

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

PROGRAMA DE MAESTRÍA EN HISTORIA DEL ARTE

SOMETIMIENTO Y FEMINIDAD.
ANÁLISIS DE GÉNERO EN LOS MURALES DE
IXMIQUILPAN

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

P R E S E N T A

JOSÉ LUIS PÉREZ FLORES

TUTOR
DRA. DIANA MAGALONI KERPEL

COTUTORES
DR. OLIVIER DEBROISE
MTRA. ISABEL ESTRADA DE GERLERO



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Agradecimientos

La culminación de este trabajo ha sido una empresa colectiva. Isaac Newton afirmó que vio más allá de sus contemporáneos gracias a que estuvo sobre hombros de gigantes. Guardando las respectivas proporciones, varios gigantes en sentido intelectual y humano me han ofrecido generosamente sus hombros. De cada uno de mis asesores he obtenido apoyo y un caudal de conocimientos invaluable: ***Diana Magaloni*** me ha conducido con mano firme en este camino de vida; siempre me ha hecho sentir su ayuda incondicional. Su calidez humana, así como el entusiasmo por la búsqueda de nuevas perspectivas han sido ejemplo en el proceso de estructuración de mi propio sendero. Indudablemente Diana ha dejado una marca indeleble en mí.

Isabel Estrada de Gerlero ha tenido a bien compartir su experiencia y sabiduría, a ella le debo el descubrimiento de mi pasión por las imágenes de guerra en general, así como el interés por Ixmiquilpan en particular. No sólo me ayudó a encontrar mi objeto de estudio académico, sino que gracias a ella pude encontrarme, redefinirme en momentos de profunda crisis interna. Las enseñanzas que he recibido de ella trascienden lo académico y van más allá de la formación académica y profesional, ha sido una formación como ser humano integral.

La solidez intelectual de **Oliver Debroise** ha estimulado mi búsqueda académica de los significados de Ixmiquilpan. Ha sido una fortuna recibir sus comentarios siempre generosos. También agradezco a **Angélica Velázquez** sus valiosos comentarios sobre este trabajo, así como la bibliografía y orientación sobre la temática de género. Su apoyo académico me ha permitido una fundamentar de manera más sólida a este trabajo.

Pero además de Diana, Isabel y Oliver, otros han contribuido fuertemente en mi formación profesional y en el desarrollo de este trabajo. Guardo un especial cariño y reconocimiento a **Dúrdica Ségota** cuyas enseñanzas me han acompañado desde que inicie mi camino en historia del arte. Varias de las ideas de este trabajo nacieron en sus seminarios, sus consejos tienen un peso considerable en mi formación como historiador del arte; su calidad profesional y personal son ejemplos que siempre he tenido presentes.

Pablo Escalante es otro de los pilares que han brindado un fuerte apoyo a esta tesis. Sus agudos comentarios, críticas y sugerencias tuvieron importancia de primer orden en la investigación y redacción final de este trabajo. Indudablemente me encuentro en deuda intelectual con Pablo.

También agradezco el generoso apoyo que me otorgó **Sonia Lombardo** durante mi estancia en España. Gracias a Sonia realicé trabajo de archivo y campo que presentaré en la tesis doctoral, así como las fotografías de edificios del románico y de la Sala de Batallas del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial que incluyo

páginas adelante. Su ayuda desinteresada ha sido de vital importancia para mi desarrollo profesional.

Don Francisco Luna Tavera investigador otomí del Valle del Mezquital también tiene mi agradecimiento. De manera entusiasta ha compartido sus conocimientos e interés por los murales de Ixmiquilpan. Colega y amigo cuyas pláticas han sido muy estimulantes para continuar indagando sobre el siglo XVI y la cultura otomí del Valle del Mezquital. **Marie Areti Hers** tiene mi gratitud por gracias a ella tuve el privilegio de conocer a Don Francisco.

Para **Gerardo P. Taber** una mención especial por su entusiasmo y apoyo en la investigación de Ixmiquilpan. Gracias al trabajo emprendido en equipo, logramos el registro visual que se presenta parcialmente en esta tesis, registro en dibujos y fotografías que se realizaron conjugando habilidades, conocimientos y aspiraciones, así como largas horas de risa.

Mariana Tovalín con quien compartí camino durante tres años también fue una parte importante en las motivaciones personales para la elaboración de este trabajo. Los caminos se separaron pero la presencia permanece. A **Guillermo Acosta** por su paciencia en escuchar mis interminables pláticas sobre Ixmiquilpan y por ser el amigo que ha estado allí, siempre leal, siempre fraterno.

No puedo concluir estos agradecimientos sin dejar de mencionar al padre Antonio, Párroco de la Iglesia de Ixmiquilpan. Gentilmente facilitó la realización de fotografías y la observación continua de las pinturas.

Para todos ellos, mi sincera gratitud. Así como mi reconocimiento al apoyo económico prestado por DGEP, cuya beca me permitió cursar desahogadamente la maestría.

Nota sobre las fotografías y los dibujos.

La totalidad de los dibujos de esta tesis fueron elaborados por el artista y también arqueólogo Gerardo P. Taber, como parte de la labor de registro visual del sitio emprendida por Gerardo y por quien escribe estas líneas. Debido a nuestra formación común como arqueólogos, partimos del supuesto que toda investigación sobre objetos artísticos (y por consiguiente, culturales) requiere de un registro visual metódico. Todas las fotografías que se muestran son de mi autoría y se realizaron siempre con el apoyo de Gerardo. El objetivo ha sido realizar visitas constantes al sitio, registrarlos fotográficamente y elaborar los dibujos a línea usando como apoyo las fotografías.

Para ello, fue necesario investigar los principios de la fotografía científica, debido a que la mayoría de las fotos publicadas son de algunos detalles aislados, regularmente no muestran el contexto de los paneles reproducidos y suelen adolecer de distorsiones ópticas como la falsa perspectiva. Por esta razón, procuramos obtener tomas con el mínimo posible de distorsión empleando objetivos fotográficos con lentes esféricas y colocando la cámara de manera perpendicular al mural. Se usaron cámaras digitales reflex de alta resolución, lo que permite hacer ampliaciones con gran detalle. La edición digital es mínima, regularmente se realizaron ajustes de luminosidad, brillo, contraste y nitidez, en algunos casos se corrigió el paralaje a través de la computadora sin que esto signifique la alteración de la información de las fotografías.

También disponemos de fotos a detalles, algunas tomadas con lentes macro, objetivos especiales para la fotografía de aproximación. Después de tres años en esta labor, actualmente contamos con el registro visual de prácticamente la totalidad del friso bajo y hemos comenzado a trabajar en el convento y las capillas laterales. La metodología y resultados del registro se mostraran en la tesis doctoral de quien escribe esto. Por su parte, Gerardo actualmente trabaja en su tesis de licenciatura sobre la importancia del registro visual en arqueología.

Debido a los objetivos del presente trabajo, debía seccionar fotografías y dibujos. Asimismo omití las escalas, aunque dispongo de ellas y en el trabajo doctoral se mostrarán.

Índice

Preámbulo.....	1
El problema de la indistinción.....	6
Sometimiento.....	10
El estado de la cuestión.....	18
Sometimiento y acciones de combate en Ixmiquilpan.....	23
Atribución de género.....	35
¿Guerreros feminizados?.....	62
El dialogo de las tradiciones.....	71
Sobre la guerra justa contra los chichimecas.....	78
El discurso de la psicomaquía.....	83
El cruce de los discursos.....	92
Comentarios finales.....	112
Bibliografía citada.....	114

Sometimiento y feminidad. Análisis de género en los murales de Ixmiquilpan¹

Preámbulo.

El interior de la iglesia conventual de San Miguel Arcángel en Ixmiquilpan² posee un especial atractivo al historiador del arte y el visitante en general: en sus muros fueron pintados dos frisos monumentales. En el friso bajo, artistas de filiación indígena nos legaron imágenes con escenas guerreras de proporciones y colorido impresionantes. El tema bélico de este friso contrasta con los grutescos³ del friso alto, la sacristía y capillas laterales.

El altar principal de la iglesia del convento de Ixmiquilpan se encuentra al oriente, en contraposición, se accede al interior de la iglesia por occidente. El muro de la Epístola se encuentra del lado sur, y el del Evangelio del lado norte. En todos estos muros, incluidos los lunetos del sotocoro se representaron escenas bélicas en las que predomina el sometimiento, la captura y la

¹ Para este trabajo usaré las grafías modernas y no las antiguas de Ixmiquilpan.

² El convento inició su construcción hacia 1550 y se concluyó aproximadamente en 1570, época en la que se peleaba la guerra chichimeca en el norte de la Nueva España; Ixmiquilpan se encuentra en lo que fue la antigua frontera de Mesoamérica con las tierras chichimecas. Sufrió algunas incursiones furtivas de los chichimecas en sus linderos. Véase Casas, Gonzalo de las. **La guerra de los chichimecas**. México, Editorial Vargas Rea, 1944 p. 23

³ Se conoce como *grutesco* al sistema de decoración en el que se unen motivos vegetales, animales, y humanos para formar personajes fantásticos de carácter híbrido. El grutesco tiene sus raíces en el arte romano. Se retomó a partir de 1488 después del descubrimiento del **Domus Aurea**, mansión de Nerón. El grutesco va más allá del mero ornamento, pues es el escenario de elucubraciones teológicas de gran complejidad. El grutesco se usó para decorar carátulas y hojas interiores de libros, cerámica, pintura mural, etc. Véase García Álvarez, Cesar. **El simbolismo del grutesco renacentista**. León, (España) Universidad de León, 2001p. 18

decapitación. Desde que el visitante ingresa a la iglesia se encuentra ante las imágenes guerreras. En el muro oeste, del lado del Evangelio, se pintó a un guerrero que somete a otro tomándolo por los cabellos (foto 1). Con algunas variantes importantes, esta idea de sometimiento se reitera en el muro norte. También en el muro oeste pero del lado de la Epístola, vemos otra escena bélica que se repite en el muro sur: un combatiente yace derribado en el piso, entre dos grupos de guerreros (foto 2).



Foto 1. Muro Oeste y Norte del lado del Evangelio

Sin embargo, los combates no se libran exclusivamente entre guerreros indígenas, sino que también participan personajes fantásticos propios del

grutesco: centauros, grifos y sátiros. Los protagonistas de friso bajo son guerreros con atributos de los indios sedentarios del Altiplano Central. Luchan contra otro grupo integrado por combatientes de tres⁴ tipos:

- 1- Hombres semidesnudos cuyas armas son arcos y flechas, elementos distintivos de los chichimecas.⁵
- 2- Personajes a la manera de centauros, grifos y sátiros de la mitología grecolatina. (Véase fotos 2, dibujo 01, 02)
- 3- Personajes humanos en cuyo cuerpo se fusionan lo humano con lo vegetal⁶ (véase fotos 6 y 7). Primero Wigberto Jiménez Moreno y luego Isabel Estrada de Gerlero los han interpretado como mujeres embarazadas⁷. Estas mujeres fueron representadas sometidas militarmente, pues guerreros masculinos indígenas, las sujetan por los cabellos, convención usada en tiempos prehispánicos para figurar sometimiento guerrero.

⁴ La idea de que existen dos bandos de combatientes en que un grupo está formado por humanos y el otro se integra por humanos y personajes fantásticos fue mencionada por primera vez por Pablo Escalante. Al respecto, véase Escalante Gonzalbo, Pablo. "Pintar la historia tras la crisis de la conquista." En. **Los pinceles de la historia. El Origen del reino de la Nueva España. 1680-1750.** México. Museo Nacional de Arte- Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM. 1999 p. 36. Sin embargo, Escalante en esa publicación no abordó el problema de los antropofitomorfos del muro norte y no los consideró en su clasificación.

⁵ A este respecto nos dice Gonzalo de las Casas: "Es su manera de pelear con arco y flechas, desnudos; y pelean con hasta destreza y osadía si acaso están vestidos se desnudan para el efecto. Traen su aljaba siempre llena de flechas y cuatro o cinco en la mano del arco para proveerse pronto de ellas..." Casas, Gonzalo de las. **La guerra de los chichimecas.** México, Editorial Vargas Rea, 1944 p. La primer investigadora en identificar los grupos de combatientes por medio del armamento, fue Donna L. Pierce en "Identification of de Warriors in the Frescoes of Ixmiquilpan", **Review. Research Center or Arts**, vol, 4, no, 4, octubre 1981, p 1 y ss.

⁶ Debido a esta fusión, los denominé antropofitomorfos.

⁷ Estrada de Gerlero, Isabel. "El friso monumental de Iztmiquilpan" En **Actes de XLII Congrès International des Américanistes. Congrès du Centenaire.** París, 2-9 septiembre 1976, Volumen X p. 11



Foto 2. Muro Oeste, del lado de la Epístola.

Además del carácter violento de las escenas, destaca que los personajes poseen rasgos y atavíos indígenas propios de la iconografía prehispánica del centro de México. Portan armas e insignias de tipo prehispánico: macahuitl⁸, chimalli⁹, arcos, estandartes, diademas de mando, etc. Podemos identificar plenamente trajes militares de guerreros jaguar y coyote¹⁰. (Véase fotos 3, 17).

⁸ Es el nombre nahuatl de las armas prehispánicas en las que se fijaban navajas de obsidiana a lo largo de un madero modelado. El macahuitl es un arma cortante que los españoles consideraron la versión indígena de las espadas.

⁹ Escudos

¹⁰ Para Francisco Luna Tavera, principal de Alfajayucan e investigador de la cultura otomí, en realidad no se trata de un guerrero coyote, sino de un guerrero jaguar deformado producto de una mala restauración. Nadia Giral Sancho quien se ha especializado en el estudio de cánidos silvestres en Mesoamérica, coincide en que la representación no se ajusta a la tradición de las imágenes de cánidos silvestres. En mi trabajo de doctorado, analizaré con detenimiento la identidad de este guerrero como coyote o como jaguar. En este trabajo, y debido a que tuve acceso esta información cuando la tesis ya se había concluido, continuaré denominando como guerrero coyote a este personaje.



Foto 3. Guerrero Coyote en el Muro Norte

Pero no todo es indígena. El tratamiento de la figura humana, a pesar de su parecido con Cacaxtla¹¹, tiene más raíces en el arte europeo que en el prehispánico. También se pintaron estandartes europeos denominados gallardetes (estandartes bífidos), de uso común en los ejércitos españoles del siglo XVI. El águila del luneto del sotocoro en el muro del Evangelio sostiene un estandarte de este tipo. También el águila que se encuentra en las nervaduras de la cúpula del presbiterio. Asimismo, las escenas bélicas están inscritas en un grutesco, género de pintura absolutamente occidental. Este friso, a pesar de la presencia de motivos indígenas, indudablemente tiene una significación cristiana, porque están en el interior de un templo católico, pero ello no invalida que también tengan múltiples significados. En ellos se conjuga la

¹¹ Los murales de Cacaxtla datan del epiclásico. El estilo naturalista en la figura humana no se continuó en el Centro de México, por lo que Cacaxtla es una excepción. Debido al carácter único de Cacaxtla y a su distancia temporal, difícilmente podemos suponer que a Ixmiquilpan llegaran los ecos de esos murales.

cosmovisión indígena con la religión católica¹². Lo indígena y lo europeo están presentes en todos los niveles: motivos, estrategias narrativas y significación.

¹² “... es preciso diferenciar entre los significado *originales* de las imágenes, aquellos que los artistas o comitentes pretendieron introducir concientemente en sus creaciones, de los significados *potenciales* que las imágenes poseen en cuanto realidades culturales *multidimensionales*, significados que pueden ser descubiertos mediante la aplicación correcta de muy diferentes metodologías.” García Álvarez, Cesar. ***El simbolismo del grotesco renacentista***. León, (España) Universidad de León, 2001p. 18

El problema de la indistinción

El friso de Ixmiquilpan presenta varias problemáticas: en esta tesis investigo en específico el sometimiento en el contexto de la guerra y el discurso de género. ¿Por qué se pintaron personajes antropofitomorfos cuya identidad de género es ambigua? ¿qué significado puede tener que dichos personajes se encuentren sometidos por guerreros masculinos?

También durante el siglo XVI, en los grutescos del viejo mundo se figuraron desnudos e incluso escenas de carácter erótico. En la bóveda de la Sala de Batallas del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial¹³ se pintó un grutesco, como corresponde a este género de pintura, se figuraron personajes fantásticos masculinos y femeninos, en estos últimos claramente se distinguen los senos. También se pintaron mujeres totalmente desnudas (véase foto 5). En contrapartida, en Ixmiquilpan la figuración de rasgos sexuales primarios y secundarios fueron ocultados con el recurso de colocar una hoja de acanto que cubre área de los senos. La zona de los genitales no es visible por la posición de las piernas. Estas dos particularidades hacen que el sexo y género de los antropofitomorfos sean ambiguos. ***Ambigüedad que no ha sido explicada satisfactoriamente hasta el momento.***

¹³ Construido entre 1562 y 1584



Foto 4. Personaje del grutesco de la bóveda del Monasterio de El Escorial.



Foto 5. Mujer desnuda de la bóveda del Monasterio de El Escorial

Debido a dicha ambigüedad, la atribución de género de los antropofitomorfos no ha sido aceptada unánimemente por los investigadores que se han ocupado del tema: no son visibles atributos sexuales primarios que nos permitan identificarlos como mujeres, aparentemente no podemos observar a **simple vista** elementos distintivos del género¹⁴ femenino según las convenciones prehispánicas o novohispanas. Sin embargo, poseen un vientre abultado a la

¹⁴ Las categorías de sexo, género, rol social, etc. se discuten más en las páginas 37-38

manera de mujeres embarazadas, así como rasgos faciales y corporales que sugieren su pertenencia al sexo femenino.

