



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

**ITINERARIOS TRANSOCEÁNICOS DE UN ORNAMENTO CLÁSICO.
MODELOS DEL GRUTESCO NOVOHISPANO EN EL ARTE CRISTIANO-INDÍGENA
DEL SIGLO XVI**

ENSAYO ACADÉMICO

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:

MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:

BRENDA CHÁVEZ MOLOTLA

TUTOR PRINCIPAL:

DR. PABLO ESCALANTE GONZALBO
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

TUTORES:

DRA. LINDA BÁEZ RUBÍ
DR. ESTEBAN GARCÍA BROSEAU
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

CIUDAD DE MÉXICO, MARZO 2018



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.

A mis amados padres y hermanos.

A mi alma gemela Arlette Soloveichik.

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo es gracias a muchas voluntades, cómplices y aliados a los que quiero reconocer en estas líneas. Primero, muchas gracias al Dr. Pablo Escalante Gonzalbo, mi profesor y tutor, autor de las lecturas universitarias que despertaron mi interés por el arte cristiano-indígena. Gracias por guiarme en este proceso, por la retroalimentación, así como por la confianza y apoyo. A la Mtra. Isabel Estrada de Gerlero, la primera estudiosa del grotesco novohispano, le agradezco por inspirarme y enseñarme tanto en cada conversación. A mis tutores, Linda Báez y Esteban García Brosseau, muchas gracias por su lectura, sus aportes y valiosos consejos.

Agradezco a la Mtra. Sandra Zetina por su maravillosa clase y por introducirme en el fascinante mundo de la materialidad. Gracias a Sandra y a la Mtra. Eumelia Hernández por acompañarme en esta aventura y contribuir a mis reflexiones acerca de los murales del convento de Huatlatlauca. Agradezco a la Dra. Isabel Martínez, al Dr. Jaime Cuadriello y a la Dra. Marie Areti Hers, profesores del posgrado, por darme nuevas herramientas para pensar las imágenes novohispanas, gracias por sus perspectivas y por abrirme horizontes.

Muchas gracias al gran equipo de la Coordinación del Posgrado en Historia del Arte. Agradezco a la Dra. Deborah Dorotinsky por los consejos y por estar siempre dispuesta a apoyarnos. Gracias a Héctor, Gabriela y Teresita por su ayuda y orientación desde el inicio de la maestría. Este enriquecedor proceso de formación e investigación fue posible gracias a la beca que me otorgó Conacyt y al apoyo del PAEP-UNAM que me permitió realizar trabajo de campo en México y España.

Quiero reconocer también el apoyo de los custodios de las iglesias y conventos visitados durante el trabajo de campo, les agradezco por facilitarme el registro de pintura mural y escultura. Especialmente al padre Hermenegildo Rodríguez por abrirme las puertas del convento e iglesia de Huatlatlauca en cada una de mis visitas.

A mis queridos amigos de maestría, Camila, Daniel, Anael, gracias por acompañarme y compartir los desafíos del posgrado. Gracias a mis entrañables amigos Ana, Fernando, Rebeca, Christian, Mónica, Adriana y Jorge, por enseñarme tantas cosas, y mil gracias por

acompañarme en las aventuras por la Mixteca Poblana, en iglesias olvidadas y conventos nocturnos.

Mi más profundo agradecimiento a Margarita de Orellana por su motivación, por compartirme de su sabiduría y por la cuidadosa lectura y corrección de este texto. Agradezco a Santiago Ruy Sánchez por haber aportado tanto en mi camino por el estudio del arte del siglo XVI, gracias por acompañarme en viajes y aprendizajes, por apoyar e impulsar de muchas formas este trabajo.

A mis amigas del alma, quiero agradecer su apoyo y complicidad en este largo proceso, gracias por estar en mi vida, por caminar conmigo, por todo su amor y por inspirarme con su poderosa y hermosa presencia. Gracias Natalí, Zoé, Anita, Gabriela y Mariana. A mis Gandallas les agradezco por darme fuerza y recordarme aquella época en la que éramos juntos en ese pequeño universo preparatoriano. A mis queridos amigos Santiago Cuevas, Ethan, Aban y Hugo por su cariño y apoyo constante.

A Rafael, gracias por estar presente siempre, sin importar el tiempo y la distancia. Muchas gracias por escucharme y entenderme como nadie. Gracias por cuidarme, construirme y quererme desde hace más de 15 años. Quiero agradecer con todo mi corazón a Arlette, mi hermana, cómplice, compañera y mejor amiga. Gracias por compartir miedos, dudas, asombro, locuras y retos. Muchas gracias por contagiarme de tu energía y sabiduría, por creer en mí, por motivarme, por levantarme, por acompañarme con alegría y por tu apoyo incondicional. Te quiero.

Este trabajo fue posible, sobretodo, gracias al apoyo de mi familia, es por eso que lo dedico a cada uno de ellos. Gracias a mis padres por su paciencia y amor, gracias por apoyar cada una de mis decisiones. Son un equipo maravilloso, los seres más amorosos y generosos que conozco. Los admiro y amo. Agradezco a mi hermana Vianey por sus palabras de aliento, por motivarme, por enseñarme de la vida desde que recuerdo y por caminar conmigo, sin miedo, en las buenas y en las malas. Gracias a Alejandro por amarme tanto, por inspirarme con su brillantez, por apoyarme y por ser mi mejor confidente. Muchas gracias a los cuatro por ser mi hogar y mi fuerza.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	9
“LOS ESPÍRITUS Y FANTASMAS” DE LA HISTORIA DEL ARTE CRISTIANO- INDÍGENA.....	12
EL ORNAMENTO DE LO SAGRADO.....	20
CAPÍTULO I. ITINERARIOS ARTÍSTICOS DEL GRUTESCO.	
DE LA <i>DOMUS AUREA</i> A EXTREMADURA	26
ENTRE LA EDAD MEDIA Y EL “RENACIMIENTO” ESPAÑOL.....	34
CAPÍTULO 2. LA PILA BAPTISMAL DE ZINACANTEPEC.	
VOLUTAS PREHISPÁNICAS Y LIBROS DE HORAS	41
¿GOTAS DE AGUA, GLIFO <i>ACATL</i> , EL TLALOCAN?.....	42
LOS LIBROS DE HORAS FRANCESES EN EL ARTE CONVENTUAL.....	50
LOS ANGELES DESNUDOS DE EPAZOYUCAN Y “LOS PINTORES INDIOS DE MÉXICO QUE PINTABAN DE ROMANO”.....	60
VOLUTAS Y FLORES ENTRE DOS MUNDOS.....	67
CAPÍTULO 3. LAS METAMORFOSIS DEL GRUTESCO EN NUEVA ESPAÑA.	
DEL NATURALISMO Y LAS NUEVAS SOLUCIONES PLÁSTICAS	73
EL CAMINO HACIA EL NATURALISMO.....	84
EL GRUTESCO DE TEPEAPULCO Y EL LIBRO XI DEL <i>CÓDICE FLORENTINO</i>	89
CONSIDERACIONES FINALES	102
BIBLIOGRAFÍA	107

INTRODUCCIÓN

Tras varias aperturas y cierres inesperados por daños estructurales, en marzo de 2010, el desplome de 60 metros cuadrados de bóveda de la Galería Trajana, parecían anunciar la destrucción irremediable de la *Domus Aurea*. Décadas de trabajos de restauración e intervenciones de emergencia, hacían pensar que las ruinas romanas se negaban a cambiar su historia: el Palacio de Nerón estaba destinado a caer una y otra vez en el olvido¹. En el año 64 d.C., inició la construcción del Palacio Dorado, digna residencia de un megalómano emperador; cúpulas cubiertas de oro y piedras preciosas, lago artificial y jardines, suntuosas habitaciones y un comedor con techo que giraba día y noche como un *verdadero* cielo. En el año 104 d.C., Trajano, para borrar de la historia a Nerón y su legado, convirtió el Palacio en termas. Con el paso del tiempo, el saqueo y el abandono, los restos de la *Domus* quedaron olvidados hasta finales del siglo XV, cuando un paseante cayó por una grieta en el suelo y redescubrió las ruinas clásicas.

Las cámaras con pinturas murales de seres fantásticos y mitológicos del palacio se habían conservado casi intactas, gracias a esos siglos bajo el escombros. El hombre del Renacimiento bautizó estas decoraciones como grutescos –por el aspecto de grutas de las ruinas– mientras las copiaba y sacaba a la luz del mundo. Después del descubrimiento del Nuevo Continente los grutescos llegaron a América donde encuentran un sitio propicio para reinventarse. Este ensayo académico explora algunas dimensiones de este género artístico en Nueva España, que pobló de seres fantásticos el horizonte artístico del siglo XVI. El grutesco es una forma muy sugerente de mestizaje de la imagen, producto de relaciones entre mundos clásicos, medievales, renacentistas y/o indígenas –qué no son *uno*, ni tampoco *son los mismos* antes y después de 1521.

La investigación se centra en objetos artísticos del siglo XVI, escultura y pintura mural principalmente. Si bien, se analizan imágenes en diferentes contextos y soportes, el espacio de creación y uso de nuestro objeto de estudio es el convento. Lugar a partir del cual rastreamos relaciones en distintas direcciones, materiales, latitudes y épocas. La

¹ Finalmente, el sitio reabrió en diciembre del 2014 con visitas al público contraladas y un ambicioso proyecto de restauración a largo plazo.

investigación del arte novohispano requiere herramientas metodológicas y perspectivas teóricas, pero también imaginación y reflexión, que no pueden llevarse a cabo al margen de sus espacios de creación. Los conventos novohispanos son el resultado de diferentes etapas artísticas y arquitectónicas, de multiplicidad de ejecutantes, de repintes históricos, de capas, de modificaciones y alteraciones contemporáneas; son palimpsestos sobre los que antiguos y actuales *usuarios* –frailes, fieles, visitantes, investigadores– han dejado huella a lo largo de casi cinco siglos. Así, los grutescos son fragmentos que sobreviven en muros y piedras, entre muchos otros objetos, prácticas y decoraciones que conforman hoy los conventos novohispanos.

Este trabajo parte de la hipótesis de que la libertad plástica del grutesco le permitió insertarse en la producción artística novohispana con gran éxito. Su amplia adaptabilidad, sus cualidades iconográficas y formales, así como su constante circulación a partir de grabados y libros europeos, propició su desdoblamiento en dos planos: por un lado, recurso ornamental eficaz y necesario dentro de los programas iconográficos conventuales; por otro, síntesis entre lenguajes artísticos heterogéneos. Los grutescos fueron dispositivos formales que permitieron tender puentes entre los mundos que se confrontaban, mecanismos mediadores y detonadores de relaciones entre objetos, arquitectura y espacios sagrados.

El arte religioso del siglo XVI, en tanto coproducción de frailes e indios, expresa procesos complejos de pensamiento en contextos de inestabilidad. De una estética ambivalente –a caballo entre el *esplendor* del arte prehispánico y el *majestuoso* barroco del XVII–, estas obras, creadas en una etapa temprana de conquista, son vetas para el conocimiento de las modalidades de adaptación, apropiación y negociación de una nueva religión entre los grupos mesoamericanos.

Para esta investigación fue fundamental el registro de escultura y pintura mural de grutesco en conventos del Centro de México, de las tres órdenes religiosas –franciscanos, dominicos y agustinos². La sistematización del corpus de imágenes recuperado durante el trabajo de campo, y la pesquisa de libros y láminas, principalmente en acervos digitales,

² El trabajo de campo fue posible gracias al apoyo económico otorgado por Programa de Apoyo a Estudios de Posgrado (PAEP). Las temporadas de campo de 2014 y 2015; en el Centro de México y en España, respectivamente, permitieron generar un amplio registro de pintura y escultura española y novohispana, así como de material bibliográfico fundamental para esta investigación.

hizo posible la identificación de las fuentes de algunos grutescos. El análisis y la comparación sistemática de las obras y sus probables modelos pretenden contribuir a la comprensión de los complejos procesos de recepción de las imágenes europeas, así como de las particularidades y transformaciones estilísticas, iconográficas y conceptuales del género en territorio novohispano. Los rasgos de tradición Mixteca-Puebla rastreados en algunos frisos expresan tensiones y cooperaciones en las que se desdibujan la preeminencia de los frailes sobre los pintores indios, reflejo de redes de relaciones abiertas y dinámicas.

El ensayo académico se estructura en tres apartados precedidos de una breve discusión acerca de las posturas y criterios de análisis que han permeado los estudios del arte novohispano del XVI. Un ejercicio reflexivo, en palabras de Michael Ann Holly, de “los espíritus y fantasmas” que amenazan y oscurecen pero, paradójicamente, impulsan nuestro quehacer³. El análisis de nuestro objeto de estudio inicia al reconsiderar el grutesco desde su estatuto de ornamento, ajeno a nociones contemporáneas acerca de lo decorativo, como elemento fundamental en los programas iconográficos y pieza clave del engranaje mnemotécnico del convento novohispano.

En el capítulo 1 revisamos el proceso de invención del grutesco como género dentro del arte renacentista. La reflexión en torno a sus particularidades en Italia y España servirá como contraste para pensar el desarrollo del género en la Nueva España. Se analizará su capacidad para adaptarse a diferentes espacios y soportes, así como de integrar *formas* de otros universos artísticos. El capítulo 2, se centra en el análisis de la pila bautismal del convento de Zinacantepec; su complejo proceso creativo, el origen confuso de sus formas ornamentales, el vínculo con los *Libros de Horas* europeos y la filiación de sus creadores, serán el marco para mostrar que el grutesco propició diálogos inesperados con el arte indígena durante el siglo XVI.

En el capítulo 3 examinamos las transformaciones estilísticas y formales del género a partir del escrutinio de varias pinturas murales y la comparación con sus modelos. Se analiza la postura de los artistas novohispanos frente al naturalismo y sus respuestas ante los retos que implicaba la interpretación de las imágenes europeas. Un fenómeno artístico en particular, el friso del claustro bajo del convento de Tepeapulco, nos permitirá

³ Michael Ann Holly, “Spirits and Ghosts in the Historiography of Art”, Mark A. Cheetham, Michael Ann Holly and Keith Moxey (ed.) *The Subjects of Art History. Historical Objects in Contemporary Perspective* (Inglaterra: Cambridge University Press, 1998), 52-71.

reflexionar acerca de las sutiles pero poderosas síntesis y transformaciones plásticas que sucedieron en el plano del grutesco y que contribuyeron a la formación de la cultura visual novohispana.

“Los espíritus y fantasmas” de la historia del arte cristiano indígena

La extensa obra Manuel Toussaint es referente obligado para el estudio de la pintura y escultura novohispana, sus trabajos sentaron las bases de investigaciones posteriores y continúan siendo fundamentales en el estudio del arte mexicano. Cofundador del Instituto de Investigaciones Estéticas en 1935, contribuyó en la formación de la Historia del arte como disciplina cuya misión era la construcción de un canon nacional y la legitimación, en términos estéticos e históricos, de la producción artística propia⁴. Las reflexiones de Toussaint respecto al “arte transicional” del siglo XVI, llamado por el *cristiano indígena*, apelan a la imposición de la tradición europea y cristiana sobre la prehispánica.⁵

En aquellos años, José Moreno Villa definió estas obras como arte *tequitqui* que –en términos del arte novohispano– hace referencia a las obras por encargo a artistas-artesanos nativos por autoridades civiles y sobre todo religiosas⁶. Así, analíticamente, el trabajo de los indígenas quedaba supeditado a la voluntad e intereses de los conquistadores. Es seguramente en este momento que se generaliza la expresión –en apariencia neutra– “mano de obra indígena”, que implicó por mucho tiempo atribuir al indígena una posición pasiva frente a la creación artística.

La investigación acerca del arte del XVI estuvo, en muchos casos, basada en su comparación con el arte europeo y el análisis de sus particularidades técnicas y estilísticas. En este marco, “la mano del indio” se asociaba generalmente a las anomalías y las deficiencias formales. Si bien, muchas de estas nociones han sido superadas, la comprensión de las imágenes novohispanas requiere un trabajo reflexivo sobre cómo han sido heredadas, apropiadas y reinventadas por nuestra disciplina.

⁴ Karen Cordero, “Lecturas de forma, formas de lectura: las aportaciones teóricas de George Kubler y el estudio del arte en México” *El arte en México: autores, temas, problemas* (México: CONACULTA/FCE, 2001), 68.

⁵ En ese sentido, se trató de un proceso de adaptación: “no puede ser considerada como la mezcla o fusión del arte indígena con el arte del renacimiento español. Manifestaciones de índole tan diversa no podían llegar a fundirse en un intercambio [...] es solo la parte material de la pintura y la mano de obra indígena las que se adaptan a la nueva modalidad artística” (Manuel Toussaint, *El arte colonial mexicano* [México: UNAM-IIE, 1983], 17).

⁶ José Moreno Villa, *La Escultura colonial mexicana* (México: Colegio de México, 1942), 14.

En la década de los cuarenta, José Moreno Villa describió la escultura *tequitqui* –cruces atriales y fachadas de iglesias principalmente– con calificativos como rigidez, desproporción, relieves aplanados, achaparramiento, entre otros⁷. En cuanto a la pintura mural, George Kubler explicó que el principal propósito del muralista fue delinear con fidelidad las figuras y símbolos sin gran refinamiento en la composición o forma interior. La línea del dibujo, parafraseando al autor, era recia y estridente, carente de la elegancia del claroscuro auténtico; una decoración rápida y económica, hecha para cubrir grandes superficies, al menor costo y esfuerzo posible⁸; mal manejo de la perspectiva, cuerpos burdos estilizados, o labios, perfiles y orejas con apariencia ornamental⁹.

En el mismo tono, Manuel Toussaint mencionó que, salvo en las pinturas de Epazoyucan y otros contados casos, los frescos en México son “pinturas sumarias”, hechas con una línea gruesa que sigue todo el contorno y con dos o tres colores pálidos de acabado¹⁰. Según el autor, mientras que el arte prehispánico tendía siempre a la estilización, el arte europeo, a partir del Renacimiento, fue un ascenso en busca del realismo¹¹. El común denominador, según estos autores, era el principio de practicidad, funcionalidad y economía –que incluía el uso de los modelos y materiales a la mano, así como la participación de artesanos nativos y frailes principalmente¹². Por lo tanto, no se podía entender como una búsqueda artística por alcanzar los cánones occidentales o una inclinación por la mimesis y el naturalismo. Las deficiencias técnicas y formales –desproporción, línea gruesa, poco relieve y ausencia de claroscuro– respondían a limitaciones del indio para interpretar y reproducir los modelos europeos.

Es inevitable que el momento histórico desde el cual observamos a los objetos influya en su interpretación. En la primera mitad del siglo XX, como bien ha señalado Karen Cordero, el carácter historicista de nuestra disciplina buscaba definir la

⁷ Moreno, *La Escultura colonial mexicana*, 18-20.

⁸ George Kubler, *Arquitectura mexicana del siglo XVI* (México: Fondo de Cultura Económica, 1984), 450

⁹ Kubler, *Arquitectura mexicana del siglo XVI*, 446.

¹⁰ Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1990), 36.

¹¹ Manuel. Toussaint, *La pintura en México durante el siglo XVI*, Enciclopedia Ilustrada Mexicana (México: Imprenta Mundial, 1936), 8.

¹² Según George Kubler antes del último cuarto del siglo XVI la presencia de obras con estilo “propriadamente” europeo, así como de contratos y documentación relacionada con artistas occidentales, es mínima. (*Arquitectura mexicana del siglo XVI*, 446.)

particularidad y la evolución del arte en diversos momentos de la historia nacional¹³. Bajo esta mirada, el arte del siglo XVI era ese *estadio intermedio* entre el imponente arte prehispánico y el arte propiamente mexicano, producto del encuentro de dos tradiciones. En los setenta, Reyes Valerio buscó, a partir de la discusión de muchas ideas que prevalecían en los estudios de aquella época, reivindicar el papel del indígena en el arte del siglo de conquista. Su obra es una crítica a la tendencia del historiador del arte a forjar valoraciones a partir de cánones que no corresponden a la naturaleza de las creaciones del siglo XVI, en las que influyen “prejuicios etnocéntricos, subjetivos, adjetivistas, autoritarios o dogmáticos”¹⁴. Según el investigador, la monumental tarea constructiva y decorativa conventual no podía explicarse sin el papel capital de los indios y los frailes. A falta de una definición “adecuada” para este arte, propone llamarlo *indocristiano*; producto de la mano del indio y de la dirección de los frailes, “indio por su realizador y cristiano por su tema”. Este *arte de simbiosis* implicó la mezcla de ideas, esfuerzos y antecedentes de dos culturas: la prehispánica y la española: “fusionándose ambas para dar cima a una obra luminosa, enteramente nuestra”¹⁵.

Coincido con Pablo Escalante en que los términos *arte cristiano indígena* y *arte indocristiano*, acuñados por Toussaint y Reyes Valerio respectivamente, son los más adecuados para caracterizar el arte producido durante el siglo XVI en el ámbito de la república de indios¹⁶. Estos términos tienen dos virtudes –por sobre el de *arte tequitqui* o *arte colonial*– ya que reconocen la coexistencia de dos vertientes culturales que interactúan

¹³ Cordero, “Lecturas de forma, formas de lectura: las aportaciones teóricas de George Kubler y el estudio del arte en México”, 69.

¹⁴ Constantino Reyes Valerio, *Arte indocristiano: escultura del siglo XVI en México* (México: INAH, 1978), 9.

¹⁵ Reyes Valerio, *Arte Indocristiano*, 149-150. A partir de los setenta y ochenta, momento irreplicable de redescubrimiento y asombro por la pintura mural conventual—a raíz del desencalado de muchos murales que habían quedado cubiertos durante más de 300 años—, la participación del indio en la producción artística encuentra un papel renovado ante los ojos de estudiosos como Constantino Reyes Valerio. Su investigación sobre escultura y arquitectura novohispana se enriqueció con el gran número de pinturas murales desconocidas que salieron a la luz en aquellos años. Los miles de metros cuadrados de murales y la cantidad de cal necesaria para su realización, se sumaron al argumento del papel fundamental de los indígenas en la construcción y decoración de los conventos del siglo XVI.

¹⁶ Pablo Escalante Gonzalbo, “El termino Sincretismo y el estudio del arte novohispano del siglo XVI” *Nombrar y explicar. La terminología en el estudio del arte iberoamericano y latinoamericano* (México: IIE-UNAM, 2012), 306.

de manera intensa, y llevan, ambos, una connotación religiosa¹⁷. Aunque reconocemos la utilidad de estos términos para definir y caracterizar las obras artísticas del siglo XVI – y en este trabajo nos referiremos a nuestros objetos de estudio como *arte cristiano indígena*–, es preciso tomar en cuenta que para Manuel Toussaint la tradición europea se impuso sobre la indígena, la persistencia de formas y técnicas del pasado prehispánico eran residuos o accidentes, interpretaciones inadecuadas de los modelos europeos. Por su parte, para Reyes Valerio el *arte indocristiano* es un “arte luminoso y de simbiosis”, en el que los artistas nativos son más que “mano de obra indígena”. Si bien, las posturas son contrastantes, y cada una valiosa a su manera, considero que comparten procedimientos de rastreo y/o catalogación de rasgos unívocamente mesoamericanos u occidentales –de técnica, estilo o iconografía– que tienden, en mi opinión, a ser ejercicios más taxonómicos que analíticos o reflexivos, y más importante aún, a hacer distinciones entre la mano europea y la mano indígena, que resultan peligrosas.



Figura 1 a: Vista general del muro del Evangelio de la Capilla de la Visitación y Santa Ana en el convento de San Francisco en Tarazona, España. Arriba, San Francisco liberando a los moradores de Greccio de los ataques de un lobo. Abajo, un refectorio dominico con la posible representación de la duda de Santo Tomas, episodio que comienza con la aparición de San Francisco estigmatizado y finaliza con la muerte del dominico. Fotografía Brenda Chávez, 2015

¹⁷ Escalante Gonzalbo, “El termino Sincretismo y el estudio del arte novohispano del siglo XVI”, 306.

Durante una temporada de campo en España tuve la oportunidad de registrar pintura mural de finales del siglo XV y principios del XVI, experiencia tan fascinante como reveladora. Me sorprendió encontrar pinturas con características que Manuel Toussaint, José Moreno Villa y el mismo Constantino Reyes Valerio habrían atribuido a artesanos indígenas: línea de contorno gruesa, desproporción, colores planos, poco volumen y ausencia de claroscuro. Por mencionar algunos ejemplos: las pinturas de la Pasión de Cristo de la Ermita de la Virgen del Castillo, en Monterde (Figura 12a y 12b), o las representaciones de San Francisco del claustro bajo del Convento de San Francisco en Tarazona (Figura 1a y 1b), ambas de principios del siglo XVI. A esto volveré en el Capítulo 1, ahora me interesa resaltar que identificar la participación indígena es una tarea minuciosa, fascinante y desafiante que precisa ampliar nuestras referencias y modelos analíticos.



Figura 1 b. Detalles de la escena de la duda de Santo Tomas. Llama nuestra atención la perspectiva de representación de Santo Tomas sobre el piso, los planos confusos, los trazos gruesos de manos y orejas, el fondo arquitectónico plano. Fotografía Brenda Chávez, 2015

Nos corresponde pensar ahora, desde nuestro tiempo, las imágenes novohispanas; interrogarlas a partir de diferentes perspectivas, desempolvar viejas discusiones para generar nuevas hipótesis, y echar mano de las herramientas y tecnologías analíticas del

presente¹⁸. El término sincretismo, ampliamente utilizado para caracterizar las obras producidas por indígenas durante el siglo XVI, alude muchas veces, a un producto inacabado y a veces inconexo. Según Alessandro Lupo, el hincapié en la continuidad del pasado prehispánico de muchas investigaciones antropológicas sobre sincretismo religioso ha llevado a descuidar los complicados procesos mediante los cuales nacieron las culturas indígenas actuales. Así, “se reduce el proceso a una especie de operación simplista y casi mecánica de encaje entre formas y contenidos de procedencia amerindia y europea”¹⁹. Esta *dissección* proyecta, la mayor parte del tiempo, filtros, criterios y nociones que provienen de nuestras visiones occidentales²⁰. ¿Cómo ir más allá de una noción de sincretismo que opera a partir de la idea de suma o *yuxtaposición* de elementos?²¹

Propuestas recientes –y otras no tan recientes– acerca del arte del siglo XVI, nos ofrecen no sólo metodologías de trabajo diferentes, sino también replanteamientos de los supuestos teóricos a partir de los cuales interrogamos a los objetos artísticos. En lo que a pintura mural se refiere, la obra de Isabel Estrada de Gerlero es, desde hace décadas, un parteaguas importantísimo²². Uno de los pocos estudios sistemáticos acerca del grutesco novohispano lo debemos justamente a ella, quien esbozó y discutió las razones del éxito de este género pictórico en el arte novohispano. La obra de Isabel Estrada de Gerlero ha explorado la participación de indios en la creación artística de la época sin perder de vista el papel determinante de los mendicantes en la planeación, concepción y ejecución del arte conventual.

En el ámbito de los estudios de materialidad, el trabajo interdisciplinario– encabezado por Diana Magaloni y el laboratorio de Diagnostico de Obra de Arte del IIE–

¹⁸ Las bibliotecas digitales, por ejemplo, son recursos inigualables. Hoy en día es posible acceder a obras de acervos internacionales, tesis mexicanas y extranjeras, “hojear” incunables, series de grabados, algo que era impensable hace algunas décadas. Esto facilita y obliga a generar propuestas que se acompañen siempre de su evidencia visual. Por otro lado, el uso de tecnologías aplicadas al estudio de la materialidad en el arte amplía los panoramas de investigación y permite llevar postulados del arte del plano de la suposición a la comprobación; el uso de estarcidos, la naturaleza de los materiales, discernir repintes contemporáneos de históricos, entre otros.

¹⁹ Alessandro Lupo, “Síntesis controvertidas. Consideraciones en torno al concepto de sincretismo” en *Revista de Antropología Social*, 5, (España: Universidad Complutense, 1996), 21.

²⁰ Serge Grusinski, *El Pensamiento Mestizo. Cultura amerindia y civilización de renacimiento*, (España: Paidós, 2007), 30.

²¹ Alessandra Russo, “El Renacimiento Vegetal. Arboles de Jesé entre el Viejo Mundo y el Nuevo” *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 73 (México: UNAM-IIE, 1998), 17.

²² La afortunada recopilación de sus obras, editada por el IIE, concentra la mayoría de sus artículos sobre pintura mural. Isabel Estrada de Gerlero, *Muros, Sargas y Papeles. Imagen de lo sagrado y lo profano en el arte novohispano del siglo XVI* (México: UNAM-IIE, 2011).

acerca del *Códice Florentino*, es de gran interés. A partir del estudio de materiales, técnicas y modelos, tanto prehispánicos como europeos, ofrecen maneras innovadoras de entender los procesos e identidades artísticas involucradas en la ejecución del manuscrito²³. El estudio e interpretación minuciosa del Códice ha revelado, en sus imágenes, contenido y materialidad, la lógica nativa de sus autores en ese proceso adaptación e invención.

Me parecen relevantes los aportes de Alessandra Russo en torno a la comprensión de diferentes manifestaciones artísticas de los siglos XVI y XVII como el *graffiti* conventual, la plumaria y la cartografía indígena. En el caso de esta última, la autora propone que la creación cartográfica fue un fenómeno más complejo que un simple medio de administración territorial, más rico que una degeneración estilística y más imprevisible que una sucesión de espejos miméticos de los paisajes de hoy. Según Russo “Sus creadores debieron buscar nuevas modalidades para concebir el espacio figurativo, para plasmar el mundo o para volverlo a encontrar después de que las formas de representación cartográfica habían cambiado tras la llegada de la imagen occidental” (Russo, 2005: 200).

En palabras de Pablo Escalante en “este primer siglo de conquista hay dos tradiciones que se tocan, se enciman: una cubre a la otra pero la otra la perfora. Se vinculan, tratan de unirse, pero todavía podemos verlas como cosas distintas que están buscando un camino”²⁴. Para intentar entender estos vínculos y poder vislumbrar los caminos y entrecruces de tradiciones es necesario afinar la mirada y los conceptos analíticos sin caer en procedimientos que gradúan la influencia española e indígena como juego de suma cero, que afecten la interpretación en un sentido profundo.

A pesar de las ambigüedades del concepto sincretismo, reconozco su operatividad para el análisis del arte cristiano indígena del siglo XVI, siempre y cuando se consideren tanto los procesos de transformación como el resultado. Pablo Escalante ha analizado a detalle el origen y las implicaciones del término y ha ampliado la discusión en el ámbito del arte cristiano indígena²⁵. Propone cuatro rasgos básicos que caracterizan la producción de

²³ Piero Baglioni, Rodorico Giorgi, Marcia Carolina Arroyo, David Chelazzi, Francesca Ridi y Diana Magaloni Kerpel. “On the Nature of the Pigments of the *General History of the Things of New Spain: The Florentine Codex*”, *Colors between two worlds. The Florentine Codex of Bernardino de Sahagún*, 28, (Florenca: Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, 2008).

²⁴ Escalante, “El termino Sincretismo y el estudio del arte novohispano del siglo XVI”, 306.

²⁵ Los estudios de Pablo Escalante acerca de las pinturas de Santa María Xoxoteco y la capilla abierta de Actopan, la Psicomaquia de la iglesia de Ixmiquilipan, las del sotocoro de Tecamachalco, el *Códice Florentino* son muy reveladores y útiles— teórica y metodológicamente— para el análisis de las complejas

imágenes sincréticas, estos rasgos permiten un análisis y reflexión a diferentes niveles –no todos las imágenes comparten necesariamente los cuatro rasgos– y amplían las posibilidades interpretativas para la multiplicidades de obras producidas en Nueva España durante el siglo XVI.

