magistral: se conservó la estructura vegetal común y el esquema triangular de los otros grutescos; esto sirve de telón de fondo para incorporar la estructura triangular del sometimiento, conforme a las convenciones prehispánicas.²⁸ Esto generó varios niveles de significado: Podemos suponer que mientras los frailes leen en ellos la lucha y el triunfo sobre los vicios, los indígenas pudieron interpretar éstas imágenes como un sometimiento guerrero a la manera prehispánica, una exaltación a la cultura anterior a la llegada de los cristianos y una continuidad de ésta bajo el dominio español; así como la glorificación de los ejércitos mesoamericanos que en esos momentos combatían contra los chichimecas en el norte.

Esta probable lectura indígena no estaba reñida con el sometimiento de las tentaciones, los nativos ya eran cristianos y también accedían a este universo de significados, pero también podrían hacer lecturas alternativas con base a los elementos sobrevivientes de la cosmovisión prehispánica. Como discutiré más

²⁷ Si bien es completamente plausible que también hayan participado en el Friso Alto, no es tan clara su presencia, pues no fueron pintados diseños y temas de raigambre prehispánica.

²⁸ Véanse las pp. 119-121 del capítulo 2.

adelante, es muy probable que los frailes que encargaron el mural, intencionalmente hayan diseñado esta ambigüedad estructural y temática como una estrategia de evangelización agustina.

El programa del Friso Bajo: sus mensajes y su espacio

En el Friso Bajo, existe un discurso bélico en imágenes cultural y formalmente mestizas. La narrativa guerrera fue armonizada con el carácter cristiano de la iglesia, de lo contrario no podrían haber sido aprobados por los frailes. Como lo han propuesto Isabel Estrada de Gerlero²⁹ y Pablo Escalante³⁰, es posible que Fray Andrés de Mata,³¹ haya dispuesto que se pintara en el Friso Bajo una narrativa que aludiera simultáneamente a la psicomaquia y a la guerra justa. Es importante resaltar que los tlacuilos que ejecutaron la obra y la feligresía india tenían una cosmovisión que hundía sus raíces en la antigua Mesoamérica, ésta cosmovisión no fue eliminada en el siglo XVI ni en épocas posteriores³², por lo que podemos suponer que tuvieron lecturas basadas en los sistemas de pensamiento mesoamericanos unidos con el cristianismo de reciente implantación. Estas fusiones explican por qué en estas imágenes además de la guerra justa, también se evoque a la guerra sagrada, según la antigua concepción mesoamericana:

²⁹ Estrada de Gerleo, Isabel *op. cit* 1979, p. 18.

³⁰ Escalante Gonzalbo, Pablo *op. cit* 1999, p. 37.

³¹ Generalmente se afirma que Fray Andrés de Mata fue pintor en Italia. La base de esta supuesto es la Crónica Pamphilo citada por Luis Mc Gregor. Sin embargo, Isabel Estrada de Gerlero tuvo oportunidad de consultar este documento; según la investigadora allí no se afirma que Fray Andrés de Mata haya sido pintor. Estrada de Gerlero, Isabel. Comunicación personal, 2009. Véase Mc Gregor, Luis. Actopan. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, p. 30.

³² Tal y como lo han mostrado los trabajos de Alfredo López Austin (1980, 1990, 1994, 2001).

Es probable que en el programa de Ixmiquilpan estemos una vez más ante la confluencia de intereses y discursos de los frailes y los indios. Está presente la guerra santa y la idea de la guerra sagrada en el sentido indígena y la confrontación de los opuestos cósmicos.³³

El grutesco del Friso Bajo tiene un carácter simbólico que no se puede reducir exclusivamente a una función ornamental.³⁴ El atractivo cromático de las imágenes es un refuerzo estético a los significados que van más allá del mero embellecimiento. ¿A quién estaban destinados estos mensajes? La ubicación de las pinturas nos indica que el programa era de dominio público (figura 14).

A diferencia de los programas de pintura mural agustina que se conocen actualmente, y que se encuentran casi siempre en áreas interiores de las casas monásticas—es decir, en los espacios dedicados a la vida espiritual, privada de los frailes, en los claustros, corredores, refectorios y salas capitulares—, éste fue pintado en el espacio público de la iglesia. Hay que leerlo entonces como una herramienta de adoctrinamiento dirigida a la población civil, y compararlo con otros programas públicos, en fachadas y portales exteriores, en las tempranas «capillas de indios» de los atrios.³⁵

Por lo tanto, está completamente fundamentado suponer que los mensajes del Friso Bajo estaban, entre otros, dirigidos a la feligresía de la iglesia, compuesta en su mayoría por indígenas y que los imaginarios de estos podrían diferir a la interpretación de los frailes.

³³ Escalante Gonzalbo, Pablo *op. cit* 1999 p. 38.

³⁴ César García Álvarez discute profusamente la posibilidad de que los grutescos tengan una gramática interna que obedezca a fines diferentes del ornamento. Véase García Álvarez, César *op. cit.* 17-19.

³⁵ Debrouse *op. cit* p. 161.



Figura 13. Vista aérea del muro del Evangelio y el área del sotocoro. Foto del autor.

Como podemos imaginar al ver una fotografía tomada por el autor durante una celebración eucarística en 2008, la ubicación en un lugar completamente público, esta situación condicionó que las imágenes guardaran el buen decoro exigido por las normas artísticas de la Nueva España. En el Friso Bajo, en lugar de pintar a un *putto* sujetando por los cabellos a una cabeza que remata un tallo, se pintó a un guerrero sometiendo por los cabellos a un personaje grotesco de naturaleza ambigua (figura 13), posiblemente femenina,³⁶ ella sostiene un escudo con una mano, la zona de su pecho está cubierta por motivos vegetales³⁷.

³⁶ Isabel Estrada de Gerlero, retomando una hipótesis de Wigberto Jiménez Moreno, propuso que se trata de mujeres, Estrada de Gerlero 1973 p. 94; 1979 *op. cit.* p. 11; en ésta postura coincide Víctor Manuel Ballesteros; Ballesteros, Víctor Manuel *op. cit.* p. 40-41, 49. Actualmente no existe unanimidad en identificar a estos personajes como mujeres, en mi tesis de maestría analizo aquellos elementos que proporcionan ambigüedad al sexo y género de estos personajes; coincido

Las escenas del Muro Norte

Estrada de Gerlero, definió al tema del lado del Evangelio como el Triunfo. Para representar éste concepto icónico, el programa utiliza una convención prehispánica: el concepto de sometimiento. Éste se significa mediante el agarre por los cabellos. El personaje que somete, sujeta; el sometido es sujetado. Esta acción se ejecuta en seis ocasiones:

1. Norte 1Ay B, figura 18 (una escena en el panel A y otra en el B)
2. Norte 2A, figura 19
3. Norte 3A, figura 20
4. Norte 5, figura 22
5. Norte 7, figura 24

En otra escena un guerrero con yelmo zoomorfo somete a un chichimeca (N4; figura 21). El Muro Norte, en los seis paneles mencionados se observa el siguiente patrón formal: en el arranque del programa se pintó una cesta de frutos y flores, de ella nacen los tallos vegetales que introducen ritmo a la composición³⁸. Después de la cesta, viene un guerrero con el *macuahuitl* en alto, tiene una posición semejante a un salto o pateo, sujeta a una mujer desnuda. Avanzando hacia ellos,

con Isabel Estrada de Gerlero y Víctor Manuel Ballesteros, en identificarlas como mujeres grutescas. Véase Pérez Flores *op. cit.*

³⁷ Sugiriendo así, la presencia de pechos femeninos y su ocultamiento por cuestiones de pudor y buen decoro según las normas del Primer Concilio Provincial Mexicano, véase nota 50.

³⁸ Entiendo por ritmo como movimiento con medida.

un guerrero sostiene con una mano un *macuahuitl* y con la otra un escudo (figura 15), más adelante un guerrero emerge de una cesta de flores y frutos.

Una característica formal del grutesco es la abundancia de los motivos vegetales.³⁹ Los personajes híbridos son pletóricos de significados, tales como los centauros, grifos y los personajes antropofitomorfos sometidos. Pero no todos los elementos vegetales tienen un significado subyacente. En la Universidad de Salamanca, en el tramo de la escalera, en la pilastra 1ª b. se aprecia una cesta en la que emergen tres diminutas cabezas. Felipe Pereda después de un análisis documental y contextual, llegó a la conclusión que las imágenes de esa pilastra no tienen significado alguno, su sentido es exclusivamente ornamental.⁴⁰ En contra partida, algunas imágenes grutescas de esta Universidad son pletóricas de significados, por ejemplo los antepechos de la escalera.⁴¹ En Ixmiquilpan, las hojas, los frutos y los zarcillos presentan dificultades para su interpretación, carecemos de documentos y elementos que nos revelen algún significado. Como demostré páginas atrás (p. 39 y 40) siguen el esquema de los grutescos de la Sacristía y de las Cenefas del Friso Alto, algunas hojas fueron sustituidas por canastas rebosantes de flores y frutos. Algunas flores son sugerentes como las que emergen de las cestas cargadas de frutos en la figura 15, o de fauces de los grifos como en la figura 34.

³⁹ García Álvarez, César, *op. cit.* p. 170; Chastel, André *op. cit.* pp. 25, 30-31, 39, 42; Fernández Gómez, Margarita, *op. cit.* 17.

⁴⁰ Pereda, Felipe. *La arquitectura elocuente. El edificio de la Universidad de Salamanca bajo el reinado de Carlos V.* España, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, p. 98-99.

⁴¹ *Ibidem* pp. 80-97.



Figura 14. Panel Norte 1B, muro del Evangelio, detalle. Foto del autor.

En la figura 16, correspondiente al panel Norte 1A la escena es diferente al patrón de las demás escenas de sometimiento. El personaje que avanza, como en la figura 15, en lugar de sostener un escudo, captura a un enemigo (figura 16). Como podemos apreciar en las figuras 16 (un detalle) y en la 18, se encuentra en mal estado de conservación. Algunas zonas de color se han desprendido del muro, como el fondo ocre que rodea al guerrero, las líneas del dibujo son muy tenues. El guerrero que avanza y sostiene el escudo aún es visible en los paneles Norte 1B (figura 18) y Norte 5 (figura 22). En la figura 16 notamos que no sostiene un escudo: aparentemente captura o sujeta del hombro a otro personaje, apenas visible. Si atendemos al patrón formal, de los otros paneles, en lugar de este personaje debería estar un escudo, pues el guerrero que avanza cumple con todos los atributos de la composición. Si bien en el Muro Sur se sustituyó a un centauro por dos chichimecas, la imagen tiene sentido en cuanto se asimila al

chichimeca con el concepto de pecado, además, los personajes tienen un tratamiento formal parecido al resto de los motivos de ese panel.

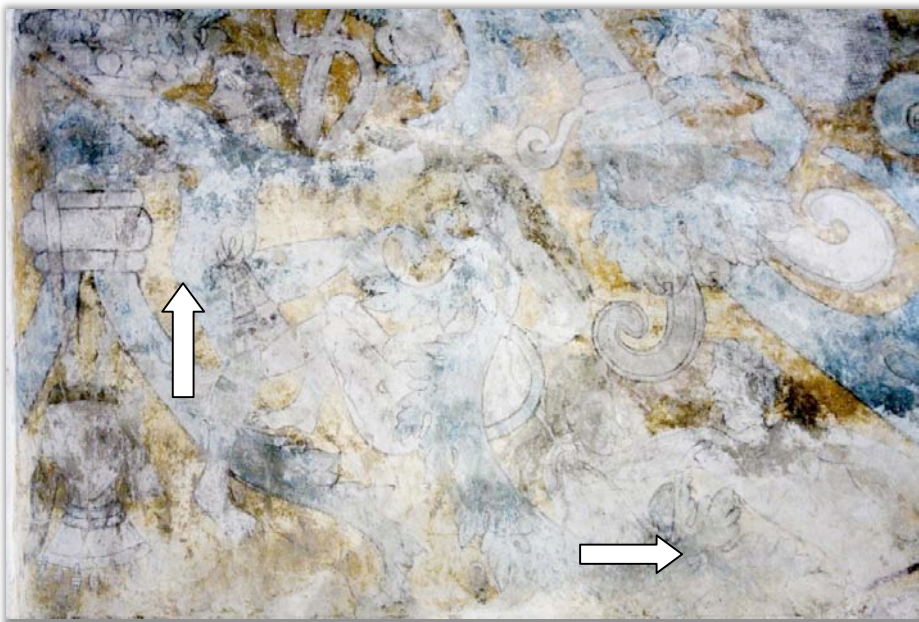


Figura 15. Detalle panel Norte 1A, muro del Evangelio. La flecha de la izquierda señala una zona en la que se ha desprendido la capa de pigmento, la de la derecha un personaje atípico. Foto del autor.

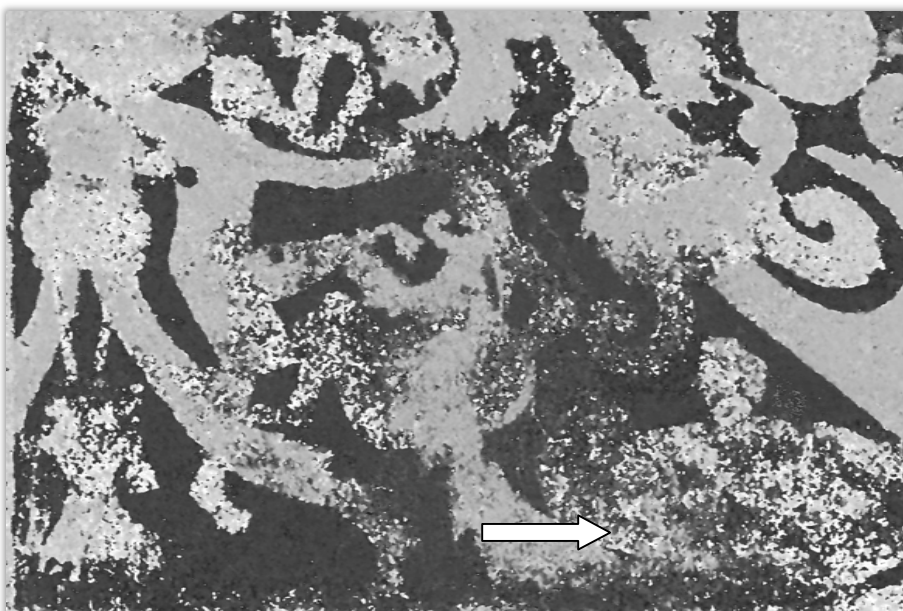


Figura 16. Detalle del panel Norte 1A, muro de Evangelio. Figura editada digitalmente. La flecha señala la zona que ocupaba el personaje atípico, en su lugar, se observa lo que pareciera la forma de un escudo. Foto y edición del autor.

Considero que en algún momento de su historia, manos ajenas a los pintores originales, modificaron la escena introduciendo al personaje que no encaja ni por rasgos estilísticos ni por estructura compositiva. La segunda intervención se hace evidente en la figura 17, se logró mediante la manipulación digital con el programa DJStrech⁴². En efecto, podemos notar una zona semicircular que sugiere que hubo un escudo pintado en el lugar que en el presente ocupa un personaje.

La escena completa del panel Norte 1A y B se extiende en todo el registro bajo del luneto, en el sotocoro. Sin embargo, una parte de la imagen fue mutilada. La evidencia nos señala que debió ser destruido un medallón central, en la foto de detalle de la figura 18 índico mediante flechas los vestigios del medallón; asimismo en esta imagen, en el fondo se aprecia el medallón del panel NW. Del análisis del comportamiento formal del Friso del Muro Norte, puede concluirse que existe un patrón. En las figuras 18 y 20, señalé los fragmentos que sobreviven de un medallón. Siguiendo el esquema de la composición podemos suponer que hubo otro en el espacio vacío que muestra la figura 19. Coloqué un círculo en el área que supongo fue ocupada por el medallón. Un cuarto medallón se conservó, aplicó una mancha negra que cubre el rostro del personaje en el interior. Carecemos de elementos para determinar en qué momento se aplicó esta capa negra y las razones de esta acción. Podemos aventurarnos a suponer que existió una razón, desconocida hasta el momento, cubrir el rostro del personaje que luce un *Xihuizolli* (figura 23).

⁴² Diseñado para arqueólogos que trabajan con arte rupestre y necesitan hacer evidentes trazos ocultos y poco visibles.

La sucesión de las escenas en este muro son las siguientes:

1. Norte 1 A y B: Sometimiento de un guerrero contra una mujer, avance de un guerrero; guerrero emergiendo de un macetón, medallón posiblemente con un guerrero cristiano indígena sometiendo a un chichimeca, repetición de los anteriores personajes (figura 18)
2. Norte 2 A y B: Sometimiento. Se repite el anterior esquema (figura 19)
3. Norte 3 A y B: Sometimiento *Ídem* (figura 20)
4. Norte 4: Guerrero Coyote somete a chichimeca (figura 21)
5. Norte 5: Sometimiento. Se repite el esquema de Norte 1 (figura 22)
6. Norte 6: Fragmento de un medallón con un personaje humano posiblemente "matado" (figura 23)
7. Norte 7: Sometimiento. Se repite el esquema de Norte 1 (figura 24)

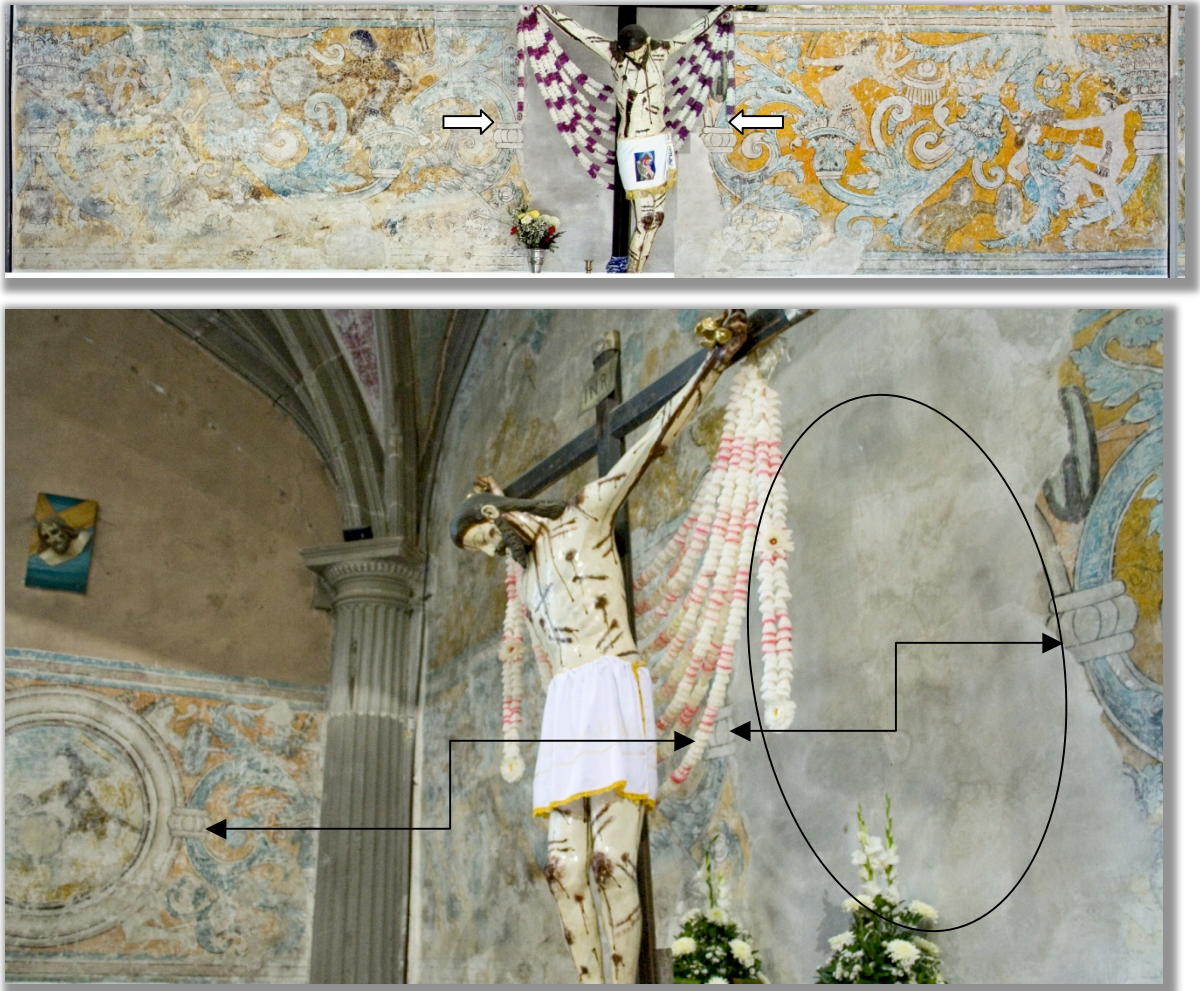


Figura 17. Panel Norte1 A y B, en el muro del Evangelio; abajo, un acercamiento lateral, a la izquierda se alcanza a ver el panel NW, del Testero. Señalé con flechas los vestigios del medallón central, como el que decora el panel del fondo. El círculo blanco indica la zona que debió haber ocupado el medallón. Fotos del autor.



Figura 18. Arriba, panel completo Norte 2 Ay B, muro del Evangelio. Abajo, detalles del panel Norte 2A y Norte 2B. El círculo señala el lugar donde posiblemente existió un medallón central. Fotos del autor.



Figura 19. Panel Norte 3A y B, muro del Evangelio. La flecha indica el lugar que ocupó un medallón. Foto del autor.



Figura 20. Panel Norte 4, muro del Evangelio. Foto del autor.



Figura 21. Panel Norte 5, muro del Evangelio. Foto del autor.

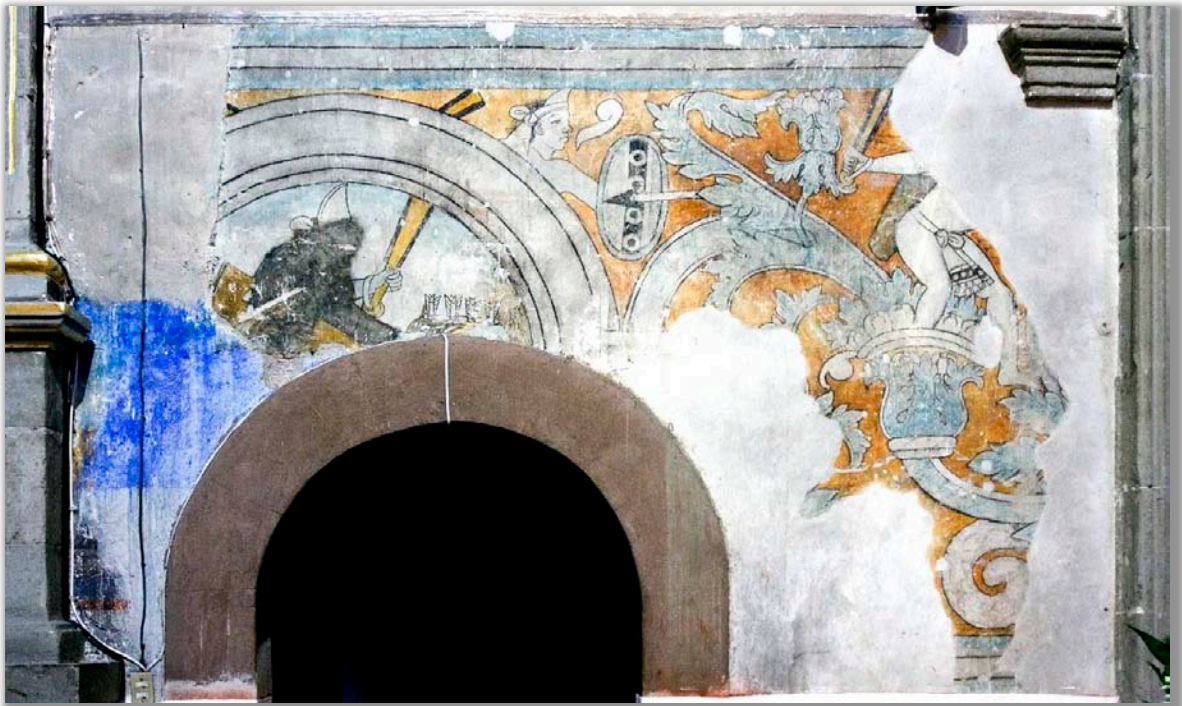


Figura 22. Panel Norte 6, muro del Evangelio. Foto del autor.



Figura 23. Panel Norte 7, muro del Evangelio. Foto del autor.

Unidades de sentido

La unidad de sentido básica del Muro Norte es la figura de sometimiento. Se somete a mujeres desnudas. La única excepción es la que muestro en el detalle de la figura 25. Aquí un guerrero con un yelmo zoomorfo, posiblemente coyote, somete a un chichimeca. Como se ve el indio mesoamericano es una versión modificada de los guerreros que se encuentran sobre los florones. En lugar de sujetar un escudo, toma por los cabellos al guerrero del arco y la flecha, para figurar esta acción, el guerrero mesoamericano sufrió algunas modificaciones los hombros no fueron representados de frente, sino de perfil. Sus manos no

sostienen armas, sino que toman por los cabellos al chichimeca y le arrebatan el arco.



Figura 24. Detalle del panel Norte 1B y detalle del panel Norte 4, muro del Evangelio. Las flechas indican la sustitución el escudo por un chichimeca. Foto del autor.

El cuarto grutesco: el lado Sur

El Muro Sur, como lo anotó Isabel Estada de Gerlero,⁴³ difiere notablemente en su composición, ésta fue completamente transformada. En el Muro Norte se trasladó con mayor apego el diseño general de los grutescos del Friso Alto y la Sacristía (véase la panorámica al final del capítulo). En el Muro Sur se repite la estructura de los roleos vegetales, pero se eliminó la presencia de medallones y de los *puttis* que sujetan por los cabellos a cabezas grutescas, tampoco se pintaron guerreros sometiendo a mujeres; de hecho, fueron excluidos todos los personajes del Muro

⁴³ Hecho advertido por Estrada de Gerlero quien señaló que el Muro Sur es un grutesco diferente al del Muro Norte. *Op. cit.* p. 9-10.

Norte. Se introdujeron personajes totalmente ajenos a los grutescos antes mencionados.

La singularidad del Muro Sur

En el Muro del Sur los personajes son radicalmente distintos a los del muro del Norte. Se introdujeron personajes fantásticos de tipo grutesco adaptados a la plástica y visión indígena del siglo XVI⁴⁴ (figuras 26 y 27). Es muy llamativo y sugerente que se hayan sido representados con huaraches, rasgos y tocados nativos (figuras 27), lo que indica la intención de acercar las imágenes grutescas al contexto cultural indígena, de transferirles un parecido de familia respecto a la cultura local.



Figura 25. Detalle de Sur 7, muro del Evangelio. Dibujo de Gerardo P. Taber.

⁴⁴ Estrada de Gerlero los ha identificado como centauros y grifos, mientras que Víctor Manuel Ballesteros opina que se tratan de quimeras.



Figura 26. Sur 4, muro de la Epístola. Dibujo de Gerardo P. Taber.

En el Muro Sur, uno de los guerreros lleva una suerte de faldellín que recuerda los trajes de guerra de los caballeros medievales o incluso de los romanos.⁴⁵ Cuando se observa con detenimiento este motivo, descubrimos que no es un elemento del vestuario; en realidad se trata de una sobreposición de motivos vegetales que generan la ilusión de una prenda del traje guerrero. Este personaje se repite tres veces en el Muro Sur. La única figura íntegra del personaje mencionado, es la del registro Sur 2 (figura 28). En los paneles Sur 6 y Sur 8 (figuras 31 y 35) la mayor

⁴⁵ Véanse la pp. 180 del Capítulo 3.

parte del cuerpo del guerrero está destruido. También se encuentra presente en el muro Suroeste (figura 29, panel WS).



Figura 27. Muro Sur 2, muro de la Epístola. Dibujo de Gerardo P. Taber.

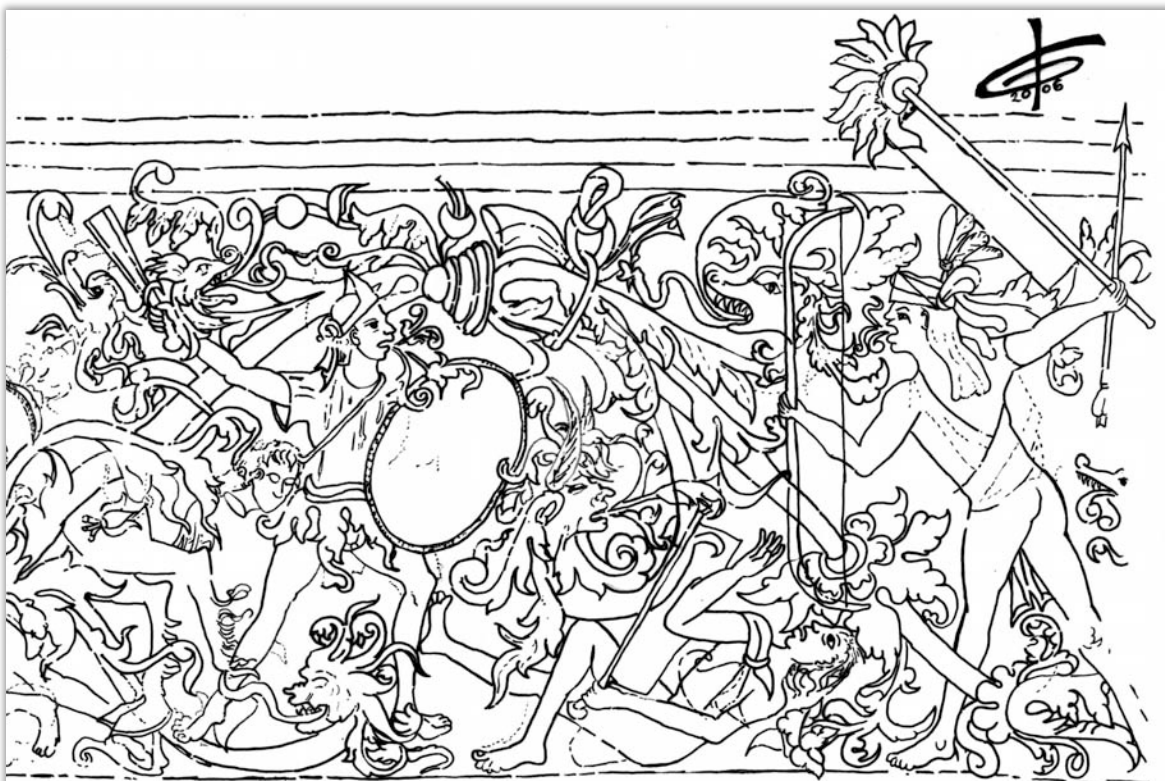


Figura 28. Muro Testero en su lado WS. Foto de Gerardo P. Taber

Las escenas del Muro Sur

En el Muro Sur, se conservan paneles que permiten al investigador contemporáneo formarse una idea muy cercana de lo que debió ser el grutesco en dicho muro. Asimismo, es posible determinar cuáles son las unidades de sentido que se reiteran a lo largo del friso. Existen variantes formales, en cierta medida, atribuibles a las habilidades técnicas de los tlacuilos. Tampoco es descartable la búsqueda de variedad en algunos elementos que no modifican la significación de la escena.

En el sotocoro, el arranque del Friso Bajo inicia con el panel Sur 1. En este registro un personaje, presumiblemente un muchacho, sostiene un estandarte (figura 30). Un vano que da acceso a una capilla lateral separa al portaestandarte del siguiente panel (Sur 2). En éste registro, la escena principal está definida por el enfrentamiento entre un guerrero sedentario y un chichimeca. A la izquierda del registro, dos personajes nativos ocupan el lugar de un personaje fantástico, según el esquema general de la composición del muro. A la izquierda, se aprecia un fragmento de una escena de captura.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



Figura 29. De izquierda a derecha, registros Sur 2 y Sur 1, muro de la Epístola. Foto del autor.

En dirección al presbiterio, en la figura 31 (panel Sur 4) vemos una escena de la apropiación de una cabeza trofeo. Un guerrero que se encuentra parado en dirección al oriente, ha decapitado a un personaje cuya cabeza sostiene con una de sus manos. Su traje de guerra es color azul. Frente a él y separado por un vano que da acceso a otra capilla lateral, se repite la escena en el panel Sur 5 (figura 32). En él, los tlacuilos pintaron a un guerrero muy parecido al del panel S4, pero con un traje de guerra rojo.

Esta estructura es altamente significativa. Por una parte, ambos personajes forman un efecto de espejo⁴⁶ (figura 33), cuyo eje de simetría se encontraría en el vano. Por otra, es clara la oposición entre el guerrero azul y el guerrero rojo. Éste último es un guerrero jaguar: su traje tiene las características manchas negras de la piel del felino, así como una cola. El personaje de azul tiene un traje de guerra con figuras que parecen escamas. La oposición entre el rojo y el azul puede ser una evocación al *teo-atlalchinolli*, es decir, a la guerra sagrada.

⁴⁶ Esto nos indica que el cartón fue invertido.

Atrás de ambos guerreros (figuras 31, 32; el mismo esquema se repite en la figura 35), un personaje monstruoso se yergue sobre dos patas que terminan en pies humanos, calzados con huaraches, a la manera india. En su cuerpo, ha sido sujeta una cabeza trofeo mediante una especie del cinturón. Estos personajes han sido identificados por Isabel Estada de Gerlero como centauros. Con una mano sostiene un atado de tres flechas cuyo extremo distal mira hacia el cielo. En la muñeca vemos una pulsera de piedras circulares. Con la otra mano, sujetan un escudo junto con un arco. Extrañamente la zona del pecho está cubierta con motivos vegetales. Tienen una zona pectoral prominente, acentuado por el hecho de que el cuello no se encuentra en el centro de los hombros, sino que está demasiado cargado hacia un lado, se interrumpe para dar lugar a una hoja de acanto de la que emerge una cabeza con un pronunciado gesto bucal, enseña los dientes y emite un sonido, representado mediante unos motivos vegetales que culminan en una flor, nos recuerdan la voluta de la palabra en la iconografía prehispánica. Tiene un penacho, esto también nos indica su alta jerarquía. Más adelante profundizaré en el significado de estos personajes.

En dirección al Presbiterio, el siguiente panel es el Sur 6 (figura 34); en él fue pintada una escena de captura. Un monstruo escamoso y con aspecto de reptil ha tomado como prisionero a un guerrero armado con *macuahuitl*, personaje que se encuentra completamente desnudo. El penúltimo panel (Sur 7, figura 35) es una escena de apropiación de una cabeza trofeo. Del cuerpo del decapitado se derraman unas gotas de sangre; hecho significativo, puesto que se encuentra casi enfrente del Altar (figura 35, 35). El último registro en este muro (S8, figura 37), se

encuentra en la zona del presbiterio.⁴⁷ Es una repetición de las escenas de captura analizadas en los paneles Sur 6 (figura 34) y Sur 2 (figura 30), reiteración de la que sólo se conservan fragmentos.



Figura 30. Panel Sur 4, muro de la Epístola. Dibujo de Gerardo P. Taber.

⁴⁷ Es casi seguro que originalmente hubieran otras escenas entre ambos registros. Por desgracia, entre los paneles S6 y S7 (figuras 33 y 34) se construyó un retablo neoclásico.

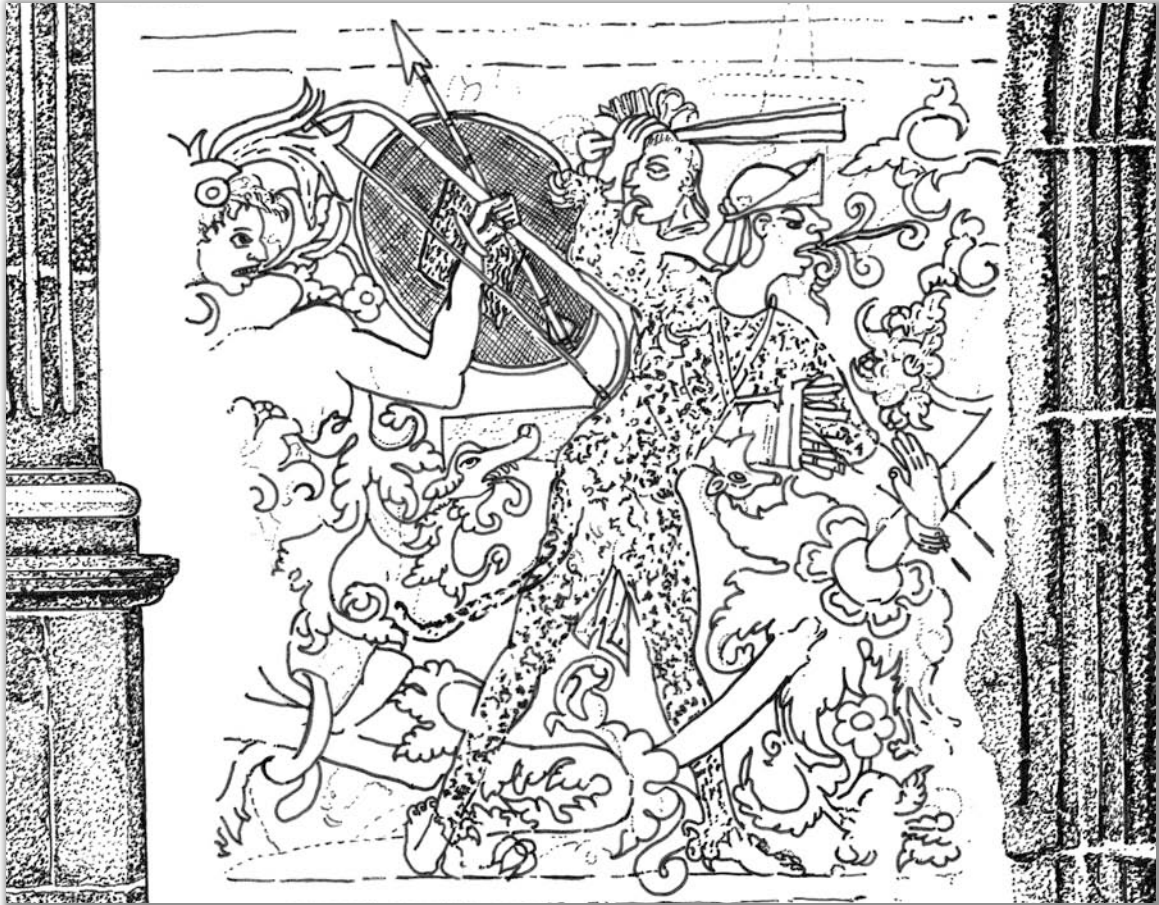


Figura 31. Panel Sur 5, muro de la Epístola. Dibujo de Gerardo P. Taber.