También es inquietante que se encuentren sometidos por guerreros masculinos. Omitir la discusión sobre la identidad genérica es perder una parte importante de la significación de los murales. Significa renunciar a explicar una realidad visual elusiva, pero relevante para la interpretación del programa iconográfico del friso bajo.



Fotos 6 y 7. Muro Norte. Guerreros masculinos sometiendo por los cabellos a personajes antropofitomorfos.

El objetivo del presente trabajo consiste en explorar la posible presencia del principio femenino en el muro norte. La atribución de género de los personajes antropofitomorfos tiene una importancia de primer orden para la lectura de los

murales. Aceptar *a priori* que estos personajes son hombres, **equivale a afirmar que tienen que ser hombres porque no podemos ver su vagina.** Desde esta lógica cualquier personaje pictórico es hombre en caso de que no se haya representado genitales femeninos. Es importante subrayar que tampoco se pintó el pene a los guerreros masculinos, y a pesar de ello, sin problema alguno, los aceptamos como hombres. La masculinidad no se reduce al pene, pero debido a nuestros esquemas culturales, la feminidad suele identificarse con la vagina:

“...los estudios feministas en el campo de la historia del arte han venido a demostrar que las imágenes femeninas han definido a las mujeres subrayando su identidad sexual por encima - o incluso al margen - de su identidad como seres humanos, mientras que en el hombre esa identidad ha sido paralela.¹⁵

En el presente trabajo, únicamente analizaré la representación de sometimiento en el contexto del discurso de género. Indudablemente el análisis de la identidad sexual y genérica de los antropofitomorfos es una pieza clave para aproximarnos mejor a la significación del muro norte y de todo el programa iconográfico del extraordinario friso bajo de Ixmiquilpan.

¹⁵ Reyero, Carlos. *Apariencia e identidad masculina. De la ilustración al decadentismo*. Madrid, Ediciones Cátedra (Ensayos Arte Cátedra), 1996, p. 11

Sometimiento

El tema de este trabajo es el sometimiento guerrero representado en Ixmiquilpan. ¿Qué podemos entender por sometimiento? el sometimiento es la reducción de la voluntad y capacidad de un ser a favor de otro. Someter implica anular, o disminuir. En el arte, puede estar representado de manera literal o mediante una convención que traspasa los límites mismos de la realidad guerrera: el sometimiento equivale al arrebató de la voluntad y el cuerpo del ser sometido. De esta manera, el sometimiento guerrero se convierte en una fuente de metáforas.

En el sometimiento se establece una relación de dominación-sumisión. Esta relación se liga fácilmente con cuestiones sexuales debido a la capacidad de acción total o parcial que cobra un ser sobre otro. También se asocia con la dominación de género. El sometimiento es el primer paso de la dominación y una manifestación de poder. Entre otras cosas, la guerra es ejercicio violento del poder. En este sentido, es pertinente recordar que para Carl von Clausewitz¹⁶ la guerra es un acto de fuerza para imponer nuestra voluntad a un adversario¹⁷.

En la pintura mural se encuentran representadas acciones en las que un guerrero somete a otro sujeto por los cabellos. En las sociedades

¹⁶ General alemán del siglo XIX quien destacó por ser uno de los grandes teóricos de la guerra de ese país.

¹⁷ Clausewitz, Carl von. **De la guerra**. Barcelona, Editorial Labor (colección moldoror # 7) 1976 p. 38

prehispánicas esta convención¹⁸ significaba sometimiento. Así lo confirma la abundante iconografía presente en lugares tan distantes en tiempo y espacio como Bonampak (véase foto 10), los códices mixtecos de posclásico y la iconografía mexicana (véase foto 8). El uso de esta convención es una constante en la mayor parte de Mesoamérica, y además, fue una tradición que se mantuvo durante siglos. Pero las sociedades prehispanicas no fueron las únicas figurar el sometimiento a través de la sujeción por los cabellos. Los egipcios antiguos también se valieron de este recurso gráfico. Existen varios ejemplos en el arte egipcio de representaciones del faraón tomando a sus enemigos por los cabellos, señal de sometimiento¹⁹.



Foto 8. Segmento de la Piedra de Tizoc, cultura mexicana. Un personaje somete a otro por los cabellos. No se representa una batalla o combate real, sino el sometimiento de una unidad política por otra. Sobresale que la entidad dominada está representada por una mujer, puesto que se le representaron senos.

¹⁸ El carácter convencional de la imagen establece que se le atribuya un significado específico fácilmente identificable por sus destinatarios.

¹⁹ López Grande, María. "Arte y poder en el Egipto Faraónico." En Adolfo J. Monedero Domínguez y Carmen Sánchez Fernández (editores). *Arte y poder en el mundo antiguo*. Madrid, Ediciones clásicas, UAM ediciones, 1997 pp. 13-41



Fotos 9. Libro XII del Códice Florentino. En esta escena, se repite la idea de sometimiento mediante la sujeción por los cabellos. El pie se encuentra levantado a la manera de los murales de Ixmiquilpan.

Foto 10. Detalle del mural conocido como "La Batalla". Vemos a un guerrero que toma por los cabellos a otro, signo de sometimiento guerrero.

El estado de la cuestión

Abelardo Carrillo y Gariel escribió el primer libro en el que se presenta un estudio monográfico de Ixmiquilpan.²⁰ En esta obra el autor se ocupa de documentar visualmente el friso bajo de la iglesia. Se muestran fotos en blanco y negro que son el primer registro visual *publicado* del sitio. El investigador documenta una breve historia de las pinturas y las interpretó como una psicomaquia o representación de la lucha de vicios contra virtudes²¹. Desde esta postura, las escenas bélicas son una alusión a la lucha del bien contra el mal, según la visión cristiana. Para Carrillo y Gariel, el tema de la psicomaquia justifica la presencia de una escena bélica en el interior de un templo cristiano.

En el discurso de Carrillo y Gariel advierte que algunos personajes tienen rasgos nativos, así como vestimentas y armas indias. Sin embargo, para este investigador, lo europeo tiene mayor preponderancia. El papel de los indígenas se asume como pasivo, apenas son visibles como los artistas que realizaron las pinturas. En este estudio pionero, Carrillo y Gariel no otorga mayor importancia a la guerra chichimeca que se peleaba al mismo tiempo que se construía y pintaba la iglesia de Ixmiquilpan.

El trabajo de Isabel Estrada de Gerlero es la primera investigación en llamar la atención sobre las relaciones de los murales con la guerra indígena en general

²⁰ Carrillo y Gariel, Abelardo. *Ixmiquilpan*. México, INAH Dirección de monumentos coloniales, 1961

²¹ Sobre la psicomaquia véase las páginas 82-90

y con guerra chichimeca en particular²², ésta se peleaba al norte de la Nueva España mientras se construía el convento de Ixmiquilpan (1550-1570). Sobre la guerra indígena, Isabel Estrada de Gerlero asoció las imágenes de Ixmiquilpan tanto con el proceso de la guerra real y con las imágenes de códices elaborados por indios cristianizados en los que se trata el tema de la guerra. La solidez de sus argumentos, que considero un antecedente directo de este trabajo, me motivan a citarla en extenso:

“Algunos historiadores interesados en el fenómeno iconográfico de Ixmiquilpan pensaban que estaba muy lejos la Conquista para que aquí renaciera parte de la milicia indígena con tal esplendor. Sin embargo, recordemos que a lo largo del siglo XVI continuó el proceso de expansión y conquista en el norte del territorio. Al observar la indumentaria de los guerreros de Ixmiquilpan surgen de inmediato las siguientes preguntas: ¿Qué sucedió con la organización del ejército indígena una vez que se inició la conquista y estos ejércitos aliados fueron incorporados a las diferentes campañas de la Corona? ¿Se preservaron las jerarquías militares por medio de las cuales los militares indígenas de alto rango podían actuar de intermediarios entre los simples soldados y *tamemes* y los jefes españoles? ¿En qué forma cambió gradualmente la indumentaria y el empleo de ciertas armas? Buscando una respuesta se consultaron una serie de códices poscortesianos con la presencia de guerreros indígenas en asociación de conquistadores españoles. Para este propósito se seleccionaron: el *Códice Tlatelolco*, el *Lienzo de Tlaxcala*, el *Códice Telleriano Remensis*, el *Mapa de Popotla*, el *Libro XII del Códice Florentino*. Estos documentos ilustran las conquistas de México, Michoacán, el Pánuco, la Huasteca, Guatemala, las guerras del Mixtón y aún sucesos posteriores, que sin ser precisamente guerreros, incluyen figuras con atuendo militar. Los dos primeros códices se pintaron alrededor de 1560, y son relaciones de méritos y servicios, destinados a la Corona, por lo cual al representar ahí a militares indígenas con atuendo tradicional, es de suponer que no se recurrió a ninguna fantasía, y que las

²² Estrada de Gerlero, Isabel. “El friso monumental de Ixmiquilpan” En **Actes de XLII Congrès International des Américanistes. Congrès du Centenaire**. París, 2-9 septembre 1976, Volumen X p. 16

diferentes divisas y jerarquías eran aceptadas por la corona. De esa manera nos explicamos la forma en que se conservó la riqueza emblemática que caracterizó el ejército indígena en el periodo prehispánico.²³

Sus palabras son elocuentes. Establece y justifica la relación de las imágenes con las prácticas guerreras, así cómo con la impronta de estas en el arte indocristiano. Otra contribución de Isabel Estrada de Gerlero fue la asociación de las imágenes de Ixmiquilpan con la necesidad de legitimar del conflicto que se vivía con los chichimecas. Éste punto lo discutiré con amplitud en el apartado de la guerra justa.

Para Isabel Gerlero no es inusual que los agustinos aceptaran la elaboración de imágenes de temas paganos greco-latinos en unión con los motivos y temáticas indígenas. Esto se aceptaba con motivos alegóricos²⁴. Creo que la búsqueda de la alegoría tuvo por resultado la confección de imágenes con múltiples significados, algunos de los cuales son discursos para los criollos y euro-mestizos, pero también existen discursos indocristianos en el que tiene gran peso la cosmovisión mesoamericana.

Menciona la posibilidad de que los murales se hayan pintado por iniciativa de Fray Andrés de Mata, con motivo de la celebración del capítulo de 1572²⁵. Para Estrada, los motivos indígenas, así como los ecos de las religiones prehispánicas se usaron no en el sentido original, sino como alegorías y prefiguraciones de las ideas cristianas. Pero la temática general del muro de la

²³ *Ibidem* p 15-16

²⁴ *Ibidem* p. 16

²⁵ *Ibidem* p. 18

Batalla y de la Victoria²⁶ se ajusta a la idea de guerra justa, concepto indispensable para validar la guerra contra los indios chichimecas.

Olivier Debroise²⁷ introduce varios elementos nuevos a la discusión de la significación y propósitos de las pinturas. Uno de sus principales argumentos se basa en la posición geográfica de la iglesia de Ixmiquilpan como punto fronterizo entre las civilizaciones mesoamericanas y los grupos chichimecas norteños de Aridoamérica. Analizó la relación de estas imágenes con el conflicto chichimeca y la justificación del conflicto que las autoridades esgrimieron para convertir la guerra chichimeca en una guerra justa y en una guerra santa.

Para los propósitos de la presente tesis, destacan tres puntos del artículo Olivier Debroise para la comprensión de los murales de Ixmiquilpan:

1. El sitio como punto fronterizo. Ixmiquilpan fue un punto estratégico en la expansión española hacia las tierras norteñas controladas por los chichimecas. Para los conquistadores era importante dominar estos territorios, dado su potencial minero. Esta posición como enclave fronterizo también implicó un punto de encuentro, choque e interacción de culturas, pues convergieron españoles, negros, mestizos y diferentes etnias indígenas.

²⁶ Así denomina Estada al muro de la Epístola y del Evangelio, respectivamente.

²⁷ Debroise, Olivier. "Imaginario fronterizo/identidades en tránsito. El caso de los murales de San Miguel Itzmiquilpan." En *Arte, historia e identidad en América Visiones comparativas. XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte*. Tomo I. México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994

2. Los españoles ante la resistencia de los chichimecas, emprendieron una campaña militar de exterminio que intento ser justificada mediante el concepto de guerra justa. Hicieron una campaña a “sangre y fuego”.
3. A lo largo de la exposición, Olivier Debroise analiza los ritmos narrativos de los murales. Propone que existe una intemporalidad del relato visual en un juego de espejos y ciclos infinitos.

El autor, apoyándose en una antología de documentos realizada por David Charles Wright Carr, relaciona un documento del siglo XVII con los murales. En este documento se narra una especie de “danza narrativa o entremés”²⁸, en la que se relatan batallas y acontecimientos mítico-históricos. Es muy sugerente la utilización de dicho documento, pero la relación del discurso visual con el discurso narrativo de ese documento no tiene incidencia con la discusión de las representaciones de sometimiento. Por esta razón no lo discutiré aquí. Sin embargo, los tres puntos anteriores son de suma importancia para comprender el fenómeno de Ixmiquilpan.

Otro investigador que se ha ocupado de Ixmiquilpan es David Charles Wright Carr. Escribió un artículo publicado en ***Memorias de la Academia Mexicana de Historia***. Este mismo artículo, con algunas modificaciones lo publicó en Internet²⁹. Se aparta de la propuesta de los demás investigadores para

²⁸ Debroise, Olivier *op. cit.* p. 21

²⁹ Wright Carr, David Charles. “Sangre para el Sol: las pinturas murales del siglo XVI en la parroquia de Ixmiquilpan, Hidalgo.” ***Memorias de la Academia Mexicana de la Historia***,

proponer una lectura que gravita más en la iconografía prehispánica. Propone que la manufactura del sitio se debió a artistas otomíes. Analiza la lectura de los murales a partir de lo que él denomina complejo de la guerra sagrada. Es decir, un conjunto articulado de signos visuales que nos remiten a la categoría cultural de guerra sagrada³⁰.

Pablo Escalante Gonzalbo también ha incursionado en el estudio de Ixmiquilpan. Le dedica un apartado en un trabajo dedicado al arte indocristiano del siglo XVI y su relación con la tradición histórica³¹. Para el desarrollo de su discurso, Escalante se apoya constantemente en la propuesta de Isabel Estrada de Gerlero. Coincide en que la fuente textual del friso bajo es la ***Psicomaquia***³² de Aurelio Prudencio. Cita los combates espirituales entre pares de vicios y virtudes. Con base en el texto de Aurelio Prudencio, identifica la historia de Judit y la decapitación de Holofernes en el friso alto,³³ lugar en el que aparece una cabeza cortada masculina junto con una cimitarra, elementos clave de la historia de Judit y Holofernes.

correspondiente de la Real de Madrid. Tomo 41, 1998, pp. 73-103. Para el presente trabajo consulté la versión electrónica actualizada el 24 de mayo de 2004 en <http://www.prodigyweb.net.mx/dcwright/sangre.htm>

³⁰ Su propuesta se analizará con mayor amplitud en las páginas 87-96

³¹ Escalante Gonzalbo, Pablo. "Pintar la historia tras la crisis de la conquista." En. ***Los pinceles de la historia. El Origen del reino de la Nueva España. 1680-1750.*** México. Museo Nacional de Arte- Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM. 1999 pp. 24-49

³² Pablo Escalante usa el término Psychomachia, pero para mantener unidad de formato seguiré usando la palabra castellana psicomaquia

³³ *Ibidem* p. 36

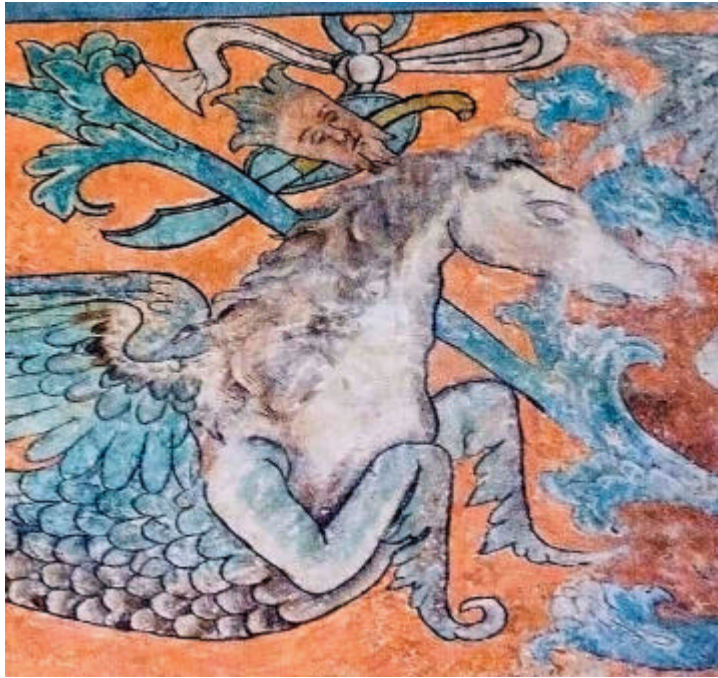


Foto 11. Detalle del friso alto del lado de la Epístola. En la parte central, sobre el cuello del pegaso se encuentra una cabella decapitada, un escudo y una cimitarra. Según Pablo Escalante, es una alusión a la cabeza decapitada de Holofernes.

Un punto de especial interés, para esta tesis, es su clasificación de los bandos de combatientes. Conforme al sentido de la psicomaquia, existen una división binaria: el bando del bien formado por hombres armados según la usanza guerrera mesoamericana y el bando del mal, integrado por guerreros chichimecas armados con arcos y dardos, junto con los personajes monstruosos. Sin embargo, a lo largo del artículo, Escalante no menciona a los personajes antropofitomorfos del muro norte. Se ocupó exclusivamente de analizar el muro de la Epístola en donde se encuentra el mural denominado por Isabel Estrada de Gerlero como “mural de la batalla.”