El primer rasgo es la *compatibilidad*, que se refiere a la asociación de temas e imágenes de las dos tradiciones basada en semejanzas estructurales, funcionales o simbólicas. El segundo, la *re interpretación*, en la que los elementos de ambas tradiciones religiosas deben ser reinterpretados a la luz del interés coyuntural de explorar la compatibilidad. El tercero, sobre las bases de las dos anteriores se produce el *cruce o la transposición*, en la que cierta figura o imagen, o conjunto de imágenes, cambia su significado mientras su forma permanece constante. El cuarto, es la *doble legibilidad*, el resultado de ese cruce: la imagen sincrética tendría una doble lectura. Como veremos adelante, algunos elementos iconográficos y formales del grutesco europeo expresan relaciones de *compatibilidad* con iconografía de origen indígena, y a diferentes niveles, como intentaré demostrar, revelan *cruces o transposiciones* de significados, y existen casos, como la pila bautismal de Zinacantepec, que manifiestan una *doble (múltiple) legibilidad*.²⁶

Finalmente, me parece pertinente resaltar que lo *sincrético* de una obra puede ser casi imperceptible: identificar el componente indígena no es reflejo necesariamente de que ese objeto represente mayor resistencia o adaptación indígena que otros, donde las *anomalías* sean menos evidentes. En ese sentido, resulta provechoso pensar “la creación artística como resultado de una *reelaboración de elementos*, que ya no quedan “*uno al lado de otro*” sino que compenetran la multiplicidad de formas y contenidos para generar una nueva imagen”.²⁷ Pensar los procesos de transformación y no sólo el sincretismo como resultado, así como reflexionar sobre las discontinuidades tanto como las persistencias,

obras producidas en Nueva España durante el siglo XVI y sus modelos europeos. Ver “Iconografía y pintura mural en los conventos mexicanos. La aportación indígena.” En *Felipe II y el arte de su tiempo* (Madrid: Fundación Argentaria, 1998).. “Pintar la historia tras la crisis de la conquista.” En *Los pinceles de la historia. El Origen del reino de la Nueva España. 1680-1750*. (México: Museo Nacional de Arte- Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 1999), “Humanismo y arte cristiano-indígena. La cultura emblemática entre colegiales, artistas y otros miembros de las elites nahuas de siglo XVI”. *El Arte Cristiano-Indígena dl Siglo XVI Novohispano y sus Modelos Europeos* (México: CIDHEM, 2008).

²⁶ Escalante, “El termino Sincretismo y el estudio del arte novohispano del siglo XVI”, 312.

²⁷ Alessandra Russo, “El Renacimiento Vegetal. Arboles de Jesé entre el Viejo Mundo y el Nuevo,” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 73 (México: 1998), 18.

permite imaginar nuevas estrategias de acercamiento a los objetos, nuevas formas de dialogar e interrogar a las imágenes.

El ornamento de lo sagrado

El punto de partida para esta investigación es reconsiderar nuestros juicios acerca de las imágenes *decorativas* y su función en los espacios religiosos del siglo XVI. El grutesco es un género artístico de origen clásico, que conjuga formas híbridas, mitológicas y fantásticas con elementos vegetales y animales, caracterizado por la carencia de gravedad y perspectiva. Encontradas a finales del siglo XV en Roma, decorando las ruinas del palacio del emperador Nerón. Se “reinventa” como género artístico durante el Renacimiento, difundiéndose por toda Europa y, posteriormente, en América. En la Nueva España se pintaron en cientos de muros de conventos e iglesias, a manera de cenefas horizontales, en los marcos de puertas o arquerías delimitando escenas bíblicas y hagiografías.

La decoración mural de los conventos novohispanos fue una combinación cargada de belleza y simbolismo, de temas religiosos y desbordantes ornamentos. El sentido litúrgico del convento determinó la temática de los murales; escenas de la Vida y la Pasión de Cristo, series hagiográficas, evangelistas y doctores de la Iglesia y árboles genealógicos de las órdenes religiosas²⁸. Los ornamentos fueron, en palabras de Isabel Estrada, el “digno marco” de escenas religiosas; en bóvedas y techumbres con diseños de casetones, entrelaces o arabescos, en guardapolvos con patrones geométricos y brocados²⁹. También se adaptaron motivos de filiación arquitectónica destinados a enmarcar espacios y jugar con la verdadera arquitectura: arcos, columnas abalaustradas, etcétera³⁰.

Los grutescos fueron uno de los ornamentos más recurrentes de los conventos, a manera de frisos sobre los guardapolvos, en la parte alta de los muros y para subrayar hornacinas, ventanas y puertas. También se empleó en relieve sobre arcadas, fachadas, vanos y pilas bautismales. A diferencia de otras decoraciones, el grutesco es un género principalmente figurativo, su iconografía fantástica, vegetativa, monstruosa e híbrida dotó de dinamismo y contrastes a las iglesias y los claustros novohispanos (Figura 2).

²⁸ Estrada de Gerlero, “La pintura mural durante el virreinato” *Muros, Sargas y Papeles...*, 532 y 534.

²⁹ Estrada de Gerlero, “La pintura mural durante el virreinato” *Muros, Sargas y Papeles...*, 558-559.

³⁰ Estrada de Gerlero, “La pintura mural durante el virreinato” *Muros, Sargas y Papeles...*, 555.

A pesar de la amplia presencia del género en los programas iconográficos conventuales –en algunos recintos, de hecho, es lo único que se conserva del patrimonio mural–, su carácter estandarizado y repetitivo³¹ lo han dejado, casi olvidado, en el cajón de las artes decorativas³². Quizá la segmentación en muchas investigaciones de nuestra disciplina entre imágenes simbólicas y decorativas –imágenes que *representan* en contraposición a las que *no representan*– provocó la escasez de estudios sobre el tema y las aproximaciones asumieron *a priori* su carácter secundario. Pero, ¿acaso estas formas ornamentales no son susceptibles de expresar procesos de síntesis entre pensamiento nativo y occidental en el contexto artístico del siglo XVI?



Figura 2. “La Crucifixión”, claustro del convento agustino de Acolman.. Enmarcada por un friso epigráfico, cenefas verticales de grutesco y columnas pintadas. Fotografía Brenda Chávez, 2012.

Nuestra idea contemporánea acerca del ornamento como un elemento añadido y secundario a las imágenes principales, es heredada del mundo moderno y resultado de los juicios peyorativos –de finales del siglo XVIII– del movimiento neoclásico hacia el barroco. Estos criterios no reflejan el valor y la función que tuvo en el pasado el ornamento

³¹ Los frisos de grutesco se componen por módulos, es decir patrones base que se repiten en espejo hasta cubrir el área deseada, generalmente los cuatro muros de los deambulatorios o las habitaciones. En algunos casos un diseño puede repetirse en diferentes dependencias del claustro.

³² Algunos grutescos como los de la Casa del Deán, los de la Iglesia de Ixmiquilpan o los del claustro bajo de Malinalco han recibido especial atención. En cambio, la mayoría de frisos y cenefas de conventos novohispanos, no han despertado el mismo interés. Un trabajo pionero es el de Isabel Estrada: “Apuntes sobre el origen y la fortuna del grutesco en el arte novohispano de evangelización” *Homenaje a Elisa Vargas Lugo* (México: UNAM-IIIE, 2004).

en el arte. Para entender la inserción del grutesco en la cultura visual naciente del siglo XVI novohispano, es necesario considerar su agencia dentro de los espacios religiosos, no sólo sus características formales y estilísticas. Las nociones medievales acerca del ornamento son muy interesantes, sus contrastes con las actuales pueden ayudar a comprender mejor la función de los grutescos dentro de iglesias y conventos novohispanos.

Según Jean-Claude Bonne, *ornamentum* guardó en la Edad Media, el sentido clásico de equipamiento útil para el buen funcionamiento de una cosa, como el mobiliario de una casa o las armas para un soldado³³. El ornamento de un barco sería entonces la vela, sin ella podría seguir siendo un barco pero no podría navegar, de la misma forma, las pinturas y los objetos litúrgicos hacen que la iglesia funcione³⁴. En el convento, los grandes ciclos murales, los relieves, las pilas bautismales, las cruces atriales, los artesonados, son ese equipamiento-ornamento que hace que el espacio religioso tenga sentido. Ahora bien, *ornatus* –nos dice Bonne– fue considerado en la Edad Media como la traducción latina del griego *cosmos* que designa el *orden* puesto por dios en los elementos del universo y que adhiere a la palabra una idea de belleza³⁵, Pensando en un retablo, en la fachada de una iglesia o en una pintura mural, el ornamento –en nuestro caso el grutesco– ordena y estructura el programa iconográfico, las relaciones entre sus partes y con el espacio en general.

El análisis de Jean-Claude Bonne acerca de los acantos y flores doradas alrededor de tres escenas narrativas en marfil de la vida de San Remi, sugiere que marco y obra conforman un cuerpo material, formal y temático. Intersticial por naturaleza, el borde o marco, según Bonne, conoce un régimen doble en relación más singular con el interior y más general con el exterior³⁶. Esta relación interior-exterior, centro-margen es interesante cuando pensamos la composición de muchos de los programas pictóricos conventuales, caracterizados por escenas centrales de grandes dimensiones con un margen de cenefas compuestas por motivos híbridos y fantásticos que se desarrollan al ritmo de los acantos.

³³ Jean-Claude Bonne “Les ornements de l'histoire (à propos de l'ivoire carolingien de saint Remi)” *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, no. 1 (Paris: EHESS, 1996), 43.

³⁴ Retomo esta metáfora de la conferencia del Dr. Pierre-Olivier Dittmar (EHESS) “Antropología Histórica: el poder de las imágenes de la Edad Media a la actualidad”, como parte de la discusión acerca del valor y función del ornamento en la Edad Media según las ideas de Jérôme Baschet y Jean-Claude Bonne. (México, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 28 de octubre de 2014)

³⁵ Bonne, “Les ornements de l'histoire (à propos de l'ivoire carolingien de saint Remi)”, 43.

³⁶ Bonne, “Les ornements de l'histoire (à propos de l'ivoire carolingien de saint Remi)”, 63-64.



Figura 3. Grutesco monumental de la nave de la iglesia de Meztlán, Hidalgo. Diseño de roleos de acantos con *putti* tenantes de escudos con símbolos sagrados. Fotografía Brenda Chávez, 2015.

En este caso, los márgenes se presentan inseparables de lo central, se relacionan con él y le dan sentido en un todo simbólico. Por otro lado, la mayoría de los frisos de grutesco además de enmarcar temas religiosos, integran *dentro* de su composición tarjas, clípeos,



Figura 4. Hornacina, muro y bóveda decorada del claustro bajo del convento agustino de Malinalco, Edomex. Fotografía Brenda Chávez, 2013.

escudos o cartelas con motivos sagrados; símbolos de la orden religiosa, monogramas de Cristo y de María, las *armas Christi*. La relación centro-marco se hace más compleja, lo sagrado y simbólico es parte del cuerpo de la composición del grutesco, con lo que la dicotomía interior-exterior toma nuevos sentidos. Un ejemplo de ello son los grutescos de la nave de la iglesia de Meztlán (Figura 3) y especialmente el maravilloso programa mural de los *Jardines del Paraíso* de Malinalco, una compleja composición de fauna y flora entre acantos – un enorme grutesco– que integra símbolos sagrados como monogramas,

cruces y escudos agustinos. Todo enmarcado, a su vez, por frisos de grutesco con diseños de delfines zoomorfos, flores y más acantos (Figura 4).

En ese sentido, *ornar* no es siempre añadir, sino reencuadrar y trabajar una *materia o material* para poner en valor cualidades plásticas – “dar brillo”³⁷. Esto sucede con las pilas bautismales novohispanas y sus intrincados diseños de acantos, flores y ángeles, que embellecen con sus relieves el contenedor de agua bendita. En palabras de Bonne *ornar* no es una operación exterior a un objeto o imagen, implica una relación recíproca entre *las marcas* –que deja impreso el ornamento– y *el soporte* al cual estas se subordinan pero que exalta³⁸. Las composiciones fantásticas de grutesco –más esquemáticas o complejas– se tornan en ese complemento necesario “que no es ni debe ser del mismo orden plástico y simbólico que ésta, pero sin el cual no podría ser plenamente ella misma, ni desarrollar toda su fuerza”³⁹. (Figura 5)



Figura 5. “*Ecce Homo*” en hornacina decorada y cenefa superior de grutesco en grisalla. Claustro bajo del convento agustino de Epazoyucan, Hidalgo. Fotografía Brenda Chávez, 2015.

³⁷ Bonne, “Les ornements de l’histoire (à propos de l’ivoire carolingien de saint Remi)”, 65

³⁸ Bonne, “Les ornements de l’histoire (à propos de l’ivoire carolingien de saint Remi)”, 65.

³⁹ Bonne, “Les ornements de l’histoire (à propos de l’ivoire carolingien de saint Remi)”, 67.

Es difícil imaginar los claustros conventuales del siglo XVI sin los frisos, las cenefas verticales y los guardapolvos decorados. Tampoco las hornacinas y nichos con temas religiosos sin las composiciones que las enmarcan. Por más imbuidos que estemos de las valoraciones contemporáneas respecto de lo *decorativo*, cualquiera podría percatarse lo vacío e *incompleto* que se encontraría un Monograma de María o una escena de Crucifixión sin el ornamento. Como en un retablo barroco, donde las imágenes centrales se hacen visibles a partir de su relación con los profusos marcos decorados, en los programas pictóricos conventuales, una secuencia de pasionaria sin un enmarcamiento que le dé orden, ritmo y “un suplemento de belleza”, no puede funcionar.

CAPÍTULO 1. ITINERARIOS ARTÍSTICOS DEL GRUTESCO. DE LA *DOMUS AUREA* A EXTREMADURA

El poeta y el pintor van a la par.
Sus afanes tienden al mismo fin.
Como se puede ver en estas láminas,
Los follajes merecen la atención del artista.
Roma nos ha proporcionado el modelo,
Roma da asilo a todo hermoso talento:
De sus *grutas*, en las que nunca entra la luz,
sale tanta luz para tan hermoso arte⁴⁰.

El grutesco fue una afrenta a la aspiración mimética del arte clásico y renacentista. Su carácter fantástico despertó fuertes críticas desde la Antigüedad, mismas que fueron retomadas en el *cinquecento* por tratadistas y artistas como Felipe de Guevara y Benvenuto Cellini⁴¹. La proliferación de seres monstruosos e híbridos, la negación del espacio racional, el *perpetuum mobile*, la aparente falta de significado de las formas y la carencia de perspectiva, fueron algunos de los principios más controversiales del género. Aunque parezca contradictorio, ciertos cánones como la simetría, el equilibrio y la interpretación naturalista de las formas fueron también características fundamentales del grutesco. Justo en ese titubeo –entre la fantasía y el realismo, el equilibrio y el movimiento– es que este ornamento clásico se logra consolidar como género renacentista y se populariza a lo largo de Europa.

Las decoraciones policromas, pintadas sobre las bóvedas y muros de la *Domus Aurea*, estaban compuestas por pequeños motivos híbridos y personajes mitológicos entre roleos vegetales, listones y acantos. (Figura 6) Vitrubio, con molestia, describió este tipo de decoraciones:

⁴⁰ Poema incluido en una serie de láminas del siglo XVI con composiciones de grutesco, atribuidas al Maestro del Dado y Perino del Vaga. (André Chastel, *El grutesco* [Madrid: Akal, 2000], 34).

⁴¹ Los detractores alegaban el carácter “imposible” e “irracional” de las formas grutescas y su negación de la mimesis. Este rechazo guardaba una relación directa con las críticas de Marco Vitrubio acerca del Tercer Estilo Pompeyano del siglo I, del que son herederos los grutescos: “Estas cosas ni existen, ni existieron, ni menos pueden existir. Sin embargo han prevalecido tanto semejantes novedades, [...] ¿Cómo troncos y vástagos pueden producir flores que se vayan transformando en medias figuras? Y los hombres, viendo estos absurdos no los condenan, antes gustan de ellos, sin ponerse á averiguar si ello puede ser ó no; porque teniendo ya obtuso el conocimiento, envejecido en su estragado gusto, no saben elegir lo que se funda en autoridad y reglas de Decoro. (Marco Vitrubio, *Los diez libros de arquitectura*, [Madrid: Akal, 1992], 179)

Pues hoy se pintan en los enlucidos, antes monstruosidades, que representaciones de cosas verdaderas. Pónense juncos por columnas, por frontispicios garabatos estriados con hojas crespas y con roleos. Hacen candeleros que sostienen templitos, sobre cuyos frontispicios se ven nacer de ciertos troncos muchos vástagos tiernos con volutas, sobre los cuales hay, sin alguna verosimilitud, varias figurillas sentadas ⁴².



Figura 6. Pinturas murales de salones y bóvedas de la *Domus Aurea* en Roma, Italia. Detalle de motivos fantásticos y mitológicos en miniatura. Fotografía Brenda Chávez, 2014.

Varios fueron los caminos para legitimar el resurgimiento del género dentro de la cultura renacentista, uno de ellos fue la noción clásica de *ut pictura poesis*, que sirvió para defender la libertad de la fantasía como un derecho común de pintores y poetas ⁴³. Según Keith Moxey, en su análisis del Jardín de las Delicias, el atractivo de manifestaciones artísticas como los grutescos y la obra del Bosco – heredera, en parte, de la iconografía medieval al margen en los libros iluminados–, es que justifican una tradición no mimética de la representación, a través de la licencia del artista y el derecho a ejercitar la fantasía ⁴⁴. Leonardo da Vinci en una adaptación personal de la psicología aristotélica argumentó, a

⁴² Vitruvio, *Los diez libros de arquitectura*, 178.

⁴³ José Fernández Arenas, “La decoración grutesca. Análisis de una forma” *D’Art: Revista del Departament d’Historia de l’Arte*, No. 5 (España: Universidad de Barcelona, 1979), 9.

⁴⁴ Keith Moxey, “La creación del genio” *Teoría, práctica y persuasión. Estudios sobre historia del arte*, (España: Ediciones del Serbal, 2004), 58.

partir de sus análisis anatómicos, a favor de pensar la fantasía y la razón como elementos vinculados, no forzosamente contradictorios⁴⁵. Otro de los valores que legitimaron al grotesco como género renacentista fue su relación con la mitología Clásica. Pirro Ligorio, exalta, en su *Libro dell'antichita* (1568-1570), el sentido simbólico del grotesco:

“Por más que al vulgo aparezcan como cuestiones de fantasía, eran todas símbolos y algo elaborado, no hecho sin misterio [...] Se mezclaron con ellas temas morales y fabulosos de los dioses [...] que fueron representados para, a través de sus caracteres, razonar sobre los sentimientos humanos”⁴⁶.

Los apuntes, copias y bosquejos de estos antiguos motivos –resultado de las visitas que artistas como Rafael, Juan de Udiné y Domenico Ghirlandaio realizaron a las ruinas del palacio– comenzaron a propagarse por los talleres artísticos italianos, desde donde inició un complejo proceso de circulación de imágenes a través de grabados y libros⁴⁷. Un ejemplo importante fue el taller de Ghirlandaio, en el que se utilizaron las reproducciones extraídas de la *Domus Aurea*, de lo que resultó el *Codex Escorialensis*, una de las obras fundamentales para la difusión de los temas de grotesco⁴⁸. También lo fueron el libro de Francesco de Giorgio *Hypnerotomachia Poliphili* y las obras de Francisco de Holanda, *Il libro di Giuliano de Sangallo* y el *Libro de las Antigüedades*⁴⁹.

Entre los años 1517 y 1519, a unas cuantas décadas del descubrimiento del palacio romano, Rafael y su discípulo Juan de Udiné pintaron las *Loggias Vaticanas*. Para la decoración de las



Figura 7. Detalle de las decoraciones de las *Loggias Vaticanas*. Tomada de Alessandra Zamperini, *Le grottesche. Il sogno della pittura nella decorazione parietale*, 129.

⁴⁵Si en la interpretación clásica de Aristóteles la fantasía estaba localizada en el ventrículo delantero del cerebro, Leonardo, en un dibujo de 1489, localiza la fantasía en el ventrículo central, en conexión con la razón. (Moxey, “La creación del genio”, 44-45)

⁴⁶Joaquín Garriga, “Pirro Ligorio, Libro de las antigüedades: ‘Grutescas’ (1568-1579)” *Fuentes y documentos para la historia del arte, tomo IV. Renacimiento en Europa*. (Barcelona: Gustavo Gili, 1983) 445, citado por Estrada de Gerlero, “Apuntes sobre el origen y la fortuna del grotesco...”, 160.

⁴⁷Estrada de Gerlero, “Apuntes sobre el origen y la fortuna del grotesco...”, 156.

⁴⁸Cesar García Álvarez. *El simbolismo del grotesco renacentista*, (España: Universidad de León, 2011), 27.

⁴⁹Fernández, “La decoración grotesca. Análisis de una forma”, 10.

pilastras, Udiné empleó motivos ondulantes fitomorfos, figuras zoomorfas mitológicas y fantasías inspiradas en las decoraciones de la mansión de Nerón⁵⁰ (Figura 7). El uso de este ornamento en el Vaticano, el recinto religioso por excelencia, fue determinante para el desarrollo del grutesco. A esto le siguió su rápida difusión en el extranjero, a partir de la década de 1530-1540. Primero, en Fontainebleau, y más tarde a través de la decisiva intervención de los grabadores flamencos⁵¹. Para comprender la intensidad de este fenómeno —por un lado la amplia propagación del género y por otro su exitosa inserción al arte renacentista— vale la pena citar a André Chastel:

[...] bajo la apariencia de antigüedad, se conformó un lenguaje cuyos principios serán exactamente los contrarios a los lenguajes del clasicismo que se estaba estableciendo en ese mismo momento; un lenguaje, el de los grutesco, cuya originalidad se puede establecer con la ayuda de dos leyes sobre las que se apoyaba —y se apoya aun— el encanto que provoca: la negación del espacio y la difusión de los elementos, la ingravidez de las formas y la insolente proliferación de híbridos. [...] un mundo de formas semivegetales, semianimales y de figuras *sin nombre*. Y ello produce un doble sentido de liberación, frente al mundo real extenso, en el que reina el peso y frente al orden del mundo, que rige las diferencias entre los seres. El terreno de los grutescos se sitúa, pues, justamente en las antípodas del de la representación, cuyas reglas se encontraban definidas por la visión del espacio en perspectiva y por la distinción e individualización de las especies⁵².



Figura 8. *Cámara de Araldi* en el convento de San Paolo de Parma, Italia.
Tomada de Zamperini, *Le grottesche. Il sogno della pittura*, 16.

⁵⁰ Estrada de Gerlero, “Apuntes sobre el origen y la fortuna del grutesco...”, 157.

⁵¹ Chastel, *El grutesco* 19.

⁵² Chastel, *El grutesco*, 25

Italia fue, sin duda, el sitio de desarrollo inicial y esplendor de este ecléctico género artístico, centro a partir del cual surgieron por toda Europa diferentes interpretaciones, usos y adaptaciones del ornamento. En el ámbito artístico italiano, además del grabado, la pintura fue el formato más recurrente, como marco de escenas mitológicas, alegóricas o temas cristianos, así como cubriendo enormes bóvedas. Las cámaras decoradas por Alessandro Araldi, en 1514, del convento benedictino de San Paolo en Parma (Figura 8), las bóvedas de la Biblioteca del convento de San Juan Evangelista, pintadas entre 1573-1575, en la misma ciudad, así como las decoraciones de Luca Signorelli en la Capilla de San Brizio en Orvieto, son sólo algunos ejemplos.

Otro uso del género, al parecer de los más tempranos, fue a manera de arquitecturas pintadas en murales y cuadros de temas cristianos, ejecutadas casi siempre en grisalla.⁵³ Aby Warburg escribió acerca de estas representaciones –utilizadas por Mantegna⁵⁴ y Ghirlandaio– como espacios donde los artistas catalizaron la fuerza de las formas paganas clásicas. Al representarlas como escultura las integraron al arte del Renacimiento, pero lo hicieron a manera de grisallas, es decir de forma no mimética, para establecer así, una distancia metafórica con esos *fantasmas* del Mundo Antiguo⁵⁵. (Figura 9).



Figura 9: Retablo de San Zenón (1457-1460) de la Basílica de San Zenón en Verona, Italia. En segundo plano, las columnas y frontones decoradas con motivos clásicos en grisalla.

⁵³ Fernández, “La decoración grutesca. Análisis de una forma”, 11.

⁵⁴ Antes del descubrimiento de la *Domus Aurea* artistas del Renacimiento ya exploraban y copiaban motivos de las ruinas clásicas. Mantegna investigó con rigor los ornamentos del Mundo Antiguo y se sirvió de estos en obras muy tempranas. Copió ruinas de edificios y diseños fantásticos a *candelierie* en la arquitectura de sus pinturas. (García, *El simbolismo del grutesco renacentista*, 25)

⁵⁵ Aby Warburg, *El Atlas de imágenes Mnemosine*, edición, traducción y notas de Linda Báez Rubí, Vol. II (México: UNAM-IIE, 2012), 93-94.

Los relieves sobre pilastras, fachadas y sepulcros funerarios también fueron muy socorridos. Las decoraciones de la Galería Uffizi y el Palazzo Vecchio en Florencia son maravillosos ejemplos del uso italiano del género. En pintura y relieve, los artistas echaron mano de temas clásicos y mitológicos para crear composiciones de una complejidad única y un naturalismo exacerbado. La libertad del grutesco, aquella de la que hablaba André Chastel, permitió a la imaginación de los pintores crear una serie de combinaciones de universos distantes. Tal es el caso de los “guerreros mexicanos” incluidos por Ludovico Buti en la decoración de una de las bóvedas de la Galería Uffizi⁵⁶. Interesante juego de miradas entre Occidente y América. (Figura 10)

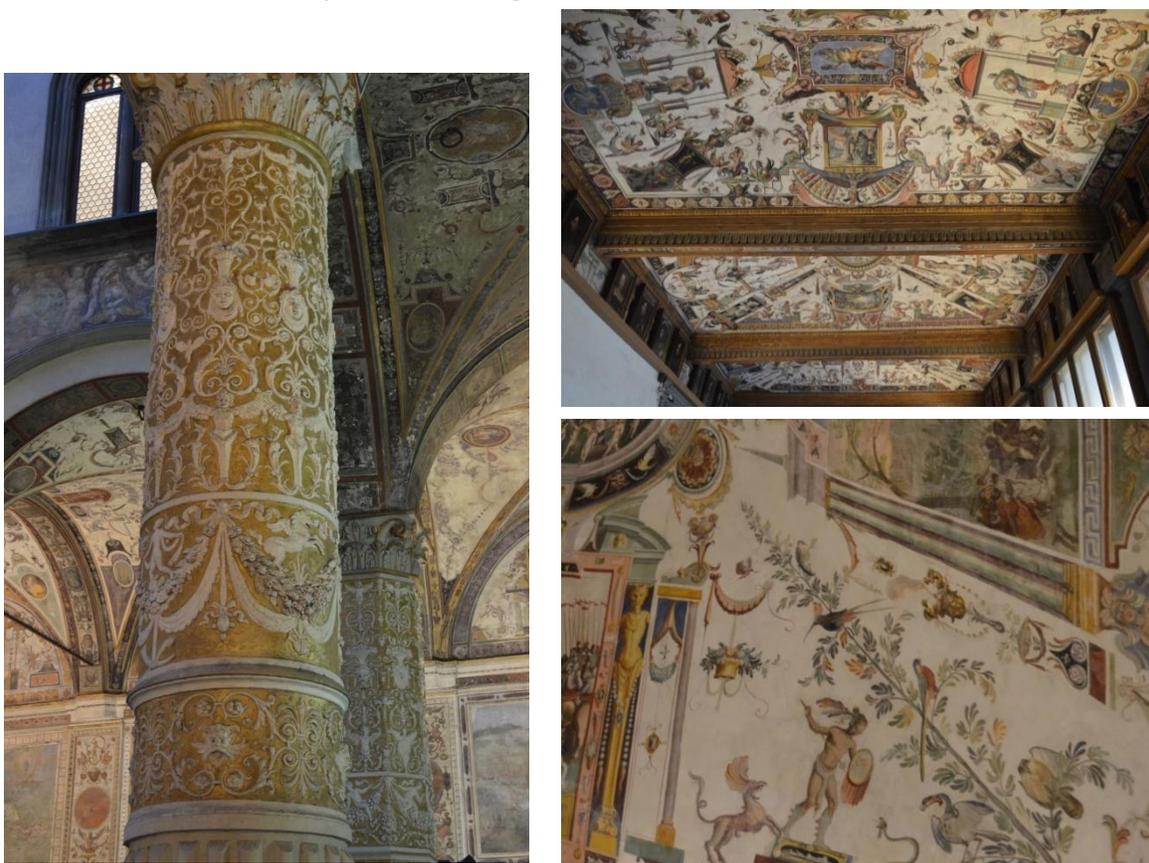


Figura 10. A la izquierda: Columna decorada con relieves del Patio de Michelozzo en el Palazzo Vecchio. A la derecha: bóvedas pintadas del corredor y detalle de los “guerreros mexicanos” en la bóveda de la Habitación de la Armería, ambas en la Galería Uffizi. Florencia, Italia. Fotografías Brenda Chávez 2014.

⁵⁶ El historiador del arte Detlef Heikamp fue el primero en trabajar a profundidad estas representaciones de la bóveda de la habitación de la Armería y en relacionarlas con el *Códice Florentino. Mexico and the Medici*. (Florencia: EDAM, 1972).

También, el grutesco se empleó para cubrir paramentos exteriores de edificios con la técnica del esgrafiado⁵⁷, con la doble función de ornamentar y proteger los materiales arquitectónicos. Se conservan interesantes ejemplos en Venecia, Roma y, principalmente, en la Toscana. En todos los casos el manejo técnico y formal evidencia una búsqueda por la representación realista de esas formas imposibles, con base en los cánones de la época. Si comparamos alguna obra italiana con los grutescos novohispanos, es difícil hallar un vínculo directo, ni estilístico o iconográfico, ni en cuanto a formato. No debemos olvidar que el género llega a América por medio de grabados y láminas, sobre todo, de decoraciones interiores y frontispicios de libros. Es decir, no se contó con una referencia directa de los suntuosos desarrollos italianos. A este problema de los modelos volveremos más adelante.

Ahora bien, en la Península Ibérica el desarrollo del grutesco contrasta con el del grutesco italiano. Según Fernández Arenas, en España casi no se puede hablar de pintura de grutesco, salvo contadas excepciones. Considera que el florecimiento del género en la Península sobrepasa a las creaciones italianas en la ornamentación interior y exterior de la arquitectura, en el adorno escultórico de los retablos y sepulcros funerarios⁵⁸. Si bien coincido con el autor acerca de la preeminencia del género en escultura, el campo de la pintura no es del todo excepcional y hay muchos casos dignos de mencionar⁵⁹.

⁵⁷ Técnica basada en la superposición de capas de revoques – en blanco, amarillo, rojo o negro – sobre las que se aplica una lechada de cal, o de yeso y cal, que sirve de base a un dibujo trasladado al muro mediante plantillas de cartón o zinc. El dibujo aparece –en relieve– tras el rascado de las zonas sin ornamento. En ocasiones se acentúa el acabado a partir de pequeñas incisiones, rayados paralelos o pinceladas de cal. (Francisco Sanz Fernández, “Esgrafiados, encintados y enjalbegados renacentistas en torno al curso medio-bajo del río Tagia”, Eduardo Asenjo Rubio y María del Mar Lozano Bartolozzi (eds.) *Paisajes modelados por el agua: entre el arte y la ingeniería* [España: Editorial Regional de Extremadura, 2012], 448).