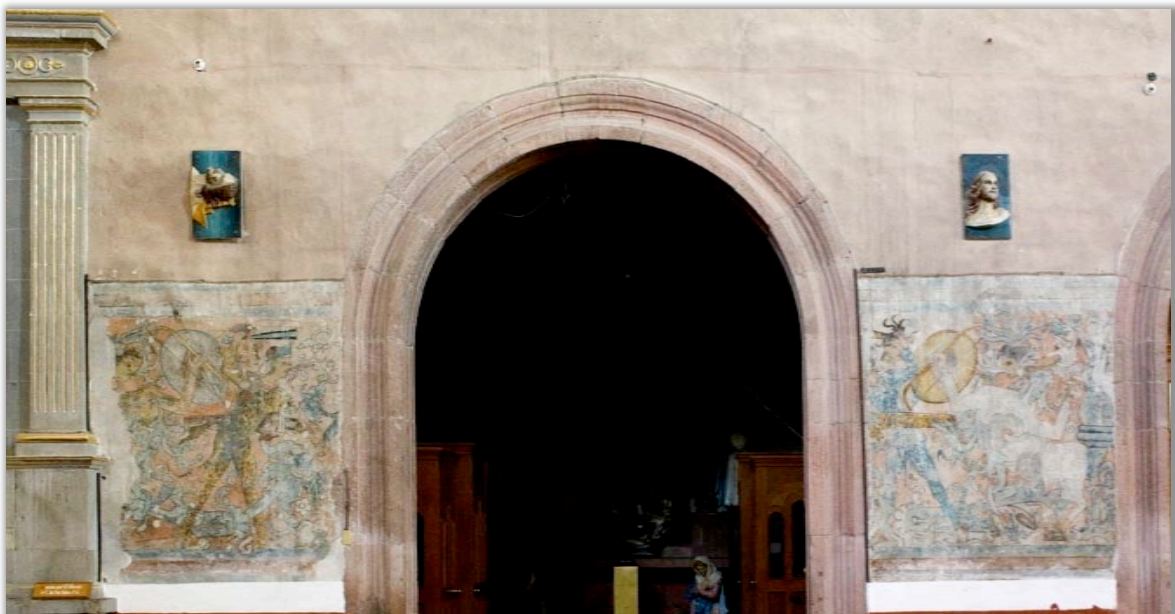


Figura 32. Los personajes de las imágenes 31 y 32 están separados por un vano, sin embargo, uno mira en dirección del otro. Muro de la Epístola. Foto del autor.

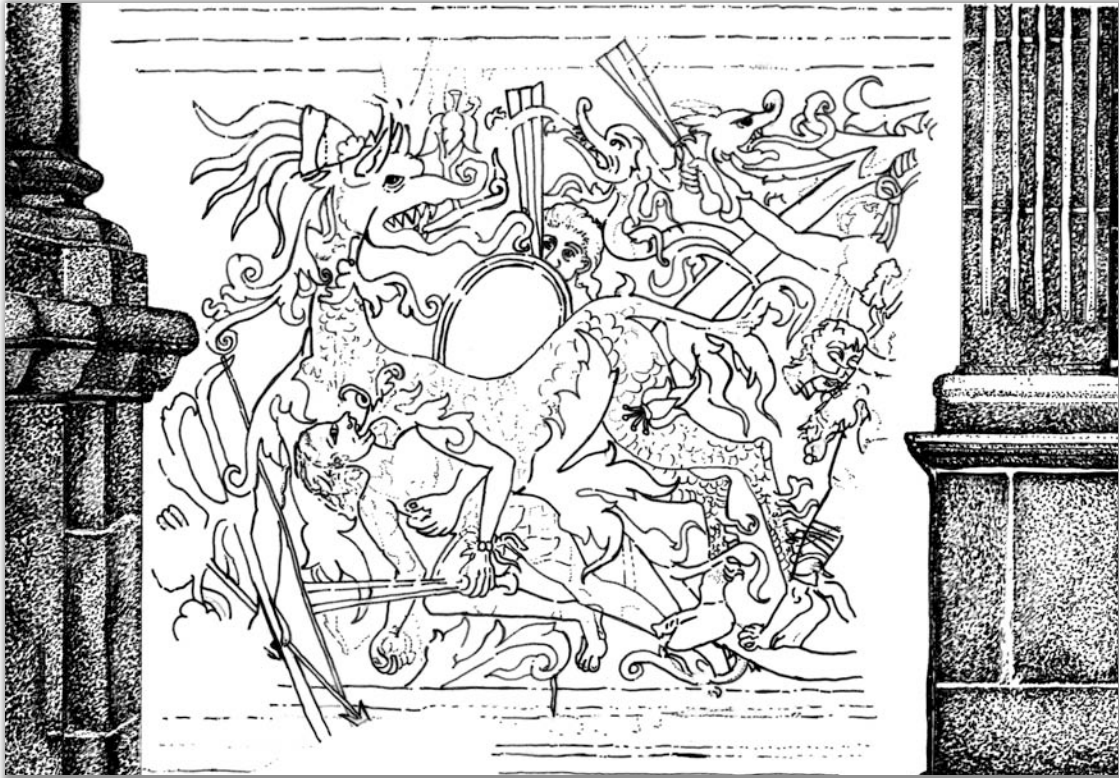


Figura 33. Panel Sur 6, muro de la Epístola. Dibujo de Gerardo P. Taber



Figura 34. Panel Sur 7, muro de la Epístola. En el recuadro de la esquina inferior izquierda indico el detalle que se reproduce en la figura 36. Dibujo de Gerardo P. Taber.



Figura 35. Detalle del panel Sur 7, muro de la Epístola. Del cuello del personaje decapitado emergen gotas de sangre. Foto del autor.



Figura 36. Panel Sur 8, muro de la Epístola. Foto del autor.

Resumiendo, la sucesión de registros en el muro sur es la siguiente:

1. Sur 1: Portaestandarte
2. Sur 2: Enfrentamiento. Parcialmente captura de un guerrero mesoamericano (a la izquierda de la imagen)
3. Sur 3: No existe pintura mural en este registro
4. Sur 4: Apropiación de cabeza
5. Sur 5: Apropiación de cabeza
6. Sur 6: Captura de un guerrero mesoamericano
7. Sur 7: Apropiación de cabeza
8. Sur 7: Captura de un guerrero mesoamericano

Análisis de las escenas

La escena que resume el grutesco del Muro Sur, es el panel Sur 2 en el área del sotocoro (figura 38). Se pintó un enfrentamiento entre dos guerreros. En medio de ambos se encuentra un tercer personaje abatido en el piso. Se enfrenta el *Miles Christi* Azul y el chichimeca que sostiene un arco y un estandarte. La acción bélica se significa por medio de una escena de enfrentamiento. El despliegue del grutesco, en este muro, consiste en el desarrollo de las escenas a la derecha y la izquierda de dicho registro, así como en su reiteración en este mismo muro y en el Muro del Oeste (compárense la figura 28 con la 29).

El hecho que se hayan pintado los cuartos traseros de un grifo a la izquierda de la figura, hace pensar que el registro fue mutilado, pero a partir del análisis de la composición y el espacio físico, considero que dicha idea es infundada. Por una parte, no existe espacio disponible para continuar con la escena en donde un guerrero sedentario es capturado por un monstruo (figura 30 compárese con el panel Sur 6, figura 34); por otra parte, el objetivo de la escena no consistía en exaltar al monstruo reptiliano capturando a un guerrero mesoamericano.

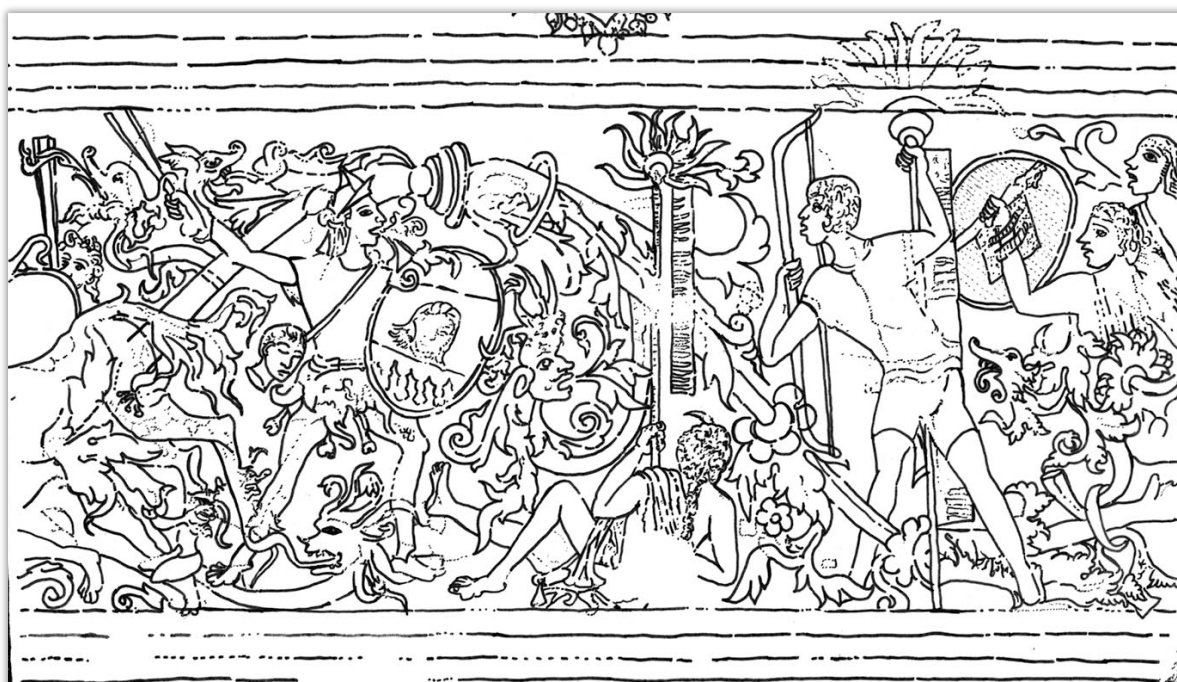


Figura 37. Panel Sur 2, muro de la Epístola. Dibujo de Gerardo P. Taber.

En el panel S2 (figura 38) únicamente se aprecian los cuartos traseros del monstruo y los pies del guerrero capturado, el panel S6 es el único que tiene la escena completa y en el S8 (figura 37) sólo se aprecia la cabeza del monstruo que captura al guerrero mesoamericano. Atrás de él, otro guerrero blande su arma de

obsidiana y se cubre con el escudo. Debajo de éste, vemos los cuartos traseros del monstruo reptiliano del panel Sur 6. En la figura 39 comparo los dos segmentos del panel Sur 2 y Sur 6, las imágenes son prácticamente idénticas.

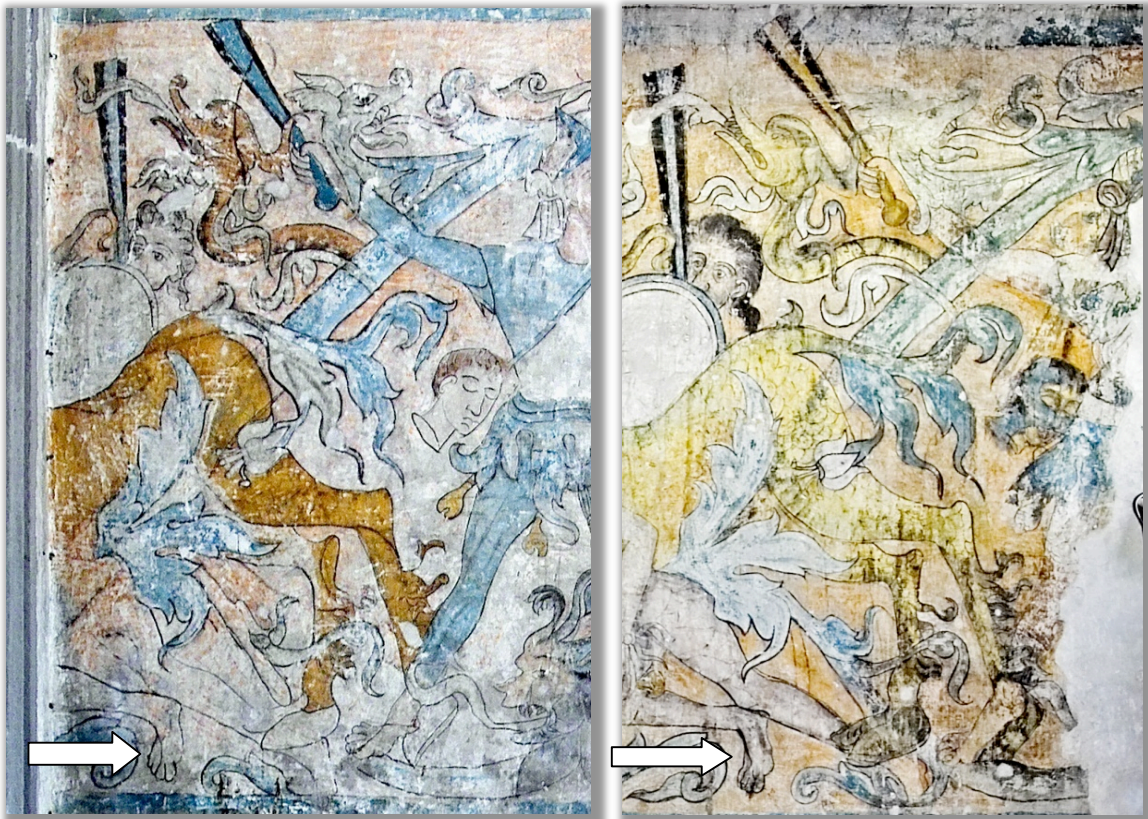


Figura 38. Comparación entre el panel Sur 2 y el Sur 6, muro de la Epístola. Las flechas señalan el pie del guerrero mesoamericano que ha sido capturado por el grifo. Fotos del autor.

La escena del panel Sur 2 (figura 38), tiene como punto focal al enfrentamiento entre el *Miles Christi* Azul (cristiano) contra el chichimeca (pagano). Esta escena sintetiza la idea de guerra. Define los bandos combatientes y anuncia el resultado, mediante el personaje abatido en el piso, quien a todas luces es un chichimeca. Lo anterior se infiere por el grado de desnudez que muestra; idea que se refuerza por el hecho de que sostiene un estandarte idéntico al del guerrero chichimeca que

está de pie. Dos personajes se encuentran a la espalda del chichimeca. Uno sostiene un escudo y una especie de palo o cetro. Ambos personajes carecen de piernas y pies. Estrada señaló que sustituyen a la figura del centauro como el de la figura 31 (panel Sur 4) considero que se trata de una modificación muy importante, pues señalan que los chichimecas pelean en el mismo bando que los centauros y grifos, es posible que también nos indique lo monstruoso y poderoso que es el pecado al que se enfrentan los *Miles Christi* que combaten contra humanos y pecados de naturaleza salvaje e indómita.

En el Muro sur hay un total de tres centauros (Panel Sur 4, Sur 5 y Sur 7; figuras, 31, 32 y 35). Indudablemente es un personaje grotesco adaptado a las particularidades culturales de los indígenas. En todos los registros, el centauro calza huaraches, rasgo que lo acerca a la identidad indígena y le otorga jerarquía, pues son los únicos personajes que no tienen los pies desnudos y que llevan penacho, es decir, son grandes señores entre los pecados y los chichimecas, seres mórbidos de gran poder.

Las contribuciones indígenas en los centauros de Ixmiquilpan son los pies calzados con huaraches, la cabeza trofeo a la manera nativa, los motivos del tocado y el color. También es interesante que el cuerpo, los pies y la cabeza se pintaran de perfil, mientras que el tronco y las manos están de frente. Los centauros anteceden a los guerreros que se apropian de la cabeza de un personaje recién decapitado, presumiblemente un chichimeca capturado.

Tradicionalmente los centauros simbolizan el pecado⁴⁸. ¿Se trata entonces del pecado acechando al guerrero cristiano en su lucha contra la maldad?

En el panel Sur 6 (figura 34) guerrero desnudo ha sido capturado por un personaje fantástico. En él, se unen rasgos de reptil o dragón, tiene patas que terminan en pezuña hendida, manos humanas, una especie de crin vegetal y una cola mitad vegetal, mitad animal. El monstruo, con una mano sostiene al guerrero caído y en otra un arco con una flecha. Este elemento, lo asocia con el bando de los chichimecas. Existe una paradoja en la imagen ¿Por qué está desnudo el guerrero caído? Sostiene un *macuahuitl*, esto lo identifica como miembro del bando de los sedentarios; está vivo, pues tiene el ojo abierto, pero se encuentra notablemente desnudo.

A pesar de su desnudez total (es el único personaje absolutamente desnudo) no se pintaron sus partes íntimas. Tiene el rostro y el cuerpo de hombre, blande un arma que implica actividad, pero está asexuado y ha sido capturado por un monstruo. Esta escena se reitera cuando menos, en tres ocasiones en el muro sur. Primero en el sotocoro (a la derecha de la figura 38), luego en el registro que acabo de describir (figura 34) y finalmente en un registro en el ábside sobreviven vestigios de un registro similar (figura 37). Párrafos atrás mencioné que los

⁴⁸ Según la visión cristiana, los sátiros, centauros y demás personajes en los que se une lo animal con lo humano son símbolos de la lujuria. Tienen una doble naturaleza: la mitad superior de su cuerpo es humana, allí reside la racionalidad. Sin embargo, en su comportamiento predomina la naturaleza animal de la mitad inferior, que se encuentra ligada con la sexualidad. Ésta es la razón de que los apetitos sexuales de los centauros y sátiros son descontrolados. *Cfr.* Lassay, Charbonneau. *El bestiario de cristo. El simbolismo animal en la antigüedad y la Edad Media.* Volumen I. Barcelona, Sophia Perennis, 1997 p. 355.

chichimecas no capturan a ningún enemigo mientras que los monstruos si lo hacen. Esto indica que los chichimecas no tienen triunfos sobre los cristianos mesoamericanos, mientras que los monstruos si infligen algunas bajas. En el contexto de la psicomaquia, parece indicar que varios guerreros caen ante el pecado, de aquí que se halla pintado desnudo y vivo al caído.

En el arte conventual del siglo XVI, existen varios ejemplos en el que se asoció lo monstruoso con el pecado. Asimismo, también se encuentran ligados con los dioses prehispánicos y las ceremonias de la antigua religión. El testimonio visual más cercano a Ixmiquilpan, en términos geográficos y contextuales, es la capilla abierta de Actopan. La figura 40 muestra en el centro, una escena que se conoce (por su parecido con su homóloga en Xoxoteco) como los bebedores de pulque. Una mujer bebe, a la derecha un monstruo la acecha, la figura del hombre sentado que la acompaña está incompleta, ha desaparecido parte superior del cuerpo, sólo podemos apreciar sus piernas y pies; a la izquierda se alcanza a apreciar un personaje indígena que le ofrece una jícara, atrás de éste un ser demoníaco sobresale por sus dimensiones. A los lados de la escena, vemos varios demonios. Indudablemente en esta imagen se condena a las antiguas prácticas prehispánicas.

Los monstruos demoniacos están ligados a la condenación. Esto es claro en la imagen 41, se trata de una escena del juicio final. Casi el centro de la composición, ligeramente cargado a la derecha un demonio que sostiene un libro lleva a un muerto en su espalda. El demonio está enfrentado con un ángel. Vemos

varias tumbas en las que emergen los muertos, a estos se les acercan ángeles y demonios, según haya sido su comportamiento en vida será su destino final.



Figura 39. Detalle de la pintura mural en la capilla abierta de Actopan, Hidalgo. La flecha señala el lugar que ocupaba un personaje central. Foto del autor.



Figura 40. Escena del juicio final de la capilla abierta de Actopan, Hidalgo. Foto del autor.

En Tlalmanalco, Estado de México, en el muro de la Epístola se pintó una escena pertinente a la discusión entre la asociación monstruos-pecados. En la figura 42 se ve en la esquina superior izquierda a un español con morrión y coraza que sostiene con una cadena a un personaje demoniaco. Es un guerrero y no un religioso. ¿Se referirá a un *Miles Christi*? Regresando a Actopan, en la imagen izquierda de la figura 42 vemos un basamento piramidal con dos braseros en el desplante, la cúspide culmina con un templo. Allí se alcanza a ver la figura de un monstruo sentado. A la derecha de la imagen, un indio da la espalda y entrelaza sus manos en señal de oración.

Esta escena se complementa en la figura 43, donde descubrimos que adelante del indio un español armado con una espada también tiene las manos entrelazadas. Los dos personajes miran en dirección a lo que parece un círculo con el Crismón. Podemos concluir que en Actopan y Tlalmanalco se quiso comunicar a los indígenas que la religión prehispánica rendía culto a demonios, estos arrastraban a los indígenas al infierno, pero los españoles los sujetaron, los encadenaron. Con la evangelización alejaron a los indígenas de las idolatrías y los hicieron partícipes de la salvación.



Figura 41. De izquierda a derecha, escena de la pintura mural en el lado de la Epístola en Tlalmanalco, la flecha señala al español que tiene encadenado al demonio; detalle de la capilla abierta de Actopan, Hidalgo. Fotos del autor.



Figura 42. Detalle de la capilla abierta de Actopan Hidalgo. Foto del autor.

Unidades de sentido

Con fundamento en los párrafos precedentes, propongo como unidades de sentido del muro de la Epístola:

1. Sur 2 (figura 30). El enfrentamiento entre mesoamericanos y chichimecas. Es la escena principal. El programa, en este muro, es un desarrollo de lo que ocurre a izquierda y derecha de este enfrentamiento (del coro al presbiterio). Define al tema del Muro Sur como un mural bélico en el que combaten indígenas cristianos y virtuosos contra indígenas paganos e impúdicos (chichimecas) aliados del pecado (monstruos grotescos) En el extremo derecho, de este panel, un centauro fue sustituido por dos guerreros. Se establece la asociación entre los chichimecas paganos y el pecado representado por los centauros.
2. Sur 6 y Sur 8 (figuras 34 y 37). La captura del guerrero mesoamericano. Es la continuación izquierda del registro del Sur 2. Es la caída de algunos cristianos ante el pecado.
3. Sur 4, Sur 5 y Sur 7 (figura 31, 32 y 35). La decapitación de un guerrero chichimeca. En esta escena, concurren el decapitado, el guerrero que se apropia de su cabeza, atrás de éste un centauro lo acecha.
4. Sur 4 y Sur 5 (figura 76). La oposición entre un guerrero azul y otro rojo, ambos mesoamericanos apropiándose de la cabeza de un chichimeca caído en combate. La oposición rojo-azul se refiere a la guerra sagrada.

El Muro Sur y la fusión de las tradiciones

Los protagonistas de la acción son los guerreros indígenas que aluden al mundo mesoamericano⁴⁹. En ellos se respetó la fidelidad anatómica del cuerpo humano, sin mezclar las características humanas con elementos vegetales o animales. A lo largo de todo el friso en los muros Norte, Sur y Oeste, se omitió pintar santos cristianos. Ello obliga a que toda la atención recaiga en los personajes armados y sus acciones. Son guerreros indígenas cristianos.⁵⁰ Esto los convierte en los protagonistas del Friso Bajo.

Sus trajes y armas de guerra son alusiones al mundo prehispánico, pero no podemos omitir que se encuentran en un el grotesco intercalados personajes clásicos, que evocan a la antigüedad romana. Los indígenas son guerreros indómitos, conquistadores de las regiones del norte, por esta razón el Triunfo se representó en el lado del Evangelio, precisamente al norte de la Iglesia. Como dice Estrada de Gerlero, es intencional y simbólico que el Triunfo esté representado al norte, pues en la época en que se pintó el Friso Bajo, las llanuras septentrionales

⁴⁹ Como estableció Dona Pierce (véase capítulo I pp. 50, en nota al pie de página), los personajes indígenas pertenecen al ámbito cultural y político de los cazadores recolectores del norte (chichimecas) y los sedentarios agricultores del área geográfico-cultural conocida como Mesoamérica. Lo mesoamericano no es sinónimo de prehispánico, pues si bien las instituciones políticas, religiosas, militares, etc. fueron destruidas con la dominación militar hispana, la cultura indígena no desapareció el 13 de agosto de 1521. Tampoco se mantuvo intacta la cultura indígena, pero es un hecho que algunos elementos nativos perduraron, otros se mezclaron con lo occidental y otros desaparecieron en procesos de corta, mediana y larga duración (Cfr. Braudel, Fernad. La historia y las ciencias sociales. Madrid, Editorial Alianza, 1968). En virtud de que los murales de Ixmiquilpan aluden a trajes guerreros propios del Altiplano Central (guerreros jaguar, guerreros coyote) con armas propias de los mesoamericanos (macuahuitl, chimalli) los denominaré guerreros mesoamericanos.

⁵⁰ El único elemento visual que nos permite identificar como cristianos a los guerreros indígenas mesoamericanos, es su asociación con la oriflama que sostienen las águilas de la fachada, el luneto y el plemento del presbiterio, todas en el lado norte. Véase Capítulo 3 pp. 150-151

estaban habitadas por indígenas paganos, aún pendientes de evangelizar⁵¹. Los guerreros indígenas son cristianos que combaten contra enemigos tangibles (los chichimecas) pero también pelean una guerra encarnizada de vicios contra virtudes. Los guerreros mesoamericanos forman parte de la milicia cristiana que combate a los chichimecas paganos y que les lleva la palabra de Cristo que permite la salvación de sus almas. En el contexto de la guerra chichimeca, se exaltaba a los indígenas como parte de la milicia española y cristiana, es decir, se les concedía el estatuto de *Miles Christi*.

...los ejércitos de la corona española fueron considerados como parte de la milicia cristiana que (...) habría de ayudar a reclutar almas, para que debajo del amparo de la religión y del conocimiento de Cristo, tuvieran oportunidad una vez llegado el Juicio Final, de acceder a la Jerusalén celeste de los elegidos.⁵²

Las tropas indígenas que marcharon al norte, eran tropas al servicio de España, luchaban a nombre del Rey, el mismo tiempo que sus acciones militares permitirían ampliar el radio de la evangelización. Fueron Soldados de España y de Cristo. La fusión formal y temática y simbólica es tal, que intencionalmente se eligieron convenciones visuales comunes entre las tradiciones mesoamericanas y occidentales⁵³. Se adoptaron elementos claramente occidentales (el sistema de proporción de la figura humana, escorzos, volumetría por medio de la luz) así

⁵¹ Estrada de Gerlero, Elena Isabel, *op. cit.* 1973 p. 102.

⁵² Estrada de Gerlero, Elena Isabel. "Sentido político, social y religioso en la arquitectura conventual novohispana" en *Historia de arte mexicano*. México, SEP-Salvat, 1986 pp. 625-643.

⁵³ Véase capítulo 2 analizo la existencia de fórmulas visuales comunes entre las tradiciones prehispánicas del siglo XVI y algunos ejemplos tardo medievales y renacentistas españoles. Véase especialmente las pp. 124-131.

como convenciones prehispánicas: las referidas cabezas trofeo, ojos frontales en figuras de perfil (figura 44).



Figura 43. Detalle del panel Sur 2 del muro de la Epístola. Foto del autor.

Muro Oeste

Como he mencionado a lo largo del capítulo, en el Muro Oeste, en la zona del coro, en sus lados Suroeste y Noroeste, se repiten las escenas principales del Muro Sur y Norte, respectivamente. Este muro es visible desde el presbiterio, tal y como se muestra en la figura 95. Un cancel de madera y vidrio separa los dos paneles (WS y WN, en la figura 96 lo omití para evitar distracciones). Es importante subrayar que la estructura de los medallones del Muro Norte y el medallón del Muro WS son prácticamente idénticos, por esta razón se ha asumido en la historiografía del sitio que los medallones del Muro Norte tuvieron en su interior a guerreros mesoamericanos sometiendo a guerreros chichimecas.

En todo el Friso Bajo, en la actualidad existen tres tipos de sometimiento:

1. El guerrero jaguar contra el chichimeca (WN, figura 46)
2. Los guerreros contra los personajes grotescos (Norte 1A y B, Norte 2A, Norte 3, Norte 5 y Norte 7)
3. El guerrero coyote contra el chichimeca (Norte 4, figura 21)

La escena del muro Noroeste (WN) y la del guerrero coyote contra el chichimeca (Norte 4) son variantes de un mismo concepto: se desea reafirmar el triunfo de los guerreros mesoamericanos contra los chichimecas. La misma idea vale para los medallones en los que se reiteran estos motivos. La escena del panel Norte 4 (el guerrero coyote que somete a un chichimeca) parece reforzar el significado de la lucha entre culturas, pues un guerrero típicamente mesoamericano somete a otro guerrero que porta un arco y flechas. Es un sometimiento en términos de unidades políticas y culturales.

El significado cambia cuando los guerreros masculinos someten a los personajes grotescos antropofitomorfos, no se resalta el dominio sobre entidades políticas y culturales, en su lugar los *Miles Cristi* someten al pecado de la lujuria (personajes grotescos). Este es el vicio que más se combate en la psicomaquia de Ixmiquilpan, la idolatría puede estar representada en los guerreros chichimecas semidesnudos que forman parte del grupo perdedor de esta guerra sagrada.



Figura 44. Nave de la iglesia vista desde el altar mayor. Foto del autor.



Figura 45. Muro Testero. Se omitió el cancel de vidrio que separa los paneles. Abajo, detalle del panel WN. Fotos del autor.

Como es adentro es afuera: imágenes bélicas en la fachada.

El programa bélico de Ixmiquilpan tiene unidad en el interior y el exterior de la iglesia conventual. En la fachada se encuentra anunciado el tema bélico, para éste fin fueron empleados recursos artísticos de raíz prehispánica comunes con los diseños de los lunetos del sotocoro. Su presencia es clara en los dos blasones⁵⁴ de la fachada (figura 52). Es altamente significativo que en lugar de usar los típicos recursos heráldicos españoles, las autoridades del convento hayan decidido que se usaran personajes y signos de la plástica nativa: se esculpieron águilas, jaguares, escudos, el signo del *anáhuatl*, posiblemente el *atepetl*.

La fachada de Ixmiquilpan ha sido considerada como una obra típica del plateresco novohispano. Sin embargo, el carácter relativamente austero de la fachada contrasta con la exuberancia del plateresco español; un ejemplo de dicha exuberancia decorativa es la fachada de la Universidad de Salamanca, en España (figuras 48 y 49). El plateresco, también conocido como Protorrenacimiento español, es prolijo en elementos ornamentales. Este estilo hizo uso amplio de los grutescos. Sebastián Santiago considera que el repertorio decorativo del plateresco está inspirado en los diseños y temas grutescos.⁵⁵ Estas imágenes incluyen roleos vegetales, paños o festones, así como personajes fantásticos en los que se unen elementos vegetales, animales y humanos. El trasfondo

⁵⁴ Los denomino Blason Sur (BS) y Blason Norte (BN) conforme a su posición.

⁵⁵ Sebastián, Santiago. *Las fuentes inspiradoras del los grutescos del plateresco*. Pamplona, Imprenta de la Diputación Floral de Navarra (Separata de la revista Príncipe de Viana # 104 y 105), 1966; Cfr. Fernández Gómez *op.cit.*

plateresco común entre Ixmiquilpan y Salamanca es la presencia de personajes fantásticos del género grutesco⁵⁶, por ejemplo, los hipocampos que están por debajo de la cornisa arriba⁵⁷ del arco del acceso principal a la iglesia de Ixmiquilpan (figura 47).



Figura 46. Hipocampos debajo de la cornisa e Hipocampos en el Friso Superior. Fotos de Autor.

Con excepción de los blasones, los demás elementos de la fachada de Ixmiquilpan son propios de las fachadas de las iglesias del siglo XVI en la Nueva España: columnas de orden clásico, hornacinas para colocar estaturas de personajes sagrados, un arco de medio punto con casetones y figuras de *puttis*,

⁵⁶ Cfr. Fernández op.cit. pp. 17, 33; Chastel, André. *El grutesco*. Madrid, Ediciones Akal, 2000 pp. 25, 35, 39.

⁵⁷ Tienen afinidades formales con los hipogrifos del friso alto (figura 47).

columnatas terminadas en flameros, un frontón clásico y dos blasones. Estos blasones son únicos en el arte religioso de la Nueva España. En lugar de tener inscritos elementos propios de la orden agustina (como el corazón agustino entre los hipocampos de la figura 47, imagen superior) o del poder civil novohispano, en su interior fueron esculpidos motivos semejantes a los del Friso Bajo. Desde la fachada se anuncia el humanismo agustino del programa bélico.



Figura 47. Fachada de la iglesia conventual de Ixmiquilpan. Foto del Autor.



Figura 48. Detalle de la fachada de la Universidad de Salamanca. Foto del Autor.

Los blasones de la fachada reproducen, en esencia, los mismos elementos que los lunetos del sotocoro. Por esta razón, los analizaré de manera conjunta. Serge Gruzinski abordó la relación que mantienen entre si los lunetos con los blasones. Aseguró que los elementos de los lunetos se repiten en los blasones de la fachada.⁵⁸ También Pablo Escalante resaltó esta correspondencia:

En la portada de Itzmiquilpan hay dos escudos que coinciden con las figuras de dos imágenes de los lunetos del sotocoro. En uno de ellos vemos un águila sobre un nopal flanqueada por dos jaguares, y en el otro, un águila y un jaguar que flanquean una montaña cruzada por una banda con huellas de los pies, símbolo indígena de travesía. Aparentemente ambos escudos, al igual que las pinturas del sotocoro, aluden a la guerra sagrada y a la guerra chichimeca, pero al mismo

⁵⁸ Gruzinski 1994 *op. cit.* p. 81, 84.

tiempo parecen relacionarse con la tradición heráldica europea, por lo menos en la idea de los animales rampantes como componentes del emblema.⁵⁹

En su obra pionera Abelardo Carrillo y Gariel⁶⁰ no ofreció ningún análisis de los lunetos y los blasones, únicamente se concentró en el Friso Bajo, lo mismo ocurrió con Isabel Estrada de Gerlero y Oliver Debroise. Víctor Ballesteros en su obra del 2000 le dedicó un espacio considerable a los blasones y su relación con los lunetos del sotocoro⁶¹. También propuso que los blasones reproducen los mismos elementos que los lunetos (figuras 50 y 51).

Para éste investigador el glifo de Ixmiquilpan se encuentra en el luneto, el blasón y plemento del presbiterio, también en el norte (figura 55). El glifo es la verdolaga (en otomí y en náhuatl) asociada con el *atepetl*. El nombre de Ixmiquilpan es una versión moderna del náhuatl *Iztmiquilpan* que significa “lugar de quelites (verdolagas) en forma de pedernal” su equivalente a la lengua local, el *ñahñu* (otomí), es *Tze tkáni* que también se traduce como “lugar de verdolagas”⁶². El *Atepetl* (cerro del que sale agua) indica población y la verdolaga hace referencia a *Iztmiquilpan*. En efecto, en la figura 50 el águila⁶³ del luneto se encuentra sobre lo que pareciera un cerro en el que se encuentra entreverado un nopal con una

⁵⁹ Escalante Gonzalbo, Pablo, 1998 *op cit.* pp. 251.

⁶⁰ Carrillo y Gariel, Abelardo. *Ixmiquilpan*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia (Dirección de Monumentos Coloniales #13), 1961.

⁶¹ También publicó dibujos a línea, que si bien son aporte a la investigación, las fotografías actuales nos permiten realizar mejores comparaciones, así como desarrollar un mejor estudio de gabinete, pues la observación in situ es muy complicada dada la altura de los blasones (figura 57). Ballesteros, Víctor Manuel *op cit.*

⁶² *Cfr.* Ballesteros, Víctor Manuel *op. cit.* p. 13; Debroise 1994 *op. cit.* nota 2 de la página 155.

⁶³ Es importante destacar que el luneto del presbiterio pareciera haber sufrido un proceso de agresión sistemático. Ningún medallón del Muro Norte sobrevivió íntegro. Asimismo, los rostros de los jaguares y el pecho del águila en el Luneto Norte fueron borrados.

verdolaga, el ave rapaz está flanqueada por dos jaguares que al parecer sostienen un *macuahuitl* cada uno.

Ballesteros propone que en el Blasón Sur y su correspondiente luneto (figura 56, se encuentra el glifo de Actopan. Se basa en la presencia de una banda diagonal con huellas de pies en el Luneto Sur, mientras que en el Blasón Sur es una banda vertical. La palabra otomí *mañutzi*, se puede referir a un «camino largo donde se puede beber», «camino sinuoso o aserrado» como el perfil de los dientes) o quizá «mi camino». El poblado al que los otomíes llaman hasta la fecha *Mañutzi* es nada menos que Actopan, vecino de Ixmiquilpan.⁶⁴

⁶⁴ *Ibidem* p.54.



Figura 49. Luneto Norte y Blasón Norte. Fotos del Autor.



Figura 50. Luneto y Blasón Sur. Fotos del Autor.

¿Cuál puede ser el interés por registrar los topónimos de Ixmiquilpan y Actopan en el interior y el exterior de la iglesia? La intención de incluir los topónimos debió contemplar una lectura dentro del discurso de la psicomaquia y la guerra justa. Por otra parte, si se pintaron topónimos conforme a la pictografía indígena, esto nos indica que existía una audiencia que entendía dichos topónimos. Los blasones de la fachada tienen un discurso triunfalista en el que se alude a Ixmiquilpan y Actopan. Carecen de sentido si se analizan fuera del contexto del Friso Bajo; recíprocamente, el discurso del Friso Bajo se fortalece cuando se incorporan los blasones, los lunetos y el plemento del presbiterio al programa iconográfico de la guerra.





Figura 51. En la parte derecha vemos los dibujos de Víctor Ballesteros y en la inferior las fotografías logradas con fotografía digital de alta resolución. Fotos del Autor.