Escalante, también relaciona la guerra chichimeca con las pinturas. Así como la importancia que tuvo la celebración del capítulo general de la orden Agustina

en 1572, evento para el que, posiblemente, se pintó el friso bajo³⁴. Subraya la posible relación que existe entre las danzas de chichimecas contra cristianos, inspiradas en las danzas de moros contra cristianos en las que también se empleaba la alegoría de la psicomaquia. Asocia los guerreros que han decapitado a sus enemigos chichimecas con la historia de Judit y Holofernes, pero también con la supervivencia de conceptos religiosos indígenas concatenados con la guerra. En este particular, también coincide con David Charles Wrigth Carr en señalar la presencia del concepto de la guerra sagrada denominada **teo-atl-tlachinolli**. Resalta la relación de oposiciones que mantienen la fuerza masculina, celeste y solar, contra la femenina, terrestre y lunar³⁵. Fuerzas simbolizadas con el águila y el jaguar.

Uno de los últimos trabajos publicados es el de Cristian Duverger. Su libro **Agua y fuego. Arte sacro indígena de México en el siglo XVI** es altamente controversial. Lanza algunas afirmaciones categóricas de difícil sustento. Por ejemplo, menciona que en los muros de la iglesia, caballeros águila y jaguar luchan en el contexto del grutesco³⁶. Sin embargo, no ofrece ningún ejemplo de dichos caballeros águila peleando contra caballeros jaguar. Asimismo, asegura que en Ixmiquilpan se pintaron tambores de guerra, elemento ausente en los muros y del que tampoco ofrece sustento visual.

³⁴ *Ibidem* p. 37

³⁵ *Ibidem* p. 38

³⁶ Duverger, Cristian. **Agua y fuego. Arte sacro indígena de México en el siglo XVI**. México, Santander Serfín, 2003 p. 163

Duverger afirma que un sujeto desnudo *sin alas*, que cabalga sobre un águila, es un guerrero águila. Ésta imagen no está en el friso bajo, sino en una de las capillas laterales, aunque no menciona en cuál³⁷.



Foto 12. Capilla lateral del lado de la Epístola, a la altura del Sotocoro. Según Duverger representa a un guerrero águila.



Foto 13. En los pasillos del convento, hay varias imágenes muy parecidas a las del personaje montando al águila. Se trata de niños que montan caballos fitomorfos con orejas de alas de murciélago. Difícilmente un investigador serio les denominaría “caballeros caballo” por el hecho de montar un caballo.

³⁷ Ídem

Las afirmaciones temerarias de Duverger y su carencia de sustento visual sugieren que no analizó adecuadamente las imágenes de Ixmiquilpan o trató de ajustarlas a sus particulares ideas del arte indocristiano. Otro ejemplo: afirma que los ritmos ondulantes de los tallos y hojas de acanto son chorros de sangre:

“Los caballos traídos por los españoles tienen cabezas de cocodrilo evocando al antiguo ciplactli y la sangre vertida corre, omnipresente, en la forma de inmensas volutas vegetales de color verde-azul que recuerdan el «agua de jade» de los aztecas.”³⁸

Es muy simple interpretar a los centauros y grifos como los caballos de los españoles. Estos personajes fantásticos son de uso común en el grutesco europeo, por este motivo es ingenuo pensar que se trata de la interpretación indígena de los caballos; animales con los que ya se encontraban relacionados los indígenas después de cincuenta años de ocupación hispana. Desde mi perspectiva es correcta la presencia del Cipactli, pero no en el caso mencionado por Duverger. También me parece infundado que interprete a las volutas de acanto como chorros de sangre. Las formas de esas volutas también son típicas del grutesco. No es un motivo indígena, ni tampoco se puede establecer en Ixmiquilpan una relación directa con la sangre, quizá el único nexo sería el color verde-azulado, pero no es de extrañar que se use ese color para la vegetación. Además, en Ixmiquilpan existe la representación abierta del derramamiento de sangre y las gotas son claramente rojas. Esas gotas no se transforman en los motivos fitomorfos.

³⁸ *Ibidem* en pie de foto p. 164



Foto 14. Detalle del registro del muro sur a la altura del presbiterio. Se aprecia el cuello sangrante de un personaje degollado.

Existe una propuesta alternativa a las investigaciones que se han producido desde el ámbito académico universitario. Se trata de una lectura otomí elaborada por el Mayor de Alfajayucan Francisco Luna Tavera. Actualmente no ha publicado los resultados de sus investigaciones en Ixmiquilpan, razón por lo cual sus propuestas permanecen inéditas y no las analizaré en este trabajo. Sin embargo, he tenido oportunidad dialogar con Don Francisco, quien es hablante de otomí y ha sido durante años informante de varios investigadores del Valle del Mezquital. Don Francisco posee un conocimiento profundo de la cultura otomí, conoce a la perfección los ciclos festivos, las danzas, la tradición oral y tiene una visión de conjunto de los conventos del Valle del mezquital. En general, para Don Francisco los murales deben ser considerados producto de la cultura indígena cristiana del siglo XVI, para él, los murales son un documento visual de la cosmovisión mesoamericana dentro de tierra otomí.

Sometimiento y acciones de combate en Ixmiquilpan

En Ixmiquilpan se figuran varios tipos de acciones guerreras.

- I. **Sometimiento de hombres contra hombres.** Se encuentran tanto en el muro norte, como en el oeste. En el muro norte observamos a un guerrero vestido con un traje de coyote (foto 15) que toma por los cabellos a otro personaje masculino quien tiene los ojos cerrados. En el muro oeste, del lado del Evangelio (fotos 16 y 17), existe otro caso en el que podemos ver con toda claridad que un sujeto masculino somete a otro por los cabellos. Esta última imagen se encuentra inscrita en un medallón. Es importante resaltar que sólo existen estos dos casos de sometimiento de hombre contra hombre. Pero algunos registros fueron borrados parcialmente, por lo que no puede descartarse que hayan existido otras imágenes de sometimiento femenino y masculino.



Foto 15. Muro Norte. Un guerrero coyote somete a un arquero.



Foto 16. Muro oeste, registro de noroeste. Un guerrero ataviado con un traje de felino somete a otro guerrero semi-desnudo.



Foto 17. Detalle del anterior.

II. **Sometimiento de hombres contra mujeres fitomorfas.** Las imágenes que se han conservado hasta el día de hoy son seis en total (fotos 18, 19, 20, 21, 22 y 23) su estado de conservación es muy desigual. Es importante desde el punto de vista de la composición y la significación que todas estas representaciones se encuentran en el muro norte. En ningún otro muro hay imágenes de este tipo. Hecho que considero posee significación y que estudiaré más adelante. En éstas imágenes la dominación-sumisión se asocia con una sugerente relación entre lo masculino-femenino. Relación que me interesa analizar en este trabajo, dentro del contexto guerrero.



Foto 18. Muro norte, sotocoro. El mismo esquema se repite en todas las imágenes.



Foto 19. Muro norte sotocoro



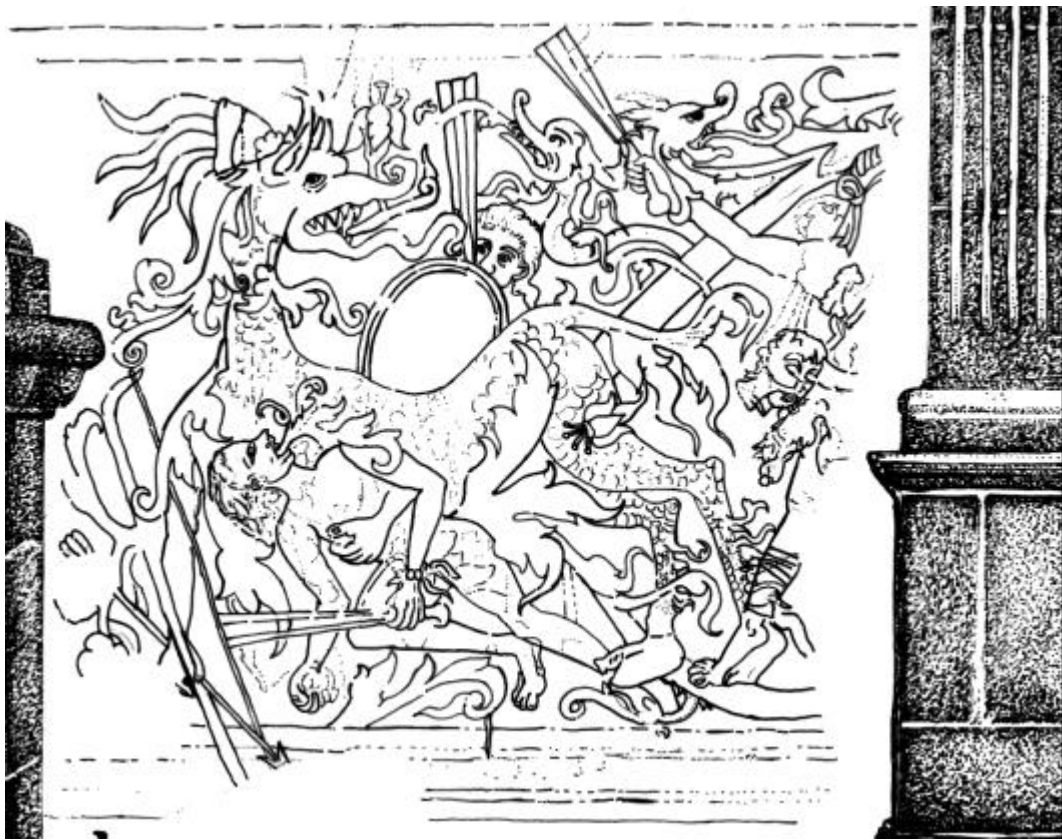
Fotos 20 y 21. Muro norte



Foto 22 y Foto 23. Muro Norte

III. **Captura de hombres por parte de personajes monstruosos fantásticos.** En el muro sur (dibujo 01) se encuentra un personaje monstruoso con rasgos reptilianos y cuerpo escamoso. Sostiene con una de sus manos a un guerrero, éste conserva su macahuitl y con otra mano

lleva algo que pudiera ser una piedra. Considero que se trata de una captura y no un sometimiento. El guerrero ha sido tomado por el personaje fantástico, más no ha sido reducido en su capacidad de combate. Desde el punto de vista de la secuencia de un combate, la captura es un paso previo al sometimiento. Es importante señalar que aquí el personaje del macahuitl no ha sido sometido, pues el monstruo no lo toma por los cabellos.



Dibujo 01. Muro sur

IV. **Apropiación guerrera de hombres contra hombres.** Utilizo la categoría de apropiación para señalar otro tipo de relación entre contrincantes, en ella un guerrero toma por el brazo de otro personaje masculino a quien ha decapitado. En el muro sur, actualmente existen cuatro representaciones de apropiación (dibujo 02). El vencedor se apropia del cuerpo del vencido,

especialmente su cabeza. Sostiene ésta con la otra mano y la luce como trofeo de guerra. Tampoco es sometimiento, por que es un momento posterior esa etapa, en la apropiación ya eliminó por completo al antagonista. Estas representaciones son exclusivas del muro sur.



Dibujo 02. Muro sur

A pesar de que no es mi objetivo investigar aquí los aspectos técnicos del combate, considero que resulta muy sugerente el siguiente párrafo de Pedro Mártir de Angleria en el que se describe una representación de combate que nos ayuda a entender lo que vemos en el dibujo 02, 03, 04

“Más tarde hice venir a mi dormitorio a un terrado descubierto, en dónde estábamos reunidos, a un joven criado de Ribera, armado a su usanza guerrera.

Traía en la mano derecha una espada de madera, sencilla, sin las piedrecitas que entre ellos son corrientes, pues acostumbran hender

ambos de sus filos y rellenar el hueco con piedrecillas agudas y un betún adherente, de modo que en el cortar casi igualan a las nuestras. Las piedras en cuestión son de la misma clase que les sirve para fabricar sus navajas. El escudo que llevaba, era como suelen, de mimbres resistentes con oro sobrepuesto; del centro de su circunferencia inferior pendían como adornos ligeras fimbrias de plumas, de más de un palmo. La parte inferior del escudo estaba cubierta con una piel de tigre [véase el escudo que sostiene la mujer en la foto 8] y tenía por fuera el centro de oro, en campo de plumas de varios colores, poco diferentes de nuestro terciopelo.

Salió el muchacho con su espada, cubierto de un ceñido traje, en parte amarillo y en parte rojo, y con calzones de algodón; colgábale entre los muslos un pañizuelo, llevaba prendido del vestido las caligas, como quien se quita el jubón sin desatar las cintas de las calzas, y calzaba muy finas sandalias. De esa guisa comenzó a fingir que peleaba, ya arrojándose sobre el enemigo, ya huyendo de él, ya fingiendo haber apresado en la lucha a otro joven para ello dispuesto y siervo suyo. Y al modo que ellos suelen llevar por la fuerza a prisioneros de guerra, así arrastraba él de los pelos a su adversario para inmolarlo, aparentando meterle por las costillas el cuchillo, abrirle el pecho por el sitio del corazón, sacarle éste, y empaparse las manos de sangre y humedecer con su roció la espada del escudo. Así dicen que acostumbran proceder con el enemigo que cae en su poder...La cabeza del enemigo inmolado, limpia de carne y engastada de oro, se la reserva como trofeo su matador, mandándose hacer tantas cabecitas de oro con la boca abierta, cuantos son los enemigos que ha matado e inmolado; este adorno se lo ponen en el cuello, y en cuanto a los miembros es fama que se los comen.³⁹

³⁹ Mártir de Angleria, Pedro. *Décadas del Nuevo Mundo*. Tomo II. México, José Porrúa e Hijos, 1965



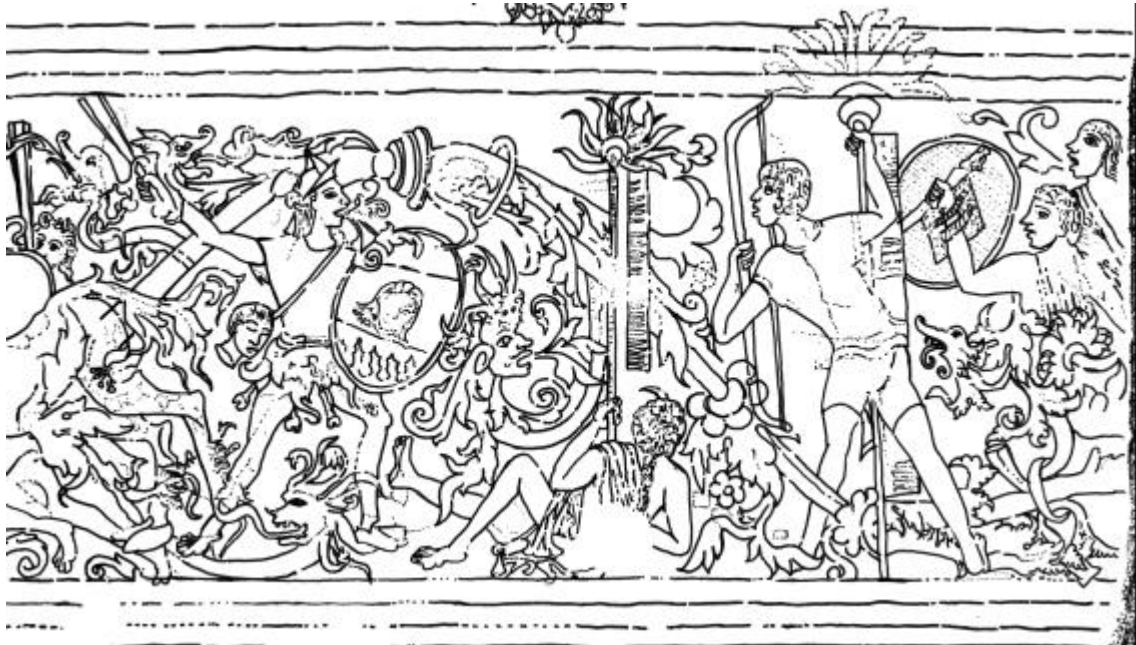
Dibujo 03. Guerrero del Muro Sur que sostiene una mano del un decapitado, cuya cabeza lleva en alto.

Foto 24. Cabeza trofeo del Muro Norte.

El texto citado de Pedro Mártir de Angleria es muy sugerente. En los murales, pareciera que se encuentran sintetizados los momentos de combate, la captura, sometimiento y apropiación que culmina el acto de decapitar al enemigo. Considero importante destacar que en el muro norte, a la altura en el luneto del sotocoro colgando de uno de los macetones se observa la cabeza de un decapitado de cuyo cuello cuelgan **siete** cascabeles figurados a la manera prehispánica.

Las distintas representaciones de guerreros se encuentran en todos los muros del friso y se articulan con los motivos fitomorfos que comprenden el grutesco. Los guerreros masculinos no se deforman mediante atribuciones monstruosas. Se respetó su “fidelidad” anatómica. El hombre es el sujeto de la guerra, en

cambio, las mujeres no combaten sino que son sometidas y se relacionan estrechamente con los elementos fitomorfos, mismos que están asociados con el bando de combate chichimeca y con los personajes fantásticos en lo que se combina lo vegetal con lo animal.