⁵⁸ Fernández, “La decoración grutesca. Análisis de una forma”, 13.

⁵⁹ Una de las limitaciones principales para el estudio de la pintura mural española, es que muchas obras se localizan en recintos religiosos con restricciones de acceso, oficinas de gobierno cerradas al público o en el caso de Extremadura en casas-palacios que aún son habitadas por familias. *Imágenes y símbolos en la arquitectura pintada española (1470-1560)* de Ana Ávila, es uno de los pocos trabajos que se concentran en el análisis del grutesco en la pintura española. La autora sostiene el carácter secundario del género en el campo de la pintura, el limitado desarrollo de las composiciones y la iconografía, en comparación con la arquitectura y escultura.

Al sur de la Península, en Andalucía, en los murales del Peinador de la Reina en la Alhambra, los grutescos que enmarcan escenas históricas –la Campaña de Carlos V en Túnez, así como alegorías de las virtudes y fabulas, ejecutados entre 1539 y 1546⁶⁰–, recuerdan técnica y estilísticamente a las decoraciones toscanas. Igualmente, en la provincia de Madrid, las pinturas de las bóvedas de la Sala de Batallas, pintadas en 1584 por Orazio Cambiasso, Nicola Granello, Lazzaro Tavarone y Fabrizio Castello, en el Palacio del Escorial⁶¹(Figura 11). En contraste, hay programas murales de grutesco en España con características formales que los separan de los italianos y los acercan un poco más a los novohispanos. Con el fin de rastrear algunos caminos “periféricos” del género y referentes de los grutescos en Nueva España revisaremos dos casos en particular: las pinturas murales de la Ermita de la Virgen del Castillo en Aragón y los esgrafiados extremeños de Trujillo y Cáceres.



Figura 11. A la izquierda: Habitación del Peinador de la Reina en la Alhambra, Granada. A la derecha: Sala de las Batallas en el Palacio del Escorial, en Madrid, España.

⁶⁰ “El peinador de la Reina” consultado en:

<http://www.alhambradegranada.org/es/info/lugaresyrincones/peinadordelareina.asp> (Abril, 2016)

⁶¹ Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla, “Los frescos de la Sala de Batallas” *El monasterio del Escorial y la pintura: Actas de Simposio* (España: Real Centro Universitario Escorial, 2001), 199-200.

Entre la Edad Media y el “Renacimiento” español

La Ermita de la Virgen del Castillo ubicada en Monterde, un pequeño municipio de la provincia Zaragoza –con una población actual de 198 habitantes–, es un recinto religioso de gran riqueza artística, con influencia románica, mudéjar, renacentista y barroca. La reforma del siglo XV al edificio, una de las más significativas, estuvo en manos de artistas mudéjar, de lo que queda evidencia, entre otras cosas, en el delicado trabajo de yesería del pulpito y el dintel de la puerta de acceso a la sacristía⁶². Sobre este último, en el ábside, se ejecutó un programa mural de grutescos en grisalla con retoques en negro y rojo (Figura 12a). Criado Mainar considera estas pinturas a “lo romano” como una de las expresiones

más valiosas del comienzo del Renacimiento en la Comunidad de Calatayud y las ubica a principios del siglo XVI –entre 1500-1510.⁶³

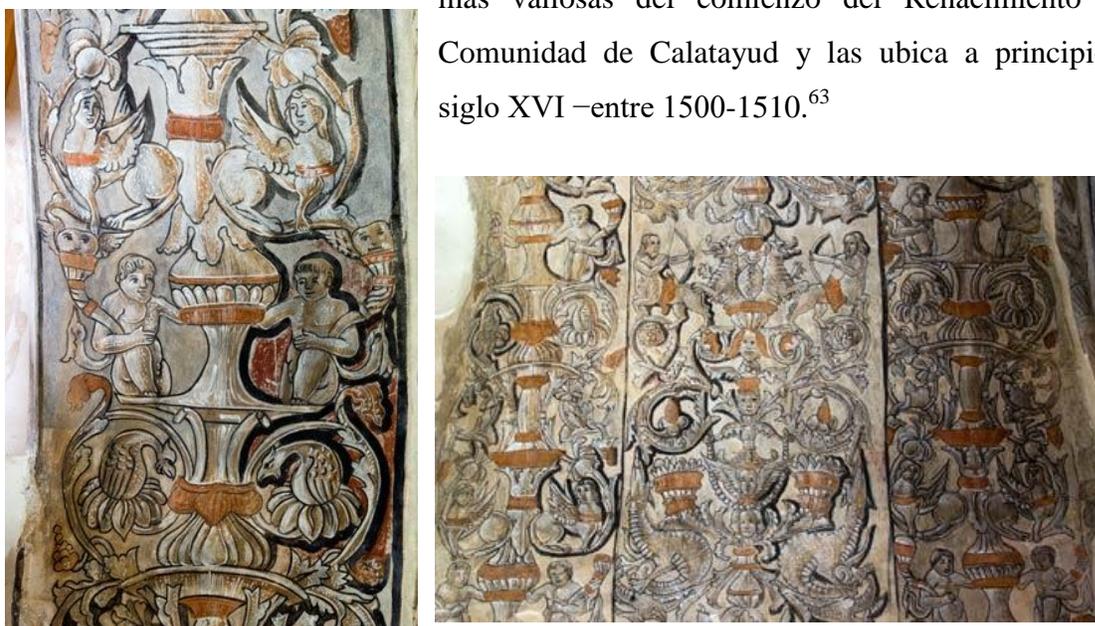


Figura 12a. Composiciones verticales de grutesco de la Ermita de la Virgen del Castillo en Monterde, Provincia de Zaragoza, España. Fotografía de José Antonio Tolosa⁶⁴.

Se trata de varias secciones de diseños verticales a *candelierie*, muy similares entre sí, conformados por *putti*, centauresas y centauros, dragones, motivos fitozoomorfos, querubines, acantos, cornucopias, y flores (Figura 12a). Toda la composición es resultado de dos únicos patrones base con variaciones. Éstos bien pudieron ser adaptados de algún grabado de principios del XVI del norte de Italia, probablemente, de los paneles de

⁶² José Antonio Tolosa, *Ermita de la Virgen del Castillo (Monterde)*, <http://www.aragonmudejar.com/calatayud/pag/virgenmonterde8.htm> (consultado en diciembre de 2015).

⁶³ Jesús Criado Mainar, *El Renacimiento en la Comarca de la Comunidad de Calatayud. Pintura y escultura*. (Calatayud: Centro de Estudios Bilbilitanos, 2008), 24-30. Citado por José Antonio Tolosa, *Ermita de la Virgen del Castillo (Monterde)*, 8.

⁶⁴ Agradezco al investigador José Antonio Tolosa por permitir el uso de sus fotografías en este trabajo.

Nicoletto Rosex de Modena caracterizados por sus complejos desarrollos verticales. Es de resaltar “la economía de medios” con la que trabajaron estos artistas –un par de composiciones para cubrir la totalidad del espacio– lo que dio como resultado un programa iconográfico relativamente repetitivo⁶⁵.

El estilo del grutesco es un tanto diferente a sus contemporáneos italianos; línea de dibujo es gruesa, paleta cromática reducida, manejo “tosco” del sombreado, desajustes en el diseño y desproporción de algunos motivos. (Figura 12a) Lo mismo podemos decir de los murales narrativos, encima del arco que comunica una de las naves y el presbiterio, con escenas de la Pasión de Cristo. (Figura 12b)

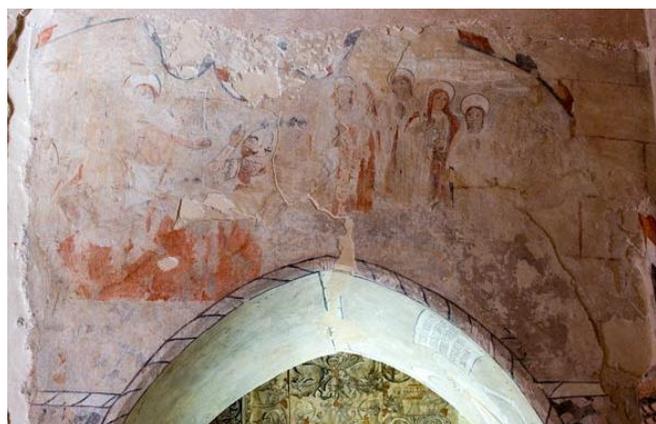


Figura 12b. Arriba: Detalle del grutesco del ábside, centauros con arco, dragones, roleos de flores. A la izquierda: detalle de la pintura de las santas mujeres con los óleos dirigiéndose al sepulcro, ejecutada con línea de contorno gruesa y colores planos. A la izquierda: vista general del mural de las santas mujeres, al fondo, en segundo plano, los grutescos del ábside. Fotografías de José Antonio Tolosa.

Al suroeste de España, en Extremadura, el género se utilizó con mucha frecuencia para cubrir paramentos con la técnica del esgrafiado. Las principales influencias de estas decoraciones son, por un lado, la tradición mudéjar de cubrir grandes secciones de muros con patrones geométricos romboidales – ajaracas–, muy populares durante la Edad Media;

⁶⁵ Jesús Criado Mainar, *El Renacimiento en la Comarca de la Comunidad de Calatayud...*, 24-30, citado por José Antonio Tolosa, *Ermita de la Virgen del Castillo (Monterde)*, 8.

por otro, la flamenca a base de diseños cuadrangulares a dos colores⁶⁶. Ambos con la función de adornar y prolongar la vida de los materiales arquitectónicos a un bajo costo. Una tercera influencia –principalmente en el plano iconográfico– es la italiana, como ya hemos mencionado se conservan ejemplos de esgrafiados en la Toscana. Según Francisco Sanz Fernández, a la vuelta de sus viajes, los comisionados diplomáticos y militares de nobles y jerarcas de la iglesia a Italia, desde la segunda mitad del siglo XV, demandaban la construcción de inmuebles incorporando algunas innovaciones foráneas. La circulación en los mercados castellanos de libros alemanes e italianos, con repertorios decorativos de la Antigüedad, debió ser otro factor determinante para el amplio desarrollo de esgrafiados extremeños con temas de grutesco.⁶⁷

En palacios, casas, iglesias y pequeñas capillas de Trujillo y Cáceres se conservan fragmentos de este tipo de decoraciones, que mezclan patrones geométricos y diseños figurativos con temas fantásticos. (Figura 13a) Lo que hace muy interesante el esgrafiado de Extremadura –y también el de Andalucía– es, por un lado, su presencia ininterrumpida desde la plena Edad Media;⁶⁸ por otro, que a diferencia de los esgrafiados italianos que cubren fachadas completas con composiciones verticales, los españoles se colaron al interior tanto de edificios religiosos como civiles. Ornamentaron hornacinas, marcos de ventanas y puertas o a manera de cenefas horizontales, incluso llegaron a sustituir, en algunos casos, a los tradicionales tapices de Flandes⁶⁹. La práctica –mudéjar/flamenca– de ornamentar y proteger paramentos exteriores a partir de motivos esgrafiados encontró en Extremadura, durante el siglo XVI y XVII, un uso potencial en espacios interiores; alcobas, deambulatorios, sacristías y salones, tomando como inspiración diseños renacentistas.

El anonimato de los alarifes de estas obras –relacionados en Italia con el gremio de los pintores y en España con el de doradores, estofadores y encarnadores– así como la ausencia de documentos referidos a la protocolización de contratos, se debe, según Francisco Sanz, a su rapidez y bajo costo. En la práctica, el esgrafiador concertaba los trabajos para, posteriormente, subcontratar la ejecución de los cartones a un pintor. Estos moldes de papel o chapa metálica solían ser reutilizados en proyectos posteriores, por lo

⁶⁶ Sanz Fernández, “Esgrafiados. encintados y enjalbegados renacentistas...”, 452.

⁶⁷ Sanz Fernández, “Esgrafiados. encintados y enjalbegados renacentistas...”, 453.

⁶⁸ Sanz Fernández, “Esgrafiados. encintados y enjalbegados renacentistas...”, 452.

⁶⁹ Sanz Fernández, “Esgrafiados. encintados y enjalbegados renacentistas...”, 453.

que es posible encontrar diseños repetidos en diferentes edificios.⁷⁰ Bajo este tipo de organización del trabajo –entre pintores y esgrafiadores– la autoría de las obras se diluía. El grado de maestría y detalle de muchas de estas obras varía de un edificio a otro y, en ocasiones, de una dependencia a otra. Algunas sorprenden por el amplio manejo de tonos grises y el naturalismo de los motivos, mientras que otras son mucho más planas y esquemáticas.

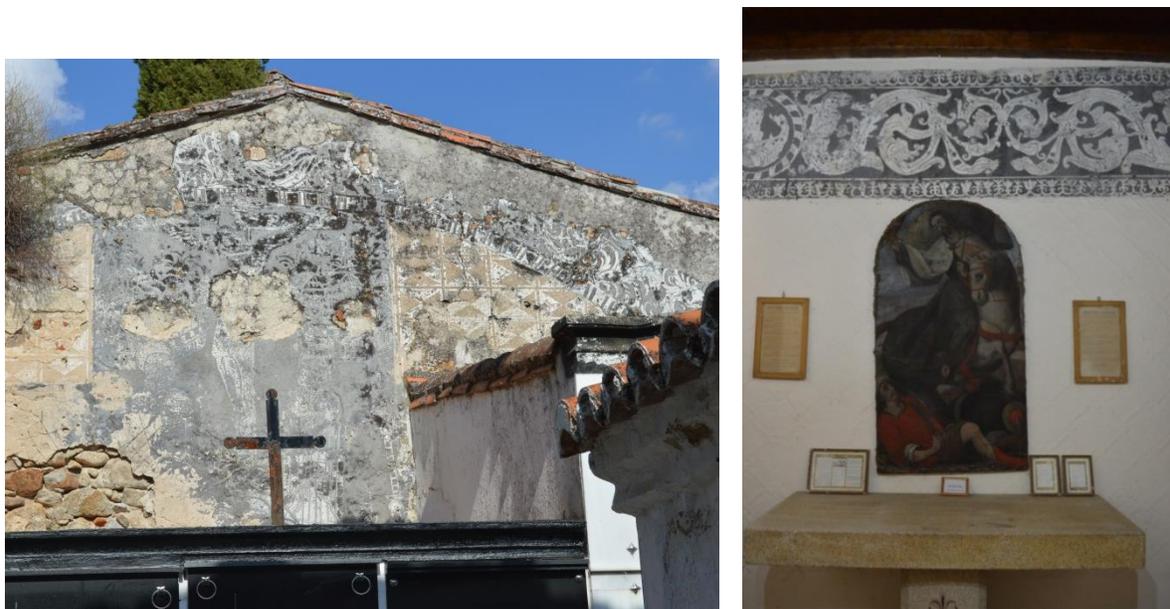


Figura 13a. A la izquierda: muro decorado con “La Crucifixión”, ornamentos geométricos y cenefa de grutescos a base de motivos zoofitomorfos, Capilla Mayor de la extinta parroquia de la Vera Cruz. A la derecha: friso esgrafiado con motivos antropomorfos y escudos en la sacristía de la Iglesia de Santiago. En Trujillo, España. Fotografía Brenda Chávez, 2015.

La práctica de reutilización de moldes en diferentes proyectos se asemeja a la organización de cuadrillas de pintores indígenas, dirigidas por un maestro, que realizaban trabajos en diferentes conjuntos conventuales del Centro de México y reutilizaban estarcidos con diseños de grutesco.⁷¹ Hay pocos ejemplos de esgrafiado en conventos e

⁷⁰ Esto provocó frecuentes enfrentamientos entre pintores y esgrafiadores por la propiedad intelectual de los diseños. I. Gárate Rojas, *Artes de la cal*, Madrid: Instituto Español de Arquitectura-Universidad de Alcalá, 2002), 193. Citado por Sanz Fernández, “Esgrafiados. encintados y enjalbegados renacentistas...”, 450.

⁷¹ Isabel Estrada de Gerlero identificó la repetición de patrones de grutescos en conventos novohispanos. Reproducciones atribuibles, según la especialista, a equipos de pintores trashumantes que reutilizaban los estarcidos de diseños de grutesco en diferentes conjuntos conventuales (Estrada de Gerlero, “La pintura mural durante el Virreinato” en *El Arte Mexicano*, Tomo 7 [México: SEP-SALVAT: 1986], 1016). A esto volveremos más adelante.

iglesias de la Nueva España y en general se trata de diseños muy sencillos, como el del guardapolvo del convento agustino de Totoloapan, en almagre bruñado.⁷²



Figura 13b. De arriba hacia abajo: cenefa de la sacristía de la Iglesia de Santiago en Trujillo, España. Cenefa del claustro bajo del convento de Ixmiquilpan en Hidalgo, México. Fotografías Brenda Chávez, 2013. Cenefa con antropomorfos y guajolote del Palacio de la Conquista en Trujillo, España. Tomada de Sanz, *Esgrafiados, encintados y enjalbegados*, 461.

Por otro lado, resalta la similitud de muchos frisos ejecutados al temple y al fresco *a secco*⁷³, con el formato de las decoraciones extremeñas: a manera de frisos –algunas veces con cenefas accesorias– o dispuestas verticalmente como marco de escenas mayores o

⁷² Estrada de Gerlero, “La pintura mural durante el Virreinato”, 1022.

⁷³ Contrario a lo que se pensó durante mucho tiempo, la técnica al fresco fue poco común en la pintura mural del siglo XVI. Se utilizó principalmente el temple –los colores son molidos y mezclados con aglutinantes que unen entre sí a las pequeñas partículas de color y sirven de vehículo para su adhesión a la superficie– y la pintura a la cal o fresco *a secco* – se ejecuta dando al muro una mano de cal y pintando inmediatamente sobre ella. El aplanado está solamente humedecido por el aparejo y no fresco. (Abelardo Carrillo y Gariel, *Técnica de la pintura de Nueva España*. [México: UNAM/IIIE, 1946], 67).

puertas. Así mismo, llama la atención la afinidad estilística e iconográfica: fondo negro plano, motivos zoofitomorfos, antropofitomorfos, roleos de acantos, personajes tenantes de escudos o cartelas (Figura 13b). El grutesco español y novohispano tuvo como referencia principal los motivos iconográficos de grabados italianos y flamencos. A lo largo del siglo XVI, los diseños copiados de la *Domus Aurea* se fueron enriqueciendo bajo la influencia de nuevas formas y fantasías de artistas de diferentes latitudes. Resulta muy interesante que en Extremadura, la tierra por antonomasia de “conquistadores”, un hermoso grutesco esgrafiado del Palacio de la Conquista en Trujillo, integre –entre acantos, ángeles fitomorfos, rostros barbados y fauna con cuerpo vegetal– un motivo que parece ser de origen mexicano: un pavo o guajolote⁷⁴. (Figura 13b) Una vez más, el Nuevo Mundo se manifiesta en el arte europeo y lo hace a través del grutesco.

Así como los dos ejemplos analizados –los esgrafiados extremeños y las pinturas murales de la Ermita de Monterde– hay muchas otras decoraciones españolas consideradas de segundo orden, que no conservan mayor información de su autoría. Comparten, además, la particularidad de condensar técnicas, tradiciones y géneros diversos, como resultado de un escenario artístico rico y complejo. Para comprender este contexto es importante considerar, en primero lugar, la actividad directa de artistas franceses o italianos en España; la importación de obras, modelos y materiales de los lugares de origen de los artistas; los viajes y aprendizajes de muchos maestros españoles en los talleres de Italia para posteriormente regresar a la Península; finalmente, el trabajo de artistas locales a partir de la interpretación de láminas y grabados que se comercializan por toda Europa.⁷⁵ Es posible que, en muchos casos, la circulación de grabados y libros extranjeros fuese la principal vía de penetración del género en algunas regiones de la Península.

En segundo lugar, como bien muestran los casos analizados, el género y los modelos de grutesco encontraron en España caminos e interpretaciones diferentes a las italianas – también a las flamencas o las francesas. Este fenómeno no responde a una incapacidad de los artistas ibéricos de asimilar las nuevas tendencias artísticas, sino más bien a las circunstancias sociales y políticas de cada territorio. En palabras de José

⁷⁴ Francisco Sanz Fernández, menciona el pavo entre la extensa iconografía de las decoraciones extremeñas, pero no hace mayor referencia al motivo. ⁷⁴ (Francisco Sanz Fernández, “Esgrafiados. encintados y enjalbegados renacentistas...”, 460). Queda pendiente un análisis de esta interesante inserción a la iconografía del grutesco español de una especie mexicana exportada al Viejo Mundo a principios del siglo XVI.

⁷⁵ Fernández, “La decoración grutesca. Análisis de una forma”, 13-14.

Fernández Arenas, en España tomarán el movimiento renacentista con cierto retraso e interpretaron las formas desde puntos de vista distintos y con presupuestos socioculturales diferentes. No hubo un Renacimiento, en el sentido de la vertiente italiana, sino lo que conocemos como Plateresco.⁷⁶ En el contexto político, la Edad Media fue la época de formación del gran Imperio Español y sus coetáneos creían que no había ninguna razón para renunciar a un próximo pasado medieval glorioso.⁷⁷ En lo social y cultural, la influencia árabe aún tenía mucha fuerza y las formas artísticas góticas permanecieron hasta muy avanzado el siglo XVI⁷⁸. En este complejo contexto se insertan muchas de las obras españolas de las que fueron herederas las novohispanas. En los siguientes dos capítulos discutiremos entorno a algunas de ellas.

Esta revisión por los orígenes y los caminos del grutesco en Italia y España permite, por un lado, pensar las variantes del género en un panorama de heterogeneidad política, cultural y religiosa en Europa. Por otro, tomar en cuenta el crisol de técnicas y estilos en diferentes regiones de la Península Ibérica –Aragón, Andalucía, Extremadura – a finales del siglo XV y principios del XVI. Éstos no se alejan del todo de los criterios –en cuanto a manejo de la línea, simetría, claroscuro– que George Kubler o Manuel Toussaint utilizaron para diferenciar la mano “nativa” de la “europea”⁷⁹. También nos mostró la capacidad del grutesco de adaptarse e integrarse a diferentes soportes y espacios, así como de conjugarse con otro tipo de ornamentos – mudéjares y góticos–, con la libertad y ligereza que lo define como género. Finalmente, destacar su cualidad de medio, a través del cual, *formas* de mundos diferentes al clásico y renacentista encontraron un espacio de representación, como los guerreros mexicas y el guajolote americano.

⁷⁶ Fernández, “La decoración grutesca. Análisis de una forma”, 6.

⁷⁷ Época en la que se logra la reconquista con la expulsión de musulmanes del último reducto de Granada, además de la unificación de la Corona, el descubrimiento de América, entre otros importantes sucesos. (Fernández, “La decoración grutesca. Análisis de una forma”, 6)

⁷⁸ Fernández, “La decoración grutesca. Análisis de una forma”, 6.

⁷⁹ Los murales del claustro del convento de San Francisco en Tarazona (Figura 1 a y 1 b) son otras de las obras del siglo XVI que muestran una ejecución y técnica que inevitablemente nos recuerda más a las pinturas novohispanas tempranas que a sus contemporáneas italianas. Queda pendiente explorar las “periferias” artísticas de Italia renacentista del siglo XVI, pequeñas iglesias, capillas, ermitas que, talvez, conservan grutescos de ejecución y estilo “menos” apegado a los cánones renacentistas de la época.

CAPÍTULO 2. LA PILA BAPTISMAL DE ZINACANTEPEC. VOLUTAS PREHISPÁNICAS Y LIBROS DE HORAS.

En 1968, Constantino Reyes Valerio publicó en el *Boletín INAH* un breve artículo dedicado a la hermosa pila bautismal del convento franciscano de Zinacantepec⁸⁰. Esta pieza, ubicada en el bautisterio del convento, a un costado del portal de peregrinos, es una de las obras artísticas novohispanas que mejor refleja la complejidad de los objetos creados en el siglo XVI y el reto que implica definirlos o categorizarlos *¿Híbridos, mestizos, sincréticos?* También, el análisis de este autor acerca la pila es un buen punto de partida para comprender la tendencia historiográfica que ha permeado la investigación del arte indígena novohispano en las últimas décadas.

En aquellos años, Reyes Valerio comenzaba la incansable empresa de rastreo, registro, catalogación e interpretación de las “sobrevivencias” del arte prehispánico en iglesias y conventos del siglo XVI. A la vista de la complejidad simbólica y artística condensada en la pila bautismal ubicada en el Estado de México, el investigador definió su contenido no como una “casualidad o una reminiscencia idolátrica”, sino como una “asociación de ideas”, en referencia a la práctica de retomar símbolos paganos con un nuevo sentido cristiano⁸¹.

La reflexión sobre un posible mensaje sincrético en la iconografía de la pila detonó de la identificación de una flor y una voluta con cinco “gotas de agua” en su interior. Motivo que Reyes Valerio consideró de origen prehispánico y rastreó en los murales de Tepantitla –ejecutados más de mil años antes en Teotihuacán– generalmente asociado a representaciones de Tláloc o Quetzalcóatl y que, según el autor, está presente también en códices novohispanos como el *Matritense* y el *Florentino*.⁸² La posible relación de Tláloc –dios del agua, propiciador de la fertilidad y de la vida– con una pila bautismal novohispana –contenedor de *agua bendita* y símbolo de la purificación del alma a través

⁸⁰ Constantino Reyes Valerio, “La pila bautismal de Zinacantepec, Estado de México”, en *Boletín INAH*, no. 31, (México: INAH, 1968), 24-27.

⁸¹ Constantino Reyes, “La pila bautismal de Zinacantepec, Estado de México”, 25.

⁸² Constantino Reyes, “La pila bautismal de Zinacantepec, Estado de México”, 25.

del bautizo—, no resulta inusitada ni improbable, si consideramos la particular iconografía y contexto de creación de este objeto. En palabras de Reyes Valerio:

Si Tláloc fue para los indígenas de vital importancia, porque era el dios que con el agua fertilizaba las sementeras y le permitía vivir sin peligros del hambre, la idea del agua como elemento benéfico, estaba profundamente arraigada en la mentalidad de los pobladores y los misioneros se dieron buena cuenta de lo que tal hecho significaba⁸³.

La decoración central de la pila conjuga motivos fitomorfos, aves y personajes híbridos que, en conjunto con las volutas, forman un repertorio iconográfico que Reyes Valerio catalogó como heredero de la tradición indígena. Pero, ¿es posible asegurar que estos motivos sean de origen prehispánico y formaban parte de un mensaje capaz de ser interpretado por los fieles indígenas del siglo XVI? Incluso, ¿Cómo acercarnos a la comprensión del proceso creativo y la filiación de los motivos iconográficos de un objeto artístico de esta naturaleza? Antes de intentar contestar estas preguntas es necesario volver al objeto.

¿Gotas de agua, glifo acatl, el Tlalocan?

La pila bautismal, labrada a partir de un gran monolito, destaca por sus considerables dimensiones –1.17 m de alto y 1.65 m de diámetro⁸⁴– y por su policromía, de la que hoy quedan apenas algunos rastros de pigmentos azules, amarillos y rojos. Otra característica de suma importancia es la leyenda en náhuatl, tallada debajo del cordón franciscano y ubicada en el borde del vaso, que registra la fecha de elaboración y el nombre del fraile que encargó la pieza: “En el año del señor? 1581 (?) esta pila bautismal y también (el) baptisterio se hizo de acuerdo con el deseo [del] muy reverendo guardián fray Martín de Aguirre en el pueblo de Zinacantepec”⁸⁵. (Figura 14 a) Como es bien sabido, muy pocas obras religiosas del siglo XVI son fechadas, lo que hace de esta pieza un objeto único.

Cuatro medallones de 41 cm de diámetro dividen en igual número de secciones el complejo programa iconográfico, unificado por una franja de grutescos. El contenido de los medallones se relaciona con el sacramento del bautismo y con la orden franciscana: la Anunciación de María, El Bautismo de Jesús, El Arcángel Miguel venciendo al Demonio y

⁸³ Constantino Reyes, “La pila bautismal de Zinacantepec, Estado de México”, 26.

⁸⁴ Marco Antonio García Torres, *El convento franciscano de San Miguel Zinacantepec durante la Época Virreinal*. Tesis para optar por el título de licenciado en Historia, (México, UNAM-FFyL, 2007), 56.

⁸⁵ Constantino Reyes, “La pila bautismal de Zinacantepec, Estado de México”, 24.

San Martín de Tours dividiendo su manto para compartirlo con un mendigo⁸⁶. La base de la pila, empotrada al piso del bautisterio, es de forma cuadrangular y fue ornamentada en cada uno de sus lados con dos flores de cuatro pétalos.



Figura 14 a. Pila bautismal del convento de Zinacantepec. Al centro, sección de la franja de grutescos y a los lados los medallones de La Anunciación y El Bautismo de Cristo. Arriba, el cordón franciscano y la inscripción en náhuatl. Fotografía Brenda Chávez, 2014.

El diseño diametral de la pila, en el que Reyes Valerio observó las volutas de agua, está compuesto por un complejo motivo central que consiste en un elemento fitomorfo – aparentemente dos flores colocadas verticalmente, una hacia arriba y otra hacia abajo– y dos elementos zoofitomorfos de cuerpo alargado y enrollado que termina en forma de flor de tres pétalos. (Figura 14 b) Estos motivos –doble flor y zoofitomorfos– parecen estar amarrados al centro por unos gruesos arillos, cumplen con la función de eje en una composición *a candelieri*, típica del género de grutesco. Ésta consiste en un elemento central o “candelabro” a partir del cual se desdoblán en espejo otros elementos de la

⁸⁶ Este medallón fue interpretado por varios años como la Huida a Egipto, pero se trata, como bien refiere Delia Annunziata de una representación del San Martín de Tours, también conocido como San Martín Caballero, muy popular durante la Edad Media, en especial entre los franciscanos, y se le suele representar montando su caballo. (Delia Annunziata Consentino. *Las joyas de Zinacantepec. Arte colonial en el monasterio de San Miguel*, [México: Instituto mexicano de cultura, 2003], 44 y 45.

composición, que en este caso idénticos⁸⁷. Se trata nuevamente de pares de flores, que bien podrían ser una simplificación de cornucopias⁸⁸, atadas al centro por un arillo sobre el cual descansa una pequeña ave. De unas de esas “flores” nacen otros motivos fitomorfos: acantos, flores, hojas; de las otras, en dirección hacia el motivo a *candelieri*, surge la voluta que contiene cinco o cuatro pequeños cuadros, considerados “gotas de agua” por Reyes Valerio⁸⁹. Este patrón formal se repite en las cuatro secciones horizontales. (Figura 14 b)



Figura 14 b: Motivo central de la composición. A la izquierda: doble flor y zoofitomorfos con cola de tres pétalos, atados por un arillo. Se observan restos de pigmento azul y motivo lateral de la composición. A la derecha: doble flor con voluta, ave, hojas y otros motivos florales. Fotografía Brenda Chávez, 2014.

Ahora bien, ¿qué representa este complejo diseño de aves, flores, acantos y seres híbridos en un objeto como una pila bautismal? ¿Cómo se relacionan con el contenido “sagrado” de la pila y los cuatro medallones con temas cristianos? Delia Annunziata, propuso que la idea de redención a través del bautismo y las recompensas por el buen comportamiento contenida en los medallones se extendió por medio de un mensaje

⁸⁷ La estructura a *candelieri*, privilegia el crecimiento de los motivos en torno a un eje central que puede ser de cualquier tipo, un personaje antropomorfo, zoomorfo o un elemento material como una cratera, copa, cartela, tarja o escudo.

⁸⁸ La cornucopia o cuerno de la abundancia es un símbolo de fecundidad, de vida y de plenitud natural. Es un cuerno del que nacen flores y frutos, asociado a Baco y a los *putti*, (García Álvarez, *El simbolismo del grotesco renacentista*, 167). Si bien, en la pila bautismal parece ser el tallo de una gran flor, y como veremos adelante es posible que se trate de la simplificación de una cornucopia.