Figura 52. Plemento del Presbiterio y blasón en la fachada, ambos en el Norte. Fotos del autor.



Figura 53. Detalles del Blasón, Luneto y Plemento del Norte. Fotos del Autor.

Conclusiones

En la iglesia de Ixmiquilpan fueron pintados varios programas grotescos. Tres grotescos mantienen afinidad formal: Las cenefas del Friso Alto, la Sacristía y el Friso Bajo en su Muro Norte; en ellos se usó un esquema triangular como módulo básico de la imagen. El parecido que guardan entre sí los tres grotescos señalados, indican la existencia de un modelo común, una misma fuente visual. En la Sacristía y en el Friso de la Alto éste modelo se interpretó de manera prácticamente idéntica. En el Muro Norte la estructura más o menos se mantuvo, pero se modificó drásticamente a los personajes, en lugar de *puttis* se pintaron feroces guerreros, las cabezas en las que terminan los roleos fueron sustituidas por personajes grotescos de identidad sexual ambigua.

La sustitución de figuras es un cambio muy severo. Se transformó el tema y el significado de las imágenes. El modelo original sólo aportó la estructura triangular, pero el cambio modificó la significación. Para entender el sentido del programa bélico, las relaciones contextuales tienen una importancia de primer orden. En busca de estas relaciones contextuales he comparado al Friso Bajo con los diferentes grotescos de la iglesia. La comparación me llevó a reconocer la intención que tuvieron las autoridades de la iglesia conventual de cubrir los muros de la iglesia con un programa iconográfico bélico que evocará a la antigüedad

clásica e indígena, en franca exaltación de los indígenas cristianos que pelearon la guerra contra los chichimecas.

En el Muro Sur el grutesco tiene otra estructura compositiva en la que se relata el desarrollo de una batalla. Para contar esta historia, se usaron escenas de enfrentamiento, abatimiento, captura y apropiación. Para construir estructura del relato visual se usaron repertorios de imágenes comunes en el arte indocristiano.

El relato de Ixmiquilpan es un discurso edificante de naturaleza religiosa. Difícilmente podría ser de otro modo, puesto que se encuentra en el lugar más público de la iglesia. Pero, el discurso moralizante no excluye una intención política.⁶⁵ La guerra contra los chichimecas era una realidad contemporánea a la edificación del conjunto conventual y a la manufactura de los programas iconográficos de Ixmiquilpan.

En el Friso Bajo se pintó una psicomaquia o lucha de vicios contra pecados. En las páginas precedentes he señalado que los guerreros cristianos⁶⁶, son guerreros o soldados de Cristo, (*Miles Cristi*), mientras que los chichimecas pelean del lado del vicio. Asociar el bando de los chichimecas con el vicio y a los *Miles Cristi* mesoamericanos con la virtud es un arma ideológica de considerable poder en una sociedad religiosa como la Nueva España del siglo XVI. Ningún santo, o

⁶⁵ "Efectivamente, la historiografía acerca del arte novohispano del siglo XVI ha demostrado que la actividad constructiva de ese momento fue el resultado de diversos intereses, pero sobre todo el de los religiosos que querían resaltar, desde el punto de vista material, sus ideales políticos y religiosos" Guadalupe Victoria, José *op. cit* p. 44.

⁶⁶ Como he aclarado a lo largo de la tesis, los guerreros cristianos son los combatientes que sostienen armas propias del Altiplano Central (*macuahuitl*), mientras que los chichimecas son los guerreros que sostienen arcos. (Cfr Pierce, Donna L. *op. cit*).

personaje sagrado fue pintado en este muro. Todos los personajes son indígenas o fueron modificados para que lucieran como tales. Por ejemplo, los centauros lucen cabezas trofeo en el pecho y portan tocados, pulseras y sandalias de estilo indígena. Se trató de aproximar las imágenes a la plástica nativa, por esta razón se eligieron fórmulas visuales afines entre las dos tradiciones: la sujeción por los cabellos, los oponentes abatidos en el piso, la presencia de estandartes en los hechos bélicos. El Friso Bajo es un programa iconográfico intencionalmente mestizo. La fusión de las tradiciones artísticas fue promovida por los frailes que seguían un humanismo nacido de las enseñanzas de San Agustín, esta doctrina descansa en la fe cristiana, se admite que se incorporen conocimientos y prácticas desarrolladas por los gentiles, siempre y cuando no contradiga las enseñanzas de la iglesia católica. Las imágenes bélicas tienen un indudable sentido católico, el tema de la guerra se justifica por la psicomaquia, pero también por el concepto de guerra justa.

La guerra justa, es una categoría desarrollada durante la Edad Media y se refería a las condiciones necesarias para que un conflicto bélico fuera legítimo ante los ojos de Dios. La iglesia era la institución encargada de declarar a un conflicto como guerra justa. Por este motivo cobra interés que Ixmiquilpan fuera pintado en plena guerra chichimeca y que no se figuraran tropas españolas, únicamente fueron pintados personajes con atributos indígenas, con la salvedad del guerrero del panel Sur 2 que tiene varios elementos clásicos (un posible traje ceñido al cuerpo, un faldellín a la romana, un escudo con una cabeza pintada en su interior).

Se reconocen como indígenas porque portan armas y atuendos que aluden a la antigüedad prehispánica y su pertenencia a la cultura mesoamericana cristiana.

El protagonismo indio se podría explicar a partir de una postura política de las autoridades del convento. Por una parte, se justifica el conflicto, en una ambigüedad entre lo simbólico y lo real. El carácter alegórico se refiere a un conflicto interno, espiritual; sin embargo, se alude a una guerra vigente en el momento que se pintaban los murales. Los indígenas fueron colocados como protagonistas, como representantes de la virtud y del vicio. La exclusión de españoles en todo el grutesco coloca al indio en un protagonismo simbólico que no disfrutaba en la práctica social⁶⁷. Esta dimensión política debe tomarse en cuenta al momento de la lectura de los murales, puesto que éstos tenían varios destinatarios, por una parte, los frailes que acudieron en 1572 al capítulo de la orden; por otra, los indígenas que formaban parte de la feligresía. Ante ambos grupos se convierte en algo deseable la guerra. Sea como una guerra espiritual o como una guerra real.

El chichimeca en ambos casos es asumido como un enemigo a vencer, como un emisario del mal, del caos. Por esta razón es justificado y exaltado que indios maten a otros indios. En el fondo, las metáfora de la guerra entre vicios contra virtudes, de la denotación de los chichimecas al asociarlos con el vicio y colocarlos

⁶⁷ Sobre el papel social del indio y el control que las autoridades españolas, civiles y religiosas, ejercían sobre él, véase: Llaguno, José A. S.J. *La personalidad jurídica del indio y el III Concilio Provincial Mexicano (1585). Ensayo histórico-jurídico de los documentos originales*. México, Editorial Porrúa, 1963.

como los grandes perdedores, es un intento de justificar la guerra a Sangre y Fuego que deseaban las autoridades coloniales de la Nueva España, en su afán por controlar la ruta de la plata. Los chichimecas eran un obstáculo a superar y por tal motivo se asocian visualmente como aliados de los vicios, como dignos de ser exterminados. El resultado es que se presenta un cuadro de indígenas virtuosos contra indios entregados a los vicios; los *Miles Cristi* combaten por Cristo y su iglesia. Esta es la importancia de las águilas en el luneto, el blasón y el plemento del Presbiterio, todos en el norte. El triunfo sobre el vicio, es el triunfo de la iglesia, de la fe, de Cristo y el sometimiento de los chichimecas.

Capítulo 2. La vieja nueva imagen de la guerra

Introducción

En las siguientes páginas analizo las imágenes del Friso Bajo y su relación con el arte indígena y occidental. El objeto es descubrir las constantes formales y compositivas que Ixmiquilpan comparte con códices indígenas del siglo XVI. Para este fin, elegí como *corpus* al *Lienzo de Tlaxcala*, el *Libro XII del Códice Florentino* y el llamado *Atlas de Durán*. Códices en donde los tlacuilos pintaron la historia de la conquista española, auténticos documentos visuales de ésta guerra. Gracias a la labor de los frailes españoles surgió un arte nuevo; en él, los artistas nativos incorporaron repertorios formales y temáticos desconocidos para tlacuilos de la época prehispánica, quienes también conservaron el uso de estructuras compositivas y convenciones del arte anterior a la conquista española.

Ixmiquilpan es una realidad artística excepcional; sin embargo, en mi propuesta, los artistas que lo pintaron hicieron uso de formulas visuales comunes en el arte indocristiano del siglo XVI. La configuración formal del Friso Bajo fue un proceso de innovación dentro de los márgenes permitidos por las condiciones el trabajo artístico de la época. La participación creativa de los indígenas ha sido



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

fuertemente debatida.¹ La presencia indígena en el arte del siglo XVI se puede detectar en el uso de diseños, fórmulas visuales, estructuras compositivas de origen prehispánico en combinación con recursos visuales y simbólicos cristianos desde una organización narrativa indígena. En éste y los siguientes capítulos reflexiono por qué se permitió e impulsó a los artistas nativos a realizar una obra que evocara simultáneamente a la antigüedad clásica y prehispánica, usando estructuras compositivas prehispánicas.

Pese a la amplia documentación que trata sobre las prohibiciones y restricciones al quehacer indígena en las artes visuales,² Existen claros indicios de que la actividad pictórica de los indígenas iba más allá de copiar diseños. La existencia misma de reiteradas prohibiciones da testimonio que era una práctica extendida, además, frecuentemente los religiosos del primer siglo novohispano alertaron sobre las supervivencias de las “idolatrías” en la cultura y el arte de los nativos recién cristianizados. Por esta razón se dieron a la tarea de conocer a profundidad la cultura de los dominados, su desconocimiento favorecía las practicas de

¹ Varios investigadores han presentado propuestas que permiten una re-evaluación del problema de la participación indígena en el arte novohispano del siglo XVI. Constantino Reyes Valerio, en sus diversas obras ha exaltado la importancia del trabajo indígena en la escultura, arquitectura y pintura, asimismo, Isabel Estrada de Gerlero ha realizado importantes contribuciones al conocimiento de la pintura mural y la labor educativa de los conventos en el siglo XVI y su importancia en la formación de los artistas en indígenas, adiestramiento logrado en lo que la autora denomina teología del trabajo. Pablo Escalante Gonzalbo ha presentado varios trabajos sobre el arte indígena del siglo XVI, en ellos explora la unión del arte prehispánico con la plástica occidental y las transiciones entre lo cristiano y lo mesoamericano en la significación de las obras. Éste investigador también ha trabajado temas novedosos como lo son la gestualidad y la expresión de las emociones. Diana Magaloni Kerpel ha realizado importantes contribuciones al conocimiento de los significados profundos de las imágenes de conquista en el Códice Florentino y la participación de los artistas nativos en el proceso creativo. Los investigadores mencionados, han descubierto grados diferentes de participación e impronta del artista indígena en el arte del siglo XVI, lo anterior pone en relieve que no se puede generalizar de manera simple sobre el rol desempeñado por los tlacuilos cristianos en los conventos novohispanos del siglo XVI.

² Véase la nota 234 en la página 224 del Capítulo 3.

resistencia cultural a la imposición del cristianismo. Ejemplos de estudiosos de este tipo son Fray Bernardino de Sahagún³ y Fray Gerónimo de Mendieta; éste último menciona la importancia de extirpar el antiguo calendario. Según el fraile, traía a la memoria de los indígenas los tiempos idolátricos. Ésta era una de las principales razones para no permitir que se pintaran temas y se usaran símbolos asociados con la antigua religión: se temía que retornaran las idolatrías.

A pesar de las prohibiciones y del celo evangélico, los indígenas lograron pintar temas de su antigua tradición. En un párrafo por demás elocuente, Fray Gerónimo de Mendieta, denuncia que a los indígenas se les permitió pintar caracteres calendáricos en la portería del convento de *Cuauhtinchan*, recomienda la destrucción de dichas pinturas. Esto es una muestra de la vigencia del arte y el pensamiento de origen prehispánico durante el siglo XVI, de que los pintores indígenas tuvieron autorización para usar recursos visuales prehispánicos y que existió un gran celo religioso por destruir la cosmovisión nativa.⁴ Ixmiquilpan es un claro ejemplo de la participación nativa en el arte de los conventos, pero también nos enseña el grado de cooperación que tuvieron las autoridades conventuales con los artistas indígenas.

³ Cfr. García Sáiz, M.a Concepción *op. cit.* p. 298.

⁴ "...los ha pintado [los calendarios] en algunas partes; y en particular en la portería del convento de Cuauhtinchan tienen pintada la memoria de cuenta que ellos tenían antigua con estos caracteres o signos de abusión. Y no fue acertado dejárselo pintar, ni es acertado permitir que se conserve la tal pintura, ni que se pinten en parte alguna los dichos caracteres..." Mendieta, Fray Gerónimo de. *Historia eclesiástica indiana I*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Cien de México), 2002, p. 211.

El programa bélico de Ixmiquilpan es uno de los mejores ejemplos de la participación indígena en una obra de arte conventual. Contrario a lo que ocurre en la mayoría de los conventos, la contribución de los pintores nativos es muy acusada en la pintura mural y restringida en lo que se refiere a escultura.⁵ Los pintores nativos aportaron sus repertorios de imágenes en un diálogo intercultural⁶. En las siguientes páginas, mostraré los nexos que mantiene Ixmiquilpan con la cultura visual del siglo XVI y sus precedentes en el arte que llegó de Europa, vía España, valorados a la luz del viejo-nuevo arte indígena. Mi interés radica en analizar las fórmulas visuales y estructuras compositivas que emplearon los artistas indígenas cristianos en el siglo XVI.

Antes de dar inicio, considero necesario distinguir entre un modelo y una fórmula. En el primer caso, entiendo la imagen que es copiada en su estructura básica. En el segundo, se trata de las convenciones culturales mediante las que un grupo reconoce determinado mensaje. Las fórmulas son categorías visuales que ayudan a estructurar el relato, hacen que los mensajes sean entendibles para sus destinatarios. Las imágenes de guerra tienen una serie de lugares comunes, entre los que se encuentra la manera de representar una batalla, la rendición, el triunfo. Las fórmulas están en función del lugar, el tiempo y la cultura, aunque existen algunas de larga duración. En este capítulo, defino cuáles son las fórmulas que comparte Ixmiquilpan con otros documentos indígenas de conquista, elaborados

⁵ Reyes Valerio, Constantino *op cit.* 261-368.

⁶ “De esta manera, la pintura mural del siglo XVI nos habla, al mismo tiempo, de los mensajes que los frailes evangelizadores querían difundir entre los indios y el diálogo que indudablemente existió entre unos y otros y que buscaba hacer ambas culturas compatibles.” Escalante Gonzalbo, Pablo. 1999 *op. cit.* 36.

en el siglo XVI. Aquellas que se remontan al arte greco latino, las que tienen origen en época prehispánica y las que surgieron en el encuentro del arte que trajeron los conquistadores con el arte de los nativos.

La imagen de guerra en el arte de los indígenas cristianos del siglo XVI

Ixmiquilpan es un caso único en el arte conventual del siglo XVI. A la luz de los conocimientos actuales, esta afirmación requiere ponderarse: a pesar de su innegable singularidad, el Friso Bajo tiene en común con los códices de conquista, un repertorio de fórmulas usadas en las imágenes de tema bélico. El empleo de estas fórmulas, sus semejanzas y diferencias con sus equivalentes prehispánicos y españoles, sugieren que durante el siglo XVI surgió una nueva *manera indígena* de pintar la imagen de guerra⁷, hundía sus raíces en las antiguas maneras indígenas de hacer imágenes. A pesar de que podemos localizar elementos aislados de Ixmiquilpan en códices de tradición mesoamericana prehispánica,⁸ no fue en esta antigua tradición en donde los tlacuilos obtuvieron los modelos y fórmulas para realizar la composición del Friso Bajo.

Los artistas que pintaron los muros de la iglesia conventual de Ixmiquilpan, recurrieron al empleo de fórmulas visuales de uso extendido en el arte indocristiano del siglo XVI. Para sustentar esta hipótesis, en las siguientes páginas comparo las escenas de Ixmiquilpan con imágenes provenientes de códices coloniales, en estos documentos es posible descubrir constantes formales que dan

⁷ Diana Magaloni denomina nueva *tlacuillo* al arte de los indígenas cristianizados en el que se incorporan símbolos y estrategias narrativas occidentales al arte pictográfico mesoamericano que sobrevive mestizado, pero que conserva categorías visuales y de pensamiento mesoamericanos. Magaloni, Diana. "Imágenes de la conquista de México en los códices del siglo XVI. Una lectura de su contenido simbólico." p. 13.

⁸ Para Isabel Estrada de Gerlero, los tlacuilos de Ixmiquilpan lograron plasmar en los murales escenas muy cercanas a un códice. *Bestiario mestizo op cit.* 1973, p. 87.

testimonio de la utilización de fórmulas que en su conjunto nos ayudan a descubrir la manera indígena de representar la guerra. Analizo las fórmulas porque es algo que hasta el momento no se había hecho en Ixmiquilpan; además, este tipo de análisis arroja más luz sobre Ixmiquilpan y los artistas del siglo XVI. Me permite descubrir la aportación indígena y evita definir a los artistas nativos únicamente como copistas de grabados.

La imagen de sometimiento en el arte indocristiano y mesoamericano

En los Muros del Evangelio (Norte) y del Testero, en su sección Noroeste (WN), de Ixmiquilpan, guerreros mesoamericanos prenden por los cabellos a chichimecas y a personajes grotescos. En la iconografía mesoamericana, el agarre por los cabellos⁹ se usa para significar sometimiento guerrero; es decir, la reducción de la voluntad y capacidad de un personaje (o entidad) a favor de otro. Someter implica anular o disminuir, equivale al arrebató de la independencia y el cuerpo del sometido.

El sometimiento es una manifestación de poder por parte de la entidad dominante. En las sociedades prehispánicas, la acción de sujetar por los cabellos a un enemigo, se consideraba como la apropiación de la fuerza del derrotado en

⁹ Claudia Brittenham presenta una panorámica resumida de los lugares y las tradiciones iconográficas en donde se usó esta convención. Cfr. Lozoff Brittenham, Claudia. *The Cacaxtla painting tradition: art and identity in Epiclasic Mexico*. Tesis para obtener el grado de doctor en historia del arte por la universidad de Yale, presentada en 2008, pp. 54-55, véase especialmente la nota 28.

beneficio de quién le captura.¹⁰ Esta convención fue de uso frecuente en la plástica anterior y posterior a la conquista española¹¹. La imposición del cristianismo y la transculturación de los tlacuilos no significaron que se abandonará el uso de esta convención; como señala Pablo Escalante Gonzalbo, durante el siglo XVI además de la imagen bélica, también se utilizó para dramatizar los malos tratos recibidos por parte de los españoles¹². Como apreciamos en la figura 55, además de Ixmiquilpan, la representación del sometimiento fue empleada en otros documentos con imágenes bélicas, como el *Lienzo de Tlaxcala*¹³. En este códice, un encomendero español sujeta por los cabellos a un indígena, lo maltrata pateándolo, al mismo tiempo levanta un garrote amenazante. Los personajes de Ixmiquilpan y del *Lienzo de Tlaxcala* comparten la misma postura corporal. Plantan firmemente un pie en el piso, los dos sostienen su arma en alto y someten a otro personaje. El parecido es innegable.

¹⁰ Debido a la cercanía del cabello con la coronilla de la cabeza, sitio en el que se concentraba el *tonalli*, una de las entidades anímicas del ser humano. Por esta razón, en los combates para someter a un enemigo, se le sujetaba de los cabellos para anular su capacidad de pelea. También se utilizó para significar captura. Cfr. López Austin, Alfredo *op cit* 1980 p. 182 También Malaga Iguñiz, Marité. *Cuerpos que se encuentran y hablan. El proceso de conquista y sus relaciones vistos a través de cuerpo*. Tesis para obtener el grado de licenciado en historia, por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, 2002 p. 90.

¹¹ *Ídem*.

¹² "Un estereotipo pictográfico de la tradición mesoamericana muy utilizado a lo largo del siglo XVI fue el de captura o aprisionamiento del enemigo vencido, en el cual se representa al vencedor tomando a su cautivo de un mechón de pelo. Fue muy socorrido para representar los abusos de los encomenderos y las autoridades españolas porque indudablemente confería un dramatismo a la denuncia." Escalante Gonzalbo, Pablo *op. cit* 1998 p. 247.

¹³ El formato de éste códice



Figura 1. Detalle del *Lienzo de Tlaxcala* y del panel Norte 1B, muro del Evangelio de Ixmiquilpan. Reprografía y foto del autor.

Las constantes formales sugieren que la imagen bélica de sometimiento fue de uso común en el arte indígena cristiano del siglo XVI. La acusada semejanza entre la escena del *Lienzo de Tlaxcala* e Ixmiquilpan, apuntan a suponer que se trata de dos versiones de una misma fórmula. Es importante señalar que la representación de un personaje sujetando por los cabellos a otro no es exclusivo de Mesoamérica. En el viejo mundo, ha sido empleada esta fórmula a lo largo del tiempo; en Egipto son abundantes las imágenes en las que el faraón somete a sus enemigos tomándolos por los cabellos.¹⁴ Como veremos más adelante, ésta convención también fue usada en imágenes bélicas y en la iconografía religiosa de la Edad Media y el Renacimiento.

¹⁴ Véase López Grande, María. "Arte y poder en el Egipto Faraónico." En Adolfo J. Monedero Domínguez y Carmen Sánchez Fernández (editores). *Arte y poder en el mundo antiguo*. Madrid, Ediciones clásicas, Universidad Autónoma de Madrid, 1997 pp. 13-41.

En Ixmiquilpan, el guerrero que blande su arma, simultáneamente sujeta por los cabellos a un personaje dominado, el sometido se encuentra a merced del guerrero mesoamericano, la derrota del sometido se enfatiza porque ha sido derribado. Su carácter guerrero se hace evidente gracias al escudo que sostiene. El derrotado es un personaje grotesco, esto lo sabemos por la hoja de acanto que sustituye su pecho, y por la deformación de su cuerpo, artificiosamente estirado (figura 55, imagen de la derecha).

Indudablemente los pintores de Ixmiquilpan estaban familiarizados con la tradición pictográfica prehispánica.¹⁵ Sin embargo, son una realidad cultural y artística diferente. Las escenas de sometimiento de Ixmiquilpan y el *Lienzo de Tlaxcala* tienen diferencias importantes respecto a las imágenes de tradición prehispánica: En los *Cuahxicalli* de Tizoc y de Moctezuma I, los artistas mesoamericanos esculpieron varias escenas de sometimiento. En la figura 56, el personaje que somete, tiene plantados sus pies en el piso, lo mismo ocurre en los códices de tradición prehispánica.¹⁶ Como vemos, el *Cuahxicalli* de Moctezuma I comparte con Ixmiquilpan el esquema básico del sometimiento, pero la manera de

¹⁵ Estrada opinó lo mismo: “El primer punto [la presencia de un tlacuilotecuhtli] puede explicar la posibilidad, en los murales y en los códices poscortesianos, de una mayor evidencia de características autóctonas. Las fuentes de inspiración, además, de los grabados europeos, fueron también los códices mismos; y pudiera ser que los pintores de códices fuesen, en ocasiones, pintores muralistas.” Estrada de Gerlero, Isabel, *op. cit.* p. 17. Para Wright Carr existe una importante presencia indígena en forma y significado. Wright 2004 *op. cit.* También véase la nota 27. En el siguiente capítulo volveré sobre este particular.

¹⁶ En el *Códice Selden* el señor Nueve Lagarto captura a un enemigo, pero no tiene los pies plantados en el piso sino que se encuentra en cuclillas. Sin embargo, su posición es completamente ajena a la postura de pateo de los guerreros de Ixmiquilpan y del encomendero del *Lienzo de Tlaxcala*.

representar el cuerpo y los pies, es radicalmente diferente. En el arte prehispánico, es notoria la ausencia de escenas donde un personaje planta un solo pie en el piso, mientras patea con el otro al sometido; lo anterior indica que esta manera de disponer del cuerpo del triunfador, es una modificación colonial a la fórmula prehispánica.

El guerrero que sujeta (somete) a otro personaje, mientras lo patea, se reitera en varios códices elaborados por los indígenas cristianizados del siglo XVI. En la figura 57, muestro un ejemplo extraído del *Libro XII del Códice Florentino*. Los artistas indígenas pintaron una acción parecida: un guerrero mexicana captura a otro por los cabellos y parece que lo patea o apoya su pie en el escudo del guerrero sometido. Es importante mencionar que esta fórmula de sometimiento, se usó en diferentes contextos. En Ixmiquilpan y el *Libro XII del Códice Florentino* las escenas de sometimiento son imágenes del proceso de la guerra, mientras que la lámina citada del *Lienzo de Tlaxcala*, es una denuncia a los malos tratos que los españoles infringían a los nativos. En los tres casos un pie se encuentra elevado y fuera de contacto con el piso.

Existen otras imágenes de denuncia de abusos por parte de los encomenderos españoles contra los indígenas; por ejemplo en *Memorial de los indios de Tepetlaóztoc o Códice Kingsborough*. Allí un español en la foja 16, lámina A toma por los cabellos a un indígena, recurso empleado por los tlacuilos para transmitir

mayor fuerza expresiva al maltrato sufrido por los indígenas.¹⁷ Si bien, el maltrato implica sometimiento, las citadas imágenes no aluden al sometimiento guerrero, sino al abuso y los malos tratos a los que fueron sometidos los indígenas: la misma fórmula se empleó para transmitir significados diversos.



Figura 2. *Cuauhxicalli* de Moctezuma I.

¹⁷ Escalante Gonzalbo, Pablo, *op. cit.* 1998.



Figura 3. De izquierda a derecha: detalle del panel Norte 1B del Muro del Evangelio y del *Libro XII del Códice Florentino*.

Inclinar al derrotado

En la figura 58 (NW¹⁸), muestro un registro de Ixmiquilpan en el que también fue pintado un guerrero mesoamericano con los pies bien plantados en el piso, somete a un chichimeca. Se encuentra en el medallón del registro. Allí, el personaje sometido es obligado a inclinarse. Ésta acción fortalece visualmente la idea del sometimiento del derrotado y exalta al vencedor. Otro recurso que acentúa el dominio de un personaje sobre otro es la reducción del tamaño del sometido. Además de Ixmiquilpan, los tlacuilos cristianos usaron los recursos de

¹⁸ Conforme a lo expuesto en el Capítulo 2, ésta escena seguramente se repetía en los medallones del Muro Norte, por desgracia, ninguno logro soportar el paso del tiempo y las alteraciones culturales.

inclinarse al sometido y disminuir su tamaño en el *Atlas de Durán*, (figura 59), el *Libro XII del Códice Florentino* (figura 60) y el *Lienzo de Tlaxcala* (figura 55). Ambas convenciones son de origen prehispánico, se localizan en códices como el *Fejervary Mayer*¹⁹, el *Laud*, y el *Selden* (figuras 61, 62 y 63).



Figura 4. Detalle del panel WN del Testero.

¹⁹ En éste códice, quizá se encuentra la única excepción, en la lámina 38 un personaje con rasgos caninos somete a un guerrero. El sometido es de mayor tamaño que la entidad que lo somete, pero se encuentra tan inclinado que no rebasa el nivel de los hombros del personaje canino.



Figura 5. *Códice Durán*. Reprografía del autor.



Figura 6. *Libro XII del Códice Florentino*. Batalla contra los xochimilcas. Reprografía del autor.



Figura 7. Códice *Fejervary Mayer*, detalle de la lámina 38.

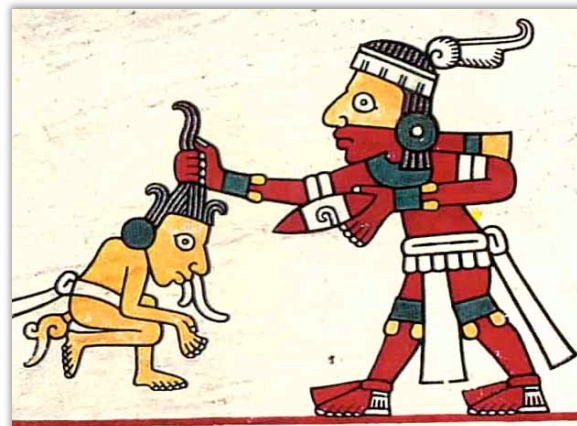


Figura 8. A la izquierda, detalle de la lámina 41 del Códice *Fejervary Mayer*; a la derecha detalle de la lámina 19 del Códice *Laud*.



Figura 9. Escenas del *Códice Selden*.

El esquema compositivo del sometimiento

Como apunta Sonia Lombardo de Ruíz²⁰ en Mesoamérica existe un esquema compositivo triangular en las imágenes de sometimiento. En esta estructura, el vértice superior se sitúa en o sobre la cabeza del personaje dominante. Las imágenes indocristianas no son la excepción, reiteran este principio. Todas las escenas de sometimiento en Ixmiquilpan así lo confirman, al igual que las imágenes ya comentadas del *Libro XII del Códice Florentino*, el *Atlas de Durán* y el *Lienzo de Tlaxcala*. Este esquema compositivo triangular forma parte de una tradición centenaria, se remonta cuando menos al Epiclásico, fue usado en el mural de la Batalla, en Cacaxtla.

En la imagen 64, los personajes que han perdido el encuentro bélico se encuentran sometidos por los guerreros que están de pie, estos son de mayor tamaño y robustez que los derrotados que yacen en el piso. Una situación semejante notamos en las escenas de Ixmiquilpan del panel N4 (figura 64) y WN (figura 58). Incluso, la postura de las manos del guerrero coyote de Ixmiquilpan y del guerrero victorioso de Cacaxtla (figura 64 imágenes inferiores) es muy parecida.

²⁰ Lombardo de Ruíz, Sonia "El estilo teotihuacano en la pintura mural" En De la Fuente, Beatriz (Coordinadora). *La pintura mural prehispánica en México. Tomo II. Estudios*. México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1996 pp. 3-64.

Resumiendo, la imagen de sometimiento en Ixmiquilpan, comparte con otras imágenes elaboradas por indígenas cristianos, la reducción del tamaño del sometido, su inclinación y un esquema triangular en el que vértice superior se encuentra en la cabeza del guerrero hegemónico (el que somete). En algunos casos se levanta un pie, como en actitud de patear. Estas son las características de la fórmula visual del sometimiento mediante el agarre de los cabellos. La idea mesoamericana de la asimilación del *tonalli* por parte del guerrero victorioso, puede interpretarse en Ixmiquilpan, la aspiración a pacificar la zona para incorporarla a la esfera política y religiosa de la Mesoamérica cristiana.



Figura 10. Detalle del Mural de la Batalla y del panel Norte 4, muro del Evangelio. Reprografías y foto del autor.

¡Ay de los vencidos! La humillación del derrotado

Los tlacuilos de Ixmiquilpan para hacer más dramático el efecto de la victoria y la derrota, pintaron a un personaje pisando a otro. Se trata de una fórmula que se remonta, cuando menos al Epiclásico, fue empleada en Cacaxtla, en el mural de la batalla (Ca. 900 d.c.); además de Ixmiquilpan (hacia 1570), también tiene amplia presencia en los documentos indocristianos del siglo XVI. El guerrero victorioso pisa al derrotado en una exhibición de desprecio y aniquilamiento. En Ixmiquilpan, el guerrero coyote somete a un guerrero chichimeca, al mismo tiempo le arrebató el arco y lo pisa (figura 64).

En Cacaxtla el guerrero victorioso ejerce su poder sobre el abatido pisándolo mientras lo sacrifica. En el *Códice Florentino*, en varias imágenes un guerrero triunfante pisa a uno derrotado, ya sea abatido o sometido (figura 65). Los pintores del *Atlas de Durán* también usaron esta convención en una escena en la que un guerrero semi-inclinado asesta golpes con su *macuahuitl* contra un personaje derribado, la relación entre personajes también es muy parecida a los guerreros de Cacaxtla (figura 65).

La distancia temporal impide considerar que las imágenes de Ixmiquilpan y los códices mencionados deriven directamente de los muros de Cacaxtla, pero las semejanzas en la estructura triangular, y en el guerrero triunfal que pisa al derrotado es un indicador de que los tlacuilos cristianos continuaban practicando

una tradición pictórica de raíces centenarias y que ésta tradición se encontraba viva en el último tercio del siglo XVI.



Figura 11. Detalle del *Códice Durán*. Reprografía del autor. Derecha detalle del mural de la batalla, Cacaxtla. Reprografías.

En Ixmiquilpan, en el muro de la Epístola (Sur) algunos de los *Miles Christi* pisan a los monstruos que toman prisionero a un guerrero mesoamericano. Como podemos apreciar en el detalle que muestra la figura 66 (panel Sur 6)²¹ un monstruo captura a un guerrero mesoamericano, mientras que lo sujeta con las manos, lo pisa con una de sus pezuñas, a su vez, un *Miles Christi*, pisa la otra pezuña del personaje grotesco, al mismo tiempo que también su pie se posa sobre un tronco del follaje. Esto podría indicar, que ya señalé, que el personaje

²¹ En el Capítulo 3 analizaré cada escena y sus variantes. Para no cansar al lector remitiéndolo innecesariamente a los paneles que reiteran alguna escena, sólo citaré aquellas que se conserven mejor.

capturado está bajo el dominio del monstruo grotesco, pero el *Miles Christi* de pie se impone al monstruo, al mismo tiempo que domina al poder maligno del follaje.

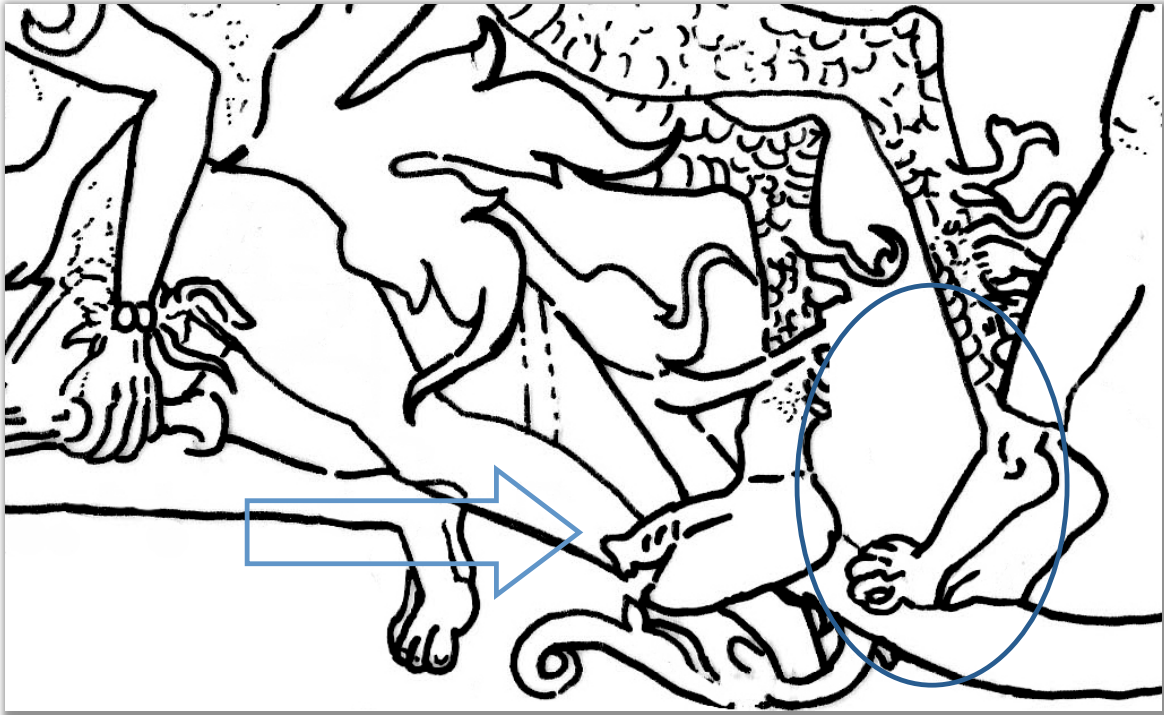


Figura 12. Dibujo del panel Sur 6 del muro de la Epístola. Para una mejor apreciación de la imagen, se eliminaron los elementos distractores. En la parte inferior, casi al centro, la pezuña del monstruo pisa a la pantorrilla inferior de su prisionero, luego, a la derecha, el pie del Miles Christi se posa sobre la otra pezuña y pisa un tallo vegetal. Dibujo de Gerardo P. Taber.

El agarre de los cabellos en la catedral de Toledo

En el arte occidental tardo medieval y renacentista también era común que un personaje sujete por los cabellos a otro, en señal de captura o sacrificio. Esta convención; el agarre por los cabellos, también se encuentra en la iconografía bélica. En la Catedral de Santa María de Toledo, en la sillería baja del coro,

Rodrigo Alemán, entre 1489 y 1495²² elaboró una serie de tallas en madera que ilustran la reconquista de Granada²³ en uno de estos respaldos titulado la *Rendición de Casarabonella* (Figura 68), se representó en la esquina inferior derecha un combate de dos cristianos contra dos moros.

Un guerrero español ha tomado por los cabellos a un sarraceno caído que apoya un brazo en el piso y con el otro sostiene un escudo. Sabemos que el guerrero sometido es un musulmán por la media luna de la adarga que sostiene con una mano. Destaca que el musulmán derrotado aparentemente está semidesnudo. Esta escena del moro sometido por el guerrero cristiano, también es muy sugestiva con relación a las imágenes de sometimiento del Muro Norte (figura 69). Evidentemente, las escenas de Toledo no fueron el modelo visual que inspiró al responsable del programa y a los pintores del Friso Bajo. Pero la escena que muestro en la figura 68, hace patente que en el arte español del gótico tardío, un guerrero manifiesta su dominio sobre otro, con el acto de sujetarlo de los cabellos. Esta misma acción, agarrar los cabellos de un personaje, también fue empleada en la iconografía religiosa, los significados cambian de una imagen bélica a una sagrada, pero las fórmulas visuales tienen elementos formales comunes, como expongo a continuación.

²² Mata Carriazo, Juan de. *Los relieves de la guerra de Granada en la sillería del coro de la Catedral de Toledo*. Granada, Servicio público de la Universidad de Granada, 1985 pp. 16-18.

²³ *Ídem*.



