



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE HISTORIA**

**LOS ARTISTAS INDÍGENAS EN EL TALLER DE SAN
JOSÉ DE LOS NATURALES DURANTE EL SIGLO
XVI**

T E S I N A

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADO EN HISTORIA

P R E S E N T A:

JONATHAN GRANADOS REDONDA



**DIRECTOR DE TESIS:
DR. PABLO GONZALBO ESCALANTE**

(2015)

Ciudad Universitaria, D. F.



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.



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO

Agradecimientos

Ante todo deseo expresar mi eterna gratitud a mis padres por el apoyo que me han brindado a través de estos años, por estar siempre presentes y por mostrarme como ser un mejor individuo.

Sin lugar a duda la elaboración de esta tesina significó un arduo trabajo, no solamente para mí sino también para todas las personas que contribuyeron a su elaboración, por tal motivo agradezco profundamente a mi asesor el Dr. Pablo Escalante Gonzalbo, por dirigir el trabajo adecuadamente, compartir sus ideas y tener paciencia al leer el escrito una y otra vez.

Del mismo modo, agradezco la ayuda y consejos de los sinodales al Dr. Pedro Ángeles Jiménez, Dr. Martin Olmedo Muñoz, Dra. Emilie Ana Carreón Blaine y Dra. Marisa Álvarez Icaza Longoria, que sin lugar a duda enriquecieron de sobre manera mi trabajo, además de marcar el camino que se podría seguir en un futuro.

Así también agradezco a la Profesora María de la luz Carrillo que me ayudo a aclarar muchas ideas y escucho atentamente los problemas que iban surgiendo a lo largo del camino.

Finalmente, agradezco a todas las personas que se han preocupado y han contribuido de forma indirecta a la elaboración de este trabajo.

Jonathan Granados Redonda

Dedicatoria

Quiero dedicar esta tesina a mis padres por haberme forjado como la persona que soy en la actualidad y por motivarme constantemente para alcanzar este logro.

Jonathan.

Índice

Introducción.....	1
Capítulo 1. Tras la huella de los artistas: breve panorama	7
Capítulo 2. Los Maestros y el Taller, la Capilla de San José de los Naturales	19
2.1 Los Frailes	19
2.2 Los indios	22
2.3 El Taller, la capilla de San José de los Naturales	28
Capítulo 3. Los Artistas.....	34
3.1 Juan Bautista	39
3.2 Marcos Çipac o Tlacuilol	40
3.3 Artistas Ancianos.....	45
3.4 No todos eran Pintores.....	49
3.5 Antonio Tlapaltecatl	51
3.6 El tributo y los artistas	53
Capítulo 4: Las Obras.....	60
4.1 La realización de la “Gran Tabla”	60
4.2 El “Nopal Genealógico”.....	63
4.3 Pinturas de la Pasión.....	64
4.4 Catorce Misericordias y la Descendencia espiritual de San Francisco.....	65
4.5 El Túmulo Imperial	65
Conclusiones.....	69
Imágenes	74
Bibliografía	78

Introducción

El propósito de este trabajo es realizar un primer acercamiento a la historia del arte del siglo XVI en México, lo que implicó indagar sobre el contexto y sus principales actores para poder tener una aproximación de algunos creadores importantes del periodo a partir del estudio de su biografía.

Es poca la información que se tiene acerca del arte de esta época, menos aun de los artífices que laboraron en ese periodo. Por mucho tiempo el estudio biográfico de los pintores indígenas permaneció relegado por la falta de información, a excepción del conocido Juan Gerson del cual se hará mención más adelante.

Es importante hacer mención que en 1566 arribaron a la Nueva España varios pintores europeos, entre ellos Simón Perey¹, reconocido pintor flamenco; sin embargo previa a su llegada los edificios religiosos de las diferentes órdenes ya lucían ornamentados, tarea realizada por un grupo amplio de artistas indígenas que laboraban en los talleres presididos por frailes, lo que evidencia su pronta formación cultural.

El cambio de enfoque, en cuanto al estudio del arte del siglo XVI, dejando a un lado la biografía de artistas, permitió realizar un análisis de

¹ En 1566, en la corte del virrey marqués de Falces, llegó a Nueva España el primer pintor de importancia y también el primer artista que cayó en desgracia, Simón Perey¹. Mina Ramírez Montes, *Arte en tránsito al Nueva España Durante el siglo XVI*, pág.203

la conformación laboral y social de los artífices, dando pasos a grandes investigaciones en el tema.

Indagar cómo y quiénes trabajaban en estos talleres fue mi principal interés, saber quiénes eran estos pintores que decoraron los conventos, realizaron retablos e innumerables obras y muy pocos han sido reconocidos por la historia del arte. También, mi inclinación por mostrar que no sólo la participación artística indígena fue a través de los talleres, sino que hubo artistas que se desarrollaron de manera individual como el caso de Marcos Çipac, que de acuerdo a algunas fuentes y estudios, se le atribuye haber pintado la imagen de la Virgen de Guadalupe.

Son pocos los nombres rescatados de los artistas indígenas que se conocen en la actualidad y sin embargo las obras anónimas que han perdurado, esperan encontrar a su debido creador. Razón por la que considero importante reconocerlos, aun con la escasa información biográfica con la que se cuenta.

Gracias a la atinada sugerencia de Pablo Escalante Gonzalbo, me condujo a la fuente principal, los *Anales de Juan Bautista*² que generó y facilitó la elección de mi tema. La exhaustiva revisión documental ha permitido examinar y conocer a grandes rasgos algunos factores de la vida de los artífices indígenas. El objetivo que persigue el presente trabajo es, a

² Luis Reyes García, *¿Cómo te confundes? ¿Acaso no somos conquistados? Anales de Juan Bautista*, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, Biblioteca Lorenzo Boturini y la Insigne y Nacional Basílica de Guadalupe, 2001, 350 páginas, ilustraciones, facsimilar del original. (Colección Historias).

través del análisis particular de la fuente antes mencionada, conocer algunos de los nombres de personajes que trabajaron en el taller fundado por el fraile Pedro de Gante, durante los primeros años de la colonia.

A lo largo de este estudio se logrará percibir a los tlacuilos de las primeras generaciones, trabajando como pintores al servicio de la Iglesia, indígenas que provienen de un proceso ideológico, cultural y formativo diferente. Del mismo modo se distingue una nueva generación de artistas que se desenvuelve en un contexto poco favorecedor.

Así también, se encuentran algunas obras realizadas durante el periodo que abarca el texto de Juan Bautista. Hablar del obraje del siglo XVI implica hacer mención de la innumerable mano de obra que se necesitó para cubrir la demanda pictórica de la Nueva España, así como de los centros de artes mecánicas que los frailes se empeñaron en dirigir. En la presente investigación se hará mención del taller de San José de los Naturales, adjunto al templo de San Francisco en la Ciudad de México, lugar de gran importancia para el proyecto evangelizador de las nuevas tierras.

Para entender la forma en que laboraban los artistas indígenas, es importante tomar en cuenta y definir el concepto de artista y artesano; dice Dúrdica Ségota que durante el periodo prehispánico no había una distinción en los términos ya que “la dicotomía artista-artesano sólo se planteó a raíz del surgimiento del concepto moderno del arte, en el

renacimiento, y al analizar una realidad específica: la Europea”³; esta misma idea podemos aplicarla a los artistas de principios de la Colonia ya que como señala Jorge Alberto Manrique los modelos artístico “responden a una continuidad de tradiciones establecidas en el curso del tiempo en el espacio geográfico y cultural... y se relacionan necesariamente con modelos anteriores”.⁴

Para entender es importante considerar que “el estudio del arte de una sociedad... implica el estudio de su formación económico-social; es decir, del proceso social complejo y unitario, y de la transformación que esta estructura ha sufrido en distintos periodos de su existencia”,⁵ en otras palabras hay que entender al arte como un producto social que se relaciona con las demás dependencias de su contexto, “estos vínculos cambian de una sociedad a otra y de un momento histórico a otro; es decir cambian de condiciones de la producción artística, la posición social del artista y la función misma de la obra”.⁶

Teniendo esto en cuenta, podemos decir que la estructura occidental que se implantó en Nueva España, fue asentada bajo las tradiciones ya existentes, por lo que no es de extrañar que la forma de trabajo de los

³ Dúrdica Ségota Tomac, “Arte Mexica”, en: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1984, V. XIV, No. 54, pág. 7-8

⁴ Jorge Alberto Manrique, “La excentricidad del arte Mexicano”, en: XII Coloquio Internacional de Historia del Arte 1492, Dos Mundos: Paralelismos y Convergencias, Universidad Nacional Autónoma de México, 1991, pág. 161

⁵ Dúrdica Ségota Tomac, “apuntes sobre algunos problemas de la investigación del arte prehispánico de Mesoamérica”, en: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1977, V. XIII, No. 47, pág. 23

⁶ Dúrdica Ségota, “Arte Mexica”, *ibid.*, pág. 7

artistas de Nueva España transcurriera de forma diferente a la de los europeos; ejemplo de esto lo menciona Isabel Estrada de Gerlero al hablar del arte plumario, ya “los hijos de los señores y principales también se ejercitaban en las mismas disciplinas, por lo cual las artes mecánicas tuvieron un prestigio diferente al que tenían en Europa”⁷

El análisis del texto de Juan Bautista, dio paso a un rastreo de información, acerca de lo que se ha dicho de los artistas indígenas. En el primer capítulo de este trabajo se da un atisbo sobre los diversos estudios que se han realizado respecto a la participación de los artistas indígenas en los Talleres de artes y oficios de las órdenes religiosas del siglo XVI. Las indagaciones están orientadas en rescatar los nombres de estos artistas que se han mantenido –aun muchos de ellos- en el anonimato.

El segundo capítulo, ofrece de manera general el contexto social y educativo que tuvieron los artistas del taller de San José, así como sus posibles maestros; igualmente se describirá lo que fue la capilla como espacio físico, asunto de importancia ya que fue ahí donde se desarrollaron y trabajaron.

El tercer capítulo presenta la información de algunos artistas, así pues, a través de la suposición y el análisis se logra deducir quiénes fueron los posibles tlacuilos al servicio de la Iglesia. Aspecto importante

⁷ Elena Isabel Estrada de Gerlero, “una Obra de Plumaria de los talleres de San José de los Naturales” en: *Muros, Sargas y Papeles imagen de lo sagrado y lo profano en el arte Novohispano del siglo XVI*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 2011, pág. 445.

para esta investigación es hacer notar la trascendencia de los *Anales de Juan Bautista*, dado que muestra una etapa en la que las inconformidades de tributo acrecientan los problemas sociales y muchos indígenas -entre ellos pintores- sufren encarcelamientos y vergüenzas públicas, no obstante a las graves exigencias de su situación pudieron sobrevivir y demostrar su talento.

Finalmente el último apartado hace referencia a otro objetivo, ya que muestra algunos de los trabajos y obras que permiten intuir la destreza y nivel que tenían los pintores coloniales. Artistas y obras admirados por los españoles y sus congéneres, pero olvidados por la historia del arte.

Capítulo 1. Tras la huella de los artistas: breve panorama

En este primer capítulo abordo algunos de los más relevantes estudios que se han realizado sobre la participación de los artistas indígenas de la Nueva España durante el siglo XVI en la edificación, elaboración de obras, retablos, esculturas y en especial el arte de la pintura para la decoración de conventos, templos, incluso edificios civiles, labor de gran importancia para la empresa de la evangelización.⁸ Así como saber quiénes eran estos artistas, su vida independiente de los talleres y sus diversas aportaciones con la realización de obras sacras y seculares, como bien se menciona en los *Anales de Juan Bautista*.

Los testimonios de los cronistas, cartas, documentos históricos, así como notables investigaciones de estudiosos que con su labor de análisis han esclarecido y mostrado la valiosa labor de los artistas indígenas en la cultura novohispana, son fuentes en que apoyo mi trabajo.

La nueva empresa evangelizadora requirió mano de obra especializada, bajo las órdenes de los frailes en los talleres conventuales, espacio donde indígenas con el talento en las artes mecánicas eran enseñados en artes y oficios, como fue la pintura; los talleres fueron creados para cubrir la demanda artística de Nueva España.

⁸José María Lorenzo Macías, *La aplicación de las ordenanzas del gremio de carpinteros en el siglo XVI..*pag.153

Uno de estos talleres y tal vez el más importante fue el taller de San José de los Naturales instituido por los franciscanos (ubicado a un costado del convento de San Francisco en la Ciudad de México). De los primeros estudios en examinar el trabajo indígena es el de Miguel Cabrera,⁹ en 1756, al hacer el análisis de la imagen de la Virgen de Guadalupe, y donde dice: “Que en aquellos tiempos no había pintor alguno en México, que supiera el arte, pues [de] haberlo, no se hubiera cometido el yerro de a ver asentado mal en el bastidor un lienzo de tanta veneración”. Es cierto que los primeros artistas indígenas comenzaban a formarse en el canon europeo, y la preparación de los lienzos para la pintura de caballete debió de ser algo diferente a lo que acostumbraban, pero es innegable que contaban con la capacidad técnica, de la elaboración de imágenes.

Más tarde Bernardo Couto realiza el *Diálogo sobre la pintura en México* (1862), en donde llega a reconocer los primeros nombres de artistas indígenas que son Andrés de Aquino, Juan de la Cruz y el Crespillo, citados por Bernal Díaz del Castillo¹⁰, es cierto que Bernal proporciona y elogia a los entalladores y pintores indígenas, incluso los menciona por considerarlos importantes, sin embargo no brinda más detalles de ellos.

Couto, dice que éstos “son los primeros nombres propios que conocemos de los artistas nacionales”.¹¹ Así también en este texto se pone

⁹ Miguel Cabrera, *Maravilla Americana y conjunto de raras maravillas...*, 36 páginas. (Facsimilar electrónico de la Universidad de Nuevo León)

¹⁰ Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de Nueva España*. capítulo XCI, pag.197 y Capítulo CCIX, pág. 680

¹¹ José Bernardo Couto, *Dialogo sobre la historia de la pintura en México*, pág. 8

en duda la existencia de algunos pintores como es el caso de Rodrigo de Cifuentes, que si bien no era indígena, sí es uno de los primeros pintores europeos en la Nueva España.

Posteriormente se encuentra el trabajo que realizó Francisco del Paso y Troncoso con respecto a la *información que el Arzobispo de México don fray Alonso de Montufar mandó practicar...*,¹² siendo este un proceso que se lleva a cabo por poner en duda el culto a la imagen de la virgen de Guadalupe y en donde se afirma que fue realizada por un indio de nombre Marcos,¹³ trabajo publicado en 1891; es en este estudio donde se encuentra el primer acercamiento a *los Anales de Juan Bautista*, como una fuente importante por la mención que tiene acerca de la aparición de la Virgen de Guadalupe, pero más relevante es la asociación de la pintura de la Virgen con el pintor indígena Marcos Çipac.

Del Paso y Troncoso al rescatar y traducir diversos documentos, puso al alcance de los posteriores investigadores datos de gran valor que develan la riqueza cultural del arte novohispano. Respecto la producción de Marcos Çipac y su autoría del cuadro guadalupano, esta investigación proporciona la referencia más cercana a su biografía, parte de la información que muestra puede deducirse en los datos que presenta los *Anales...*

¹² Francisco del Paso y Troncoso, en: *información que el arzobispo de México...* aunque del estudio hecho se ha dicho que el documento no tiene autoría, Manuel Toussaint, afirma que la letra es de Francisco del Paso y Troncoso, ver en *la Pintura Colonial en México*, pág. 23-24.

¹³ *Ibid.*,pág.36

José Moreno Villa, en su obra: *La escultura colonial mexicana (1942)*, menciona a los escultores del siglo XVI, y llega a la conclusión de que no se “conservan ninguno [de los nombres] de los indígenas que sin duda trabajaron en los primeros tiempos”.¹⁴ Esta situación pudo deberse a varios factores, uno de ellos, quizá sea el sistema colectivo de los talleres, en donde no se le daba prioridad al trabajo particular, por ende destacar a un artista por muy hábil que fuera se consideraba romper con cierta pauta, de alguna manera esto explica que en las listas sólo se encuentren nombres de españoles. Por otro lado también, se aprovechó el conocimiento que tenían los españoles sobre el tequio, forma de trabajo colectivo indígena orientado a beneficiar a la comunidad o para el pago de un tributo, esta antigua costumbre pudo haber influido para evitar reconocer el trabajo particular de los artistas indígenas.

Por su parte, Abelardo Carrillo y Gariel (1946) acentúa el hecho de que no se saben “más que unos cuantos nombre [de artistas indígenas] por algún autor al tratar sobre este o aquel templo o por los papeles del Santo Oficio al inonar (sic) un proceso”,¹⁵ Lo que confirma el ámbito de trabajo comunal en que se desempeñaban estos artistas.

De los grandes estudios que se realizaron con respecto al arte y los artistas durante la Colonia tenemos los de George Kubler y Manuel Toussaint. El primero, publica en inglés *Mexican Architecture of the*

¹⁴ José Moreno Villa, *La Escultura Colonial Mexicana*, pág. 23-24, se proporciona una lista de escultores canteros y entalladores del siglo XVI, pág. 38-39

¹⁵ Abelardo Carrillo y Gariel, *Técnica de Pintura de Nueva España*, pág. 4

Sixteenth Century,¹⁶ no siendo traducido al español hasta 1983; en este trabajo encontramos muchos nombres de maestros de los indígenas, que actuaron en diversas áreas, como son albañiles, artesanos, alarifes o maestros de obras, muchos de ellos frailes. Kubler consideró que en el primer periodo no había hombres profesionalmente competentes en la construcción de edificios, “sin embargo la arquitectura en América estaba firmemente establecida y la llegada de profesionales europeos significó el refinamiento de las formulas ya establecidas”;¹⁷ del mismo modo explica cómo los pintores y talladores adoptaron y asimilaron en forma rápida los nuevos métodos y técnicas de los conquistadores.

Kubler es de los primeros en estudiar a los maestros de los indígenas, asimismo da a conocer la forma de trabajo y el desarrollo de los constructores, el reclutamiento, organización de cuadrillas. Del mismo modo describe cómo se preparaba la obra, así como las formas en qué se fueron capacitando en los diversos oficios; además de hacer mención del pintor indígena Juan Gerson como artífice de las pinturas del sotocoro del templo franciscano de Tecamachalco.¹⁸

En ese mismo año Manuel Toussaint publica *Arte colonial en México*,¹⁹ y al mismo tiempo trabajaba en *Pintura Colonial en México*,²⁰ que

¹⁶ George Kubler, *Arquitectura Mexicana del Siglo XVI*, México, Fondo de Cultura Económica, 1990, 682 páginas, ilus.