Dibujo 04. Muro Sur, Sotocoro. La figura del hombre se respeta en su integridad anatómica

Resalta que la principal oposición se establece entre los muros sur y norte. Hecho advertido por Elena Isabel Estrada de Gerlero. La batalla está asociada con un carácter netamente masculino y el triunfo con el sometimiento de lo femenino, aunque en este muro existe la presencia de un sometimiento masculino. Se establece una relación **sur-masculino-batalla** y **norte-masculino-triunfo**. En las siguientes páginas pretendo mostrar que también **existe una relación en el muro norte entre el sometimiento y lo femenino como elemento sometido.**

Todas las imágenes de sometimiento femenino tienen las siguientes características comunes: se observa un macetón del cual emergen motivos fitomorfos que envuelven la escena. Un guerrero con traje de combate o semidesnudo en una posición de perfil o tres cuartos, usa una pierna semiflexionada como apoyo, la otra pierna la tiene en el aire como si diera un paso o estuviera pateando. Con una mano sostiene un macahuitl como si fuera a descargar un golpe de giro con muñeca para decapitar al personaje que ha sometido, éste es una mezcla de humano con vegetal. Las piernas y el vientre son humanos, pero el torso y cuello son fitomorfos. La cabeza también es humana, estas entidades tienen el cabello largo, del cual son sujetadas y sometidas por el guerrero.



Foto 25. Muro Norte

Atribución de género

Algunos investigadores como David Charles Wrigth⁴⁰ son muy cautos para atribuir sexo y género a las imágenes que estamos estudiando. El investigador señala el carácter híbrido de los personajes sometidos. Afirma que en ellos se une lo humano con lo vegetal. Reconoce que el vientre abultado sugiere embarazo y que este rasgo puede conducir a identificar estos personajes con mujeres muertas en parto. Sin embargo, en su opinión, las hojas que les cubren el tórax dificultan la determinación de su sexo.

Es importante señalar, que estas mujeres no se representaron muertas, no existe elemento alguno para esa lectura. En la tradición indígena, la muerte de un personaje se significaba a través de los ojos cerrados. El uso de esta convención puede apreciarse en las cabezas trofeo que lucen los ojos cerrados y en el personaje sometido por el guerrero coyote del muro norte. (Foto 26 y dibujo 05, foto 27)

⁴⁰ Wrigth Carr, Charles *Op. cit.*



Foto 26. Muro Norte. Detalle. Un guerrero coyote somete a un arquero. El arquero tiene los ojos cerrados signo de que está muerto.



Dibujo 05. Muro Oeste, lado de la Epístola. Detalle. Cabeza trofeo de un hombre muerto.



Foto 27. Muro sur. Detalle. Cabeza trofeo de hombre muerto.

Considero pertinente distinguir entre sexo y género. Las diversas disciplinas que convergen en el estudio del género, coinciden en que se tratan de realidades distintas. El género es un rol social en el que un sujeto se comporta según un modelo socialmente construido de identidades⁴¹. En la cultura occidental de filiación judeo-cristiana, tradicionalmente se definen y reconocen sólo la existencia del género masculino y femenino. El etnocentrismo occidental ha tratado de universalizar esta dualidad de género, puesto que postula que es la división natural por que está en consonancia con la división biológica de sexos. Como veremos más adelante, no todas las culturas han construido las identidades de género con base en la división biológica en masculino y femenino.

⁴¹ Cfs. Diego, Eliza de. *El andrógino sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género*. Madrid, Visor (La Balsa de la Medusa), 1992 p. 47-49

El sexo es una realidad biológica, como tal está restringida a aspectos orgánicos. En las imágenes, considero que podemos definir el sexo a partir de la representación de características sexuales visibles. Estas características se definen como rasgos o caracteres primarios y secundarios. Los rasgos sexuales primarios son los genitales. Los secundarios son la ausencia o presencia de senos, de músculos y la forma de la silueta. En las imágenes que estamos estudiando los artistas omitieron la representación explícita de los genitales. No se figuró la vagina o el pene en ninguno de los personajes. Sin embargo, si existen representaciones de rasgos sexuales secundarios, la identificación de estos rasgos nos puede permitir establecer pautas para establecer la identidad sexual de los personajes.

En los sujetos protagonistas de la guerra, los guerreros sedentarios se exaltan su musculatura y poderío físico. Asimismo sus actitudes son beligerantes, activas. Sólo en un caso podríamos suponer que hay una actitud pasiva. Se trata del guerrero que ha sido capturado por el personaje. Respecto a los chichimecas, todos los que han sido capturados asumen actitudes pasivas. En el caso de los antropofitomorfos observamos los siguientes atributos secundarios de sexo:

Atributos de sexo femenino:

1. Cadera redonda
2. Vientre abultado que muestra estado de gravidez
3. Piernas contorneadas

La cadera y las piernas se corresponden a la silueta femenina. El vientre por la forma, sugiere que se trata de una mujer embarazada. Sin embargo, además de que no está figurada la vagina, tampoco fueron pintados los pechos, su lugar lo cubre una hoja de acanto. ¿Por qué se pintó esta hoja de acanto, justamente en esta zona? En mi opinión, esta hoja se pintó para ocultar, a la vez que sugerir la presencia de pechos. Si no tuviera pechos, no habría nada que ocultar. Al parecer, el follaje sirve para ocultar y sugerir rasgos sexuales no sólo en las figuras femeninas, sino también en las masculinas.

Hay tres casos en los que las hojas de acanto tienen esta función. Uno de ellos es el registro que se encuentra abajo del luneto del sotocoro, en el muro sur. En él, vemos que el personaje de la izquierda, porta un copilli y lleva un Ixcahuipilli a la manera de una camisa. Aparentemente tiene un faldellín a la romana. Sin embargo, se trata de una hoja del follaje. Sin que pueda saberse si están suspendidos de la hoja o de una prenda oculta, observamos varios cascabeles que caen, uno de estos exactamente en medio de las piernas, a la manera de un pene, imagen que se acentúa por la figura del cascabel que pareciera un glande. Este personaje aparentemente está vestido, prendas muy ajustadas de color azul rodean sus brazos y sus piernas, pero también puede tratarse de pintura corporal.

La idea de una representación genital **sugerida**, se refuerza si lo comparamos con otro personaje en el que se pintó una hoja en la zona de los genitales. Se ubica en el muro oeste del lado de la Epístola. Es una imagen prácticamente idéntica a la de sotocoro, pero no está pintada de azul. También protege su

cuerpo con un Ixcahuipilli, pero está desnudo de la cintura para abajo. En lugar de cascabeles, penden dos frutos de la hoja. La imagen es extraordinariamente sugerente, pues esos dos frutos y una punta del follaje parecieran formar una figura fálica. Dos grandes testículos y un pene. En estos dos casos el acanto oculta y sugiere.



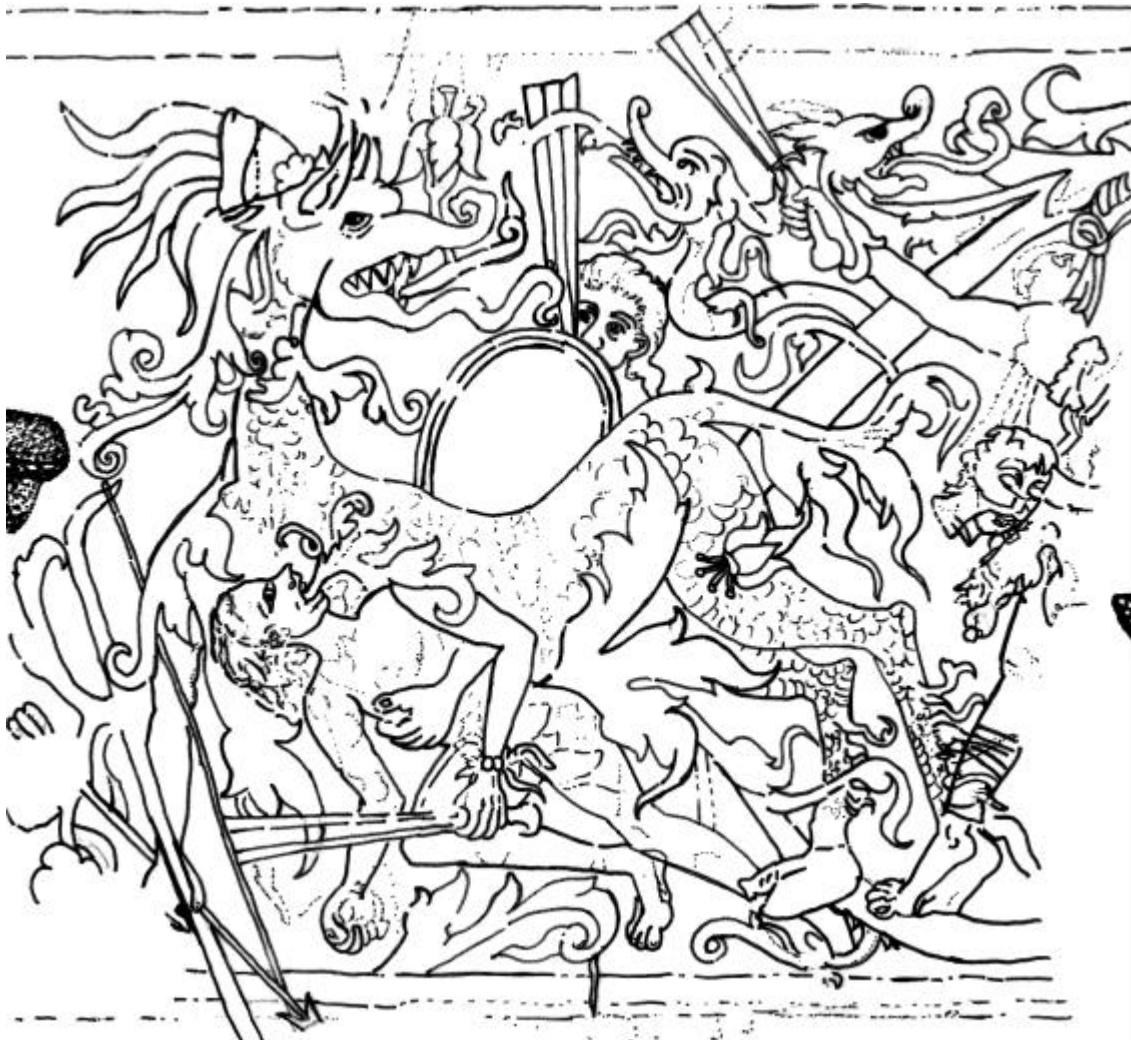
Dibujo 06. En este personaje del muro oeste, del lado de la Epístola una hoja de acanto cubro la zona de sus genitales. Es muy sugerente la presencia de dos frutos a la manera de dos testículos.



Dibujo 07. Muro de la Epístola. Se repite el esquema del muro oeste, destaca la presencia de un cascabel a la manera de un pene que recuerda la figura de un glande.

Otro caso, es el del personaje fantástico con rostro reptiliano que ha capturado a un guerrero que porta un macahuitl. Es una especie de centauro o quimera reinterpretado por los indígenas. Su color amarillento, su cuerpo escamoso ha provocado que sea visto como una especie de dragón. De su boca sale una vírgula de trazo inseguro y una flor. No creo que se trate de un grito de guerra, pues la manera en que se le representó es completamente diferente a los gritos que lanzan los guerreros humanos. El trazo inseguro y la presencia de la

flor me han pensar que pueden tratarse de un grito sobrenatural de seducción al pecado. Este punto se aborda con detenimiento en las pp. 84-85



Dibujo 08. Un monstruo de aspecto reptiliano, pezuña hendida y penacho sostiene a un guerrero desnudo, armado con un macahuitl.

El monstruo reptiliano ha capturado a un enemigo. Sostiene con su mano un macahuitl, por lo que se trata de un guerrero del bando de los sedentarios. El monstruo tiene un arco, distintivo de los chichimecas. Es notable, el grado de deformidad y su asimilación con la figura animal, al grado que sólo se reconocen como antropomorfas las manos con las que sostiene a su víctima a

la altura del pecho. El personaje capturado no lucha, no se revuelve, continua armado, pero ahora es cautivo del monstruo. Llama la atención que justo enfrente de la zona de los genitales del monstruo, se haya pintado una hoja de acanto. Como hemos visto, esta hoja en la zona genital de los hombres tiene un sentido de ocultar y sugerir el pene y los testículos. La posición de ambos, sugiere el pecado nefando (sodomía). Pareciera que el dragón está violando a su cautivo. Pareciera que está pintado desnudo, no se figuraron sus genitales. Sin embargo, nadie se ha percatado de esta situación. Es posible que tenga una hoja en la zona de los genitales, sobre los muslos se observan unas líneas tenues parecidas a una hoja o flor. Sin embargo, están limitadas a las piernas. Por la forma de este elemento, podría ser una flor, alusión velada de los genitales.

Si es correcto este supuesto, la violación implica en convertir al prisionero en una mujer⁴². Todo esto pareciera estar sintetizado en las posturas corporales y la colocación de la hoja de acanto. Esta escena completa sólo se puede apreciar en un registro. Existen otros tres en los que se aprecia parcialmente los cuartos traseros del monstruo y los pies del cautivo. Como anotamos en los párrafos precedentes, las hojas de acanto se colocaron en tres personajes (dos guerreros y el monstruo reptiliano) como una clara alusión a los genitales. En las imágenes del muro norte, se pintó la misma hoja de acanto en el cuerpo de las mujeres, pero en ellas cubre la zona de los pechos. ***Me parece que la***

⁴² Entre los nahuas del posclásico se concebía que el guerrero que había perdido frente a otro se feminizaba, en el sentido que su carácter se volvía mujeril y por consiguiente se convertía en un sujeto pasivo. Cfs. Olivier, Guilhem. "Homosexualidad y prostitución entre los nahuas y otros pueblos del posclásico." En ***Historia de la vida cotidiana en México. Tomo I. Mesoamérica y los ámbitos indígenas de la Nueva España***. Volumen coordinado por Pablo Escalante Gonzalbo. México, FCE-Colegio de México, 2004 p. 317

relación es la misma: ocultar y sugerir. Por consiguiente, podemos considerar que de manera implícita se alude a los senos femeninos mediante la colocación de la hoja de acanto.

Es importante señalar los personajes masculinos que no tienen una hoja de acanto en los genitales, portan un braguero o maxtlal que sólo es visible en el área del sexo, no así en el trasero. En mi opinión, en estos casos el braguero también es un elemento de exaltación fálica.

Pasemos a analizar ahora los elementos de género. Como anotamos páginas atrás, el género se construye culturalmente, por consiguiente cada sociedad establece cuáles son los atributos propios de la identidad de los géneros admitidos. Un punto importante para el estudio de Ixmiquilpan, consiste en investigar si las sociedades prehispánicas del norte y del Altiplano aceptaban sólo dos géneros, asociados con la división sexual o si existían otras posibilidades de identidad genérica.

Varios investigadores afirman que los indios norteamericanos, y en general, los grupos culturales de aridoamérica admitían la existencia de tres géneros⁴³. Con respecto a Mesoamérica, Guilhem Olivier con base en las fuentes del siglo XVI y la analogía etnográfica, concluye que en esta zona cultural también se aceptaba la existencia de un tercer género. Guilhem Olivier concretamente

⁴³ A este respecto véase Diego, Eliza de. ***El andrógino sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género.*** Madrid, Visor (La Balsa de la Medusa), 1992 notas al pie en la páginas 49 y 50. También véase la nota 64 de Olivier, Ghilhem. "Homosexualidad y prostitución entre los nahuas y otros pueblos del posclásico." En ***Historia de la vida cotidiana en México. Tomo I. Mesoamérica y los ámbitos indígenas de la Nueva España.*** México, El Colegio de México-F.C.E. 2004 pp- 301-338, con especial atención en las páginas 315-318

habla del travestismo, fenómeno al que nombra “berdache”. Sin embargo, de su análisis se desprende que el travestismo masculino no era una práctica ocasional, sino que se trataba de una identidad genérica en la que un hombre adoptaba el rol de mujer.

En el norte de México el berdache no era considerado como una práctica negativa. Sin embargo, todo indica que en el Altiplano Central se valoraba peyorativamente el que un hombre se vistiera como mujer. No considero procedente identificar a los personajes antropofitomorfos de Ixmiquilpan como travestís, puesto que no están vestidos, Pero es necesario explorar la posibilidad que se traten de sujetos del sexo masculino que han sido feminizados.

Existen dos atributos de género. El primero es la postura pasiva. En el arte occidental e indocristiano, la norma general es representar a la mujer en actitudes pasivas y al hombre en actitudes activas. En los códices mixtecos de tradición prehispánica es diferente. En el código Selden se pintaron mujeres guerreras⁴⁴ y como tales, asumen el papel dinámico del guerrero.

Es muy sugerente el hecho que los antropofitomorfos sostengan con una de sus armas un escudo. No combaten, no tienen armas ofensivas, únicamente portan esta arma defensiva. Su postura y el hecho de que sólo sostengan un escudo (arma defensiva=arma pasiva) refuerza la idea de su pasividad, pero

⁴⁴ Rossel, Cecilia y Ojeda Díaz, María de los Ángeles. ***Las mujeres y sus diosas en los códices prehispánicos de Oaxaca***. México, Centro de Estudios Superiores de Antropología Social-Miguel Ángel Porrúa Grupo Editorial, 2003

les otorga un carácter guerrero. En códices mixtecos se representaron mujeres guerreras portando armas ofensivas y defensivas. Por consiguiente, el escudo no es un elemento exclusivo del género masculino o femenino. Pero tampoco es de uso frecuente en mujeres, mucho menos en el arte conventual indocristiano⁴⁵.

Existe otro elemento de identidad de género. Cuando esta tesis estaba por concluir, al analizar fotografías impresas realizadas con un objetivo macro⁴⁶ realizadas a detalle sobre los rostros de estos antropofitomorfos, he logrado identificar trazos en el cabello que sugieren un peinado que corresponde al género femenino y no al masculino. En las imágenes de tradición indocristiana del siglo XVI, en el Altiplano Central se representaba el cabello femenino peinado en tres secciones⁴⁷:

1. Cola o moño bajo
2. Cuerpo intermedio
3. Parte superior que terminaba en dos “colitas” en algunas imágenes solamente se ve una colita o cornejuelo a la manera de moño alto.