Figura 13. Grabado en madera de la Rendición de Casarabonella, Sillería baja del coro de la Catedral de Toledo. Foto del autor.



Figura 14. De izquierda a derecha: Detalle de la anterior y detalle del Panel Norte 5 del muro del Evangelio, en Ixmiquilpan. Fotos del autor.

De lo sagrado a lo bélico

En un artículo, Escalante, Málaga y Pulido mencionan la importancia que tuvieron las secuencias bélicas y pacíficas de la Biblia en los repertorios indocristianos.²⁴

En este sentido, es importante señalar que en las escenas del sacrificio de Isaac y de Jesús prendido por sus captores, los protagonistas de la acción están sujetos por los cabellos. También es usual que uno de los personajes coloque su espada por arriba de su cabeza. Indudablemente, esa manera de sostener el arma fue una convención que se usó tanto en imágenes de guerra como en imágenes sagradas.

Es interesante la comparación entre la imagen del sacrificio de Isaac con el guerrero que sostiene la cabeza de un decapitado del panel Sur 7. No sólo la manera de sostener el arma es parecida, sino que sorprendentemente la postura de los hombros y la mano izquierda de ambos personajes son muy cercanas (figura 70).²⁵ Es prácticamente imposible que esta escena haya sido la fuente de inspiración de los guerreros del Friso Bajo, lo más factible es que algún grabado

²⁴ Pablo Escalante Gonzalbo, Maite Málaga Iguñiz y Ana Pulido Rull. "El soberano y su palacio. Los Tlacuilos frente al retrato, la historia y la alegoría. (Nueva España, siglo XVI). En Eliza Vargaslugo (Coordinadora) *Imágenes de los naturales en el arte de la Nueva España. Siglos XVI al XVIII*. Palermo, Fomento Cultural Banamex–Instituto de Investigaciones Estéticas–DGAPA–UNAM, 2005 pp. 190-209, p. 199. En este punto, la importancia de formulas visuales de origen religioso para representar hechos de armas, coincide Javier Portús en su análisis sobre iconografía bélica española de los siglos XVI y XVII. Cfr. Portús, Javier. "Miserias de la guerra: de Brueghel a Velázquez." En García García, Bernardo (ed.). *La imagen de la guerra en el arte de los antiguos países bajos*. Madrid, Editorial Complutense-Fundación Carlos Amberes, (Colección imagen, comunicación y poder) 2006, p. 11.

²⁵ Ambas pertenecen a la sillería de la Catedral de Burgos, pero son imágenes frecuentes en los grabados del siglo XVI.

semejante haya llegado a la Nueva España, en alguna de las Biblias que trajeron los religiosos a estas tierras. Independientemente de cuál haya sido el modelo utilizado, lo que importa es que en el arte español y europeo del siglo XVI, era usual encontrar a personajes inclinados en actitud sumisa o de derrota, capturados por los cabellos o con una mano sobre ellos.

La misma imagen del referido sacrificio de Isaac también mantiene parecido con el panel Sur 7 (figura 69). En ambos casos un personaje se encuentra postrado, lo sujeta por los cabellos otro personaje que se encuentra de pie y que sobre su cabeza sostiene un arma blanca. En las imágenes religiosas y de grutesco existen abundantes ejemplos parecidos a la escena que acabo de describir. Señalo la existencia de estos recursos visuales en el gótico tardío y el plateresco español, porque considero probable que esta coincidencia en las formas, pudiera haber favorecido que fueran aprobadas las escenas de sometimiento por medio de la sujeción de los cabellos.

A pesar de lo distante entre las tradiciones prehispánicas y el arte de los conquistadores, las escenas en las que un personaje toma por los cabellos a otro no resultarían tan ajenas a los frailes criados en España. Ellos tenían una cultura visual que iba de lo gótico a lo plateresco. Los grutescos tan de moda en ese momento, son abundantes en este tipo de imágenes. En su contraparte bélica, como en el caso de la sillería de Toledo, se encuentran escenas asociables con la idea de triunfo o sometimiento; en el caso del sacrificio de Isaac, éste personaje

bíblico no se encuentra sometido, pero está a merced de Abraham, quien está a punto de disponer de la vida de su hijo.

Como analicé en el primer capítulo, en los grutescos del Friso Alto y de la Sacristía, un *putto* sostiene por los cabellos a una cabeza grutesca; fórmula de uso común en los grutescos del viejo mundo. Por ejemplo, en la Catedral de León, se representó a un personaje masculino tomando por los cabellos a un niño desnudo con los ojos vendados (figura 70). Esta escena es importante por su significado. César García Álvarez identifica al niño con los ojos vendados como una representación de *Anteros* o el amor ciego. Se contrapone a la idea del amor espiritual. En el neoplatonismo existían dos tipos de amor, uno es el terrenal y el otro espiritual; el primero es efímero: su objeto es lo material, lo tangible, se ama aquello que es perecedero. Es una forma de amor que debe ser controlado, el verdadero amor es el espiritual, aquel que ama lo intangible e imperecedero. El *anteros*, es una variante de Eros o Cupido, pero lleva una venda que le impide ver lo espiritual, es el amor ciego, metáfora del amor sensualista, que tiene apego por los placeres sexuales²⁶. La Sacristía y del Friso Alto, marcan un precedente en el uso de la fórmula del agarre de los cabellos, fórmula usual en los grutescos del viejo mundo. En el caso de la del amor ciego, (figura 70), el amor vulgar está bajo control, concepto compatible con la interpretación de la psicomaquia. Indudablemente el amor ciego es una actitud fácilmente asociable con la idea del vicio.

²⁶ García Álvarez, Cesar *op. cit.* p. 119.

Resumiendo: la existencia de ejemplos de personajes que sujetan los cabellos a otros, en imágenes bélicas y sagradas españolas, permiten suponer la familiaridad de los frailes con esta fórmula visual. Independientemente del modelo empleado, (si es que existió un modelo que haya sido copiado literalmente) la fórmula del agarre de los cabellos para ejercer control o sacrificar, fue un recurso visual de uso compartido entre la iconografía prehispánica, los grutescos, las imágenes bélicas y la iconografía sagrada cristiana.



Figura 15. De izquierda a derecha: Sacrificio de Isaac en la Catedral de Burgos (Siglo XVI) y detalle del panel Sur 7, muro de la Epístola. Fotos y reprografía del autor.

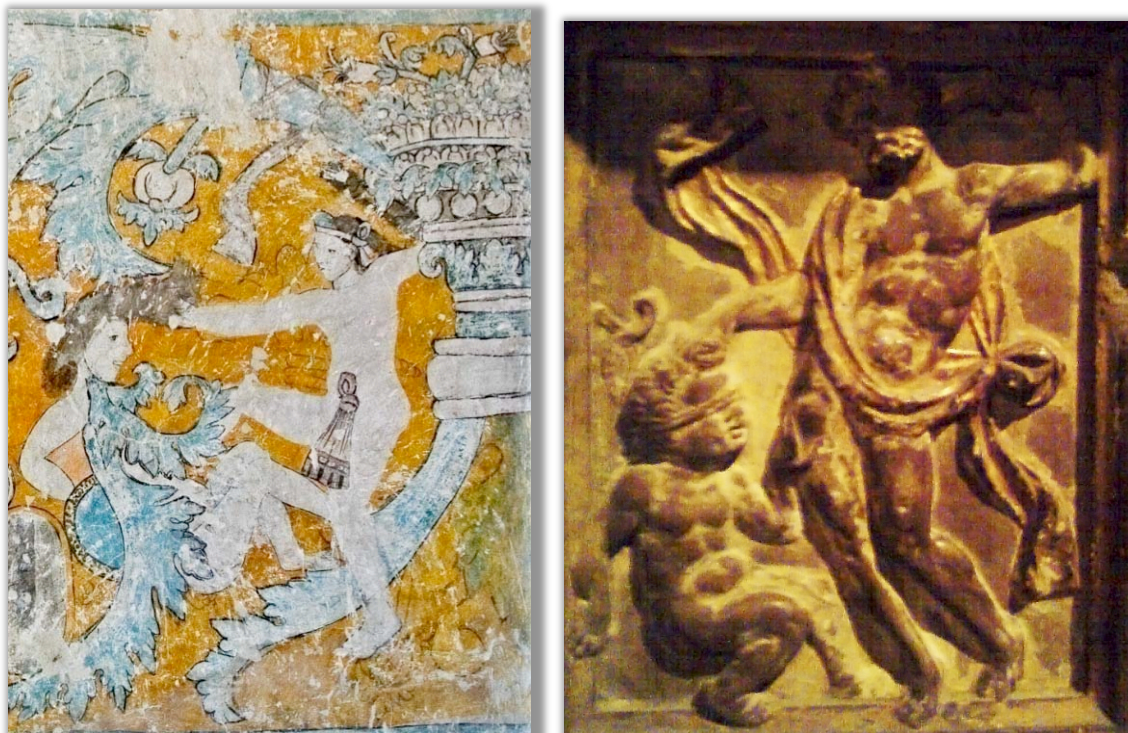


Figura 16. De izquierda a derecha: detalles del panel Norte 1B, muro del Evangelio y amor ciego (anteros) dominado, Coro de la Catedral de León, España. Fotos del autor.

El caído y el jinete

Otro elemento en común entre Ixmiquilpan y los códices indocristianos es un personaje abatido a los pies de un caballo en corveta. En Ixmiquilpan, sufrió una modificación drástica y en lugar de ser un guerrero abatido es un guerrero caído²⁷ y capturado. En la figura 71, comparo el panel Sur 6 con una lámina del *Lienzo de Tlaxcala*. Allí también fue pintado un guerrero caído a los pies de un jinete español. El personaje en el piso es casi idéntico al guerrero de Ixmiquilpan, aquí

²⁷ Con éste término me refiero a que ha sido derrotado en batalla, derribado y aprisionado por su enemigo

un guerrero mesoamericano²⁸ se encuentra completamente a su merced de su captor. Entre otras cosas, es posible que la desnudez del guerrero mesoamericano acentúe su estatuto como un guerrero capturado y humillado ante el enemigo victorioso (el vicio). El personaje que lo captura, tiene manos, pero su cuerpo es notablemente alargado a la manera de los caballos, sin embargo sólo tiene dos pies.



Figura 17. Detalles del *Lienzo de Tlaxcala* (izquierda) y del panel Sur 6 (derecha) muro de la Epístola de Ixmiquilpan. Fotos y edición del autor.

²⁸ Estrada de Gerlero propone que se trata de un Huasteco, por esa razón se encontraría desnudo. Esta interpretación no se opone a la que aquí ofrezco, pues de cualquier modo los Huastecos son mesoamericanos; además, la desnudez asociada con la presunta lascivia desmesurada de este grupo cultural, reforzaría la idea de un guerrero dominado por el pecado.

El indio abatido del *Lienzo de Tlaxcala*, y el guerrero de Ixmiquilpan, tienen en común un pie extendido y una rodilla flexionada, así como las manos en escuadra. Nótese que en el personaje del *Lienzo de Tlaxcala* se dibujó un pliegue en el costado derecho para representar la grasa del estomago,²⁹ algo semejante ocurre en el personaje de Ixmiquilpan, aunque es menos visible. En el *Lienzo del Tlaxcala* el indio está muerto³⁰, lo cubre un *maxtlalt*, mientras que en Ixmiquilpan tiene los ojos abiertos, signo de que se encuentra vivo y gritando: un motivo vegetal frente a su boca emula a la voluta de la palabra, diseño prehispánico que se refiere a la expresión oral.

El jinete del *Lienzo de Tlaxcala* monta un caballo en corveta, al mismo tiempo que sostiene una pica con su mano derecha. La imagen del piquero del *Lienzo de Tlaxcala* de algún grabado semejante al que muestro en la figura cuya autoría es de Durero (figura 72). Esta fórmula fue de uso extendido desde el arte griego y romano³¹ extendiéndose hasta el Renacimiento. La formula completa consiste en representar a un personaje abatido a los pies de un caballo en corveta.

²⁹ Recurso plástico usual en los códices prehispánicos.

³⁰ En la tradición prehispánica los ojos cerrados se usan para representar que el personaje está muerto.

³¹ Jesús González de Zarate y Mariano Ruíz Ael anotaron en 1989 que el antecedente formal del motivo discutido se encuentra en el arte romano. Mencionan como ejemplos a la Columna de Trajano y el arco de Constantino. En México, Pablo Escalante Gonzalbo, Maite Málaga Iguñiz y Ana Pulido Rull señalaron en 2005 la importancia de los modelos renacentistas y romanos en la conformación de las imágenes bélicas del siglo XVI novohispano. Véase González de Zarate, Jesús María y Ruíz Ael, Mariano. *Humanismo y arte en la universidad de Oñate*. España, Instituto de Estudios Iconográficos Ephialte del ayuntamiento de Victoria Gasteiz, 1989, p. 101. Escalante Málaga y Pulido. *Op cit.* 2005 pp. 190-209.



Figura 18. Detalle del *Lienzo de Tlaxcala* y de un grabado de Durero. Reprografía del autor.

Esta fórmula ha sido ampliamente documentada en la literatura que se ha ocupado de las imágenes de guerra.³² Sin embargo, en el arte previo a la dominación española era imposible que se usara esta convención; como es bien sabido, no existían caballos en el continente americano. El uso frecuente de personajes abatidos ante los pies de un caballo en corveta, en los códices de conquista, indica que los tlacuilos adoptaron esta fórmula de los grabados o ilustraciones de libros de la época. Formó parte de su repertorio de imágenes de guerra.

Es importante resaltar que en el *Lienzo de Tlaxcala*, la composición del cuerpo del personaje abatido es una variante a la fórmula tradicional, conforme a esta, el personaje a los pies de un caballo suele estar en el piso, con una mano se

³² Portús, Javier. "Miserias de la guerra: de Brueghel a Velázquez." En García García, Bernardo (ed.). *La imagen de la guerra en el arte de los antiguos países bajos*. Madrid, Editorial Complutense-Fundación Carlos Amberes, (Colección imagen, comunicación y poder) 2006, p. 8-9.

sostiene y con la otra usa el escudo para defenderse de los golpes del jinete (figura 73), en lugar de esta postura, el indio muerto del *Lienzo de Tlaxcala* tiene el cuerpo extendido, un pie con la rodilla levantada y las manos en escuadra. Es evidente que se trata de la misma fórmula que se encuentra en grabados como los que muestro en la figura 73. Sin embargo, los indígenas, modificaron la composición de acuerdo a sus necesidades expresivas y comunicativas.



Figura 19. Grabado alusivo a la Batalla de Pavía y grabado interior de *Palmerín de Oliva*.³³ Reprografía del autor.

En el Friso Bajo, como vemos en la figura 74, el antagonista en el piso sostiene un *macuahuitl*, no se encuentra abatido; el monstruo grotesco toma el cuerpo del caído en un acto de captura (por lo tanto, posesión), no de abatimiento. El monstruo reptiliano, en realidad, no tiene una postura en corveta, está agachado y sólo tiene dos patas. Con una mano toma a su cautivo y con la otra sostiene un arco y una flecha, como estableció Donna Pierce, arma distintiva de los chichimecas.³⁴

³³ Tomado de Lucía Megías José Manuel. *Imprentas y libros de caballerías*. España, Ollero & Ramo, 2000 p. 234.

³⁴ Donna Pierce se propuso determinar la identidad de los bandos enfrentados a través de las armas empleadas por cada conjunto. Encontró que existe un patrón de correspondencia entre las

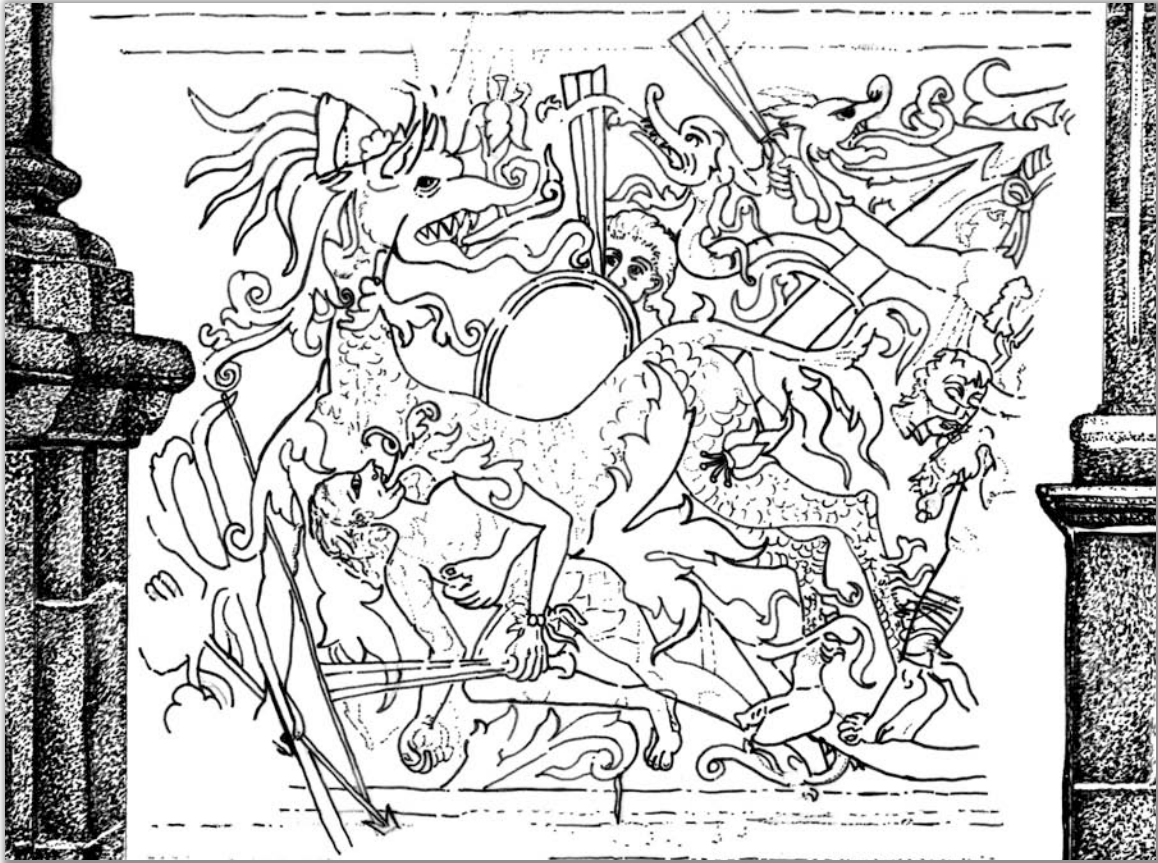


Figura 20. Panel Sur 6, muro de la Epístola. Dibujo de Gerardo P. Taber.

Las armas son indicadores de la asociación del monstruo con los chichimecas y su prisionero con los mesoamericanos. Un guerrero con *macuahuitl* y escudo se encuentra detrás del monstruo grotesco. En la lectura más inmediata, podría suponerse que el monstruo captura a un mesoamericano y huye con él mientras que otro guerrero avanza hacia ellos protegiéndose con el escudo. Otra posibilidad, es que el monstruo capture un alma y no el cuerpo de un guerrero.

armas de los guerreros con los grupos de combatientes. Propone como unidad básica la antinomia entre guerreros sedentarios y chichimecas. A través de estas constantes, los sistemas de armamento (en el léxico de la teoría la guerra, se le conoce como sistemas de armamento al conjunto de armas defensivas y ofensivas usadas por un grupo de combatientes) se asocian con cada bando: los indios sedentarios portan el *macuahuitl* (arma cortante en la que se adhieren navajillas de obsidiana a un cuerpo de madera.) los chichimecas tienen como arma distintiva el arco y la flecha. Pierce, Donna L. "Identification of the warriors in the frescoes of Ixmiquilpan." *Research Center for the arts Review*. October 1981, Volume 4, Number 4 pp. 1-8.

La interpretación del arrebató del alma coincide con el tema de la psicomaquia. Wigberto Jiménez Moreno fue el primer investigador³⁵ que propuso que los murales podrían representar la lucha de vicios y virtudes. Isabel Estrada de Gerlero, Donna Pierce, Pablo Escalante Gonzalbo y Víctor Ballesteros³⁶ coinciden en considerar este concepto como el punto de partida para la lectura de los murales. En su primer estudio del sitio, Estrada de Gerlero expuso una idea que considero vale la pena retomar

Es posible, sin embargo, que toda esta fantasía obedezca a un deseo de expresión simbólica de un tema de importancia histórica para los agustinos y las poblaciones de las regiones vecinas. ¿No es acaso cierto que el empleo de temas mitológicos y alegóricos en el renacimiento italiano obedecía en muchos casos a la necesidad de darle expresión simbólica a eventos históricos de importancia?³⁷

Los murales son imágenes con contenido histórico. Hacen referencia a un evento contemporáneo a la edificación del convento y la manufactura del friso: la guerra contra los chichimecas. Este conflicto es el un contexto que tiene un peso considerable. Las imágenes públicas de un templo católico deberían tener un sentido edificante, místico; esa es la necesidad de expresar un mensaje simbólico.

Los personajes del Friso Bajo asociables con el pecado son los monstruos grotescos. También los chichimecas, pero estos participan en la dimensión de la

³⁵ La autoría de esta propuesta es de Wigberto Jiménez Moreno; sin embargo nunca la publicó, pero la conocemos gracias a la comunicación personal que hizo de esta idea a Isabel Estrada de Gerlero.

³⁶ Estrada de Gerlero, Isabel, 1976 *op. cit.* p. 18; Pierce, Donna L. *op. cit.* ; Escalante Gonzalbo, Pablo, *op. cit.* 1999 p. 36; Ballesteros, Víctor Manuel, *op. cit.* 2000 p. 46-52.

³⁷ Estrada de Gerlero, *op. cit.* 1973 pp. 99-100.

pelea física. El monstruo reptiliano podría ser una fuerza espiritual que aprisiona el alma de un guerrero caído. La captura guerrera simultáneamente es posesión demoniaca o un triunfo del vicio, la desnudez del guerrero poseído puede ser una alusión al vicio de la lujuria o incluso al pecado nefando dada la manera en que lo sujeta el grifo.

La relación del monstruo con el guerrero capturado, en el aspecto formal, mantiene semejanzas con la imagen del abatido a los pies del jinete del *Lienzo de Tlaxcala*. El monstruo no se encuentra asimilado conceptualmente al caballo de los españoles: pelea en el bando de los chichimecas. Su tocado con plumas de quetzal indica su alta jerarquía³⁸. Para construir la idea de la posesión, los artistas se basaron en la fórmula del abatido a los pies del caballo, propongo que en este caso se trató de indicar la captura del alma por un demonio o personificación del vicio.³⁹ Páginas atrás (véase pp. 123, 124) señalé que si bien el monstruo posee y pisa al guerrero que captura, a su vez el *Miles Christi* pisa a este personaje grotesco. Es decir, el soldado de Cristo tiene el poder de derrotar al vicio, a pesar de que este sea muy poderoso y haya dominado a otros guerreros.

En el *Atlas de Durán* (figura 75), se utilizó la fórmula del abatido ante un caballo. La imagen es la lámina 31 de las ilustraciones de la *Historia de las Indias de la Nueva España e Islas de tierra Firme* (1581). Se refiere a la expedición a las Hibueras que emprendió Cortés después de conquistar Tenochtitlán. En ella, el

³⁸ *Ibidem* p. 107.

³⁹ En el capítulo 3 retomo con mayor profundidad esta discusión.

carácter de la derrota indígena se resalta con el personaje abatido a los pies del caballo. Al igual que en el *Lienzo de Tlaxcala*, el guerrero abatido está muerto: tiene los ojos cerrados y se encuentra envuelto en lo que pareciera una mortaja, (esto lo convierte en un bulto mortuario) elemento fúnebre de gran impacto visual y fuerza expresiva.⁴⁰ Esta imagen apuntala la hipótesis de la adopción indígena de la fórmula del abatido ante los pies de un caballo.



Figura 21. *Atlas de Durán*. Reprografía del autor.

Escalante, Málaga y Pulido⁴¹ compararon una imagen de carga de caballería contra indígenas que sirve de ilustración a la *Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala* de Diego Muños Camargo, con una imagen del apóstol Santiago en las que se repite la fórmula de un guerrero derrotado y/o asesinado a los pies de un jinete (figura 76). La filiación entre imágenes es muy sugestiva. Nos lleva a pensar que las imágenes religiosas pudieron servir como fuentes de inspiración,

⁴⁰ Véase *Códice Durán*, México, Arrendadora Internacional, 1990 p. 7.

⁴¹ Pablo Escalante Gonzalbo, Maite Málaga Iguñiz y Ana Pulido Rull *op. cit.* p. 199.

pero tampoco se puede descartar las imágenes de libros de temática bélica, como los libros de caballerías. En este tipo de obras es frecuente encontrar imágenes de guerreros derrotados a los pies de los caballos, fórmula también utilizada por grabados bélicos que se usaron para conmemorar batallas como el triunfo de Pavía (figura 73)⁴².



Figura 22. Coraza con la imagen de Santiago Matamoros. Su caballo se encuentra en corveta, a sus pies, un musulmán abatido. Reprografía del autor.

⁴² Véanse las páginas XXX (*supra*) de éste mismo capítulo.

El abatido en el Libro XII del Códice Florentino

La fuerza expresiva en el uso del caballo en corveta también fue utilizada por los tlacuilos que elaboraron el *Libro XII del Códice Florentino*. En la figura 77 un guerrero se encuentra flechado a los pies de dos jinetes cuya montura se sostiene únicamente en los cuartos traseros. En la imagen comentada, se repite la fórmula visual a semejanza de lo que hemos visto del *Lienzo de Tlaxcala* y el *Atlas de Durán*.



Figura 23. *Libro XII del Códice Florentino*. Detalle, los cuatro jinetes del apocalipsis. Reprografía del autor.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

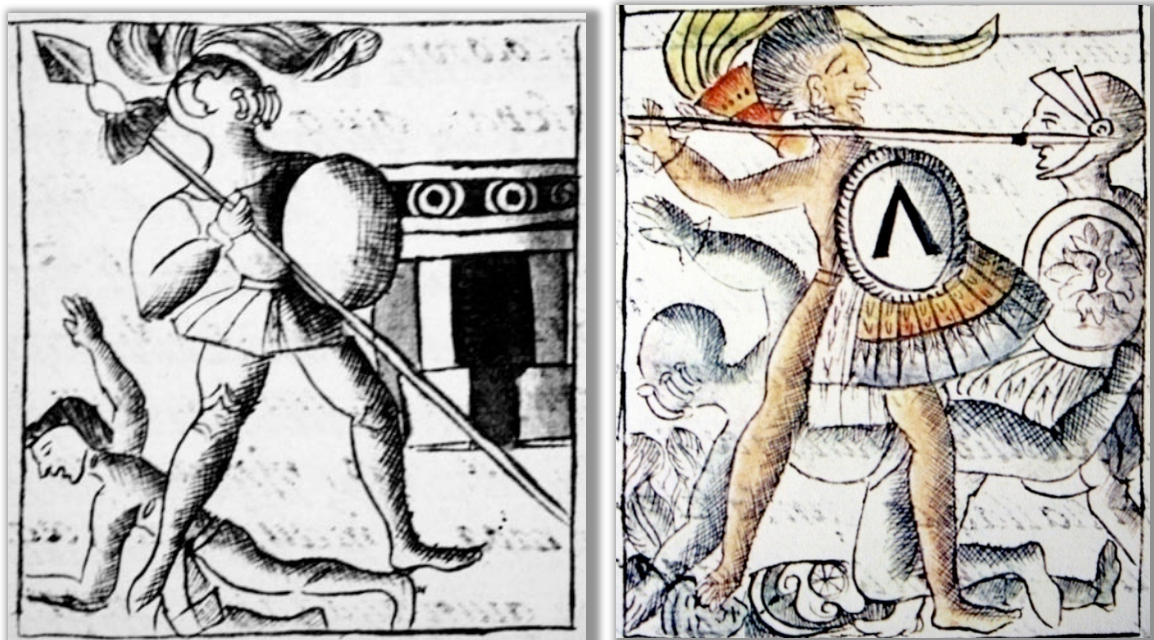


Figura 24. Libro XII del Códice Florentino. Reprografía del autor.

Existen otras imágenes en las que el personaje abatido se colocó ante otro guerrero, en lugar de dibujarlo a los pies de un caballo (figura 78). En los dos casos que muestro, se repite el esquema ya visto en Ixmiquilpan y el *Lienzo de Tlaxcala* de dibujar una rodilla flexionada del guerrero abatido y el otro pie extendido. En la imagen de la izquierda un indio ha sido asesinado por un español con armadura completa, mientras que en la lámina de la derecha, este mismo personaje cae ante los pies de un guerrero mexica victorioso. Se invierten el vencedor y el vencido. En lugar del jinete y su montura lo ocupa el guerrero a pie, pero el significado de la imagen está dado por la relación que mantiene con el guerrero abatido a sus pies. Como mostré páginas atrás, en Ixmiquilpan se sustituyó caballo y su jinete por un monstruo grotesco.

El guerrero abatido: la variante de Ixmiquilpan

El personaje abatido ante los pies de un caballo, suele señalar la derrota de un grupo ante otro. Alguno parecido ocurre en Ixmiquilpan, sin embargo, no fueron figurados caballos como tales. En el panel Sur 2 (figura 79). Al igual que en el *Libro XII del Códice Florentino*, el guerrero que yace en el suelo, no se encuentra ante un jinete o un monstruo. Los tlacuilos colocaron al personaje abatido entre dos personajes que se enfrentan: un guerrero chichimeca contra un *Miles Christi* pintado de azul. El guerrero nómada sostiene un arco y un estandarte idéntico al del guerrero abatido, esto señala que también es un chichimeca. Frente a los pies del abatido, el soldado de Cristo azul se defiende con un escudo, al tiempo que levanta en alto su *macuahuitl*, arma que nos revela su pertenencia al grupo de los mesoamericanos.

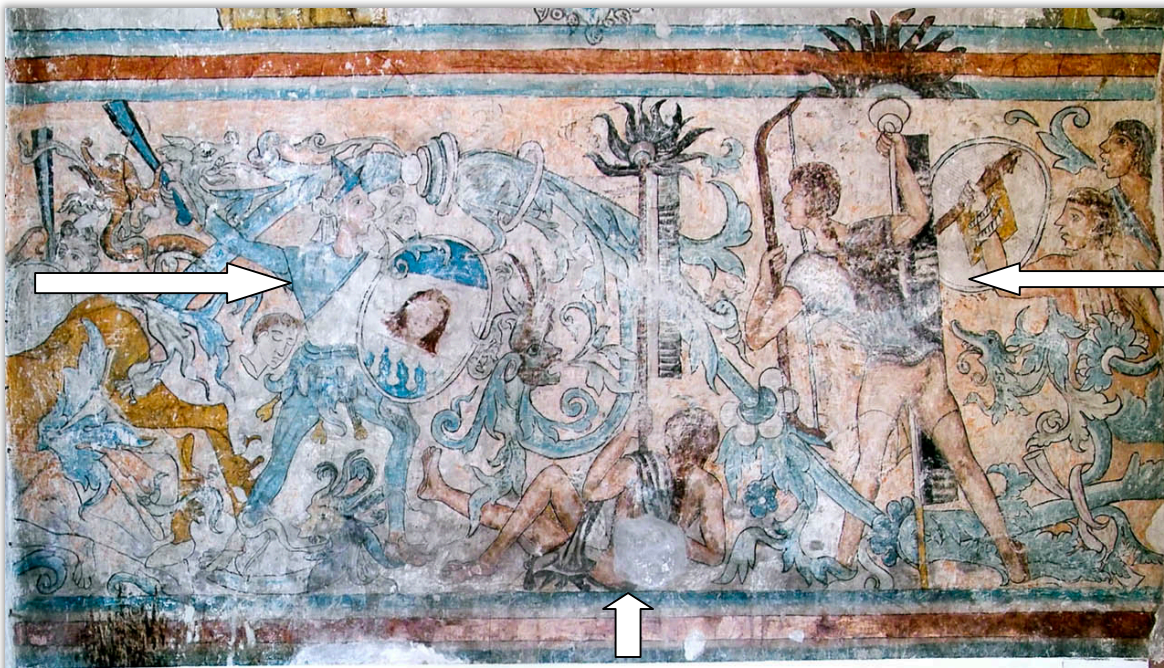


Figura 25. Panel Sur 2, muro de la Epístola. Las flechas señalan a los personajes enfrentados y al abatido en el piso. Foto del autor.

La organización de la escena nos indica que el guerrero mesoamericano está enfrentado con el chichimeca. En Ixmiquilpan, es la manera específica de significar la idea de la guerra entre mesoamericanos contra los guerreros nómadas del norte. La mayoría de las imágenes bélicas prehispánicas, con algunas excepciones del área maya, usaban el recurso de la sinécdoque⁴³, la tendencia fue representar el todo por la parte, los artistas mesoamericanos no requerían pintar ejércitos, ni formaciones militares ni representar el proceso de la batalla, las ideas esenciales se sintetizaban con una imagen de sometimiento, captura o sacrificio. El contacto con el arte español modificó esta estructura narrativa de la guerra⁴⁴, pero en Ixmiquilpan se usó la vieja fórmula prehispánica de representar una guerra de manera sintética. En el arte occidental tardo-medieval, como la sillería baja de Toledo, y renacentista (el Escorial) se representaba a las batallas mediante la figuración de un combate colectivo.

Los dos guerreros enfrentados representan a grupos, no son sujetos individuales, sino metáforas de las entidades culturales y políticas comprometidas en la guerra chichimeca, según el discurso del Friso Bajo. Pero se incorporó el recurso de un guerrero abatido entre grupos, en este caso, los personajes que representan al grupo de los mesoamericanos y los chichimecas. Como hemos visto en las páginas precedentes, el chichimeca abatido ante los pies del *Miles Christi* anuncia

⁴³ Claudia Brittenham, presenta una importante reflexión sobre este particular. Véase Brittenham, Claudia, *op cit.* pp. 51.

⁴⁴ En las conclusiones del presente capítulo analizo con mayor detalle esta idea. Véase pp. 162-166.

el resultado de la batalla: los mesoamericanos se imponen sobre los guerreros del norte.

Este grupo de tres sujetos (el guerrero mesoamericano, el abatido y el chichimeca) en el panel Sur 2 constituyen el punto focal de la imagen. Los artistas colocaron la composición de tal manera que los tres personajes fueran los que más atrajeran la vista del espectador, pues se encuentran al centro y pareciera que definen el primer plano de la escena. En esta imagen, en el Friso Bajo se sintetiza la idea de una guerra de indígenas mesoamericanos cristianos contra indígenas chichimecas paganos. Se definen los grupos culturales por medio del armamento y la indumentaria.

El abatido en códices

En los códices del siglo XVI novohispano, se usó tanto la representación explícita de grupos o como la síntesis por medio de dos personajes enfrentados en combinación con un guerrero abatido en el piso. Como vemos en la figura 80, en el *Códice Florentino* (imagen superior), un guerrero indígena sostiene una espada cristiana, su postura recuerda al *Miles Christi* del panel Sur 2 (figura 79). De entre todos los guerreros sobresale por sus mayores dimensiones. Lucha por la posesión del estandarte contra dos guerreros, uno en el piso y otro de pie. La escena define la existencia de dos grupos y un guerrero abatido en medio de ambos.

En el *Atlas de Durán* (segunda imagen de la figura 80) se combinó la representación de dos grupos de combatientes con la idea de sintetizar el combate con dos personajes enfrentados. Entre ellos sobresalen dos guerreros de mayor tamaño, se batían a golpes de *macuahuitl* y maza, en medio de ellos, el pintor colocó tendido en el piso un guerrero abatido. La posición del guerrero de la izquierda también mantiene semejanzas con el *Miles Christi* azul del panel Sur 2. En Ixmiquilpan, las imágenes del *Libro XII del Códice Florentino* y el *Atlas de Durán*, se usó, con algunas variantes, el recurso de colocar a un guerrero abatido, entre dos personajes y/o grupos de combatientes.

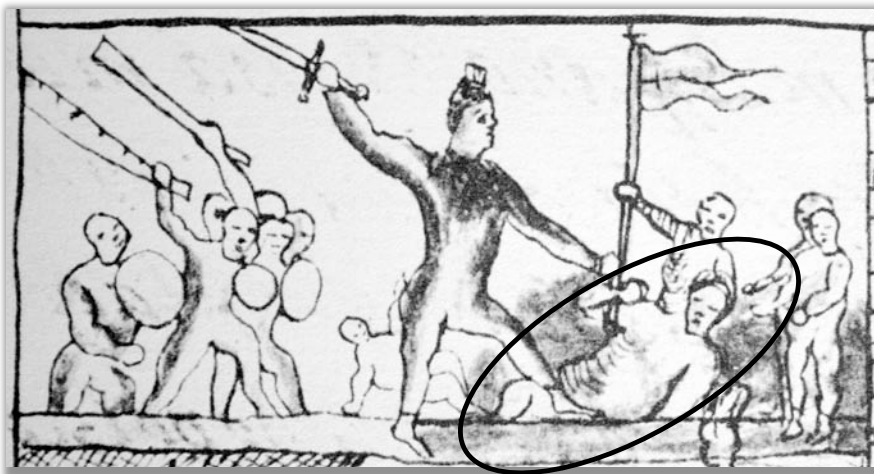


Figura 26. De arriba hacia abajo: lámina del *Libro XII del Códice Florentino* y *Atlas de Durán*. Reprografía del autor.

Los estandartes y la conquista

En todo el friso bajo, sólo los chichimecas sostienen estandartes. En la figura 81, muestro todos los banderines que fueron pintados en el Muro Sur. Los guerreros del norte sostienen pendones que tienen un largo mástil, en este se fijaron lo que parece ser plumas de águila; la parte superior está rematada por plumas largas, como si fueran de quetzal. En éste muro fueron pintados un total de tres estandartes. Ninguno asociado con guerreros mesoamericanos. Es sugerente, que la primera imagen del Muro Sur un personaje sostenga un estandarte semejante al que porta el chichimeca con el arco. Debido al parecido innegable entre los dos estandartes, propongo que este personaje también es un chichimeca.