¹⁷ *Ibid.* pág. 124

¹⁸ *Ibid.* pág. 446

¹⁹ Manuel Toussaint, *Arte Colonial en México*, México, 5° edición, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990, xiii y 303 páginas.

no fue publicado sino hasta 1965, es en este último estudio, en donde más allá de proporcionar un panorama general de la pintura prehispánica, estudia el cambio de pintura colonial y las características que este conllevó; del mismo modo se cuestiona acerca de los maestros que enseñaron a los indígenas y cómo éstos se organizaban. Toussaint profundiza en el análisis de la pintura cristiano-indígena y realiza una pregunta que sin lugar a dudas marca un parteaguas y es parte de los objetivos de esta tesina “¿Quiénes eran estos artífices indios que tales admiraciones motivaban?”²¹ Apoyando su respuesta con información proveniente de los *Anales de Juan Bautista*. Hay que hacer notar que Toussaint al mencionar a Juan Gerson, supone por el apellido que pudo ser de origen flamenco, pero, no da más datos sobre este pintor.

Es importante remarcar el caso de Gerson, la idea del pintor indígena representada en este personaje, así como su estudio y análisis, fue muy importante para la historia del arte colonial; por lo que conviene detenerse en este tema. En 1964 se publica un estudio de grandes alcances, titulado *Juan Gerson Tlacuilo de Tecamachalco*,²² investigación más detallada acerca de este artista, en donde se establece que Gerson es de origen indígena y no flamenco como había dicho Manuel Toussaint. La relevancia de este estudio radica en la ampliación del panorama que se

²⁰ Manuel Toussaint, *Pintura Colonial en México*, edición de Xavier Moyssen, México, 3^o edición UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990, XIX y 309 páginas, 416 ilus.

²¹ *Ibíd.* pág. 23

²² Rosa Camelo, Jorge Gurria Lacroix, y Constantino Reyes Valerio, *Juan Gerson Tlacuilo de Tecamachalco*. También en ese año aparece el artículo en los AIIEs de Xavier Moyssen, *Tecamachalco y el pintor indígena Juan Gerson*, que complementa el estudio anterior.

tenía respecto de los artistas indígenas, ya que el gran problema del arte del siglo XVI es atribuir autoría a la gran cantidad de trabajo anónimo y de las pocas excepciones son las pinturas –que se piensa fueron realizadas– por Juan Gerson en Tecamachalco.

No fue sino hasta el 2002, que Pablo Escalante Gonzalbo²³ vuelve a analizar ese fragmento de los *Anales de Tecamachalco*, en el cual aparece el nombre de Juan Gerson, del cual Toussaint se valió para afirmar que Gerson es autor de las pinturas del sotocoro. Escalante Gonzalbo, a través de un detenido análisis, revisión de manuscritos y la traducción del idioma náhuatl demuestra que Juan Gerson no es un pintor o tlacuilo en la antigua acepción de la palabra, sino más bien que se trata de un escribano.²⁴ Desmentir que Juan Gerson fue el pintor de la bóveda del sotocoro de Tecamachalco, equivale casi a quedarse sin nada, ya que existen tan pocas noticias de los pintores del siglo XVI;²⁵ sin embargo, Escalante dice que en realidad no se ha perdido nada, “si acaso, hemos ganado, al poder situar la obra de Tecamachalco junto a todas las de su tiempo”.²⁶

En esta búsqueda de autoría, con frecuencia se interpretan de forma equivocada los documentos que se estudian, por lo tanto considero que al

²³ Pablo Escalante Gonzalbo, “Fulgor y muerte de Juan Gerson o las oscilaciones de los pintores de Tecamachalco”, en: *XXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte, El proceso creativo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México y el Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006, Págs.325-342.

²⁴ *Ibidem.*, pág. 329

²⁵ Manuel Toussaint, *Pintura colonial...*, al hablar de Rodrigo de Cifuentes se dice estas palabras, pág. 15

²⁶ Pablo Escalante Gonzalbo, “Fulgor y muerte de Juan Gerson...”, *op.cit.*, pág. 340

analizar los *Anales de Tecamachalco* y deslindar a Gerson del oficio de pintor, representa un avance y marca la pauta para profundizar más sobre este tema.

Continuando con el seguimiento de los estudios acerca de los artistas indígenas, Salvador Cruz elabora un artículo publicado en los *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (1959), en donde presenta, a través del protocolo del escribano Cristóbal de Tapia,²⁷ una lista de nombres de personajes que ejercieron varios oficios, pintores, constructores, orfebres, herreros, entre otros y que por algún motivo quedaron plasmados en los documentos del escribano. No obstante, en el artículo no sólo se muestra las listas de dichos artífices, además queda asentada la utilización de procesos y contratos, información valiosa para la indagación documental del arte del siglo XVI. Si bien las observaciones realizadas por Salvador Cruz no lograron cubrir las expectativas respecto a los pintores indígenas, sí orientó el interés por avanzar sobre el problema.

Constantino Reyes-Valerio pone en evidencia la dificultad de saber con exactitud sobre el contexto indígena novohispano, cuestión formulada de tiempo atrás,²⁸ “uno de los problemas más difíciles a que se enfrenta el historiador del arte del siglo XVI, es el de asignar una paternidad

²⁷ Protocolo de Cristóbal de Tapia se encontró en el archivo general de notarías de Puebla. Cristóbal de Tapia fue escribano de la ciudad de México y posteriormente de Tepeaca, Puebla. Xavier Moyssen, *Tecamachalco y el pintor indígena Juan Gerson*, en: AIIEs, 1964, vol. IX, núm. 33.

²⁸ Constantino Reyes Valerio, *El pintor de conventos*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1989, 187 páginas, (colección científica, serie de historia)

determinada a las pinturas murales de los conventos novohispanos”.²⁹ La solución fue seguir un camino diferente “porque es indudable que el enfoque estético y formalista, resulta incapaz o insuficiente para resolver la serie de problemas que se encuentran involucrados”,³⁰ por lo que había que estudiar su desarrollo, su manera de sentir y de pensar, además de ver cómo se enfrenta a una situación inesperada, concluye Reyes Valerio.

En otras palabras resultó complicado estudiar a los pintores de principios del siglo XVI, por elementos que lo vuelven incomparable como “la diversidad de orígenes, tradiciones, escuelas, etc”.³¹ Además de la falta de información, fuentes y autoría de las obras creadas. Lo más factible fue el análisis y estudio del conjunto de pintores y cómo fue que se desarrollaron en su contexto como unidad.

Es con la traducción de los *Anales de Juan Bautista*, realizada por Luis Reyes García (2001)³², que se da un nuevo panorama al estudio del arte del siglo XVI, si bien es cierto que muchos investigadores lo han consultado y se han apoyado de él para hablar de los artistas indígenas

²⁹ *Ibid.* Pág.123

³⁰ *Ibid.* Pág. 10

³¹ Juana Gutiérrez Haces, “¿La pintura novohispana como una *koiné* pictórica americana?” Pág. 47

³² Luis Reyes García dice que la información más antigua que se tiene de este documento la registra Juan de Balbuena en 1743 dentro del catálogo de la colección Lorenzo Boturini; posteriormente en 1746 Lorenzo Boturini lo enlista en el *Catálogo del Museo Histórico Indiano*; al dispersarse la colección de documentos de Boturini, los *Anales de Juan Bautista* llegan a la Biblioteca de la Basílica de Guadalupe sitio en el que hoy día se encuentra resguardado. Cabe decir que el canónigo Vicente de Paul Andrade, realizó una copia del documento a mediados del siglo XIX, copia que se conserva en la biblioteca Nacional de Antropología del INAH. Información tomada de Luis Reyes García, *¿Cómo te confundes? ¿Acaso no somos conquistados? Anales de Juan Bautista*, pág. 19-21

que trabajaban en el taller de San José de los Naturales, nunca antes se había realizado un examen minucioso de dicho documento.

Luis Reyes efectúa dicho estudio, el cual en su conjunto se titula *¿Cómo te confundes? ¿Acaso no somos conquistados? Anales de Juan Bautista*;³³ en esta labor de traducción encontramos un primer acercamiento a los artistas indígenas, sobre diversas circunstancias como: el tipo de trabajo que realizaban y cambios de convenciones figurativas y admiración de frailes, transición que se advierte no fue difícil, además de las dificultades del tributo. Pienso, que la lectura y revisión de los *Anales de Juan Bautista* representa una inestimable fuente de información dado que no sólo registra acontecimientos y reporta actividades específicas sobre el quehacer de los artistas, es también una memoria escrita del sentir de los hombres de su época frente al cambio de una profunda transformación cultural.³⁴

En este manuscrito están asentados una serie de datos de artistas, entre los cuales se comienza a especificar nombres, edades, trabajos realizados durante el tiempo que abarca el escrito, entre 1564-1566, periodo en el cual el visitador Gerónimo de Valderrama asume el control político de la Nueva España, con la muerte de Luis de Velasco virrey de

³³ Luis Reyes García, *¿Cómo te confundes? ¿Acaso no somos conquistados? Anales de Juan Bautista*, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, Biblioteca Lorenzo Boturini y la Insigne y Nacional Basílica de Guadalupe, 2001, 350 páginas, ilustraciones, facsimilar del original. (Colección Historias).

³⁴ El análisis profundo de los *Anales...*, por Luis Reyes García, determina que la autoría del texto, es asumida por diferentes personajes, uno de ellos y principal fue Juan Bautista, quien inicia el texto.

Nueva España en julio de 1564; y la llegada de Gastón de Peralta en 1566 siguiente virrey. Si bien el año de 1564 es un poco tardío para conocer a los primeros tlacuilos que trabajaron en los primeros templos, en cambio, sí nos permite conocer algunos nombres de artistas indígenas que sin duda trabajaron con ellos y posiblemente algunos fueron descendientes de estos primeros tlacuilos o artistas indígenas.

Más adelante, Pedro Ángeles Jiménez,³⁵ hace una relación de relevancia, al advertir la diferencia en los nombres de artistas que nos da Bernal Díaz del Castillo, dice éste que uno de ellos se llama Andrés de Aquino y posteriormente lo nombra como Marcos de Aquino.³⁶ Era frecuente que al registrar a los personajes algunos cronistas cambiaran el nombre o el apellido, situación que requiere contrastar varios textos para obtener un balance. Así también al tratar de desentrañar más a fondo sobre la vida y la producción de los pintores indígenas Ángeles Jiménez, hace un seguimiento del pintor Marcos llamado el Griego demostrando que dicho artista fue reconocido en su tiempo y de acuerdo con las noticias se le comparó con Apeles.³⁷

Sin embargo, coincido con lo que afirma Ángeles Jiménez respecto a la trayectoria de Marcos y otros tlacuilos, ya que aún falta mucho por

³⁵ Pedro Ángeles Jiménez, *Apeles y tlacuilos: Marcos Griego y la pintura cristiano-indígena del s. XVI en la Nueva España en: Estudios y fuentes del arte en México, 2004, pp.115-133.* Carmen Sotos Serrano y Pedro Ángeles Jiménez (compiladores), *cuerpo de Documentos y bibliografía para el estudio de la pintura en la Nueva España, 1543-1623.*

³⁶ Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, capítulo XCI, pag.197 y Capítulo CCIX, pág. 680

³⁷ *Ibidem.* Apeles pintor de la antigüedad griega famoso por realizar bellos retratos

descubrir para reconocer en su justo valor la trayectoria de estos grandes artífices indígenas. Por ello es substancial desentrañar los documentos, buscar con rigor fuentes, investigaciones y realizar reinterpretaciones, como bien efectuó Escalante Gonzalbo en su trabajo acerca de Juan Gerson, para aproximarnos y entender por qué se han mantenido en el anonimato muchos de los artistas activos durante el siglo XVI.³⁸

Finalmente ir tras la huella de estos creadores ha permitido hacer un recorrido por las citadas fuentes, recopilación imprescindible para esta investigación acerca de los personajes que trabajaron durante el siglo XVI.³⁹ Sobre su desempeño y aprendizaje de estos artistas se abordará en el siguiente apartado.

³⁸ José María Lorenzo Macías, *op. cit.*, pág.155

³⁹ *Ibid.*, pág. 160-161

Capítulo 2. Los Maestros y el Taller, la Capilla de San José de los Naturales

El objetivo de este segundo capítulo es mostrar el lugar y la forma en que se desarrollaron los primeros artistas indígenas, a partir de la intervención educativa franciscana con la creación de talleres y colegios dirigidos en lograr la utopía indiana. Por otra parte, describiré a grandes rasgos qué fue la Capilla de San José de los Naturales, cómo se construyó y organizó, durante las primeras décadas del siglo XVI.

2.1 Los Frailes

Manuel Toussaint plantea una cuestión importante en cuanto a la educación de los artistas indígenas: “¿Quiénes enseñaban a los indios si no había pintores hábiles?”.⁴⁰ Puede ser cierto que a principios del siglo XVI la presencia de pintores europeos en la Nueva España fuera escasa. En cambio, la tradición artística de Mesoamérica fue imprescindible, es bien sabido que desde tiempos prehispánicos se contaba con una gran tradición pictórica.⁴¹

Seguramente Toussaint no se refería a la capacidad técnica de los indios, sino más bien a la elaboración de las convenciones figurativas

⁴⁰ Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México*, pág. 21

⁴¹ Juana Gutiérrez Haces menciona que “la tradición se entiende como una conciencia siempre presente ‘lo heredado’” de los antepasados. De acuerdo a esta idea, las convenciones prehispánicas estuvieron presentes en la decoración de las nuevas iglesias mismas se fueron adecuando a la nueva realidad. Juana Gutiérrez Haces “¿La pintura novohispana como una *koiné* pictórica americana? Avances de una Investigación en ciernes”, en: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, 2002, V. XXIV, No. 80, pág. 50

occidentales; es decir la forma de representar imágenes, contrario de la tradición del arte prehispánico. Fray Pedro de Gante, aprovechando este antecedente, fue considerado el más grande maestro e instructor de los indios, así como de artistas y todos los aprendices de algún oficio.

Gante llega a Nueva España en 1523, primeramente radicó en Texcoco en donde se interesó en la educación de los hijos de indígenas nobles.⁴² Después se trasladó a la Ciudad de México y fundó la escuela de artes mecánicas de San José de los Naturales, por lo que indudablemente tenía la habilidad de pintar y conocimiento de los diferentes oficios que se enseñaban en el taller, además de ayudar a los indios a aprender oficios de otros artesanos.

Motolinía menciona el caso del maestro que hacía guadamecés,⁴³ el cual se escondía para que los indios no lo vieran y no aprendieran el oficio y no supiesen dar el color dorado y plateado, pero miraron los materiales que echaba y tomaron de cada cosa un poquito y fueron con fray Pedro Gante para que les explicara para que servía cada cosa.⁴⁴ Sin lugar a dudas, Gante se convirtió en un pilar importante en la educación de los

⁴² Fray Gerónimo de Mendieta, *Historia Eclesiástica Indiana*, pág. 608

⁴³ Fray Toribio de Benavente o Motolinía, *Historia de los Indios de la Nueva España*, pág. 245. Guadamecil o guadamecí es el nombre que recibe el cuero pintado o labrado artísticamente, también puede ser brocado en color dorado o plateado.

⁴⁴ *Ibidem*, Cit. fray Gerónimo de Mendieta, *op.cit.* pág. 409. Mendieta supone que el fraile Pedro de Gante fue el que les ayudó para la elaboración de guadamecés. “cuando fray Pedro de Gante se enteraba de esta clase de 'hurtos', se holgaba de que sus indios aprendiesen tan pronto los oficios de los españoles”. Francisco Santiago Cruz, *las Artes y los gremios en la Nueva España*, pág. 24

indígenas, y dio las bases para la creación de escuelas de adoctrinamiento y los diversos talleres que tuvo Nueva España.⁴⁵

Así también, otro fraile que demostró tener cierta maestría en la pintura, fue Gerónimo de Mendieta; se tiene noticia de los dibujos que ilustran su obra y no fueron reproducidos, también se sabe de un trabajo en Xochimilco, acerca de una escena del bautizo de los indios pintada en la portería de la iglesia.⁴⁶ Los frailes vieron las porterías como espacios de gran importancia para colocar pinturas, con el objetivo de dar a conocer y justificar su orden por lo que la presencia de santos fundadores, árboles genealógicos o las escenas de su labor en Nueva España, fueron necesarias.⁴⁷

Asimismo, Diego de Valadés, el cual fue discípulo y principal ayudante de fray Pedro de Gante,⁴⁸ aprendió pintura y dibujo en la escuela fundada por Gante y posteriormente se volvió maestro en dicho centro. Valadés demostró su habilidad con el dibujo de los grabados que aparecen en el libro *Retórica Cristiana*.⁴⁹ Otro fraile fue un lego italiano llamado

⁴⁵ Seguramente muchos de los conquistadores poseían cierta habilidad o conocimiento en los oficios, por lo que Gante no fue el único, pero sí el principal. Braulio Ramírez Reinoso, *el trabajo, las ordenanzas y los gremios en Nueva España*, consultado en: <http://www.bibliojuridica.org/libros/2/730/28.pdf>, pág. 350

⁴⁶ Toussaint, *Pintura Colonial en México*, *op cit.* pág. 21. ap. Estaban Palomera introducción en: *Retorica Cristiana* de Diego de Valades

⁴⁷ Pablo Escalante Gonzalbo, *Mesoamérica y los ámbitos indígenas en Nueva España*, pág. 385

⁴⁸ Francisco de la Maza, *Fray Diego de Valades...* pág.19

⁴⁹ Diego de Valadés, *Retórica Cristiana*, ver ilustraciones.

Daniel, que enseñó a los indios el oficio de bordar, estuvo instruyendo tanto en el centro del país como en la provincia de Michoacán y Jalisco.⁵⁰

Fueron estos y otros frailes⁵¹ que impartieron las artes mecánicas tan necesarias para el proceso evangelizador, y que lograron canalizar el trabajo de los indígenas para elaborar obras pictóricas, escultóricas y arquitectónicas.⁵² El arte colonial del siglo XVI se logró debido a la vinculación de dos enfoques opuestos entre sí, la mano de obra indígena y la instrucción europea, pero que en su fusión resultó el cimiento de una nueva cultura: la novohispana.