⁸⁹ Reyes Valerio menciona que se trata de gotas de agua y las compara con los motivos marinos como caracoles que aparecen en las volutas de los murales de Tepantitla (“La pila bautismal de Zinacantepec, Estado de México”, 25)

sincrético hasta la franja de grutesco –ornamento que define como “más libre”. Añade a las interpretaciones de Reyes Valerio que estas formas pudieron ser *volutas de canto* remarcadas por fragmentos de jade, símbolo de preciosidad, muy similares a las identificadas por Jeannet Favrot en los murales del convento agustino de Malinalco⁹⁰. Así, la compleja composición podría relacionarse con las concepciones indígenas “del más allá” y los reinos divinos del Tlalocan y Tamoanchan: refugios exuberantes a donde irían las almas de guerreros, mujeres muertas durante el parto y niños fallecidos antes de la edad de la razón, para revolotear y comer de las copiosas ofrendas cual aves.⁹¹

Francisco Rivas considera que esos diseños ejecutados a “la manera indígena” se relacionan con la fertilidad: “De las flores, similares al glifo *acatl*, salen volutas con elementos internos que nos recuerdan algunas escenas de la pintura mural teotihuacana; [...] reminiscencias arquetípicas que se siguieron resignificando en la iconografía indocristiana [...]”⁹². Por su parte, Marco Antonio García sugiere también la presencia de *cipactlis* en el diseño de la pila, posiblemente en alusión a los elementos zoofitomorfos centrales. Según el autor, el conjunto de volutas de sonido y motivos fitomorfos prehispánicos tendría un efecto sinestésico ante el espectador. Considera a las representaciones de aves como símbolos asociados al alma y el paraíso, que se resignifican con respecto al Tlalocan. En ese sentido, propone que es posible pensar –en el mismo tono de las ideas de Reyes Valerio– una cultura virreinal en la que se recuperaron y reactivaron formas y significantes del pasado prehispánico.⁹³

Hasta ahora hemos revisado interpretaciones que parten de la idea de que algunos motivos contenidos en la franja central son de tradición prehispánica. La inscripción en náhuatl bien podría ser un fuerte indicador de la ejecución de la pieza por artistas nativos y puede reforzarse con crónicas del XVI. Por ejemplo, Motolinia afirma:

⁹⁰ Según Jeanette Favrot, la evidencia más precisa para mostrar la participación del natural se encuentra en los frescos de la bóveda del claustro bajo de Malinalco son las volutas de discurso o de canto y motivos trilobulados, que simboliza valor o de preciosidad, jade y sangre. (Jeanette Favrot, “La flora y la fauna en los frescos de Malinalco: paraíso convergente” *Iconología y sociedad. Arte colonial hispanoamericano*, [México: UNAM, 1987], 31-32.

⁹¹ Delia Annunziata Consentino, *Las joyas de Zinacantepec. Arte colonial en el monasterio de San Miguel*, (México: El Colegio Mexiquense, 2003), 45-47.

⁹² Francisco Rivas, “Arqueología de Zinacantepec”, Rosaura Hernández Rodríguez (ed.) *Zinacantepec* (México: El Colegio Mexiquense, 2005), 30, citado por García, *El convento franciscano de San Miguel Zinacantepec...*, 65.

⁹³ García Torres, *El convento franciscano de San Miguel Zinacantepec...*, 66.

[...] hay tantos jarrillos y vasijas, que aunque a cada uno [indio] den un poca, son menester muchas cargas de agua, o que la pila manase; **e las pilas también son bien grandes, y porque en cada pueblo hay buenos maestros, que no esperan a canteros vizcaínos que se las labren,** y en entrando en la iglesia, luego van a tomar agua bendita [...]⁹⁴

Aun si distintos elementos indican la filiación indígena de los artesanos, no podemos suponer lo mismo de los motivos iconográficos. Hacia 1581 –fecha de la inscripción en náhuatl– los artistas indígenas llevaban bastantes años en contacto con gran variedad de modelos europeos y habían sido adoctrinados no sólo en la nueva fe, sino también en la nueva forma de hacer imágenes. Por lo tanto, antes de atribuir una procedencia a los motivos o interpretar simbolismos de esta o cualquier otra obra novohispana resulta fundamental el escrutinio del repertorio formal de origen europeo.

Además de las pinturas murales teotihuacanas de Tepantitla, Tetitla o Tepancaxco (Figura 15), en códices prehispánicos es recurrente la representación de deidades portando



este elemento, como en varias láminas del Códice Borgia. Lo mismo sucede en códices novohispanos como el *Matritense*, *Borbónico*, *Magliabechiano* y el *Florentino*. En este último, en estricto sentido formal, también se emplean volutas a la manera de ornamento renacentista, para dividir secciones o capítulos. (Figura 16)

Figura 15. Sacerdote con volutas de agua con conchas y caracoles en su interior. Pintura mural de Tepantitla, Teotihuacán.

⁹⁴ Toribio de Benavente, *Memoriales o Libro de las cosas de la Nueva España y de los naturales de ella*, (México: UNAM, 1971), 154.



Figura 16. Representación de Quetzalcóatl, Libro 1, fl. Y composición de acantos y dos volutas del Libro 11, f71r, *Códice Florentino*.

En otros soportes, es posible localizar formas similares en pintura mural de conventos novohispanos de las tres órdenes religiosas; en los agustinos de Actopan, Meztitlán, Santa María Xoxoteco y Tezontepec en Hidalgo encontramos varios ejemplos. (Figura 17) En los conventos franciscanos de Huaquechula, Puebla y Tlalmanalco, Estado de México, hay frisos que integran motivos afines a los de la pila bautismal. También en el programa mural de Malinalco y en los grutescos de la Casa del Deán. En todos los casos las volutas contienen delgadas franjas o rectángulos, similares a los del diseño de la pila. (Figura 18)



Figura 17. Arriba: cenefa inferior del programa escatológico de la capilla de Santa María Xoxoteco. A la derecha: cenefa del claustro alto del convento de Tezontepec y del guardapolvo del refectorio Meztitlán Hidalgo. Fotografías Brenda Chávez, 2013-2015.



Figura 18. A la izquierda: claustro bajo del convento de Tlalmanalco. A la derecha: Salón de las Sibilas en la Casa del Deán, Puebla y bóveda del claustro bajo del convento de Malinalco, Edomex. Fotografías Brenda Chávez, 2013-2015.

La presencia de estas formas en contextos novohispanos predomina en frisos con temas de grutesco, que se caracterizan justamente por la profusión de personajes fantásticos en ambientes saturados de acantos, flores y fauna. No es de sorprender que muchos elementos similares al diseño de la pila –principalmente, volutas, flores y motivos zoofitomorfos– se observen en grabados europeos del siglo XVI. En una ilustración de *Las Horas* (1525), de Simon de Colines, el cuerpo de dos mujeres culmina en un largo tallo del que surgen hojas y varias volutas. Los elementos zoofitomorfos en la parte inferior de la lámina evocan, también, los motivos de la pila. (Figura 19) Tanto en pinturas murales como en esculturas españolas e italianas encontramos interesantes semejanzas formales. En la iglesia Concatedral de Santa María de Cáceres en España, dos diseños zoofitomorfos con cuerpo de voluta, flanquean un nicho sobre una de las puertas interiores del templo. En Italia, sólo por citar un ejemplo, las bellas composiciones del *Palazzo Vecchio* en Florencia, muestran personajes fantásticos que conviven con delicadas flores y roleos.

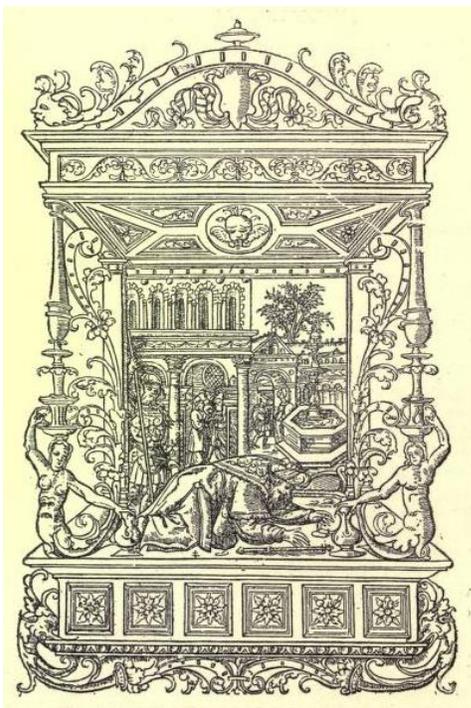


Figura 19. A la izquierda: ilustración de *Las Horas* (1525) de Simón de Colines con elementos arquitectónicos y sirenas de cuerpo vegetal y volutas. Tomado de Joseph Cundall, *A brief history of wood-engraving from its invention*, 92. A la derecha: motivos zoomorfos con cuerpo de voluta en la Iglesia de Santa María de Cáceres, España. Fotografía Brenda Chávez, 2015.

En este breve recorrido sugerimos que la iconografía de la pila no se puede definir a partir de elementos mutuamente excluyentes de una tradición. Al parecer, muchos tipos de flora y fauna, de diseños –como volutas o roleos– y, por supuesto, de personajes híbridos son comunes tanto al arte prehispánico como al occidental. Prueba de esto son las vírgulas que brotan de la boca de muchos personajes en decoraciones novohispanas que han sido asociadas frecuentemente al glifo prehispánico de la palabra, pero que abundan también en la iconografía europea⁹⁵. Vale la pena poner atención a estas relaciones de *compatibilidad*, en ocasiones bastante armónicas, capaces de generar complejos *cruces o transposiciones de significados*⁹⁶.

Ciertamente, las formas plasmadas en la pila guardaron significados en relación con el uso del objeto, en este caso, contener “agua sagrada”. Pero es más probable que estos ornamentos en conjunto provocaran *múltiples lecturas* o interpretaciones –entre fieles indígenas, frailes, españoles, autoridades virreinales. Como argumentaré más adelante,

⁹⁵ Por ejemplo, el motivo formal conocido como la *vis generandi*, muy frecuente también en la iconografía medieval, consiste en cabezas, animales o humanas, de cuya boca brotan roleos vegetales. Si el motivo se presenta en *putti* se relaciona con la fuerza generatriz del universo. Por el contrario, si se asocia a rostros con expresión de dolor, envejecidos o monstruosos, tiene que ver con el concepto de materia como elemento imperfecto y corruptible, que puede dar origen al mal y a los actos pecaminosos (García Álvarez, *El simbolismo del grottesco renacentista*, 141).

⁹⁶ Escalante, “El termino Sincretismo y el estudio del arte novohispano del siglo XVI”, 312

existieron lenguajes artísticos compatibles, como el del grutesco, que sin imponer formas o motivos totalmente ajenos al arte prehispánico, permitieron generar puentes de comunicación entre tradiciones⁹⁷. Lo que parece indígena o europeo, tanto por su iconografía como por su estilo, no necesariamente lo es, sobre todo en un periodo durante el cual las tensiones sociales, religiosas y artísticas propiciaron imágenes de una complejidad considerable. Partir del supuesto de que ciertos motivos son unívocamente prehispánicos, limita no sólo la interpretación sino la comprensión de las posibilidades expresivas que envuelven estos objetos y sus procesos creativos. Ahora bien, ¿qué otros modelos iconográficos pudieron influir en el diseño de la pila?

Los Libros de Horas franceses en el arte conventual

Es bien sabido que libros, grabados y estampas llegadas del Viejo Mundo después de la conquista, fueron los principales modelos del arte del siglo XVI. Muchos provinieron de distintas regiones de Europa, no sólo de España, por lo que el repertorio utilizado por los artistas novohispanos fue, por así decirlo, un eclecticismo geográfico de imágenes. Entre los libros traídos por los viajeros al Nuevo Mundo, los *Libros de Horas* fueron particularmente numerosos. Dirigidos a la devoción personal, estos *best sellers* de su época, contienen oraciones dedicadas a la Virgen María para rezarse a lo largo del día. También agrupan oraciones destinadas a atender otras necesidades espirituales y el Oficio de Difuntos, que era también un recordatorio de la condición humana y la preparación para la muerte inesperada⁹⁸. Una de las características que hizo muy populares a estas obras de arte portátiles, fue la profusión de ilustraciones, cuyos propósitos eran indicar el comienzo de textos importantes y encarnar su contenido. Entre 1250 –cuando comenzaron a popularizarse entre la sociedad medieval– y 1571 –año en el que a raíz de la contrarreforma, el Papa Pio V prohibió su uso– se cree que buena parte de las familias europeas poseían al menos un ejemplar⁹⁹. La presencia de estos libros en América durante

⁹⁷ Serge Gruzinski ha explorado este tema con anterioridad, revisaremos algunas de sus ideas más adelante. (*El Pensamiento Mestizo. Cultura amerindia y civilización de renacimiento* [España: Paidós, 2007]).

⁹⁸ FC Steyn, “The early printed Books of Hours in the Grey Collection in Cape Town: evidence of an information revolution” *The Journal for Transdisciplinary Research in Southern Africa*, 10 (1), (Sudáfrica: University of South Africa, 2014), 277.

⁹⁹ FC Steyn, “The early printed Books of Hours in the Grey Collection in Cape Town...” 276-277.

el siglo XVI debió ser muy profusa, pues es posible suponer que muchos de ellos llegaron de las manos de mendicantes y conquistadores¹⁰⁰.

La importación de *Libros de Horas* franceses a España dirigidos expresamente al mercado hispano, como *Las Horas* en español, fue muy frecuente¹⁰¹. Había en París a finales del siglo XV y principios del XVI cinco impresores de libros de horas que dominaban este mercado: Simon Vostre, Antoine Verard, Guyot Marchant, Philippe Pigouchet y el alemán Thielman Kerver¹⁰². Estas ediciones fueron especialmente socorridas por sus profusas y delicadas decoraciones. Según un estudio minucioso de dos ejemplares de Thielman Kerver (1498,1505), los bordes decorados de aproximadamente 3.4 cm x 2.2 cm pueden contener hasta 20 pequeñas figuras de gran detalle. Las cenefas inferiores no rebasan los 5.7 cm. x 2.4 cm e incluyen escenas cotidianas, recordatorios de la conducta correcta e incorrecta, criaturas fantásticas, representaciones de humor lascivo, sirenas y dragones de bestiarios medievales, así como grutescos¹⁰³. (Figura 20)

El uso de estos libros como modelo de programas pictóricos en conventos novohispanos ha sido demostrado por Isabel Estrada de Gerlero, quién encontró similitudes entre la iconografía de varios murales y algunos de los pequeños diseños interiores de éstos, principalmente de *Las Horas* en español impresas en Francia. Tal es el caso de algunos frisos de grutesco del claustro de Epazoyucan, que guardan notables semejanzas con ciertas cenefas verticales de un libro impreso por Thielman Kerver, a principios del XVI, en Paris, a lo que volveremos adelante¹⁰⁴. Otros ejemplos se encuentran en las celdas del convento agustino de Tezontepec donde se representaron temas de “cacería” que abundan en varias ediciones de estos libros¹⁰⁵.

¹⁰⁰ Entre 1480 y 1600 se calcula que se imprimieron más de 1775 ediciones diferentes de libros de horas en Europa. (FC Steyn, “The early printed Books of Hours in the Grey Collection in Cape Town...” 275-276).

¹⁰¹ Isabel Estrada de Gerlero, “Apuntes obra el origen y la fortuna del grutesco en el arte novohispano de evangelización”. *Homenaje a Elisa Vargas Lugo*, (México: UNAM-IIIE), 164-165.

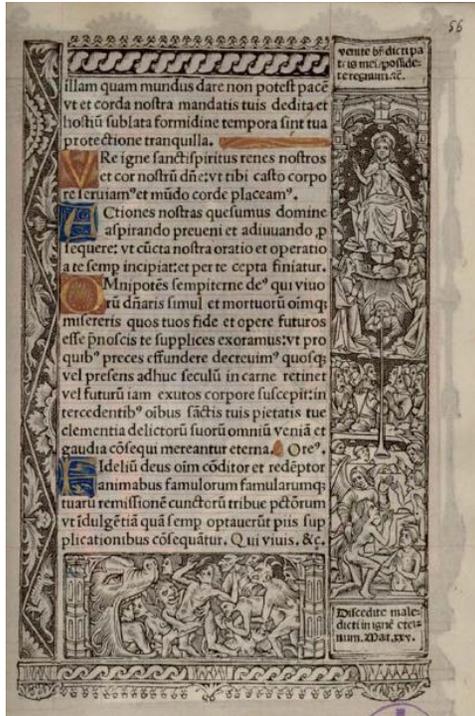
¹⁰² Las ilustraciones producidas en París por estos impresores fueron grabadas en metal y no en madera, lo que permitió un grado de detalle mucho mayor. Joseph Cundall, *A brief history of wood-engraving from its invention* (Londres: Sampson Low, Marston & Company: 1895) 52-54. [Online] [Http://Www.Gutenberg.Org](http://www.Gutenberg.Org) (consultado el 17 de mayo de 2016).

¹⁰³ FC Steyn, “The early printed Books of Hours in the Grey Collection in Cape Town...” 283- 285. Este análisis permitió distinguir al menos dos artistas para las 300 ilustraciones, uno de tradición gótica, y otro formado en la tradición moderna, muy del tipo del renacimiento italiano (F.L Alexander Alexander, “Notes on a Thielman Kerver Book of Hours”, *Quarterly bulletin of the South African Library*, 108, citado por Steyn, “The early printed Books of Hours...” 283)

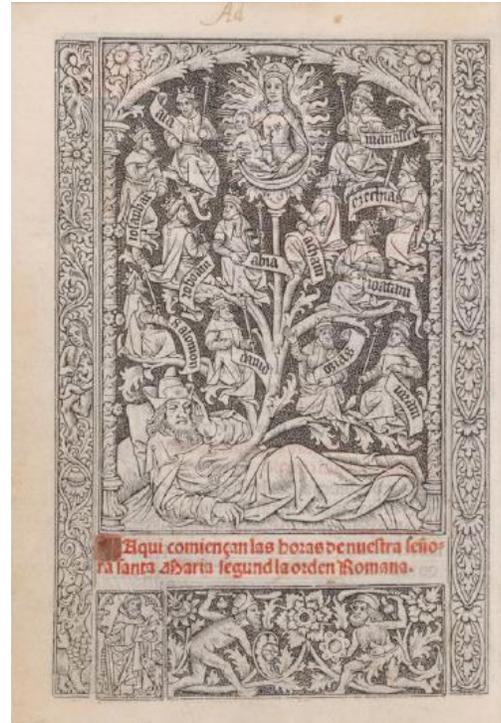
¹⁰⁴ Estrada de Gerlero, “Apuntes obra el origen y la fortuna del grutesco...” 167.

¹⁰⁵ Estrada de Gerlero, “Apuntes obra el origen y la fortuna del grutesco...” 169.

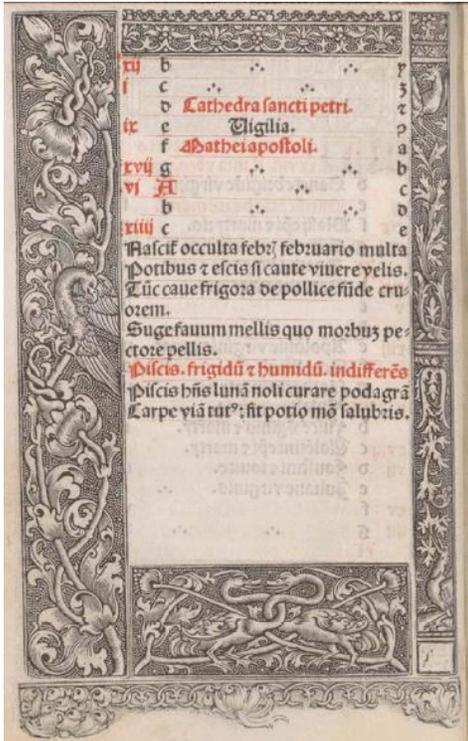
A)



B)



C)



D)



Figura 20. Páginas interiores de cuatro *Libros de Horas* franceses¹⁰⁶. A) Simon Vostre, 1507, p.122. B) Thielman Keuer, 1502, p. 152. C) Thielman Kerver, 1514, p.16. D) Simon Vostre y Higman, Nicolas, 1520, p.83.

¹⁰⁶ Los datos completos de estas ediciones se especifican en la nota 107. Todas las imágenes de *Libros de Horas* reproducidas en este trabajo pertenecen al Fondo de la Biblioteca Nacional de España.

En el caso específico de Zinacantepec, Isabel Estrada identificó el modelo de una de las cenefas de la “celda del prior” en el claustro alto. El grutesco –compuesto por un par de salvajes desnudos y armados con mazos enfrentados entre grandes flores y acantos– corresponde con una cenefa muy recurrente en libros de Thielman Kerver de principios del siglo XVI¹⁰⁷, pero también, pude corroborar su presencia en publicaciones de Simon Vostre y Philippe Pigouchet¹⁰⁸ (Figura 21 y 20B). Es importante considerar que las publicaciones de este grupo de impresores franceses estaban ilustradas con composiciones muy similares, en ocasiones idénticas.¹⁰⁹ La reutilización y copia de diseños entre sus ediciones –de finales del siglo XV a las primeras décadas del XVI principalmente– es evidente al hojear y comparar ejemplares, tanto en las composiciones geométricas y fantásticas que enmarcan las páginas como en algunas imágenes centrales como el Camino al Calvario o el Árbol de Jesé– este último identificado por Alessandra Russo como modelo de una mitra de plumaria del siglo XVI¹¹⁰ (Figura 20B).



Figura 21. Friso de los salvajes del convento de Zinacantepec. Inspirado de alguna edición de la *Horas* francesas. Guarda relación con la cenefa inferior de la lámina del libro de Simón Vostre, 1507 (Figura 20 B).

¹⁰⁷ Estrada de Gerlero, “Apuntes obra el origen y la fortuna del grutesco...” 169. La lámina presentada por la autora es parte de la colección de hojas sueltas de libros raros del Utah Museum of Art.

¹⁰⁸ La Biblioteca Digital Hispánica de la Biblioteca Nacional de España cuenta con un acervo amplísimo de libros digitalizados donde fue posible localizar decenas de libros de horas de diferentes impresores y en específico siete ejemplares de este grupo de impresores franceses. En varios de ellos se rastreó el diseño de “los salvajes”: (Simon Vostre (ed.), *Hore beate marie secund u vsum Romanum cum illius miraculis una cum figuris apocalipsis post biblie figuras insertis* [Paris, 1507], 33). (Philippe Pigouchet (ed.), *Horae Beatae Mariae Virginis ad usum Romanum* [Paris, 1497], 60). (Thielman Kerver (ed.), *Officium Parvum Beatae Mariae Virginis. Español* [Paris, 1502], 15). <http://www.bne.es> (Consultado en enero de 2016)

¹⁰⁹ Según Joseph Cundall hubo acusaciones de plagios de Thielman Kerver a Simon Vostre a principios del siglo XVI, práctica muy frecuente entre impresores europeos en esa época (*A brief history of wood-engraving from its invention*, 55)

¹¹⁰ El modelo propuesto por la investigadora es de una edición de Thielman Kerver (?) o Philippe Pigouchet (?) *Officium Beatae Mariae Virginis*, Paris, ca. 1500. Identificado por la investigadora en la Biblioteca Comunale, Imola. (Alessandra Russo, *El Renacimiento vegetal*, 6). Al tratarse de una serie de láminas sueltas es difícil definir con precisión el editor. Esto se debe justamente a la duplicación de ilustraciones en libros de estos tres editores. La lámina que presento aquí (Figura 21 B), de Simon Vostre, está compuesta por una cenefa de “los salvajes” y por una “Árbol de Jesé, idénticos a los del modelo presentado por Alessandra Russo.

Volviendo a la pila bautismal, es necesario mencionar que el diseño fue ejecutado también en pintura mural sobre la puerta del bautisterio. Si bien, la decisión de representar este patrón formal en ambos soportes –muro y pila– no la conocemos, su comparación nos permite observar ejecuciones diferentes de una composición común. Las pequeñas variaciones entre uno y otro son, de hecho, pistas para comprender mejor la relación con sus posibles modelos en un procedimiento de triangulación. En ese sentido la consideración del programa pictórico del convento puede ser una vía fructífera para la identificación y rastreo de posibles modelos.

Una comparación minuciosa entre los murales del convento de Zinacantepec y varios *Libros de Horas* de Thielman Kerver y Simon Vostre me permitió reconocer importantes afinidades¹¹¹. Además del grutesco de “los salvajes” en la celda del prior, hay un segundo diseño sobre la puerta de la misma dependencia, compuesto por una gran flor central, de la que nacen acantos y roleos de tallos de flores, muy similar a una cenefa de las *Horas* de Thielman Kerver¹¹². En la parte superior de la flor, se localiza un querubín y, en la inferior, un rostro infantil con cabello de apariencia vegetal. (Figura 22) El diseño que enmarca la ventana de la misma celda también pudo ser extraído de una cenefa vertical del mismo libro. Esta composición vertical conformada por dos tallos largos que se cruzan haciendo ondulaciones, entre acantos, flores, racimos de uvas y un querubín¹¹³.

Un cuarto diseño, el grutesco de leones entre acantos que se repite por el deambulatorio del claustro es muy similar en lo general a un diseño lateral de las *Horas* de Kerver¹¹⁴ y en muchos detalles a un segundo león muy recurrente en diferentes ediciones del mismo editor¹¹⁵. La manera de representar el cabello, la lengua y la cola torcida entre las patas es muy afín al modelo. (Figura 23) Por otro lado, las garras del animal, el

¹¹¹ Cuatro libros guardan especial afinidad con el programa iconográfico de Zinacantepec. Dos ejemplares de Thielman Kerver (ed), *Las horas de Nuestra señora: con muchos otros oficios y oraciones*. Officium Parvum Beatae Mariae Virginis, (Paris, 1502). Y *Hore intemerate dei genitricis virginis marie secundum vsum romanae curie*, (Paris, 1514). Dos ejemplares de Simon Vostre (ed.), *Hore beate marie secund-u vsum Romanum*, (Paris, 1507) y *Las horas de Nuestra señora: con muchos otros oficios y oraciones*. Officium Parvum Beatae Mariae Virginis. Español, (Paris, 1520?).

¹¹² Kerver, *Hore intemerate dei genitricis virginis marie secundum vsum romanae curie*, (Paris, 1514, 207). Hay un diseño muy similar en Vostre, *Las horas de Nuestra señora: con muchos otros oficios y oraciones* (Paris, 1520, 15).

¹¹³ Kerver, *Hore intemerate dei genitricis virginis marie secundum vsum romanae curie*, (Paris, 1514, 29).

¹¹⁴ Kerver, *Las horas de Nuestra señora: con muchos otros oficios y oraciones*, (Paris, 1502, 48).

¹¹⁵ Kerver, *Hore intemerate dei genitricis virginis marie secundum vsum romanae curie*, (Paris, 1514, 29) y en Vostre, *Las horas de Nuestra señora: con muchos otros oficios y oraciones* (Paris, 1520, 46).

alargamiento del cuerpo y el color parecen responder a la convención prehispánica para representar felinos¹¹⁶. La cartela central del grutesco sugiere ser un diseño genérico ya que se utiliza en varias pinturas del convento –en dependencias del claustro alto y bajo y en los murales de la portería– que debió añadirse a la cenefa para darle un sentido sagrado¹¹⁷.



Figura 22. A la izquierda: cenefa inferior de una de las páginas de la *Horas de Kever* 1514, p.159. A la derecha: composición sobre la puerta de la celda del prior en el convento de Zinacantepec. Fotografía Brenda Chávez, 2013.



Figura 23. A) Friso de leones del deambulatorio, B) Cartela sobre el guarda polvos del claustro bajo. Fotografías Brenda Chávez, 2013. C) Cenefa inferior de grifo y león, *Horas de Kerver*, 1514, p.24. D) Cenefa lateral de león entre flores y acantos, de las *Horas de Kerver* 1502, p.8.

¹¹⁶ Según Aban Flores Moran el color de los felinos de Zinacantepec es afín con el cromatismo de los jaguares representados en códices como en el Fejérváry-Mayer (*El sincretismo cultural y la conquista de la imagen: Las normatividades hispanas y náhuatl vistas en la pintura mural conventual del siglo XVI*, Tesis para obtener el grado de Licenciado en Arqueología [Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2011], 145)

¹¹⁷ La principal variación del grutesco novohispano con respecto a los modelos originales, según Isabel Estrada, consistió en introducir al centro de la composición cartelas, tarjas, medallones y discos con monogramas de los nombres divinos, símbolos pasionarios, emblemas de la orden e imágenes de santos, con la finalidad de darle un sentido sagrado a las imágenes. (Estrada de Gerlero, “Apuntes obra el origen y la fortuna del grutesco...”, 164).

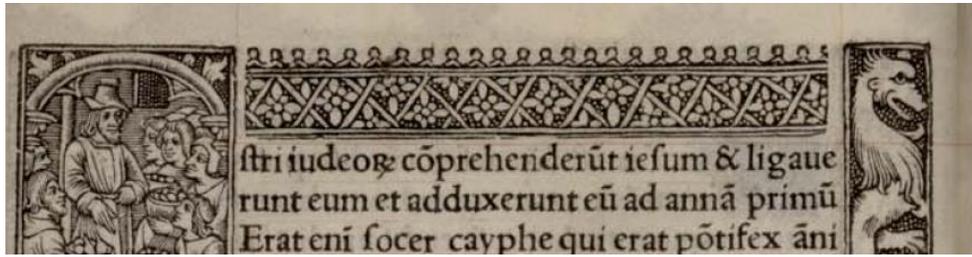


Figura 24. Margen geométrico a base de rombos y flores de las *Horas de Vostre*, 1520, p.64. Guarda polvos de tapiz a base de diseños romboidales con cordón franciscano, claustro alto. Fotografía Brenda Chávez, 2013.



Figura 25. A) Margen de medias flores. B) Margen lateral de dos tipos de flores. Ambos tomados de las *Horas de Vostre*, 1520, p.24 y 35. C) Fragmento de pintura de la celda del prior, compuesto por cuadros compuestos por dos tipos de flores. Fotografía Brenda Chávez, 2013.

Finalmente, varias composiciones geométricas tipo tapiz del claustro muestran afinidades considerables con algunos marcos delgados que se repiten en cientos de páginas de las *Horas* de Simon Vostre y Thielman Kerver¹¹⁸. Por un lado, el diseño del cuarto del prior, compuesto por mosaicos cuadrados que intercalan dos tipos de flores grandes¹¹⁹; (Figura 24) por otro, el guardapolvos en negro y bermellón del claustro alto con apariencia de tejido, compuesto por diseños romboidales con representaciones esquemáticas de flores¹²⁰. (Figura 25)

Lo propuesto con anterioridad por Isabel Estrada acerca del poderoso influjo de los *Libros de Horas* franceses en la Nueva España durante el siglo XVI¹²¹ y la probada influencia de éstos en varios programas pictóricos conventuales. Sumado a las correspondencias formales que hemos revisado para el caso particular de Zinacantepec me lleva a plantear la hipótesis de que el diseño de la pila bautismal y el friso del bautisterio también provienen de ilustraciones recurrentes en los *Libros de Horas* franceses. Propongo que la composición se diseñó a partir de motivos –volutas, cornucopias, zoofitomorfos, flores, roleos y acantos– inspirados en dos o tres cenefas de alguna edición francesa de *Libros de Horas de la Virgen*, como la de Simon Vostre de 1520¹²². En el Cuadro 1 se detallan las afinidades y posibles indicadores de esta relación.