⁴⁵ Algunos conventos e iglesias en los que se pintaron mujeres con atuendos prehispánicos son Actopan, Xoxoteco y Tetela del Volcán. En todos ellas la mujer siempre tiene un papel pasivo.

⁴⁶ Un objetivo macro, es el lente de fotografía que se utiliza para hacer fotografías de aproximación a objetos muy pequeños, tales como insectos, tiosos arqueológicos, etc. Un objetivo macro (como el utilizado en las tomas, un sigma 105 mm. DG EX) es capaz de lograr una relación 1:1

⁴⁷ La idea de analizar el peinado de estos personajes, para así determinar su representación de género surgió a partir de una sugerencia de la Dra. Dúrdica Ségota en uno de sus seminarios impartidos en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Sin embargo, esta búsqueda había resultado infructuosa debido a que no contaba con fotos de detalle. En fechas recientes (diciembre de 2006) pude imprimir en ampliaciones de 8 por 12 pulgadas, lo que me permitió distinguir los trazos del peinado.

Existen variantes, en ocasiones el primer y segundo cuerpo se encuentra unido por un elemento circular o semicircular, simulando el amarre o las orejeras que portan personajes de alto rango. La representación del peinado dividiendo al pelo en tres cuerpos se puede observar en códices como los doce libros del **Códice Florentino** (fotos 28 y 29) y el **Códice Cozcatzin** (foto 30). Resulta muy significativo que la misma convención se usara para la representación de mujeres en la iglesia de Xoxoteco (foto 31), también del siglo XVI, la cual sirvió de modelo para la pintura mural de Actopan, convento gemelo de Ixmiquilpan.



Foto 28. Códice Florentino



Foto 29. Códice Florentino



Foto 30. Códice Cozcatzin



Foto 31. Mural de Xoxoteco

Las anteriores imágenes procedentes de códices, así como la imagen de Xoxoteco, muestran variantes en cuanto a la representación del peinado femenino, sin embargo dentro de esta diversidad, existen como constantes la representación de los tres cuerpos del cabello mencionados. Lo mismo ocurre en Ixmiquilpan, cuando menos en tres de las cuatro representaciones de los antropofitomorfos en las que se puede observar el peinado completo. Sin embargo, debido a la acción del sometimiento por medio del agarre a los

cabellos, en el tercer cuerpo no se distinguen el moño alto o los cornejuelos, pues al parecer los tlacuilos intentaron representar el cabello extendido, debido a que están siendo sujetadas de la parte frontal. Es importante señalar que existen elementos que sugieren que durante el proceso de elaboración de estas imágenes hubo errores e intentos de corrección, sobre la superficie pictórica se puede apreciar que algunos trazos se intentaron borrar o alterar mediante raspado o incisión. Asimismo, puede verse que se intentó asimilar la figura del moño alto desbaratándose en hebras de cabellos con las hojas de acanto.



Foto 32. Muro norte. Es la imagen en la que mejor se aprecian los dedos del guerrero sujetando los cabellos de los antropofitomorfos.

Dibujo 09. Detalle de la anterior.

A continuación muestro la serie fotográfica en las que se puede apreciar la imagen original y una en la que remarqué con rojo los trazos que muestra el peinado de género femenino:



Foto 33. Muro norte. A pesar del estado de deterioro de la imagen, se aprecian trazos que en la siguiente imagen fueron remarcados para una mejor visualización



Foto 34. Se remarcaron con líneas color magenta, los trazos que en fotografías con mayor ángulo de cobertura prácticamente no se distinguen. Se observa la clara presencia de tres cuerpos de cabello.



Foto 35. En esta fotografía, podría parecer que el cabello es una masa de color negro. Sin embargo, si miramos con atención, existen trazos que al parecer fueron raspados o esgrafiados. No sabemos la intención, pero se alcanzan a distinguir dos cuerpos de cabello y una voluta.



Foto 36. Se remarcó con magenta las líneas que fueron esgrafiadas en el muro, se observan dos cuerpos de cabello y una voluta, a manera de moño.



Foto 37. En esta imagen también se aprecian tres cuerpos de cabello, una voluta y quizá lo que podría considerarse como cornejuelos.



Foto 38. La imagen se corresponde al mismo patrón de las anteriores.

El peinado es atributo de género que refuerza la presencia de lo femenino. Existen otros elementos que nos también señalan que los pintores del friso bajo de Ixmiquilpan quisieron significar lo femenino en el muro norte. Para ello, es necesario comparar el grutesco de la Sacristía con el friso que estamos estudiando. Para Isabel Estrada de Gerlero⁴⁸, los grutescos de la Sacristía son las fuentes visuales de las imágenes de la iglesia. Observamos, que se representó un esquema parecido a los sometimientos contra los personajes antropofitomorfos del muro norte. También un ser masculino toma de los cabellos a un ser antropofitomorfo. Las posturas de piernas y brazos son muy semejantes, así como el hecho de estar inscrito dentro del grutesco.

⁴⁸ Comunicación personal 2005



Foto 39. Sacristía.



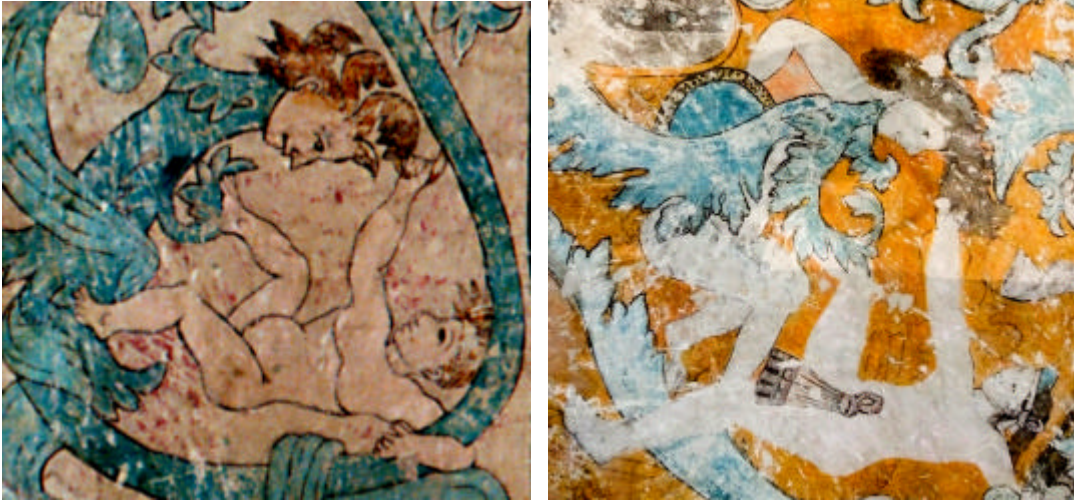
Foto 40. Muro norte, sotocoro.



Foto 41. Detalle del anterior. Giré esta foto para destacar que el vientre y las piernas del sujeto que toma por los cabellos al personaje fantástico y compararlo con los personajes femeninos del muro norte. Seleccione una de las representaciones mejor conservadas y también la manipulé digitalmente con el objeto de invertirla en sus direcciones horizontal y vertical.



Comparación 1. En la imagen de la sacristía se representó a un sujeto de apariencia masculina, vientre abultado y desnudo quien toma por el cabello a un personaje fitomorfo con cabeza de humano. Un esquema parecido se repite en la imagen del muro norte. Sin embargo, el sujeto de vientre abultado ahora está sometido por un guerrero masculino que porta un taparrabos (es más preciso denominarle cubre-sexo, maxtlatl en náhuatl) lo cual implica simultáneamente una expresión de pudor respecto a los órganos sexuales, así como una manera de resaltarlos; este detalle contrasta con el hecho de que el personaje dominado yace desnudo, tiene el pecho cubierto por motivos vegetales, lo que quizá tiene la misma función que el maxtlatl en el guerrero: ocultar y sugerir la presencia de pechos femeninos. Los genitales están convenientemente ocultos por las piernas y el vientre. Además, la forma en que se representó el vientre abultado y el contorno de las piernas es completamente diferente. En ambas imágenes el ser que somete muestra piernas poco agraciadas, más bien musculosas. Carece de pechos femeninos y luce músculos pectorales poderosos. En la imagen del muro norte, el ser sometido exhibe piernas torneadas, gráciles y una cadera redonda a la altura de los glúteos claro indicador de feminidad.



Comparación 2. Los sujetos que someten se distinguen en cuanto uno está desnudo y el otro porta un cubre-sexo. Además de éste hecho evidente, también resalta que el personaje de la izquierda se encuentra en una postura relajada que en ningún momento sugiere beligerancia. La escena global tampoco muestra la idea de un combate. Lo sujeta por los cabellos y tiene un pie levantado, a la manera de la representación indocristiana de sometimiento. En cambio, la imagen del muro norte tiene varios elementos guerreros como es la rodela o chimalli que sostiene el sujeto sometido. El que somete luce un cuerpo musculoso, fuerte y porta un macahuitl como se aprecia en la foto de la derecha. El braguero dirige la mirada a su zona genital y la diadema de mando señala que se trata de un personaje de rango. Ambas imágenes se encuentran inscritas en grutescos.

La manera en que se figuró el cuerpo masculino desnudo contrasta con la representación del muro norte. En el muro norte fueron pintados hombres con pechos desnudos que exhiben su fuerza (véase foto 42 y 43). Por el contrario, como he señalado atrás (p. 39) en el caso de las mujeres fitomorfas, la presencia de senos se sugiere y oculta mediante la colocación del motivo vegetal. En la Sacristía, los vientres abultados muestran una voluntad de forma distinta a las mujeres del muro norte, el personaje antropofitomorfo de la sacristía carece por completo de caracteres sexuales y de género. Es un personaje completamente asexuado, no así los personajes del muro norte.

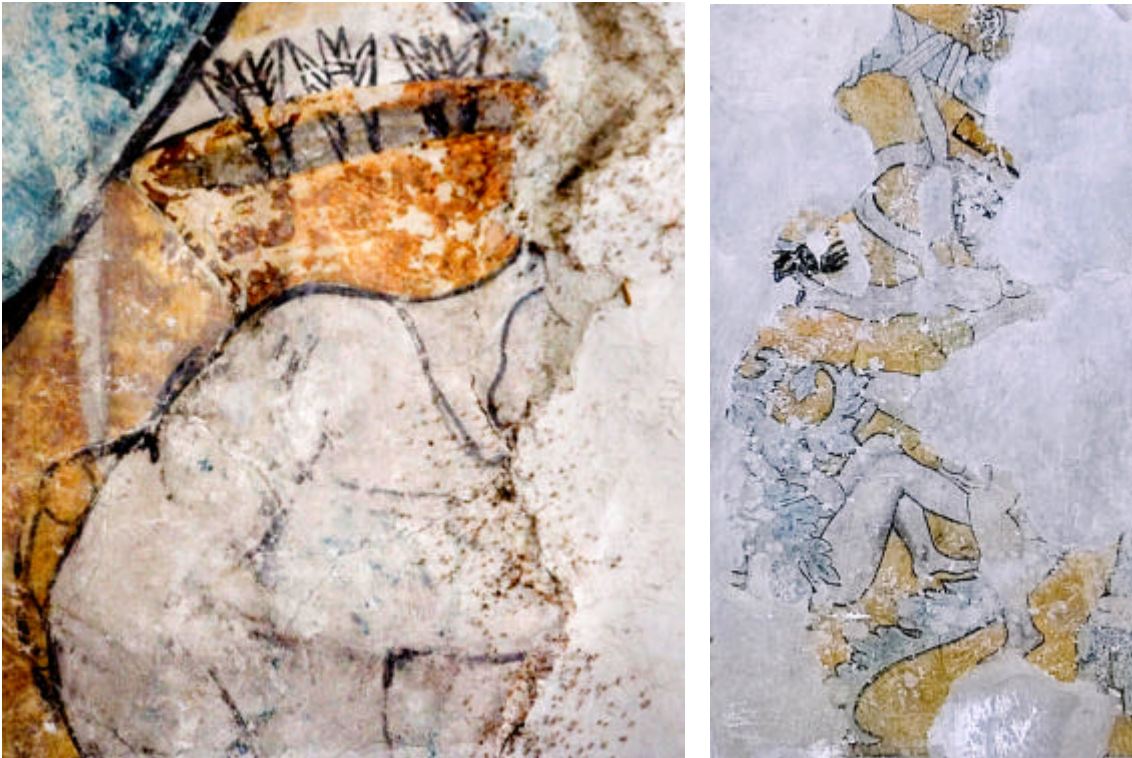


Foto 42 y 43. Guerreros del muro norte con el dorso descubierto. Lucen musculatura que conlleva la idea de poderío físico, misma que contrasta con el estado de indefensión de los antropofitomorfos.

Otro elemento que contribuye a fortalecer la idea de lo femenino en el muro norte, es un grabado (ver imagen 1) de Sebald Beham titulado **tapiz de las ninfas y los sátiros**⁴⁹. Si bien, en sentido estricto no se trata de un grutesco, la escena es muy **parecida** al grutesco de Ixmiquilpan. En ella observamos sátiros, ninfas y aves rodeados de una exuberante vegetación compuesta principalmente por vides. Las ninfas se encuentran sentadas con las piernas cruzadas y la cabeza inclinada lateralmente. Lucen completamente desnudas con los pechos descubiertos y sobre una de sus piernas se apoya un infante. Si comparamos esta imagen con las representaciones de sometimiento, podemos notar un parecido muy sugerente. Por una parte, el contexto fitomorfo, la

⁴⁹ Tomado de: Landau, David and Parsahl, Peter. **The renaissance print. 1470-1550.** New Haven, Yale University, 1994

postura general del cuerpo, de las manos, y por otra, la asociación con el sátiro.

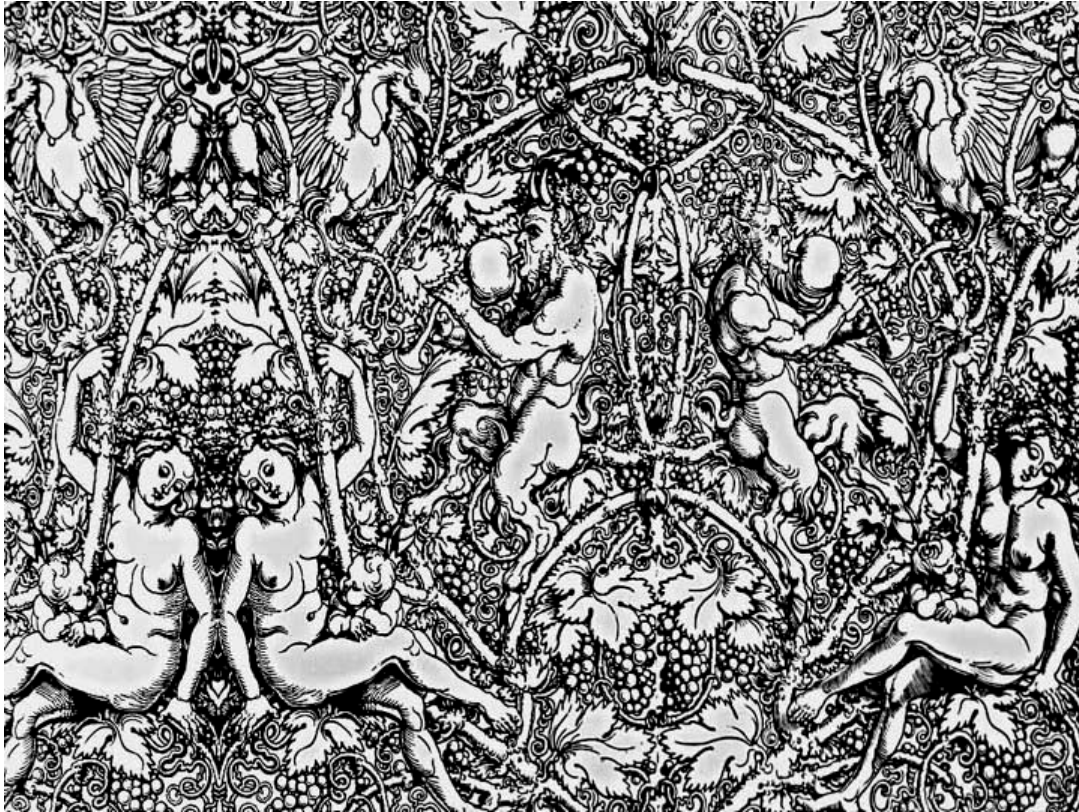


Imagen 1. Grabado de Sebald Beham titulado tapiz de las ninfas y los sátiros

En Ixmiquilpan también fueron representados sátiros⁵⁰, pero en los muros oeste y sur (dibujo 10, foto 44), en oposición espacial al muro de las mujeres fitomorfas.

⁵⁰ Sólo se figuró la cabeza. Ésta es fácilmente reconocible se encuentra a la derecha del escudo que sostiene el guerrero que está levantando el macahuitl. La cabeza del sátiro emerge de un fitomorfo.



Dibujo 10.

Foto 44. Muro oeste. Detalle Muro Sur. Detalle

Recapitulando, existen los siguientes elementos que nos permiten suponer que los personajes antropofitomorfos son sujetos del sexo femenino:

1. Cadera redonda
2. Piernas contorneadas
3. La hoja de acanto justo en el pecho, oculta la presencia de un rasgo sexual pero **su función de ocultamiento simultáneamente sugiere la presencia de lo que se quiere ocultar.**
4. Vientre abultado que propio del la gravidez

Atributos de género:

1. Actitud pasiva, como un personaje que ha sido capturado y no combate
Los antropofitomorfos sostienen un arma defensiva que acentúa el carácter pasivo de los personajes.
2. Existen trazos en la zona del cabello que sugieren la presencia de un peinado femenino según las convenciones prehispánicas y coloniales del siglo XVI.
3. En el muro opuesto, el de la Epístola, se pintaron faunos, estos personajes suelen estar en relación con ninfas o sujetos femeninos para significar lujuria, en el grabado de Sebald Beham la postura de las ninfas asociadas con elementos vegetales y faunos, son muy parecidas a las de los antropofitomorfos.