2.2 Los indios

La educación indígena prehispánica comenzaba en el *Calmecac*,⁵³ en donde uno de los objetivos fue generar pintores hábiles, conocedores de la elaboración de colores, del dibujo y la técnica de preparación de una obra, denominados como *tlacuilos*. A mediados del siglo XVI el término *tlacuilo* se vinculó a los escribanos y en determinadas situaciones a los escultores y

⁵⁰ Mendieta, *op.cit.* pág. 379. Cf. Torquemada, *Monarquía Indiana*, pág. 317

⁵¹ Otros frailes que enseñaron en la escuela de San José de los Naturales fueron: Arnaldo de Basacia y Juan Caro, enseñando latín y canto respectivamente. son pocos los maestros o catedráticos de la escuela de San José debido a que no se podía pagar maestros seculares. Joaquín García Icazbalceta, *obras de...*, Tomo III, Biografías I, pag.24, 27

⁵² En cuanto a los frailes que fungieron como arquitectos o alarifes, Kubler en libro *Arquitectura Mexicana del Siglo XVI* señala a varios de ellos, entre los que resaltan Juan de San Miguel, Juan de Alameda, Francisco de Tembleque, entre otros.

⁵³ El *Calmecac* es una institución prehispánica donde se les enseñaba a los futuros sacerdotes, guerreros de la élite, jueces, maestros y gobernantes, educándolos en diferentes áreas de conocimiento.

talladores de madera o pedernal.⁵⁴ Para efecto de este trabajo la acepción más adecuada de la palabra tlacuilo será el término que se refiere a un pintor.

El la habilidad de estos artistas se transformó con la intervención educativa de los frailes, ellos les enseñaron modelos que sirvieran de ejemplo para la realización de la nuevas obras. Los frailes por medio de imágenes religiosas, grabados europeos, incluso de sus propios recuerdos sirvieron como guía para los tlacuilos.⁵⁵ La producción pictórica de principios del siglo XVI nació del trabajo conjunto entre frailes y artistas indígenas durante la construcción y ornamentación de espacios religiosos.⁵⁶

Por ello pudiera pensarse que los artistas indígenas fueron sólo copistas de dichos modelos,⁵⁷ sin embargo, cabe resaltar que colaboraron con su propio talento, imaginación y creatividad,⁵⁸ produciendo formas diferentes como lo fue el llamado arte *tequitqui*.⁵⁹ Es indudable que los

⁵⁴ James Lockhart, *Los nahuas después de La conquista, Historia social y cultural de los indios del México central, del siglo XVI al XVIII*, traducción de Roberto Reyes Mazzoni, México, Fondo de Cultura Económica, 1999, pág. 594.

⁵⁵ La intención de los franciscanos consistió en que los indios vieran las imágenes religiosas, las veneraran e identificaran como parte esencial de su vida espiritual. Siendo necesario que los propios indios se familiarizaran con ellas fue indispensable que los indios las fabricaran pues como García Icazbalceta señala “las imágenes procedentes de Europa eran tan escasas y caras”. *Obras de D. J. García Icazbalceta*, Tomo III Biografías I. pág. 24

⁵⁶ Michael K. Schuessler, *Artes de Fundación*, pág. 11

⁵⁷Manuel G. Revilla, *El Arte en México en la época antigua y durante el gobierno virreinal*, pág. 63

⁵⁸ Martha Raquel Fernández García, en *Historia del concepto de “arte Tequitqui”*, pag.6

⁵⁹ Se entiende como arte *tequitqui* a la forma en que se denomina al conjunto del estilo europeo con características propias del arte prehispánico, en otras palabras es la mezcla de dos culturas que producen una obra original que no es indígena ni española, el

indios conocían la parte mecánica de la pintura y “estaban familiarizados con la variedad de colores vegetales, por lo que no fue difícil hacerlos corregir sus dibujos”.⁶⁰

José Moreno Villa acuña el término *tequitqui* ya que al estudiar la gran habilidad de imitación de estos artistas, refiere que a los frailes “les entusiasmaba la capacidad de imitación perfecta, [mientras que hoy] a nosotros nos interesa más la imperfección de esa imitación”.⁶¹ Esto quiere decir que en realidad no se hacía una imitación de las imágenes, sino más bien se hacía una reinterpretación de las mismas, en consecuencia se generó una representación diferente de la que se tenía en Europa, ya que ésta tenía rasgos propios de la región.

La mano de obra que se necesitó para pintar entre doscientos y trescientos mil metros cuadrados de murales tan sólo en los conventos de mayor importancia, debió ser considerable.⁶² Pienso que fue difícil que esta gran labor se haya preparado toda en los talleres conventuales que existían. Es cierto que en un principio fray Pedro de Gante fue el principal instructor de los indios, posteriormente sus aprendices tuvieron suficiente destreza, para que ellos mismos se tornaran maestros de los recién

termino *tequitqui* es un vocablo náhuatl que significa “el que tributa”. Carmen Romano Rodríguez, *Arte tequitqui en el siglo XVI novohispana* pág. 336-337

⁶⁰ Joaquín García Icazbalceta, *op.cit.*, pág.24-25

⁶¹ José Moreno Villa, *La escultura colonial Mexicana*. Pág. 15

⁶² Constantino Reyes-Valerio, *El Pintor de Conventos*, pág. 130

ingresados.⁶³ En opinión de Escalante Gonzalbo sobre la gran capacidad de aprendizaje, señala que los indios a diferencia del talante español, no eran orgullosos, más bien su actitud de observación y humildad fueron los medios de acceder rápidamente al nuevo método de aprendizaje.⁶⁴

Algunos de los artistas indígenas llegaron a ser capacitados en la elaboración de imágenes de acuerdo a las convenciones europeas y demostraron ser talentosos desde los primeros tiempos de la Colonia, por lo que resultó complicado distinguir sus trabajos con los de los españoles.⁶⁵ Su gran talento y maestría fue evidente, por lo que fueron alabados, por más de un fraile, no solamente por su habilidad para el aprendizaje, sino también por la destreza pictórica. Un ejemplo aparece en los *Anales de Juan Bautista* cuando un padre entra al taller de San José, admirando mucho el trabajo de los artistas ahí presentes, diciendo: “Esto en ninguna parte así parece, es muy bueno, muy admirable”.⁶⁶

En lo relativo al trabajo artístico, Lockhart define tres momentos: el primer de ellos es cuando las imágenes producidas son incultas, ya sea por desconocimiento de forma o por mala interpretación⁶⁷, es en esta etapa que surge el denominado arte *tequitqui*, donde la pintura es trabajada por

⁶³ Isabel Estrada de Gerlero, *Muros, Sargas y Papeles...*, pág. 304. Véase también, Pablo Escalante Gonzalbo, *Los Códices Mesoamericanos antes y después de la conquista española*, México, FCE, 2010, pp. 132-133.

⁶⁴ Pablo Escalante Gonzalbo, *Los Códices Mesoamericanos antes y Después de la Conquista Española*, pp.132-135.

⁶⁵ Fray Bartolomé de la Casas dice: “El primor con que las cosas pintadas que quieren hacen, es ya tan manifiesto y claro”, *Los indios de México y Nueva España*, cap. VII, pág. 23. Vid. James Lockhart. *Los nahuas después de la conquista...*, pág. 597-598

⁶⁶ *Anales de Juan Bautista*, en Luis Reyes García *Op.cit.* pág. 275

⁶⁷ James Lockhart, *Los nahuas después de La conquista...*, pág. 594-597

artistas indígenas y detallada con algunas características propias de la cultura mesoamericana. Sin duda muchas de estas obras se encuentran o hay algunos vestigios en los muros de conventos, en las portadas de las iglesias o sus interiores.

Así también, algunos de los primeros trabajadores indígenas fueron tlacuilos ya formados en el arte de la pintura y la escritura. Por consiguiente los artistas de la fase inicial de la evangelización eran herederos de un profundo conocimiento técnico, en cuanto a la pintura, y las tradiciones en las que se sustentaba ésta.⁶⁸

La segunda etapa corresponde a los años de 1560 en adelante, donde el trabajo artístico es dominado por los nahuas lo suficiente para producir imágenes que satisficieran los criterios de las autoridades⁶⁹; hay que hacer notar que los *Anales de Juan Bautista* engloba este segundo periodo, además de que es una época tardía para conocer a los primeros tlacuilos que trabajaron dentro de los talleres. Justamente en este momento arriban a Nueva España los primeros pintores de fama como Simón Pereyngs.

La tercera etapa corresponde a finales de siglo XVI, donde la pintura se hispanizó más y las libertades que tenían los artistas indígenas, en cuanto a la elaboración e interpretación de una obra se van

⁶⁸ Michael K. Schuessler, *op. cit.* Pág. 24.

⁶⁹ James Lockhart, *op. cit.* Pág. 597-598.

restringiendo,⁷⁰ así como los *tlacuilos* sobrevivientes de los primeros años de contacto cultural mueren.

Isabel Estrada de Gerlero dice que las “escuelas conventuales de artes mecánicas además de introducir muchas técnicas hasta entonces desconocidas, aseguraron la conservación de otras que habían sido tradicionales en la cultura prehispánica”, y que fueron desconocidos en Europa, ⁷¹ en particular destaco el *amantecayotl* o trabajo del mosaico de la pluma. Ningún fraile o artista europeo podía enseñar el arte plumario, porque éste fue exclusivo de América,⁷² por lo que tuvo que haber sido enseñado por los mismos plumajeros prehispánicos y dicho conocimiento se trasmitió de maestro a aprendiz.

El gran cambio que asumió el arte plumario, fue la utilización de nuevos modelos para realizar los trabajos que se conocen y algunos otros de los que sólo se tiene noticia en documentos y códices; para el siglo XVI siguieron realizando escudos de pluma como regalo a las autoridades, como se hace constar en los *Anales de Juan Bautista*.⁷³

Teniendo en cuenta que los artistas indígenas desde principios de la Colonia ya poseían una elevada preparación en las artes mecánicas, principalmente, me refiero a la pintura, como los *tlacuilos*; podemos decir,

⁷⁰ *Ibid.* Pág. 598-604.

⁷¹ *Amantecayotl*, se refiere al arte de trabajar con plumas, originalmente utilizado en la guerra, pero expandido al ámbito religioso y ornamental, sus artistas son conocidos como *amantecas*, Isabel Estrada de Gerlero, *op.cit.* Pág. 304 y 381.

⁷² Fr. Bartolomé de las Casas dice a propósito del arte plumario: “pero lo que parece sin duda exceder todo ingenio humano y cuanto a todas las otras naciones del mundo será más nuevo y raro,... es el oficio y arte... de hacer de pluma”, *op.cit.* cap. VII, pág.24.

⁷³ *Anales de Juan Bautista*, *op. cit.*, parágrafo 4, pág. 135

que los frailes, así como los profesionales que llegaron a Nueva España no les enseñaron los oficios, “El cambio más radical que hubo en México y en América fue el de un desplazamiento del origen de los modelos”⁷⁴; Dicho de otra manera, el resultado de la transformación cultural no fue en cuanto a materiales y técnica, ya que de ella se valieron los frailes para trabajar durante el siglo XVI, la consecuencia fue el cambio de temas representados y las formas utilizadas.

2.3 El Taller, la capilla de San José de los Naturales

El trabajo artístico consistió un elemento útil y esencial para el culto religioso de los indígenas. La mano de obra que se necesitó durante el siglo XVI fue de gran magnitud, ya que se comienzan a levantar los grandes espacios civiles y religiosos, y se emprende la construcción de templos, retablos, fachadas, entre otros. La capacitación de la población indígena en las artes mecánicas, principalmente la pintura, fue de gran importancia durante el inicio del siglo XVI.

En poco tiempo se organizaron las escuelas de artes mecánicas “su objetivo fue el de entrenar a los recién convertidos al cristianismo”.⁷⁵ La escuela más importante, y que destacó de las demás, fue el taller de San José de Belén de los Naturales⁷⁶ (imagen 1), fundada por fray Pedro de

⁷⁴ Jorge Alberto Manrique, “La Excentricidad del Arte Mexicano” en: *XII Coloquio Internacional de Historia del Arte 1492, Dos Mundos: Paralelismos y Convergencias*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1991, pág. 159.

⁷⁵ *Ibid.*, pág. 301

⁷⁶ “Con vista al poniente y detrás de la iglesia [el templo de san Francisco], se hallaba la capilla de San José de Belén de la Naturales. Al Principio, se la construyó de paja y con

Gante, diseñada para proveer de arte religioso a todos los conventos; este no fue el único centro, también se debe de recordar que en Texcoco, el mismo Gante había puesto las bases para la creación de un taller.⁷⁷ Si bien es cierto que San José de los Naturales no era el único sitio, si fue primordial, y sirvió como modelo para la creación de otros como el de Huejotzingo en Puebla, en Tlaxcala, Tiripetío en Michoacán, entre otros.

La transcendencia del Taller de San José durante el siglo XVI lo revelan las ordenanzas de 1552 expedida por don Luis de Velasco, virrey de Nueva España.⁷⁸ Éstas nos hacen ver el problema de las pinturas que se hacían tanto en México como en Tlatelolco, ya que era buen negocio pintar sin tener ninguna clase de preparación; probablemente, los pintores informales les quitaban el trabajo a los artistas pertenecientes al taller, por lo que se dicta y obliga en dichas ordenanzas que todos los pintores sean examinados en la capilla de San José,⁷⁹ lo que de cierto modo propició tener una inspección de lo que se pintaba, cuidando el decoro y la

muy pobre portal”, posteriormente se levantó una iglesia de siete naves, Tomas Zepeda Rincón, *La Educación Pública en la Nueva España en el siglo XVI*, México, 1993, pág. 51

⁷⁷ Fray Gerónimo de Mendieta, *Historia eclesiástica indiana*, pág. 608

⁷⁸ los españoles solicitaron licencia para realizar un oficio, lo que a su vez motivo la creación de Veedores y normas para reglamentar los diferentes oficios, originando la aplicación de ordenanzas para cada oficio. Braulio Ramírez Reynoso, *op.cit*, pag.251

⁷⁹ Ordenanza tomada de: Manuel Toussaint, *pintura colonial en México*, apéndice 1, A) “Documentos acerca de la escuela de pintura de fray Pedro de Gante”, pág. 218. Para el año de 1556 se nombra como “veedores del oficio de la pintura” a Juan de Iliesca, pintor y dorador, y a Bartolomé Sánchez imaginero. En Carmen Sotos Serrano y Pedro Ángeles Jiménez, *Cuerpo de documentos y bibliografía...*pág.31

interpretación de las pinturas. Las ordenanzas sirvieron para regular el funcionamiento de cada gremio y taller de forma interna como externa.⁸⁰

Es conveniente señalar que Gante funda una escuela de catequesis para niños y muchachos, además de forma el taller de artes mecánicas. Motolinía dice que en la escuela de catecismo existían tres grupos de los cuales el tercero estaba compuesto por jóvenes que superaban los trece años y que pudieron alcanzar hasta los dieciocho,⁸¹ si bien es cierto que Gante se preocupó por enseñarles un oficio a los indios, no quiere decir que hayan sido estos jóvenes los que trabajaron en el taller en un principio.

García Icazbalceta explica que los oficios impartidos por Gante a los indígenas, no pudieron ser ejercidos por los niños de la escuela, porque su edad o sus ocupaciones no lo permitían, sino por otros indígenas mayores.⁸² Constantino Reyes-Valerio señala que, en efecto, algunos niños alcanzaron una educación dentro del *Calmecac*, en cambio, en los talleres conventuales terminaron o perfeccionaron los oficios, que debido al rigor de la educación prehispánica, se encontraban aprendiendo.

En resumen, los indígenas adultos no aprendieron sus oficios dentro de las escuelas franciscanas,⁸³ pero si trabajaron dentro de los talleres conventuales. Si bien es cierto que no había adultos dentro de la escuela

⁸⁰ José María Lorenzo Macías, *La aplicación de las ordenanzas del gremio de carpinteros en el siglo XVI...* pag.154

⁸¹ Motolinía, *Historia de los indios de la Nueva España...* pág. 237. *Cit.* Constantino Reyes, *El Pintor de Conventos...*, pág. 146.

⁸² Joaquín García Icazbalceta, *op.cit.*, pág. 25-26.

⁸³ Constantino Reyes- Valerio, *op.cit.*, pág. 141

de fray Pedro de Gante, podemos suponer la independencia del taller de San José, donde se realizaban los retablos, pinturas y demás oficios, aparte de la escuela de adoctrinamiento.

En cuanto al lugar físico, fray Pedro de Gante ordena que junto a la escuela que se ocupaba para enseñar la doctrina, se construyeran “otros aposentos ó repartimientos de casas donde se enseñasen los indios a pintar, y allí se hacían las imágenes y retablos para los templos de toda la tierra”.⁸⁴ Aunque no se especifica el año de creación, se puede suponer una fecha temprana, cerca de 1532, dado que el mismo Gante hace referencia a la escuela; esta primera construcción es de material provisional.⁸⁵

Con la intención de ubicar el proceso de construcción de la capilla de San José, en la cual trabajaron e interactuaron los indígenas, haré breve mención de cómo era y los cambios importantes que tuvo durante los años tocantes a la investigación.

Kubler menciona que en 1538 se comienza a construir un templo de madera, y más tarde en 1547 debido a un temblor se derrumba y la capilla se comienza a reconstruir.⁸⁶ El *Códice Aubin* registra estos dos eventos, dándonos una imagen de cómo pudo haber lucido la capilla de San José.⁸⁷ Para 1554, Francisco Cervantes de Salazar en uno de sus textos describe

⁸⁴ Mendieta, *op.cit.*, Pág. 608

⁸⁵ George Kubler, *Arquitectura mexicana del siglo XVI*, apéndice, pág. 573

⁸⁶ *Ibidem.*

⁸⁷ *Códice Aubin*, folio. 47r

cómo era el sitio, hace notar que la capilla de San José “está tras un enverjado de madera, con todo su interior visible por el frente descubierto. Su elevado techo descansa en altas columnas disminuidas hechas de madera labrada, y en las que el arte ennoblece la materia”.⁸⁸

Luego, durante esa época, la capilla continuaba teniendo cambios importantes, como el comienzo de la sacristía y el hospital en el año de 1555, pero no fue sino hasta el siguiente año que se termina la reconstrucción de la capilla, derrumbada por el temblor.⁸⁹

El Túmulo Imperial se construyó algunos años después en 1559; Cervantes de Salazar dice que se tuvieron que tirar una danza de arcos de cantería labrada,⁹⁰ que impedían la vista del túmulo, por lo que se mandaron a quitar.⁹¹ El resultado final fue la erección de un edificio independiente al templo de San Francisco, posiblemente con el exterior de construcción sólida y el interior con techo y columnas de madera. Posteriormente en 1574 se retiran los palos de madera de la capilla de San José,⁹² enrejado que menciona Cervantes de Salazar.