Estos motivos no sólo se modificaron estilísticamente, también se cambiaron de lugar, posición, proporción o dirección según fuera necesario para crear un *nuevo diseño* que se adaptara al espacio entre los medallones de la pila. Además se añadieron algunas flores y aves a la composición. (Figura 26) El *nuevo diseño* se trasladó a la pila y a los muros del bautisterio, proceso durante el cual canteros y pintores plasmaron a *su manera*

¹¹⁸ Queda pendiente la comparación con algunos diseños similares de los conventos Espazoyucan y Huejotzingo. Bien podrían tratarse de diseños genéricos copiados de ediciones de *las Horas* que se popularizaron y copiaron por diferentes conjuntos conventuales.

¹¹⁹ Vostre, *Las horas de Nuestra señora: con muchos otros oficios y oraciones* (Paris, 1520, 64).

¹²⁰ Vostre, *Las horas de Nuestra señora: con muchos otros oficios y oraciones* (Paris, 1520, 24 y 35). Este diseño genérico se repite en muchas páginas de la *Horas* con algunas variaciones. Es posible que funcionara como base para construir las dos composiciones base del tapiz de Zinacantepec.

¹²¹ Isabel Estrada señala que el primer libro impreso en llegar a territorio novohispano, al hoy estado de Yucatán, fue un ejemplar de *Horas* de Jerónimo de Aguilar. (“Apuntes sobre el origen...”, 517).

¹²² Vostre, *Las horas de Nuestra señora: con muchos otros oficios y oraciones (Officium Parvum Beatae Mariae Virginis. Español)*, (Paris, 1520?, 83, 65, 58). No es posible saber cuál edición en particular se utilizó para el programa iconográfico del convento. Por la relación entre sus ilustraciones, es probable que se tratara de alguna edición, de principios del siglo XVI de Vostre o Kerver, que combinara el grupo de diseños que he propuesto como modelo de las pinturas de Zinacantepec. Hipótesis que queda abierta a futuras contrastaciones.

los motivos, lo que explicaría las variaciones entre ellos. Las relaciones del diseño de Zinacantepec con las ilustraciones de la *Horas* se describen en el Cuadro 1 y una posible secuencia de adaptación de los modelos se desarrolla en la Figura 26.

Cuadro 1: Correspondencias entre el diseño de la pila bautismal y las ilustraciones de <i>Las Horas</i>	
<p>Modelo 1. <i>Centro de flores dobles y fitozoomorfos</i>: De esta composición es posible que resultara el diseño central, a <i>candelieri</i>, a partir de la modificación de los personajes zoofitomorfos. Se imitó el rostro de los personajes: boca alargada y pelaje hacia atrás. Por otro lado, la lengua se copió únicamente en la pintura mural. Una diferencia importante, es el cuerpo alargado en forma de roleo del zoofitomorfo que se representó enrollado en los diseños de Zinacantepec, pero ambos rematan en flor de 3 o 4 pétalos. El motivo central se modificó dando una apariencia de doble flor.</p>	
<p>Modelo 2. <i>Volutas, acantos y flores</i>: Éste pudo ser la base para la composición que se localizan a cada lado del elemento central. El motivo de voluta, flores y acantos brotando de una flor en el libro, parece haberse desdoblado para el diseño de la pila. La voluta –con un delineado doble, muy parecido tanto en el grabado como en la pila y la pintura– se colocó hacia arriba y solo en uno de los lados del diseño. Los elementos florales que acompañan a la voluta–flores de cinco pétalos y acantos– se colocaron saliendo de la segunda flor.</p>	
<p>Modelo 3. <i>Base voluta- cornucopia</i>: Las cornucopias que se localizan en la parte inferior del grabado de la que salen 6 o 7 hojas, pudieron ser la base para el diseño de las dobles flores, es decir, se simplificaron para dar la forma de motivos florales de las que salen las volutas. Esto puede reconocerse con mayor detalle en la pintura mural donde se copiaron los pequeños cuadros en el cuello de la cornucopia.</p>	

Vostre, *Las horas de Nuestra señora: con muchos otros oficios y oraciones*, 1520, p.83.

Vostre, *Las horas de Nuestra señora: con muchos otros oficios y oraciones*, 1520, p.65

Vostre, *Las horas de Nuestra señora: con muchos otros oficios y oraciones*, 1520, p.65

Propuesta de secuencia creativa del diseño de Zinacantepec



Figura 26. Por fila y en orden ascendente: A) Las tres ilustraciones propuestas como modelos del diseño de Zinacantepec. B) Motivos extraídos de cada cenefa para la creación del diseño: volutas, cornucopias, flores y zoofitomorfos. C) A la izquierda: la sección de “doble flor y voluta” en pintura y escultura y la reconstrucción a partir de los motivos del libro. A la derecha: la sección de “zoofitomorfos” en escultura y pintura. D) Módulos completos del diseño en pintura mural y en pila bautismal. A diferencia de la pila, en el friso se copió la lengua de los zoofitomorfos y se representó de forma más cercana al modelo el cuello de la cornucopia. En la pila el diseño se comprime por el espacio limitado entre medallones, lo que hace que los motivos estén más cerca el uno del otro y la composición se modifique.

Los angeles desnudos de Epazoyucan y “los pintores indios de México que pintaban de romano”

Dejemos por un momento Zinacantepec para tratar de hallar fenómenos paralelos en otros espacios religiosos de la Nueva España. Los grutescos del claustro bajo del convento agustino de Epazoyucan, en Hidalgo, son parte de un programa pictórico en el que prevaleció la diversidad iconográfica. Por ejemplo, los diseños únicos para cada hornacina y puerta del claustro bajo; complejas composiciones con acantos, flores, frutos, variedad de aves y ángeles desnudos. La calidad técnica de los murales ha llevado a varios estudiosos a asegurar la participación de artistas europeos¹²³.

El modelo propuesto para estas pinturas por Isabel Estrada fue, nuevamente, un *Libro de Horas* francés de principios del siglo XVI, posiblemente de Thielman Kerver. Un ejemplar de 1514 encontrado en el Fondo de la Biblioteca Nacional de España, nos permitió corroborar la presencia de diseños muy similares a los murales del convento¹²⁴. En las figuras 27, 28 y 29¹²⁵, se organizan y comparan cuatro composiciones de pintura mural –la hornacina del *Camino al Calvario*, del *Ecce Homo* y las puertas de la antesacristía y el anterefectorio– y los diseños de las *Horas* que se proponen como modelo¹²⁶.

Isabel Estrada describió la serie de ángeles erguidos representados en la base de las hornacinas y puertas del claustro como “todos magníficos y en su mayoría diferentes uno del otro”, y propuso – al no encontrar en el ejemplar de Kerver la fuente directa de cada uno de éstos– que el carácter único de los ángeles puede ser indicador de las posibilidades de inventiva del artista. O bien, pudieron provenir de una edición más tardía del libro en la que estos ángeles y hojarascas integraban una unidad dentro de la serie¹²⁷. Considero probable que el diseño de estos ángeles sea producto de la adaptación de los *putti* de las cenefas verticales del libro. En el caso específico de la hornacina del *Camino al Calvario* es

¹²³ Vease: Kubler, Toussaint, *Pintura colonial en México*, 36 y Jaime Abundis Canales, "El convento agustino de San Andrés Epazoyucan", *Cuadernos de Arquitectura Virreinal*, no. 8, (México: UNAM, 1990), 47.

¹²⁴ Thielman (ed.), *Hore intemerate dei genitricis virginis marie secundum vsum romanae curie*, (Paris, 1514).

¹²⁵ Todas los diseños impresos incluidos en estos comparativos corresponden a la edición de Thielman (ed.), *Hore intemerate dei genitricis virginis marie secundum vsum romanae curie*, (Paris, 1514). Las páginas de donde fueron extraídos se especifica en el pie de imagen.

¹²⁶ Nos limitamos a estos ejemplos por tema de espacio pero cabe mencionar que a lo largo del claustro bajo se localizan ejemplos de ornamentos inspirados en las cenefas del libro de horas. Los diseños geométricos, tipo “tapiz” de varios espacios del claustro parecen provenir de patrones del mismo libro.

¹²⁷ Estrada de Gerlero, “Apuntes sobre el origen y la fortuna del grutesco...”, 167.

muy evidente que se trata de la modificación e integración de un caballero posado sobre un pedestal y de los cupidos y *putti* representados en varias páginas del libro. (Figura 27)



Figura 27. A) *El Camino al Calvario* con marco de grutescos en grisalla, en el convento de Epazoyucan. Fotografía Brenda Chávez, 2014. B) Cenefa de patos con cuello enlazado entre flores y acantos. Se adaptó a la parte superior de la hornacina. C) Cenefa de roleos vegetales con búho. Corresponde a las secciones laterales de la hornacina. D) Cenefa vertical de caballero con armadura a la romana, el pedestal se reprodujo idéntico en el arranque de la cenefa. E) Cenefa de *putto* con arco entre hojarasca. Este motivo pudo inspirar al ángel que ocupa el lugar del caballero en la pintura mural. Thielman (ed.), *Hore intemerate dei genitricis virginis marie secundum vsum romanae curie*, Paris, 1514, pp. 16, 14, 31, 82.

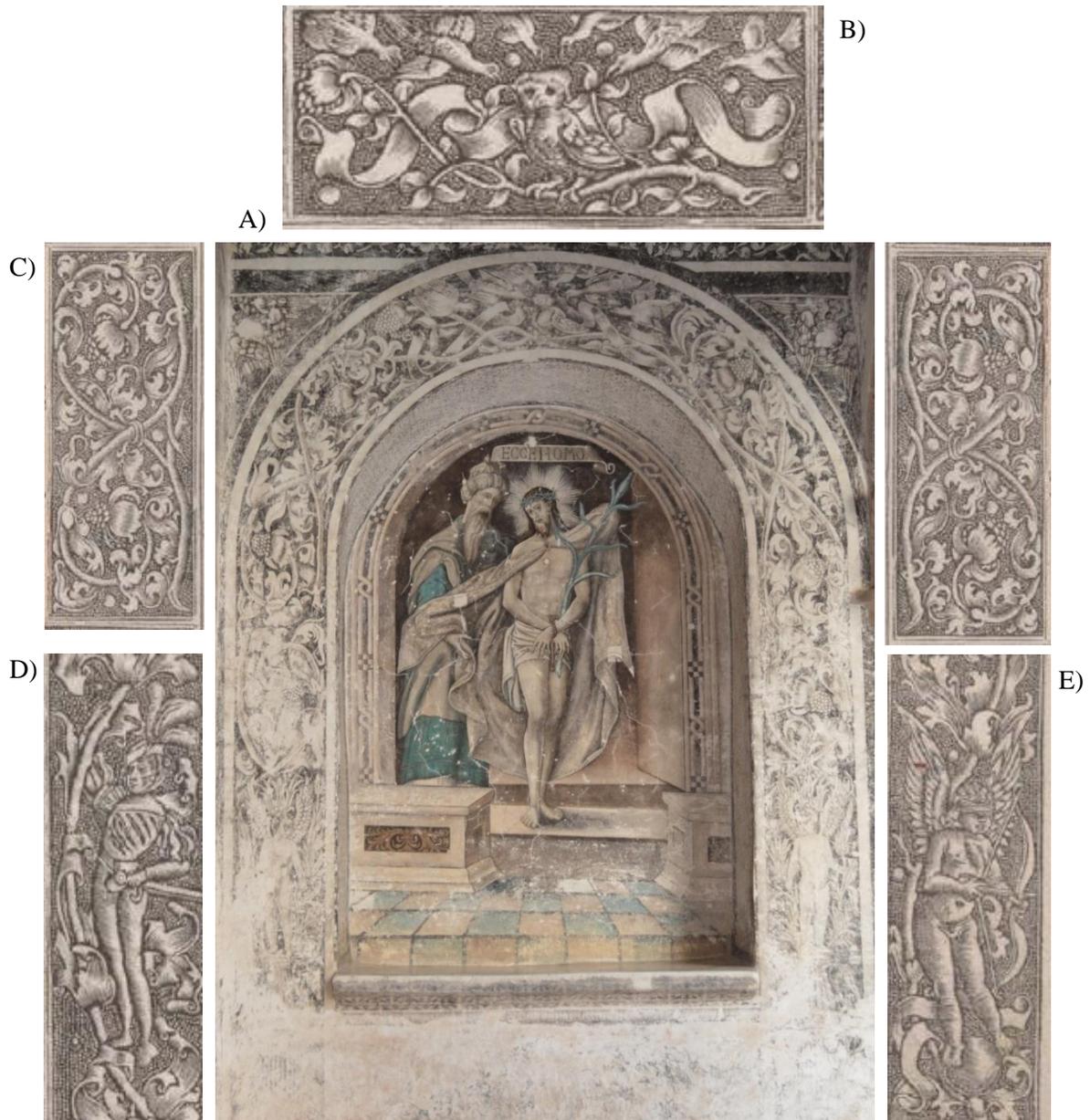


Figura 28. A) *Ecce Homo* con marco de grutescos en grisalla, en el convento de Epazoyucan. Fotografía Brenda Chávez, 2014. B) Cenefa de búho sobre el tallo de una flor con seis aves volando sobre su cabeza. Se adaptó a la parte superior de la hornacina. C) Cenefa de racimos de uvas atados. Corresponde a las secciones superiores de los laterales de la hornacina D) Caballero entre hojarasca con espada y tocado de plumas. E) *Putto* con arco entre hojarasca. Ambos diseños pudieron inspirar a los ángeles de la base de la hornacina. Thielman (ed.), *Hore intemerate dei genitricis virginis marie secundum vsum romanae curie*, Paris, 1514, pp. 68, 93, 41, 31.



Figura 29. A) Puerta del anterefectorio, decorada con una composición de grandes flores y racimos de uvas. En la parte media de los laterales se representó un par de ángeles mirando a lados opuestos con un “tocado” de acantos y frutos. B) Puerta de la antesacristía, decorada con acantos, grandes flores y racimos de uvas que enmarcan el escudo agustino. En la base de la composición dos ángeles desnudos, de cabello rizado y largas extremidades, miran hacia la entrada. Claustro bajo del convento de Epazoyucan. Fotografía Brenda Chávez, 2014. C) Cenefa vertical de hojarasca con una figura femenina sentada en la base y dos niños cazando un ave. En la parte superior del diseño hay un gran elemento floral que se copió idéntico en las composiciones del convento. D) Cenefa con dos caballeros que ascienden entre tallos y acantos. El caballero con espada y tocado de plumas pudo inspirar la postura y rasgos de los ángeles de la puerta del anterefectorio. En la parte superior de la ilustración hay una flor con grandes pistilos enrollados que se representó idéntica sobre el vano de acceso. E) Cenefa de largos tallos y acantos, una figura femenina sentada en la base y un niño escalando entre racimos de uvas muy parecidos a los de las composiciones de pintura mural. Thielman (ed.), *Hore intemerate dei genitricis virginis marie secundum vsum romanae curie*, Paris, 1514, pp. 258, 41, 93.

Los motivos provenientes del modelo no fueron sólo adaptados a los espacios que iban a decorar, sino también mezclados para formar imágenes diferentes. Estos comparativos pueden darnos cuenta de los motivos iconográficos de las *Horas* que no fueron considerados para las composiciones murales; figuras femeninas, desnudos de adultos, armas, entre otras. En Epazoyucan prevalece la abundancia de flores, frutos y aves, y el ritmo de enormes tallos y acantos. Los ángeles desnudos –de los que no hay referencia directa en el libro– son la base de estas exuberantes composiciones naturales. A partir de motivos extraídos de varias cenefas del libro, se diseñaron *composiciones únicas*, como propuse, también, para el diseño de Zinacantepec. Una nueva pregunta surge, ¿quién pudo ser el responsable de estas mezclas? ¿Es posible que pintores indígenas intervinieran en la modificación y adaptación de los modelos?

Si bien, la figura del fraile programador como responsable de la selección y planeación del programa iconográfico debió ser el común denominador en el proceso artístico conventual, no debemos descartar la posibilidad de que pintores nativos participaran en la concepción de algunas imágenes. Coincido con Pablo Escalante en que la frecuente inclusión de símbolos nativos en la decoración de los conventos, no implica necesariamente la toma de decisiones y la construcción de propuestas propias a los indígenas en un conjunto pictórico¹²⁸. Pero considero que en ciertas etapas y temas de los programas iconográficos conventuales, principalmente los de carácter ornamental, los artistas indios tuvieron mayores posibilidades de intervenir, desde luego, bajo la supervisión de los frailes.

No debemos olvidar la intensa regulación y examinación de las obras religiosas novohispanas, en el *I Concilio Provincial* (1555) se acusa a los pintores indios de “[...] sin saber pintar, ni entender lo que hacen, pintan imágenes todos los que quieren, lo cual resulta en menosprecio de nuestra Santa Fe”.¹²⁹ Ya en 1552, el Virrey don Luis de Velasco se pronunció al respecto e impuso el requisito de examinación:

Por cuanto soy informado que algunos indios pintores, así de la parte de México como de Santiago, [...] los cuales como no están examinados hacen dichas imágenes sin aquella perfección que se requiere en aprobio y de servicio de Dios Nuestro Señor, por lo cual conviene que ningún indio, no pinte las dichas imágenes sin que primeramente sean

¹²⁸ Escalante, *Los códices mesoamericanos antes y después de la conquista española*, 340.

¹²⁹ Juan de Tejeda y Ramiro, Colección de cánones y decretos de todos los concilios de la Iglesia de España y de América, t. III (Madrid, 1989-59) 810, citado por José Guadalupe Victoria, *Pintura y sociedad en Nueva España Siglo XVI*, (México: UNAM-III, 1986), 101.

examinados y los que hubieren de pintar, sean en la capilla de San José del convento de San Francisco de esta ciudad de México hasta que, como dicho es, sean examinados.¹³⁰

Con las *Primeras Ordenanzas*, de 1557, se establecen las reglas y la organización entorno a las artes mecánicas. Se detalla lo referente a las cuatro categorías de pintores: imagineros, doradores, sargueros y fresquistas. Con respecto a estos últimos:

“[...] mandamos que los oficiales que hubieren de labrar al fresco sobre encalados, que sean examinados en las cosas siguientes: de lo **romano** y de **follajes**¹³¹ y figuras, conviene que sea dibujador y sepa la templa que requiere la cal al fresco porque no se quite después de pintada aunque se lave¹³².”

El conocimiento y manejo de la pintura de *romano* o de grutesco, tan en boga en Europa en esa época, fue una de las habilidades en las que se entrenó y examinó a los “fresquistas”. La posible existencia de pintores especializados en ciertas tareas y temas de la pintura mural es un tema bien trabajado por Isabel Estrada, recordemos su hipótesis acerca de la existencia de cuadrillas de pintores trashumantes, entrenados en las escuelas de artes mecánicas, para la ejecución de grutescos por diferentes regiones de la Nueva España¹³³.

Con anterioridad, Luis Mac Gregor identificó semejanzas importantes de algunos diseños de grutesco en diferentes conventos. El autor propuso que la pintura de grutesco pudo convertirse en una “moda” durante el siglo XVI. Ya fueran frailes, pintores indios o ambos, los grupos se desplazaban de un convento a otro para ejecutar las pinturas¹³⁴. El autor sustenta esta hipótesis a partir de una comunicación personal con Federico Gómez:

Dice el D. Federico “*que el Dr. D Nicolás León le mostró una nota de su mano que copiaba un fragmento de carta dirigida por D. Vasco de Quiroga a Fray Alonso de la Veracruz en la que le daba las gracias por haberle enviado los pintores indios de México que pintaban de romano [...]*”¹³⁵.

¹³⁰ “Documento acerca de la Escuela de San José de lo Naturales”, (apéndice 1), en Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México*, 218.

¹³¹ Es importante mencionar que tanto en fuentes coloniales como en investigaciones tempranas, pueden encontrarse varios términos para referirse al grutesco, por ejemplo “pintura de romano”, “cenefas” o “follajes”, o simplemente “frisos” o “enmarcamientos”.

¹³² “Ordenanzas de Pintores y Doradores 1557, Colección de Ordenanzas de la Muy Noble, Insigne, Muy Leal, Ciudad de México. Tomo 1. Hízolo el licenciado don Francisco del Barrio Lorenzot”, del folio 50v al 64r, en Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México*, 221. (Las negritas son mías)

¹³³ Estrada de Gerlero, *La pintura durante el virreinato*, 1016.

¹³⁴ Luis Mac Gregor, *Actopan*, Memorias del Instituto Nacional de Antropología e Historia IV (México: INAH/SEP, 1955), 35.

¹³⁵ Luis Mac Gregor, *Actopan*, 35.

Según el autor, la nota era del siglo XVI, desgraciadamente no ofrece mayores datos para corroborarla. Tanto Vasco de Quiroga (1470-1565) como Alonso de la Veracruz (1507-1584) fueron actores importantes en la evangelización de la provincia de Michoacán y participaron en la construcción de conventos y hospitales, por lo que su relación y cooperación es totalmente factible. Por otro lado menciona a los “pintores indios de México” refiriéndose seguramente a artistas de San José de los Naturales¹³⁶. En ese caso, es probable que pintores de la capital de la Nueva España, especializados en las decoraciones de grutesco, fueran enviados a otras provincias, en este caso Michoacán, para apoyar en los trabajos decorativos¹³⁷.

Algunos cronistas del siglo XVI y XVII hacen referencia a la cooperación y la organización de artistas en equipos y talleres. El franciscano Diego de Valadez afirma en su *Rhetorica Cristiana* que una vez entrenados en las artes, por frailes como Pedro de Gante, los maestros indios enseñaban a otros más jóvenes o menos avanzados. En ocasiones, éstos eran enviados a los conventos donde necesitaban sus servicios como pintores.¹³⁸ El agustino Diego de Basalenque menciona acerca de la escuela de Tiripitío, uno de los centros novohispanos de formación en las artes mecánicas más importante, que fue “[...] la escuela de todos los oficios para los demás pueblos de Michoacán de donde le vino gran parte de su ruina, *por las salidas que hacían (artistas) a otros pueblos*, y no volvían”¹³⁹. También se hace referencia a las relaciones de cooperación entre escuelas, el padre Juan de Grijalva escribió que los frailes procuraban que los indios supiesen los oficios mecánicos, “[...] que acá no sabían, *enviándolos a México* y poniéndolos con maestros, en particular aquellos (oficios) de que había necesidad en aquel pueblo [...]”¹⁴⁰.

¹³⁶ Otros cronistas hacen referencia a los artistas de San José de los Naturales con esta expresión: “[...] han salido grandes pintores después que vinieron las muestras e imágenes [...] en especial **los pintores de México**, porque allí va a parar todo lo bueno que a esta tierra viene [...]” (Toribio de Benavente, *Relaciones de la Nueva España*, [México: Ediciones de la Universidad Autónoma de México, 1956], 192.) (Las negritas son mías).

¹³⁷ Brenda Chávez Molotla, *La pintura mural de grutesco en el siglo XVI: Trabajo pictórico, tecnología y circulación de imágenes en conventos novohispanos*, Tesis de Licenciada Arqueología, (México, ENAH, 2013). 109.

¹³⁸ Diego de Valadés, *Rhetórica cristiana*, Tarsicio Herrera Zapién (trad.), 2ª ed., (México: FCE, 2003), 471.

¹³⁹ Diego de Basalenque, *Historia de la Provincia de San Nicolás de Tolentino de Michoacán, Del Orden de N.P.S Agustín*, (México: Editorial JUS, 1963) 60.

¹⁴⁰ Juan de Grijalva, *Crónica de la Orden de N.P.S. Agustín en las Provincias de la Nueva España*, (México: Porrúa, 1985), 158.

En ese sentido, considero probable la existencia de “los pintores indios que pintaban de romano”, es decir, de equipos entrenados en la ejecución de grutescos –uno de los temas más recurrentes en la decoración conventual novohispana del XVI– familiarizados con las imágenes europeas y con un corpus de modelos suministrado y aprobado previamente por maestros y frailes. La evidencia material refuerza lo anterior, consideremos la importante cantidad de diseños de grutesco repetidos por diferentes conventos novohispanos de las tres órdenes religiosas –muchos de ellos con importantes afinidades estilísticas–, identificados por Isabel Estrada, y a los que he podido sumar otros tantos¹⁴¹. Con eso no pretendo sugerir que la ejecución de la pintura mural de grutesco fuera en todos los casos obra de estos pintores itinerantes, ni que éstos actuaran sin el control de los frailes. Lo que quiero señalar es que la hipótesis de equipos trashumantes y la evidencia material, abre la posibilidad de que el trabajo de artistas nativos en esta tarea fuera más allá de simples ejecutantes. La especialización técnica, la familiaridad con los modelos y la ejecución de estarcidos, puede considerarse, a mi parecer, una participación de co-creación –junto con frailes– de “diseños derivados” de las imágenes europeas.

Volutas y flores entre mundos

Mucho se ha avanzado en el rastreo de libros o grabados que pudieron servir como modelos de las obras novohispanas, pero aún falta camino en el estudio de los procesos de recepción de estas imágenes por los artesanos indígenas y los frailes¹⁴². Si bien, es fundamental identificar las referencias visuales de las imágenes creadas en el siglo XVI –como una brújula que nos ayude a no perdernos en las interpretaciones– este es apenas el

¹⁴¹ En 2013 registré 14 diseños repetidos en 17 conventos del Centro de México (Chávez, *La pintura mural de grutesco en el siglo XVI*, 112-138). Como resultado del trabajo de campo para este ensayo académico (2014-2015) pude sumar 5 diseños más, reproducidos en conventos como Tepeapulco, Zempoala, Tecali de Herrera, Tlalmanalco, Zinacantepec, Huejotzingo, Epazoyucan, Actopán, Cholula, entre otros. Queda pendiente su comparación y análisis en trabajos posteriores.

¹⁴² Trabajos acerca del problema de los modelos europeos y el proceso de construcción de las imágenes novohispanas en Pablo Escalante Gonzalbo (Coord.) *El Arte Cristiano-Indígena del Siglo XVI Novohispano y sus Modelos Europeos*, (México: Seminario de Historia del Arte / Colección de Arte Prehispánico y Colonial, CIDHEM, 2008). Es de destacar la propuesta de Concepción García Sáiz, acerca de las tres principales respuestas de artistas indios frente a los modelos europeos: (1) la asimilación conceptual y su correspondiente representación material, (2) la asimilación técnica compartida con la reserva conceptual y [...] (3) la asimilación conceptual y su traducción al lenguaje artístico autóctono, dentro de un contexto propio de la cultura occidental. (Concepción García Sáiz, “La interpretación de los modelos europeos en las artes de tradición indígena.” *Felipe II y el arte de su tiempo*, [Madrid: Fundación Argenteria-Visor (Colección Debates Sobre Arte, 8), 1998], 293-303).

primer paso para la comprensión del proceso de formación de la cultura visual novohispana.

El estudio del arte del siglo XVI nos da testimonio de que la incorporación y familiaridad de los pintores y escultores indígenas con los nuevos cánones artísticos no fue un proceso lineal y mucho menos idéntico. Como bien señaló Isabel Estrada, gran cantidad de frisos de grutesco muestran una destreza técnica mayor que el de las escenas pasionarias o hagiográficas que enmarcan¹⁴³. Esto no se debe únicamente a la especialización de artesanos en ciertas tareas o a que muchos de los programas fueron ejecutados en diferentes etapas; también es probable que entre pintores y escultores formados en un mismo taller coexistieran diferencias técnicas y estilísticas. No sólo entre los más jóvenes y menos familiarizados con el arte antiguo y los mayores con importante arraigo al estilo prehispánico.

Ciertos detalles de la franja ornamental permiten suponer que la pila de Zinacantepec fue resultado del trabajo de al menos dos escultores con grados distintos de asimilación y manejo de las formas y motivos representados. Esto es especialmente evidente en uno de los módulos de la pila –entre el medallón del Arcángel San Miguel y el Bautizo de Jesús – donde las dos flores de uno de los extremos tienen un tratamiento –casi glífico– diferente al del resto.¹⁴⁴ Toda esa sección fue ejecutada, a mi parecer, con mayor maestría que las demás –muy evidente en el detalle de las alas y el cuerpecillo de las aves (Figura 30A). Es posible que estas variaciones sean resultado del trabajo de dos o más canteros frente a un mismo modelo. Las diferencias de hecho, se extienden a la ejecución, menos detallada, de los medallones¹⁴⁵. (Figura 27) ¿Es posible suponer que estas diferencias sean la huella del trabajo conjunto de un maestro y sus aprendices?

Según Pablo Escalante, en los códices novohispanos es muy común la coexistencia de varios estilos y diversos grados de familiaridad con las nuevas formas artísticas, ya sea de un manuscrito a otro o en una misma obra. Un movimiento oscilatorio propio de ese

¹⁴³ Estrada de Gerlero, “Apuntes sobre el origen y la fortuna del grutesco”, 155.

¹⁴⁴ Reyes Valerio asocia una de las flores de esta sección –por los dos círculos o rodetes– con el glifo 2.Caña que corresponde al año 1559 (Figura 30A). Según el investigador, bien podría tratarse de la fecha de ejecución de la pila, relación que no se atreve asegurar pues contradice el año inscrito en la pieza, 1581. (Reyes Valerio, *Arte indocristiano. Escultura del siglo XVI...*, 280)

¹⁴⁵ Reyes Valerio mencionó con anterioridad que la decoración floral de la pila posee mejor ejecución que los medallones que en su opinión muestran “un barbarismo pleno” (Reyes Valerio, *Arte indocristiano. Escultura del siglo XVI...*, 181)

proceso en el cual lo antiguo interactúa y busca acomodo al lado de lo nuevo o moderno¹⁴⁶. Aunque nuestro objeto pertenece a un contexto de creación distinto al de los manuscritos novohispanos, es posible considerar que las tensiones, contrastes y variaciones contenidas en la pila de Zinacantepec pueden responder a ese fenómeno.



Figura 30. Composiciones de “doble flor y voluta” de los cuatro módulos de la pila. A) Detalle entre el medallón de San Miguel y El Bautizo de Jesús. B) Detalle entre el Bautizo de Jesús y la Anunciación. C) Detalle entre La Anunciación y San Martin de Tours. D) Detalle entre San Martin de Tours y San Miguel. Destaca la variedad estilística de una sección a otra; el grado de detalle, la forma de las flores y hojas y la proporción de los motivos.

Esta propuesta acerca del proceso creativo de la pila bautismal busca ilustrar la infinidad de relaciones involucradas en el diseño y ejecución de esta pieza. El objetivo,

¹⁴⁶ Escalante, *Los códices mesoamericanos...*, 337.

más que enfocarse en los significados y el simbolismo del objeto, ha sido, primero, exponer la complejidad de las obras artísticas novohispanas, y la necesidad de analizarlas como una red de relaciones entre personas, imágenes, estilos y técnicas. En este caso, salir del bautisterio hacia otras dependencias del convento, observar procesos paralelos en otras regiones de la Nueva España, escudriñar entre los posibles libros que circulaban por bibliotecas y talleres artísticos. En síntesis, pensar a indígenas y frailes como personas capaces de imaginar y crear *nuevas imágenes*, permite ampliar las perspectivas interpretativas acerca del arte del siglo XVI.

Por otro lado, el análisis y comparación de diseños ornamentales novohispanos con sus modelos europeos, como lo *Libros de Horas* franceses, conduce inevitablemente a cuestionarnos las razones por las que algunas formas del universo de los grutescos –y también del imaginario medieval– han sido interpretadas como de origen prehispánico. No se trata únicamente de motivos estandarizados como las volutas o las vírgulas. A propósito de Epazoyucan, Christian Duverger identifica una flor con largos pistilos, como *cuerdas enrolladas* en alusión al símbolo prehispánico de autosacrificio¹⁴⁷. Este motivo floral es, de hecho, un elemento muy común en los marcos decorados de las *Horas* de Theilman Kerver. (Figura 31) Así como este hay muchos ejemplos de una cierta *confusión* acerca “del origen” de motivos iconográficos de las decoraciones conventuales¹⁴⁸. Vale la pena preguntarnos por qué sucede con especial frecuencia en el plano de los grutescos ¿Qué implicaron esas similitudes formales entre un ornamento clásico y el arte indígena durante el siglo XVI?