A pesar de las evidencias esgrimidas, no contamos con la representación explícita de los genitales femeninos. Es importante subrayar que debido a la manera en que los grupos sociales construyen su valoración cultural respecto a los roles desempeñados por los géneros, la mirada no es una operación neutral en la que intervengan únicamente aspectos biológicos, sino que el mirar implica valorar. La mirada no es una acción inocente libre de ideologías, juicios sociales y condicionamientos cognitivos. Tenemos la tendencia a **mirar** como masculinos a los personajes porque no podemos **ver** los genitales en las imágenes estudiadas, a pesar de que contamos con varias evidencias de sexo y género. En las imágenes estudiadas los pintores indígenas ocultaron y

sugirieron elementos de identidad sexual. Pero también, nosotros los investigadores contemporáneos imponemos nuestros juicios de identidad con base a los condicionamientos de nuestra propia cultura⁵¹ y posturas personales⁵².

En mi opinión, existen elementos suficientes para considerar que los personajes antropofitomorfos del muro del Evangelio son mujeres; sin embargo, es necesario explorar la posibilidad que se traten de sujetos masculinos feminizados. La feminización no sería fortuita ¿qué sentido tendría feminizar a guerreros?

⁵¹ Dentro de nuestra cultura “Una mujer consensuadamente femenina – incluso mostrando esos atributos sexuales secundarios que se retoman para rubricar la feminidad – ofrece un aspecto andrógino sencillamente por aparecer con un elemento asociado a lo masculino...” Diego, Eliza de. ***El andrógino sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género.*** Madrid, Visor (La Balsa de la Medusa), 1992 pp. 19-20

⁵² “Porque previo al ensueño producido por las experiencias materiales del arte, las vivencias y proyecciones de hombres y mujeres que lo re-crean, no están exentas de las experiencias objetivas y subjetivas sexuales y por ende de la discriminación de género.” Castellanos, Griselda. “Arte y género” en ***Primer coloquio arte y género. Memoria.*** México, Instituto Mexicano de las Mujeres, 2003, p. 11

¿Guerreros feminizados?

En la mentalidad occidental es común que se insulte a un hombre, y más a un guerrero, comparándolo con una mujer. ¿Ocurriría lo mismo en las sociedades prehispánicas del posclásico tardío? La respuesta tiene que buscarse en las fuentes documentales del siglo XVI, dichas fuentes escritas en caracteres latinos deben ser sometidas a una crítica rigurosa que nos permita distinguir la impronta del pensamiento y las categorías cristianas sobre los cronistas indios y mestizos. Por ejemplo, en el ámbito del arte, investigadores como Isabel Estrada de Gerlero han establecido las ligas del **Códice Florentino** con fuentes literarias medievales y renacentistas⁵³. En este mismo sentido, Alfredo López Austin⁵⁴ advierte que el investigador moderno debe realizar un análisis minucioso sobre el proceso y los condicionantes en la recolección de información⁵⁵ que realizó Fray Bernardino de Sahagún. Así, se podrá tener una mejor idea de la validez de los contenidos específicos de la obra.

El citado investigador hace referencia al estudio de Donald Robertson sobre la obra de Fray Bernardino de Sahagún y las influencias medievales que tuvo el franciscano en la estructura y contenidos de su obra. A pesar de esta presencia

⁵³ Estrada de Gerlero, Elena Isabel. "Imágenes del oficio de la construcción en el Códice Florentino" En **La construcción en el arte**," Cámara Nacional de la Industria de la Construcción, México 1987, pp. 65-126

⁵⁴ López Austin, Alfredo. **Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas**. Volumen I. México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Antropológicas (Serie Antropología: 39), 1984. p. 319

⁵⁵ Guilhem Olivier coincide en la necesidad de realizar una crítica exhaustiva de las fuentes, así como en emplear métodos alternativos como el análisis lingüístico. Olivier, Guilhem. "Homosexualidad y prostitución entre los nahuas y otros pueblos del posclásico." En **Historia de la vida cotidiana en México. Tomo I. Mesoamérica y los ámbitos indígenas de la Nueva España**. Volumen coordinado por Pablo Escalante Gonzalbo. México, FCE-Colegio de México, 2004 véanse las pp. 303-306

inevitable del pensamiento occidental y cristiano, para López Austín sí existen elementos del pensamiento prehispánico en la obra de Sahagún⁵⁶

“...entre los elementos conceptuales hay algunos de gran valor, puesto que pueden descubrirse en ellos un pensamiento de origen prehispánico, identificación que se deduce de sus contenidos muy opuestos al pensamiento cristiano, de las formas nahuas tradicionales con que se expresaron y su congruencia con los informes derivados de otro tipo de fuentes.”⁵⁷

Este mismo investigador, en ***Cuerpo humano e ideología***⁵⁸ dedicó un apartado al tema de las concepciones sexuales y de género de los nahuas del Altiplano Central durante el posclásico tardío. Según López Austín, en la mentalidad nahua del posclásico se consideraba que los hombres eran sujetos activos y esforzados. Las mujeres que mostraban un carácter decidido eran consideradas poseedoras de un corazón viril.⁵⁹ Por el contrario, un hombre cobarde, de carácter débil, se le imponía el término *cihua*⁶⁰ y con esto se le valoraba como de carácter femenino. Siguiendo esta línea de argumentación, existían hombres de carácter femenino y mujeres de carácter masculino. Los primeros eran valorados de manera peyorativa y las segundas eran calificadas positivamente. Es decir, una mujer que masculinizaba su carácter era digna de alabanza, por el contrario, un hombre feminizado era repudiado.

⁵⁶ *Idem*

⁵⁷ *Ibidem* p. 320

⁵⁸ López Austín, Alfredo. ***Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas***. Volumen I. México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Antropológicas (Serie Antropología: 39), 1984. p. 329

⁵⁹ *Ibidem* p. 330

⁶⁰ *Idem*

Este juego de valores no se podía interpolar a las preferencias sexuales. Un hombre con corazón mujeril no equivalía necesariamente a ser homosexual y recíprocamente, una mujer de corazón varonil no se consideraba lesbiana. Prueba de ello es que se alaba a la mujer de corazón viril, pero se castigaba con pena de muerte a los homosexuales masculinos y femeninos⁶¹.

La feminización de un guerrero tiene como sentido hacer escarnio del derrotado, además justifica su estatus de sometido o dominado por poseer carácter femenino. Las implicaciones son muy directas: merece ser dominado por su carácter femenino, luego entonces lo femenino debe ser dominado, controlado.

En este contexto, Guilhem Olivier ofrece un testimonio de los **Primeros memoriales**⁶², nos dice que un guerrero cautivo y personificador del dios de fuego Izcozauhqui, un mes antes de ser sacrificado tenía a una ahuiani (prostituta) a su disposición para lo que divertiera sexualmente. Al momento de su muerte, la ahuiani se llevaba las pertenencias del sacrificado.

“Parecería entonces que la mujer obtenía las propiedades del guerrero sacrificado (como personificador - *ixiptla*- del dios de fuego), o bien sus vestidos y atavíos. Esta última posibilidad - quedarse con la vestimenta del dios - abre perspectivas de interpretación que van más allá de un simple pago. **En efecto, especulando un poco se podría plantear la posibilidad de que la ahuiani apareciese en este contexto como la vencedora del guerrero. Numerosos mitos ilustran los peligros que corren los dioses guerreros al tener contacto con mujeres y no se puede descartar que la ahuiani, en**

⁶¹ *Ibidem* p 346, Guilhem Olivier coincide en este punto del rechazo contra los homosexuales en las sociedades prehispánicas. Olivier, *op. cit* p. 347

⁶² Olivier *op. cit.* 308

contextos rituales, representara una de estas diosas que provocan la caída y muerte de valerosos guerreros divinos.”⁶³ (Las negritas son mías)

Las fuerzas femeninas y masculinas se oponen de diversas maneras. Sus relaciones de oposición también se manifiestan en el contexto guerrero. Los guerreros (dioses u hombres) se enfrentan a lo femenino y pueden perder en este enfrentamiento. La guerra como actividad eminentemente masculina se confirma a través de la lectura de las fuentes del siglo XVI.

En un párrafo del **Libro XII** de la **Historia General de las Cosas de la Nueva España**, en su versión en su traducción al español del náhuatl por Ángel María Garibay K. leemos:

“Por su parte, los guerreros mexicanos vienen a ponerse en pie de defensa en hileras. Muy fuertes se sienten, **muy viriles** se muestran. Ninguno se siente tímido, nadie muestra ser femenino.”⁶⁴ (Las negritas son mías)

Se contraponen lo viril (masculino) con lo femenino. El valor deseado para los guerreros es el ser viril y el valor opuesto es lo femenino. El ser masculino está asociado con la fuerza y la actividad, mientras que el ser femenino es pasivo y tímido, por consiguiente ineficaz en la batalla entre ejércitos. En el párrafo citado se muestran una escala de valores entre lo masculino y lo femenino al momento de la conquista. Esta idea se refuerza cuando leemos con Fray Diego

⁶³ *Ídem*

⁶⁴ Sahagún, Fray **Bernardino de. Historia general de las cosas de la Nueva España.** (Numeración, notas y apéndices por Ángel María Garibay K.) México. Editorial Porrúa. (Colección Sepan Cuántos 300), 1985. p. 802

de Duran en la *Historia de las indias de Nueva España e Islas de Tierra Firme* un fragmento que me parece de especial interés:

“Los capitanes que estaban en delantera le comenzaron a denostar [a Moctezuma] con palabras muy feas, **diciéndole que era mujer de los españoles** y que como tal se había confederado y concertado con ellos...”⁶⁵
(Las negritas son mías)

Es posible que se calificara a Moctezuma como la mujer de los españoles por que estos poseen su voluntad e incluso a su persona física⁶⁶. En este contexto, **someter es poseer, situación que en la cosmovisión de los indígenas convertía a Moctezuma en la mujer los españoles**. Ellos habían establecido su dominio sobre Moctezuma sometiéndolo a sus designios, el Tlatoani mexicana al carecer de voluntad propia, obedece el mandato de los españoles confederándose contra su propia gente. Su corazón se había vuelto mujeril. Sobre este mismo acontecimiento, Fray Bernardino de Sahagún ofrece una versión parecida:

“Itzcuahtzin gobernador de Tlatilulco, subióse sobre los tlapanco de casa real, y comenzó a dar voces diciendo « ¡ah mexicas! ¡ah tlatilulcas! Mirad que el señor Motecuzoma, vuestro rey, os ruega que ceséis de pelear y dexaís las armas, porque estos hombres son muy fuertes más que nosotros. Y sino dexaís de darles guerra, recibirá gran daño todo el pueblo, porque ya han atado con hierro a vuestro rey.» Oídas estas voces por los mexicanos y los tlatilulcas, comenzaron entre sí a bravear y a maldecir diciendo «¿**Qué dice el**

⁶⁵ Duran, Fray Diego de. *Historia de las indias de Nueva España e Islas de Tierra Firme*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Cien de México) 2002 p.624

⁶⁶ Este análisis lo realice previa lectura del ótado trabajo de Guilhem Olivier. Con grata sorpresa encontré en que mi análisis coincide con el suyo aunque se halla realizado de manera independiente.

puto de Motecuzoma, y tú, bellaco con él? No cesaremos la guerra»⁶⁷ (Las negritas son mías)

No se menciona que Moctezuma sea una mujer, sino que se le califica como *puto*. Considero que el texto no se refiere de manera literal que Moctezuma hubiese tenido prácticas homosexuales con los españoles o siquiera que se pusiera en duda sus orientación sexual. En mi opinión, el adjetivo calificativo “puto”⁶⁸ se refiere a que Moctezuma había entregado su voluntad a los españoles, su corazón se volvió mujeril, pasivo. Para Guilhem Olivier, en efecto, la derrota en la guerra podía simbolizarse en la metáfora de la feminización. Los mexicas expresaron su fracaso guerrero ante los españoles, afirmando que estos últimos les pusieron naguas de mujeres⁶⁹.

La feminización de un guerrero tenía como sentido denostarlo y explicar desde la cosmovisión la derrota del guerrero, simultáneamente se exaltaba a lo masculino sobre lo femenino. ¿Este discurso se encuentra presente en Ixmiquilpan? Desde mi punto de vista si, pero existen más elementos para considerar que los personajes antropofitomorfos son mujeres y no hombres feminizados. Si fueran hombres feminizados, se habrían pintado atributos de género femenino dejando en claro las características sexuales que permitan identificarlos como hombres feminizados. La presencia de mujeres en el muro norte obedece más a un discurso de lujuria y trasgresión sexual. En este discurso se empalman fácilmente las concepciones indígenas relativas a la

⁶⁷ Sahagún, Fray Bernardino de. *Historia general de las cosas de la Nueva España*. Tomo III. México Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Cien de México). 2000 p. 1195

⁶⁸ En náhuatl se usaba la palabra *cuiloni* para referirse al homosexual pasivo. Véase Olivier *op cit.* p. 306

⁶⁹ Olivier *op. cit.* p. 317

sexualidad, la guerra, la lucha cósmica de masculino contra lo femenino, con la visión occidental de la lucha de vicios contra virtudes en las que lucha la lujuria contra la castidad.

Me interesa detenerme en este punto para analizar la versión indígena del discurso de la lujuria ¿Cómo era la visión prehispánica del deseo sexual? ¿Existió un concepto equivalente al de lujuria? En el pensamiento indígena, la visión de la sexualidad era distinta a la europea. Se aceptaba como un gozo legítimo y una de las cosas que hacen grata la existencia sobre la tierra, pero también se temía a los efectos del deseo sexual descontrolado.

Sobre la necesidad del sexo y el placer que le acompaña, el ***Libro Sexto de la Historia general de las cosas de la Nueva España*** de Fray Bernardino de Sahagún ofrece párrafos con los que podemos visualizar algunas de las concepciones prehispánicas del Altiplano Central. En este apartado se describe una de las pláticas que daban los padres a las hijas:

¡Oh, hija mía, que en este mundo es lugar de lloros y aflicciones y descontentos, donde hay fríos y destemplanzas de aire y grandes calores del Sol, que nos aflije, y es lugar de hambre y sed! Esto es muy gran verdad, y por experiencia lo sabemos. Nota bien lo que te digo, hija mía, que este mundo es malo, penoso, donde no hay placeres, sino descontentos, hay un refrán que dice que no hay placer sin que este junto con mucha tristeza, que no hay descanso que no esté junto con mucha aflicción acá en el mundo. Éste es dicho de los antiguos, que nos dexaron para que nadie se aflije con demasiados lloros y con demasiada tristeza. Nuestro señor nos dio la risa y el sueño, y el comer y el beber con que nos criamos y vivimos. ***Dionos también el oficio de la generación con que nos multiplicamos en el mundo. Todas***

estas cosas dan algún contento a nuestra vida por poco espacio para que no nos aflijamos con continuos lloros y tristezas. Y aunque esto es así y éste es el estilo del mundo, que están algunos placeres mezclados con muchas fatigas...⁷⁰ (Las negritas y cursivas son mías)

En éste párrafo se asume al sexo como necesario, legítimo y gratificante. Pero también se resalta su carácter reproductivo. Las fuentes con las que contamos para analizar estas concepciones presentan el problema de la impronta del cristianismo, sea en forma abierta de juicios condenatorios o con la mezcla de concepciones europeas y prehispánicas. A pesar de esta situación, podemos obtener importantes claves para conocer su pensamiento. Por una parte, en la anterior cita se considera al sexo como una fuente de placer y no sólo de reproducción. Pero el sexo descontrolado era tenido por algo negativo, tanto por sus efectos al organismo, como por los inconvenientes sociales. Al respecto leemos en el mencionado ***Libro Sexto***, en una plática del padre a su hijo:

“Y si por ventura destempladamente y antes de tiempo te dieres al deleite carnal, en este caso dixérennos nuestros antepasados que el que así se arroja al deleite carnal queda desmedrado; nunca es perfecto hombre y anda descolorido y desainado. Andarás como cuartanario, doscolorido, enflaquecido... Y cuando te casares, serán así como el que coge miel del maguey, que no mana porque la acogeraron antes de tiempo, y el que chupa para sacar la miel dél no saca nada, y ***aborrecerle ha. Así te hará tu mujer, que como estas ya seco y acabado y no tienes que darle, dices “no puedo más”. Aborrecerte ha y desecharte ha, porque no satisfaces su deseo, y buscará otro porque tú ya estás agotado. Y aunque no tenía tal pensamiento, por la falta que en ti halló hacerte ha adulterio. Y esto***

⁷⁰ Sahagún, Fray Bernardino de. ***Historia general de las cosas de la Nueva España. Tomo II.*** (Estudio introductorio, paleografía, glosario y notas por Alfredo López Austin y Josefina García Quintana) México, CONACULTA (Cien de México), 2000 p. 553-554

porque tú te destruiste dándote a mujeres, antes de tiempo te acabaste.⁷¹
(Las negritas y cursivas son mías)

No sólo había peligros en cuanto a la salud física y familiar, sino que también existían daños mágicos, tal como podemos leerlo en Hernando Ruiz de Alarcón quien en un apartado de su ***Tratado de las supersticiones y costumbres gentílicas*** describe como todavía en la primera mitad del siglo XVII se creía que el exceso de sexo, dentro y fuera del matrimonio, traía consigo graves males⁷² del orden sobrenatural. Se aceptaba al deseo sexual como necesario para la procreación y el placer, pero se recomendaba satisfacerlo con templanza, de lo contrario, se incurría en el desequilibrio y en la enfermedad y disolución social⁷³.