Es importante tener en cuenta cómo es que se fue dando el desarrollo de los primeros artistas indígenas dentro de los talleres conventuales, ya que su trabajo se vio condicionado por las relaciones con los primeros maestros, o por las exigencias, que implicó el cambio físico

⁸⁸ Francisco Cervantes de Salazar, *México en 1554 y Túmulo Imperial*, pág. 50-51

⁸⁹ *Códice Aubin*, folio. 50r

⁹⁰ Danza de arcos, se refiere a un conjunto de arcos.

⁹¹ Cervantes de Salazar, *op.cit.* Pág. 184.

⁹² *Códice Aubin*, Pág. 59v

del lugar donde laboraban. Además, siendo esta una etapa temprana, se convirtió en un momento ideal para un desenvolvimiento e interpretación de las convenciones europeas; podemos decir que el resultado de la fusión de dos tendencias culturales fue algo único e irrepetible que sin lugar a duda marcó una pauta en la historia.

En consecuencia la participación de los pintores y los procesos de transformación que enfrentaron y superaron con creces es parte del siguiente capítulo; quiénes fueron estos tlacuilos que orientaron sus capacidades al gusto y demanda de la sociedad mestiza y al poder español

Capítulo 3. Los Artistas

“Lunes 30 de enero de 1565 años, entonces murió el pintor llamado Hernando Tlacacochi,... un día antes de morir la muerte lo vino a ver y vino a darle una carta, un papel escrito, le vino a decir: Me ha enviado nuestro señor, esta carta a nadie se la mostraras, aunque sea una persona estimada en la tierra, no se la podrás mostrar, sólo a nuestro señor se la mostrarás”.⁹³ (*Anales de Juan Bautista*)

En este capítulo realizo un análisis de la trayectoria de algunos pintores indígenas que en su mayoría pasaron a la historia sin reconocimiento, no obstante de ser distinguidos en su momento y formar parte fundamental del trabajo artístico de templos, conventos, iglesias, entre otros. De acuerdo al objetivo de este trabajo se vislumbrará la transición social de los tlacuilos, a personajes al servicio de la iglesia. Así mismo se reivindicará algunas de sus aportaciones como artistas del siglo XVI.

Para dicho fin, fue fundamental la información presentada en los *Anales de Juan Bautista*,⁹⁴ documento que registra la trayectoria laboral y artística de los pintores pertenecientes al taller de San José.

¿Cómo fue su educación artística? Sabemos por Mendieta que los artistas indígenas se adecuaron al contexto colonial; dice éste a propósito del trabajo de adoctrinamiento de fray Pedro de Gante: “El cual no se contentando con tener grande escuela de niños que se enseñaban en la doctrina cristiana, y á leer y escribir y cantar, procuró que los mozos grandecillos se aplicasen á deprender los oficios y artes de los españoles,

⁹³Luis Reyes García, *Como te confundes? acaso no somos conquistados?*, *Anales de Juan Bautista.*, parágrafo 350, pág. 303-305

⁹⁴*Ibíd.*

que sus padres y abuelos no supieron, y en los que antes usaban se perfeccionasen”.⁹⁵

Por ejemplo, el trabajo de los talladores de piedra, del cual se dice que eran hábiles en la escultura, realizando las tallas con instrumentos de piedra, en cuanto ocurrió el cambio tecnológico y se comenzaron a utilizar herramientas de metal superaron su trabajo anterior.⁹⁶ Aunque muchas de sus “tallas demuestran un marcado primitivismo [estilístico] que señala su manufactura realizada por un lapidario indígena apenas iniciado en el arte religioso”,⁹⁷ tal es el caso de la cruz atrial que se encuentra en Acolman, Estado de México; muestra de arte tequitqui, que produjo la admiración, de la maestría indígena, a la mayoría de los cronistas.

La organización del taller de San José de los Naturales, en donde se dirigieron estas habilidades, necesitó más que la determinación de fray Pedro de Gante para funcionar. Si el objetivo primordial de dicho centro fue distribuir obra artística a las iglesias y conventos de la época, requirió el apoyo de las autoridades españolas, indígenas y religiosas.

La relación de las diferentes autoridades con los artistas se hace evidente a lo largo del texto de Juan Bautista, ya que es a través del gobernador, o padres eclesiásticos que se gestionaban y autorizaban muchos de los trabajos que se realizaban en el taller.

⁹⁵ Fray Gerónimo de Mendieta, *Historia Eclesiástica Indiana*, libro. IV, Cap. XIII, pág. 408. En cuanto a los jóvenes que aprendían oficios ver capítulo anterior.

⁹⁶ *Ibid.*, página. 410.

⁹⁷ Ramón Cruces Carvajal, *Los Esplendores de Acolman*, pag.94.

Cabe mencionar un fragmento de los *Anales de Juan Bautista*, en donde llegan dos personajes, por orden del gobernador, al taller de San José de los naturales, el 13 de junio de 1564, uno de ellos es Antonio Tlalpaltecatl y el otro Pedro Nicolás, y dirigen un *huehuetlatolli*⁹⁸ o discurso a los reunidos en el taller:

“Ho artistas [toltecaye] ninguno de ustedes escucharon las palabras de sus padres, mas investiguen su ascendencia⁹⁹, precisamente de ello salió su obrar como artistas, entren al interior de su nobleza y si por esta razón es su jactancia, no se verá con admiración, así no se admirara mucho. Más recuerda tu compromiso, tus ordenanzas, etc”.¹⁰⁰

Seguidamente, se da una lista de las personas que se encontraban en el lugar en el momento de dicho discurso. Esta información -dentro del presente trabajo- es de gran importancia ya que es donde se presentan una gran cantidad de nombres, de los que se conjetura eran tlacuilos o artesanos de algún oficio relacionado.

Hay que tener en cuenta que los *huehuetlatolli*, según León Portilla: “son pláticas que se dirigen a una amplia gama de interlocutores que abarcan a los hijos, desde pequeños hasta aquellos ya casados; los

⁹⁸ *Huehuetlatolli*, vocablo náhuatl que quiere decir “la antigua palabra”, se abarca un gran conjunto de discursos y enseñanzas que eran legado de la propia cultura prehispánica; padres, maestros, ancianos, entre otros, transmitían estos conocimientos a sus hijos o estudiantes. Miguel León-Portilla, *Huehuehtlatolli, testimonio de la antigua palabra*, pág. 7.

⁹⁹ Del fragmento anterior podemos rescatar la mención de la influencia de sus antepasados, como artistas; aunque él dice la palabra “padres”, se puede tratar literalmente de sus padres o de sus maestros, en cualquier caso estamos hablando de una ascendencia de artistas directa o indirecta, dando una continuidad de enseñanza artística.

¹⁰⁰ Luis Reyes García, *op. cit.* parágrafo 158, pág. 199 En el texto original aparece igualmente el “etc.”, hay que recordar que el texto se escribe después de ocurrido el hecho, por lo cual no se puede recordar exactamente todo lo dicho en el momento.

esposos, los gobernantes y los gobernados; los enfermos y los que han muerto; los mercaderes, artesanos y gentes de otra profesiones...”¹⁰¹

El objetivo de estos discursos es enunciar las normas que han de regir diversas circunstancias a lo largo de la vida¹⁰² y en el caso de los artistas o artesanos el discurso era dirigido de maestros a aprendices. La solemnidad y trascendencia de este acto permitía al gremio tejer lazos de unión y de respeto, así como dignificar su profesión.

Asimismo, debe tenerse en cuenta que el *huehuetlatolli* se pronunció al comienzo de la “gran tabla”, que en realidad se refiere a un retablo, un trabajo artístico de tal magnitud, pudo haber tenido la finalidad primordial de demostrar la labor del taller de San José, para que se prohibiera a los de México, Santiago [Tlatelolco] y Texcoco vender imágenes en la ciudad, sin antes ser examinados.¹⁰³

Lo que habría que preguntarse es ¿quiénes eran estos indígenas que trabajaron en los taller adjunto al templo de San Francisco?, ¿qué trabajos realizaron?, y también, ¿dónde se encuentran estos trabajos? Juan Bautista menciona a veinticinco pintores, dos amantecas, y diez posibles artistas de alguna otra clase.¹⁰⁴ A continuación, presentó un cuadro con

¹⁰¹ Miguel León Portilla, *Huehuehlahtolli testimonio de la antigua palabra*. Pág. 32.

¹⁰² *Ibidem*.

¹⁰³ Ordenanza que manda a todos los pintores de México y Santiago, que no pinten ninguna imagen, sin antes ser revisados en el taller de San José de los Naturales. Cit. Apéndice 1, Documento acerca de la escuela de pintura de Fray Pedro de Gante, en Manuel Toussaint, *Pintura Colonial en México*, pág. 218

¹⁰⁴ Dentro del *huehuetlatolli* se mencionan 19 nombres, de los cuales 10 no aparecen nuevamente dentro del texto, por lo que no es posible confirmar su labor, otros nombres

los nombres de pintores explícitos que aparecen en los *Anales*...en orden de mención.

1. Juan Ahuach	10. Pedro Chimalatl	19. Toribio
2. Pedro Quauhtli	11. Martín Cocho	20. Pedro Cocol
3. Miguel Toxochicuic	12. Miguel Matlalaca	21. Martín Tochmaçatl
4. Luis Xochitotol	13. Francisco Xinmamal	22. Martín Miztli
5. Miguel Yohualauach	14. José Xochihua	23. Juan Cocohua
6. Juan Ycnotzin	15. Marcos Çipac (Tlacuilol)	24. Hernando Tlacacochi
7. Hernando Çolli	16. Martín Mixcohuatl	25. Miguel Cihuatén
8. Pedro Xochmitl	17. Pedro Chachalaca	26. Juan Ytzcuin
9. Mateo Xaman	18. Juan Mateo	

Hay que señalar que algunos de los personajes supra citados, se encontraban en el taller de San José de los Naturales, y más adelante se dice que realizaron una pintura, o tuvieron problemas con el *altepetl* por no pagar tributo, entre otras situaciones.¹⁰⁵ Por lo que en este apartado se hará mención de algunos de ellos y su situación con respecto a su labor artística y civil. Y algunos otros se abordarán en otro momento.

se obtienen por conjeturas o su posterior aparición en el texto. Luis Reyes García, *Anales de Juan Bautista*, “los Tlahcuilos o Pintores”, pág. 47

¹⁰⁵ *Altepetl*, vocablo náhuatl que se traduce como “cerro de agua”, no obstante la connotación que tiene, se define como poblado, ciudad, estado; el *altepetl* es un concepto cultural de Mesoamérica, que igualmente se entiende como entidad étnica o territorial, en los que se organizan social y políticamente los pueblos indígenas.

3.1 Juan Bautista

El primer artista del que se hará mención es el mismo Juan Bautista, autor de los *Anales...*,¹⁰⁶ ya que 19 de octubre de 1566 afirma haber realizado cinco escudos de plumas, aunque sólo menciona cuatro de ellos;¹⁰⁷ el trabajo con plumas lo señala como un *amanteca*. El autor de los *Anales...*, más allá de ser un artista plumario, posiblemente es un personaje que trabajó activamente en el orden seglar.

En 1574 Juan Bautista fue nombrado como alguacil, para poder asentar “el tributo que se cobra para su majestad de los indios vagabundos que no tributaban”,¹⁰⁸ esto explica el porqué sus apuntes se enfocan en el cobro del tributo, queda claro que siendo *amanteca*, tuvo responsabilidades en el orden civil, en otras palabras Juan Bautista se desempeñaba entre el ámbito artístico y el civil, realizando los correspondientes roles y parece que de manera adecuada como lo registra en su diario.

Otro *amanteca* fue Martín Mixcohuatl, proveniente del barrio de San Pablo, que realizó una pintura sobre una manta decorándola con plumas de quetzal. Trabajo que se revela el 4 de octubre de 1564, en el refectorio

¹⁰⁶ A pesar de que se dude de la autoría de Juan Bautista, de parte de la obra, por ser el comienzo del texto del que estamos hablando, puede considerarse que es el mismo Juan Bautista quien escribe en primera persona.

¹⁰⁷ Los escudos que realiza Juan Bautista son: un *Tlacuecuepalchimalli* (escudo con dobleces), un *Teocacozcayo* (escudo con joyas de templo), un *Cuextecatl* (escudo huasteco identificado por los adornos de medialuna) y un *Quauhtli Motzetzelotiac* (escudo con águila sacudiéndose). *Anales de Juan Bautista, op. cit.*, párrafo 4, pág. 135

¹⁰⁸ Reyes García, *op. cit.*, Parágrafo. 10. pág. 137

de San José.¹⁰⁹ Dos años más tarde Mixcohuatl muere y es enterrado en el templo de San Francisco. La colaboración de los pintores con los amantecas debió ser muy cercana, ya que los dibujos eran trazados en el soporte por los tlacuilos y su colaboración pudo ser “aún más estrecha pues cierto detalles de la obra podían ser pintados”.¹¹⁰

El trabajo del arte plumario era dividido entre varios artistas,¹¹¹ “dependiendo del tamaño de la obra, se realizaba por equipo en las escuelas de artes mecánicas conventuales, siguiendo la tradición prehispánica”;¹¹² consiguientemente podemos suponer que Bautista y Mixcohuatl no fueron los únicos *amantecas* dentro del taller, debido a las obras de estos personajes y otras que se adjudican al taller de San José¹¹³, se entrevé la existencia de un grupo especializado y además único, ya que se sabe de la admiración española ante el arte plumario en Mesoamérica.

3.2 Marcos Çipac o Tlacuilol

Marcos, Marcos Çipac o Marcos Tlacuilol, diferentes referencias para un mismo personaje; conclusión a la que llega Luis Reyes García¹¹⁴ y la misma que yo comparto, ya que siendo Marcos Çipac un personaje de tanta relevancia por su obra, significa que pudo haber sido llamado por

¹⁰⁹ *Ibid.* Parágrafo 278, pág. 265.

¹¹⁰ Isabel Estrada de Gerlero “La plumaria, expresión artística por excelencia” en: *Muros, Sargas y papeles...*, pag384-386

¹¹¹ Mendieta, *op. cit.*, libro IV, capítulo XII pág. 405-406. *cf.* Fray Bartolomé de las Casas, *los indios de México y Nueva España, Antología*, pág. 24-25.

¹¹² Isabel Estrada de Gerlero, *op. cit.*, pag.384.

¹¹³ Hay algunas obras como la *Misa de San Gregorio*, algunas mitras, y otros objetos devocionales, ver Isabel Estrada de Gerlero, *op. cit.*, pág. 381-442.

¹¹⁴ *Anales de Juan Bautista*, *op. cit.* nota 94, pág. 205.

otros nombres como el de Tlacuilol. Respecto a las variantes de apellidos Francisco del Paso y Troncoso dice: “que no era raro en la época el uso de los apellidos dobles y aun la combinación de dos apellidos, uno español y otro mexicano”.¹¹⁵ En este caso *Çipac* se relaciona a un nombre calendárico de origen náhuatl que significa caimán y *Tlacuilol* hace referencia a su labor. La utilización de dos nombres o sobrenombres explicaría las diversas denominaciones que se tienen para este pintor, ya que sería poco probable que otros personajes con el mismo nombre gozaran de igual fama en la misma época, pero tampoco se descarta la posibilidad de la existencia de más de un pintor con el nombre de Marcos, como se verá más adelante.

¿De dónde provenía este artífice? De las noticias que se proporcionan de él, se dice que es originario del barrio de San Juan Moyotlan, una de las cuatro parcialidades de la Ciudad de México; también podemos tener noticia del trabajo que realizó durante los años que registra los *Anales de Juan Bautista*. Marcos Çipac es de los pocos artistas del que se hace mención, laboraran fuera del taller, ya que en una visita que realiza fray Alonso de Molina, al *Tlacuillocalli* (casa de los pintores), pregunta por Juan Mateo, Martín Mixcohuatl y por Marcos, encargados de pintar la tabla que se revela el 25 de diciembre de 1564, contestándole del último: “No está oh padre nuestro, tal vez está en algún

¹¹⁵Francisco del Paso y Troncoso, *Información que el arzobispo de México don fray Alonso de Montufar mando practicar...*, Noticias del indio Marcos y de otros pintores del siglo XVI, pág. 170

trabajo suyo”.¹¹⁶ La cita implica pensar que Çipac tuvo la posibilidad de realizar obras por encargo, al margen de los compromisos con el taller de San José. Esta forma de trabajo significó una gran movilidad en cuanto a su presencia artística.