Serge Grusinzki ha señalado con anterioridad que la libertad que ofrecía el grutesco europeo pudo adquirir una nueva dimensión en territorio americano. A diferencia del orden visual impuesto por la Iglesia, los grutescos coincidían en algunos aspectos con los lenguajes artísticos indígenas; negación del espacio, la ingravidez de las formas, la proliferación de híbridos¹⁴⁹. Según el investigador, en los grutescos de la psicomaquia de centauros y guerreros indígenas de Ixmiquilpan, y el del mono y la centauresa en la Casa

¹⁴⁷ Christian Duverger, *Agua y fuego. Arte sacro indígena de México en el siglo XVI*. (México: Santander Serfin, 2003), 112.

¹⁴⁸ Varios motivos híbridos de los frisos de la iglesia de Ixmiquilpan fueron interpretados de forma similar por Duverger: un “*cipacli*” y un “caballero águila”. Elementos iconográficos de los que puede encontrarse un paralelo formal con muchos motivos del universo de los grutescos (Duverger, *Agua y Fuego*, 174 y 205).

¹⁴⁹ Gruzinski, *El Pensamiento Mestizo. Cultura amerindia y civilización de renacimiento*, 204.

del Deán, los mestizajes no se reducen a un choque o superposición de formas europeas y de formas indígenas. Las proximidades formales entre el arte prehispánico y el grutesco consiguieron asociar ciertos motivos que sin importar su origen –local o europeo– fueron objeto de reinterpretaciones indígenas: “Ni uno ni otro son un producto puro de los medios que los han concebido y difundido”. En ese sentido, Gruzinski considera al grutesco como un “atractor”, en tanto género que permitió conectar aspectos del arte y de pensamiento indígena y occidental¹⁵⁰.



Figura 31. Composición lateral de flores y ave, las Horas de Kerver. Y detalle de la cenefa de la hornacina de la Crucifixión en el Claustro bajo de Epazoyucan.

Si la flor de Epazoyucan fue resignificada como símbolo del autosacrificio por los pintores y fieles indígenas, o las volutas renacentistas con las prehispánicas de agua y canto; O si acaso los motivos antropozoomorfos del universo clásico hicieron eco con las deidades prehispánicas, son cuestiones que no intento contestar aquí. Me interesa apuntar a que el repertorio formal del grutesco abrió ilimitadas posibilidades expresivas, y también interpretativas, en la Nueva España. No sólo en el plano de los programas pictóricos como los de Ixmiquilpan o la Casa del Deán, dónde la yuxtaposición de elementos del universo prehispánico y personajes de la mitología clásica es evidente e innegable. Las proximidades formales pudieron extenderse a motivos más comunes y estandarizados del grutesco: flores, volutas, vírgulas e híbridos. Estos procesos de yuxtaposición, pero también de síntesis, sucedieron en los márgenes de las escenas cristianas, en las cenefas ornamentales –pintadas o esculpidas– de los programas iconográficos conventuales. Considero que la pila bautismal de Zinacantepec expresa, en palabras de Reyes Valerio,

¹⁵⁰ Gruzinski, *El Pensamiento Mestizo. Cultura amerindia y civilización de renacimiento*, 234.

una “asociación de ideas”, pero no como una simple práctica de retomar símbolos paganos para darles un nuevo sentido. Una asociación de ideas en la cual las formas afines, las diferencias y los orígenes se desdibujan para construir nuevas expresiones.

CAPÍTULO 3. LAS METAMORFOSIS DEL GRUTESCO EN NUEVA ESPAÑA. DEL NATURALISMO Y LAS NUEVAS SOLUCIONES PLÁSTICAS

El escrutinio de los modelos europeos de la pintura mural novohispana es un trabajo tan arduo como útil para cuestionar y analizar procesos artísticos en el contexto del siglo de conquista. La comprensión del surgimiento de una cultura visual propiamente novohispana sólo es posible si consideramos, por un lado, los universos artísticos en confrontación y, por otro, las transformaciones e innovaciones formales posteriores. En el siglo XVI, el estilo y la técnica indígena ya no es una calca de lo que era en la época prehispánica, pero tampoco es, como veremos en este capítulo, un puñado de reminiscencias casi olvidadas. Lo que sucede en el plano del grutesco, en tanto género figurativo ornamental en el que la participación indígena parece haber tenido especial importancia, tiene mucho que aportar a la discusión.

Una particularidad del género de grutesco en Nueva España es el desarrollo principalmente a manera de cenefas y frisos. Los ricos programas iconográficos en grandes cámaras y bóvedas decoradas, como las italianas o españolas, no existen en el horizonte novohispano –lo más parecido son las bóvedas del sotocoro de la iglesia de Tlayacapan o Meztitlan, conformadas por motivos relativamente limitados; acantos, *putti* y flores principalmente. Esto contrasta con otras latitudes americanas, en el Reino de Nueva Granada las techumbres de principios del siglo XVII de la Casa de Don Juan Vargas en Tunja, se componen de una iconografía compleja de personajes mitológicos, alegorías y seres fantásticos. Obras ejecutadas, al parecer, por el pintor italiano Angelino Medoro con ayuda de artistas mestizos o indígenas¹⁵¹. El desarrollo predominante del grutesco en cenefas y frisos, muy probablemente, fue resultado no sólo de la escasa participación de artistas europeos –con un bagaje y una cultura visual renacentista–, al menos hasta finales del XVI, sino principalmente de las limitaciones atribuibles al formato de los modelos utilizados¹⁵². Recordemos que la mayoría de las fuentes identificadas para los grutescos

¹⁵¹ Rodolfo Vallín, *Imágenes bajo Cal y Pañete. Pintura mural de la colonia en Colombia*, (Colombia: El sello, 1998). 93. Otros ejemplos maravillosos, en la misma ciudad, se localizan en la Casa de Suárez Rendón y la Casa de Don Juan de Castellano.

¹⁵² Isabel Estrada de Gerlero considera que la bidimensionalidad y linealidad de la pintura mural novohispana, justamente, se debe a las características formales del grabado europeo. (Estrada de Gerlero, *Muros, sargas y papeles...*, 539).

novohispanos son marcos y frontispicios de libros o láminas, lo que explicaría porque estos ornamentos suelen constreñirse a ese formato lineal, ya sea vertical u horizontal.

En el aspecto estilístico, las características de los grabados fueron también cruciales. En palabras de Jorge Alberto Manrique, cuando se le pedía a los indios trasladar al fresco o al relieve aquellos modelos, los copiaba literalmente, por una “incapacidad cultural” de comprenderlos en modo cabal¹⁵³. Los grabados eran fuentes incompletas, que proporcionaban modelos de escorzo, en blanco y negro, en los que era imposible transferir el tratamiento de la luz¹⁵⁴. Además, según Pablo Escalante, los modelos de la tradición europea que estaban a la disposición de los artistas en el siglo XVI, no eran suficientes y tenían las limitaciones inherentes a su género: se trataba, en su mayoría, de grabados de unos cuantos centímetros por lado¹⁵⁵. Esto hacía necesario que los pintores o escultores resolvieran ciertos aspectos según su comprensión de los modelos. En esas decisiones, titubeos, cambios, errores y soluciones de los artistas indígenas y de los frailes es donde se encuentra, a mi parecer, la riqueza de estas obras, pues son el testimonio de procesos de experimentación y ajuste con las nuevas formas artísticas¹⁵⁶.

Las respuestas a las imágenes europeas fueron diversas y, por lo tanto, no se deben generalizar. En el caso del grutesco, existen ejemplos muy particulares como los del claustro alto del convento de Ixmiquilpan o los del claustro bajo y alto de Epazoyucan, ambos en Hidalgo, en los que la maestría y detalle rebasan a algunos ejemplares españoles. (Figura 12, 27, 28, 29 y Figura 32 C) Así mismo, encontramos grutesco polícromos con degradados y manejos de luces y sombras de gran calidad, como los de la nave de la iglesia de Meztitlan. (Figura 32 D). En contraste, abundan frisos con diseños planos y esquemáticos, como los del convento de Tlayacapan o los de Culhuacán. (Figura 32 A y B) Pero también existen grutescos que oscilan entre una ejecución plana y algo desproporcionada, y aplicaciones de color casi siempre uniforme pero con algunos degradados para dar volumen a las formas, como el grutesco de *putti* de la capilla de Santa

¹⁵³ Jorge Alberto Manrique, “La estampa como fuente del arte en la Nueva España”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XIII, Tomo 1, núm. 50, (México: UNAM-IIE, 1982), 57.

¹⁵⁴ Manrique, “La estampa como fuente del arte en la Nueva España, 59.

¹⁵⁵ Escalante, *Los códices mesoamericanos antes...*, 341.

¹⁵⁶ Esta idea tiene que ver con lo propuesto por Pablo Escalante acerca de los procesos artísticos en torno a los códices novohispanos. Consciente de que el ámbito de la pintura mural conventual fue más restringido y vigilado, en este capítulo retomo algunas de sus propuestas respecto a los manuscritos indígenas como guía para mi interpretación de los aspectos formales y estilísticos del grutesco novohispano.



Figura 32: A) Detalle del friso superior del refectorio de Tlayacapan, Morelos. Diseño central a base de roleos de acantos y flores, con cenefas accesorias de flores. B) Detalle del friso del refectorio del convento de Culhuacán, CDMX. C) Detalle del friso del claustro alto del convento de Epazoyucan, Hidalgo. D) Friso inferior de la nave de la iglesia del Meztitlán, Hidalgo. E) Detalle del friso inferior de la capilla de Santa María Xoxoteco, Hidalgo. E) Detalle del friso del pasillo interior del claustro alto del convento de Tepeapulco, Hidalgo. Fotografía Brenda Chávez, 2012 y 2014.

María Xoxoteco. (Figura 32 E) Y otros de ejecución única como el de Tepeapulco –interesante también por su iconografía– con línea de contorno marcada, figuras “burdas”, y sombreados gruesos y plastosos (Figura 32 F).

Las escuelas y talleres de artes mecánicas del siglo XVI –entre los que se encuentran San José de los Naturales, en el convento de San Francisco el Grande en la Ciudad de México, y Tiripítio, en Michoacán, son los más representativos– fueron espacios donde los pintores y escultores indios se familiarizaron con las nuevas formas artísticas. Ahí, los frailes insistieron en la reproducción fiel de los modelos y en la manera “correcta” de representar el cuerpo humano y otros motivos iconográficos.



Figura 33. Grabado flamenco de Cornelis Cort, parte de la serie de *La Parábola del sirviente desgraciado*, impresa en 1560. Tomado de www.geheugenvannederland.nl.

El grutesco guardapolvo de la escalera y el claustro del convento de Meztitlan, ejecutado en grisalla, es buen ejemplo de un trabajo en el que los artistas buscaron la reproducción fiel del modelo. Considero muy probable que se tratara de un grabado holandés –de 22.4 cm x 31.8 cm aproximadamente– de Cornelis Cort, parte de la serie de

La Parábola del sirviente desgraciado, impresa en 1560¹⁵⁷. El complejo diseño que enmarca del pasaje titulado “El siervo que no perdonó”, parece una estructura metálica de mucho relieve con cabezas de leones, corderos y algunos híbridos adosados al marco. Además, aves y reptiles se posan sobre la estructura de la que, a su vez, cuelgan floreos, racimos de frutas y listones. (Figura 33)

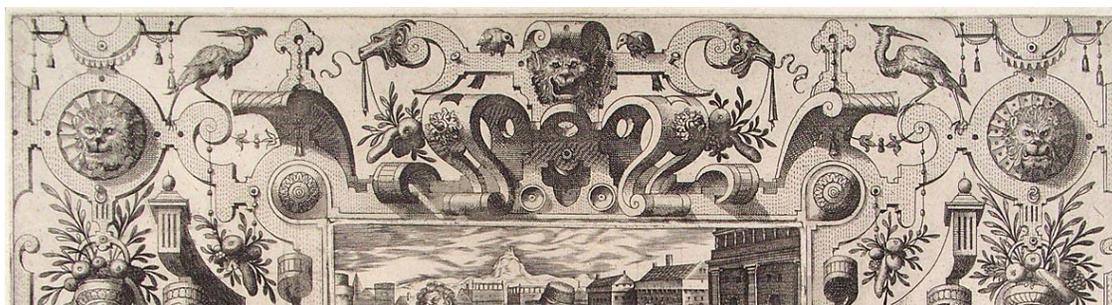


Figura 34. Arriba: guardapolvo del claustro alto del convento de Meztitlan, en Hidalgo. Fotografía Brenda Chávez, 2015. Sección superior del grabado flamenco de Cornelis Cort, parte de la serie de *La Parábola del sirviente desgraciado*, impresa en 1560

El patrón base del friso, tomado de la sección horizontal superior del modelo, se desdobló en espejo para cubrir la superficie del muro, dando la apariencia de una baranda esculpida. En la pintura mural se representaron sin mayores modificaciones los elementos iconográficos, algunos motivos se movieron de lugar para adaptarse al formato y al espacio— aves, pequeños reptiles y racimos de frutas. (Figura 34) Aunque parece que los pintores tuvieron cuidado en ejecutar el diseño con apego al grabado, es evidente que existe cierta incomprensión y dificultad en la reproducción de algunos motivos. Tal es el

¹⁵⁷ Grabado localizado en el sitio www.geheugenvannederland.nl, como parte de la colección digital de ilustraciones, fotografías, textos, files y audios de *The Memory of the Netherlands*. Y en la página de la tienda de anticuaría *Palau Antiquitats*: http://www.palauantiquitats.com/grabado_des.asp?id=1508. (Consultado en enero de 2016).

caso de la estructura del marco, si en el grabado fue representada con mucha profundidad, en el mural pierde volumen. También, los rostros zoomorfos –una mezcla entre leones y simios– fueron ejecutados en la pintura de forma muy plana y poco naturalista. Entre los mínimos cambios iconográficos al modelo, los pintores novohispanos añadieron pequeños motivos, como insectos, en la boca de algunas de las aves de la composición. (Figura 35)

El relieve y detalle de este grabado flamenco, en comparación con otras láminas y libros decorados más tempranos –como los que revisamos en el capítulo anterior– representó, a mi parecer, un reto importante para los pintores. Las características formales del modelo son un buen ejemplo de las dificultades técnicas en la reproducción de ciertos diseños. En ese traslado algunos modelos perdieron naturalismo, no necesariamente por una incapacidad técnica de los pintores sino, más bien, por una comprensión parcial de las formas. Algunos motivos de flora y fauna, por ser más familiares, denotan mejor ejecución en comparación con las cabezas zoomorfas y los motivos escultóricos del grabado.



Figura 35. Arriba: comparación entre el grabado y la pintura mural, detalle de la sección lateral del diseño. Se añadió un ave a la parte inferior derecha de la composición de Meztitlán. Abajo: comparación de la sección central del diseño. Se añadieron dos pequeños reptiles en sobre la estructura del marco. Fotografías Brenda Chávez, 2015.

En contraste, el friso monumental inferior de la nave de la iglesia de Zempoala en Hidalgo, es una obra que refleja pericia y habilidad en la reproducción del modelo. El mural, de carácter alegórico, compuesto por escudos, armas, armaduras, guerreros, blasones y el águila bicéfala coronada, fue ejecutado con mucho realismo y detalle. La representación del cuerpo humano se apega al canon occidental, además del buen manejo de la línea y el claroscuro. Propongo, que el modelo de esta pintura es una lámina flamenca – de 20.2 cm x 13.5 cm aproximadamente– de Pieter van der Heyden y Jacob Floris, parte de la hermosa serie de 16 estampas: *Compertimenta pictoriis flosculis manubiisque bellicis variegata*, impresa y publicada en Amberes por Hieronymus Cock en 1566¹⁵⁸. (Figura 36)



Figura 36. Lámina de Pieter van der Heyden y Jacob Floris, parte de la hermosa serie *Compertimenta pictoriis flosculis manubiisque bellicis variegata*, Amberes, 1566. Tomada de www.geheugenvannederland.nl.

Como es posible observar en la Figura 37, la principal modificación del modelo en el mural, además de la inserción del cordón franciscano, es la “vestimenta” del cuerpo previamente desnudo de los dos personajes: un conjunto a la romana de pectoral, faldellín

¹⁵⁸ Este grabado fue encontrado en el sitio www.geheugenvannederland.nl, como parte de la colección digital de ilustraciones, fotografías, textos, files y audios de *The Memory of the Netherlands*. (Fecha de visita 18 de enero de 2016). El diseño superior de esta lámina, es la fuente del grutesco de la iglesia Zempoala y de otro localizado en Tecali de Herrera en Puebla y en el claustro bajo de Tepeapulco. A esto volveremos más adelante.

y sandalias. Quizá vestir al personaje fue indicación del fraile programador o, tras el señalamiento de algún veedor, un añadido posterior. No olvidemos la importancia del “decoro” en aquella época, más aun en un espacio público como la iglesia.

En el mural, los pintores incluyeron todos los elementos iconográficos sin mayores modificaciones. De hecho, los pintores reprodujeron las iniciales del nombre del artista del grabado “I.F.”–Jacob Floris, como “T.F”. Este detalle –la firma del artista flamenco– que debió tener mínima importancia y significado para los fieles y frailes dentro de ese contexto religioso, y que genera confusión en estudios contemporáneos¹⁵⁹, es de interés para nuestro análisis. La firma refleja, por un lado, que en esa búsqueda de fidelidad en la reproducción de imágenes, algunos elementos fueron sacados de contexto y perdieron sentido en ese nuevo espacio.



Figura 37. Arriba. Cenefa superior de la lámina de Pieter van der Heyden y Jacob Floris. Abajo: Friso de la nave de la iglesia de Zempoala, Muro de la Epístola, abajo del sotocoro. Fotografía Brenda Chávez, 2015

¹⁵⁹ Víctor Manuel Ballesteros interpretó estas iniciales como la firma del maestro pintor encargado de los murales novohispanos. (Víctor Manuel Ballesteros García, *La iglesia y el convento de todos los santos de Zempoala, Hidalgo, y su comarca*, [Pachuca: Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, 2003], 49).

Existen algunos grutesco novohispanos en los que se observa una intención del pintor por apearse a las formas y la técnica occidental, pero que revelan la pervivencia de soluciones indígenas a partir de pequeños rasgos estilísticos de origen prehispánico. En el convento franciscano de Huejotzingo, Puebla, en las capillas posa, se representó un diseño de grutesco como marco de escenas cristianas de las que hoy queda mínima evidencia. Compuesto por varios *putti*, hojas y frutos, el diseño se delimita por listones unidos a partir de grandes flores en las esquinas del marco¹⁶⁰.

La cenefa superior e inferior están compuestas por un par de *putti* que sostienen, respectivamente, motivos florales y una cartela (Figura 38C) y, en cada lado del marco, otros dos angelitos montan delfines fitomorfos (Figura 38B). Propongo, como posible modelo de estas pinturas, la portada de *Tertia Pars Historiarum Domini Antonini Archiepresulis Florentini* de Antoninus Archiepiscopus, producido en la imprenta Florentinus Jacobus M y T, de Lyon, Francia, elaborado en 1527. (Figura 38A) Un ejemplar de esta edición se conserva en el Fondo de Origen de la Biblioteca Nacional de México¹⁶¹.

La portada presentada guarda importantes afinidades con las pinturas de Huejotzingo, no solamente en el aspecto iconográfico sino también en la disposición de las cenefas a manera de un marco¹⁶². Una de las adaptaciones más significativas del grutesco es la inserción de motivos cristianos en las tarjas que sostienen los *putti*. Si bien, hay mínimas modificaciones iconográficas, un análisis minucioso a los murales –de las cuatro capillas posa– mostró rasgos ajenos al modelo europeo.

¹⁶⁰ Retomo este caso de mi tesis de licenciatura. En aquella investigación no fue posible profundizar en los procesos de recepción de modelos europeos. (Chávez, *La pintura mural de grutesco en el siglo XVI...*, 45-47).

¹⁶¹ Fue posible identificar esta relación a partir de la publicación *Libros y Grabados en el Fondo de Origen de la Biblioteca Nacional* (1988), un inventario de algunos ejemplares del Fondo de Origen de la Biblioteca Nacional. Este acervo, constituido por 90 964 libros, integra un importante número de fondos conventuales novohispanos. (Eduardo Báez Macías, Jorge Guerra Ruiz, Judith Puente León, *Libros y Grabados en el Fondo de Origen de la Biblioteca Nacional*, Cuadernos de Historia del Arte, núm. 33, (México: UNAM-IIE: 1988), 7-8).

¹⁶² Este diseño se utilizó también en el programa iconográfico de cuatro conventos más: Ocuituco y Zacualpan de Amilpas, en Morelos, Tezontepec y Meztlán en Hidalgo. (Chávez, *La pintura mural de grutesco en el siglo XVI...*, 126-127).



Figura 38: A) Portada de *Tertia Pars Historiarum Domini Antonini Archipresulis Florentini*, tomada de *Libros y grabados en el fondo de origen de la Biblioteca Nacional*, p.26. B y C) Acercamiento a la cenefa lateral e inferior de la portada. D y E) Detalle de la cenefa lateral e inferior de la pintura mural de las capillas posa. Convento de Huejotzingo, Puebla. Fotografías

La tradición pictórica imperante en nuestra área de estudio a la llegada de los españoles fue la Mixteca-Puebla. Pablo Escalante la define como una tradición estilística e iconográfica del Posclásico, que se extendió por las zonas centro y sur del actual estado de Puebla –de Huejotzingo a Tehuacán–, el estado de Tlaxcala, las Mixtecas –Costa, Sierra y Baja –y el Valle de Oaxaca, así como en áreas del Valle de México¹⁶³. Entre los rasgos diagnósticos para detectar la presencia de esta tradición en las representaciones humanas, el autor propone la oreja en forma esquemática similar al corte transversal de un hongo¹⁶⁴.

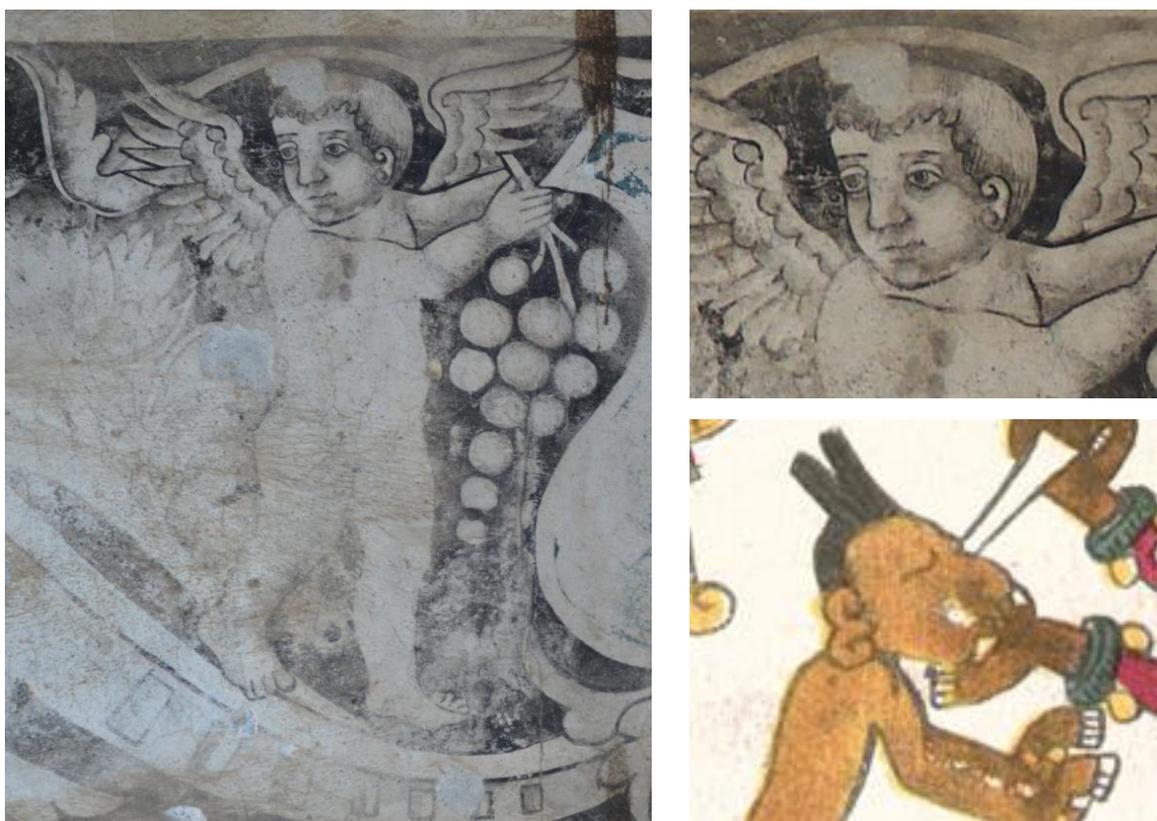


Figura 39: Detalle del grutesco de capilla posa del convento de Huejotzingo, *putti* con “oreja hongo” y proporciones que oscilan entre la tradición prehispánica y la occidental. Detalle de la oreja de un personaje del *Códice Borgia*, lámina. 6. Fuente: *famsi.org*.

Esta característica se encuentra presente en algunos *putti* del grutesco de Huejotzingo. Por otro lado, la proporción del cuerpo y cabeza de los personajes, parece

¹⁶³ Escalante, *Los códices mesoamericanos...*, 48.

¹⁶⁴ Escalante, *Los códices mesoamericanos...*, 50.

oscilar entre la del modelo occidental y las proporciones de tradición prehispánica¹⁶⁵ (Figura 39). En este caso en particular, observamos que el pintor ejecutó la copia del modelo con bastante maestría, aplicando sombreado, volumen y manteniendo la simetría de la composición. En cuanto a la representación del cuerpo humano, resolvió adecuadamente la posición en tres cuartos de los personajes, tuvo cuidado en la ejecución proporcionada de manos y pies, pero la forma de la oreja no escapó al canon Mixteca-Puebla.

El camino hacia el naturalismo

Los casos analizados muestran, en lo general, la intención de los pintores novohispanos de trabajar con apego a los modelos, las modificaciones formales son pocas y no hay, a primera vista, incorporación de símbolos o iconografía propiamente prehispánica. Las obras evidencian una búsqueda por acercarse a los cánones de representación occidentales. Los resultados de esa empresa fueron diferentes en cada caso. En Meztitlan las pinturas reflejan limitaciones en el manejo de la perspectiva y la profundidad, la ejecución de algunos motivos iconográficos manifiesta una cierta incompreensión de las formas. Por otro lado, en Zempoala, las pinturas denotan un dominio técnico de las proporciones, la simetría, la perspectiva y el claroscuro. La modificación más significativa fue la censura al cuerpo desnudo de los personajes.

Los grutescos de Zempoala y también los de Epazoyucan –revisados en el capítulo anterior– son ejemplos privilegiados de la capacidad de los pintores novohispanos para ajustarse a los cánones renacentistas. El claroscuro y la línea delicada, el realismo en la ejecución de los motivos de la naturaleza; acantos, flores y aves, así como de las características anatómicas del cuerpo humano, son de destacar. Los criterios propuestos para el estilo indígena por investigadores clásicos como José Moreno Villa, George Kubler y Manuel Toussaint –rigidez, desproporción, diseño aplanado, línea gruesa– no se reconocen en estas obras. Aunque es difícil asegurar el trabajo de artistas nativos cuando no contamos con rasgos estilísticos de clara filiación prehispánica –como sí sucede en el caso de Huejotzingo–, no debemos asumir, de entrada, la ausencia de la mano indígena. De

¹⁶⁵ En la tradición Mixteca- Puebla la figura humana no sigue las proporciones naturales, en cambio, las representaciones antropomorfas oscilan entre tres y cuatro y media veces el módulo de la cabeza para formar el cuerpo completo (1:33 y 1:45). (Escalante, *Los códices mesoamericanos...*, 208).

hecho, la presencia de convenciones artísticas occidentales tampoco es un indicador certero del trabajo de un pintor de filiación europea. Recordemos el análisis de algunas obras españolas del siglo XVI, que nos muestra cómo en ciertas regiones de la Península la adopción de los cánones renacentistas fue un proceso paulatino y lento en comparación a otras regiones del continente. Esas obras fueron parte de la cultura visual de muchos frailes llegados a la Nueva España, fundamentales en la planeación y ejecución de las decoraciones conventuales. En ese sentido, la “buena calidad” técnica de las pinturas no descarta la participación de artistas nativos y la ausencia de rasgos de tradición prehispánica –estilísticos, iconográficos y técnicos– también puede ser un indicador de la mano indígena en ese proceso de ajuste artístico.

La transformación del arte de los manuscritos pictográficos después de la conquista fue un proceso diferente al de la pintura mural, ya que la primera fue una práctica que permitió la continuación de convenciones y lenguajes artísticos de la época prehispánica. En la pintura mural conventual de temas cristianos con fines edificantes, el cuidado de los mendicantes por el apego a los modelos y la correcta representación fue constante. Probablemente esto provocó un proceso de transformación artístico más acelerado. Aun así, considero que muchos de los avances en el estudio de los códices novohispanos, pueden apoyar a la comprensión de procesos artísticos relacionados con la pintura mural.

Según Pablo Escalante, la transformación de los manuscritos indígenas durante el siglo XVI, no siguió un solo camino y no tuvo el mismo ritmo en todos los casos. Las decisiones de los *tlacuilos* fueron diversas: algunos se acercaron a las convenciones del dibujo europeo, mientras otros se apegaron a la antigua tradición y algunos más intentaron síntesis¹⁶⁶. Los ejemplos analizados muestran, principalmente en la representación de la figura humana, la huella de estas decisiones; muchos grutescos oscilan entre el proceso de transformación hacia el arte occidental y la permanencia de convenciones y estereotipos Mixteca-Puebla.

Recordemos, en la tradición prehispánica, la ausencia de un afán naturalista, principalmente, en el tamaño de algunas partes del cuerpo y la verosimilitud de las posturas y la estructura anatómica¹⁶⁷. En el siglo XVI se da, en palabras de Pablo

¹⁶⁶ Escalante, *Los códices mesoamericanos...*, 211.

¹⁶⁷ Escalante, *Los códices mesoamericanos...*, 202.

Escalante, un proceso de *naturalización de la forma*, a partir del contacto con la enseñanza y los modelos europeos. Esta consiste en la revisión y modificación de las proporciones, la incorporación de recursos como la línea de apoyo y el sombreado que dotaron a los cuerpos de volumen y peso. Finalmente, las formas y el aspecto de las partes del cuerpo en su conjunto cambiaron: manos, pies, cabeza, orejas, entre otras.¹⁶⁸

Este proceso de naturalización no escapó a la permanencia de convenciones antiguas muy arraigadas, como el ejemplo de las oreja hongo en los *putti* de Huejotzingo. Otros rasgos diagnósticos de la tradición Mixteca-Puebla relacionados al cuerpo humano son: la distorsión anatómica de las manos, es decir, la mano derecha puede aparecer en el brazo izquierdo o viceversa, así mismo, la representación exagerada de las uñas. Por otro lado, los pies suelen ser ligeramente más largos que las sandalias y los dedos de los pies se curvan o se proyectan en ángulo recto hacia abajo¹⁶⁹. En pintura mural no contamos con abundante evidencia de estos rasgos –a diferencia de los códices coloniales, en los que se identifican durante todo el siglo XVI. A pesar de ello, Huejotzingo no es el único lugar donde es posible rastrear el arraigo de estos rasgos “antiguos”. El estereotipo de la oreja hongo se encuentra en otras pinturas murales del siglo XVI: en grutescos, como los del convento de Huatlatlauca, en Puebla y en escenas cristianas, como el *Árbol Sacramental* de la portería de Meztlitlán. (Figura 40)



Figura 40. Grupo de franciscanos en el mural del *Árbol Sacramental* en la portería del convento de Meztlitlán. La lograda ejecución en tres cuartos y perfil contrasta con la representación esquemática de la oreja de todos los personajes. Fotografía Brenda Chávez, 2015.