⁷¹ Sahagún, Fray Bernardin de. *Op. cit.* pp. 573-574

⁷² Ruiz de Alarcón, Hernando. ***Tratado de las supersticiones gentílicas que hoy viven entre los indios naturales de la Nueva España.*** (Introducción de Maria Elena Garza Sánchez. México, Secretaria de Educación Pública (Cien de México) 1988 pp. 143-149

⁷³ Quezada, Noemí. ***Sexualidad, amor y erotismo.*** México prehispánico y México colonial. México, UNAM-Plaza y Valdes, 2002

El diálogo de las tradiciones

El concepto de lujuria es clave para las imágenes estudiadas. Le denomino lujuria y no deseo sexual porque las connotaciones peyorativas de este término son propias de la psicomaquia presente en los muros de Ixmiquilpan⁷⁴. Como se anotó páginas atrás, la psicomaquia se refiere a la representación de la lucha de pecados contra virtudes. El grabado de Sebald Beham ilustra una escena clásica en la que comparten espacio físico sátiros y ninfas. Ambas clases de personajes están asociados con un apetito sexual voraz, descontrolado. Por esa razón el pensamiento cristiano los usa para ilustrar el pecado. De allí que sean personajes que luchan y se oponen al principio de la virtud, en este caso, personificado por los guerreros que someten a las mujeres. La representación del vicio no se logra por medio de lo monstruoso, sino por la asociación conceptual con la lujuria (ninfas y sátiros).

Isabel Estrada de Gerlero considera que los artistas indígenas fueron guiados y supervisados por los religiosos quienes encargaron el friso⁷⁵. Ello implicaría que el programa fue pensado (cuando menos en parte) por los europeos, y que forzosamente tuvo que ser aprobado por ellos. En consecuencia, debería tener un significado accesible a la mentalidad occidental, cuando menos que despertara su interés sin levantar sospechas de idolatría, así mismo, el discurso tendría que convenir a los intereses religiosos y/o políticos de

⁷⁴ Carrillo y Gariel, Abelardo. *Ixmiquilpan*. México, INAH dirección de monumentos coloniales, 1961

⁷⁵ Estrada de Gerlero, Isabel. Comunicación personal 2005. Abelardo Carrillo y Gariel también consideró la posibilidad de que las pinturas fueran elaboradas por indígenas y supervisadas por españoles. Véase Carrillo y Gariel, Abelardo. *op cit* p. 26-27

agustinos. La fecha en que probablemente fueron realizadas estas imágenes (1570 aproximadamente) era muy temprana para pensar que los indígenas educados en instituciones prehispánicas, así como los hijos de estos y sus discípulos, hubiesen perdido **todo** su bagaje cultural. Muestra de ello, es la presencia de convenciones y motivos prehispánicos durante las primeras décadas de la dominación española⁷⁶. La formación cultural prehispánica que incluía un repertorio iconográfico, así como técnicas pictóricas específicas dejó su impronta en los murales de Ixmiquilpan.

No puede negarse el diálogo iconográfico y que este generó un nuevo producto visual⁷⁷. Este diálogo tuvo como principios ordenadores la cosmovisión indígena y la religión cristiana, así como fuentes visuales de ambos grupos. Los dos universos gráficos y conceptuales entraron en una suerte de negociación en la que se construyó un repertorio gráfico que sintetizaba tanto lo visual como lo conceptual. Es necesario reconocer y acceder a las diversas lecturas de este universo visual. También es importante considerar que los posibles espectadores de los murales fueron españoles, criollos, mestizos e indígenas cristianizados. No creo que entre españoles y criollos hubiese diferencias significativas en cuanto a la interpretación de las pinturas. Pueden considerarse como un solo grupo cultural. Para estos dos grupos, el sentido de las imágenes se encontraba en el contexto religioso y social. Las imágenes del friso bajo en las que se fusionaron temáticas y

⁷⁶ A este respecto es muy elocuente la obra de Constantino Reyes Valerio: Reyes-Valerio Constantino, **Arte inodocristiano**. Instituto Nacional de Antropología e Historia (colección obra diversa), México, 2000

⁷⁷ Compárese con Escalante Gonzalbo, Pablo. "Pintar la historia tras la crisis de la conquista." En. **Los pinceles de la historia. El Origen del reino de la Nueva España. 1680-1750**. México. Museo Nacional de Arte- Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM. 1999 p. 36

motivos europeos e indígenas debieron de sugerir a los nativos recientemente cristianizados lecturas distintas al discurso oficial de la guerra justa y la psicomaquia.

Para una mejor explicación de la significación del friso bajo de Ixmiquilpan es indispensable analizar los contextos de las imágenes. El contexto religioso es el cristianismo y sus tradiciones iconográficas, junto con la pervivencia de aspectos de la cosmovisión indígena. En el espacio físico, el contexto es la iglesia, el convento y sus servicios religiosos. Quien asistiera al culto en el templo, estaría inmerso en imágenes de un marcado carácter bélico, en ellas contemplaría indígenas armados, personajes fantásticos comparables a los centauros, grifos, dragones y sátiros de la antigüedad, así como personajes desnudos de identidad sexual ambigua.

¿La presencia de imágenes en las que se figuraron a personajes fantásticos, combates y desnudos es inusitado en el catolicismo español de la Edad Media y del siglo XVI? Indudablemente no. Durante el románico y el gótico las iglesias y catedrales españolas tuvieron esculturas, pinturas y relieves en madera en los que se representaron a guerreros peleando, a hombres y mujeres exhibiendo sus genitales o en escenas de franco carácter sexual, así como centauros, centauresas, arpías etc. Para un español acostumbrado a la iconografía del románico y el gótico no resultarían fuera de lugar estas pinturas. Mucho menos por ser una versión local del grotesco, género de pintura de moda en Italia y que impacto tanto en España que incluso en la sala de

Batallas de el Monasterio de El Escorial se representaron escenas de grutesco en la bóveda de cañón corrido que sirve de techumbre a dicha sala.



Foto 45. Un capitel románico de la iglesia de San Sebastián, en Segovia. Se aprecia una escena de violencia entre personajes fantásticos contra un ser humano, o el alma de este.



Foto 46. Centauros al interior de la iglesia de San Juan de los Caballeros, en Segovia



Foto 47. Bóveda a cañón corrido de la Sala de Batallas de El Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. En esta bóveda se pintaron grutescos en el contexto de las batallas.



Foto 48. Detalle de la anterior. Se aprecian personajes híbridos en los que resalta la representación de pechos femeninos.



Foto 49. También de talle de la foto 52. Se aprecia un personaje fantástico resultado de la unión de elementos femeninos, vegetales y animales. Destaca su parecido con los antropofitomorfos de Ixmiquilpan. Sin embargo, en este caso se representaron claramente senos femeninos.



Foto 50. Sátiros encadenados y mujer completamente desnuda en un luneto de la Sala de Batallas de El Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.



Foto 51. Detalle de una de las Batallas de El Monasterio de El Escorial. También en un contexto de un espacio sagrado, se pintaron imágenes de guerra. Pero en este caso si se figuró una batalla como tal en la que se distinguen cuerpos armados y estrategias de combate.

El contexto social también es muy significativo. Estas imágenes se pintaron mientras se peleaba la guerra chichimeca. Este conflicto y su contexto político, hicieron viable la representación de un programa iconográfico con temática guerrera al interior de una iglesia en la Nueva España.

Olivier Debroise e Isabel Estrada de Gerlero han destacado la importancia que tuvo esta guerra para la realización de las pinturas murales⁷⁸ En este contexto, las imágenes guerreras son una clara alusión a la guerra chichimeca y al concepto de guerra justa.

⁷⁸ Sobre este particular véase los trabajos de Estrada de Gerlero, Isabel. "El friso monumental de Iztmiquilpan" En *Actes de XLII Congrès International des Américanistes. Congrès du Centenaire*. París, 2-9 septiembre 1976, Volumen X; Debroise, Olivier. "Imaginario fronterizo/identidades en tránsito. El caso de los murales de San Miguel Iztmiquilpan." En *Arte, historia e identidad en América Visiones comparativas. XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte*. Tomo I. México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994

Sobre la guerra Justa contra los chichimecas

Durante la Edad Media y el siglo XVI, en Europa occidental, la guerra no podía emprenderse sin causa alguna. Cualquier conflicto armado que tuviera el estatuto de guerra, se encontraba regulado por disposiciones jurídicas; pero no sólo eso, también debería ser justificado mediante argumentos teológicos⁷⁹. Se pensaba que una guerra es tolerable ante los ojos de Dios, siempre y cuando se tratara de una *guerra justa*. La unidad entre validez jurídica de la guerra y justificación religiosa del conflicto fue una realidad ideológica propia de la Edad Media. Sin embargo, las bases jurídicas desarrolladas durante siglos continúan presentes hoy día con un carácter laico, cuyas raíces se encuentra en el pensamiento religioso medieval:

“Pues bien, convendría destacar que muchas de las nociones jurídicas que todavía hoy se usan en relación con los conflictos armados y que conforman un entramado ideológico plenamente integrado y aceptado en nuestra civilización, surgieron en la época romana y se consolidaron en la Edad Media. Tras uno o dos milenios de evolución histórica, continúan empleándose los mismos argumentos y siguen planteándose los mismos problemas jurídicos en relación con la guerra: la justificación de las acciones armadas como actos de legítima defensa, la determinación de la parte agresora, las sanciones a quienes no respetan a los no combatientes, la proporcionalidad entre los objetivos y los medios empleados para alcanzarlos, el trato a los prisioneros, la responsabilidad personal de los soldados y de los dirigentes políticos, la autoridad legítima para declarar una guerra...Nada de ello es nuevo y parece retrotraernos a las mismas cuestiones que ya abordaban los juristas romanos y, sobre todo, los hombres de leyes y teólogos medievales.”⁸⁰

⁷⁹ García Fitz, Francisco. **La Edad Media. Guerra e Ideología. Justificaciones religiosas y jurídicas**. Madrid, Sílex (Serie Historia) 2003

⁸⁰ García Fitz, Francisco *op. cit.* p. 24

Si la acción bélica no se realizaba bajo los cauces legales, ni se encontraba justificada teológicamente, no podía considerarse como una guerra justa. Oficialmente si el ejercicio de la violencia no tenía como objetivo la recuperación de la justicia y el orden, entonces no se distinguiría de las formas ruines de la violencia, tales como el bandidaje, el homicidio y similares. La guerra justa, era aquella que simultáneamente se apegaba a la institucionalidad y tenía el favor de Dios. Dentro de la cosmovisión medieval, el favor de Dios no se reducía a una mera fórmula retórica. Oficialmente se aceptaba que Dios intervenía directamente en los conflictos y tomaba partido por la causa que considerara más justa. Estos supuestos cobraron cuerpo tanto en las disposiciones jurídicas como en la práctica real de la guerra. Por ello, al emprender acciones bélicas, era importante disponer de argumentos sólidos que justificaran a la guerra como un acto de justicia. Para saber si una guerra era o no justa, Santo Tomás propuso los siguientes criterios:

1. La autoridad de un príncipe que defienda el orden
2. Una causa justa que legitime el daño que ha de recibir la otra parte
3. La recta intención, es decir, que se pelee para promover el bien o evitar el mal.⁸¹

Aunque existen otras propuestas, puede considerarse que los criterios ofrecidos por Santo Tomás fueron los más universales o que englobaban a lo que se propuso después⁸².

⁸¹ Véase: García Fitz, Francisco. *La Edad Media. Guerra e Ideología. Justificaciones religiosas y jurídicas*. Madrid, Sílex (Serie Historia) 2003 p 32; Casas, Gonzalo de las. *La guerra de los chichimecas*. México, Editorial Vargas Rea, 1944 p. 39

La categoría de guerra justa tuvo un uso principalmente ideológico en el plano de la legitimidad jurídica, religiosa y social. Se usó para legitimar las campañas de conquista del continente americano en general, también se empleó para justificar la guerra que se emprendió en la segunda mitad del siglo XVI contra los chichimecas, conflicto bélico que forma el contexto de la elaboración de las pinturas de Ixmiquilpan.

Recordemos que Ixmiquilpan se construyó en plena guerra chichimeca. Isabel Estrada de Gerlero, Olivie Debrouse y David Charles Wright Carr coinciden en señalar que este es un hecho clave para comprender el programa iconográfico de los murales. En la institucionalidad europea medieval y renacentista, tenía graves repercusiones, no sólo ideológicas sino también prácticas, que un conflicto fuera declarado como guerra justa o guerra injusta. Existían importantes implicaciones en ambos sentidos.

“Dependiendo la circunstancia en la que se emplease la fuerza y la violencia - una situación de paz, un conflicto injustificado o una guerra justa - , así cómo sus efectos sobre bienes o personas, merecían en el pensamiento de los tratadistas de la Edad Media una apreciación radicalmente distinta. Una auténtica inversión de valores morales y jurídicos se produce cuando una misma acción es enjuiciada a la luz de las diversas circunstancias concretas: un hecho entendido como pecaminoso y delictivo cuando se perpetua en tiempos de paz, o en el marco de un conflicto injusto, es considerado bendito o moralmente aceptable y ajustado a derecho si se lleva a cabo durante una guerra justa; una actuación enjuiciable y condenable por un tribunal en un

⁸² García Fitz, Francisco. *La Edad Media. Guerra e Ideología. Justificaciones religiosas y jurídicas*. Madrid, Sílex (Serie Historia) 2003 p. 34

caso, no solo es lícita, sino que puede ser legítima frente a los derechos en otro.⁸³

Esas son las razones por las cuales los conquistadores y las autoridades españolas se preocuparon ampliamente por legitimar la conquista de América y la ocupación de nuevos territorios mediante el argumento de la guerra justa. A este respecto se encuentran disponibles varias fuentes primarias en donde se aborda el problema de asumir como justa o no la guerra emprendida contra los chichimecas⁸⁴. Pero la fuente que más información nos arroja sobre costumbres generales, prácticas guerreras y argumentos a favor de declarar la guerra chichimeca como una guerra justa por parte de los españoles es el libro escrito por Gonzalo de las Casas. Este autor utiliza los argumentos de Santo Tomás para justificar la guerra que se emprendió contra los chichimecas:

“Resta ahora para la conclusión de esta obra resumir en breve el modo que se debía tener en la pacificación de estos chichimecas para que con más razón quedase satisfecha la 3ª parte de bello justo, que es la recta intención la que cierto ha de ser que tenga por objeto la paz que es el fin de toda guerra, pues con ella se consigue la seguridad en los caminos y se evitan los robos y muertes de hombres.”⁸⁵

⁸³ García Fitz, Francisco *Op. cit.* p. 75-76

⁸⁴ A este respecto véase: Veracruz, Fray Alonso de la. ***Sobre el dominio de los indios y la guerra justa***. Edición, introducción y notas de Roberto Heredia Correa. México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2004; Santa María, Fray Guillermo de. ***Guerra de los Chichimecas (México, 1535-Zirostro 1580)***. Edición, crítica, estudio introductorio, paleografía y notas por Alberto Carrillo Cazares. Zamora, Michoacán, El Colegio de Michoacán-Universidad de Guadalajara-El Colegio de San Luis, 1999.

⁸⁵ Casas, Gonzalo de las. ***La guerra de los chichimecas***. México, Editorial Vargas Rea, 1944 p. 62

Para Gonzalo de las Casas, existía un consenso entre las tres órdenes religiosas en cuanto a la justicia de la guerra, pues estas fueron consultadas por el Virrey Mendoza para saber si estaba procediendo rectamente:

“...y todos afirmativamente le respondieron y dieron firmados de sus nombres que no solamente podía, pero que era obligado a ello y hacerles guerra, y en el parecer dijeron que los que se prendiesen se diesen en servicio, por tiempo limitado.”⁸⁶

⁸⁶ *Ibidem* p. 51

El discurso de la *psicomaquia*

He mencionado a lo largo de texto al concepto de *psicomaquia*. Etimológicamente, la palabra significa “combate del alma”. En el contexto de las artes visuales, el término se usa para referirse a los combates en los que luchan vicios y virtudes personificados. El vocablo fue introducido por Aurelio Prudencio, escritor cristiano de origen hispano-romano del siglo V⁸⁷. Este autor escribió varias obras de carácter teológico en el que recurrió a la alegoría como recurso didáctico. El término *Psicomaquia* lo empleó como título de uno de sus poemas alegóricos en el que relata los combates internos que sufre el alma entre vicios y virtudes. Este texto ha sido una de las fuentes literarias más importantes de las artes visuales cristianas, puesto que desde época muy temprana fue utilizado como fuente de inspiración. Muchas de las imágenes del románico, gótico, renacimiento y barroco se nutrieron de la obra de Aurelio Prudencio.

El texto de la *Psicomaquia* frecuentemente se alude para referirse a los combates internos que se libran en el alma humana. Sin embargo, *Harmatigenia* es el primer texto de Aurelio Prudencio en el que introdujo la idea de combate místico. Considero que los murales de Ixmiquilpan tienen una fuerte influencia de ambos textos, la lectura de la *Harmatigenia* nos permite conocer el sentido de la representación de mujeres preñadas así como también nos conduce a una mejor comprensión de algunos personajes y los

⁸⁷ Prudencio, Aurelio Clemente, *op. cit.* p. 3,4

significados de esta guerra interna que se compara con la guerra física que se libraba contra los chichimecas.