En los *Anales de Juan Bautista*, se registra una conversación que tiene el visitador y algunos pintores, en donde Marcos afirma tener cincuenta y dos años,¹¹⁷ si consideramos que esta conversación se fecha el 4 de febrero de 1565, se puede deducir que Marcos Tlacuilol había nacido en 1513, por lo cual para la conquista de Tenochtitlán en 1521 tenía 8 años aproximadamente. La corta edad de Marcos, -niño aún- no le impide reconocer el contexto de producción artística. Esto no quiere decir precisamente que haya tenido una educación pictórica, aunque el ingreso al *Calmecac* fuera a los 4 o 5 años.¹¹⁸

El ingreso de Marcos Çipac al *Calmecac* pudo haber ocurrido cerca de 1518, es probable que tuvo entre dos y tres años de educación dentro de esta institución, suficiente tiempo para dominar el rigor que caracterizó el aprendizaje indígena y adquirir algunos conocimientos en temas religiosos, musicales e históricos.¹¹⁹ Si Marcos Çipac se iba a especializar desde un principio en las artes mecánicas tuvo la oportunidad de aprender

¹¹⁶ *Anales de Juan Bautista*, op. cit. parágrafo 261, pág. 255

¹¹⁷ *Ibíd.*, parágrafo 352, pág. 305

¹¹⁸ Constantino Reyes-Valerio, *El Pintor de Conventos, los murales de siglo XVI en la nueva España*, pag.37

¹¹⁹ *Ibíd.* Pag149.

lo elemental del oficio y las técnicas necesarias para desempeñarlo,¹²⁰ ya que “la primera enseñanza se recibía en el hogar paterno. Al niño se le familiarizaba con el uso y manejo de los materiales, con las texturas y técnicas que iba a utilizar posteriormente”.¹²¹

Al hablar de Marcos Çipac es inevitable traer a colación su autoría como posible pintor de la virgen de Guadalupe, hipótesis que se inicia con el testimonio contra el fraile Francisco de Bustamante, en donde se dice que la pintura fue realizada por un indio de nombre Marcos;¹²² dicha afirmación ha chocado con la teoría de la creación divina de la imagen y durante años el nombre de Marcos Çipac, ha sido negado como autor de dicha pintura. Por medio de recientes estudios al cuadro de la virgen se logrado identificar las iniciales de su probable autor con las siglas: M.A.¹²³

Es importante hacer mención de un documento que presenta Salvador Cruz,¹²⁴ al referirse a la venta de una casa en el Barrio de Santa María, al indio pintor Marcos Griego, en junio de 1553. Pedro Ángeles Jiménez relaciona el nombre de Marcos Griego con el de Marcos de Aquino

¹²⁰ *Ibidem.*

¹²¹ Dúrdica Ségota Tomac, “Arte Mexica”, en: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, 1984, V. XIV, No. 54, pág. 19.

¹²² Francisco del Paso y Troncoso, *información que el arzobispo...* pág. 36.

¹²³ Las iniciales M.A. se identifican con el pintor Marcos de Aquino, mencionado por Bernal Díaz del Castillo. Cit. Arturo Álvarez Álvarez, “la triple imagen de la Guadalupeana”, en *Revista de Estudios extremeños*. Pág. 86-87; “El apellido de Aquino probablemente se le dio porque el día de su bautizo se festejó a santo Tomás de Aquino, el 28 de enero. Los indígenas acostumbraban tomar el apellido de quien los apadrinaba o bien del día en que eran bautizados”. Augusto Vallejo de Villa, *Registro de actas sacramentales del siglo XVI*, vid. Ángel Vargas, *la huella de un pintor indígena*.

¹²⁴ Salvador Cruz, *Algunos Artistas y artesanos del México...* pág. 91-92. Véase también Carmen Sotos Serrano y Pedro Ángeles Jiménez (compiladores), *cuerpo de Documentos y bibliografía para el estudio de la pintura en la Nueva España, 1543-1623*. Pág. 27-31.

citado por Bernal Díaz del Castillo,¹²⁵ y en cierto sentido se podría relacionar fácilmente con el nombre de Marcos Çipac o Tlacuilol; por otra parte es de notar que al final de dicho documento se menciona que Marcos Griego necesitó un intérprete, indicando que no sabía español o lo hablaba muy poco. Situación extraña para un personaje de tanta movilidad social dentro del ámbito colonial.¹²⁶

Así también encontramos otro documento el cual los disocia completamente, me refiero a la información que solicitó Juan Álvarez,¹²⁷ en enero de 1572 para lo que presentó testimonio de Marcos Griego y Martín García¹²⁸, afirmando Marcos, pertenecer al barrio de Santa María, y conocer al dicho Juan Álvarez, “porque le crió este testigo dentro de su casa”.¹²⁹ aunque más importante -para este trabajo- es la declaración de Marcos Griego de tener la edad de cincuenta y cinco años; lo que indicaría que Marcos Griego nació en 1517 y Çipac en 1513, dando una diferencia de cuatro años, esta información coloca a dos pintores indígenas de nombre Marcos de edad similar en un mismo contexto y temporalidad. En un principio se puede pensar cuatro años como un lapso mínimo, pero si se considera que poco tiempo después de su nacimiento ocurre un hecho

¹²⁵ Bernal Díaz del Castillo. *op cit.* Capítulo XCI y CCIX, se hace mención de otros artistas, entre los cuales resalta el nombre de marcos de Aquino o Andrés de Aquino, siendo el mismo personaje.

¹²⁶ Juan Bautista registra a Marcos Çipac teniendo conversaciones con autoridades civiles y religiosas.

¹²⁷ Pedro Ángeles Jiménez, *op. cit.*, Pág.99. véase también Carmen Sotos Serrano, *op. cit.* Pág. 50-52.

¹²⁸ Martín García es un indio pintor y dorador, perteneciente al barrio de Santa María Tlacuechiuhcan Carmen Sotos Serrano, *op. cit.* Pág. 50-52.

¹²⁹ *Ibíd.* Pág. 51

que marcó su forma de vida como fue la conquista, esos cuatro años pudieron representar gran espacio de experiencias.

Para este trabajo es primordial determinar la formación que pudieron haber tenido los artistas indígenas en especial Marco Çipac o Tlacuilol, ya que siendo poca la información que se presenta de estos artífices, conocer su preparación dentro del contexto prehispánico, significa determinar los posibles *tlacuilos* que se encuentran trabajando en el taller de Pedro de Gante.

Finalmente, rescatando la información que presenta Salvador Cruz, vale la pena retomar las colindancias de la casa que adquiere Marcos Griego, estas son las casas de los pintores Francisco Tlapaltec atl y Pedro Cuauhtli y las casas de los carpinteros de Fabián Telpan y Antonio Tlatolsuchitl;¹³⁰ es de notar que los vecinos de dicha propiedad se relacionan de algún modo con el quehacer artístico y artesanal, aparentando ser un barrio de artesanos.

3.3 Artistas Ancianos

En esta parte es significativo llamar la atención que en los *Anales de Juan Bautista* la única edad que se menciona es la de Marcos Çipac, de cincuenta y dos años, pese a esta situación no se le llama anciano o viejo, sin embargo, sí lo hace de otros personajes como son Martín Miztli, Mateo

¹³⁰ Pedro Ángeles Jiménez, *Apeles y Tlacuilos: Marcos Griego y la Pintura Cristiano Indígena...*, pág. 98

Xaman, Francisco Xinmamal, Pedro Chimalatl, Pedro Cocolin (Cocol),¹³¹
Hernando Tlacacochi y Martin Mixcohuatl.¹³²

Fray Bernardino de Sahagún señala que un anciano o viejo es aquella persona de “muchos días”, es experto y experimentado; así también ha ganado muchas cosas por su trabajo, y puede dar buen consejo y castigo, además de contar con cierta fama y honra.¹³³ En otras palabras podemos decir que un anciano es aquella persona que con su edad y trabajo se ha ganado el respeto de sus congéneres.

Considerando que a los que se les llama ancianos son de edad más avanzada que Çipac, su situación educativa dentro del contexto prehispánico fue –posiblemente– más prolongada dentro del *Calmecac* o talleres de los diferentes oficios. Lo que indicaría su habilidad pictórica como tlacuilos jóvenes a comienzos de la colonia, los cuales se unen al taller de San José de los Naturales, para cubrir la demanda laboral y de obra pictórica necesaria en la Nueva España.

Los ancianos que se mencionan en los *Anales de Juan Bautista*, son aquellos que Pedro de Gante procuró que aprendieran “los oficios y artes de los españoles, que sus padres y abuelos no supieron, y en los que antes

¹³¹ Los ancianos acuden a ver a los pintores Moyotecas que se encontraban presos, y que habían sido sentenciados a ser colgados, por desordenar el *altepetl*, *Anales Juan Bautista*, parágrafo 303-304, pág. 281-283

¹³² De Tlacacochi y Mixcohuatl no se hace referencia a su edad, sin embargo mueren entre los años de 1565 y 1566, indicando su edad avanzada. *Anales de Juan Bautista, op. cit.*, sobre Tlacacochi ver Parágrafo 350, pág. 303y 305; sobre Mixcohuatl ver parágrafo 19, pag.143.

¹³³ Fray Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de Nueva España*, pág. 531.

usaban se perfeccionasen”.¹³⁴ Como señala Escalante Gonzalbo, sobre la capacidad de aprender de los indios, era de admirar, dado que ellos provenían de una formación educativa muy rigurosa y a partir de sus tradiciones las nuevas obras las fueron perfeccionando. “Esas 'buenas imágenes' estaban 'perfeccionadas', es decir, adaptadas al gusto predominante en el ámbito cultural en el cual los frailes se habían formado.”¹³⁵

No es de extrañar, pero sí de admirar, que la habilidad de los indígenas se vea reflejada en el autor del lienzo de la primera imagen de la virgen de Guadalupe, un artista indígena capaz desde los primeros momentos, Marcos Aquino o Çipac, cuyo crédito se ha olvidado, pero su obra sigue vigente.¹³⁶

Es primordial señalar un hecho registrado en *los Anales de Juan Bautista*, donde se les da autoridad a los artistas ancianos encargados de la gran tabla, ocurridos en septiembre de 1564:

“...los pintores Francisco Xinmamal que era tapixque, Juan Mateo, Martín Mixcohuatl y Toribio que era aguacil, vecino de Cuepopan, había ido ante la presencia del señor provisor y les dijo: Les ordeno que hagan una pintura, veré la obra de los de san Juan, san pablo, san Sebastián, y santa María, me lo mando el señor obispo...”.¹³⁷

¹³⁴ Mendieta, *op. cit.*, pág. 407 y 408

¹³⁵ Pablo Escalante Gonzalbo, *Los códices mesoamericanos antes y después de la conquista española. Historia de un lenguaje pictográfico*, pp. 132-136

¹³⁶ Véase el ensayo de Arturo Álvarez Álvarez; *La triple imagen de la Guadalupeana*. (México) en: *Revista de Estudios Extremeños*, pp. 73-90

¹³⁷ Luis Reyes García, *Como te confundes? Acaso no somos conquistado?, anales de Juan Bautista*. Parágrafo 253, pág. 251,253

El objetivo de esta petición era hacer un mandamiento para prohibir la venta de pinturas de Tezcoco y Tlatelolco, sin antes ser examinadas; resulta de mayor interés que los ancianos Mixcohuatl y Xinmamal, además de contar con una autoridad moral, por el hecho de ser ancianos, cuenten con un reconocimiento dentro del grupo de pintores, ya que cada uno de los pintores que se presentan ante el provisor, es de una parcialidad diferente de la ciudad de México.

Los representantes son: Francisco Xinmamal de San Juan Moyotlan, Martin Mixcohuatl de San Pablo Teopan, Toribio de Santa María Cuepopan y Juan Mateo de San Sebastián.¹³⁸ La petición del provisor los coloca con mayor rango que a los demás pintores. Primeramente, esto indicaría que son ellos los encargados de llevar a cabo el trabajo solicitado por el provisor.¹³⁹ En segundo lugar, los viejos tlacuilos, procedentes de una educación prehispánica, con la experiencia lograda y el respeto moral de los jóvenes pintores, logran acceder a cierto prestigio por parte de las autoridades civiles y eclesiásticas.

En resumen, la información que proporciona Juan Bautista acerca de estos pintores ancianos es muy escasa, pero se logra ver, a través de las interacciones de estos personajes históricos, el grado de complejidad de las

¹³⁸ La procedencia de Juan Mateo, no es mencionada en el texto, pero es fácil suponer que pertenece a san Sebastián, ya que es lógico, si se está hablando a representantes de los pintores, para realizar dicho fin.

¹³⁹ Al respecto del Trabajo de la gran tabla se hablara más adelante.

relaciones jerárquicas y sociales -dentro del *Tlacuillocalli*- que se desarrollaron durante el siglo XVI.

3.4 No todos eran Pintores

Se presume que no todos los que se encontraban en el taller de San José, al momento de escuchar el *huehuetlatolli* eran pintores, o artistas de otro tipo. Primero, porque la información que se dice sobre algunos, los deslinda del quehacer artístico. En segundo lugar, porque otros no se vuelven a mencionar a lo largo de los *Anales de Juan Bautista*, por ejemplo mencionaré algunos casos.

En primera instancia, la situación de Pedro Nicolás y Antonio Tlalpaltecatl,¹⁴⁰ personajes muy activos en el ámbito artístico, aunque no como pintores, sino como principales o regidores, el primero de ellos se encarga de comprar las pinturas, ya que el material para la elaboración de la “gran tabla” fue adquirido por la parcialidad de San Juan Moyotlan,¹⁴¹ ambos acuden al taller de San José de los Naturales a dirigir el *huehuetlatolli* a los artistas.¹⁴²

Del mismo modo Martín Momauhti,¹⁴³ el cual que se encontraba en el taller de San José cuando se dirige el *huehuetlatolli*, se consigna que en 1565 fungía como regidor de la parcialidad de San Sebastián. La presencia de regidores, como Pedro Nicolás, Tlalpaltecatl y Momauhti, pudo haber

¹⁴⁰ Mención de Pedro Nicolás, *Anales de Juan bautista en: Luis reyes García*, p.p:197, 199, 201, 205, 211 y 285. De Antonio Tlalpaltecatl se hablara más adelante.

¹⁴¹ Reyes García Luis, *op. cit.*, pág. 199.

¹⁴² *Ibid.* Parágrafo 157, pág. 197.

¹⁴³ Mención de Martín Momauhti en *Anales de Juan bautista*, Pág.199, 211 y 299.

sido importante, como parte del protocolo de la iniciación de un trabajo de gran magnitud.

Otro personaje que se encontraba en dicho suceso fue Cristóbal Cuauhtli,¹⁴⁴ éste se registra varias veces como escribano; por ejemplo, en 1564 se encuentra transcribiendo un discurso que dirigió el gobernador acerca del tributo; En 1568 fungió como escribano de Luis de Paz en *Tepexic*. Por lo que se le descarta en ser considerado tlacuilo u artesano.

Segundo caso, los personajes Pedro Ahutzal,¹⁴⁵ Francisco Canpolihuiz, Antonio Hueton, Miguel Tepotzitolloc, Miguel Teyol, Antonio Tezchimal, Martín Yaotlapan, Miguel Xochitl y Juan Yaotlaloc, ya no vuelven a ser mencionados otra vez en los *Anales de Juan Bautista*, dado que pudieron tener funciones cercanas al taller, como autoridades o simples testigos.

Dentro del taller de San José de los Naturales se enseñaban diversas actividades, esto quiere decir que no solamente había pintores, sino también pudo haber carpinteros, doradores, labradores de piedra, entre otros oficiales; como probablemente fue el caso de éstos personajes cuyos nombres solamente aparecen una vez dentro el texto, y asisten a la ceremonia del *huehuetlatolli*. Por la carencia de datos y por no haber

¹⁴⁴ Mención de Cristóbal Cuauhtli en *Anales de Juan bautista*, pág. 173, 199 y 235.

¹⁴⁵ El caso particular de Pedro Ahutzal que es mencionado como alguacil, bien pudo haberse referido a un cargo civil, aunque también tratarse de una jerarquía dentro del ámbito artístico. Mención de Pedro Ahutzal en *Anales de Juan bautista*, parágrafo 159, pág. 199.

explicación sobre su presencia en el sitio, no podemos asegurar que sean pintores, talladores o algún tipo de autoridad civil.

Se estima pues, que aunque no se hayan hecho notar en su quehacer, no quiere decir que sean descartados como artesanos o artistas, ya que si estaban en el taller de San José implicaba que tenían algo que ver con la elaboración o comienzo de la “gran tabla”; probablemente hayan sido artistas de menor rango que no resaltaron dentro del grupo de pintores.

3.5 Antonio Tlapaltecatl

Otro personaje que cabe resaltar, pese a no ser un pintor, es Antonio Ximénez Tlapaltecatl Icnóix; no se hace alguna insinuación de que fuera algún tipo de artista, pero se encuentra muy relacionado al Taller de San José y a los pintores, Además de tener autoridad moral, se menciona en los Anales que gozaba del respeto por parte de los integrantes del *tlacuilloalli*.

Para ilustrar esto, en junio de 1564 con motivo del inicio del retablo de la Asunción, dirige un *huehuetlatolli* -ya antes aludido- a los artistas reunidos en el taller (*tlacuilloalli*), por lo que reconozco a Antonio Tlapaltecatl, como una autoridad dentro del grupo de pintores.

Debemos señalar el significado de su apellido ya que “los nombres no sólo designan personas específicas, también son capaces de hacer numerosas distinciones y, potencialmente, pueden cubrir el género, la edad, la descendencia, el rango, la afiliación étnica y regional y otros

aspectos”;¹⁴⁶ bajo esta premisa podemos analizar éste y otros apellidos. El apellido *Tlapaltec atl*, se deriva de dos palabras nahuas que significan *Tlapalli*-color y *Tecatli*- persona, por lo que su apellido significa “Persona del color”, colocándolo dentro del ámbito artístico. Posiblemente, Antonio Tlapaltec atl no fue pintor, pero debemos considerar el hecho de haber conservado u obtenido el apellido, lo que significa haber sido o provenido de una familia relacionada a la pintura, tal vez un linaje de tlacuilos.

Los *Anales de Juan Bautista* presentan a Antonio Tlapaltec atl como regidor de la parcialidad de San Juan Moyotlan. Posiblemente, haya dejado a un lado el quehacer artístico y estar dedicado a un cargo público, o simplemente pertenecer a una familia que conservó el apellido, aunque él no se dedicara al oficio. Esto es una suposición ya que en ningún sitio encontramos referencia a esto, ni a su edad específica,¹⁴⁷ por lo que no se puede afirmar si tuvo alguna instrucción artística dentro de la sociedad prehispánica.

Otro personaje a considerar, por la similitud de su apellido es Francisco Tlapaltec atl, que aunque no aparece en los *Anales de Juan Bautista* se menciona en un documento anteriormente aludido,¹⁴⁸ Francisco Tlapaltec atl, pintor y vecino de Marcos Griego, en dicha fuente se hace constar que Francisco Tlapaltec atl es un pintor y pertenecía al

¹⁴⁶ James Lockhart, *Los nahuas después de la conquista...* pág. 173

¹⁴⁷ También encontramos a Tomas Tlapaltec atl, como regidor de San Pablo, en el año e 1565, y a Pedro de la Cruz Tlapaltec atl, como regidor de San Juan en el año de 1567. Dos años después de que Antonio Tlapaltec atl fuera regidor de la misma parcialidad.