¹⁶⁸ Escalante, *Los códices mesoamericanos...*, 212.

¹⁶⁹ Escalante, *Los códices mesoamericanos...*, 39, 50 y 51.

El caso de Huatlatlauca es interesante, pues en los grutescos del claustro encontramos diseños que oscilan entre los cánones occidentales y los prehispánicos. El friso del claustro bajo –compuesto por *putti* tenantes con acantos y cornucopias, caballos con cuerpo fitomorfo y crateras con frutos–, es un maravilloso ejemplo de pintura policroma novohispana que denota la capacidad técnica de los pintores. Destaca el detalle de las representaciones: el delicado pelaje del caballo, las alas de las aves, los juegos de luz de las flores y frutos y el bien logrado rostro en tres cuartos de los *putti*. En contraste, las características de los pies de los ángeles llaman la atención, no sólo por su tamaño sino también por la curvatura y forma de los dedos (Figura 41).



Figura 41. Cenefa policroma de grutescos del claustro bajo en el convento de Hualatlatlauca en Puebla. Detalle de dos *putti* del muro oeste.

En el claustro alto encontramos un diseño en grisalla con rasgos muy similares; los personajes arrodillados que sostienen una cartela, tienen prominentes manos y pies con una inverosímil curvatura en los dedos. Llama la atención la confusión anatómica en las manos de los personajes. Dos manos derechas o dos manos izquierdas, respectivamente. Este rasgo, del que no he podido localizar otro ejemplo en pintura mural, se repite en cada módulo del friso. La decisión o el impulso inconsciente del pintor encargado de la ejecución del estarcido base –de colocar las manos de forma “incorrecta”– se repitió a lo largo de los cuatro muros del claustro. Una prueba *in situ* al grutesco del claustro bajo permitió confirmar el uso de estarcido para su ejecución, por lo que es posible suponer que se trabajó de forma similar en el claustro alto¹⁷⁰. (Figura 42)

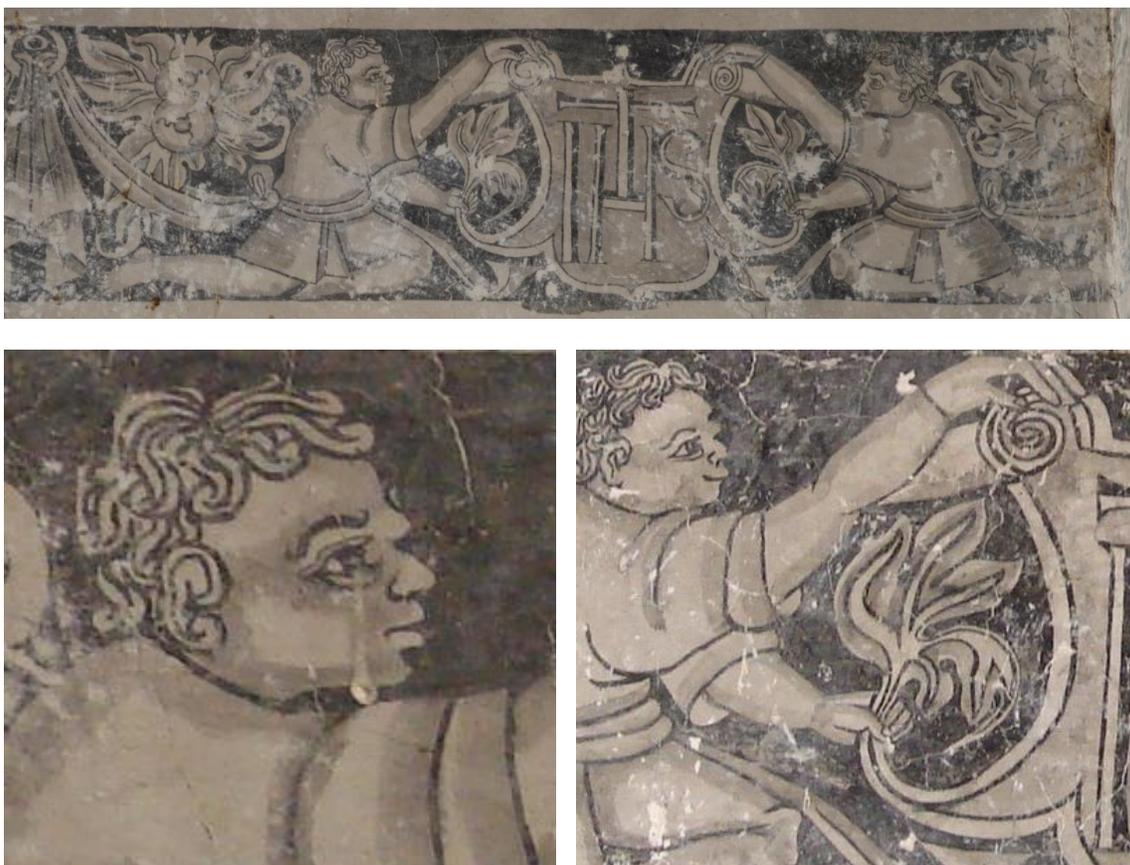


Figura 42: Grutesco del claustro alto, convento de Huatlatlauca. Detalle de la oreja en forma esquemática, similar a la oreja “hongo”. El pintor representó dos manos izquierdas. Fotografía Brenda Chávez, 2015.

¹⁷⁰ Durante la jornada de trabajo abril de 2015, algunos integrantes del *Seminario de Arte y Materialidad* del Posgrado en Historia del Arte, coordinado por Sandra Zetina, realizamos una calca del diseño base del friso del claustro bajo con la que fue posible corroborar la correspondencia en cada uno de los módulos.

Sumado a las orejas hongo, la confusión de mano derecha e izquierda y la ejecución enfática de pies y manos, llama la atención la proporción de los personajes. En la representación del cuerpo de los *putti* de Huatlatlauca parece estar presente la *pauta de énfasis* o de *hipercorrección* que Pablo Escalante detectó en muchas representaciones humanas de códices novohispanos. Esta pauta expresa el propósito del pintor de acercarse a las nuevas reglas de representación occidentales, una ejecución especialmente exagerada de algunos rasgos que no existían en la tradición antigua¹⁷¹. Una de las manifestaciones es la tendencia a estirar los cuerpos como intento de alcanzar una proporción naturalista¹⁷². Los ángeles tenantes del convento de Huatlatlauca manifiestan, a mi parecer, este rasgo en el tamaño descomunal de brazos y piernas, en comparación con el tamaño del tronco y la cabeza. A reserva de un análisis más detallado, algunos ángeles de las composiciones de Epazoyucan evidencian esta particularidad, con una proporción de 1:6.8 aproximadamente. (Figura 29B)

Deslizar la mirada del centro a los márgenes, de las escenas principales al ornamento ha sido fructífero para comprender algunas particularidades de la pintura mural. El análisis de grutescos novohispanos nos ha permitido reconstruir, a partir de la presencia –pero también ausencia– de ciertos trazos y formas, una idea acerca de los retos, estrategias y actitudes de los artistas novohispanos frente al nuevo arte. Además de las oscilaciones y yuxtaposiciones, la pintura de grutesco también refleja, como veremos adelante, transformaciones y síntesis artísticas en las que ya no es posible distinguir donde comienza y donde termina lo prehispánico o lo europeo.

El grutesco de Tepeapulco y el Libro XI del Códice Florentino

El convento de Tepeapulco, fundado entre 1528-1529 por la orden de San Francisco¹⁷³ –donde Fray Bernardino de Sahagún y sus informantes elaboraron los *Primeros Memoriales* (1558-1560)¹⁷⁴ y comenzaron la enorme empresa de escribir *La Historia Verdadera de las Cosas de la Nueva España* – conserva una destacada riqueza artística e histórica en su fachada, atrio e iglesia. El friso de grutesco del claustro bajo, que enmarca

¹⁷¹ Escalante, *Los códices mesoamericanos...*, 213.

¹⁷² Este rasgo se manifiesta en algunos personajes de los *Primeros Memoriales*, el *Códice Mendocino*, el *Telleriano Remensi*, entre otros. (Escalante, *Los códices mesoamericanos...*, 214-215)

¹⁷³ Kubler, *Arquitectura mexicana del siglo XVI*, 582.

¹⁷⁴ Kubler, *Arquitectura mexicana del siglo XVI*, 582.

escenas cristinas, está compuesto por seres híbridos, personajes antropofitomorfos, pequeñas aves y serpientes (Figura 43). De las orejas de un rostro antropomorfo con gesto de angustia nacen racimos vegetales, sobre los que descansan con ligereza dos aves. Sobre la cabeza lleva una suerte de tocado, que bien podría ser una cratera de la que brotan frutos y flores. En ambos lados, ángeles de cuerpo vegetal tocan una trompeta de la que cuelga un blasón con un escorpión y una luna respectivamente. En el centro de cada uno de los módulos que compone la cenefa, un personaje de forma humana sostiene un pequeño recuadro, donde se representó un cisne y un pez, ambos en un fondo acuático.

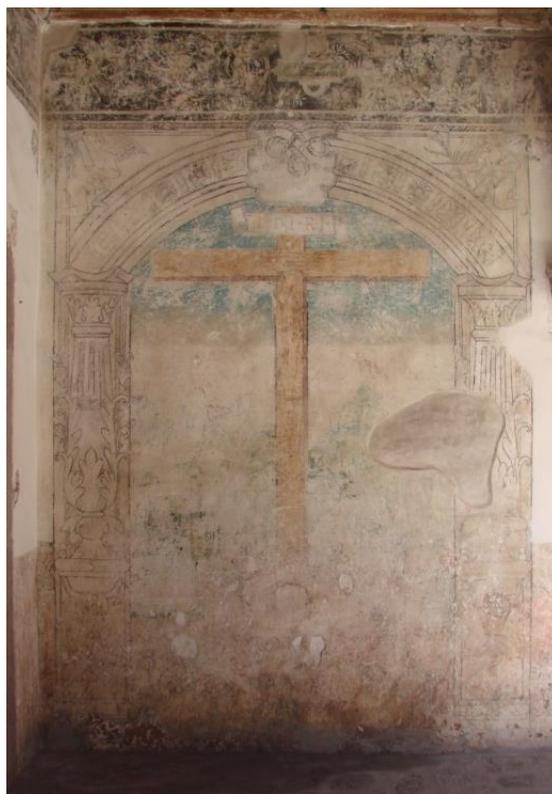


Figura 43. Claustro bajo del convento de Tepeapulco.
Friso de grutesco sobre la representación de la Cruz de Cristo.
Fotografía Brenda Chávez, 2012.

Propongo que el modelo de este grutesco forma parte de la misma lámina flamenca de 1566 presentada anteriormente, de la serie *Compertimenta pictoriis flosculis manubiisque bellicis variegata*, de Hieronymus Cock (Figura 35). La relación con el grabado es más clara en el convento de Zempoala donde se representó, en la parte superior e inferior del muro, las dos secciones del modelo. El friso es poco evidente para el espectador por su altura y porque fue cubierto por un diseño policromo que sólo deja ver el

grutesco en cuestión en algunas secciones donde ha sufrido deterioro. (Figura 44) Ya he hecho referencia al fenómeno de la repetición de patrones formales de grutesco en iglesias y conventos del Centro de México, este es un buen ejemplo de ello. Un tercer sitio donde se ejecutó este diseño es la iglesia de Tecali de Herrera en Puebla, se trata de un pequeño fragmento de cenefa muy deteriorada en uno de los muros de la nave. En los tres casos se añadió el cordón franciscano como marco de la cenefa.



Figura 44. Friso superior del muro del Evangelio. Se conservan restos de una capa pintura color azul y otra blanca sobre el muro. La cenefa en grisalla está cubierta por un grutesco policromo. Fotografía, Brenda Chávez, 2016.

La ejecución del mural de Tepeapulco es muy cercana al modelo; la simetría y la armonía de la composición son de destacar y algunos elementos iconográficos, de hecho, se ejecutaron con más detalle en la pintura. La comparación con el modelo muestra que la única modificación importante en el friso es el fondo de dicho recuadro central: una corriente de agua azul intenso, representada en líneas curvas y espirales en negro. (Figura 45) En el grabado es una superficie acuática ejecutada con trazos delicados de líneas horizontales sobre las que, curiosamente, nadan un cisne y un pez. El color, aun presente en Tepeapulco y poco evidente en los otros dos conventos, es particularmente interesante, así como la manera –casi glífica– de representar el agua. Pero más que recordarnos alguna

pintura mural prehispánica, evoca a las ilustraciones de ciertas secciones del *Códice Florentino*: registros en rectángulo, enmarcados por una línea negra y animales inmersos en un fondo azul verdoso. (Figura 46)



Figura 45. Comparación del friso del claustro bajo del convento de Tepeapulco y la cenefa superior la lámina de Pieter van der Heyden y Jacob Floris, 1566.

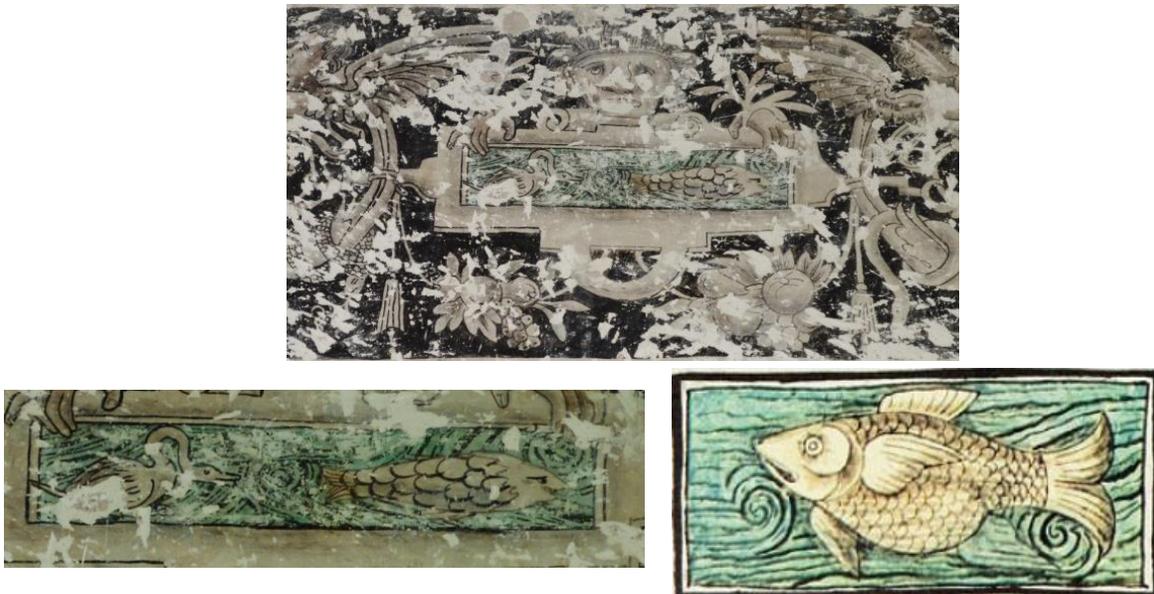


Figura 46. Comparación del fondo acuático de la cartela del grutesco de Tepeapulco y una ilustración del Libro XI de *Códice Florentino*. Lib. XI, f. 61r.

El *Códice Florentino*, una de las creaciones híbridas más complejas y fascinantes que nos ha heredado el periodo novohispano, es una obra enciclopédica de creencias y costumbres indígenas diseñada y ejecutada, a lo largo de casi treinta años, por Fray Bernardino de Sahagún y sus colaboradores indígenas. Un grupo conformado por los viejos sabios o “los Principales”, de varias ciudades del Centro de México y “los gramáticos”, nobles indígenas cristianizados y educados en el Colegio de Santa Cruz Tlatelolco¹⁷⁵. Esta obra maestra acerca del pasado prehispánico es en su estructura y organización en gran medida occidental. Los trabajos que discuten estas cualidades son abundantes, pero para los propósitos de este ensayo mencionaré un par que refieren específicamente al Libro XI; el que nos habla “De las propiedades de los animales, aves, peces, arboles, hierbas, flores, metales y piedras, y de los colores”, uno de los más ricos en imágenes, la mayoría de ellas policromas.

En un análisis del Libro XI, Pablo Escalante subraya la relación de las descripciones e ilustraciones del Códice con un tratado de historia natural, el *Hortus Sanitatis*, del médico alemán Johann von Cube, escrito e impreso en el siglo XV¹⁷⁶. Esta obra medieval —a su vez heredera de tratados clásicos de Aristóteles, Plinio, Isidro y Avicena— parece ser una referencia del esquema básico de presentación del Libro XI; animales terrestres, aves, animales acuáticos, etc. Las similitudes se observan no sólo en las figuras, sino también en la composición en su conjunto. Entre otros ejemplos, el autor compara visualmente las ilustraciones del capítulo acerca de “Los peces”. En el *Florentino* se observa la misma composición en niveles del libro medieval: uno encima del otro y, en algunos casos, nadando en direcciones opuestas, todo enmarcado por una gruesa línea negra.¹⁷⁷ (Figura 48 D-H-I-J)

Al respecto, Ilaria Palmeri, sostiene que los colaboradores nahuas de Sahagún ya no eran portadores de una cultura indígena “pura”, inalterada a la llegada de los españoles. Más bien, eran colegiales cristianizados y aculturados, cuyos modelos de referencia son

¹⁷⁵ Diana Magaloni Kerpel, “Painters of the New World: The Process of Making the Florentine Codex”, Gerhard Wolf (ed.), *Colors between two worlds. The Florentine Codex of Bernardino de Sahagún*, 28, (Florenca: Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, 2008), 49.

¹⁷⁶ Pablo Escalante, Gonzalbo, “Los animales del Códice Florentino en el espejo de la tradición occidental”, *Arqueología Mexicana*, vol. VI, 36, (México: INAH, 1999), 55. El autor echo mano de con un ejemplar resguardado en el Fondo de Origen de la Biblioteca Nacional, impreso en 1536 para esta comparación.

¹⁷⁷ Escalante, “Los animales del Códice Florentino en el espejo de la tradición occidental”, 56.

también los de cultura europea¹⁷⁸. Pero la complejidad de las imágenes contenidas en el Libro XI, no se limitan a un esquema occidental. Guilhem Olivier, coincide en la importante influencia europea en las ilustraciones, pero considera fundamental resaltar que algunas imágenes del mismo corpus apuntan hacia tradiciones y modelos prehispánicos¹⁷⁹.

Las ilustraciones de los peces, nos dice el autor, más que ilustrar de manera fidedigna una especie determinada, representan, de manera glífica, el nombre en náhuatl del animal. Por eso, se combina el cuerpo de pez con la cabeza de un ave, de un colibrí, para significar el nombre de la especie en cuestión. Por ejemplo para *Papalomichi*, el tlacuilo añadió unas alas de mariposa a un pez.¹⁸⁰ (Figura 48 D-E-K-L) Aunque insertos en una composición, que como ha demostrado Pablo Escalante es muy cercana a la de un tratado medieval, esta manera de representar-nombrar es heredera de la tradición pictográfica mesoamericana, como en el *Códice Nuttal*, de indudable origen prehispánico, donde aparecen peces con cabezas de pájaros¹⁸¹.

La similitud formal de algunas ilustraciones del Libro XI y los pequeños recuadros del grutesco de Tepeapulco es muy sugerente. En el modelo identificado se representó la mitad del cuerpo del pez, por lo que los pintores completaron la figura y lo hicieron muy al estilo del *Florentino*. La cenefa de Zempoala no proporciona mucha información al respecto, en cambio la de Tecali de Herrera, a pesar de su mal estado de conservación nos muestra que los artesanos colocaron el pez de cara al cisne, y ejecutaron el fondo acuático con la misma combinación de líneas curvas y espirales (Figura 47).

¹⁷⁸ Ilaria Palmeri Capesciotti, “La fauna del libro XI del Códice Florentino de Fray Bernardino de Sahagún. Dos sistemas taxonómicos frente a frente” en *Estudios de Cultura Náhuatl*, v.32 (México: IIH-UNAM, 2001), 190.

¹⁷⁹ Guilhem Olivier, “¿Modelos europeos o concepciones indígenas? El ejemplo de los animales en libro XI del Códice Florentino de fray Bernardino de Sahagún” en José Rubén Romero Galván y Pilar Máñez (coords.), *El universo de Sahagún. Pasado y presente. Coloquio 2005*, (México: IIH-UNAM, 2007) 130.

¹⁸⁰ Olivier, “¿Modelos europeos o concepciones indígenas? El ejemplo de los animales en libro XI del Códice Florentino de fray Bernardino de Sahagún”, 131.

¹⁸¹ Olivier, “¿Modelos europeos o concepciones indígenas? El ejemplo de los animales en libro XI del Códice Florentino de fray Bernardino de Sahagún”, 130-131.

Si bien, coincido con estas afirmaciones, me parece importante señalar la presencia de infinidad de animales híbridos —peces con cara de felino, peces con cola de roedor— en el *Hortus Sanitatis*. En ese sentido, vale la pena preguntarse qué tanto de esa manera glífica prehispánica de representar el nombre de los animales, se está transformando en este contexto en particular (Figura 48K).



Figura 47. Detalle de las cartela de grutesco. Arriba: friso del convento de Zempoala en Hidalgo, se pueden apreciar el pez y el cisne bajo el grutesco polícromo superpuesto. Abajo: friso de la iglesia de Tecali. Se conservan los espirales y líneas curvas en negro. Fotografías Brenda Chávez Molotla, 2016.

No contamos con el material adecuado para considerar la participación del mismo equipo de pintores en la ejecución de los murales. Si bien, estas tres fundaciones franciscanas se localizan a relativa poca distancia —especialmente Tepeapulco y Zempoala—, sería muy arriesgado adelantar conclusiones. Algunas diferencias formales y estilísticas —el manejo del sombreado, la proporción de algunos motivos— nos sugieren a primera vista que más que un equipo de pintores trashumantes con un mismo estarcido, se trató de un “modelo itinerante”, trasladado de un convento a otro por algún prior o maestro y ejecutado con ayuda de diferentes artesanos. Otra posibilidad es que un segundo diseño, derivado del grabado y que integrara la modificación del agua a la manera indígena, se difundiera desde un mismo taller artístico a diferentes conjuntos religioso. Sea cual fuere la circulación de esta imagen, surgen interrogantes por demás desafiantes: ¿en qué momento de su itinerario se produce la modificación y por qué se replica por varios conventos? ¿A qué se debe la afinidad estilística de una pintura mural de grutesco y el *Códice Florentino*?

Figura 48. A) Detalle del friso del claustro bajo de Tepeapulco, en Hidalgo. B) Modificación de un fragmento del grabado de Pieter van der Heyden y Jacob Floris (1566). C) Detalle de la cartela del grutesco de Tepeapulco. D) Página decorada con peces híbridos del Libro XI, del *Códice Florentino*, f62r. E) Detalle de peces híbridos: con alas de mariposa y rostro de felino, f62r. F) Detalle de pez con fondo acuático de espirales y líneas negras, *Códice Florentino*, Libro XI, f61r. G) Lámina completa de Pieter van der Heyden y Jacob Floris (1566). H) Páginas del capítulo de “Los Peces” del *Hortus sanitatis, vel tractatus de herbis et plantis, de animalibus omnibus et de lapidibus Bartholomaeus Montagnana: Tractatus de urinis ac earum speciebus* de Johann von Cube (1491)¹⁸². I) Ilustración de peces en niveles con fondo acuático de líneas curvas. J) Ilustración del *Códice Florentino*: peces representados en niveles con fondo acuático azul, líneas y espirales, Libro XI, f61r. K) Ilustración de pez con patas y cuerpo de felino del capítulo de “Los Peces” del *Hortus sanitatis*. L) Pez con alas del *Códice Zouche-Nuttall*, lámina 80.

Los encargados del diseño y ejecución de las pinturas conventuales, decidieron apegarse al estilo e iconografía del modelo con excepción del contenido del recuadro con un pez y un cisne. (Figura 48 A-B) Aunque no representaron el agua a partir de trazos horizontales, como en el grabado flamenco, tampoco echaron mano íntegramente del diseño del glifo prehispánico con crestas que rematan en chalchihuites y caracoles. Es posible que el espacio limitado del recuadro los hiciera recurrir a una solución plástica distinta pero apegada a la representación antigua. (Figura 48 C)

Buena parte del repertorio glífico prehispánico permaneció a lo largo del virreinato, con más o menos modificaciones, en manuscritos y cartografía indígena. Según Pablo Escalante, tres glifos muestran especial resistencia al cambio: pie, piedra y agua.¹⁸³ En la mayoría de los códices del XVI el glifo del agua tiene la peculiaridad de que puede aparecer en forma muy convencional, aun en los contextos más “europeos”, como en el *Códice Kingsborough* o en el *Durán*¹⁸⁴. En el *Florentino* por ejemplo, encontramos escenas en las que agua fue ejecutada de manera muy apegada al pictograma y otras en las que los pintores simplificaron la representación a partir de curvas y marcados espirales, intercalando líneas gruesas y delgadas. (Figura 49)

¹⁸² Ejemplar localizado en el Fondo de la Biblioteca Nacional de España (acervo digital): <http://www.bne.es/>

¹⁸³ Escalante, *Los códices mesoamericano...*, 361.

¹⁸⁴ Escalante, *Los códices mesoamericano...*, 366-367.



Figura 49. La representación del agua en códices prehispánicos y novohispanos. A) Detalle de la lámina 47 del *Códice Vindobonensis*: agua con crestas y chalchihuites. B) Detalle de la lámina 65 del *Códice Borgia*: agua con líneas y espirales en negro. C) Representaciones distintas del agua el *Códice Florentino*: C) El Pantitlán Libro I, f23 B) Corriente de agua en el Libro XI f215r.

La solución pictórica del agua en las ilustraciones del Libro XI es la que tiene más afinidad con los recuadros del grutesco de Tepeapulco. Hay muchos ejemplos de ello en el capítulo de “las Aves”, “los Renacuajos”, “los Caimanes”, “el Ahuizotl” y “las Culebras”. (Figura 49) Llama especial atención el capítulo referente a “las Cualidades del agua”, en el que los pintores recurren a soluciones glíficas para expresar el nombre de los ríos y cuerpos de agua que se mencionan en el texto, pero la representación del elemento acuático carece de los característicos caracoles y conchas. La relación, muy bien demostrada por Pablo Escalante, entre estas ilustraciones y el *El Hortus Sanitatis*, pudo ser el factor que impulso a los *tlacuilos* a generar una *solución plástica intermedia* –entre las series de líneas horizontales con sutiles ondulaciones del tratado medieval y los marcados espirales y juegos de líneas gruesas y delgadas del glifo indígena. (Figura 48 I-J)

Ya hemos revisado las características del friso y su presencia en tres conventos novohispanos, señalamos su similitud con el formato y estilo de las ilustraciones del Libro XI del *Códice Florentino*, y consideramos la influencia de un tratado medieval y de la glífica prehispánica en la estructura e imágenes del manuscrito. También, analizamos una lámina flamenca de 1566, como potencial modelo del diseño. (Figura 48) Para tratar de comprender la relación entre el códice y el mural, hay un elemento más a considerar en otro convento novohispano.

Los *jardines del paraíso* del claustro bajo de Malinalco, son uno de los más variados y exuberantes programas iconográficos de pintura mural novohispana. Enmarcada por el guardapolvos y un friso epigráfico con cenefas accesorias de grutesco, la enorme composición central –con acantos, flores, arboles, cientos de aves y animales, grandes monogramas sagrados y escudos agustinos–, recorre los cuatro muros del claustro. La maestría y detalle en la representación de especies de flora y fauna mesoamericana llevo a Jeanette Favrot a relacionar a los *tlacuilos* del mural con los del *Códice Florentino*.

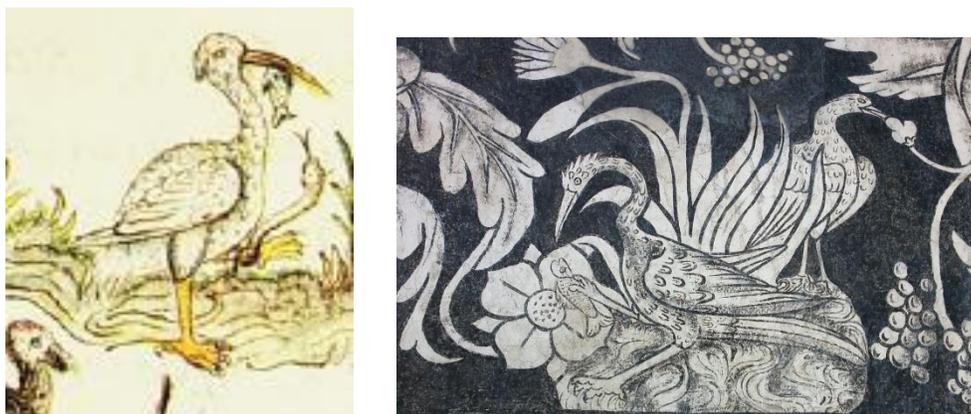


Figura 49. Garzas sobre agua con pez. A la derecha: detalle del *Códice Florentino* Libro XI, f 28. A la izquierda: detalle de las pinturas del muro este del claustro de convento de Malinalco. Fotografía Brenda Chávez, 2014.

La investigadora propone que las correspondencias estilísticas y temáticas entre los monasterios de las tres órdenes religiosas, son evidencia de que los pintores eran enviados de un monasterio a otro para trabajar en los murales¹⁸⁵. Estos equipos estaban conformados por pintores con gran técnica y entendimiento de la iconografía cristiana reflejo de su

¹⁸⁵ En consonancia con la hipótesis de Isabel Estrada acerca de los equipos de pintores trashumantes formado en escuelas de artes mecánicas.

entrenamiento en escuelas de la capital de México.¹⁸⁶ Ciertos paralelos estilísticos le permitieron establecer la hipótesis de un contacto entre los ilustradores del manuscrito de Tlatelolco y los pintores de Malinalco¹⁸⁷. (Figura 49) El marco cronológico de estas obras se ajusta, según Jeanette Favrot, a la posibilidad de un intercambio o apoyo directo o indirecto, alrededor del año 1571 –momento en el que aún no se iniciaba la ilustración del *Florentino*–, del equipo de *tlacuilos* de Tlatelolco en los murales de Malinalco¹⁸⁸.

No pretendo sostener, como en el caso de los murales de los *Jardines del paraíso*, la colaboración de los *tlacuilos* del *Florentino* en la ejecución de los grutescos. Se trata de obras de un carácter muy diferente, y resulta difícil suponer que los artistas que apoyaron a Sahagún en la ilustración del códice fueran los encargados de pintar los frisos de los tres conventos mencionados. Quiero más bien sugerir que la tremenda afinidad entre el recuadro del grutesco y las ilustraciones del Libro XI, pueden ser resultado de soluciones y convenciones plásticas surgidas y difundidas desde las escuelas de artes mecánicas. En este caso en particular, es posible apuntar a San José de los Naturales, la cual estuvo vinculada con el Colegio de Santa Cruz Tlatelolco y muchos conventos del Centro de México.