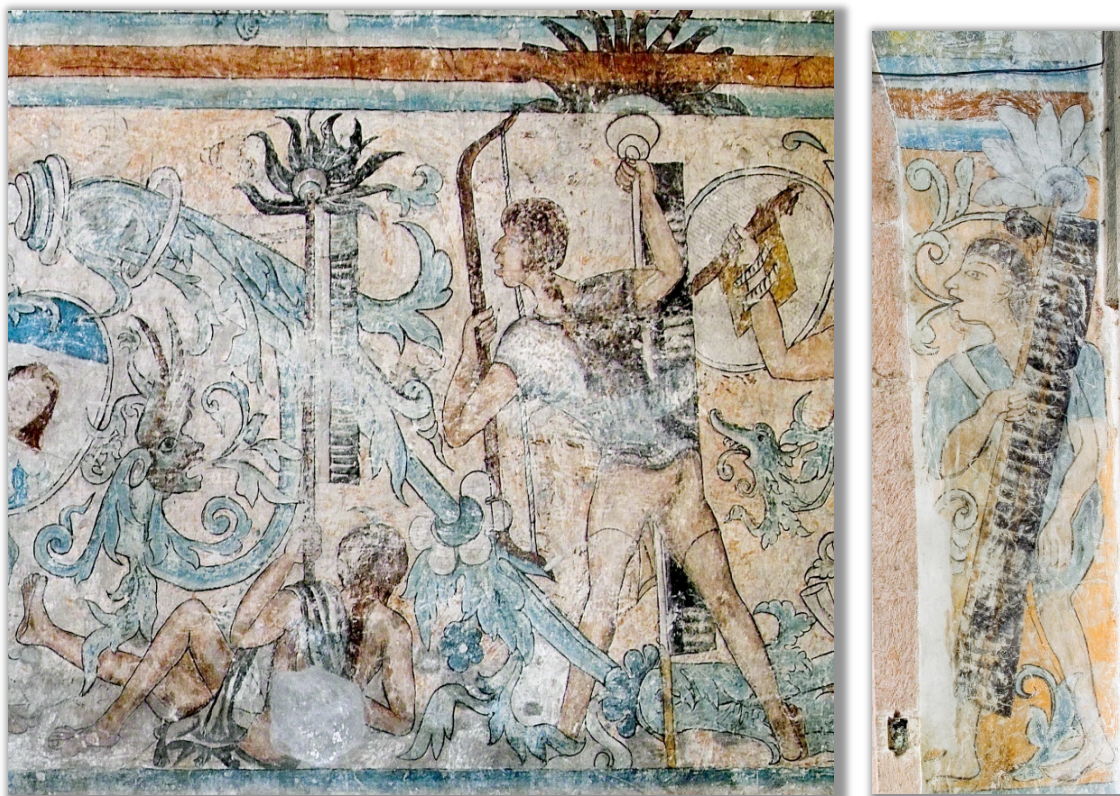


Figura 27. De izquierda a derecha, detalle de los paneles Sur 2 y Sur 1, muro de la Epístola. Fotos del autor.

Es posible que los estandartes, además de que sirven como elementos de identidad, indiquen la beligerancia de los guerreros del norte: son elementos asociados a la actividad guerrera, fueron pintados precediendo al enfrentamiento entre mesoamericanos y chichimecas. En el luneto norte del sotocoro el águila triunfal que se encuentra sobre un nopal entreverado con verdolagas, sostiene un estandarte híbrido, además de las plumas largas, tiene una banderín occidental (oriflama o gallardete). También el águila del presbiterio y el blasón norte de la fachada tienen un estandarte con estos mismos elementos (figura 82). Los estandartes están presentes en dos momentos:

- A. El primero, como apreciamos en la figura 81 es en la Batalla. Únicamente se representaron los banderines chichimecas.
- B. El segundo, en el triunfo. Los estandartes son la exaltación triunfal del bando mesoamericano.

Para Isabel Estrada de Gerlero en el Muro Sur está representada la Batalla y en el Norte, el Triunfo⁴⁵. Como mostré páginas atrás, la batalla está referida mediante el enfrentamiento del guerrero chichimeca (quien sostiene un estandarte) y el

⁴⁵ Estrada de Gerlero, Isabel. "El friso monumental de Iztmiquilpan" En *Actes de XLII Congrès International des Américanistes. Congrès du Centenaire*. París, 2-9 septiembre 1976, Volumen X pp. 9-17. En una obra más reciente, al lado de la Epístola (Sur) lo denomina como el muro de la Centauromaquia (literalmente "batalla de centauros") y mantiene la denominación de muro del Triunfo para el lado del Evangelio (Norte). Véase Estrada de Gerlero, Isabel. "Apuntes sobre el origen y la fortuna del grutesco en el arte novohispano de evangelización." En *De Arquitectura, pintura y otras artes. Homenaje a Elisa Vargas Lugo*. México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2004, pp. 155-182.

mesoamericano. La primera imagen de este muro, en dirección al presbiterio, es la de un chichimeca porta-estandarte, sugiere que la batalla o la guerra fue iniciada por los nómadas del norte. Mientras que en lado del Triunfo, todas las águilas sostienen un estandarte diferente al de los chichimecas en señal de victoria. No lo sustenta ningún guerrero mesoamericano, el hecho que las águilas que están sobre el glifo de Ixmiquilpan nos indica que son los estandartes de los mesoamericanos.



Figura 28. De izquierda a derecha, águila del Luneto Norte, águila del Presbiterio y Águila del Blasón Norte. Fotos del autor.

En este punto es importante resaltar la presencia de las oriflamas en los estandartes mesoamericanos. Este es un elemento exclusivamente occidental, en mi propuesta, establece la identidad cristiana de los guerreros mesoamericanos, además, nos señala la actividad conquistadora de los guerreros indígenas que combaten contra los chichimecas. En los códices de conquista, como el *Lienzo de Tlaxcala* y el *Atlas de Durán*, es un elemento exclusivo de los conquistadores

Europeos, quienes introdujeron el cristianismo en la Nueva España. Estos estandartes de los guerreros mesoamericanos tienen una oriflama, elemento que resalta el carácter cristiano de los indígenas mesoamericanos, los iguala a los conquistadores españoles y también los exalta como *Miles Christi* (Soldados de Cristo) al mismo tiempo que los distingue de los indígenas no cristianos.



Figura 29. Arriba el *Atlas de Durán*, abajo, un detalle del *Libro XII del Códice Florentino*. Reprografías del autor.

En la imagen superior de la figura 80, un indígena con una espada española y otro personaje, presumiblemente un español derribado, forcejean por una oriflama como las que se unen con las insignias indígenas de la figura 82. Es inquietante que en esta imagen luchan por apropiarse del estandarte, mientras en las águilas del lado norte de la iglesia de Ixmiquilpan exhiben estandartes a los que se integra la oriflama. Este puede ser un elemento que señala la conquista, los mexicas luchan contra la conquista hispana, mientras que en Ixmiquilpan los guerreros indígenas, ya cristianos, se lanzan a la conquista del septentrión novohispano.

Guerreros y escudos

Además de las constantes formales y compositivas expuestas, existen otros motivos comunes entre el *Lienzo de Tlaxcala* e Ixmiquilpan. En un fragmento del *Lienzo de Tlaxcala*, se aprecia en la parte superior de la pirámide a dos guerreros, uno de ellos con un yelmo zoomorfo, quizá de cánido, a su lado otro personaje sin casco alguno. Ambos portan *macuahuitl* y escudo con diseños geométricos (figura 84).

En el panel Norte 4, un guerrero con yelmo zoomorfo somete a un chichimeca. El casco del guerrero mantiene parecido sugerente con el personaje del *Lienzo del Tlaxcala*, el escudo que lleva en su espalda también es parecido al escudo que tiene uno de los guerreros del *Lienzo de Tlaxcala*, estas semejanzas refuerzan la

hipótesis de repertorios formales comunes entre los tlacuilo del siglo XVI que trabajaron el tema de la guerra.



Figura 30. De izquierda a derecha y de arriba para abajo: Detalle del *Lienzo de Tlaxcala*, detalle del Panel Norte 4, muro del Evangelio y detalles de las anteriores. Fotos y reprografías del autor.

El enfrentamiento entre grupos en Toledo y los libros de caballerías

A lo largo del presente capítulo, he explicado que el guerrero azul del panel Sur 2 (figura 79), tiene una postura de combate, que también se utilizó en el *Libro XII del*

Códice Florentino y en el *Atlas de Durán*. Al igual que los otros motivos comentados hasta el momento, también tiene sus raíces en occidente. Existen puntos en común con la tradición mesoamericana; por ejemplo, la acción de levantar el arma en señal de ataque también fue representada en las imágenes de los códices mixtecos comentados páginas atrás (figuras 61-63). La posición corporal, en la que se flexiona el pie de adelante, mientras que el pie de atrás está levantado del talón, y el enfrentamiento con un antagonista, parece que fue tomada de un grabado interior de los libros de caballerías. En la figura 85 muestro una imagen del *Lisuarte de Grecia*.⁴⁶ En esta escena se enfrentan dos caballeros a las afueras de un castillo.



Figura 31. De izquierda a derecha: detalle de un grabado interior tomado del *Lisuarte de Grecia* y detalle de los Preliminares de la entrega de Almería, Catedral de Santa María de Toledo, España. Foto y reprografía del autor.

⁴⁶ El grabado en cuestión no es exclusivo del *Lisuarte de Grecia*: “El conjunto de estos grabados aparecerán en casi la totalidad de los libros de caballerías que se imprimieron en los talleres de los Cromberger, ya sea en forma individual...ya sea alternando grabados de diversas series de figurilla...” Lucía Megías José Manuel. *Imprentas y libros de caballerías*. España, Ollero & Ramo, 2000 p. 473.

El guerrero de Ixmiquilpan y el caballero de la izquierda del grabado de *Lisuarte de Grecia* comparten parecidos evidentes. La postura corporal es la misma, con algunas ligeras variantes; escudo se encuentra al frente y espada levantada por arriba de la cabeza. El caballero del *Lisuarte de Grecia* también tiene un faldellín que cubre su cadera. A su vez este grabado mantiene semejanzas muy acusadas con la⁴⁷ sillería Baja de la Catedral de Toledo (figura 85 la imagen de la derecha). Esta relación formal, indica la existencia de nexos entre Ixmiquilpan y una tradición de imágenes de guerra, que proviene al menos, de los últimos años del estilo Gótico; a su vez, los grabados de los libros de Caballerías pertenecen al Renacimiento español del siglo XVI, época de efervescencia de los grutescos. En ambos casos las escenas se desarrollan a las afueras de un castillo, y dos guerreros combaten en campo abierto, también coincide la presencia de un grupo de personas a la entrada del castillo, así como la postura corporal de los combatientes. En las imágenes de la figura 86 aislé a los guerreros de la escena de combate, los parecidos son más evidentes. En el libro de caballería, el musulmán fue sustituido por otro guerrero cristiano al que, además, se agregó una rodela.

⁴⁷ Identificado como los preliminares de la entrega de Almería, según Juan de Mata Carriazo. Mata Carriazo, Juan de *op. cit.*



Figura 32. Detalle de las anteriores.

En la imagen 86, vemos que en Ixmiquilpan, el *Lisuarte de Grecia* y los grabados en madera de Toledo se utilizó una misma postura de guerra, en el tratamiento de la posición de combate, estas imágenes mantienen mayores semejanzas que diferencias entre sí. También en la figura 87 muestro que en el *Códice Florentino* y el *Atlas de Durán* también se empleó la misma fórmula visual. Es importante destacar que a pesar de que los guerreros indígenas usan sus armas antiguas, y tienen insignias prehispánicas, en el traje del guerrero azul del panel Sur 2 se figuró con un motivo fitomorfo una especie de faldellín, como el que se pintó a los españoles en el *Libro XII del Códice Florentino*.

Escalante, Málaga y Pulido⁴⁸ han estudiado la influencia de las imágenes de los libros de caballería entre los tlacuilos. Sugieren que los artistas nativos ya cristianizados y educados en las escuelas conventuales, usaron como modelos visuales grabados de libros de caballerías para la confección de algunas láminas del *Lienzo de Tlaxcala* y el *Atlas de Durán*.⁴⁹

Cortés avanza por el campo, acompañado de un pequeño grupo, provisto de un sombrero y alegres plumas, sujeta la rienda de un caballo que levanta un cuarto delantero con elegancia. Este Cortés de los pintores de Durán nos recuerda grabados del Amadís de Gaula o del Florisel de Niquea. La composición en su conjunto y detalles, como la figura del escudero que carga la lanza al hombro, nos hacen pensar que la escena de la llegada de los españoles a Tlaxcala se inspiró en la portada de algún libro de caballerías. También percibimos la huella de los libros de caballerías en los episodios de Conquista, en el *Lienzo de Tlaxcala* y en algunos otros manuscritos. El jinete que carga contra la infantería enemiga va cortando brazos y cabezas, se basa, sin duda, en los grabados de aquellos libros.

El análisis y las propuestas de los autores citados, me hace considerar la posibilidad de que la postura de guerra que tiene el *Miles Christi* azul de Ixmiquilpan deriva de alguna imagen parecida a la escena del *Lisuarte de Grecia*, de uso común en los libros de caballerías; este género de imágenes formaron parte de una misma tradición de iconografía bélica con los grabados en madera de Toledo. Como vemos en la figura 87, al igual que ocurre con las otras fórmulas visuales que he analizado, también la postura de combate del guerrero azul fue

⁴⁸ Pablo Escalante Gonzalbo, Maite Málaga Iguñiz y Ana Pulido Rull *op. cit.* p. 199.

⁴⁹ *Ibidem* p. 199.

usada en los diversos códices de conquista, como el *Libro XII del Códice Florentino* y el *Atlas de Durán*.



Figura 33. De arriba para abajo y de izquierda a derecha: Detalle de los *preliminarios de la entrega de Almería*, detalle de un grabado interior de *Lisuarte de Grecia*, detalle del panel Sur 2 de Ixmiquilpan, detalle del Códice Florentino y detalle de *Atlas de Durán*. Fotos y reprografías del autor.

La abundancia de guerreros en la misma postura de combate, es una clara muestra del nivel de difusión que alcanzó entre los artistas españoles e indígenas del siglo XVI. La rodilla flexionada del pie adelantado, el arma ofensiva en alto y el escudo tiene más semejanzas con el arte del viejo mundo que con las tradiciones

mesoamericanas del posclásico tardío. Las semejanzas con los guerreros de Toledo y de los libros de caballerías, son un indicador claro de la difusión que tuvo esta pose canónica de la guerra. Necesariamente los artistas nativos entraron en contacto con esta fórmula del guerrero que ataca y defiende. Como anoté en el párrafo anterior, una posibilidad es que se hayan inspirado en los libros de caballerías, pero no puede excluirse algún otro material que ilustrara hechos bélicos.

La guerra de fronteras y la expansión del cristianismo

Ixmiquilpan y Toledo tienen como fondo común que son obras de arte enmarcadas en una guerra de expansión de fronteras; ambas fueron guerras de cristianos contra el otro: en Toledo, moros; en Ixmiquilpan, chichimecas. Varios investigadores han propuesto que existen asociaciones entre las danzas de moros y cristianos con el programa del Friso Bajo.

...cuando Fray Alonso Ponce, comisario general para los franciscanos en la Nueva España, efectúa la visita de los monasterios de la orden, parte de su interés se concentra en las danzas de los indígenas, entre las que destaca la de chichimecas «contrahechos». La evolución de esta danza parece arrancar de la psicomaquia de Moros y Cristianos. La popularidad de la danza de chichimecas «contrahechos» debe haber sido muy difundida, pues Ponce la registra en dieciséis sitios diferentes.⁵⁰

⁵⁰ Estrada de Gerlero, *op. cit.* 1979, pp. 17-18.

Para Estrada de Gerlero, las danzas de moros y cristianos están inspiradas en el concepto de la psicomaquia, inspiraron las danzas de chichimecas (también conocidas como danzas de mecos) y son parte de un mismo sistema de propaganda contra los guerreros del norte, a los que a partir de una tradición dancística se genera otra en la que los moros se sustituyen por chichimecas. Olivier Debrouse tiene un planteamiento parecido⁵¹. Por su parte, Pablo Escalante considera que existe una relación estrecha entre las danzas de los chichimecas y los murales,⁵² danzas que –como señaló Estrada de Gerlero– están inspiradas en las de moros y cristianos. Serge Gruzinski es más audaz en su planteamiento:

Bajo la presión de los agustinos, si bien los pintores indígenas de Ixmiquilpan retomaron el tema cristiano de Moros y Cristianos, escogieron una versión indígena, transformando a los enemigos moros en adversarios chichimecas y a los cristianos en indios del altiplano, nahuas y otomíes, cubiertos de sus más vistosos atuendos. Aunque parezca paradójico, hispanización e indigenización no siempre son procesos opuestos o contradictorios. En el caso que aquí nos ocupa, la indigenización resulta ser una modalidad más sutil del proceso de hispanización.⁵³

La propuesta de Estrada de Gerlero me parece la más fundamentada, además que Debrouse y Escalante, con variantes considerables, desarrollan la idea de la danza como parte de una campaña de propaganda integral contra los guerreros chichimecas. Gruzinski desarrolla su planteamiento en otra dirección, para este investigador los pintores de Ixmiquilpan conscientemente asociaron a los moros

⁵¹ Debrouse *op. cit* p. 167-170.

⁵² “Así tenemos que la danza–psicomaquia de los chichimecas que se bailaba en el atrio de la iglesia pasó a los muros de ésta, reforzando la política oficial frente a los enemigos de la fe y enemigos también, por supuesto, de la expansión minera y agropecuaria de la Nueva España.” Escalante Gonzalbo, Pablo, *op. cit.* 1999 p. 37.

⁵³ Gruzinski, 1997 *op cit.* pp. 353-354.

con los chichimecas, a los cristianos con los guerreros mesoamericanos (otomíes y nahuas). Considero muy difícil sustentar documental y visualmente estos argumentos. Me parece más sugerente que la exaltación a la antigüedad indígena, mediante la indigenización de Perseo, los centauros y grifos sea una estrategia política de implantación de lo hispano, si bien Gruzinski no lo dice, en el contexto de Ixmiquilpan lo hispano equivaldría a lo cristiano y a la aceptación de la corona española y las formas culturales traídas por los conquistadores. En una manipulación magistral de la política, los conflictos ancestrales y los intereses de los grupos sedentarios, se representó a los indios mesoamericanos como protagonistas de una guerra centenaria, en beneficio de los españoles:

Si bien las autoridades españolas declaraban e impulsaban la guerra contra los chichimecas, ésta fue librada, en realidad, por los señoríos mesoamericanos, en su calidad de súbditos del rey de España. No sólo la base del ejército, sino incluso la oficialidad estaba formada por indios y algunos mestizos. Esta fue, en resumen, una guerra entre indios chichimecas e indios mesoamericanos, cuyo resultado fue la pacificación del Norte y su habilitamiento para la práctica de la minería.⁵⁴

Es importante subrayar que hacia 1570 la guerra chichimeca se había recrudecido.⁵⁵ Ixmiquilpan fue pintado entre 1570-71 y el conflicto chichimeca terminó en la última década del siglo XVI. Esto significa que en el Friso Bajo se hacía propaganda de algo que todavía no ocurría, es decir, el triunfo sobre los chichimecas. El sometimiento de los guerreros chichimecas pintado en los paneles WN y Norte 4 hacia 1572 era algo ficticio, pues los cristianos aún no triunfaban

⁵⁴ Escalante Gonzalbo, Pablo, 1998 *op cit.* p. 249.

⁵⁵ Véase p. 225 del Capítulo 3.

sobre los nómadas del norte. Toledo e Ixmiquilpan son programas iconográficos triunfalistas, pero en la Nueva España la victoria sobre los chichimecas tardaría aun tres décadas.

Es muy sugerente que la elaboración de la sillería baja, comenzó en 1489, es decir, en plena guerra y a tres años de que los Reyes Católicos concluyeran la reconquista del reino de Granada.⁵⁶ Esto indica que en España existía el antecedente de representar visualmente, en el interior de un templo católico, el resultado de una guerra aún no concluida, como un medio de propaganda anticipado. El Friso Bajo es un medio de justificación de la guerra contra los chichimecas, forma parte del sistema de propaganda colonialista española, de manera semejante a como lo fue Toledo casi 90 años antes.

⁵⁶ Mara Carriazo *op cit.* p. 16.

Conclusiones

El programa iconográfico de Ixmiquilpan comparte motivos, estructuras compositivas y narrativas con algunos códices indocristianos del siglo XVI. Esto apunta hacia la existencia de repertorios comunes que fueron usados para la imagen de la guerra. Podemos suponer que estos surgieron en las escuelas conventuales, lugares donde se adiestró a los tlacuilos en los principios del arte, según las reglas de occidente. Los pintores nativos incorporaron algunas formulas visuales del arte occidental, así como símbolos cristianos en su quehacer, esto permitió la existencia de significados múltiples en las imágenes; en algunos casos excepcionales, como en Ixmiquilpan, el *Códice Florentino*, el *Lienzo de Tlaxcala* y el *Atlas de Durán*, se estimuló (por diversas causas) a los indígenas para pintaran conforme a su tradición. En los códices en donde se registró la guerra de conquista, el tema de las imágenes permitía que los artistas usaran con mayor liberalidad recursos iconográficos de tradición prehispánica en ellos quedó implícita parte de la antigua cosmovisión.⁵⁷

En el caso de la pintura mural de los conventos e iglesias la situación era distinta. Por una parte, el espacio sagrado era susceptible de una mayor censura en los temas y sus soluciones plásticas.⁵⁸ En Ixmiquilpan, el hecho de pintar una batalla en la que se representan a los indígenas como *Miles Christi* también puede leerse como una exaltación a la conversión y al celo religioso indio. Los múltiples niveles

⁵⁷ Cfr. Magaloni Kerpel, Diana 2003 *op. cit.*

⁵⁸ No debemos olvidar que los frailes encargaban programas iconográficos específicos, además el Primer Concilio Provincial Mexicano atestigua la vigilancia oficial que había sobre los pintores nativos. Véase Capítulo 3 p. 227.

de interpretación de las imágenes del friso bajo, ofrecen posibilidades de lectura desde una perspectiva cristiana; el uso de recursos visuales comunes entre las tradiciones artísticas de Mesoamérica y Occidente, hizo posible que las autoridades del convento no vieran ninguna afrenta a la religión católica en dichas imágenes.

En Ixmiquilpan, los propios agustinos impulsaron⁵⁹ a los tlacuilos para que pintaran los muros y esculpieran los blasones de la fachada a la manera antigua (prehispánica), por así convenir a sus intereses. Los murales exaltan el orgullo guerrero y conquistador de los indígenas mesoamericanos, ahora cristianizados, en su lucha contra los indígenas chichimecas paganos. No se pintó a ningún guerrero español en el Friso Bajo, porque los protagonistas son los indígenas en su papel de *Miles Christi*. En el Friso Bajo se idealiza la idea de un presente glorioso. Los indígenas conquistan y someten en nombre de la religión. Es una lucha espiritual que alude al conflicto real contra los chichimecas. El grutesco en occidente es intemporal e inespacial, se construye con base en reiteraciones y juegos de espejos. En Ixmiquilpan, cada muro relata un proceso diferente del encuentro y su resultado. En el Sur se desarrollan los encuentros, pero estos no fueron pintados según la tradición occidental, si bien se usaron algunas formulas visuales occidentales, la imagen de la guerra utiliza la sinécdoque, no se pinta el proceso completo, sino algunas partes del proceso del combate, esto da por

⁵⁹ En el siguiente capítulo exploraré las razones humanistas agustinas que dieron sustento filosófico a esta fusión.

resultado imágenes de guerra “condensadas”, pictográficas en las palabras de Pablo Escalante.

A lo largo del capítulo, he presentado las convenciones propias de la imagen de guerra del arte indocristiano del siglo XVI, he analizado cómo fueron usadas en distintos lugares, así como sus antecedentes prehispánicos y occidentales. Son imágenes de fusión, hacerlas derivar en exclusivo de una u otra tradición artística puede conducir a negar parte del proceso histórico del mestizaje de la imagen.

El uso de recursos como el agarre por los cabellos, la reducción del tamaño del personaje sometido, la inclinación de éste; fueron elementos compartidos por ambas tradiciones artísticas. Los guerreros que pisan a los derrotados abundan en la tradición prehispánica. Del arte europeo provienen las imágenes de los jinetes en corveta, los guerreros abatidos a sus pies y entre dos grupos. Sin embargo, estas formulas visuales fueron incorporadas a los repertorios de los artistas indocristianos formados en las escuelas conventuales como recursos de sus narrativas mestizas.

La narrativa de Ixmiquilpan está construida con imágenes de enfrentamiento, captura, apropiación y abatimiento. El encuentro bélico comienza (en el Muro Sur) con un enfrentamiento entre mesoamericanos y chichimecas: un chichimeca yace abatido en el piso. Sigue la captura de un guerrero mesoamericano que cayó presa de un monstruo, evocación del vicio; luego se contraponen un guerrero rojo (jaguar) y uno azul, en una relación de oposición típicamente mesoamericana, los guerreros se han apropiado de las cabezas de sus enemigos y las lucen en señal

de triunfo guerrero, se encuentran acechados por monstruos grotescos con arcos y flechas, signos que los identifican con los chichimecas, pero su aspecto monstruoso indica que representa a los vicios. En el muro Norte el enfrentamiento ha concluido, los Soldados de Cristo someten y triunfan contra los vicios, representados con cuerpo de mujeres grotescas y un chichimeca. El Muro Oeste resume las ideas básicas del encuentro guerrero y sus resultados.

Los modos constantes de configurar cada uno de estos procesos de la guerra constituyen elementos clave para establecer la presencia de una tradición de imágenes de guerra.⁶⁰ Su inclusión constante en el arte del siglo XVI, indica que se trata de convenciones de uso generalizado, por lo que se pueden postular como convenciones de la imagen bélica. El carácter convencional de la imagen establece que se le atribuya un significado específico fácilmente identificable por sus destinatarios.⁶¹ Debe atenderse a la imagen en sí misma y sus relaciones contextuales, pues como he señalado, la acción de sujetar los cabellos de un personaje puede significar sometimiento o captura.

En las imágenes prehispánicas del altiplano Central, en época prehispánica⁶² no figuraron combates de ejércitos contra ejércitos, formaciones militares, grupos tácticos, acciones de asalto contra ciudades, fortificaciones o campamentos. Esta

⁶⁰ Son necesarios estudios específicos que determinen los recursos plásticos usados en el románico, el gótico, la tradición mixteca-puebla, los estilos mayas.

⁶¹ Ello no significa que se agote el caudal de significados. Considero que asumir un rasgo o elemento como convención no establece que necesariamente el significado está cerrado al significado específico.

⁶² Como anota Claudia Brittenham, en el México prehispánico se utilizó el recurso de la Sinécdoque Lozoff Brittenham, Claudia, *op cit.* pp. 51.

fue una práctica ajena a la tradición mesoamericana. La tradición maya utilizó recursos narrativos diferentes. Cacaxtla es un caso excepcional más cercano con el naturalismo maya, aunque también usa recursos plásticos del Altiplano⁶³. El contacto con el arte occidental modificó las reglas de operación de las imágenes bélicas en el arte indígena. Se incorporaron recursos occidentales, entre los que se encontraban la representación de batallas (figura 88), este es un recurso de la nueva tlacuiloque. Sin embargo, las batallas difieren en su estructura compositiva⁶⁴. En Ixmiquilpan, la manera en la que se construye el relato de la guerra tiene claras raíces prehispánicas, pues se utilizan una estructura sintética, en donde por medio del enfrentamiento, captura, apropiación y abatimiento se relata el conflicto bélico y su resultado.



Figura 34. **Libro XII del Códice Florentino, batalla entre españoles y sus aliados indígenas contra los mexica.**

⁶³ *Ibidem* pp. 46-62.

⁶⁴ Escalante utiliza como ejemplo dos imágenes que aluden al mismo hecho: la batalla de Coyoacán, en el *Manuscrito Tovar* y en la *Historia de Durán*. Anota que en el caso del primero, el artista indio utiliza recursos cercanos a la tradición prehispánica para figurar el hecho bélico: en lugar de pintar ejércitos, hace alusión a estos mediante unas cuantas figuras de guerreros, los heridos y muertos también se pintaron de manera pictográfica, es decir, como si estuvieran flotando; mientras que el pintor de la *Historia de Durán* “se propone evocar el tropel de los ejércitos, y sus muertos y sus heridos ya no son «pictográficos»: sangran copiosamente, se apoyan el uno sobre el otro, y uno de ellos pide clemencia.” Escalante Gonzalbo, Pablo. “De la pictografía a la pintura.” *Arqueología mexicana*. Vol. VII Núm. 38, julio agosto 1999 p. 51.

Capítulo 3: Ixmiquilpan y la antigüedad clásica en el contexto del grutesco

Introducción

En el presente capítulo, discuto las características formales y temáticas del grutesco. Este análisis es insoslayable porque el Friso Bajo es un grutesco monumental. Situación que le confiere la posibilidad de construir personajes monstruosos a partir del imaginario clásico. El estatuto grutesco de las imágenes, permite que la ambigüedad se utilice como recurso expresivo y estrategia para sugerir asociaciones atrevidas. ¿Qué más audaz que pintar a un Centauro calzado con huaraches indígenas y con un penacho que señala su alta jerarquía? La ambigüedad estimula, intencionalmente, el juego de la imaginación hábilmente conducida por las imágenes que se despliegan desde el testero hasta la zona del altar.

Explorar el grutesco conduce inevitablemente a sumergirse en las aguas de la mitología griega y romana. A navegar en los mitos clásicos y sus adaptaciones al pensamiento cristiano para descubrir su lugar en Ixmiquilpan. Esta labor, me permite identificar a varios personajes que más o menos habían permanecido en el anonimato. Propongo que en los muros de la iglesia conventual, junto con los *Miles Christi* indígenas, fue representado Pan, dios griego que se usó para simbolizar la fuerza desbordante de la naturaleza, los impulsos incontrolados de la



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

lujuria. En los follajes del grutesco monumental de Ixmiquilpan, también habita una cabeza de Górgona que ataca a una versión local de Perseo, Héroe que ostenta la cabeza de Medusa en su escudo. A lo largo del capítulo fundamento estás propuestas.

Para complementar el análisis visual y la búsqueda de atributos iconográficos que me permiten identificar a los personajes de la mitología grecolatina, también usaré el método comparativo. Es una de las pocas vías metodológicas disponibles para entender mejor al Friso Bajo. Por desgracia no existen, o no se han descubierto, documentos que puedan ampliar nuestro conocimiento. Comparo Ixmiquilpan con la fachada plateresca de la Universidad de Oñate, enclavada en el País Vasco, España. Ambos programas son de psicomaquia. La universidad, también conocida como de *Sancti Spiritus*, construida en la primera mitad del siglo XVI. Estas coincidencias posibilitan analogías útiles entre ambos programas: comparten el tema de la psicomaquia, las escenas de combate y la representación de personajes que provienen del imaginario greco latino. Esto me permite mayores posibilidades interpretativas.

Analizo la importancia de los motivos clásicos en ambos programas iconográficos. En este contexto, es importante subrayar que Serge Gruzinski ha sido uno de los investigadores que más ha insistido en ponderar la presencia de motivos y personajes de la antigüedad clásica en el grutesco de Ixmiquilpan. El análisis conjunto entre el Friso Bajo y la fachada de la Universidad de Oñate nos ayudan a

explicar mejor el humanismo renacentista y la asimilación del imaginario griego y romano en el arte del siglo XVI.

En Oñate también se representó a un centauro, se trata de Neso raptando a Deyanira, esposa de Hércules, también hay una escena en la que este héroe lucha contra el libidinoso secuestrador de su mujer. Asimismo, se labró una imagen del *Miles Christi* combatiendo a sus enemigos; en otro lugar se representó a Perseo triunfante, el héroe está coronado y luce a la cabeza de Medusa como trofeo de guerra. Estas semejanzas me permiten explorar con mayor profundidad lo posibles significados de Perseo, Medusa y los centauros de Ixmiquilpan.

Analizo la importancia que tuvo el humanismo del siglo XVI y su conjugación con la actitud agustina de incorporar elementos paganos al cristianismo, como prefiguraciones, alegorías o enseñanzas filosóficas útiles a la iglesia. Desde esta perspectiva, el Friso Bajo es una estrategia política y religiosa que tiene como cometido destacar a la antigüedad indígena, como un recurso expresivo para fortalecer el mensaje de la evangelización. Los guerreros indígenas que combaten a los chichimecas ya no son idólatras, ahora forman parte de las milicias de Cristo, *Miles Christi*.

La última parte del capítulo, la dedico a ofrecer una lectura global del programa. Es la primera en su tipo, pues hasta el momento se han ofrecido interpretaciones parciales, aproximaciones culturales, pero no existía una lectura basada en las secuencias de los paneles, que incorporara todos los elementos del programa.

Lectura que hubiera sido imposible sin las aportaciones de los investigadores que se han ocupado del tema. Discuto la posibilidad de que el águila en el presbiterio represente el triunfo de las milicias de Cristo y prefigure a la Jerusalén Celeste, premio a los guerreros virtuosos que se impusieron al vicio en la psicomaquia.

Ixmiquilpan y el grutesco

En la investigación del programa bélico de Ixmiquilpan, es indispensable evaluar las cualidades formales del grutesco, este género artístico hace uso de formulas compositivas y personajes específicos; sin éste conocimiento el análisis de las pinturas murales del Friso Bajo quedaría incompleto. Como afirma André Chastel,¹ el lenguaje del grutesco se fundamenta en un ordenamiento de los elementos en una concepción fantástica del espacio, las figuras se superponen de manera vertical en una negación completa de la perspectiva y las leyes del mundo físico; por ejemplo, la gravedad tiene otra lógica de operación: un tallo vegetal o una hoja pueden sostener de manera delicada una masa de gran tamaño.

El grutesco es un género de fantasía desbordante, en él, tienen cabida monstruos productos del frenesí de combinar lo incombible. La construcción de sus personajes se realiza mezclando elementos del mundo vegetal, animal y humano en criaturas imposibles. Este tipo de composiciones tienen un carácter clasicista basado en la antigüedad grecorromana. El grutesco se nutre de los discursos mitológicos de la antigüedad,² por esta razón, son frecuentes los centauros, sátiros, tritones y demás personajes del imaginario clásico; pero los pintores de Romano³ no se conformaban con utilizar el repertorio de personajes fantásticos de

¹ Chastel, André. *El grutesco*. Madrid, Ediciones Akal, 2000 p. 25.

² *Ibidem* pp. 19.

³ Véase la página 10 de la introducción general.

origen griego y latino, algunos de sus criaturas híbridas simplemente son inclasificables, personajes monstruosos sin un nombre específico⁴. El fondo común al desarrollo de los grutescos, son las hojas de acanto. Los diseños vegetales son omnipresentes en éste género; la mayoría de los personajes híbridos tienen elementos fitomorfos, o bien, nacen de los zarcillos.

Indudablemente el Friso Bajo cumple con las características del grutesco. El componente visual que permite sustentar tal afirmación, es el despliegue fantástico de guías vegetales gigantescas en ritmos ascendentes y descendentes, de ellas nacen la mayoría de los personajes monstruosos; los roleos vegetales son el contexto, el lugar donde ocurren la Batalla de los Centauros y el Triunfo de la milicia de Cristo. Las acciones de combate en el lado de la Epístola (sur) están enmarcadas por los grandes tallos que se extienden por todo el muro, lo mismo sucede en el lado del Evangelio (norte). Aquí, entre tallos vegetales, florones y hojas de acanto, tiene lugar el triunfo de los guerreros cristianos sobre los chichimecas y las entidades grutescas antropofitomorfas.

Asimismo, todos los monstruos tienen partes vegetales en su estructura corporal: los centauros, el grifo y los personajes antropofitomorfos sometidos por los cabellos, todos ellos se ajustan a esta constante. Sin embargo, debieron pasar varios años desde el descubrimiento de estas pinturas para que se identificaran como imágenes grutescas. El mérito le corresponde a Isabel Estrada de Gerlero

⁴ Chastel, André, *op. cit.* p. 19.

investigadora quien desde 1973⁵ ha insistido que se trata de un grutesco monumental; este hecho explica la presencia de personajes de la mitología y la gráfica greco-latina. Circunstancia que hace necesario el conocimiento de los personajes fantásticos del contexto cultural griego, romano y, naturalmente, renacentista. En la historiografía de Ixmiquilpan, suele mencionarse a los centauros y al grifo, pero existen otros personajes que provienen del imaginario clásico y que su análisis a profundidad había estado postergado.

Faunos

En la figura 41, observamos una cabeza cornuda que remata un zarcillo, los tlacuilos la pintaron en el Muro de la Epístola (sur) y en el muro del Testero (en el segmento suroeste). Se trata de dos representaciones del mismo personaje. Estrada de Gerlero, en su tesis de maestría⁶ lo interpretó como una alusión a los no creyentes. Esta lectura tiene fundamento en un pasaje bíblico (Mateo 25: 31-46), según el cual, Cristo en su papel del Buen Pastor, separa a las ovejas de las cabras.⁷ Indudablemente es una lectura plausible, pero también es necesario considerar el carácter clásico de la composición grutesca para una interpretación más completa.

⁵ Estrada de Gerlero 1973 *op. cit* 91.

⁶ Estrada de Gerlero, Elena Isabel, *op. cit.* 1973 p. 73.

⁷ *Ibidem* p. 105.

En mi opinión, y basándome en el clasicismo de la pintura de romano, este personaje es un fauno. La clave de su identidad son los cuernos caprinos.⁸ De ser correcta esta identificación, los faunos añaden énfasis a la idea de la lucha de la castidad contra la lujuria como uno de los temas principales, lectura que, en última instancia, no entra en contradicción con la propuesta de Estrada de Gerlero: los no creyentes–paganos, idólatras–, están separados de la iglesia, se encuentran a merced de las bajas pasiones. Los faunos y sátiros suelen interpretarse como evocaciones del vicio de la lujuria, dada su naturaleza mixta: de la parte inferior de la cintura predomina la animalidad, mientras que en la otra mitad tiene hegemonía lo humano.