¹⁴⁸ Salvador Cruz, *Algunos Artistas y artesanos del México...* pág. 91-92

barrio de Santa María, este personaje se encuentran compartiendo un apellido singular, o con posibles lazos familiares con Antonio Tlapaltecatl.

Retomando al primer personaje, la autoridad social que le reconozco a Antonio Tlapaltecatl se debe al hecho de ser elegido como regidor representante de San Juan Moyotlan en enero de 1565, un año después del *huehuetlatolli* dirigido en el *Tlacuillocalli*; teniendo tal importancia que a la llegada de don Gastón de Peralta en 1566, posiblemente uno de los cinco escudos de plumaria que realiza Juan Bautista pudo haber sido para él, “un *Quauhtli Motzetzeltiaces* para Antonio [Tlapaltecatl]”.¹⁴⁹

3.6 El tributo y los artistas

En este apartado pretendo contextualizar la situación social que vivieron los artesanos de la ciudad de México, a partir de la información presentada en los *Anales de Juan Bautista*. Es de sumo interés hacer notar la situación en la que se desarrollaron los indígenas dentro del ámbito novohispano, en específico los artífices, ya que gran parte de los habitantes de la Ciudad de México eran artesanos.

Los indígenas tenían dos formas de tributo: el primero para beneficio de las autoridades encargadas de dirigir o gobernar, como eran los oficiales, alcaldes, alguaciles, ministros, entre otros;¹⁵⁰ el segundo, consistía en proporcionar a los oficiales, trabajadores para la construcción de obra pública, para la reparación de calzadas, alcantarillas, limpiar

¹⁴⁹ *Anales de Juan Bautistas*, parágrafo 4, pág. 135

¹⁵⁰ Luis Reyes García. *Como te Confundes? Acaso no somos Conquistados?*, pág. 30

acequias y más tareas.¹⁵¹ En otras palabras el pago económico, en especie y la mano de obra fueron la forma obligada del tributo en Nueva España.

El cambio político que surgió en Nueva España con la muerte del virrey Luis de Velasco en 1564, ocasionó grandes conflictos sociales,¹⁵² ya que los oidores Villalobos, Horozco, Çorita, Villanueva, Puga y Ceynos toman el control del gobierno; contra las indicaciones del Rey Felipe II cambiando la cantidad y formas de tributación.¹⁵³

Las reformas hechas por los oidores constaron entre, otras cosas, en el cobro de tributo a viudas y “jóvenes” dependientes de sus padres, así como a pintores, cantores y músicos ocupados en la iglesia; puesto que, además de aportar con mano de obra al servicio de la iglesia como forma de tributo o trabajo social, tenían que pagar en especie al gobierno español.¹⁵⁴

La responsabilidad del tributo excesivo fue delegada a los alcaldes de las cuatro parcialidades y el gobernador don Luis de Santa María Çipactzin; como resultado, las autoridades indígenas fueron encarceladas y sometidas como responsables por la falta de tributo. Por citar un ejemplo, el 27 de septiembre de 1564 detuvieron a los alcaldes, regidores y el gobernador Luis de Santa María, en razón de impedir a los macehuales pagar el tributo.¹⁵⁵

¹⁵¹ *Ibíd.*, pág. 29-30

¹⁵² El *Códice Osuna* registra los conflictos ocurridos durante este cambio político.

¹⁵³ Luis Reyes, *op. cit.* Pág. 231

¹⁵⁴ *Ibíd.*, pag.31

¹⁵⁵ *Anales de Juan Bautista*, parágrafo 255, pág. 253

Tiempo después, el desasosiego con que el gobernador cargaba dio como resultado un acto de confusión ya que en mayo de 1565, sube a la azotea y representa una batalla, éste cayó de su azotea.¹⁵⁶ Esta preocupación originó que las autoridades indígenas se escondieran del visitador y los oidores; por lo que el visitador mandaba a pregonar las decisiones del tributo a los padres y los frailes. Particularmente tenemos el caso del fraile Melchor de Benavente, que comunica la nueva forma de tributación por orden del visitador.¹⁵⁷

Para los artesanos inicialmente el tributo de un año se dividía en ocuparse seis veces del trabajo público y siete veces del zacate¹⁵⁸, así también como el trabajo en las casa de los oidores, el pago del diezmo, entre otras cosas en donde se les ocupara.

La obligación del doble tributo no fue aceptado, lo que originó levantamientos y apelaciones muchas veces dirigidas por el fraile Pedro de Gante.¹⁵⁹ A principios de enero de 1564 se informó que el tributo para los diferentes oficiales consistiría en un peso y una fanega de maíz.¹⁶⁰ Pronto la decisión cambió, por orden del visitador. Fray Melchor de Benavente –

¹⁵⁶ *Ibid.*, parágrafo 387, pág. 319

¹⁵⁷ *Ibid.*, parágrafo 161, pág. 201

¹⁵⁸ La palabra zacate proviene del náhuatl *zacatl* o *çacatl* que significa paja, yerba, pasto o forraje en general, se puede obtener de las plantas que cubren el campo, de la caña seca del maíz o del trigo. Francisco Santamaría, *Diccionario de Mexicanismos*, séptima edición, editorial Porrúa, México 2005, Pág. 1139.

¹⁵⁹ *Anales de Juan Bautista*, parágrafo 319, pág. 289.

¹⁶⁰ *Ibid.*, parágrafo 128, pág. 185.

antes mencionado- dice que se tributaría un peso y tres tomines, cada ochenta días, de ese dinero un tomín será para el pago del diezmo.¹⁶¹

Es importante hacer notar el tono sarcástico que toma la conversación del fraile y los artesanos, ya que al anunciar el nuevo tributo Marcos Tlacuilol, dice: “Está bien padre nuestro, que de inmediato desaparezcan los tapixque menores y todos los que imponen de trabajo en el vecindario”;¹⁶² en otras palabras, Marcos se dio cuenta muy pronto que no solamente era el tributo económico, sino que el trabajo comunal seguía siendo obligatorio.

El asentamiento oficial del tributo –de 1564- queda plasmado en un auto de sentencia, en donde se menciona que tendrá que pagar un peso, tres tomines y una fanega de maíz;¹⁶³ este acto engendró un gran alboroto, en el mismo momento, del cual muchas personas salieron lastimadas y se tomaron prisioneros,¹⁶⁴ los cautivos fueron atados, azotados y algunos otros fueron vendidos.

Para febrero de 1565 los pintores de las cuatro parcialidades se reunieron y conversaron para que no se tributara el trabajo público y el zacate, y se ocuparían exclusivamente de la pintura. Las conversaciones fueron en vano, ya que los problemas siguieron acrecentándose.

¹⁶¹ *Ibíd.*, parágrafo 167-173, pág. 203-205.

¹⁶² *Ibíd.*, parágrafo 172, pág. 205

¹⁶³ *Ibíd.*, parágrafo 189, pág. 213

¹⁶⁴ *Anales de Juan Bautista*, Parágrafo 193-197, pág.217-219

Cabe mencionar, que durante el año de 1564, muchos artesanos como los sastres y pintores tuvieron problemas con el *altepetl* por la falta de tributación, inclusive los pintores de renombre como fue Marcos Tlacuilol cayó preso junto con algunos regidores.¹⁶⁵

Juan Bautista registra a un grupo de personas, representantes de los pintores, denominados como “Los Pleitistas”, encabezado por Juan Ahuach.¹⁶⁶ Éste personaje representa un caso notable ya que al salir de la corte, el 15 de agosto de 1564, realiza una pintura acerca del tributo, mostrándola al visitador; el Visitador asegura que es mucho lo que se tributa, pero el emperador piensa que no recibe nada.¹⁶⁷ Algunos días después los pintores Juan Ahuach y Martín Tochmaçatl, acusados de desordenar el *altepetl*, van a ser colgados, para lo que asisten el gobernador y el visitador, así como los alcaldes y oidores; finalmente tras una discusión al revisar los mandamientos que había dejado el virrey, son perdonados.¹⁶⁸

Dos años después, Juan Ahuach, acude con Diego Toral, padre de Santo Domingo, para hablar con Ceynos sobre el tributo, ya que Diego Toral conocía la Cédula donde se asentaba el tributo y reconoce que no son cumplidas las ordenanzas, acto que resultó infructuoso.¹⁶⁹

¹⁶⁵ *Ibíd.* parágrafo 255, pág. 259

¹⁶⁶ *Ibíd.* Parágrafo 13, pág. 139

¹⁶⁷ *Ibíd.* Parágrafo 222, pág. 231

¹⁶⁸ *Anales de Juan Bautista.* Parágrafo 301-303, pág. 279-281

¹⁶⁹ *Ibíd.* Parágrafo 13-16, pág. 139-141

Otro pintor preso fue José Xochihua, que era buscado cuando se apresó al gobernador Luis de Santa María;¹⁷⁰ Xochihua, no fue detenido, sino hasta octubre de 1564, en donde se le impone pena de alejarse de manera definitiva de los demandantes y los pintores,¹⁷¹ petición que acepta y firma en un documento. Más tarde en ese mismo mes, los dirigentes de los pintores acuden a visitar a Xochihua a la cárcel,¹⁷² y le agradecen que el visitador ya no les solicitara la fanega de maíz que se estableció en el tributo oficial.

Otro pintor, fue Pedro Chachalaca, constantemente en pleitos por el tributo, éste defiende el trabajo artístico de las acusaciones del fraile Melchor de Benavente, el cual por la imposición del tributo y la terminación de la gran tabla, dice: “Causan gran lástima que aquí viene llorando a causa del tributo...”,¹⁷³ excusándose por la complejidad del trabajo que implica el retablo.

La complicada situación a la que se enfrentaron los artesanos de los diferentes oficios, ocasionó la gran movilidad social que se vivió durante los años de 1564 y 1565; fueron registrados en documentos que indican la accidentada y difícil presencia del trabajo artístico y de los pintores del taller de San José. Sin lugar a dudas los *Anales de Juan Bautista* fueron generados a partir de asentar las arbitrariedades que concibió el cambio

¹⁷⁰ *Ibid.* Parágrafo 255-256. Pág. 253

¹⁷¹ Los demandantes se refiere al grupo de pleitistas que se levantaban en contra del tributo. *ibid.* parágrafo 275, pág. 263.

¹⁷² Fragmento antes aludido, *ibid.* Parágrafo 322, pág. 291

¹⁷³ *Ibid.* Parágrafo, 305, pág. 283

político, y en la que quedan registrados algunos abusos excesivos por parte de las autoridades.

Aún falta sacar a la luz todos aquellos papeles y documentos que se produjeron en ese periodo y en su momento se podrá tener una idea clara de la situación que vivieron, no solamente los artesanos, sino también la población indígena

Capítulo 4: Las Obras

“Honorífico sería para nuestro país que, declarada maestra la obra, la gloria de haberla formado recayera sobre un indio de condición humilde. Hablen los inteligentes, y emitan su parecer despreocupadamente: la historia de la pintura en México les deberá nueva ilustración, y la patria el timbre de gloria, tal vez de uno de sus hijos más ignorados.”¹⁷⁴ (Francisco del Paso y Troncoso)

Como ya se había mencionado, los *Anales de Juan Bautista* describen un lapso breve de tiempo, en el cual queda plasmado la realización de algunas obras artísticas pertenecientes al taller de San José; son pocas las que se describen, considerando la gran importancia que tuvo el centro fundado por fray Pedro de Gante. Posiblemente, sean las pinturas más notables o que tuvieron mayor interés las que quedan plasmadas dentro del texto de Juan Bautista.

4.1 La realización de la “Gran Tabla”

El trabajo más célebre que se aborda en el texto, y que es motivo por el cual se desarrollan muchas conversaciones entre artistas y autoridades civiles y religiosas, fue la llamada “Gran tabla”, que como se había dicho anteriormente se trata de un retablo. Para su elaboración la parcialidad de San Juan Moyotlan compró la pintura el 16 de mayo de 1564, aunque su elaboración se comenzó tiempo después el 13 de junio de 1564 cuando Antonio Tlalpaltecatl y Pedro Nicolás les van a dirigir el *huehuetlatolli*. A los integrantes del *tlacuilocalli*.

¹⁷⁴ Pensamiento que emite Francisco del Paso y Troncoso, acerca de la autoría de la imagen de la Virgen de Guadalupe, en: *Información que el arzobispo de México...* pág. 178

El retablo es llevado a cabo dentro del taller de San José de los Naturales y se revela el sábado 23 de diciembre de 1564,¹⁷⁵ El código Aubin muestra una imagen del retablo (imagen 2). Éste trabajo de gran tamaño fue encargado a artistas de cierto rango moral y reconocimiento como son: los ancianos Pedro Cocol, Francisco Xinmamal y Martin Mixcohuatl, además de Marcos Çipac.

Considerando la velocidad con la que se realiza el trabajo, su complejidad y magnitud, debemos concluir que estos cuatro personajes, antes mencionados, hayan sido encargados de vigilar y dirigir a un grupo de pintores y artesanos; en este sentido, posiblemente la gran cantidad de personas que se encontraban en el lugar cuando se da inicio dicha empresa,¹⁷⁶ y que no se han encontrado alguna otra referencia de ellos, sean pintores o artistas menores, bajo el mando de estos pintores principales.

Para ilustrar la intervención de otros artistas en la elaboración del retablo, Juan Bautista describe la obra de la siguiente manera:

“...entonces se colocó el retablo, con imágenes de oro, allá en San José. Es en el que ahora están: San Buenaventura, Crucifijo, san Luis, san Francisco, el señor San José, san Antonio de Padua y la cena de los apóstoles. Seis eran con cubierta, la tapa también se doró. Las orillas de madera...”.¹⁷⁷

¹⁷⁵ El *Código Aubin* dice que el retablo fue presentado el día 25 de diciembre y no el 23. pág. 54v

¹⁷⁶ *Ibíd.*, parágrafo 159, pág. 199

¹⁷⁷ *Anales de Juan Bautista*, parágrafo 327, pág. 295.

Enseguida encontramos la descripción de la forma en que se distribuyó el trabajo, en donde:

“Se dividió en tres partes: Moyotlan hizo a San Juan Bautista y la cena de los apóstoles; los de Santa María [hicieron] allí donde nació [Jesús] y los doctores, hicieron dos nichos, además del crucifijo y la muerte de san Sebastián y los de san Pablo [realizaron], la boda de Santa María y al señor San José. Y San Miguel se hizo en trabajo común, se dividió entre las cuatro parcialidades”.¹⁷⁸

Como se menciona en la cita, las cuatro parcialidades se dividieron el trabajo del retablo, primeramente porque se trataba un retablo para la iglesia de San Francisco el Grande –en el centro de la ciudad-, y en segundo lugar, porque se trató de una misión de tributación conjunta, lo cual daría como resultado la prohibición de realizar pinturas sin antes ser examinados en el taller de San José de los Naturales.

No solamente trabajaron pintores en el retablo, también colaboraron algunos doradores y carpinteros, por ejemplo: las tapas se hicieron por los Atzaqualcas. La participación de los pintores ancianos como asesores, demuestra un orden jerárquico dentro del grupo de pintores, siendo estos maestros o encargados de organizar el trabajo, de acuerdo a su marcada experiencia, explicando igualmente que solamente se consideran a los artistas distinguidos cuando se discute o se apresura en la gestión del retablo.

¹⁷⁸ *Ibidem*. Muchas de las imágenes aquí mencionadas no se tienen en la primera descripción del retablo, lo que implica que fueron pinturas más pequeñas, colocadas en nichos, y la primera descripción solamente nos la describa a grandes rasgos.

Finalmente, en cuanto a esta obra, también hay que mencionar la posible participación de Juan Mateo, dado que es buscado en el taller por fray Alonso de Molina en relación al retraso de la obra.¹⁷⁹

Es cierto que en el taller de San José de los Naturales había pintores de las cuatro parcialidades, principalmente de San Juan Moyotlan. No obstante, el trabajo de “la Gran Tabla” se divide entre los cuatro lugares, y no se encomienda únicamente al taller, puesto que implicó la intervención de otros talleres o la colaboración de otros barrios de artistas para cubrir y dar satisfacción a la demanda.

4.2 El “Nopal Genealógico”

Otro trabajo de gran admiración fue la pintura del “Nopal Genealógico”, realizada el 14 de abril de 1566, por cuatro artífices del taller de San José, estos son: Pedro Quauhtli, Miguel Toxochicuic, Luis Xochitototl y Miguel Yohualauach. Esta obra fue hecha sobre una tilma y se colocó en el *Tecpan*,¹⁸⁰ en donde fue admirado y apreciado por la concurrencia.

En el “Nopal Genealógico” se pintaron los gobernantes que tuvo México durante el tiempo que duró el señorío mexica, todos ellos se encontraban parados sobre un nopal; así también se plasmaron las armas del emperador Carlos V, indicando de cierto modo la importancia que tuvo para el gobierno indígena.

¹⁷⁹ *Ibid.*, parágrafo 261, pág. 255,257

¹⁸⁰ *Tecpan* hace referencia a un edificio de gobierno. *Anales de Juan Bautista*, parágrafo 24, pág. 145, 147

No obstante de ser una pintura tan admirada, el único registro directo de la creación de esta obra se encuentra en los *Anales de Juan Bautista*, pero al ser un trabajo de gran impacto posiblemente influyo para la creación o reproducción del conocido *Códice Techialoyan García Granados*, cuyo contenido guarda una versión similar a la que pudo haber tenido el original (imagen 3).

4.3 Pinturas de la Pasión

El día 18 de abril de 1565, miércoles santo, se realizaron veinte pinturas con el tema de la pasión de Cristo, pintadas por Miguel Matlalaca, Miguel Cihuatén y Juan Ytzcuin. Los *Anales de Juan Bautista* registran algunas de ellas, estas son: “Jesucristo, María, allí donde azotaron a Nuestro Señor, la cruz que fue cargando en sus hombros Nuestro Señor hacia la cima del monte, el Ecce Homo; otra obra: la cruz que está en la cima del monte Calvario, la lanza, la esponja” y se colocaron en el monumento en San José de los Naturales;¹⁸¹ al decir que se hicieron las pinturas el 18 de abril, se refiere a que ese día se descubrieron ya que -según los *anales de Juan Bautista*- unos días antes se terminaban de preparar algunas de las pinturas presentadas.¹⁸²

¹⁸¹ *Ibíd.*, parágrafo 378, pág. 313, 315

¹⁸² *Ibíd.*, parágrafo 375, pág. 313

4.4 Catorce Misericordias y la Descendencia espiritual de San Francisco.

El día 9 de abril de 1569, sábado santo, se pintaron las catorce misericordias de dios, en la cárcel por dos artistas: Hernando Çolli y Pedro Xochimitl, uno de ellos vecino de Atiçapan.¹⁸³ De dicha obra nada se conserva. Asimismo unos días antes, el 7 de abril, se comenzó la pintura de la descendencia espiritual de San Francisco,¹⁸⁴ y se colocó en la portería; cabe hacer notar que no se hace referencia a qué portería, pero podemos suponer que se trata de la portería del convento de San Francisco en el centro de la ciudad, tema similar lo podemos encontrar hoy día en el ex convento franciscano de San Miguel Zinacatepec, Estado de México (imagen 4).