Ante la ausencia de documentación acerca de los pintores que participaron en la ornamentación de los conventos e iglesias virreinales, la evidencia material es nuestra mejor vía para acercarnos al pasado. La comparación visual de obras artísticas del siglo XVI nos revela vínculos y relaciones que no siempre son sencillas de explicar. Por ejemplo, dentro del convento de Tepeapulco se puede rastrear en los *grafitti* del guardapolvo del claustro un estilo afín al de la cartela del grutesco y las ilustraciones del *Florentino*. Algunos diseños genéricos de fauna, símbolos mesoamericanos, elementos astronómicos guardan afinidad formal con las obras que hemos analizado. Autores como Alessandra Russo¹⁸⁹, Pascual Tinoco y Elías Rodríguez¹⁹⁰, apuntan a un estilo en común y

¹⁸⁶ Jeanette Favrot, “La flora y la fauna en los frescos de Malinalco: paraíso convergente” en *Iconología y sociedad. Arte colonial hispanoamericano*, 23 – 38, (México: UNAM, 1987), 33.

¹⁸⁷ Afinidades entre las plantas y los animales del mural; escenas como el mono subiendo un árbol o la garza bañándose en un charco de agua –ejecutada por líneas onduladas como las de Tepeapulco– del muro este, representados con detalles anatómicos, línea y sombra muy similares.

¹⁸⁸ Favrot, “La flora y la fauna en los frescos de Malinalco: paraíso convergente”, 34.

¹⁸⁹ Alessandra Russo, *The Untranslatable Image. A mestizo history of the arts in New Spain 1500-1600*, (EUA: University of Texas Press, 2014).

¹⁹⁰ Pascual Tinoco Quesnel y Elías Rodríguez Vázquez, *Graffiti novohispanos de Tepeapulco, Siglo XVI*, (Puebla: Benemerita Universidad Autónoma de Puebla, 2006), 43.

al uso compartido de ciertos modelos y libros europeos entre los *tlacuilos* de los *Primeros Memoriales* y el *Códice Florentino* y los artífices de los *graffiti* del convento¹⁹¹.

Si bien, no es posible detenernos ahora a analizar el vínculo estilístico con los *graffiti*, queda claro que la relación entre las cartelas del friso y las ilustraciones del *Florentino* no se agota ahí, sino que se extiende a otros espacios, soportes y registros. Un entramado de soluciones plásticas que no se constriñen a los márgenes de un convento, sino que se extiende a un sin fin imágenes del siglo XVI. Tepeapulco, Tlatelolco, Malinalco, Zempoala, Tecali de Herrera trazan conexiones en un mapa artístico, resultado de la transformación, experimentación y adaptación de formas del arte occidental y ciertos cánones de la tradición prehispánica.

Las soluciones plásticas del arte indígena cristiano del siglo XVI no anularon radicalmente el uso de la glífica en su forma convencional –como se observa en los códices novohispanos– sino que abrieron nuevas posibilidades expresivas, adaptadas a los formatos y temas de la cultura visual naciente.¹⁹² El friso de grutesco de Tepeapulco no es una herencia directa del arte clásico; tampoco una imagen renacentista transformada tras el filtro novohispano, por el hecho de que también es medieval y en parte indígena. El agua no es más cercana al estilo mesoamericano que al occidental, puesto que las diferencias con las ilustraciones del *Hortus Sanitatis* y la lámina flamenca de 1566 se desdibujan en un fondo de ondulaciones acuáticas. Como el encuentro de dos torrentes, cuando se tocan, se diluyen sus orígenes distintos y su afinidad se convierte en una misma manera de representar.

¹⁹¹ Un intenso escrutinio de fuentes, estudios de paleografía y comparación de imágenes llevó a Alessandra Russo a identificar el registro de un evento astronómico, del año 1578, al margen de los murales del convento. El análisis de las similitudes de ciertos motivos del *graffiti*, del *Florentino* y los *Primeros Memoriales*; el sol y la luna, un coyote, un guerrero jaguar y varias glosas, la lleva a proponer una relación entre sus artífices. (Russo, *The Untranslatable Image. A mestizo history of the arts in New Spain 1500-1600*, 57).

¹⁹² Hay más muestras de este rasgo en pinturas murales de conventos agustinos como Meztitlan y Atlatlaucan. Además de la infinidad de variaciones en la cartografía indígena del XVI y XVII.

CONSIDERACIONES FINALES

En 1588 el artista de la corte de los Médici, Ludovico Buti, concluía los frescos de la habitación de la Armería del Palacio de los Uffizi. En los grutescos renacentistas de la bóveda el pintor integró representaciones de guerreros amerindios que hoy sabemos –por la similitud de las posturas, las armas y las vestimentas– derivaron de algunas ilustraciones del *Códice Florentino*, llegado unos años antes a Italia¹⁹³. El manuscrito novohispano de Bernardino de Sahagún, además de testimonio único acerca del distante Nuevo Mundo, se convirtió en vehículo –hacia el Viejo Continente– de formas y motivos de la *otredad* americana. (Figura 9)

En su estudio acerca de los pulpitos barrocos indo-portugueses, Esteban García Brosseau señala la cercanía temporal del hallazgo de la *Domus Aurea* con el descubrimiento de América y el desembarco de Vasco de Gama en la India, a finales del siglo XV. En palabras del autor: “Por doquier los monstruos y los híbridos amenazaban con invadir y destruir la recta pureza recomendada por Vitruvio: serpientes emplumadas, “ídolos sangrientos” del mundo prehispánico, grutescos neronianos, divinidades de brazos y cabezas múltiples de la India”¹⁹⁴. A nivel artístico, estos eventos tuvieron importantes implicaciones, pues propiciaron el choque y encuentro de iconografías, estilos e imaginarios diferentes a los del Renacimiento. En efecto, a los personajes híbridos y mitológicos que emergieron de las ruinas clásicas se les sumaron –como es el caso de las composiciones de la Galería Uffizi– motivos y personajes, no menos “fantásticos”, del Nuevo Mundo.

La propagación de los grutescos clásicos en grabados y láminas, así como de imágenes, objetos y manuscritos de las culturas amerindias, tuvo implicaciones artísticas en ambos lados del Atlántico. Serge Gruzinski propone, para el arte americano del siglo XVI, que la hibridación se convirtió en mestizaje gracias a un *ensanchamiento* gigantesco de los horizontes –entre Occidente, Asia, América, pero también el Mundo Clásico. Y al encuentro imprevisible de un fenómeno específicamente americano –los mestizajes de la

¹⁹³ Lia Markey, “Istoria della terra chiamata la nuova spagna”: The History and Reception of Sahagun’s Codex at the Medici Court, *General History of the Things of New Spain: The Florentine Codex*, *Colors between two worlds. The Florentine Codex of Bernardino de Sahagún*, 28, (Florencia: Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, 2008), 199.

¹⁹⁴ Esteban García Brosseau, *Nagas, Naginis y grutescos. La iconografía fantástica de los pulpitos indo-portugueses de Goa, Daman y Diu en los siglos XVII y XVIII*. Tesis para optar por el grado de Doctor en Historia del Arte, Universidad Nacional Autónoma de México (México, 2012), 77.

conquista–, con una sensibilidad artística nacida en la Italia renacentista, asociada a la tradición de los grutescos y del adorno manierista.¹⁹⁵ En contraste, resulta interesante lo planteado por Hiroshige Okada acerca de la petición del Papa León X a Giovanni de Udine, de integrar algunas de las recién conocidas especies animales y aves de Brasil en las composiciones de grutescos de las Loggias Vaticanas. El autor propone que el grutesco jugó un papel importante en la introducción de criaturas exóticas del Nuevo Mundo a la cultura visual europea.¹⁹⁶ La presencia de “lo americano” en el arte renacentista del siglo XVI, específicamente en el grutesco, se extiende a otras geografías artísticas y su consideración es de gran importancia para pensar fenómenos paralelos al mestizaje de la imagen en Nueva España.

El esgrafiado del Palacio de Conquista en Trujillo, referido en el Capítulo 1, nos sugiere que la decisión de integrar la representación de un guajolote –especie mexicana muy apreciada desde principios del siglo XVI en las cortes europeas¹⁹⁷– en una composición de grutesco, no es fortuita. (Figura 12) De la misma forma otras especies americanas como la calabaza, fueron copiadas con frecuencia en composiciones decorativas. Un maravilloso ejemplo es una de las cenefas ornamentales, con roleos vegetales y calabazas, del libro de oraciones *Horae ad usum romanum* de Anne de Bretagne, decorado por Jean Bourdichon entre 1503 y 1508¹⁹⁸. Igual de interesante son las representaciones de esta especie de los festones del techo de la *Villa Farnesina* en Roma¹⁹⁹. Es posible sugerir que el grutesco fue un ámbito artístico que permitió, y tal vez propicio –en el Viejo y el Nuevo Mundo–, la mezcla e integración de elementos de diferentes culturas visuales.

¹⁹⁵ Gruzinski, *El Pensamiento Mestizo. Cultura amerindia y civilización de renacimiento*, 231.

¹⁹⁶ Hiroshige Okada, “Inverted Eoticism? Monkeys, Mermaids, and Parrots in Andean Colonial Art”, *The Virgin, Saints and Angels, South American Paintings 1660-1825 from the Thoma Collection*, (Stanford: Stanford University Press, 2006), 75.

¹⁹⁷ Según Raúl Valadez las crónicas de las cortes europeas retratan la importancia del guajolote; en la boda de Carlos IX de Francia (1518) el guajolote fue parte de los platillos. La reina Margarita de Navarra formó una granja de guajolotes en la ciudad de Alarcón y el Papa León X recibió varios ejemplares vivos como regalo. (Raúl Valadez Azúa, “El Guajolote”, *Semillas de identidad. 31 alimentos que México dio al mundo*, 122, [México: Artes de México], 2016).

¹⁹⁸ Luz María Mera Ovando y Amanda Luna Mera, “La calabaza” *Semillas de identidad. 31 alimentos que México dio al mundo*, 122, (México: Artes de México) 2016.

¹⁹⁹ Sí bien no se trata específicamente de ornamentos no está de más mencionar los retratos de Giuseppe Arcimboldo, de finales del siglo XVI, en las que las que el pintor incorpora calabazas como parte de los rostros de los personajes. (Mera Ovando y Luna Mera, “La calabaza”, 2016).

Serge Gruszinski equiparó algunas características y elementos de los grutescos de la Biblioteca del Convento de San Giovanni, en Parma –mezcla de objetos raros, animales exóticos, y signos extraños sobre un fondo uniforme y plano –con algunos códices mexicanos.²⁰⁰ La intención del autor fue sugerir que a pesar de su uso y función completamente distintos, los manuscritos indígenas y los grutescos compartieron *similitudes visuales*, en las que se propiciaron fecundos intercambios entre los universos artísticos que se confrontaban.²⁰¹ Esta propuesta es, aunque controversial, interesante y sugerente, pues permite pensar aspectos del arte novohispano del XVI más allá de las diferencias y contrastes artísticos. Amplía la mirada hacia esas posibles *similitudes visuales* y sus implicaciones en los procesos de asimilación y experimentación de los artistas indígenas con los modelos occidentales:

En México, los pintores indios descubrieron en los grutescos europeos la inversión o la negación del orden visual que la Iglesia quería imponerles: un orden fundado en un espacio humano de tres dimensiones, regido por la ley de la gravedad, y que defendía un antropomorfismo sistemático. Los grutescos señalaban otra vía que, por el mayor de los azares, coincidía con la tradición amerindia ¿Acaso no se encontraba en los códices prehispánicos rasgos propios de los grutescos como “la negación del espacio”, “la ingravidez de las formas” y “la proliferación de híbridos” extendidos sobre fondos lisos?²⁰²

Si bien los encuentros y desencuentros del siglo de conquista se dieron en diferentes planos culturales y de pensamiento, analizar el grutesco nos permite acotar el problema a ese ámbito de lo decorativo y considerar las posibilidades que abrían estos espacios de creación –*al marco* de las escenas cristianas. En Nueva España, como revisamos para el caso de Tepeapulco, elementos estilísticos de la tradición prehispánica se integraron de forma armónica a las composiciones de grutesco. Un rasgo tan sutil como la representación del agua –con características heredadas del arte prehispánico, así como del arte medieval y renacentista–, expresa dinámicas de adaptación y transformación. En ese sentido, la intención de este ensayo académico no ha sido identificar una tendencia del indígena a integrar símbolos de su pasado en el arte religioso. Más bien cuestionar si el repertorio artístico europeo, específicamente el del grutesco y algunas otras herencias medievales, les ofrecieron motivos, estilos y formatos abiertos a esas posibilidades.

²⁰⁰ Gruzinski, *El Pensamiento Mestizo. Cultura amerindia y civilización de renacimiento*, 207.

²⁰¹ Gruzinski, *El Pensamiento Mestizo. Cultura amerindia y civilización de renacimiento*, 207.

²⁰² Gruzinski, *El Pensamiento Mestizo. Cultura amerindia y civilización de renacimiento*, 204.

El fenómeno de los Libros de Horas franceses como modelo del arte conventual novohispano nos ayudó a comprender la complejidad de los procesos de creación artística. En primer lugar, no debemos perder de vista la naturaleza de estos libros que Sandra Hindman define como *objetos híbridos* de especial valor porque nos indican el fin de una época y el inicio de otra –la tradición de los manuscritos y la del libro impreso²⁰³. Se trata de contenedores de diferentes estilos y técnicas, en los que se puede distinguir el encuentro de dos tradiciones artísticas: la gótica y la renacentista²⁰⁴. Si aceptamos como modelo de la pila bautismal de Zinacantepec alguno de los libros de horas propuestos en este trabajo, tendremos ante nosotros otro *objeto híbrido*, aún más complejo que el anterior (Figura 26). En éste, canteros indios plasmaron a varias manos, diseños provenientes de un libro europeo, con una técnica y estilo que respondía a los nuevos cánones de la época pero que guardaba aún, soluciones y ecos de la tradición artística prehispánica (Figura 30).

Incluso, la riqueza del objeto no se agota ahí, como hemos intentado demostrar los motivos que ornamentan la pila, especialmente las volutas, pueden rastrearse en la iconografía europea, pero también, guardan relación con la prehispánica. Las formas ejecutadas por canteros y pintores en el bautisterio de Zinacantepec tienen, por así decirlo, una identidad múltiple. Muchos seres híbridos, así como elementos de flora y fauna de la iconografía europea encontraron símiles en el arte mesoamericano. Esto no es único del contexto novohispano, en la India por ejemplo, Esteban García ha estudiado la presencia en iglesias indo-portuguesas de pulpitos adornados con representaciones de personajes antropomorfos con cuerpo de serpiente. Su filiación abre la misma interrogante, por un lado, guardan una clara relación formal con las *nagas* y *naginis*, deidades hinduistas, y por otro, se vinculan con los motivos híbridos del grutesco renacentista²⁰⁵.

Los modelos europeos utilizados en el arte novohispano temprano, suelen definirse como limitados y anacrónicos –imágenes medievales o renacentistas elaboradas en talleres franceses, españoles o flamencos, de diferentes dimensiones y en soportes variados, con calidad y detalle indistinto. Esas referencias “parciales y descontextualizados” del arte

²⁰³ Sandra Hindman, “Times to remember”. *Rare book review*, 36, 40. Citado en FC Steyn, “The early printed Books of Hours in the Grey Collection in Cape Town...” 276.

²⁰⁴ Alexander, F.L. “Notes on a Thielman Kerver Book of Hours”, *Quarterly bulletin of the South African Library*, 2(4), 108, citado por FC Steyn, “The early printed Books of Hours in the Grey Collection in Cape Town...” 283.

²⁰⁵ Esteban García Brosseau, *Nagas, Naginis y grutescos. La iconografía fantástica de los pulpitos indo-portugueses de Goa...* 73.

europeo que ofrecían los grabados, libros y láminas recién llegados a la Nueva España, se ejecutaron de manera única gracias al trabajo de frailes e indios. La búsqueda por el naturalismo es ejemplo de ello. Los artistas indígenas produjeron soluciones complejas a los nuevos retos de la representación realista, como en Huatlatlauca y Huejotzingo – cuerpos proporcionados y en tres cuartos, con manos invertidas, orejas en forma de hongo y una gruesa línea de contorno.

No es menos interesante la presencia de iconografía afín entre las culturas visuales que se confrontaban. Es justo ahí donde el grutesco abrió, a mi parecer, infinidad de posibilidades expresivas a los artistas indígenas. Recurriré una vez más a Serge Gruzinski, quien señala un fenómeno fascinante: mientras los pintores indios de los frisos del mono y la centauresa de la Casa de Deán y de la psicomaquia de Ixmiquilpan se inspiraban en los modelos europeos, del otro lado del Atlántico, en Florencia, los artistas de la corte de los Medici, se inspiraban en los códices mexicanos²⁰⁶. Es justamente a ese entrecruce de ideas, imágenes y miradas, sucedido tras el descubrimiento del Nuevo Mundo, al que este trabajo ha querido apuntar. El hilo conductor ha sido el estudio del grutesco novohispano, sus modelos y sus artífices. Los casos analizados muestran que los mestizajes artísticos también están presentes en lo involuntario, lo invisible, lo que queda fuera del marco, y lo que vemos únicamente a partir del análisis de las relaciones que generan las imágenes y su proceso creativo. La taxonomía medieval heredera de la obra de Plinio dejó características casi imperceptibles para el observador contemporáneo en el grutesco de Tepeapulco. La cenefa no necesariamente, o únicamente, “encuadra” cartelas o medallones con símbolos cristianos, es también una pequeña ventana donde un pez y un cisne, en un fondo acuático azul intenso, se convierten en espejo de un complejo juego de reflejos –una puesta en abismo– de orígenes constantemente reinventados.

²⁰⁶ Gruzinski, *El Pensamiento Mestizo. Cultura amerindia y civilización de renacimiento*, 208.

BIBLIOGRAFÍA

- Abundis Canales, Jaime. "El convento agustino de San Andrés Epazoyucan." *Cuadernos de Arquitectura Virreinal*, n° 8, (1990): 33-50.
- Ávila, Ana. *Imágenes y símbolos en la arquitectura pintada española (1470-1560)*. Barcelona: Anthropos Editorial del Hombre (Palabra plástica, Iconografía, 18), 1993.
- Báez Macías, Eduardo, Jorge Guerra Ruiz, Judith Puente León. *Libros y Grabados en el Fondo de Origen de la Biblioteca Nacional*. México: UNAM-IIIE (Cuadernos de Historia del Arte, 33), 1988.
- Baglioni Piero, Rodorico Giorgi, Marcia Carolina Arroyo, David Chelazzi, Francesca Ridi y Diana Magaloni Kerpel. "On the Nature of the Pigments of the *General History of the Things of New Spain: The Florentine Codex*." En *Colors between two worlds. The Florentine Codex of Bernardino de Sahagún*, de Gerhard Wolf (ed.), Florencia: Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, 2008.
- Ballesteros García, Víctor Manuel. *La iglesia y el convento de todos los santos de Zempoala, Hidalgo, y su comarca*, Pachuca: Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, 2003.
- Basalenque, Diego de. *Historia de la Provincia de San Nicolás de Tolentino de Michoacán, Del Orden de N.P.S Agustín*. México: Editorial JUS, 1963.
- Benavente, Toribio de. *Relaciones de la Nueva España*. México: Ediciones de la Universidad Autónoma de México, 1956.
- _____. *Memoriales o Libro de las cosas de la Nueva España y de los naturales de ella*. México: UNAM, 1971.
- Bonne, Jean-Claude. "Les ornements de l'histoire (à propos de l'ivoire carolingien de saint Remi)." *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, no. 1, (1996): 37-70.
- Campos y Fernández de Sevilla, Francisco Javier. "Los frescos de la Sala de Batallas." En *El monasterio del Escorial y la pintura: Actas del Simposio*, Francisco Javier de

- Campos y Fernández de Sevilla (coord.), 165-210. España: Real Centro Universitario Escorial, 2001.
- Carrillo y Gariel, Abelardo. *Técnica de la pintura de Nueva España*. México: UNAM/IIIE, 1946.
- Códice Borgia* Comentario por K. A. Nowotny. Graz: (Códices Selecti, 58), 1976.
Disponible en: <http://www.famsi.org>
- Códice Florentino. Manuscrito 218-220 de la Colección Palatina de la Biblioteca Medicea Laurenziana*, 3 vols. México: Secretaría de Gobernación, Archivo General de la Nación, 1979.
- Códice Vindobonensis*. Comentario por O. Adelhofer. Graz: (Códices Selecti, 5), 1974.
Disponible en: <http://www.famsi.org>
- Consentino, Delia A. *Las joyas de Zinacantepec. Arte colonial en el monasterio de San Miguel*, México: Instituto mexicano de cultura, 2003.
- Cordero, Karen. "Lecturas de forma, formas de lectura: las aportaciones teóricas de George Kubler y el estudio del arte en México." En *El arte en México: autores, temas, problemas*, de Rita Eder (coord.), 64-89. México: CONACULTA/FCE, 2001.
- Cundall, Joseph. *A brief history of wood-engraving from its invention*. Londres: Sampson Low, Marston & Company: 1895) [Online] [Http://Www.Gutenberg.Org](http://www.Gutenberg.Org)
- Chastel, André. *El grutesco*. Madrid: Akal, 2000.
- Chávez Molotla, Brenda. *La pintura mural de grutesco en el siglo XVI: Trabajo pictórico, tecnología y circulación de imágenes en conventos novohispanos*. Tesis de Licenciatura en Arqueología, ENAH, 2013.
- Duverger, Christian. *Agua y fuego. Arte sacro indígena de México en el siglo XVI*. México: Santander Serfin, 2003.
- Escalante Gonzalbo, Pablo. "Iconografía y pintura mural en los conventos mexicanos. La

- aportación indígena.” En *Felipe II y el arte de su tiempo*. Madrid: Fundación Argentaria–Visor (Colección Debates Sobre Arte. Volumen VIII), 1998.
- _____. “Los animales del Códice Florentino en el espejo de la tradición occidental.” *Arqueología Mexicana*, vol. VI, n° 36, (1999): 52-59.
- _____. “Pintar la historia tras la crisis de la conquista.” En. *Los pinceles de la historia. El Origen del reino de la Nueva España. 1680-1750*. México. Museo Nacional de Arte- Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 1999.
- _____. *El Arte Cristiano-Indígena del Siglo XVI Novohispano y sus Modelos Europeos*. México: CIDHEM (Seminario de Historia del Arte / Colección de Arte Prehispánico y Colonial) 2008.
- _____. *Los códices mesoamericanos antes y después de la conquista española*. México: FCE, 2010.
- _____. “El termino Sincretismo y el estudio del arte novohispano del siglo XVI” en *Nombrar y explicar. La terminología en el estudio del arte iberoamericano y latinoamericano*, Patricia Díaz Cayeros, Montserrat Gali Boadella, Peter Krieger (editores), 305-320. México: IIE UNAM, 2012.
- Estrada de Gerlero, Isabel. “La pintura mural durante el Virreinato.” En *El Arte Mexicano*, Tomo 7. México: SEP-SALVAT, 1986.
- _____. “Apuntes sobre el origen y la fortuna del grutesco en el arte novohispano de evangelización.” En *Homenaje a Elisa Vargas Lugo*. México: UNAM-IIE, 2004.
- _____. *Muros, Sargas y Papeles. Imagen de lo sagrado y lo profano en el arte novohispano del siglo XVI*. México: UNAM-IIE, 2011.
- Favrot Peterson, Jeanette. “La flora y la fauna en los frescos de Malinalco: paraíso convergente.” En *Iconología y sociedad. Arte colonial hispanoamericano*. México: UNAM, 1987.

- Fernández Arenas, José. “La decoración grutesca. Análisis de una forma.”, *D’Art: Revista del Departament d’Historia de l’Arte*, n° 5, (1979): 5-20.
- Flores Moran, Aban. *El sincretismo cultural y la conquista de la imagen: Las normatividades hispanas y náhuatl vistas en la pintura mural conventual del siglo XVI*. Tesis de Licenciatura en Arqueología, ENAH, 2011.
- García Álvarez, Cesar. *El simbolismo del grutesco renacentista*. España: Universidad de León, 2011.
- García Brosseau, Esteban. *Nagas, Naginis y grutescos. La iconografía fantástica de los pulpitos indo-portugueses de Goa, Daman y Diu en los siglos XVII y XVIII*. Tesis de Doctorado en Historia del Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.
- García Sáiz, Concepción. “La interpretación de los modelos europeos en las artes de tradición indígena.” En *Felipe II y el arte de su tiempo*. Madrid: Fundación Argentaria–Visor (Colección Debates Sobre Arte, 8), 1998.
- García Torres, Marco Antonio. *El convento franciscano de San Miguel Zinacantepec durante la Época Virreinal*. Tesis de licenciatura en Historia, UNAM-FFyL, 2007.
- Grijalva, Juan de. *Crónica de la Orden de N.P.S. Agustín en las Provincias de la Nueva España*. México: Porrúa, 1985.
- Grusinski, Serge. *El Pensamiento Mestizo. Cultura amerindia y civilización de renacimiento*. España: Paidós, 2007.
- Heikamp, Detlef. *Mexico and the Medici*. Florencia: EDAM, 1972.
- Holly, Michael Ann. “Spirits and Ghosts in the Historiography of Art”. En *The Subjects of Art History. Historical Objects in Contemporary Perspective*, de A. Cheetham, Mark, Michael Ann Holly and Keith Moxey (ed.), 52-71. Inglaterra: Cambridge University Press, 1998.

- Kerver, Thielman (ed.). *Las horas de Nuestra señora: con muchos otros oficios y oraciones. Officium Officium Parvum Beatae Mariae Virginis. Español.* Paris, 1502.
Disponibile en: <http://www.bne.es>
- _____. *Hore intemerate dei genitricis virginis marie secundum vsum romanae curie*, (Paris, 1514).
- Kubler, George. *Arquitectura mexicana del siglo XVI.* México: Fondo de Cultura Económica, 1984.
- Lupo, Alessandro. “Síntesis controvertidas.” Consideraciones en torno al concepto de sincretismo.” *Revista de Antropología Social*, n° 5, (1996): 11-37.
- Mac Gregor, Luis. *Actopan.* México: INAH/SEP (Memorias del Instituto Nacional de Antropología e Historia IV), 1955.
- Magaloni Kerpel, Diana. “Painters of the New World: The Process of Making the Florentine Codex.” En *Colors between two worlds. The Florentine Codex of Bernardino de Sahagún*, de Gerhard Wolf (ed.), Florencia: Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, 2008.
- Manrique, Jorge Alberto. “La estampa como fuente del arte en la Nueva España”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XIII, Tomo 1, núm. 50, (México: UNAM-IIE, 1982),
- Markey, Lia “Istoria della terra chiamata la nuova spagna”: The History and Reception of Sahagun’s Codex at the Medici Court, *General History of the Things of New Spain: The Florentine Codex.*” En *Colors between two worlds. The Florentine Codex of Bernardino de Sahagún*, de Gerhard Wolf (ed.), Florencia: Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, 2008.
- Mera Ovando, Luz María y Amanda Luna Mera. “La calabaza.” En *Semillas de identidad. 31 alimentos que México dio al mundo*, n° 122. México: Artes de México, 2016.
- Moreno Villa, José. *La Escultura colonial mexicana.* México: Colegio de México, 1942.

- Moxey, Keith. “La creación del genio.” En *Teoría, práctica y persuasión. Estudios sobre historia del arte*, 35-60. España: Ediciones del Serbal, 2004.
- Okada, Hiroshige. “Inverted Exoticism? Monkeys, Mermaids, and Parrots in Andean Colonial Art.” En *The Virgin, Saints and Angels, South American Paintings 1660-1825 from the Thoma Collection*, 67-79. Stanford: Stanford University Press, 2006.
- Olivier, Guilhem. “¿Modelos europeos o concepciones indígenas? El ejemplo de los animales en libro XI del *Códice Florentino* de fray Bernardino de Sahagún.” En *El universo de Sahagún. Pasado y presente. Coloquio 2005*, de Romero Galván, José Rubén y Pilar Máynez (coords.), 125-139, México: IIH-UNAM, 2007.
- Palmeri Capesciotti, Ilaria, “La fauna del libro XI del *Códice Florentino* de Fray Bernardino de Sahagún. Dos sistemas taxonómicos frente a frente.” *Estudios de Cultura Náhuatl*, v.32, (2001): 189-221.
- Pigouchet, Philippe (ed.). *Horae Beatae Mariae Virginis ad usum Romanum*. Paris, 1497].
- Reyes Valerio, Constantino. “La pila bautismal de Zinacantepec, Estado de México.” *Boletín INAH*, n° 31, (1968): 24-27.
- _____. *Arte indocristiano: escultura del siglo XVI en México*. México: INAH, 1978.
- Russo, Alessandra. “El Renacimiento Vegetal. Árboles de Jesé entre el Viejo Mundo y el Nuevo.” *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n° 73, (1998): 5-39.
- _____. *El realismo Circular. Tierras, espacios y paisajes de la cartografía novohispana, siglos XVI y XVI* (México: UNAM-IIIE, 2005).
- _____. *The Untranslatable Image. A mestizo history of the arts in New Spain 1500-1600*, (EUA: University of Texas Press, 2014).
- Sanz Fernández, Francisco. “Esgrafiados. encintados y enjalbegados renacentistas en torno al curso medio-bajo del río Tagia.” En *Paisajes modelados por el agua: entre el arte y la ingeniería*, de Asenjo Rubio, Eduardo y María del Mar Lozano Bartolozzi (coord.) España: Editorial Regional de Extremadura, 2012.

- Steyn, FC. "The early printed Books of Hours in the Grey Collection in Cape Town: evidence of an information revolution", *The Journal for Transdisciplinary Research in Southern Africa*, no. 10 (Julio 2014): 273-291.
- Tinoco Quesnel, Pascual y Elías Rodríguez Vázquez, *Graffitis novohispanos de Tepeapulco, Siglo XVI*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2006).
- Tolosa, José Antonio. *Ermita de la Virgen del Castillo (Monterde)*, <http://www.aragonmudejar.com/calatayud/pag/virgenmonterde8.htm> (consultado en diciembre de 2015).
- Toussaint, Manuel. *La pintura en México durante el siglo XVI*, Enciclopedia Ilustrada Mexicana. México: Imprenta Mundial, 1936.
- _____. *El arte colonial mexicano*. México: UNAM-IIE, 1983.
- _____. *Pintura colonial en México*. México: UNAM, 1990.
- Valadez Azúa, Raúl. "El Guajolote." En *Semillas de identidad. 31 alimentos que México dio al mundo*, 122, México: Artes de México, 2016.
- Vallín, Rodolfo. *Imágenes bajo Cal y Pañete. Pintura mural de la colonia en Colombia*. Colombia: El Sello, 1998.
- Victoria, José Guadalupe. *Pintura y sociedad en Nueva España Siglo XVI*. México: UNAM-IIE, 1986.
- Vitruvio, Marco. *Los diez libros de arquitectura*. Madrid: Akal, 1992.
- Warburg, Aby. *El Atlas de imágenes Mnemosine*, edición, traducción y notas de Linda Báez Rubí, México: UNAM-IIE, 2012.
- Von Cube, Johann. *Hortus sanitatis, vel tractatus de herbis et plantis, de animalibus omnibus et de lapidibus Bartholomaeus Montagnana: Tractatus de urinis ac earum speciebus*, Jacobus Meydenbach (ed.), 1491.

Vostre, Simón (ed.). *Hore beate marie secundu vsum Romanum cum illius miraculis una cum figuris apocalipsis post biblie figuras insertis*. Paris, 1507.

_____. *Las horas de Nuestra señora: con muchos otros ofiçios y oraciones. Officium Parvum Beatae Mariae Virginis. Español*, Paris, 1520?.

Zamperini, Alessandra. *Le grottessche. Il sogno della pittura nella decorazione parietale*. Verona: EBS Editoriale Bortolazzi-Stein, 2013.