En los faunos se oponen ambas naturalezas, destacando que el órgano de la razón está ubicado en la mitad humana, superior; mientras que los órganos de la generación son de naturaleza animal, bestial. Este dualismo ha sido tomado como metáfora por la iconografía cristiana, los faunos simbolizan las bajas pasiones en oposición con el intelecto, relación que supone una lucha de la lujuria contra las dotes espirituales e intelectuales. En el arte y el pensamiento filosófico-esotérico del neoplatonismo, las representaciones del dios Pan se usaron para significar la lujuria desbordante (figura 42): “El renacimiento, especialmente el pensamiento neoplatónico, se sirvió de la imagen de Pan para simbolizar el mundo de la Naturaleza en estado salvaje, indómito, llegando a asignarle el papel de Dios de la

⁸ Los cuernos pueden confundirse con orejas, sin embargo, las orejas están semi–cubiertas por un motivo vegetal, los cuernos nacen arriba a la altura de las cejas, zona en donde terminan las orejas.

lujuria y las bajas pasiones.”⁹ La lujuria puede ser vista como un símil de la fuerza creadora, indómita, de la naturaleza. El poder desbordante de la naturaleza salvaje, en el pensamiento cristiano novohispano se compara con la libido descontrolada que nos aleja de la salvación. Las cabezas cornudas nacen de las guías vegetales, lo mismo ocurre con los centauros, los grifos y una pareja de chichimecas. Los personajes de vientre prominente, sometidos por los cabellos en el Muro del Evangelio (Norte), también están fusionados con tallos vegetales. Aquí es prudente recordar las palabras de Estrada de Gerlero:

¿Cómo distinguir la virtud del vicio, el mal del bien? Parece claramente dispuesto en ambos grutescos que la virtud está representada por los caballeros indígenas de alta jerarquía, ellos actúan en forma independiente de la planta; su fuerza, por decirlo así, no es generada por el acanto. En cuanto a los vicios, estos están representados por la serie de figuras fantásticas unidas en alguna forma a este poderoso cordón umbilical que las nutre, las dirige y controla y que parece serpiente gigante.

Como señalé páginas atrás, la constante en las figuras monstruosas con su unidad con los roleos vegetales. El movimiento y disposición de los actores grutescos de la acción, está condicionada por los ritmos de los acantos, este elemento unificador es lo salvaje, lo incontrolado; aquí radica la necesidad de exaltar el sometimiento, el control que proporciona orden, medida a las cosas. Para que impere la cordura, es necesario el dominio sobre los chichimecas insumisos, sobre los vicios que nos arrastran a la lujuria y al caos. Los personajes híbridos son una referencia a lo monstruoso del pecado, al estado salvaje de los

⁹ García Álvarez, César *op. cit.* p. 137.

chichimecas, pero también una invitación a reflexionar sobre las fuerzas internas que habitan en el alma del hombre y entran en conflicto entre sí, por el dominio del alma.



Figura 1. Cabezas de personajes cornudos. La presencia de dichos cuernos puede indicar que se traten de faunos o sátiros. Fotos del autor.



Figura 2. Pan y Amadriada, en Pompeya inicios del siglo I a.c.; Pan y la Cabra, Herculano siglo I a.c. Reprografía del autor.

Las figuras híbridas, cobran una importancia capital en lo que nos cuenta el Friso Bajo. Cabe destacar que los faunos estén representados como cabezas y no de cuerpo completo. Menciono enfáticamente lo anterior, porque en el grutesco, figurar a un sátiro de cuerpo completo tiene distintas implicaciones que pintar sólo la cabeza. Esta situación, nos ayuda a conocer la identidad del personaje cornudo que brota de las guías vegetales de Ixmiquilpan:

Tanto Pan como los sátiros cuentan con abundantes representaciones en el grutesco. Generalmente los sátiros aparecen de cuerpo entero formando parte de composiciones amplias. Por otra parte, es frecuente el aislamiento del motivo de la cabeza de Pan, provista de cuernos y de un rostro de gestos marcados.¹⁰

Como apreciamos en la referida imagen 41, la cabeza carece de extremidades, su cuerpo es el tallo gigantesco; son notables los cuernos y la expresión acentuada de gritar. Estas características coinciden con el párrafo citado de García Álvarez. Por lo tanto, las cabezas con cuernos del Friso Bajo son una representación de Pan, personaje que significa el vicio de la lujuria. Pan se encuentra delante del *Miles Cristi* que sostiene un *macuahuitl* y su mirada se dirige en dirección al guerrero chichimeca (figura 43). Es decir, el soldado de Cristo indígena lucha contra los chichimecas y combate a la lujuria. Vicio que habita en el interior del alma humana, enemigo al acecho del *Miles Cristi*. Se enuncian así dos combates, uno externo, histórico, en alusión a la guerra de los chichimecas; otro interno, espiritual en referencia a la salvación.

¹⁰ *Ibidem* p. 138.



Figura 3. Panel Sur 2, muro de la Epístola. Dibujo de Gerardo P. Taber.

¿Medusa?

Hay otras cabezas grutescas que rematan los zarcillos, en la figura 44, una de estas cabezas tiene por cabellos tallos y hojas agitadas que sugieren serpientes en movimiento. Observamos un gesto de hostilidad, perceptible por la apertura desmesurada de su boca, de ella emerge una lengua que agrede al *Miles Christi*, enredándola en su pierna (figura 43). El Soldado de Cristo no parece darse cuenta de que está siendo atacado en los pies. Destacan unas líneas extrañas sobre sus fauces: en la zona de sus labios varias líneas convergen en pares; la disposición de estas me hace pensar que se tratan de bigotes combinados con colmillos.

Es pertinente mencionar que algunos personajes de la capilla abierta de Actopan¹¹ tienen bigotes y colmillos que nos recuerdan a la cabeza a los pies del *Miles Christi* azul. En la figura 44 en el personaje de la derecha, ofrezco un ejemplo. Esta manera de figurar los bigotes se usó en época prehispánica y novohispana, especialmente en esculturas de felinos. También fue empleada en algunos códices coloniales, tal como el Códice *Telleriano Remensis* (figura 45).



Figura 4. Cabeza en la que remata un tallo vegetal en el muro de la Epístola, en Ixmiquilpan. A la derecha, un personaje con “bigotes” parecidos, en el la capilla abierta de Actopan. Fotos del autor.



Figura 5. Códice *Telleriano Remensis*. Reprografía del autor.

¹¹ Pueblo vecino de Actopan, cuyo conjunto conventual también fue fundado por Fray Andrés de Mata.

En el personaje de Ixmiquilpan, el cabello agitado, los colmillos, bigotes y boca desmesuradamente abierta, acentúan su beligerancia. Quiero destacar que el guerrero al que hostiliza es el único vestido a la romana, situación que le confiere un toque clásico. Con fundamento en la vestimenta, el escudo con la cabeza pintada en su interior y el personaje de cabellos agitados a sus pies, puede afirmarse que el Soldado de Cristo vestido de azul, es Perseo el héroe de la antigüedad que se enfrentó y derrotó a Medusa; consecuentemente, la cabeza que lo ataca a sus pies es una de las Górgonas.

Según la mitología griega, había tres hermanas conocidas como Górgonas (Esteno, Euríade y Medusa¹²), de las tres, Medusa era la única mortal. Las Górgonas se caracterizaban por su aspecto monstruoso: su cabellera estaba formada por serpientes, tenían colmillos salientes que remarcaban su ferocidad; cualquiera que las contemplara quedaba convertido en piedra. Perseo, mató a Medusa decapitándola. La cabeza cercenada conservó la cualidad de petrificar a quien la mirara, el héroe griego la utilizó como arma de guerra para convertir en piedra a sus enemigos. Posteriormente Atenea fijó la cabeza de Medusa en su escudo¹³.

¹² Apolodoro. *Biblioteca*. Madrid, Editorial Gredos (Biblioteca Clásica Gredos # 85), 2001, pp. 94, 95; desde Hesíodo se conocen a las Górgonas con los nombres referidos Véase Ruíz de Elvira, Antonio. *Mitología clásica*. Madrid, Editorial Gredos, 1988 p. 45. Ovidio menciona a las Górgonas en plural y utiliza el nombre de Medusa como un sinónimo de Gorgona. Véase Ovidio. *Las metamorfosis*. Madrid, Alianza Editorial (El Libro de Bolsillo, Clásicos de Grecia y Roma) 1998 pp. 163-178.

¹³ Apolodoro *op cit.* p. 96.

Miles Christi indígena, Medusa, Perseo y la psicomaquia

Ovidio en sus *Metamorfosis*, escribió varios relatos que narran las transformaciones de los dioses, los hombres y las cosas. También es el autor más conocido que se ocupó de la historia de Perseo y su lucha contra Medusa y las Górgonas. En 1988 André Chastel señaló la importancia de las *Metamorfosis* en el estudio de los grutescos. Refiriéndose a la presencia de personajes clásicos en los grutescos nos dice el investigador francés:

Las figuritas de la fábula, que con tanta frecuencia se mueven entre los follajes, parecen ágiles puntos de referencia: en este sentido, la ley que rige las combinaciones llevaría a la idea de que ese saber oculto es el de las *trasmutazioni*, el de las metamorfosis. Hay que releer a Ovidio e imbuirse del espíritu de la mitología clásica para poderlas reconocer allí.¹⁴

Para Chastel, el estudio de Ovidio es un auxiliar necesario en la identificación de los personajes que habitan los follajes, también sugiere que en las *Metamorfosis* podemos encontrar claves para entender los ritmos de transformación de los personajes fantásticos que fluctúan entre lo animal, vegetal y humano. Sin embargo, el autor citado se refería a los grutescos renacentistas europeos, principalmente italianos. En la historiografía del arte novohispano, fue necesario que pasaran varios años para que un investigador advirtiera la importancia de *Las Metamorfosis* de Ovidio en el estudio de los grutescos. Este mérito le corresponde a Serge Gruzinski quien propone que el grutesco monumental de Ixmiquilpan es

¹⁴ Chastel, André p. 49.

una transliteración indígena de las *Metamorfosis*,¹⁵ incluso propone la identidad de algunos de los personajes del Friso Bajo:

Un lector algo familiarizado con la lectura de la antigüedad clásica reconocerá, sin duda, tres figuras mitológicas de especial importancia:

- Dafne, cuya cabellera se transformó en follaje y progresivamente se volvió una planta que hunde sus raíces en el suelo;
- los Centauros que luchan contra los Lapitas, y concretamente pienso en el episodio de la muerte del centauro Eurito y en la reacción enfurecida de sus compañeros, quienes, a una sola voz, se pusieron a gritar: «A las armas, a las armas»;
- por último, el héroe Perseo, vencedor de la Górgona, que según el mito logra contar su cabeza monstruosa, cubierta de serpientes¹⁶

Con base en la cabeza cercenada pintada en la superficie del escudo, Gruzinski identifica al *Miles Christi* Azul como Perseo, asegura que fueron representados los Centauros que lucharon contra los Lapitas y que Dafne fue figurada en la cabeza a los pies del *Miles Christi*; utiliza a las *Metamorfosis* como fundamento literario. A pesar de lo extraordinariamente sugerente de su propuesta, un análisis minucioso obliga a reconsiderar algunas de las interpretaciones de Gruzinski.

En las *Metamorfosis*, leemos¹⁷ que Dafne rechazó las propuestas lascivas de Apolo, éste intentó seducirla, ante su insistencia la ninfa huyó asustada, el dios la persiguió; cuando ella estaba a punto de ser capturada, rogó a los dioses de los

¹⁵ Gruzinski, Sergei. "Entre monos y centauros. Los indios pintores y la cultura del renacimiento." En Ares Quejía, Bertha y Gruzinski, Serge (coordinadores). *Entre dos mundos. Fronteras culturales y agentes mediadores*. Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla (número de catálogo 388), 1997 pp. 360-365.

¹⁶ *Ibidem* pp. 359.

¹⁷ Ovidio *op. cit.* pp. 81-84.

ríos y a su padre Peneo, para que le permitieran escapar de las libidinosas intenciones de Apolo; en atención a sus ruegos fue transformada por los dioses en un árbol de Laurel. La identificación de la cabeza grutesca a los pies del *Miles Christi* azul con Dafne no se sostiene. Atendiendo el sentido moralizante del relato de Ovidio, en un contexto cristiano Dafne sería un símbolo de virtud, debido a que se negó a las propuestas de Apolo y conservó la castidad. Como mostré párrafos atrás, los motivos vegetales están en conexión con el bando de los chichimecas/monstruos/vicios.

Es más factible que la cabeza represente a una Górgona. Ataca a Perseo porque el héroe decapitó a su hermana Medusa, cuya cabeza exhibe en su escudo. Dos de las Górgonas son monstruos inmortales, Perseo asesinó a la única que podía morir (Medusa). Es posible que esta Górgona a sus pies simbolice el poder destructivo del mal, su capacidad paralizante; Perseo es inmune a su ataque, es decir, el Soldado de Cristo no teme el poder destructivo del mal. En cuanto a los centauros, no existen bases suficientes para afirmar que estos personajes en el Friso de Ixmiquilpan son el correlato visual de la lucha contra los Lapitas. El hecho de que se hayan pintado centauros, no significa que evoquen éste evento en específico. Gruzinski no ofrece mayores argumentos que sustenten su afirmación. Una alternativa viable, es que representen al centauro Neso,¹⁸ quien en un arrebató de lujuria, intentó raptar y violar a Deyanira, la esposa de Hércules. Esta acción provocó la ira del semidios, héroe que lucha y derrota a Neso. La incontinencia de Neso favorece para que simbolice a la lujuria, uno de los vicios

¹⁸ También participó en el combate contra los Lapitas. Ovidio *op. cit.* p. 362.

más condenados por el cristianismo. En este contexto, Hércules ha sido usado como la representación del triunfo de la castidad. Sin embargo, esta hipótesis también es aventurada, puesto que los guerreros indígenas no luchan directamente contra los centauros, ni ellos han raptado a alguna mujer que pueda identificarse como Deyanira.

Para que los centauros representaran a Neso, necesariamente se debería figurar a Hércules, su némesis. Es muy sugerente que varios de los guerreros indígenas están ataviados con trajes felinos. Coincidentemente, un rasgo iconográfico característico de Hércules es la piel de León,¹⁹ en remembranza del León de Nemea a quien derrotó en batalla. Después de su victoria sobre esta bestia, el héroe griego le quitó la piel para usarla a la manera de una coraza protectora²⁰. Los guerreros asociados con los centauros, lucen trajes felinos, evocando a los guerreros jaguar de la antigüedad. ¿Será posible que simultáneamente aludan a Hércules vistiendo la piel felina? En España, Hércules ha sido uno de los héroes griegos más representados en el arte;²¹ El semidios griego ha sido usado como prefiguración de Cristo, alegoría moral, símbolo de la monarquía española. En el siglo XVI era una figura mitológica de actualidad. Me parece viable que su presencia en Ixmiquilpan, hipótesis que se fortalece por la asociación de los guerreros con trajes felinos con los centauros (figura 94); sin embargo, iconográficamente Hércules se representa luchando contra los centauros y demás

¹⁹ López Torrijos, Rosa. *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1985 p. 116.

²⁰ Cfr. Apolodoro *op. cit.* p. 102.

²¹ Véase Angulo Iñiguez, Diego. *La mitología y el arte español del Renacimiento*. Madrid, Impresora y Editora Maestre, 1952; López Torrijos, Rosa *op cit.*

personajes que tuvo que vencer en sus aventuras, entre las que destacan las doce labores. Suele tener un garrote, rara vez una espada, también puede llevar un arco y flechas. Así como en Perseo el Alfanje fue sustituido por el macuahuitl, bien podría haber ocurrido lo mismo con el garrote; las flechas las lleva en su aljaba, el arco se evitó a fin de que no fuera confundido con los chichimecas. Sin embargo, en ninguna de sus doce labores decapita a un adversario.



Figura 6. Panel Sur 7, muro de la Epístola. Dibujo de Gerardo P. Taber.

Existen elementos a favor y en contra de que estos guerreros puedan ser considerados representaciones de Hércules. En este momento tan sólo puedo dejar abierta la posibilidad de que en Ixmiquilpan los guerreros jaguar sean una versión indígena de Hércules. Si fuera correcta esta hipótesis, dada la asociación

entre Hércules y la monarquía española, se fortalece el sentido histórico y político del programa, en el que los guerreros indígenas pelean por la religión cristiana y el Rey de España.

En cuanto a la identidad de los centauros, se traten del conjunto de los que la combaten a los lapitas, Neso o simplemente la representación de centauros sin identidad definida, afecta a la narrativa de Ixmiquilpan. En el discurso de la psicomaquia es suficiente que simbolicen los vicios, posiblemente la lujuria, dada su doble naturaleza.²² En los relatos de los Centauros combatiendo a los lapitas, como en el rapto de Deyanira, los Centauros dan rienda suelta de manera desmesurada a su naturaleza libidinosa. En estos personajes de naturaleza mixta predomina la animalidad como una fuerza desenfrenada, estado salvaje asociado con el carácter nómada e incivilizado de los chichimecas.

Respecto a la identidad de Perseo, mi análisis coincide plenamente con el de Gruzinski; sin embargo, es justo y necesario reconocer que Isabel Estrada de Gerlero, citando a Wigberto Jiménez Moreno, desde 1973 hace mención del escudo que sostiene el *Miles Cristi* azul como una evocación al escudo de Perseo;²³ posible versión indocristiana de un clípeo.²⁴

²² Estrada de Gerlero, Isabel 1973 *op cit.* p. 110.

²³ *Ibidem* p. 115.

²⁴ Recibe este nombre el escudo circular con la figura inscrita de un personaje mitológico, con ella se alude a una victoria. Véase Calzada Echevarría, Andrés. *Diccionario clásico de arquitectura y bellas artes*. España, Ediciones del Serbal, 2003 p. 227.

Ixmiquilpan y la imagen grotesca de combate

La disposición de los grupos de combatientes, en el Friso Bajo, es diferente al comportamiento de los grutescos europeos de combate. En España, los grutescos de temática bélica²⁵ presentan motivos que de manera abstracta hacen referencia a la guerra, no hay batallas ni referencias visuales al proceso bélico. Tan solo se muestran composiciones estructuradas con base en armas y armaduras²⁶. En la Universidad de Salamanca también fueron representados paneles de este tipo, para Felipe Pereda son imágenes exclusivamente decorativas²⁷ El Friso Bajo tiene una estructura diferente a los grutescos conocidos de temática militar, dicha estructura también es distinta a las imágenes de guerra que se produjeron a fines del siglo XV y comienzos del siglo XVI en occidente²⁸.

La Universidad del Sancti Spiritus e Ixmiquilpan: dos versiones de la psicomaquia.

En el viejo mundo, existen otros ejemplos de imágenes inspiradas en el concepto de psicomaquia. En el gótico del norte de España, en la iglesia de San Isidoro de León, en varios capiteles se representó la lucha entre dos hombres; combate que ha sido interpretado como una psicomaquia (figura 95). A pesar de que estas

²⁵ Como discutí en el capítulo anterior, en la fachada de la Universidad de Oñate fueron esculpidos relieves con escenas de combate con personajes grutescos en un programa de psicomaquia.

²⁶ Sobre este respecto, véase Fernández Gómez, Margarita. *Los grutescos en la arquitectura española del Protorenacimiento*. Valencia. Generalitat Valenciana, 1987 pp. 106, 110-112.

²⁷ Pereda, Felipe *op. cit.* pp. 191-194.

²⁸ Por ejemplo, el político de los corporales de Daroca, el tapiz del Alcázar de Segovia que dio lugar a uno de los muros con escenas de batalla de El Escorial, los tapices de la toma de Argel.

imágenes comparten el tema de la lucha entre vicios y virtudes con el Friso Bajo de Ixmiquilpan, la distancia temporal y estilística impide una comparación fructífera que permita establecer constantes formales y temáticas, que nos facilite acercarnos más a la significación del Friso Bajo.



Figura 7. Capitel de la Iglesia de San Isidoro en León, España. Muestra un combate que alude a la psicomaquia. Foto del autor.

Por fortuna, existe un programa visual inspirado en el tema de la psicomaquia de Aurelio Prudencio, también utiliza imágenes de combate y tiene influencia de Ovidio, asimismo aborda visualmente la idealización del soldado de Cristo (*Miles*

Christi), es contemporáneo a Ixmiquilpan y forma parte del estilo plateresco.²⁹ Me refiero a la fachada de la Universidad de *Sancti Spiritus* en la localidad de Oñate (figura 96). El análisis comparativo de ambos programas iconográficos nos ayuda a explicar la manera en que se trabajó el tema de la psicomaquia en el grutesco, así como los personajes a los que recurrió otro programa plateresco del psicomaquia contemporáneo a Ixmiquilpan.

Esta universidad comenzó sus trabajos de construcción hacia 1542³⁰ gracias al mecenazgo del obispo Rodrigo Mercado de Zazuola, personaje de gran importancia política y cultural en la España de la primera mitad del siglo XVI. Fue Obispo de Mallorca y Ávila,³¹ además de gobernador de Navarra en tiempos de los Reyes Católicos y consejero Carlos I, indudablemente fue un hombre de amplia cultura renacentista, hecho que dejó huella en la construcción de la Universidad de Oñate y los programas iconográficos de los distintos espacios arquitectónicos. No existen documentos que atestigüen que el diseño del programa iconográfico sea obra de Rodrigo Mercado; sin embargo, la mayoría de los investigadores que se han ocupado de estudiar a la Universidad de Oñate, coinciden en la atribución de autoría.³²

²⁹ Véase González y Ruíz *op. cit.*; Fornells Angelats, Montserrat. "Rodrigo Mercado de Zuazola, un mecenas del Renacimiento guipuzcoano" *Ondare*, # 17, 1998 pp. 167-175.

³⁰ *Ibidem* p. 44.

³¹ Fornells Angelats, Montserrat *op. cit.* pp. 168-169.

³² *Ibidem* 87. De manera análoga, tampoco existen documentos que prueben que fue Fray Andrés de Mata el responsable del programa iconográfico del Friso Bajo, pero la mayoría de investigadores coinciden en atribuirle el diseño.

Pierres Picart fue contratado para que labrara los relieves escultóricos de los pilastrones de la fachada. Este mecenas tenía una formación humanista, en Italia había conocido la obra de Filarete, además su biblioteca personal, estaba integrada por libros que atestiguan su amplia cultura teológica y humanista. Dicho material bibliográfico es un recurso muy valioso para entender su pensamiento, son las fuentes intelectuales y visuales que condicionaron la estructura del programa iconográfico de la universidad que fundó éste clérigo culto, a su muerte legó su biblioteca a la universidad que él fundó. Algunos volúmenes destacados son la *Genealogía de los dioses paganos* de Boccaccio, las *Metamorfosis* de Ovidio, *De Civitate Dei* de San Agustín y varios tomos de la obra de Alonso Fernández de Madrigal conocido como el “Tostado”. Este último es un tratado de mitología clásica³³ con adecuación al cristianismo.

³³ De hecho, es el autor del primer manual español de mitología. Véase López Torrijas, Rosa. *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid, Cátedra (Artes, Grandes Temas), 1985 p. 41.



Figura 8. Vista lateral y frontal de la fachada de la Universidad de Oñate. Fotos tomadas de http://es.wikipedia.org/wiki/Imagen:O%C3%B1ate_-_Universidad_Sancti_Spiritus_9.jpg

Los combates en el alma

En la Universidad del *Sancti Spiritus*, la lucha contra los vicios encontró en la literatura y mitología clásicas importantes fuentes de metáforas que fueron adaptadas y re-significadas en el pensamiento cristiano. La antigüedad clásica fue una fuente de personajes heroicos que sirvieron para personificar virtudes. “Los héroes como Hércules, Perseo y Pompeyo, se convirtieron en modelos para el estudiante en su lucha contra las pasiones entre las que se destaca la soberbia, la avaricia y fundamentalmente la lujuria.”³⁴ En ambas basas de la portada central de

³⁴ González y Ruíz *op. cit.* p.140.

la fachada, se esculpieron escenas de lucha (figuras 97). En la basa de la izquierda, Picart labró un combate que se ha identificado como Hércules contra el centauro Neso. En la basa de la derecha, colocó la escena de un caballero combatiendo con un personaje abatido a los pies de su montura y otro sujeto de pie. El combate de Hércules contra Neso es la figuración plástica del relato de *Las Metamorfosis* de Ovidio³⁵ mencionado en las páginas 183-185 de este mismo capítulo.

En la figura 98 reproduzco una fotografía de la basa de Oñate. Vemos que un hombre (Hércules) abraza a un personaje de cuerpo serpentino (el centauro Neso) quien se apoya en dos pies. Hércules tiene en su espalda la piel del león de Nemea. González y Ruíz interpretan esta lucha como una imagen simbólica del combate de la virtud contra el vicio, representados por Hércules y el centauro, respectivamente. Los investigadores citados, se apoyan en gran medida en la *Filosofía secreta*,³⁶ compendio de mitología clásica interpretada desde una óptica cristiana, obra de la autoría de Juan Pérez de Moya, autor del siglo XVI tardío³⁷ reproduce en sus páginas las interpretaciones de las historias mitológicas que hiciera en el siglo XV Alonso Fernández de Madrigal el “Tostado.”³⁸

³⁵ *Ibidem* p. 97-98.

³⁶ Pérez de Moya, Juan. *Comparaciones o símiles para los vicios y virtudes. Filosofía secreta*. Madrid, Ediciones de la Fundación José Antonio de Castro (Biblioteca Castro), 1996. Edición y prólogo de Consolación Barranda.

³⁷ Se publicó en la década de 1580.

³⁸ Véase González y Ruíz *op. cit.* p. 98. Pérez de Moya utiliza varias fuentes para su tratado de la *Philosophía Secreta*; destaca que presenta extensos resúmenes de la obra del Tostado, sin citar, e incluso transcribió párrafos completos. *Cfr.* López Torrijos, Rosa *op. cit.* pp. 41-43.



Figura 9. Detalle de la portada central de la fachada de la Universidad de Oñate, en el país Vasco, España. Se aprecia del lado izquierdo el combate de Hércules contra el centauro Neso. A la derecha un jinete con su caballo en corveta, a los pies del caballo un personaje derribado. Foto obtenida de: http://es.wikipedia.org/wiki/Imagen:O%C3%B1ate_-_Universidad_Sancti_Spiritus_6.jpg

El libro de Pérez de Moya es muy importante, en tanto que recoge una tradición cultural tardo medieval y renacentista, es un excelente auxiliar para conocer el contexto cultural del siglo XVI, porque es un compendio de las ideas mitológicas de ese momento.³⁹ Es necesario destacar que la obra del Tostado se conoció en la Nueva España⁴⁰, en este contexto, la lectura de Pérez de Moya (el Tostado es prácticamente inaccesible) nos puede ayudar a entender el contexto intelectual

³⁹ Cfr. Pérez de Moya *op. cit.* véase la introducción de Consolación Barranda pp. 29 y 30.

⁴⁰ López Torrijos, Rosa *op. cit.* nota 74 pp. 41-42.

español y novohispano y a establecer posibles lecturas de los personajes de Ixmiquilpan.



Figura 10. Hércules combatiendo contra el centauro Neso. Portada central de la Universidad de Oñate. A la derecha, detalle del panel Sur 7 de Ixmiquilpan. Reprografía del autor.

Perseo en Oñate

Perseo también fue esculpido en las basas de los pilastrones de la fachada de Oñate. Su presencia en *Sancti Spiritus* nos indica que existe un precedente, en el viejo mundo, de la representación de éste héroe en un programa de psicomaquia y con tratamiento grotesco tal y como apreciamos en la figura 99. En lugar de

manos, tiene dos bichas que semejan serpientes, de su brazo derecho cuelga la cabeza de Medusa y un alfanje, del brazo izquierdo pende un objeto por identificar. La cabeza de Medusa y el elemento desconocido están unidos por lo que pareciera un tallo vegetal. Perseo se encuentra coronado, lo que indica su triunfo sobre Medusa.



Figura 11. Detalle de la fachada de la Universidad de Oñate. Reprografía del autor.

En la figura 100 comparo la versión de Oñate con el Perseo indígena de Ixmiquilpan. Aparentemente las imágenes son muy distantes en cuanto a su tratamiento formal y significado, pero una mirada atenta nos revela que en realidad

comparten varios atributos iconográficos. Ambos personajes está coronados (El *Miles Christi* azul tiene un *Xiuhzollī*) en el Perseo de Oñate la mano derecha se convierte en bicha serpentina, mientras que la mano derecha del Perseo indígena está rodeada por monstruos de aspecto serpentiforme; los dos ostentan la cabeza de la Medusa, en el relieve de Oñate, es la cabeza que cuelga de su brazo, en Ixmiquilpan, la cabeza de Medusa se representó en el interior de su escudo, a la manera de un clípeo.



Figura 12. Perseo de la Universidad de Oñate y Perseo en el muro de la Epístola en Ixmiquilpan, Hidalgo. Reprografía del autor. Dibujo de Gerardo P. Taber.

Al igual que en el relieve de Hércules, González y Ruiz basan su interpretación del Perseo de Oñate en la *Philosophía Secreta* de Pérez de Moya, como ya mencioné, esta obra reproduce las ideas del Tostado y, en general, del ambiente

intelectual de la época y las fuentes mitológicas conocidas⁴¹. Algunos de los atributos de Perseo los podemos entender a la luz del texto de Pérez de Moya: “Perseo para salir con su empresa, pidió a Mercurio sus alas y su alfange, y a Pallas su escudo...de un golpe cortó la cabeza a Medusa, la que después traía Pallas en su escudo fixada.”⁴²

En la figura 46 reconocemos estos elementos en ambas imágenes, en Oñate el alfanje; la versión indígena de Ixmiquilpan lleva un *macuahuitl* que cumple con la misma función; la cabeza de Medusa cuelga del brazo derecho del Perseo del país vasco, mientras que el escudo del Perseo novohispano es el escudo de Pallas⁴³, con la cabeza de Medusa. Pérez de Moya ofrece dos interpretaciones, la primera alusiva a la guerra, la segunda, más acorde con la psicomaquia:

Llevar el alfange de Mercurio, que era un instrumento que cortava y trabava, denota que en la guerra dos cosas que se han de procurar hazer a los enemigos: mal en sus personas y destrucción en sus averes, por que no tengan con qué sustentar guerra. Lo primero se entiende por cortar del alfange, lo segundo por el trabar, que es quitalles el bien o bastimientos.⁴⁴

El párrafo citado me hace pensar en la guerra a “sangre y fuego” que emprendieron las autoridades novohispanas contra los chichimecas, tal y como lo han mostrado Olivier Debrouse en su trabajo sobre Ixmiquilpan⁴⁵ y Philip W.

⁴¹ Véanse las pp. 193-194 *infra*.

⁴² Pérez de Moya 782.

⁴³ También denominado en ocasiones escudo de Minerva o escudo de Atenea.

⁴⁴ Pérez de Moya 785.

⁴⁵ Debrouse, Olivier *op. cit.* pp. 158-160.

Powell⁴⁶ en su investigación sobre la guerra contra chichimecas. Perseo y sus armas en el contexto cultural del siglo XVI encarnaban valores simbólicos acordes con el momento histórico de la guerra chichimeca, con los intereses de las autoridades civiles y con la perspectiva religiosa de un discurso edificante:

Corta Perseo la cabeza de Medusa, que tenía serpientes por cabellos, quando quitamos la fuerza a las machilaciones, y engaños y otros efectos hechos contra nosotros por la prudencia de nuestros enemigos, los quales después huyen, viendo sus malos pensamientos en el escudo de nuestra constancia y de nuestro valor.⁴⁷

El escudo de Perseo, alude a un discurso erudito de la antigüedad clásica, a una concepción moralizante cristiana; también está acorde con la estética y los valores de la caballería, sirve para exaltar la idea de victoria sobre los enemigos. El propio Carlos V contaba entre sus armas con la llamada *rodela de la Medusa*, (figura 101), que tenía por función simbólica, petrificar al enemigo que contemplara la contemplara.⁴⁸

⁴⁶ Powell, Philip Wayne, *op. cit.*

⁴⁷ Pérez de Moya, *op. cit.* 786.

⁴⁸ Soler del Campo, Álvaro. "Las armas y el emperador". En *Carlos V las armas y las letras*. Granada, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Universidad de Granada, Fundación ICO, 2000 p.118.



Figura 13. Rodela de la Medusa. A la derecha, detalle del escudo que sostiene el guerrero de la Figura 79, del Panel Sur 2, en el muro de la Epístola. Ambos tienen inscritos la figura de Medusa. Reprografía y foto del autor.

Miles Christi

En los capítulos anteriores, he denominado *Miles Christi* a los guerreros mesoamericanos de Ixmiquilpan. Con el término se evoca una concepción cristiana medieval y renacentista del caballero o soldado de Cristo ("*Miles Christi*"). En el contexto de la psicomagia, el soldado de Cristo tiene una significación específica, pues representa el triunfo sobre el vicio⁴⁹. En el imaginario medieval de la guerra (y en cierta medida, también en el renacentista), el combate bélico era una especie de juicio de Dios. Para que la guerra fuera aceptada por la Iglesia, ésta institución debería otorgarle el estatuto de guerra justa. Se pensaba que el resultado sería benéfico para la parte que gozara del favor de Dios y éste sólo se

⁴⁹ "La Edad Media recogió este motivo como explicación de su singular concepción psicomágica de la existencia, siendo los caballeros Alejandro y Rolando motivos comunes de una estética que explicaba el triunfo de la virtud frente al vicio." González y Ruíz *op. cit.* p. 102.

inclinaría hacia el virtuoso, por lo tanto, sólo los guerreros virtuosos tendrían la victoria y podrían ser considerados como *Miles Christi*.

El *Miles Christi* fue un motivo frecuente en la iconografía cristiana, algunos tratadistas como Ramón Llull, le dedicaron su atención al concepto del caballero cristiano⁵⁰. La asociación mística del cristianismo con la caballería tuvo gran aceptación en la iconografía cristiana. Es revelador que Rodrigo Mercado fuera lector de Ramón Llull⁵¹. En la universidad de Oñate, el Caballero de Cristo se encuentra en la basa del pilastrón de la portada central de la universidad de Oñate. En la figura 40, en las imágenes de la derecha vemos que el *Miles Christi* es un jinete, a los pies de su montura yace un personaje abatido en el piso; atrás de éste vemos a otro guerrero de pie. La escena recurre a la fórmula del guerrero abatido ante un caballo y su jinete. Como señalé en el capítulo anterior, los tlacuilos de Ixmiquilpan también usaron esta fórmula, con sus respectivas modificaciones.

En Ixmiquilpan hay una adaptación importante: el Soldado de Cristo está de pie, no tiene montura y se encuentra del lado opuesto al de su par en Oñate; es un personaje victorioso, un conquistador, un combatiente de la virtud y de Cristo, equiparado con un caballero como modelo de conquistador cristiano. En el Friso

⁵⁰ En el siglo XVI Erasmo de Rotterdam también se interesó por la figura del caballero cristiano. Véase Desidério, Erasmo. *Enquirdion o manual del caballero cristiano*. Valladolid, España, Universidad de Valladolid, Secretaria de Publicaciones e Intercambio Científico, 1998.

⁵¹ “La literatura de la Baja Edad Media, difundió con profusión este motivo del «miles». Desde Ramón Llull, de quien Mercado era asiduo lector, tuvo una extraordinaria aceptación en la iconografía cristiana ya que en su obra *Livre del ordre del cavaller*, habla del caballero como un «miles christi», asociación que se inspira sin duda alguna en las epístolas del apóstol San Pablo.” González y Ruíz *op. cit.* p.102 Por otra parte, la influencia de Ramón Llull llegó a la Nueva España se dejó sentir en obras como la *Retórica Cristiana* de Diego Valadés.

Bajo no hay caballos, pero hay un abatido entre dos grupos, coincidentemente éste tiene las piernas cruzadas, como su homólogo en Oñate. Las semejanzas entre los dos personajes son sorprendentes (figura 102).

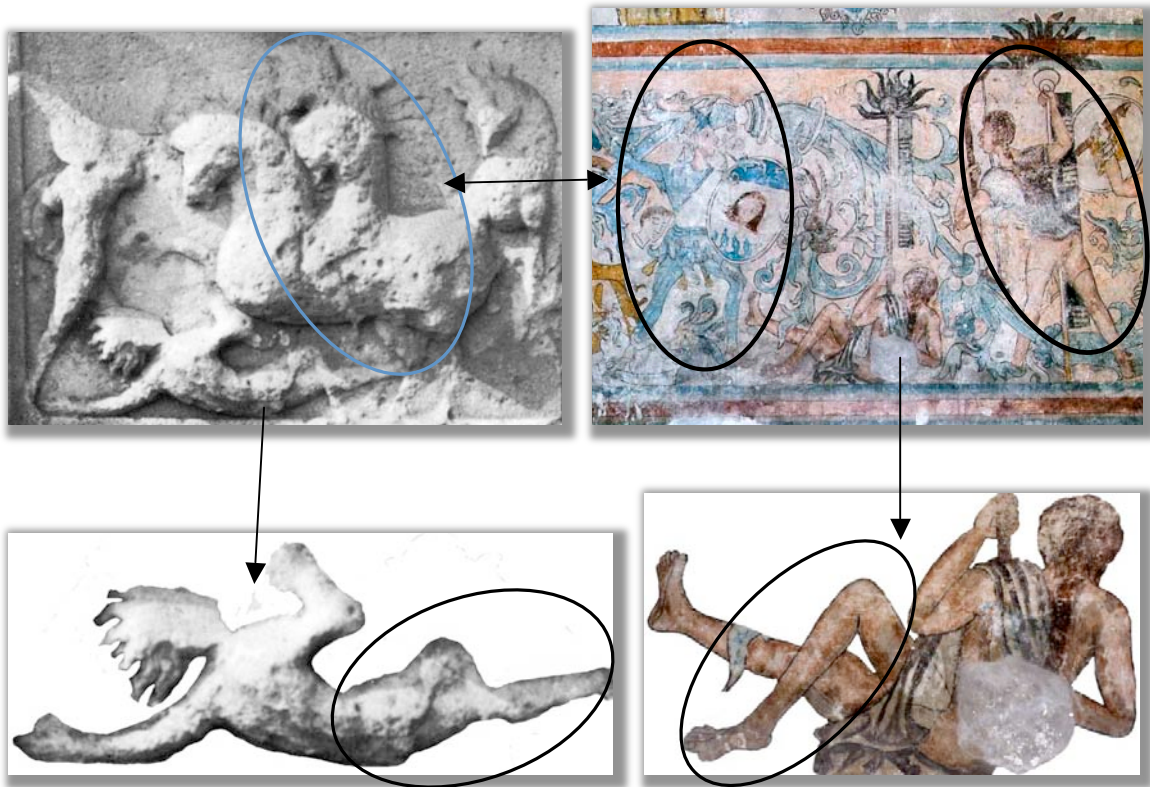


Figura 14. Fachada de la Universidad de Oñate. Portada central, relieve del basamento. En la esquina inferior derecha yace personaje abatido a los pies del caballo, el jinete es un *Miles Christi*. Este recurso visual y temático también se empleó en Ixmiquilpan, aquí el *Miles Christi* está subsumido con Perseo, héroe de la antigüedad clásica. Reprografía, foto y edición del autor.