4.5 El Túmulo Imperial

Es trascendente hacer mención de un trabajo artístico que sin lugar a duda resaltó de sobremanera, me refiero al Túmulo Imperial, construido para celebrar las exequias imperiales de Carlos V en 1559;¹⁸⁵ este monumento no se menciona dentro de los *anales de Juan Bautista*, pero es un trabajo que lleva impregnada la mano de obra indígena (imagen 5 y 6).

El primer sitio donde se planeó erigir el Túmulo fue la catedral de México, pero no había lugar para dicho monumento, por lo que se decidió

¹⁸³ *Ibíd.*, parágrafo 121, pág. 183

¹⁸⁴ *Ibíd.*, Parágrafo 118, pág. 183.

¹⁸⁵ Las exequias imperiales de Carlos V se refiere a las honras o celebraciones que se llevaron a cabo por la muerte de Carlos V.

colocarlo dentro de la capilla de San José y en el patio del monasterio de San Francisco. El túmulo fue diseñado por Claudio Arciniega, pero la construcción se confía a Bernaldino de Albornoz, alcalde de las Ataranzanas y regidor de México en ese momento.¹⁸⁶ Este monumento tenía una gran variedad de pinturas alrededor suyo, se pintaron en los pedestales, en los frontones o frontispicios, en las agujas, tanto en el primer como en el segundo cuerpo. Son veintiocho pinturas colocadas en los pedestales de la parte inferior; otras ocho pinturas se encontraban en los frontispicios y medios frontispicios, otras más en las agujas, así también en el segundo cuerpo.¹⁸⁷

Las alegorías eran diferentes en cada espacio, pero siempre relacionadas a Carlos V su fama, memoria y muerte.¹⁸⁸ Así también encontramos varias pinturas en el interior del monumento; todas las pinturas eran de formato pequeño.

Como se había dicho anteriormente el Túmulo Imperial se construyó en la capilla da San José, en 1559; su construcción y decoración necesitó una gran cantidad de mano de obra especializada, aunque en la descripción que proporciona Cervantes de Salazar, no da detalles de la construcción. Es probable que los artistas indígenas que trabajaban en el taller de artes y oficios fueron los que pintaron, ensamblaron y apoyaron

¹⁸⁶ Las Ataranzanas, es el nombre que se le designó a la fortaleza arsenal, que mando construir Cortés sobre las orillas de la ciudad. Cervantes de Salazar, *op. cit.* Pág. 107,108 y 184

¹⁸⁷ *Ibidem.*

¹⁸⁸ Pablo Escalante Gonzalbo, “Humanismos y arte cristiano-indígena...”, en: *Arte Cristiano- indígena...* pag.16.

en gran medida la construcción del monumento diseñado por Arciniega¹⁸⁹; puede considerarse una obra conjunta del taller de San José, sin autores específicos, lo que demuestra la gran capacidad artística de estos pintores, así como el gran sentido del deber y el trabajo en equipo.

Muchas de las obras artísticas hechas durante el siglo XVI se han perdido, de ellas, sólo se guarda el registro de que alguna vez existieron. Son innumerables los factores por los que una obra de arte como son las pinturas pueden desaparecer; otras desde su concepción son diseñadas de forma perecedera, como el caso de los arcos triunfales que se colocaban en la entrada de la ciudad para recibir a alguien importante.

Algunos otros factores son asentados por Miguel Cabrera al analizar la imagen de la Virgen de Guadalupe; uno de ellos es el mismo clima que tenía la Ciudad de México,¹⁹⁰ mismo que arruina grandes estructuras, sin embargo, el medio ambiente es un asunto menor a diferencia de la índole de los materiales.

Cabrera dice que hay obras que el mismo material en que están construidas es uno de los peligros que puede afrontar, ya que están hechos con sustancias y materiales perecederas o frágiles, como es el caso de las plumas, por lo que, son los pocos los ejemplos de arte plumario que se conservan hasta ahora, o los lienzos en los que se encuentran, igualmente los bastidores donde se empotraban las pinturas generaban su

¹⁸⁹*Ibidem.*

¹⁹⁰ Miguel Cabrera, *Maravilla americana y conjunto de raras maravillas...*,pág. 1-2

deterioro, así como las técnicas con que se confeccionan las pinturas, pudo facilitar o complicar su conservación.

Todos estos factores se pueden encontrar en el paso del tiempo, ya que es el tiempo el que no tiene piedad con los objetos. Son más de cuatrocientos cincuenta años que pesan sobre los trabajos realizados en el siglo XVI; se han estropeado muchas de obra, otras se han perdido en la historia, y algunas, como los murales se han destruido junto con los edificios que las albergaban. Por otra parte, las múltiples inundaciones de la ciudad, el clima, la humedad, los diversos temblores y terremotos, inclusive la acción humana en su afán modernizador ha contribuido en gran medida al maltrato y la desaparición del patrimonio de esa época.

Conclusiones

Es notable que el estudio del siglo XVI, actualmente, se encuentre en un veloz crecimiento, sobre todo en lo concerniente al arte y sus creadores. Como señaló Constantino Reyes-Valerio, la falta de fuentes obligó, a los estudiosos del tema, a dar un giro a la de interpretación de la escasa información que se tenía.

Son escasos los estudios acerca de los primeros tlacuilos de la Colonia, y de las pocas biografías que han realizado, solamente se crean bajo la especulación de uno u otro hecho a partir de las fuentes existentes; por citar un ejemplo se encuentra el trabajo de Francisco del Paso y Troncoso, que bien se valió de los *Anales de Juan Bautista* para realizar una biografía del pintor Marcos Çipac.

A través de un primer análisis del texto de Juan Bautista, se logra el objetivo e interés principal que motivó esta investigación, indagar quienes eran los pintores indígenas que trabajaron en los talleres. La investigación generó un recorrido por algunas de las fuentes y estudios realizados hasta el momento. El resultado fue el reconocimiento de algunos de los artistas que seguramente ejecutaron gran cantidad de obras pictóricas; muchos de estos trabajos artísticos realizados en esa época, llegaron a la actualidad como anónimos, sin sospechar la gran cantidad de historia que hay detrás de su ejecución.

El propósito inicial de esta investigación consistió en la búsqueda biográfica de los tlacuilos, que decoraron las primeras iglesias y conventos,

y que elogiaron los frailes y cronistas. Es verdad que, los *Anales de Juan Bautista* son tardíos para conocer a los tlacuilos experimentados que seguramente vivieron los primeros años de colonia, no obstante registra el cambio cultural del que fueron testigos los jóvenes aprendices de los diferentes oficios y que se convirtieron en parte fundamental de la sociedad novohispana, como es el caso de algunos de los artistas pertenecientes al *Tlacuillocalli*, los cuales provienen de una generación instruida en las convenciones figurativas prehispánicas. Esta generación se adapta exitosamente a la nueva sociedad.

El objetivo principal de la tesina dio un giro debido a la escasa información que se tiene sobre el tema, no obstante los *Anales de Juan Bautista* presentan hechos de un periodo cercano. Seguramente los artistas ancianos como fueron: Francisco Xinmamal, Martín Miztli, Mateo Xaman, entre otros, formen parte de este grupo de tlacuilos, educados dentro del *Calmecac* y sean maestros de los aprendices en el taller conventual de San José de los Naturales, sin duda esta opinión motivó las reflexiones acerca de la formación de los pintores ancianos.

Dentro de esta investigación, haber expuesto particularmente el caso del indio pintor Marcos Çipac¹⁹¹, dio paso a un conocimiento diferente acerca de los denominados ancianos. Igualmente se obtuvo una mejor

¹⁹¹ Vale la pena hacer mención de los nuevos hallazgos documentales acerca del pintor Marcos Çipac. El proyecto *Registro de actas sacramentales del siglo XVI*, dirigido por Augusto Vallejo Villa, asegura tener nueva información para realizar una biografía más completa, así como para refutar la creencia de que no subsiste obra de éste pintor. Ángel Vargas, *Reportaje la huella de un pintor indígena. Probable autor de la imagen guadalupana del Tepeyac: subsiste obra pictórica de Marcos de Aquino*, La jornada

perspectiva de la nueva generación de pintores, que se enfrentaron a un contexto difícil.

Al inicio de la investigación mi interés se enfocó en el rescate biográfico de los artistas indígenas mencionados en las diferentes fuentes y estudios, pronto el análisis comenzó a arrojar datos sobre las obras realizadas por estos artífices en su tiempo, muchas de ellas anónimas. Fuentes como el texto de Juan Bautista muestra las diferentes disputas que tuvieron los tlacuilos con las autoridades civiles y religiosas, acerca del tributo y su trabajo en el taller; por lo tanto esta información dio paso a una nueva perspectiva de búsqueda y análisis.

Por otro lado, el presente estudio indica que el taller de San José de los Naturales, cuyo trabajo y objetivo fue brindar obras de arte a Nueva España, tuvo gran actividad en este periodo. La realización de obras para diversos propósitos y lugares, fue una empresa que necesito más que la organización del fraile Pedro de Gante. La colaboración de los artistas de importancia y respeto, el apoyo de la administración local: gobernador, alcaldes, regidores, frailes, entre otros. Así como la participación artística de las diferentes parcialidades de la ciudad de México, fueron de gran importancia para el funcionamiento del centro.

Son pocos los trabajos mencionados en los *Anales de Juan Bautista*; pero sin lugar a duda, la labor de los indígenas de San José y otros talleres aseguraron un enriquecimiento artístico en el siglo XVI, prueba de ello son objetos que se conserva en la actualidad, ya sea pintura de caballete o

mural, escultura, obra arquitectónica o plumaria. Seguramente las obras que salieron del taller para otros lugares fueron muchas, por ejemplo: los *Anales...* mencionan unos cuadros pintados en el taller de San José, y que fueron llevados a *Copallan*, por el célebre fraile Jacinto de San Francisco (fray Cintos).¹⁹²

Aunque no se aprecie una gran cantidad de trabajos artísticos en el texto del de Juan Bautista, es indudable que el servicio a la Iglesia estuvo presente. La importancia que tuvo el taller de San José, es manifiesta, al analizar las ordenanzas presentadas por el virrey. Asimismo, la acción de solicitar un retablo y trabajo conjunto de los artistas y parcialidades, que tenía la finalidad de prohibir las pinturas realizadas fuera de los talleres. También hay que hacer notar la trascendencia de este centro, por ser el primer taller de arte mecánicas de la Nueva España y por su producción de imágenes que sin lugar a duda apreciaron sus contemporáneos.

La interacción social de los artistas fuera del *tlacuilocalli* da la impresión de que formaron parte importante e integral de la sociedad, como individuos encargados de cumplir un cargo civil y una función artística. Asimismo, muestra que algunos de ellos tuvieron el talento y compromiso social para ser distinguidos a la par de un alcalde, ejemplo de su valía fueron el reconocido Marco Tlacuilol y Martín Mixcohuatl.

Esta investigación logra retomar algunos nombres de los artistas que trabajaron en el taller de San José, así como algunas de las obras

¹⁹² *Anales de Juan Bautista*, parágrafo 60-61, pág. 161.

realizadas por artífices indígenas. Resultado de la indagación y conjeturas se logra entrever la organización particular de los indígenas del centro de fray Pedro de Gante, del mismo modo evidencia las condiciones sociales que tuvieron los artistas de la época.

Hay que reconocer la ardua labor de Luis Reyes García, al realizar la paleografía así como la traducción del texto de Juan Bautista, ya que se ha convertido en una fuente inestimable de información, en especial sobre los pintores de la época. Creo que aún falta por estudiar el texto de Juan Bautista, revisarlo con otros enfoques y procurar otras interpretaciones o traducciones a fin de acercarse a la verdad. Como quedó a la vista en el caso de Juan Gerson, solamente la labor de análisis profundo y erudito, permitió la clave para obtener un conocimiento veraz o justificado acerca del tema, éste trabajo es de trascendencia para ésta y futuras investigaciones.

Finalmente el recorrido por los diferentes estudios realizados acerca de los artistas indígenas, deja claro que solamente el trabajo cuidadoso de las fuentes logrará despejar el campo de investigación; los nuevos hallazgos o reinterpretaciones en la información, apoyan para la creación de biografías de estos primeros artífices de la Colonia.

Imágenes

Imagen 1)

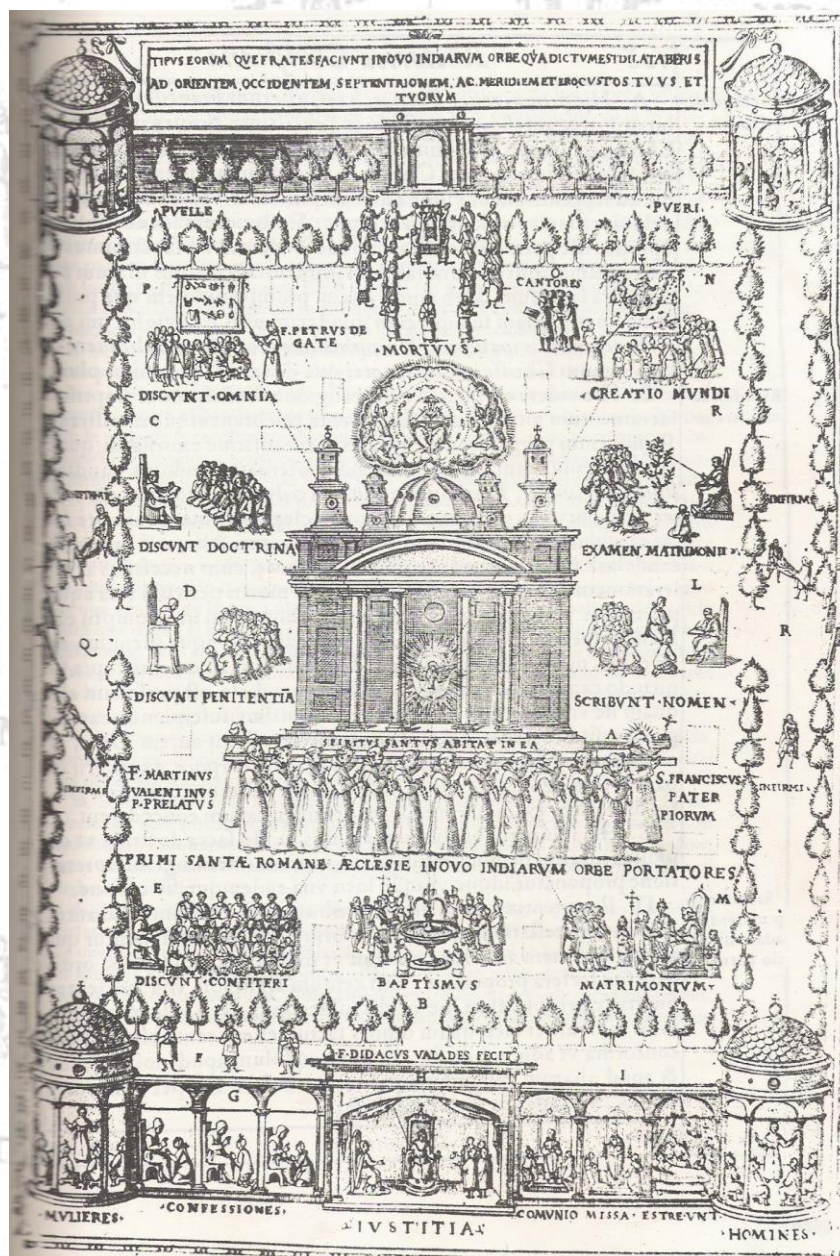
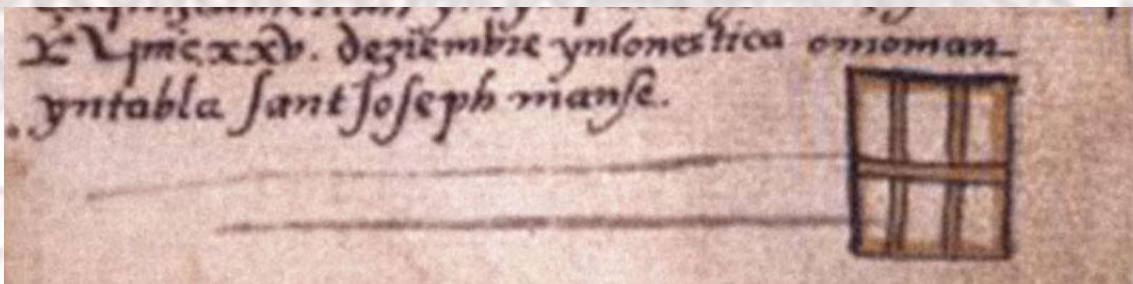


Imagen donde se muestra las actividades que se realizaban en San Francisco (tomada de Fray Diego Valadés, *Rethorica Chritiana*, 2003, pág. 465).

Imagen 2)



Fragmento del Códice Aubin, Año de 1564, donde se muestra "la gran tabla" (foja 54 verso. Tomado de <http://www.britishmuseum.com>)

Imagen 3)



El "nopal genealógico", fragmento del Códice Techialoyan

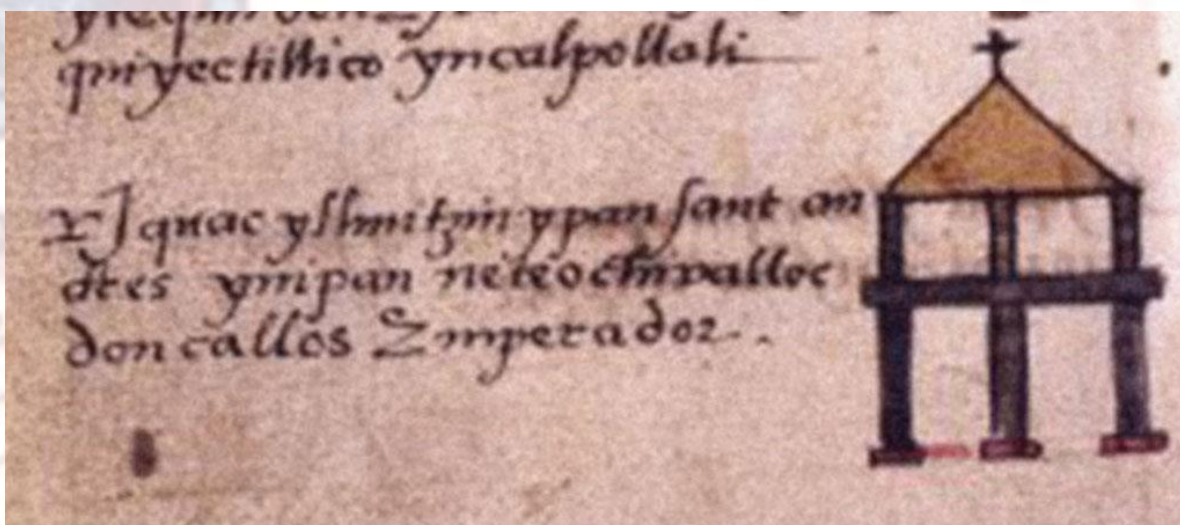
García Granados (consultado en www.arqueomex.com).

Imagen 4)



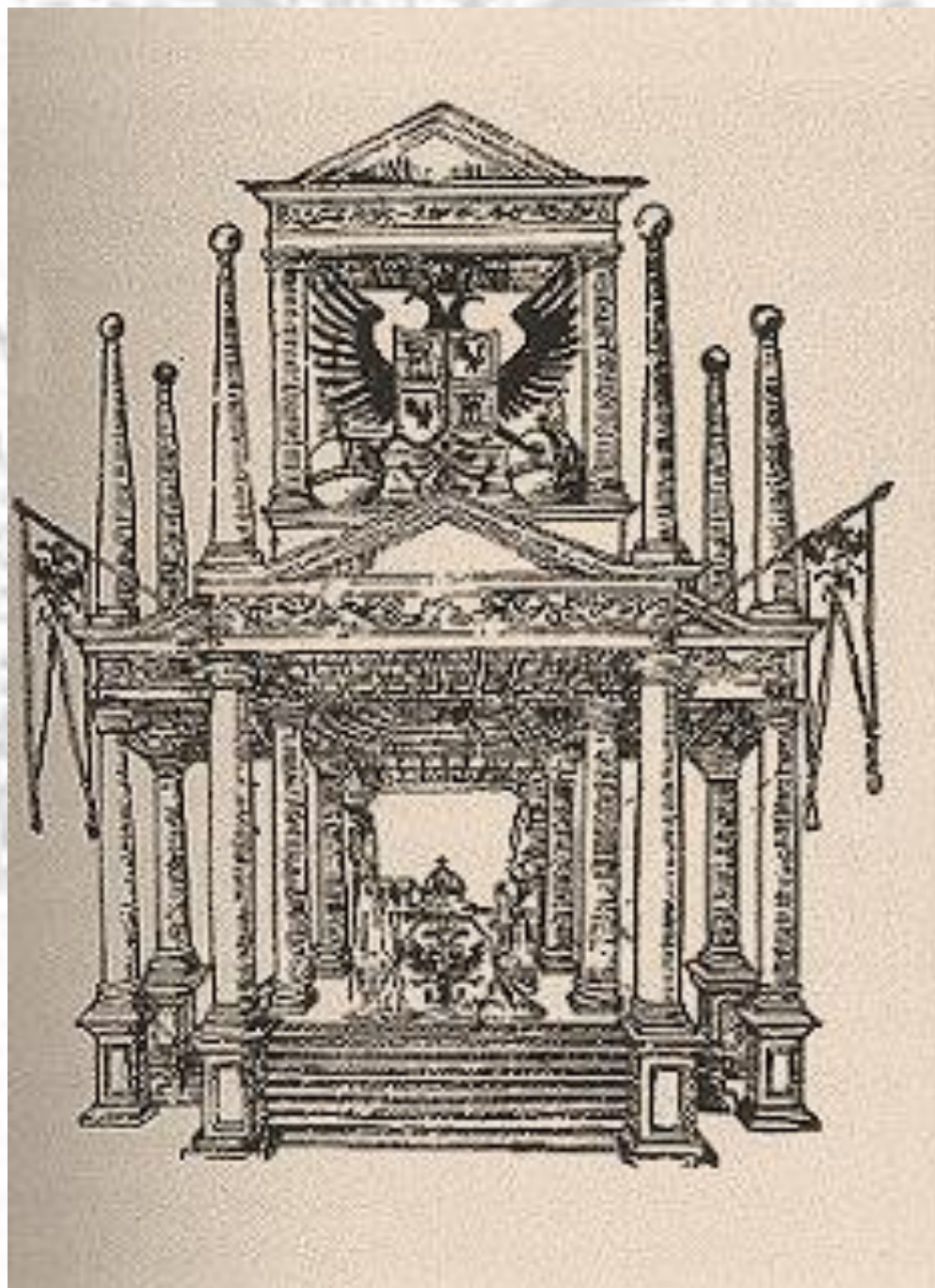
Árbol genealógico de San Francisco, fresco en la ante portería del ex convento franciscano de San Miguel Zinacantepec (imagen tomada de <http://www.panoramio.com>).

Imagen 5)



Fragmento del Códice Aubin, año de 1559, donde se muestra el túmulo imperial, (foja 51 reverso. Tomado de <http://www.britishmuseum.org>)

Imagen 6)



Túmulo Imperial (Francisco cervantes de Salazar, *México en 1554 y Túmulo Imperia*,
pág.212)

Bibliografía

- ÁLVAREZ y Álvarez, Arturo, *La triple Imagen de la Guadalupana (México)*, en *Revista de Estudios Extremeños*, 2010, Tomo LXVI, Número I, Págs. 73-90.
- ANALES de Juan Bautista, ver Luis Reyes García
- ÁNGELES Jiménez, Pedro, *Apeles y Tlacuilos: Marcos Griego y la pintura cristiano-indígena del siglo XVI en la Nueva España* en: *Estudios y fuentes del arte en México*, 2004, págs. 115-133.
- BENAVENTE, Toribio, fray (Motolinía), *Historia de los indios de la Nueva España, relación de los ritos antiguos, idolátricos y sacrificios de los indios de la Nueva España, y de la maravillosa conversión que dios en ellos ha obrado*, estudio crítico, apéndices, notas e índice de Edmundo O'Gorman, 8° edición, editorial Porrúa, México, 2007, 355 páginas.
- CABRERA, Miguel, don, *Maravilla Americana y conjunto de raras maravillas observadas. Con la dirección de las reglas de el arte de la pintura en la prodigiosa imagen de nuestra s[eño]ra de Guadalupe de México por don miguel cabrera pintor de el ILL[ustris]mo s[eño]r D.D. Manuel Joseph Rubio; y Salinas, Dignísimo Arzobispo de México, y de el consejo de su majestad, &c, México en la imprenta del real y más antiguo colegio de san Idelfonso*, 1756, 36 páginas. (Facsimilar electrónico de la Universidad de Nuevo León)
- CAMELO Arredondo, Rosa, Jorge Gurria Lacroix, Constantino Reyes Valerio, *Juan Gerson Tlacuilo de Tecamachalco*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1964. 133 páginas, 60 ilus.

CARRILLO y Gariel, Abelardo, *Técnica de la Pintura de Nueva España*, México, Universidad Nacional Autónoma de México y el Instituto de Investigaciones estéticas, 1946. 205 páginas, ilus.

CASAS, Bartolomé de las, Fray, *Los Indios de México y Nueva España: Antología*, edición, prólogo, apéndices y notas de Edmundo O'Gorman, de la academia de la historia con la colaboración de Jorge Alberto Manrique, México; Porrúa, 8ª edición, 1999, 255 páginas. ("sepan cuantos..." ; 57)

CERVANTES de Salazar, Francisco, *México en 1554 y Túmulo Imperial*, edición, prólogo y notas de Edmundo O'Gorman, México, Porrúa, 1963, xvii y 233 páginas ("Sepan cuantos..." ; 25).

CÓDICE *Aubin*, consultado en: <http://www.britishmuseum.org>, 79 folios

CÓDICE *Techialoyan* García Granados, El "nopal genealógico" (fragmento)
consultado en: <http://www.britishmuseum.org>

CÓDICE *Osuna*, reproducción Facsimilar de la obra del mismo título, acompañada de 158 páginas inéditas encontradas en el archivo general de la nación (México) por el Prof. Luis Chávez Orozco, México, instituto indigenista interamericano, 1947, 342 páginas

COUTO, José Bernardo, *Diálogos sobre la historia de la pintura en México*, s/p, Editorial del Cardo, 2006, 42 páginas, (consultado en www.biblioteca.org.ar)

CRUCES Carvajal, Ramón, *Los Esplendores de Acolman*, México, Instituto Mexiquense de Cultura, 1991, 118 páginas.

CRUZ, Salvador, *Algunos pintores y escultores de la ciudad en el siglo XVIII (según padrones del sagrario metropolitano)*, en: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 1964, vol. IX, núm. 33, págs.103-106.

_____, *Algunos artistas y artesanos del México de Cervantes de Salazar* en: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas (1550-1560)*, 1959, vol. VII, núm. 28, págs. 91-95.

CURIEL, Gustavo, *Nuevas noticias sobre un taller de artistas de la nobleza indígena* en: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 1988, vol. XV, núm. 59, págs.129-150, ilus.

DÍAZ del Castillo, Bernal, *Historia Verdadera de la conquista de la Nueva España*, introducción y notas de Joaquín Ramírez Cabañas, México, Editorial Porrúa, 2005, 701 páginas. (Colección “sepan cuantos...” No.5).

ESCALANTE Gonzalbo, Pablo, (coordinador), “Humanismo y arte Cristiano-indígena. La cultura Emblemática entre colegiales, artistas y otros miembros de las elites nahuas del siglo XVI” en: *El Arte Cristiano indígena del siglo XVI Novohispano y sus Modelos Europeos*, Centro de Investigación y Docencia en Humanidades del Estado de Morelos, 2008, 123 páginas, (Colección de Arte Prehispánico y Colonial).

_____, *Los códices mesoamericanos antes y después de la conquista española: historia de un lenguaje pictográfico*, México, fondo de cultura Económica, 2010, 413 páginas, ilus. (Colección antropología).

_____, “Fulgor y muerte de Juan Gerson o las oscilaciones de los pintores de Tecamachalco” en: *XXVI Coloquio Internacional de Historia del*

Arte, El proceso creativo, México, Universidad Nacional Autónoma de México y el Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006, Págs.325-342, ilus.

_____, (Coordinador), *Mesoamérica y los ámbitos indígenas de la Nueva España*, en: *Historia de la vida cotidiana en México*, dirigida por Pilar Gonzales Aizpuru, México, Fondo de Cultura Económica y Colegio de México, 2004,543 páginas, (sección de obras de historia).

ESTRADA de Gerlero, Elena Isabel, *Muros, Sargas y Papeles imagen de lo sagrado y lo profano en el arte Novohispano del siglo XVI*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 2011, 694 páginas, ilus.

FERNÁNDEZ García, Martha Raquel, *Historia del Concepto de “Arte Tequitqui”*, Tesis para optar al grado de Licenciada en Historia, 1976, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 214 páginas.

GARCÍA Icazbalceta, Joaquín, *Obras de D. J. García Icazbalceta*, Tomo III, Biografías I, México, Imp. De V. Agüeros Editor, 1896,439 páginas.

GUTIÉRREZ Haces, Juana, “¿La pintura novohispana como una *koiné* pictórica americana? Avances de una Investigación en ciernes”, en: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Universidad Nacional Autónoma de México, 2002, V. XXIV, No. 80, págs. 47-99.

KUBLER, George, *Arquitectura Mexicana del siglo XVI*, México, Fondo de Cultura Económica, 1990, 682 páginas, ilus.

- LEÓN-PORTILLA, Miguel, y Librado Silva Galeana, *Huehuetlatolli testimonio de la antigua palabra*, México, Secretaria de Educación Pública y el Fondo de Cultura Económica, 1991, 247 páginas.
- LOCKHART, James, *Los nahuas después de La conquista, Historia social y cultural de los indios del México central, del siglo XVI al XVIII*, traducción de Roberto Reyes Mazzoni, México, Fondo de Cultura Económica, 1999, 717páginas (sección de obras de historia).
- LORENZO Macías, José María, *La aplicación de las ordenanzas del gremio de carpinteros en el siglo XVI, El caso de Juan Gordillo contra su gremio*, en: *Anales del instituto de Investigaciones Estéticas*, año 2003, Vol. XXV, Núm. 83, págs. 153-177.
- MANRIQUE, Jorge Alberto, “La Excentricidad del Arte Mexicano” en: *XII Coloquio Internacional de Historia del Arte 1492, Dos Mundos: Paralelismos y Convergencias*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1991, págs. 159-165.
- MÁRQUEZ Rodiles, Ignacio, *La Utopía, del renacimiento en tierras indígenas de América...*, México, Universidad de las Américas. Puebla y Benemérita Universidad autónoma de Puebla, 2001, 341 páginas.
- MAZA, Francisco de la, *Fray Diego de Valadés, Escritor y grabador franciscano del siglo XVI*, en: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 1945, Vol. IV, núm. 13, págs. 15- 72.
- MENDIETA, Gerónimo de, *Historia Eclesiástica Indiana: obra escrita a fines del siglo XVI*, México, editorial Porrúa, S. A. cuarta edición y primera con la

reproducción de los dibujos originales del códice, 1993, 793 páginas, ilustr., facsimilar e Joaquín García Icazbalceta (Colección Biblioteca Porrúa de Historia 46).

MORENO Villa, José, *La Escultura Colonial Mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, 110 páginas, 138 ilustr.

MOTOLINIA, ver Toribio de Benavente

MOYSSEN Echeverría, Xavier, *Tecamachalco y el pintor indígena Juan Gerson*, en: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 1964, Vol. IX, núm. 33, págs. 23-39.

PASO y Troncoso, Francisco del (recopilador), *Información que el Arzobispo de México don fray Alonso de Montufar mando practicar con motivo de un sermón que en fiesta de la Natividad de Nuestra señora (8 de septiembre de 1556) predico en la capilla de San José de los Naturales del convento de San Francisco de Méjico, el Provincial fray Francisco de Bustamante acerca de la devoción y culto de Nuestra Señora de Guadalupe*, México, imprenta litografía y encuadernación de de Ireneo Paz, 1891, 188 páginas, (Facsimilar electrónico de la Universidad de Nuevo León).

RAMÍREZ Montes, Mina, *Arte en Transito a la Nueva España durante el siglo XVI*, en: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1989, Vol. XV, No. 60, págs. 203-209.

RAMÍREZ Reinoso, Braulio, *El trabajo, las ordenanzas y los gremios en Nueva España*, consultado en: <http://www.bibliojuridica.org/libros/2/730/28.pdf>

REVILLA, Manuel G., *El arte en México en la época antigua y durante el gobierno virreinal*, México, oficina tip. De la secretaria de fomento, 1893, 110 páginas, (facsimilar electrónico de la Universidad Nacional Autónoma de México)

REYES García, Luis, *¿Cómo te confundes? ¿Acaso no somos conquistados? : Anales de Juan Bautista*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, Biblioteca Lorenzo Boturini y la Insigne y Nacional Basílica de Guadalupe, 2001, 350 páginas, ilustraciones, facsimilar del original. (Colección Historias).

REYES-Valerio, Constantino, *el Pintor de Conventos, los murales de siglo XVI en la Nueva España*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1989, 187 páginas, (colección científica, serie de historia)

ROMANO Rodríguez, María del Carmen, *Arte Tequitqui en el siglo XVI Novohispano*, en: *Anuario Saber Novohispano 1995*. Consultado en: http://www.iifilologicas.unam.mx/pnovohispano/uploads/95sabernovo/art22_95.pdf

SAHAGÚN, Bernardino de, *Historia general de las cosas de Nueva España*, anotaciones y apéndices Ángel María Garibay K., México: Porrúa, 8° edición, 1992, 1093 páginas. ("Sepan cuantos--"; 300).

SANTIAGO Cruz, Francisco, *Las artes y los gremios en la Nueva España*, México, Ed. Editorial Jus, 1960, 141 páginas (Figuras y episodios de la historia de México; 77).

- SCHUESSLER, Michael K., *Artes de fundación Teatro evangelizador y pintura mural en la Nueva España*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009, 351p., (Estudios de la Cultura Iberoamericana Colonial).
- SÉGOTA Tomac, Dúrdica, “Apuntes sobre algunos problemas de la investigación del arte prehispánico de Mesoamérica”, en: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1977, V. XIII, No. 47, págs. 23-30.
- SÉGOTA Tomac, Dúrdica, “Arte Mexica”, en: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1984, V. XIV, No. 54, págs. 7-26.
- SOTOS Serrano, Carmen, Pedro Ángeles Jiménez (compiladores), *Cuerpo de documentos y bibliografía para el estudio de la pintura en la Nueva España, 1543-1623*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2007, 195 páginas.
- TORQUEMADA, Juan de, *Monarquía Indiana*, instrucción y notas Miguel León Portilla. México, UNAM, Coordinación de Humanidades, 1995, 213 páginas (Biblioteca del estudiante universitario; 84).
- TOUSSAINT, Manuel, *Arte colonial en México*, México, 5° edición, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990, xiii y 303 páginas
- _____, *Pintura colonial en México*, edición de Xavier Moyssen, México, 3° edición UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990, XIX y 309 páginas, 416 ilus.

VALADES, Diego, *Retorica Cristiana*, introducción de Esteban J. Palomera, advertencia de Alfonso Castro Pallares; preámbulo y traducción de Tarsicio Herrera Zapien, 2a ed., Fondo de Cultura Económica, 2003, 904 páginas, (Biblioteca americana).

VARGAS Ángel, *Reportaje la huella de un pintor indígena. Probable autor de la imagen guadalupana del Tepeyac: subsiste obra pictórica de Marcos de Aquino*, La jornada, 10 de diciembre del 2002, consultado en: <http://www.jornada.unam.mx/2002/12/10/02an1cul.php?origen=cultura.html>