Según he discutido a lo largo de la tesis, en Ixmiquilpan, el discurso moralizante de la psicomaquia, la ideología militarista implícita en el mensaje triunfalista del Friso Bajo y la imagen de guerra pueden asociarse con la idea del *Miles Christi* que enarbola la bandera de la verdadera religión para combatir contra los vicios/chichimecas. El mensaje está destinado a la feligresía india, por eso se usaron motivos y estructuras compositivas de origen prehispánico. El mensaje es

edificante, pero también tiene claros matices políticos, en tanto que se exalta a los indígenas buenos (mesoamericanos cristianos) y se condena a los indígenas malos (chichimecas bárbaros, viciosos). Con gran fuerza expresiva, transmite el mensaje de la lucha, en donde los indígenas son agentes activos, conquistadores y vencedores, imagen lejana a la versión que ofrece la documentación oficial en la que el indio es sujeto de vejaciones, restricciones y una explotación atroz bajo el régimen de encomienda.

Lujuria y castidad en la psicomaquia

En la universidad de Oñate, la virtud aludida un mayor número de veces es la castidad y en contrapartida, el vicio que más se rechaza es la lujuria.⁵² Esta idea de lucha contra la pasión de la lujuria también está presente en el pensamiento de Prudencio, quien a lo largo de sus obras varias veces arremete contra la mujer como objeto del deseo:

Pues como si la mano del Señor le hubiera dada un rostro imperfecto y necesitara perfeccionarlo, se ciñe la frente con diademas de margaritas y rodea su cuello con sartas de pedrería, o cuelga de sus orejas las pesadas esmeraldas. Entreteje las perlas con sus sedosos cabellos y moldea su peinada cabellera con cadenitas de oro. Da asco pensar todos los arrequives con que inficionan la figura recibida de Dios, de forma que el cutis, embadurnado con tantos ungüentos, pierde el frescor

⁵² González y Ruíz, *op. cit* p. 140.

natural y no puede conocerse ya cuál había sido. Esto hace el sexo débil cuya alma fluctúa fácilmente por el ardor de los vicios en su pequeño corazón.⁵³

Este rechazo a la mujer y en general a lo femenino se traduce en la estructura misma del texto de la *Psicomaquia* en el que personificó a los vicios como mujeres⁵⁴, texto en el que también exalta como el vicio principal a la lujuria. En este contexto es elocuente una pintura mural que cubre uno de los muros de la sala capitular de la catedral de Toledo (figura 103). Se trata de una escena del juicio final en la que se personificaron a los vicios y se les colocó una cartela indicando la identidad de cada uno. La imagen de la lujuria está colocada al centro del grupo. Está personificada como una mujer de la que emerge fuego en la zona de la cadera, mientras ella se sujeta el cabello con ambas manos.

⁵³ Prudencio, Aurelio Clemente. *Obras completas*. Versión e introducciones particulares de D. José Guillen. Madrid, biblioteca de autores cristianos, 1950 pp. 261-63.

⁵⁴ Véase a este respecto Nugent, Georgia S. "Virtus or Virago" En Hourihane, Colum (Editor) *Virtue and vice. The personifications in the index of Christian art*. New Jersey, Department of Art and Archaeology, Princeton University Press, 2000 pp. 13-28.



Figura 15. Detalle del juicio final de la Sala Capítula de la Catedral de Toledo. Foto del autor.

Resulta llamativo que a la izquierda de la lujuria, el vicio de la ira parece huir del vicio de la gula. Estos últimos dos vicios están personificados como hombres, pero por la manera en que la gula sostiene el brazo de la ira, se sugiere una situación de sodomía, una versión de lujuria. Se personificó al vicio de la gula como un sujeto regordete con piernas torneadas que se distinguen notablemente de las piernas de los otros personajes. Nuevamente una cita de Pérez de Moya puede ayudar a esclarecer el sentido de la imagen:

Luxuria es apetito desordenado de carnalidades, y un fuego infernal cuya materia es gula, cuya llama es torpeza, cuya ceniza es inmundicia, cuyas centellas son perversas palabras, cuyo humo es infamia, cuyo fin es tormento: es, finalmente,

destrucción del cuerpo y abreviación de la vida, corrupción de la virtud y quebrantamiento de la ley.⁵⁵

Para Pérez de Moya al igual que para Prudencio, la lujuria es el más detestable de todos los vicios, corrompe el cuerpo y el alma. La gula, por ser un deseo irrefrenable está asociado con la lujuria, ambos vicios destruyen al ser humano: la lujuria hace blandos a los hombres, aunque sean de hierro⁵⁶, la gula inhabilita al hombre para pelear contra los vicios.⁵⁷ La gula intensifica el deseo lujurioso, ambos vicios destruyen al hombre por la desmesura que provocan en él.

El pensamiento cristiano en general es opuesto a la lujuria, en el siglo XVI tanto la fachada de la Universidad de Oñate, como la pintura de la sala capitular de Toledo condenan a este vicio, lo mismo ocurría con los tratadistas de la época. En la Universidad de Oñate el discurso contra la lujuria se entienden por la naturaleza del establecimiento educativo en el que asistían hombres jóvenes, ávidos de aventuras carnales; mientras que en Toledo se personifican los vicios y su poder corruptor del alma, que será arrastrada al infierno si se deja dominar por ellos.

¿Cuál es la importancia de condenar al vicio de la lujuria en Ixmiquilpan? Por una parte, puede obedecer al esfuerzo de los frailes por alejar a los otomíes de la poligamia⁵⁸; por otra parte, puede referirse al autocontrol necesario a los soldados de Cristo y a los guerreros en general, en este sentido, Pérez de Moya interpreta a

⁵⁵ Pérez de Moya, *op. cit.* p. 77.

⁵⁶ *Ídem.*

⁵⁷ *Ibidem* 91.

⁵⁸ Isabel Estrada de Gerlero, comunicación personal, 2008.

el mito clásico de Marte y Venus engañando a Vulcano como una alegoría de la tendencia que tenían los guerreros por la lujuria “y por esta causa juntaban los poetas a Venus y Mars, porque los hombres de guerra son muy encendidos en este vicio y guardan poca castidad, y esta opinión es de Aristóteles.”⁵⁹

La psicomaquia y la Jerusalén celeste

La psicomaquia es la lucha en el interior del alma humana entre virtudes contra vicios; la Jerusalén celeste el premio por el triunfo sobre los vicios. Así como en *De la Doctrina Cristiana*, San Agustín hace una apología al humanismo conciliador con el pasado pagano, en *La Ciudad de Dios*, concilia el pensamiento platónico con el cristiano y su visión teleológica es completamente empática con la doctrina de la psicomaquia. Como podemos apreciar en la figura 104, en una hornacina de la fachada, en Oñate se colocó una escultura de San Agustín sosteniendo un edificio en miniatura con ambas manos. Para González y Ruíz, la presencia de San Agustín alude a la adaptación que hizo el obispo de Hipona del pensamiento platónico al cristianismo en la *Ciudad de Dios*.⁶⁰ En esta obra postula dos destinos finales para el creyente conforme su comportamiento en vida: Babilonia y la Jerusalén Celeste.⁶¹ La vida terrenal es un tránsito entre estos dos destinos finales del alma.

⁵⁹ Pérez de Moya 547.

⁶⁰ Cfr. González y Ruíz, *op. cit.*

⁶¹ San Agustín. *Obras de San Agustín XVI. La ciudad de Dios*. La editorial Católica (Biblioteca de autores cristianos), 1988 p. 17-49; 682-684.

El paso por el mundo supone un combate entre la virtud y el vicio. El triunfo de las almas sobre sus pasiones tiene como recompensa a la Jerusalén Celeste como destino final.⁶² Planteamiento complementario la idea de psicomaquia de Prudencio. En el arte conventual novohispano del siglo XVI, el simbolismo de la Jerusalén Celeste ocupó un lugar privilegiado. Para Isabel Estrada de Gerlero, los conjuntos conventuales simbolizaban a la iglesia militante,⁶³ simultáneamente son una prefiguración de la Jerusalén celeste.⁶⁴



Figura 16. Detalles de San Agustín en Oñate (izquierda) y un blasón (derecha) en el Claustro Alto del convento de Ixmiquilpan. Reprografía y foto del autor.

⁶² González y Ruíz, *op. cit* p. 106-109.

⁶³ Estrada de Gerlero, Isabel *op. cit.* 1986.

⁶⁴ *Ibidem* p. 634. Martha Fernández coincide con esta propuesta y la extiende a la recreación del Templo de Jerusalén. Véase Fernández, Martha. *La imagen del templo de Jerusalén en la Nueva España*. México, UNAM, 2003 pp. 65-79.

En Ixmiquilpan, además de las referidas imágenes del Obispo de Hipona; probablemente se le evoca en forma abstracta. Sobre las dos hornacinas laterales de la portada, arriba de las conchas valvas, fue esculpido un motivo que sugiere la presencia de unos dedos que sostienen lo que pudiera ser un edificio con tres arcos (figura 105). Sobre este edificio vemos un flamero. La imagen resulta sugerentemente parecida a los grabados en los que se figuró a San Agustín una iglesia sobre un libro.⁶⁵

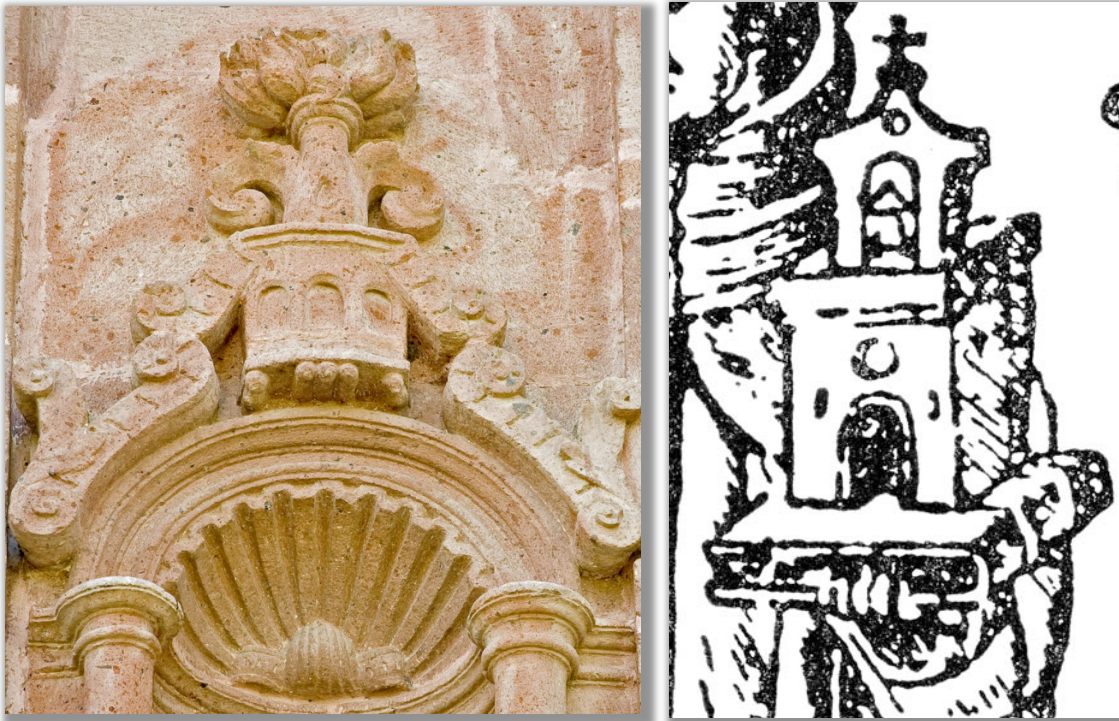


Figura 17. Detalle de la fachada de Ixmiquilpan. Detalle de un grabado novohispano con la imagen de San Agustín. Foto y reprografía del autor.

⁶⁵ Esta idea fue sugerida al autor por el Mayor de Alfajayucan, don Francisco Luna Tavera.

El humanismo y la antigüedad clásica

Los murales de Ixmiquilpan son el resultado del humanismo agustino. En los primeros siglos del cristianismo, se intentó cristianizar el pensamiento clásico, actitud emprendida en el siglo V, entre otros, por Prudencio⁶⁶ y su contemporáneo, San Agustín. La orden agustina se distinguió en el afán de utilizar el pensamiento grecolatino para los fines que convinieran al cristianismo. Para entender a cabalidad los fundamentos agustinos de su visión humanista, a continuación cito en extenso un párrafo de San Agustín:

Si tal vez los que se llaman filósofos dijeron algunas verdades conformes a nuestra fe, y en especial los platónicos, no sólo hemos de temerlas, sino de reclamarlas de ellos como injustos poseedores y aplicarlas a nuestro uso. Porque así como los egipcios no sólo tenían ídolos y cargas pesadísimas de las cuales huía y detestaba el pueblo de Israel, sino también vasos y alhajas de oro y plata y vestidos, que el pueblo escogido, al salir de Egipto, se llevo consigo ocultamente para hacer de ello mejor uso, no por la propia autoridad sino por mandato de Dios, que hizo prestaran los egipcios sin saberlo, los objetos de que usaban mal; así también todas las ciencias de los gentiles no sólo contienen fábulas fingidas y supersticiosas, y pesadísimas cargas de ejercicios inútiles, que cada uno de nosotros saliendo de la sociedad de los gentiles y llevando a la cabeza a Jesucristo ha de aborrecer y detestar, sino también contienen las ciencias liberales muy aptas para el uso de la verdad, ciertos preceptos morales utilísimos y hasta se hallan entre ellas algunas verdades tocantes al culto del mismo único Dios. Todo esto es como el oro y la

⁶⁶ “La tarea constante de la Iglesia es cristianizar todas las cosas y ponerlas al servicio de Cristo, transformando la materia y el tiempo en eternidad y espíritu. De idéntica manera, vio Prudencio su misión de cristianizar toda la poesía, ofreciéndola a Dios como latría y liturgia propia.” Prudencio, Aurelio Clemente. *Obras completas*. Versión e introducciones particulares de D. José Guillen, introducción general de Fray Isidoro Rodríguez, O.F.M., Madrid, biblioteca de autores cristianos, 1950, pp.50.

plata de ellos y que no lo instituyeron ellos mismos, sino que lo extrajeron de ciertas como minas de la divina Providencia, que se haya infundida en todas partes, de cuya riqueza perversa e injuriosamente abusaron contra Dios para dar culto a los demonios; cuando el cristiano se aparta de todo corazón de la infeliz sociedad de los gentiles debe arrebatárles estos bienes para el uso justo de la predicación del evangelio. También es lícito coger y retener para convertir en usos cristianos el vestido de ellos, es decir, sus instituciones puramente humanas, pero provechosas, del que no podemos carecer en la presente vida.⁶⁷

En el párrafo anterior, San Agustín justifica que el cristianismo conozca e incorpore para su propio beneficio los logros intelectuales de los pueblos paganos. Como ya señalé, el propio San Agustín dedicó parte de su obra a conciliar el pensamiento clásico con el cristianismo⁶⁸. Es importante resaltar que en los siglos XV y XVI en Europa se encontraba en boga el humanismo renacentista que también realizó la labor de exégesis del pensamiento clásico, en sus vertientes filosóficas, mitológicas y esotéricas⁶⁹ con un considerable impacto en las artes visuales, influjo al que no fue ajena la Nueva España⁷⁰. Los principios filosóficos y humanistas agustinos explican por qué en una iglesia conventual de esta orden, se utilizaron recursos visuales ajenos a la tradición occidental.

⁶⁷ San Agustín. Obras de San Agustín, *Sobre la doctrina cristiana*. Edición preparada por el padre Fr. Balbino Martín, O.S. A. Madrid, La editorial Católica (Biblioteca de autores cristianos), 1957, pp. 187.

⁶⁸ Báez Rubí, Linda. *Mnemosine novohispánica. Retórica e imágenes en el siglo XVI*. México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas (Estudios de Arte y Estética # 58) 2005, pp. 52-53.

⁶⁹ Algunos personajes como Marcilio Ficino (1433-1499) realizaron esta labor a solicitud de hombres como Lorenzo de Médici. La obra de Ficino es de relevancia para el arte renacentista y en especial los grutescos. Báez Rubí, Linda *op. cit.* 53; sobre la importancia de la obra de Ficino en el grutesco véase García Álvarez, César. *El simbolismo del grutesco renacentista*. León España, Universidad de León, 2001; sobre la relación de Ficino con el pensamiento de San Agustín véase González de Zarate, Jesús María y Ruíz Ael, Mariano. *Humanismo y arte en la universidad de Oñate*. España, Instituto de Estudios Iconográficos Ephialte del ayuntamiento de Victoria Gasteiz, 1989 p. 90.

⁷⁰ Báez Rubí, Linda *op. cit.*

Conforme al pensamiento del Obispo de Hipona, la revelación divina fue continua⁷¹ en el tiempo, culminando con el cristianismo. Los pueblos de la antigüedad, incluso los pueblos dominados por la idolatría, tenían verdades útiles sobre el verdadero Dios; asimismo, sus ciencias y artes, una vez libres de elementos idolátricos, poseen elementos provechosos para los cristianos.⁷² Los anteriores razonamientos justificaron que se utilizaran las alegorías de la antigüedad clásica, como fuentes de metáforas edificantes dentro del arte cristiano. Los mitos, fábulas y alegorías grecolatinas podrían ser conciliados con el catolicismo.⁷³

Los Miles Christi y el orgullo nativo

Como han mostrado Estrada de Gerlero y Olivier Debroise, indudablemente el programa iconográfico respondía a las necesidades políticas del momento. Respondía a la campaña de propaganda para justificar la guerra chichimeca. El Friso Bajo alude a este conflicto pero no es su relato histórico, sino su apología religiosa y solución simbólica. Enaltece a los guerreros nativos, nuevos cristianos

⁷¹ “En efecto, no hubo otro pueblo que propiamente fuera llamado pueblo de Dios; pero no podemos negar que hubo también en los otros pueblos algunos hombres que pertenecieron por comunicación no terrena, sino celeste, a los verdaderos israelitas ciudadanos de la patria celeste.” San Agustín. *Obras de San Agustín XVII. La ciudad de Dios*. La editorial Católica (Biblioteca de autores cristianos), 1988 p. 518.

⁷² San Agustín menciona como ejemplo, que no porque se diga que Mercurio inventó las letras (la escritura) vamos a dejar de aprender a leer. San Agustín *op cit* 1957 p. 149; *Cfr.* González y Ruíz, *op. cit.* p. 90-91.

⁷³ Refiriéndose a las fachadas de la Universidad de Salamanca y de la Universidad de Oñate, Jesús González y Mariano J. Ruíz nos dicen “El poblamiento de imágenes, la disposición ornamental a «*candelieri*», el abuso de los grutescos tanto en el tercio inferior de las columnas como de los frisos, denuncia claramente esta estética icónica que, en función de modelos de la antigüedad, quiere ajustarse al nuevo sentir del Humanismo” González y Ruíz *op. cit.* p.42.

que combaten una guerra contra los chichimecas paganos. Se trata de impulsar el orgullo nativo, representándolos como las milicias de Cristo.

La guerra chichimeca puede leerse como un conflicto de mesoamericanos contra los indígenas nómadas del norte, fue un antagonismo ancestral catalizado por los españoles a su conveniencia. Al igual que Hernán Cortés supo capitalizar el sistema mesoamericano de alianzas y odio contra los mexicas, las autoridades españolas movilizaron a los guerreros mesoamericanos contra los chichimecas. La puesta en marcha de la maquinaria guerrera hizo necesario un gran despliegue de propaganda. El Friso Bajo de Ixmiquilpan es uno de estos despliegues.

Otro factor de considerable peso, fue tendencia agustina al eclecticismo visual. Esta tendencia la aprovecharon programas iconográficos que mezclan la antigüedad clásica y los mitos griegos con las enseñanzas cristianas. En el Friso Bajo, a lo anterior se debe añadir los recursos formales y estructuras compositivas prehispánicas incorporadas a la narrativa por así convenir a los intereses colonialistas españoles. Indudablemente el programa tiene un contenido sagrado, pero también político, es casi imposible separar ambas instancias en las lecturas de los murales.

Una lectura global

Debido al espacio religioso, es evidente suponer que los frailes que encargaron el programa deseaban un discurso edificante.⁷⁴ Como he mostrado a lo largo de la tesis, también existe una fuerte carga simbólica relativa a la exaltación de los indígenas como *Miles Christi* y una evocación a la antigüedad clásica. Asimismo, el Friso Bajo de Ixmiquilpan tuvo un discurso político-religioso en el contexto de la guerra chichimeca. Bajo estas premisas propongo la siguiente lectura:

En el Muro Sur, en dirección hacia el presbiterio, el programa arranca con el personaje que sostiene un estandarte chichimeca (panel Sur 1, figura 82). La idea de batalla se encuentra sintetizada en el panel Sur 2 (figura 80). Para comunicar esta idea se utilizó el enfrentamiento entre personajes que sintetizan los dos grupos humanos en conflicto. El arco y el estandarte define a los chichimecas; el *macuahuitl* a las milicias de Cristo, además, los guerreros mesoamericanos cristianos son los únicos que lucen trajes guerreros de jaguar y coyote.

⁷⁴ Sobre este tenor nos dice Elisa Vargas refiriéndose a la valoración de la obra de arte novohispana: "Un concepto de santo Tomás refleja y resume claramente, desde el punto de vista escolástico, la naturaleza del fenómeno artístico «*Lo importante no es que el artista no opere bien, sino que cree una obra que opere bien. Lo que importa es la utilidad de la obra de arte y su participación en las necesidades del hombre.*» Es decir, que, teóricamente, no se exigía de los artistas obras de perfección académica, ni de un estricto naturalismo, ni de absoluta originalidad creativa, sino obras que sirvieran como objetos transmisores de mensajes moralizantes de la iglesia." Vargas Lugo, Elisa. "Introducción al arte colonial." En *Historia de arte mexicano*. México, SEP-Salvat, 1986 pp.617.

Los enemigos terrenales y espirituales

La lucha abarca dos realidades: una terrenal y otra espiritual. Los *Miles Christi* indígenas se enfrentan a los chichimecas enemigos físicos, históricos; los verdaderos contendientes son otras fuerzas, no humanas sino espirituales representadas por los monstruos grotescos. Estas fuerzas son los vicios. Su deformidad acusa su carácter negativo; son versiones indígenas de creaturas del imaginario clásico, identificados por el pensamiento cristiano como la personificación de vicios. En el panel Sur 2 (figura 106) los chichimecas de la izquierda se asimilan formalmente a un centauro, esto hace evidente su paganismo, idolatría y vida viciosa, dada la doble naturaleza de los centauros y su tendencia a caer presos de la lujuria.

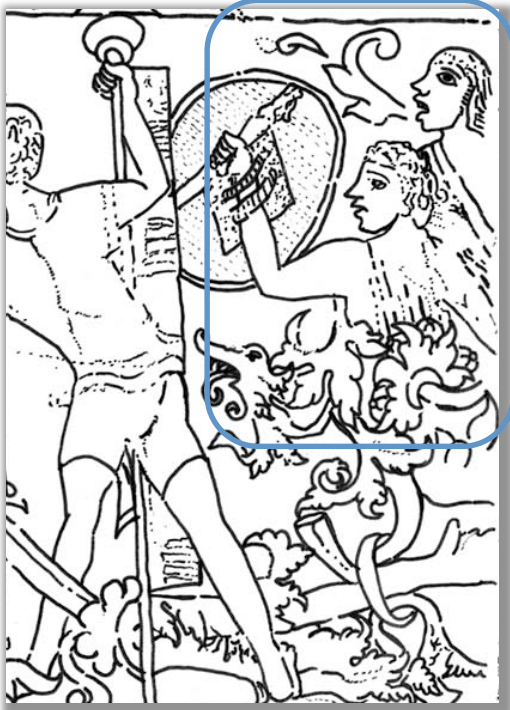


Figura 18. La imagen de la esquina superior izquierda es un detalle del panel Sur 2, el de la esquina superior derecha del panel Sur 4, muro de la Epístola. El dibujo de abajo es una panorámica de este mismo panel. Señalé con rectángulos azules la asimilación entre el centauro y los chichimecas. Dibujos de Gerardo P. Taber.

La lucha es encarnizada. Los indígenas cristianos son comparables con los héroes de la antigüedad, con Perseo que logró derrotar a la medusa monstruosa. La lujuria los hostiga constantemente, esto lo indican las cabezas cornudas que identifiqué como Pan, símbolo de la libido incontrolada. Algunos guerreros caen y son capturados por el pecado, esto se muestra en las figuras 107. Está indicado por el grifo que captura a un guerrero desnudo, armado con su *macuahuitl*. Los *Miles Christi* vencen a los chichimecas. Los enemigos de la religión son derrotados, los mesoamericanos cristianos toman su cabeza como señal de victoria guerrera (figura 108). Es una guerra santa, una guerra justa, pero también una guerra sagrada indígena, esto último está significada por la oposición de un guerrero jaguar rojo con un guerrero azul (figura 33). Hasta aquí se desarrolla la batalla.

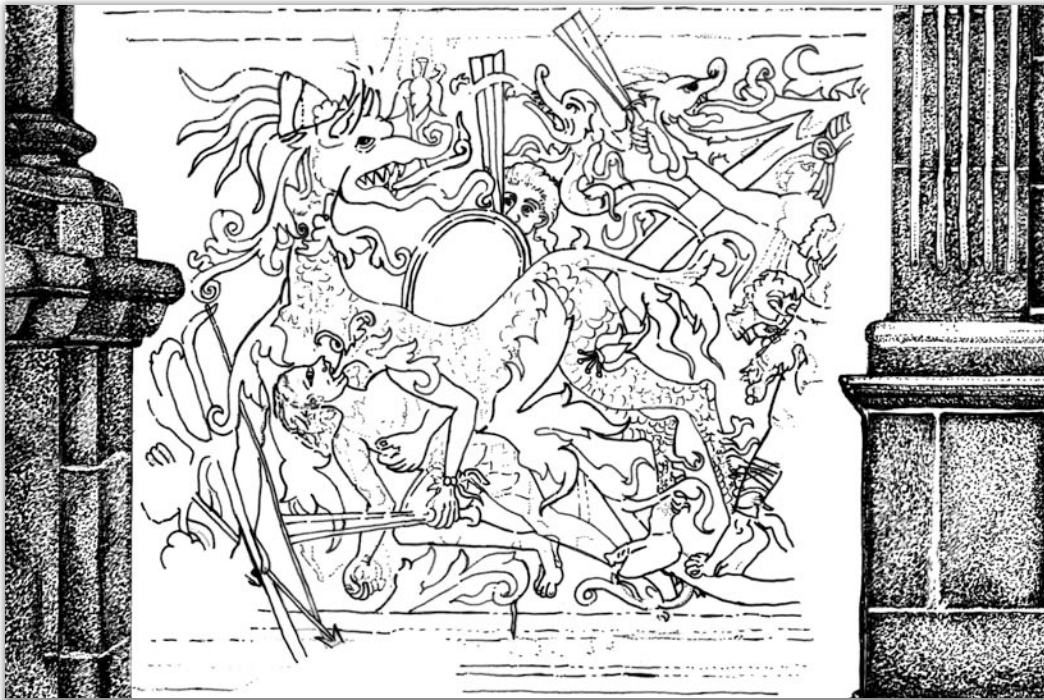


Figura 19. Panel Sur 6, muro de la Epístola. Dibujo de Gerardo P. Taber.



Figura 20. Panel Sur 7, muro de la Epístola. Gerardo P. Taber.

Los vicios derrotados

En el Muro Norte, se exalta el triunfo de los *Miles Christi*. Triunfo contra los hombres y contra los pecados. ¿Contra qué pecados luchan? En la psicomaquia, de Aurelio Prudencio, el primer combate lo traban la Fe contra la Idolatría.⁷⁵ En Ixmiquilpan es clara la oposición entre los paladines de Cristo contra los indígenas paganos. Luego, en el segundo combate lucha Castidad contra Lujuria. La personificación del vicio cae abatida ante la virtud, quien la decapita. Prudencio nos relata así el final del combate entre Castidad y Lujuria: “Viéndola entonces

⁷⁵ Prudencio, Aurelio *op. cit.* pp. 305-311.

desarmada [a Lujuria], introduce [Castidad] la espada en la garganta del vestigio, que arroja ardientes vapores, mezclados con sangre y cieno, y, exhalando su espíritu hediondo, inficiona todo el aire.”⁷⁶

Esta acción es muy sugerente, si tenemos en cuenta que en el Friso Bajo los *Miles Christi* decapitan a los chichimecas derrotados. Como he discutido a lo largo de la tesis, la decapitación y exhibición de las cabezas es una convención visual prehispánica.⁷⁷ Desde mi propuesta, su presencia en el Friso Bajo se justifica con la lectura de la *Psicomaquia* de Prudencio; en otro párrafo por demás sugerente, Prudencio exalta el triunfo de Judit sobre Holofernes como símbolo de la victoria sobre la lujuria:

Y quizá esta matrona, fue poco fuerte, luchando como luchaba a la sombra de la Ley antigua, pero significaba cómo han de luchar nuestros cristianos, a quienes se infundió el verdadero valor en cuerpos terrenos, de forma que débiles guerreros abaten las cabezas más altivas.⁷⁸

Como mencioné en el segundo capítulo, Pablo Escalante identifica la historia de la decapitación de Holofernes en el Friso Alto⁷⁹ (figura 50). Prudencio recalca que los guerreros más débiles, con favor de Cristo pueden destruir a sus enemigos más fuertes, usa como metáfora el abatimiento –decapitación–de las cabezas. Además, la exhibición de las cabezas de los enemigos derrotados, también fue

⁷⁶ *Ibidem* p. 311.

⁷⁷ Véase González Torres, Yolotl. *El sacrificio humano entre los mexicas*. México, Fondo de Cultura Económica, 1994, pp. 279-384.

⁷⁸ Prudencio, Aurelio *op. cit.* pp. 311-313.

⁷⁹ Véase Capítulo I p.32.

usada en el grutesco europeo. Esto lo podemos ver en la figura 105 del Coro de la Catedral de León, España. Es una imagen del siglo XVI; en ella, David ha decapitado a Goliat y luce su cabeza (a la manera grutesca). También es una alegoría del triunfo de la fe sobre la idolatría y del débil sobre el fuerte. En la misma figura, a la derecha coloqué la imagen un detalle del Friso Alto, en el que observamos a la cabeza decapitada, el alfanje y la rodela que Escalante identificó como una alusión a la derrota de Holofernes. Llama la atención que el tratamiento formal de la cabeza y el alfanje es muy parecido. Estas imágenes son un claro testimonio que en occidente también se utilizó a las cabezas de decapitados como trofeos.

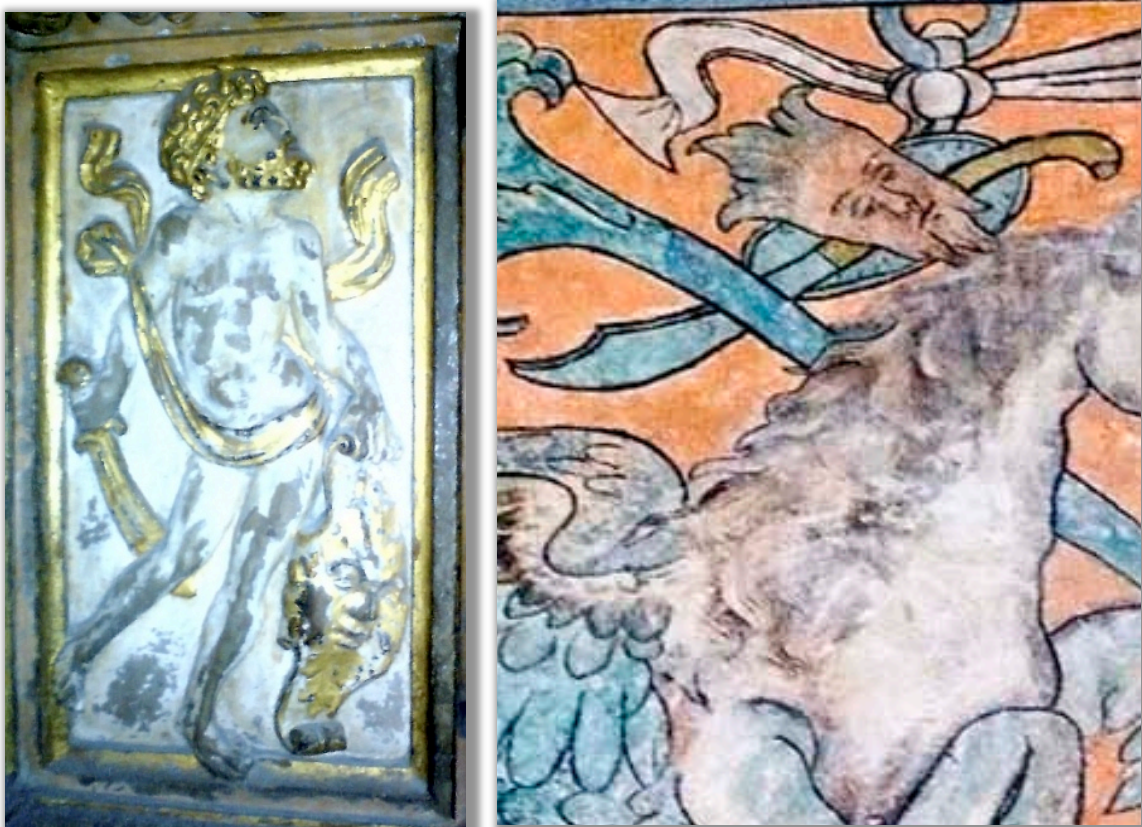


Figura 21. A la derecha, imagen del coro de la Catedral de León; a la izquierda detalle del Friso Alto, en Ixmiquilpan. Fotos del autor.

La Lujuria

En Oñate el pecado más condenado es el de la lujuria. La simboliza el centauro Neso que Rapta a Deyanira, adaptación plástica de las *Metamorfosis* de Ovidio. En Ixmiquilpan, los centauros (como en la figura 108) fueron pintados atrás de los guerreros que decapitan a los chichimecas derrotados. Los centauros se asocian con la lujuria, lo mismo la representación de Pan en las cabezas cornudas. Como he insistido, Prudencio y Pérez de Moya consideran a la lujuria como uno de los peores pecados. Como comenté páginas atrás, Prudencio personificó a los vicios como mujeres.⁸⁰ Es pertinente recordar que en los grutescos se simbolizaba con el Anteros (amor ciego, representado con un niño vendado) el deseo sexual impuro⁸¹.

Con base en los anteriores argumentos, considero que son dos los vicios representados en Ixmiquilpan: la idolatría y la lujuria. La idolatría está significada por el chichimecas sometido en la figuras 67 y 98 (en el interior del medallón), la lujuria por los centauros y por las cabezas cornudas (Pan). Estas pueden ser las razones por las que, en el Muro Norte, los mesoamericanos cristianos someten tanto a un chichimeca, como a personajes grutescos ambiguos, antropofitomorfos. En mi opinión encarnan al vicio de la Lujuria y el dominio de los *Miles Christi* sobre esta tentación en específico (figura 66).

⁸⁰ Capítulo 2 pp. 202-203.

⁸¹ Capítulo 2 p. 129.

Como analicé en mi trabajo de maestría, son personajes ambiguos en los que intencionalmente se cubrieron las zonas que revelarían su carácter femenino o masculino, ambigüedad propia del grotesco, dada la normatividad de la época, considero que se evitó representar las partes íntimas que podrían dar cuenta del sexo de estos personajes; sin embargo, se sugiere la existencia de senos, mediante su ocultación con la hoja de acanto. El hecho que se use la misma fórmula visual del sometimiento del *Anteros*, que *Miles Christi* amenacen con decapitar a estos personajes ambiguos, que en el Friso Alto se represente la cabeza decapitada de Holofernes, me hace pensar que sea cuál sea el sexo del personaje, evidentemente ambiguo, se trata del sometimiento de la Lujuria.

El Presbiterio y la Jerusalén celeste

La idea del triunfo máximo está dada por el águila en el plemento del Presbiterio (figura 110). Es el lugar más sagrado de la iglesia, en los otros plementos sólo vemos flores, no hay personajes grotescos deformes. Además, está ubicado en el punto más alto de la iglesia, en la cúspide. Esto puede interpretarse como una metáfora del cielo. David Charles Wright Carr⁸² propone que la ubicación del águila entre los plementos del presbiterio le convierte ante los ojos indígenas, en un elemento de re significación de la guerra sagrada. El águila está ubicada más o

⁸²Wright Carr, David Charles, 2004 *op. cit.*

menos sobre el altar mayor, esto lo asocia David Charles con el sacrificio de la misa y la acción de consagrar el vino para convertirlo en sangre de Cristo.⁸³

El águila tiene importantes signos de poder: sujeta con una de sus garras un estandarte híbrido (occidental-mesoamericano), está coronada con un penacho de plumas verdes (posiblemente de Quetzal), está parada sobre un nopal con una verdolaga entreverada, atrás del nopal y la verdolaga se pintó un cerro del que sale agua, en su pecho los tlacuilos colocaron el *Anáhuatl*⁸⁴. De su boca sale una lengua con forma de saeta y emite un grito. El banderín híbrido, indica conquista, el penacho la alta jerarquía del personaje representado por el águila, quizá puede referirse al Cristo como símbolo solar, el *Anáhuatl* se refiere a la territorialidad. La combinación de estos elementos, sugiere el triunfo indígena sobre los chichimecas y los vicios; puede leerse como la expansión de la cristiandad, la victoria de las milicias y la iglesia de Cristo sobre sus enemigos terrenales y espirituales.

En el pensamiento cristiano, especialmente el agustino, la Jerusalén celeste (la ciudad de Dios) es el lugar que simboliza este triunfo total. Como anoté en el

⁸³ Wright Carr, David Charles. "Zidada Hyadi. El venerable padre sol en la parroquia de Ixmiquilpan, Hidalgo." *Arqueología Mexicana*. Volumen XIII, número 73, mayo-junio 2005, pp. 39-45.

⁸⁴El pectoral anular es el *anáhuatl*. Insignia estudiada por Dúrdica Ségota. Se representa como un anillo blanco asociado con un moño o amarre de color rojo. La investigadora propone que este signo se utiliza para significar dominio o límites de dominio. Implica espacialidad y territorialidad. Ségota, Dúrdica. "Estudio de las insignias en el arte mexicana." En *Los discursos sobre el arte. XV Coloquio Internacional de Historia del Arte*. Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 1995, pp. 341-354.

segundo capítulo, es la recompensa espiritual al triunfo sobre los vicios. Triunfo al que se llega mediante una guerra contra los vicios que es necesario someter.⁸⁵



Figura 22. Bóveda y pllemento del Presbítero. Foto del autor.

El glifo de Ixmiquilpan únicamente fue figurado en el lado Norte, del interior y el exterior de la iglesia. Coincidentemente, la guerra chichimeca fue una guerra de expansión hacia los territorios norteños. En el Norte se representó la Victoria sobre los chichimecas y las tentaciones. Es el lado del triunfo, del sometimiento de

⁸⁵ “De este reino en estado de guerra, en el cual hay todavía que enfrentarse con el enemigo, y a veces oponer resistencia a los vicios que atacan—otras se les domina cuando se rinden—. Hasta llegar a aquel reino donde todo es paz, donde uno podrá reinar sin enemigos...” San Agustín, 1988 *op. cit.* p.667.

los chichimecas enemigos de la cristiandad, también se somete a la lujuria, principal vicio que combaten los *Miles Christi*.

En el Luneto y el Plemento Norte del pico del águila emerge una lengua con forma de saeta. ¿Puede leerse como la expansión de la palabra de Cristo a los territorios otrora dominados por chichimecas y ahora bajo el dominio de los cristianos? Indudablemente es una referencia a la instauración de un nuevo orden, a la exaltación del triunfo en la guerra y a la fundación de un nuevo espacio cristiano indígena, una nueva era cósmica.

El programa y el dialogo intercultural

El programa debió de haber tenido como objetivo que las imágenes del friso bajo aludieran a la antigüedad clásica y prehispánica en el tema y en los diseños. Dada la normatividad de la época⁸⁶ y la vigilancia en el apego al canon religioso, es poco creíble que el tratamiento visual y la elección el tema se hiciera sin el consentimiento de las autoridades religiosas del convento. Para explicar la anuencia de los frailes considero factibles las siguientes hipótesis:

⁸⁶ En la Nueva España el ejercicio profesional de la pintura era visto como un oficio gremial, se encontraba regulado como las demás prácticas artesanales. La primera reglamentación oficial se asentó en las Ordenanzas de pintores y doradores de 1557. Sin embargo, la pintura realizada por indígenas no se encontraba sujeta a las regulaciones gremiales. La normatividad quedó establecida en los concilios provinciales. En el primero, celebrado en 1555, entre otras cosas establece que los pintores indios deben ser examinados y sus obras supervisadas por visitantes quienes determinarían el apego al canon religioso y al buen decoro, si las imágenes eran juzgadas inapropiadas deberían ser retiradas. Véase al respecto: Guadalupe Victoria, José *op cit.* pp. 73-77, 92-97, 100-106.

Los frailes acordaron la conveniencia de decorar los muros de la iglesia con pintura mural “de romano”, probablemente con motivo de la celebración del capítulo de 1572. El contexto político, social y religioso influyó en que se eligiera un tema bélico, la guerra chichimeca había repuntado en 1570, en 1571⁸⁷ el propio pueblo de Ixmiquilpan recién había sufrido un ataque chichimeca.

En 1570 la situación empeora más todavía, y adquiere ya caracteres caóticos: aumenta considerablemente la fuerza de los chichimecas mediante nuevas alianzas con otros pueblos de indios, y sus propias tropelías y asaltos se multiplican. Los clamores de los españoles colonos suben hasta el virrey pidiendo la guerra a «a fuego y sangre»; la guerra –que si fuera necesario– se llevaría hasta el exterminio completo del enemigo.⁸⁸

El espacio sagrado demandaba que la pintura tuviera un carácter sacro, que sirviera como medio moralizador y didáctico. Por esta razón decidieron compaginar el tema de la guerra justa (justificación del conflicto contra los chichimecas) con la psicomaquia (guerra entre vicios y virtudes). Para estructurar la composición del programa existen las siguientes posibilidades:

1. Hubo un acuerdo entre los frailes, el diseñador del programa y los tlacuilos para modificar el patrón del grutesco que se observa en las cenefas del Friso Alto y en la Sacristía. Esto nos llevaría a suponer que los tlacuilos

⁸⁷ Casas, Gonzalo de las. *La guerra de los chichimecas*. México, Editorial Vargas Rea, 1944. Noticia de la obra: José F. Ramírez. Conjetura sobre quien pudo ser el autor: Luis González Obregón, pp. 23.

⁸⁸ Llaguno, *op cit* p. 74. Véase el apéndice documental que presenta el autor en las páginas pp. 221-234.

fueron consultados para lograr esta transformación, o bien, que se les dio la libertad creativa para ellos propusieran una composición.

2. El responsable del programa realizó la modificación del modelo grutesco para adaptarlo al tema bélico del Muro Norte. Para el Muro Sur, elaboró un grutesco completamente nuevo.

3. Las autoridades del convento luego de convenir el tema y las características del tratamiento visual de los murales, encargaron su realización a tlacuilos poseedores de repertorios del tema de la guerra; estos repertorios fueron configurados en las propias escuelas conventuales en donde se formaron en el oficio. En el Muro Sur, el responsable del programa, junto con las autoridades pertinentes tuvieron que aprobar el uso de imágenes que transformaron en grutescos. En el Muro Norte se sustituyeron motivos y se respetó la estructura de los grutescos de la Sacristía y las Cenefas del Friso Alto. Las imágenes de los repertorios indígenas tenían una estructura que los frailes no consideraron contraria a la doctrina cristiana, esto ocurre en casos como las oposiciones entre el rojo y el azul, entre águilas y jaguares. Los pintores indígenas aportaron el uso de repertorios comunes al arte del momento, en esas imágenes contribuyeron más allá de los motivos, pues tenían estructuras visuales indígenas.

La primer hipótesis me parece poco plausible, por una parte, carecemos de soportes documentales o evidencias que atestigüen que se hubiese consultado a los tlacuilos para realizar el programa, por el contrario, en el Primer Concilio Provincial Mexicano de 1555 se consignó que la obra de los pintores indígenas estuviese sometida al escrutinio de los visitantes, además se ordenaba que los artistas nativos fueran examinados para que pudiera ser aprobado su ejercicio de la pintura. Se temía que la iconografía sagrada se desvirtuara, alterando el significado de las imágenes, esto podría provocar desviaciones de la doctrina oficial entre los nuevos cristianos.⁸⁹

La segunda hipótesis también me parece poco viable; tendríamos que suponer que el responsable del programa era versado en la tradición prehispánica y occidental de la imagen⁹⁰ y que no sólo conocía motivos, sino también estructuras compositivas prehispánicas, por ejemplo, la mencionada oposición entre lo frío (el guerrero azul) y lo cálido (el guerrero rojo) que vemos en la figura 30, las formas específicamente mesoamericanas de figurar el sometimiento, el uso de glifos toponímicos.

Me parece más plausible la tercera hipótesis. Las autoridades del convento decidieron pintar un programa iconográfico bélico, motivados por el contexto del conflicto contra los chichimecas. La parte teológica y doctrinal quedaría justificada

⁸⁹ Guadalupe Victoria, José *op cit.* pp. 100-103.

⁹⁰ Presupuesto menos probable que la existencia de repertorios entre los tlacuilos. Sin embargo, debe tenerse en cuenta la existencia de mestizos como Fray Diego Valadés, quien además de poseer una excelente técnica en el grabado occidental, también era conocedor del arte nativo.

gracias a la psicomaquia, el Friso Bajo tendría como contenido alegórico la guerra en el interior del alma del hombre. La actualidad del conflicto, su cercanía espacial, fueron determinantes para que se aludiera a la guerra contra los nómadas del norte. Se pintó a los guerreros mesoamericanos como soldados de Cristo sometiendo a los chichimecas y a los vicios (principalmente al vicio de la lujuria). En la época en la que fueron pintados los murales, aún no se ganaba la guerra, faltaban tres décadas para que se pacificara el Norte de la Nueva España, por lo que se trataba de una solución simbólica a un conflicto vigente.

Las autoridades del convento se inclinaron por utilizar el grutesco, género de moda en el siglo XVI, como contexto del programa del tema de la guerra. Con base en el humanismo agustino, determinaron el uso de imágenes según las maneras indias, pues las lecturas que ellos (los frailes) hacían del programa estaban justificadas dentro de la psicomaquia y la guerra justa, para lograr éste objetivo, contrataron a pintores indígenas formados en escuelas conventuales, como las de la Capilla de San José de los Naturales, en la Ciudad de México, Santa Fe o *Tiripitio*.

Los tlacuilos aportaron sus repertorios de imágenes, mismos que formaban parte de una cultura visual mestiza, de la nueva *tlacuillolli* de la guerra; por ello, como mostré en el primer capítulo, es posible encontrar imágenes muy cercanas a Ixmiquilpan en códices indocristianos del siglo XVI. Los tlacuilos fueron contratados para pintar un programa iconográfico según sus convenciones artísticas, a la manera en que Sahagún impulsó a sus informantes a pintar sus

historias, siempre bajo la vigilancia de las autoridades eclesiásticas y bajo un diseño previamente aprobado. De no haber existido el visto bueno de las autoridades, éstas pudieron haber detenido el proceso de pintura y esculpido de haber detectado algo que no fuera de aceptable por ellos, según lo establecido en el Primer Concilio Provincial Mexicano.

Conclusiones del capítulo

El Friso Bajo de Ixmiquilpan es un producto de la afortunada conjugación del humanismo agustino con el talento de los artistas indígenas y el contexto de la época. Las enseñanzas del Obispo de Hipona permiten conciliar el conocimiento de los gentiles con el cristianismo. Al momento de edificar el conjunto conventual y pintar el Friso Bajo, la orden agustina tenía antecedentes en promover programas iconográficos de psicomaquia; además, la figura de San Agustín se usaba para justificar utilización de alegorías clásicas en el arte cristiano.

Los monstruos del Friso Bajo representan a héroes y villanos de la mitología griega. Estas figuras comparten escenario con guerreros indígenas. Es un hecho sorprendente, pero según expliqué, no es algo inusitado: en el grutesco es común pintar a personajes del imaginario clásico. Algunas propiedades del grutesco son la fantasía y la ambigüedad como recurso expresivo que ayuda a inquietar la mirada del espectador.

La equiparación entre Ixmiquilpan y la fachada de la Universidad de Oñate ha permitido conocer otro programa grutesco de psicomaquia, que utilizó alegorías de la antigüedad clásica y se apoya en las *Metamorfosis* de Ovidio. Las escenas de vicios y virtudes son frecuentes en el arte occidental, cuando menos, desde el

Románico.⁹¹ La universidad de Oñate en el país Vasco es un ejemplo notable de la importancia que tenía este tema en el arte español y en el pensamiento del siglo XVI. La psicomaquia, como concepto de combate místico se encontraba vinculada con los ideales caballerescos medievales y renacentistas. Ideales que eran parte de la ideología militarista europea general y española en particular. Esta relación es clara cuando se analiza la imagen del *Miles Christi*. Concepto alegórico plasmado en Ixmiquilpan: los guerreros indígenas son caballeros de Cristo que luchan por la verdadera fe contra el vicio representado por los chichimecas. El pensamiento religioso se encuentra unido a la ideología militarista novohispana e indígena mesoamericana.

El *Miles Christi* es una imagen modélica del caballero cristiano que establece el ideal de lucha contra la lujuria, pasión combatida ferozmente por Prudencio y los tratadistas renacentistas que configuran el pensamiento del siglo XVI. Uno de los puntos más reiterados en el programa iconográfico de la Universidad de Oñate es el dominio sobre la lujuria. Todo parece indicar que en el friso bajo esta visión apologética de la castidad se encuentra significada en el muro del Evangelio. Pablo Escalante, ya había mencionado que en el friso alto se exalta la decapitación del lujurioso Holofernes por la casta Judit.⁹²

⁹¹ Por ejemplo, en la iglesia de San Isidoro, en León España.

⁹² Escalante Gonzalbo, Pablo. "Pintar la historia tras la crisis de la conquista." En *Los pinceles de la historia. El Origen del reino de la Nueva España. 1680-1750*. México. Museo Nacional de Arte-Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM. 1999 p. 36.

En la composición de la imagen del *Miles Christi* de la universidad de Oñate, fue figurado un personaje abatido a los pies de un caballo en corveta. Se trata de un motivo típico de las imágenes de guerra occidentales. La postura y función de este personaje fueron utilizados por los tlacuilos de Ixmiquilpan. Este hecho, pone en relieve la importancia de conocer las tradiciones visuales que se interceptan en el Friso Bajo, y que sirvieron para estructurar un programa iconográfico bélico. También indica que en el arte indocristiano del siglo XVI, los artistas en modificaron algunas de las fórmulas del arte de los españoles y las adaptaron a sus requerimientos.

Otro aporte del capítulo que concluye, es la identificación de un personaje como la versión indígena de Perseo, a sus pies una posible Górgona y frente a él, la cabeza de un personaje cornudo posible representación de Pan, imagen arquetípica de la lujuria en el Renacimiento. La identificación de Perseo había sido propuesta con anterioridad por Serge Gruzinski, pero la argumentación se encontraba incompleta. Ahora sabemos que Perseo fue un personaje empleado en los grutescos del siglo XVI, como un símbolo de la psicomaquia.

En las páginas precedentes ofrecí una lectura global del programa bélico, así como una serie de hipótesis que tratan de explicar cómo pudo haber sido el acuerdo entre los comitentes y los artistas indios que elaboraron las imágenes. Para ello, expliqué algunas de las condiciones del trabajo indígena, fuertemente vigilado y censurado. Ello me llevó a suponer que las autoridades del convento no encontraron ningún resquicio de idolatría en las imágenes que elaboraron los

indígenas, por el contrario, usaron éstas imágenes como un medio para transmitir el mensaje edificante de la psicomaquia y la Jerusalén Celeste como premio a los vencedores de su guerra interna.

Conclusiones generales

Ixmiquilpan es un lugar de encuentro. Las imágenes del tema de la guerra sorprenden por la fuerza expresiva de los guerreros que gritan y gesticulan en sus hazañas heroicas contra los chichimecas y las fuerzas del mal. Después de explorar la estructura formal del programa, descubrimos que en él, se conjuga magistralmente la singularidad de la obra de arte única, con la impronta que dejó la nueva manera indígena de hacer imágenes y contar historias pintando. En este Friso monumental podemos reconocer las fórmulas visuales que se usaron en otros documentos que relatan la conquista de México.

Las formulas visuales de Ixmiquilpan se alimentaron de las tradiciones mesoamericanas y europeas. Los artistas indígenas recurrieron a la fórmula de sometimiento mediante el agarre de los cabellos del derrotado, recurso visual centenario de las tradiciones artísticas de Mesoamérica, junto con la fórmula del abatido entre dos grupos, modificación del personaje derribado a los pies de un caballo en corveta, convención que se remonta al arte de Grecia y Roma.

Las sorpresas no se quedaron en niveles de estructura compositiva y tratamiento pictórico. También la significación de la obra es una magistral síntesis de universos culturales. La imagen de sometimiento implica la apropiación del *tonalli* por parte del guerrero victorioso, le arrebató el destino al perdedor, lo incorpora a su propio devenir. Simultáneamente se relatan dos guerras, una histórica, vigente



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

al momento en que elaboró el Friso Bajo, la otra espiritual e intemporal. El mensaje cristiano evoca una guerra en el interior del alma, el premio es la salvación eterna, perder esta guerra significa nuestra cautividad en garras del demonio. La victoria se expresó mediante el recurso prehispánico de sometimiento, la derrota tiene por resultado la captura del alma por parte de demonios monstruosos. Para transmitir un mensaje edificante y narrar un suceso histórico, la estrategia elegida por las autoridades del convento fue acudir a las antiguas maneras de pintar. Parafraseando a Gruzinski, la exaltación de la antigüedad indígena formó parte de una estrategia para la cristianización y el fervoroso apoyo a las huestes indígenas que peleaban contra los indígenas del norte, para gloria de Dios y del Rey de España, en beneficio de la minería.

Lo indígena se enalteció por medio de la indigenización de todos los personajes que toman parte de la Batalla y el Triunfo. Los protagonistas son personajes ataviados con trajes de guerra, nos recuerdan los relatos de los conquistadores y los cronistas tempranos que describen a los temibles caballeros jaguar. Así es como algunos combatientes indios están cubiertos por pieles felinas. Sin embargo, dos de ellos rompen notablemente con este patrón, evocan más a guerreros romanos que a indígenas precortesianos. Conforme a mi propio análisis y en concordancia con la propuesta de Gruzinski, estos personajes son representaciones de Perseo, el héroe griego que luchó contra las Górgonas y decapitó a Medusa. Es un Perseo indígena y un soldado de Cristo, un *Miles Christi* que pelea contra enemigos espirituales y físicos, su victoria significa incorporar

nuevos territorios a la corona española y nuevas almas a la Iglesia. Su labor lo encamina hacia la Jerusalén Celeste, hacia el triunfo de la Iglesia.

Perseo está acompañado de una Górgona a sus pies y de la terrorífica cabeza de Medusa, en el interior de su escudo. Es una versión indígena de un héroe griego que domina los vicios, vence las fatigas y derrota a los chichimecas. Su pie se posa sobre una de las pezuñas del monstruo que ha capturado a un guerrero con *macuahuitl*, pero también pisa a uno de los tallos vegetales, que como indicara Estrada de Gerlero, funcionan a la manera de guía nutricia, cordón umbilical que insufla vida, al tiempo que controla a los personajes monstruosos. Como he mostrado en el segundo capítulo, cuando un guerrero se impone sobre otro, lo pisa. Entonces el Perseo indígena domina al monstruo, a la guía vegetal. Pero no sólo eso, también a los chichimecas, pues un guerrero con el estandarte de los guerreros del norte yace a sus pies, derrotado, humillado.

Ixmiquilpan es una síntesis de la antigüedad clásica, indígena y el cristianismo del siglo XVI. La unidad de estos universos culturales dispares, fue promovida por los frailes agustinos, como una estrategia política ante el conflicto de los chichimecas, y como una medida de evangelización. En lugar de implantar las formas del arte de los conquistadores, los agustinos usaron las imágenes de los conquistados para así afianzar su dominio. En Ixmiquilpan, la manera en la que se construye el relato de la guerra tiene claras raíces prehispánicas, pues se utilizan una estructura sintética, en donde por medio del enfrentamiento, captura, apropiación y abatimiento se relata el conflicto bélico y su resultado.

La psicomaquia, como concepto de combate místico se encontraba vinculada con los ideales caballerescos medievales y renacentistas. Ideales que eran parte de la ideología militarista europea general y española en particular. Esta relación es clara cuando se analiza la imagen del *Miles Christi*. Concepto alegórico plasmado en el Friso Bajo de Ixmiquilpan. El pensamiento religioso se encuentra unido a la ideología militarista novohispana e indígena mesoamericana.

Los tlacuilos pintaron glifos toponímicos en los dos lunetos del sotocoro, los blasones de la fachada y el plemento del presbiterio, en donde un águila se posa sobre un nopal entreverado con verdolagas, topónimo de Ixmiquilpan y de Tenochtitlán. Este sitio, el Presbiterio un lugar pletórico de flores, con un águila triunfal sobre el área del altar mayor puede simbolizar tanto la fundación de un nuevo orden indígena cristiano, orden que nace luego de someter a los chichimecas e imponer el evangelio. Esta es la razón por la que el águila grita y tiene una lengua de saeta, en alusión a la palabra de Cristo. El dardo es un recurso que se utiliza en las imágenes de San Agustín (figura 89), Dios lo hiere con una saeta en el Corazón.

El relato de Ixmiquilpan es un discurso edificante de naturaleza religiosa. Difícilmente podría ser de otro modo: se encuentra en el lugar más público de la iglesia. Pero, el discurso moralizante no excluye una intención política.¹ Asociar el

¹ “Efectivamente, la historiografía acerca del arte novohispano del siglo XVI ha demostrado que la actividad constructiva de ese momento fue el resultado de diversos intereses, pero sobre todo el de

bando de los chichimecas con el vicio y a los *Miles Cristi* mesoamericanos con la virtud es un arma ideológica de considerable poder en una sociedad religiosa como la Nueva España del siglo XVI. Todos los personajes son indígenas o fueron modificados para que lucieran como tales. Se trató de aproximar las imágenes a la plástica nativa. El Friso Bajo es un programa iconográfico intencionalmente mestizo. La fusión de las tradiciones artísticas fue promovida por los frailes que seguían las enseñanzas de San Agustín, que admiten que se incorporen conocimientos y prácticas desarrolladas por los gentiles, siempre y cuando no contradigan las enseñanzas de la iglesia católica. Las imágenes bélicas tienen un indudable sentido católico, el tema de la guerra se justifica por la psicomaquia, pero también por el concepto de guerra justa.

La guerra justa, es una categoría desarrollada durante la Edad Media y se refería a las condiciones necesarias para que un conflicto bélico fuera legítimo ante los ojos de Dios. La iglesia era la institución encargada de declarar a un conflicto como guerra justa. Por este motivo cobra interés que Ixmiquilpan fuera pintado en plena guerra chichimeca y que no se figuraran tropas españolas, únicamente fueron pintados personajes con atributos indígenas, se reconocen como indígenas porque portan armas y atuendos que aluden a la antigüedad prehispánica y su pertenencia a la cultura mesoamericana cristiana.

los religiosos que querían resaltar, desde el punto de vista material, sus ideales políticos y religiosos” Guadalupe Victoria, José *op. cit* p. 44.

El protagonismo indio se podría explicar a partir de una postura política de las autoridades del convento. Por una parte, se justifica el conflicto, en una ambigüedad entre lo simbólico y lo real. El carácter alegórico se refiere a una lucha interna, espiritual; sin embargo, se alude a una guerra vigente en el momento que se pintaban los murales. Los indígenas fueron colocados como protagonistas, como representantes de la virtud y del vicio. La exclusión de españoles en todo el grutesco coloca al indio en un protagonismo simbólico que no disfrutaba en la práctica social². Esta dimensión política debe tomarse en cuenta al momento de la lectura de los murales, puesto que éstos tenían varios destinatarios, por una parte, los frailes que acudieron en 1572 al capítulo de la orden; por otra, los indígenas que formaban parte de la feligresía. Ante ambos grupos se convierte en algo deseable la guerra. Sea como una guerra espiritual o como una guerra real.

El chichimeca en ambos casos es asumido como un enemigo a vencer, como un emisario del mal, del caos. Por esta razón es justificado y exaltado que indios maten a otros indios. En el fondo, las metáfora de la guerra entre vicios contra virtudes, de la denotación de los chichimecas al asociarlos con el vicio y colocarlos como los grandes perdedores, es un intento de justificar la guerra a Sangre y Fuego que deseaban las autoridades coloniales de la Nueva España, en su afán por controlar la ruta de la plata. Los chichimecas eran un obstáculo a superar y por

² Sobre el papel social del indio y el control que las autoridades españolas, civiles y religiosas, ejercían sobre él, véase: Llaguno, José A. S.J. *La personalidad jurídica del indio y el III Concilio Provincial Mexicano (1585). Ensayo histórico-jurídico de los documentos originales*. México, Editorial Porrúa, 1963.

tal motivo se asocian visualmente como aliados de los vicios, como dignos de ser exterminados. El resultado es que se presenta un cuadro de indios virtuosos contra indios entregados a los vicios; los *Miles Cristi* combaten por Cristo y su iglesia. Esta es la importancia de las águilas en el luneto, el blasón y el plemento del Presbiterio, todos en el norte. El triunfo sobre el vicio, es el triunfo de la iglesia, de la fe, de Cristo y el sometimiento de los chichimecas.

Bibliografía

Angulo Iñiguez, Diego. *La mitología y el arte español del Renacimiento*. Madrid, Impresora y Editora Maestre, 1952.

Apolodoro. *Biblioteca*. Madrid, Editorial Gredos (Biblioteca Clásica Gredos # 85), 2001.

Báez Rubí. Linda. *Mnemosine novohispánica. Retórica e imágenes en el siglo XVI*. México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas (Estudios de Arte y Estética # 58) 2005.

Ballesteros García, Víctor Manuel. *La Iglesia y el convento de San Miguel Arcángel de Ixmiquilpan, Hidalgo*. Pachuca, Hidalgo, México, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, 2000.

Baxter, Ron "Learning from Nature: lessons in Virtue and Vice in the *Physiologus* and Bestiaries." En Hourihane, Colum (Editor) *Virtue and vice. The personifications in the index of Christian art*. New Jersey, Department of Art and Archaeology, Princenton University Press, 2000 pp. 29-42.

Braudel, Fernad. *La historia y las ciencias sociales*. Madrid, Editorial Alianza, 1968.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Brown, Jonathan. *La Sala de Batallas de El Escorial: la obra de arte como artefacto cultural*. España, Ediciones Universidad de Salamanca, 1998.

Calzada Echevarría, Andrés. *Diccionario clásico de arquitectura y bellas artes*. España, Ediciones del Serbal, 2003.

Carrillo y Gariel, Abelardo. *Ixmiquilpan*. México, INAH Dirección de monumentos coloniales, 1961.

Chastel, André. *El grotesco*. Madrid, Ediciones Akal, 2000.

Códice Durán, México, Arrendadora Internacional, 1990.

Debroise, Olivier. "Imaginario fronterizo/identidades en tránsito. El caso de los murales de San Miguel Itzmiquilpan." En *Arte, historia e identidad en América Visiones comparativas. XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte*. Tomo I. México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994.

De la Maza, Francisco. *La mitología clásica en el arte colonial de México*. México, Universidad Nacional Autónoma de México–Instituto de Investigaciones Estéticas, 1968.

Desidério, Erasmo. *Enquiridion o manual del caballero cristiano*. Valladolid, España, Universidad de Valladolid, Secretaria de Publicaciones e Intercambio Científico, 1998.

Duverger, Cristian. *Agua y fuego. Arte sacro indígena de México en el siglo XVI*. México, Santander Serfín, 2003.

Escalante Gonzalbo, Pablo. "Iconografía y pintura mural en los conventos mexicanos. La aportación indígena." En varios autores. *Felipe II y el arte de su tiempo*. Madrid, Fundación Argantaria-Visor (Colección Debates Sobre Arte. Volumen VIII), 1998, pp. 235-259.

-----"Pintar la historia tras la crisis de la conquista."
En. *Los pinceles de la historia. El Origen del reino de la Nueva España. 1680-1750*. México. Museo Nacional de Arte- Instituto de Investigaciones Estéticas- UNAM, 1999.

-----"De la pictografía a la pintura." *Arqueología mexicana*. Vol. VII Núm. 38, julio agosto 1999 p. 51.

Escalante Gonzalbo Pablo, Maite Málaga Iguñiz y Ana Pulido Rull. "El soberano y su palacio. Los Tlacuilos frente al retrato, la historia y la alegoría. (Nueva España, siglo XVI). En Elisa Vargaslugo (Coordinadora) *Imágenes de los naturales en el arte de la Nueva España. Siglos XVI al XVIII*. Palermo, Fomento Cultural

Banamex–Instituto de Investigaciones Estéticas–DGAPA–UNAM, 2005 pp. 190-209.

Estrada de Gerlero, Elena Isabel. *Bestiario Mestizo*. Tesis para obtener el grado de maestro en historia del arte por la Universidad de las Américas, 1973.

----- “El friso monumental de Izmiquilpan” En *Actes de XLII Congr s International des Américanistes. Congr s du Centenaire*. Paris, 2-9 septiembre 1976, Volumen X. pp. 9-17.

-----“Sentido político, social y religioso en la arquitectura conventual novohispana” en *Historia de arte mexicano*. México, SEP-Salvat, 1986 pp. 625-643.

----- Malinalco, “Orígenes de su traza, convento y capillas.” En Schneider, Luis Mario, Estrada de Gerlero, Elena Isabel y Matos Moctezuma, Eduardo. *Malinalco. Imágenes de un destino*. México, Banca Cremi-Ediciones Patronato Cultural Iberoamericano, 1989 pp.63-116.

----- “Apuntes sobre el origen y la fortuna del grutesco en el arte novohispano de evangelización.” En *De Arquitectura, pintura y otras artes. Homenaje a Elisa Vargas Lugo*. México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2004, pp. 155-182.

Fornells Angelats, Montserrat. "Rodrigo Mercado de Zuazola, un mecenas del Renacimiento guipuzcoano" *Ondaré*, # 17, 1998 pp. 167-175.

Fernández Gómez, Margarita. *Los grutescos en la arquitectura española del Prorrenacimeinto*. Valencia. Generalitat Valenciana, 1987.

García Álvarez, Cesar. *El simbolismo del grutesco renacentista*. León, (España) Universidad de León, 2001.

García Sáiz, M.a Concepción. "La interpretación de los modelos europeos en las artes de tradición indígena." En varios autores. *Felipe II y el arte de su tiempo*. Madrid, Fundación Argenteria-Visor (Colección Debates Sobre Arte. Volumen VIII), 1998, pp. 293-303.

González Torres, Yolotl. *El sacrificio humano entre los mexicas*. México, Fondo de Cultura Económica, 1994.

González de Zarate, Jesús María y Ruíz Ael, Mariano. *Humanismo y arte en la universidad de Oñate*. España, Instituto de Estudios Iconográficos Ephialte del ayuntamiento de Victoria Gasteiz, 1989.

Gruzinski, Serge. *El águila y la Sibila. Frescos Indios de México*. Barcelona, Moleiro Editor, 1994 pp. 53-89.

-----“Entre monos y centauros. Los indios pintores y la cultura del renacimiento.” En Ares Quejia, Bertha y Gruzinski, Serge (coordinadores). *Entre dos mundos. Fronteras culturales y agentes mediadores*. Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla (número de catálogo 388), 1997 pp. 349-371.

-----*El pensamiento mestizo*. Barcelona, Paidós, 2000.

Guadalupe Victoria, José. *Pintura y sociedad en Nueva España. Siglo XVI*. México, Universidad Nacional Autónoma de México–Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986.

Guerrero, Guerrero Raúl. “Las pinturas murales del templo de Itzmiqulpan” en *Historiografía hidalguense. Memoria del simposio celebrado en la Ciudad de México, con motivo del Cincuentenario de la Academia Nacional de Historia y Geografía, del 5 al 9 de agosto de 1975*. Teotlaplan Anuario /1975 ns. 7, 8 y 9, Pachuca Hidalgo, México, Centro Hidalguense de Investigaciones Históricas, 1975 pp. 133-146.

Kubler, George. *Arquitectura mexicana del siglo XVI*. México, Fondo de Cultura Económica, 1984.

Lassay, Charbonneau. *El bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la antigüedad y la Edad Media*. Volumen I. Barcelona, Sophia Perennis, 1997.

López Austin, Alfredo. *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas*. México, Instituto de Investigaciones Antropológicas-Universidad Nacional Autónoma de México, 1980.

-----*Los mitos del tlacuache. Caminos de la mitología mesoamericana*. México, Alianza, 1990.

-----*Tamoanchan y Tlalocan*. México, Fondo de Cultura Económica, 1994.

López Grande, María. “Arte y poder en el Egipto Faraónico.” En Adolfo J. Monedero Domínguez y Carmen Sánchez Fernández (editores). *Arte y poder en el mundo antiguo*. Madrid, Ediciones clásicas, Universidad Autónoma de Madrid, 1997 pp. 13-41.

López Torrijas, Rosa. *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid, Cátedra (Artes, Grandes Temas), 1985.

Lozoff Brittenham, Claudia. *The Cacaxtla painting tradition: art and identity in Epiclasic Mexico*. Tesis para obtener el grado de doctor en historia del arte por la universidad de Yale, presentada en 2008.

Lombardo de Ruiz, Sonia; López de Molina, Diana; Molina Feal, Daniel; Baus de Czitrom, Carolyn y Polaco, Oscar J. Cacaxtla. *El lugar donde muere la lluvia en la tierra*. México, SEP-INAH-Gobierno de Tlaxcala-Instituto Tlaxcalteca de la Cultura, 1986.

López Torrijos, Rosa. *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1985.

Llaguno, José A. S.J. *La personalidad jurídica del indio y el III Concilio Provincial Mexicano (1585). Ensayo histórico-jurídico de los documentos originales*. México, Editorial Porrúa, 1963.

Jeanette Favrot. *The paradise garden murals of Malinalco. Utopia and Empire in Sixteenth-Century Mexico*. United States of America, University of Texas Press, 1993.

Nugent, Georgia S. "Virtus or Virago" En Hourihane, Colum (Editor). *Virtue and vice. The personifications in the index of Christian art*. New Jersey, Department of Art and Archaeology, Princeton University Press, 2000 pp. 13-28.

Malaga Iguñiz, Marité. *Cuerpos que se encuentran y hablan. El proceso de conquista y sus relaciones vistos a través de cuerpo*. Tesis para obtener el grado de licenciado en historia, por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.

Mata Carriazo, Juan de. *Los relieves de la guerra de Granada en la sillería del coro de la Catedral de Toledo*. Granada, Servicio público de la Universidad de Granada, 1985.

Moxey, Keith. "Lansquenets mercenarios y la «vara de Dios»" En *Carlos V las armas y las letras*. Granada, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Universidad de Granada, Fundación ICO, 2000 p. 139-165.

Ovidio. *Las metamorfosis*. Madrid, Alianza Editorial (El Libro de Bolsillo, Clásicos de Grecia y Roma) 1998.

Pereda, Felipe. *La arquitectura elocuente. El edificio de la Universidad de Salamanca bajo el reinado de Carlos V*. España, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.

Pérez de Moya, Juan. *Comparaciones o símiles para los vicios y virtudes. Philosophía secreta*. Madrid, Ediciones de la Fundación José Antonio de Castro (Biblioteca Castro), 1996. Edición y prólogo de Consolación Barranda.

Pérez Flores José Luis. *Sometimiento y feminidad. Análisis de género en los murales de Ixmiquilpan*. Tesis para obtener el grado de maestro en historia del arte, México, UNAM 2007.

Portús, Javier. "Miserias de la guerra: de Brueghel a Velázquez." En García García, Bernardo (ed.). *La imagen de la guerra en el arte de los antiguos países bajos*. Madrid, Editorial Complutense-Fundación Carlos Amberes, (Colección imagen, comunicación y poder) 2006, pp. 3-27.

Powell, Philip Wayne. *La guerra chichimeca (1550-1600)*. México, Fondo de Cultura Económica (Lecturas Mexicanas # 52), 1984.

Pierce, Donna L. "Identification of the warriors in the frescoes of Ixmiquilpan." *Research Center for the arts Review*. October 1981, Volume 4, Number 4 pp. 1-8.

Prudencio, Aurelio Clemente. *Obras completas*. Versión e introducciones particulares de D. Jose Guillen, introducción general de Fray Isidoro Rodríguez, O.F.M., Madrid, biblioteca de autores cristianos, 1950.

Reyes Valerio Constantino. *El pintor de conventos: los murales del siglo XVI en la Nueva España*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1989.

----- *Arte Indocristiano*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2000.

Ruíz de Elvira, Antonio. *Mitología clásica*. Madrid, Editorial Gredos, 1988.

San Agustín. *Sobre la doctrina cristiana*. En Obras de San Agustín. Edición preparada por el padre Fr. Balbino Martín, O.S. A. Madrid, La editorial Católica (Biblioteca de autores cristianos), 1957.

-----*Obras de San Agustín XVII. La ciudad de Dios*. La editorial Católica (Biblioteca de autores cristianos), 1988.

Santiago Sebastián, Mariano Monterrosa y José Antonio Terán. *Iconografía del arte del siglo XVI en México*. Zacatecas, Gobierno del Estado de Zacatecas-Ayuntamiento de Zacatecas-Universidad Autónoma de Zacatecas, 1995.

Sohn Raeber, Ana Luisa. *Entre el humanismo y la fe. El convento de San Agustín de Atotonilco el Grande*. México, Universidad Iberoamericana, Departamento de Arte, 1993.

Soler del Campo, Álvaro. "Las armas y el emperador". En *Carlos V las armas y las letras*. Granada, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Universidad de Granada, Fundación ICO, 2000.

Toussaint, Manuel. *El arte colonial mexicano*. Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990.

Tovar de Teresa, Guillermo “Un comentario acerca del grabado en la Nueva España.” En *Estampa Europea de los siglos XV y XVI. Colección Manuel Álvarez Bravo*. México, Museo Soumaya, 1998.

Vancer Auwera, Joost. “La guerra y su representación en el arte durante el Antiguo Régimen. El caso de la guerra de los ochenta años (1568-1618-1648)” *La imagen de la guerra en el arte de los antiguos países bajos*. Madrid, Editorial Complutense-fundación Carlos Amberes, (Colección imagen, comunicación y poder) 2006 pp. 29-62.

Wright Carr, David Charles. “La iconografía de la guerra en el Altiplano Central.” *Historia comparativa de las religiones*. Karol Kocyba, Henryk y González Torres, Yolotl (coordinadores). México, Eduvem-INAH (Serie Historia), 1998. pp. 291- 354.

----- “Sangre para el Sol: las pinturas murales del siglo XVI en la parroquia de Ixmiquilpan, Hidalgo.” *Memorias de la Academia Mexicana de la Historia, correspondiente de la Real de Madrid*. Tomo 41, 1998, pp. 73-103.

Para el presente trabajo consulté la versión electrónica actualizada el 24 de mayo de 2004 en <http://www.prodigyweb.net.mx/dcwright/sangre.htm>

----- “Zidada Hyadi. El venerable padre sol en la parroquia de Ixmiquilpan, Hidalgo.” *Arqueología Mexicana*. Volumen XIII, número 73, mayo-junio 2005, pp. 39-45.