Como se mencionó en las primeras páginas, en los murales se figuraron dos grupos de combatientes, por una parte, los guerreros sedentarios, por otra los chichimecas y personajes fantásticos como los sátiros, serpientes, centauros, grifos y los antropofitomorfos. En mi opinión, la guerra se está peleando a dos niveles. Indudablemente hay una guerra física, contra los chichimecas. Eso se observa claramente en los registros del sotocoro y el muro oeste del lado de la Epístola. Pero también hay una guerra espiritual:

“Todo lo que el sol mira es caduco; todo ello se compone de elementos dissociables y de floja conexión. Me equivocaría si el Apóstol de las gentes no hubiera dicho que toda criatura está sujeta, contra su voluntad, a duros trabajos; y, compasivo, lloró el que tuviera que servir a ladrón tan falaz. **«Se equivoca - dice- el que crea que nuestra lucha es con sangre, o con la carne, o con las ardientes venas, o con la viciosa bilis,** y que el alma peca en las ardientes medulas. No oprimen los miembros al alma, **ni el elemento corporal lucha a guerra sin cuartel contra los sentimientos íntimos, sino que luchamos día y noche con los espíritus tenebrosos,** a cuyo dictado obedece este húmedo aire, denso por las pesarasas tinieblas. Este lugar medio entre el cielo y la tierra, en donde se cuelgan ampliamente las nubes, **contiene los poderes de varias potestades** y se eriza de satélites tenebrosos, todos a las ordenes de Belial.»

Con esta caterva de ladrones tenemos que vérnoslas, como nos indica la sentencia del Apóstol.”⁸⁸ (El énfasis es mío)

⁸⁸ Prudencio, Aurelio Clemente. **Obras completas**. Versión e introducciones particulaes de D. Jose Guoillen. Madrid, biblioteca de autores critianos, 1950.p. 275

Considero altamente probable que los personajes monstruosos no se refieren a entidades físicas sino a la representación de los espíritus tenebrosos que alude el párrafo citado de Aurelio Prudencio. Dichas entidades también pueden corresponderse con la representación de los vicios según el modelo de la Psicomaquia. Al parecer uno de los conceptos que más se resalta el de la lujuria. Las realidades concomitantes a este vicio son el embarazo y la sodomía o pecado nefando. Aurelio Prudencio inicia su texto de *Psicomaquia*, relatando la guerra que libró Abrahán contra unos príncipes depravados (sodomitas) que habían capturado a su sobrino Lot⁸⁹. Este relato es una clara referencia a la lucha que libra el alma para liberar una parte de sí que ha caído prisionera del pecado⁹⁰.

Si es correcto el análisis que realicé sobre el registro en el que un monstruo de aspecto reptiliano captura a un guerrero armado con macahuilt, esta imagen alude a la violación sodomita de un ser masculino contra otro. Pero también puede estar significado el concepto de seducción y posesión del pecado sobre el alma. Este personaje con pezuña hendida, piel escamosa y rostro reptiliano **puede** ser una imagen del mismo diablo.

“La postrera columna la manda el rey de los heveos (crueldad: el diablo) que lleva una **coraza escamosa de piel de culebra**.

Apoyado en estos varones criminales (vicios), el poder infernal sojuzga las almas débiles, que, indóciles por su simplicidad e inexpertas para la guerra, los creen al principio fuerzas amigas, engañadas por un falso tratado de amistad, y siguen la fidelidad diabólica bajo apariencia de paz. **Luego fáciles de aceptar**

⁸⁹ *Ibidem* p. 305-309

⁹⁰ *Ibidem* p. 305

el cautiverio, inclinan voluntariamente el duro yugo sus cervices y desean servir los crueles mandatos de los espíritus infernales.

Aquél, aumentando su patrimonio en las haciendas robadas, ambicionando borrar los límites de los campos próximos, ***es llevado con las manos esposadas y mil cadenas encima*** delante del carro triunfal; con las manos a la espalda, ***ni advierte siquiera que va cautivo a las riendas de los bárbaros.***⁹¹ (El énfasis es mío)

Podemos interpretar a la piel escamosa que cubre por completo al monstruo de Ixmiquilpan, como la coraza escamosa de culebra aludida en el texto citado. El penacho indica que se trata de un personaje de alta jerarquía. La vírgula que sale de su boca fue trazada con trazo inseguro, fantasmal, está rematada por una flor. Esta flor puede simbolizar un discurso seductor, adulador. Captura a un guerrero quien cae en el pecado y es sodomizado, no en un sentido literal, sino en el sentido de posesión. Como cautivo es poseído por su captor, quien puede ser una imagen de los príncipes depravados que habían capturado a Lot.

Regresando al texto de ***Hamatigenia***, en esta obra encontramos varias pistas que nos permiten una mejor comprensión de los personajes antropofitomorfos. Hasta el momento nadie ha logrado explicar su estado de gravidez basándose en el análisis de la ***Psicomaquia***. Isabel Estrada de Gerlero siguiendo a Wigberto Jiménez Moreno asoció al embarazo con la idea de las Cihuateteo prehispánicas:

⁹¹ Prudencio, Aurelio Clemente. ***Obras completas***. Versión e introducciones particulares de D. Jose Guoillen. Madrid, biblioteca de autores cristianos, 1950 p. 269-271

“Las figuras fitomorfas femeninas, con abdomen abultado, han sido identificadas por el prof. Jiménez Moreno como las Cihuateteo, las que mueren en el parto, y como demonios nocturnos que incitan a los hombres a la lujuria.”⁹²

Sin embargo, como ya se señaló (p. 35.) estos personajes no tienen los ojos cerrados, a la manera de los muertos, según el canon prehispánico seguido en Ixmiquilpan; e consecuencia, no son mujeres muertas. La idea de lujuria no es tan fácilmente compatible con la de embarazo, *en las concepciones prehispánicas no se liga la muerte en parto con la lujuria*. El único elemento de identidad con las Cihuateteo es el escudo que nos sugiere una mujer guerrera preñada que sí se corresponde con el concepto de la Cihuateteo. Pero los ojos abiertos indica que se trata de una mujer viva y no muerta. Por otra parte, la lujuria es una idea antitética puesto que la lujuria persigue al placer puro, no a la reproducción. Nuevamente encontramos en la *Harmatigenia* unos párrafos que arrojan luz al respecto. Dado el carácter complejo del texto, me permito citarlo en extenso:

“Podemos poner ejemplos de los autores gentiles o tomar un símil del mundo natural. Sucede lo mismo, según dicen, a la víbora que muere entre los dientes de su prole que ha dado a luz rasgándole las entrañas. ***La madre es fértil por su muerte***, no por el sexo, pues cuando siente impulsos de hembra, ***abre su negra boca al infeliz marido, introduce éste su cabeza trilingüe en las fauces de la esposa y le imprime ardientes besos llenos de veneno genital. La cónyuge, dominada por la fuerza del placer, magulla a bocados la cabeza deglutida del amante y bebe la saliva del marido muerto. En este armadijo muere el padre, pero a la madre la mata la prole concebida***, porque, apenas empiezan a serpentear los diminutos cuerpecitos en las cálidas

⁹² Ídem

entrañas y a herir con sus ondulaciones el dilatado vientre, se abrasa la pobre víbora por el crimen interno de la falta de amor, y, conocedora de la causa de su muerte, llora a la progenie sanguinaria que rompe los obstáculos del encerrado parto. Como no hay lugar de salida, le rasgan el vientre a mordiscos y salen a la luz. Sale por fin, con la muerte de la madre, aquel rebaño de los dolores, y, entrando apenas a la vida, marcando su nacimiento con el crimen, lamen el cadáver de la madre los cachorrillos, hijos ya huérfanos cuando nacen, cuya madre no ha gozado con ellos ni un solo día, porque han nacido con la muerte de la desgraciada.

No es distinta nuestra concepción del pecado. Así recibe nuestra mente el veneno infundido por la boca viperina de su cónyuge Belial, así devora y deposita en su interior sus negros besos, así se llena de vicios, ardiendo en la hiel de la liviandad unida a su condenado marido. Concibe entonces la raza fatal y produce obras de mala índole, fruto también de su cómplice el demonio, quien es preciso que sufra antes del castigo de su ruindad por la corrupción del alma y por el mundo, arrebatado por la ley de Dios.

Del alma se apoderan luego los gravísimos dolores del parto, mientras echa de sí los frutos concebidos contra naturaleza, es a saber, sus frecuentes pecados, que se alimentan luego del cadáver de su madre

De aquí que procede aquella justa increpación de Cristo: «¿no es verdad, desgraciados pecadores, que sois hijos del diablo y de la carne hambrienta de placer?»

Recorre ¡oh lector!, los libros santos, y hallaras ser (p. 281) verdad que el Señor habló a los profanos mortales. «La misma piedad –dice– y las obras de la piedad probarán que vosotros habíais sido engendrados por el Padre»⁹³ (El énfasis es mío)

Quizá esto nos expliqué el por qué una de las embarazadas tiene el cuello extraordinariamente largo a la manera de serpiente. Según el texto citado, el embarazo de la serpiente es muerte en la concepción misma y en el parto. Dicha muerte en el parto coincide con la idea de la Cihuateteo. Aurelio Prudencio retoma una leyenda del comportamiento de las serpientes y a su vez

⁹³ *Ibidem* 279

la compara con la situación del alma. Dentro de este discurso, existe una concepción muy peyorativa contra la mujer.

La mujer devora al hombre, la sexualidad femenina puede traer la muerte espiritual para el marido. Estas ideas se encuentran presentes en varias partes de la ***Harmatigenia***. Aurelio Prudencio arremete fieramente contra el maquillaje, peinados y, en general, contra todo el arreglo femenino, del cual afirma sentir asco, pues es contrario a lo que Dios otorgó a las mujeres como atributos naturales⁹⁴. Según Prudencio, la mujer es propensa al lujo y al exceso. El hombre debe mantenerse alejado de esos comportamientos, si cae en la tentación del lujo, se feminiza:

“¿Qué diremos si el mismo cabeza y rey de la mujer, que gobierna la parte débil arrancada de su cuerpo, que tiene bajo su mando el vaso tierno de la esposa. Se desata también en lujos?

Podrías ver a los antiguos héroes afeminarse por el lujo, a quienes el Criador había dado unos miembros fuertes y había aplicado a sus huesos unos músculos de hierro. Pero se avergüenzan de ser hombres. Buscan también sus vanidades para bien parecer, para debilitar su virilidad congénita.”⁹⁵

El hombre es quien debe gobernar a la mujer. Es su guía y señor en el sentido de mandatario. El hombre afeminado es una abominación a los ojos de Dios⁹⁶. La mujer arrastra al hombre al pecado, tal es el caso de Eva⁹⁷. El hombre debe dominarse a sí mismo y a la mujer de quien es cabeza y mandatario. La debe someter a su arbitrio. Es evidente que la valoración cultural del afeminamiento

⁹⁴ *Ibidem* 261-263

⁹⁵ *Ibidem* 263

⁹⁶ *Ibidem* 265

⁹⁷ *Ibidem* 285

de los hombres en el México prehispánico del posclásico y en la cultura religiosa europea fueron compatibles. Lo mismo ocurría con el discurso del predominio masculino sobre lo femenino. Tanto en el orden divino planteado por Aurelio Prudencio, como en el orden cósmico de los nahuas, la mujer debía estar sujeta al hombre.

En el muro norte hay una exaltación de lo masculino sobre lo femenino, de la virtud sobre el vicio, la continencia sobre la lujuria. Los indios sedentarios se representaron como guerreros victoriosos en la guerra chichimeca, pero también son los guerreros victoriosos contra la lujuria. La lujuria se representó con cuerpo de mujer. Lo masculino también fue utilizado para significar la lujuria, este es el caso de las cabezas de sátiro que se encuentran disimuladas en el grotesco. Si bien se trata de un alto nivel de abstracción, la presencia del sátiro implica la de un ser híbrido, mitad animal, mitad humano lo que también es el caso de los posibles centauros⁹⁸.

Según la visión cristiana, estos sátiros y centauros se asocian con la lujuria porque la mitad de su cuerpo es humana y la mitad animal, a esta última corresponde el sexo, así que sus apetitos sexuales son animales, descontrolados. La lujuria en la mujer reside en su propio cuerpo, mientras que en el hombre la lujuria no reside en su cuerpo sino en su mente, desde este discurso ideológico, ceder a la lujuria femenina implica animalizarse. Para destacar la lujuria, se animaliza al cuerpo del sátiro y de esta forma se le degrada.

⁹⁸ Lassay, Charbonneau. *El bestiario de cristo. El simbolismo animal en la antigüedad y la Edad Media*. Volumen I. Barcelona, Sophia Perennis, 1997 p. 355

El imaginario social cristiano sobre la mujer la concebía como un ser que incita a la lujuria. Según esta concepción, el hombre no produce la lujuria, es el cuerpo de la mujer quien la produce. El cuerpo del hombre puede lucirse en el espectáculo de la guerra, el cuerpo del hombre intimida, muestra poder, capacidad destructiva. El cuerpo del guerrero puede formar parte de la esfera pública, no así el de la mujer, porque el cuerpo de la mujer debe ser ocultado.

Existe otra posible lectura sobre el embarazo de los personajes femeninos. Sin embargo, es un supuesto que no cuenta con apoyo en documentación escrita o visual, pero la idea no deja de ser atractiva. Si es correcta la identificación de estas mujeres con la metáfora de las serpientes que se preñan durante la muerte y mueren cuando dan a luz, bien podría tratarse de una comparación entre el linaje de serpientes (pecado) con la descendencia de los chichimecas. Matar a las mujeres embarazadas es acabar con la fuente del pecado y con el linaje chichimeca. **Es ejecutar la política de guerra a sangre y fuego⁹⁹. Así los chichimecas son vistos como un linaje de víboras y pecadores con los que hay que acabar. Se complementa el cuadro de la guerra justa.**

En el friso bajo de Ixmiquilpan es claro el discurso del dominio de los sedentarios contra los chichimecas, y de los hombres contra las mujeres. La guerra a sangre y fuego fue una política de exterminio étnico, de ejercicio del poder de los españoles y sus aliados indígenas contra las culturas del norte. El

⁹⁹ Debroise, *op. cit.* 150

sometimiento contra los personajes femeninos, una reafirmación del poder masculino, de los hombres de las elites militares.

El cruce de los discursos

Con base en lo discutido en los anteriores párrafos, podemos considerar que la interpretación moralizante de la psicomaquia pudo ser compartida por españoles e indígenas. Sin embargo, considero probable que existieran matices culturales en la lectura iconográfica del friso bajo. Por esta razón, he explorado la visión indígena de los roles de género y la sexualidad, con el fin de explicar mejor las mezclas y fusiones de lo occidental con lo indígena.

Como hemos visto en las páginas precedentes, en la cultura occidental había una concepción peyorativa contra la mujer porque ella es el objeto activo de la lujuria. El acto sexual que no tuviera como objetivo la reproducción se asumía como una actividad pecaminosa. En las sociedades prehispánicas, se veía como una necesidad y un placer, pero también como un riesgo si se incurría en excesos. Se ponía en peligro a la familia y la salud del hombre, la salud social¹⁰⁰, así como el prestigio de la mujer.

Pero el deseo sexual no era privativo de los seres humanos. También los dioses estaban sujetos a las necesidades sexuales, principalmente las deidades de naturaleza femenina debido a su capacidad generadora de vida. En el pensamiento prehispánico el erotismo además de su obvia relación con la vida, también se asociaba con la muerte, la locura, la música¹⁰¹, la vegetación y

¹⁰⁰ Cfr. López Austin, Alfredo. ***Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas.*** Volumen I. México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Antropológicas (Serie Antropología: 39), 1984. p. 329-355

¹⁰¹ Aedo, Ángel. "La región más oscura del universo: el complejo mítico asociado al Kieri de los huicholes y al Toloatzin de los antiguos nahuas." En Jesús Ortega y Johannes Neurath

seres tales como el lagarto¹⁰² o Ciplactli. La discusión de estas ligas de asociación puede contribuir a un mejor entendimiento de las imágenes de sometimiento inscritas en los motivos vegetales del grutesco, así como la presencia de personajes fantásticos.

El intenso deseo sexual es una característica propia de las deidades de la tierra. Así como también lo es la bisexualidad. Tal es el caso de Tlaltecuhli. Regularmente se le identifica como un dios, masculino, pero para Cecilia Klein no es masculino sino femenino. Le atribuye el sexo femenino por su carácter generador de vida. En la discusión sobre la identidad sexual de esta deidad, Eduardo Matos Moctezuma considera que engloba tanto a lo femenino como a lo masculino, por lo tanto posee un carácter bisexual. Además de proponer su carácter bivalente de sexo y género, estableció los nexos de Tlaltechtlí con el embarazo, la vida y la muerte¹⁰³.

En las propias fuentes del siglo XVI no existe claridad respecto a la identidad sexual y genérica de Tlatecuhtli:

“Había una diosa llamada Tlalteutl, que es la misma tierra, la cual, según ellos, tenía figura de hombre: otros decían que era mujer.”¹⁰⁴

(coordinadores). *Flechadores de estrellas. Nuevas aportaciones a la etnología de los coras y los huicholes*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia-Universidad de Guadalajara, 2003 p 234

¹⁰² *Ibidem* p. 239; Klein, Cecilia. *The face of the Earth. Frontality in two-dimensional mesoamerican art*. New York, Garland, 1976 pp 54-57

¹⁰³ Matos Moctezuma, Eduardo. “Tlaltecuhli señor de la tierra.” En: Eduardo Matos Moctezuma *Estudios mexicanos. Volumen I, Tomo 2*. México, El Colegio Nacional, 1999 pp. 13

¹⁰⁴ Garibay, Ángel María K (preparó esta edición). *Teogonía e Historia de los Mexicanos. Tres opúsculos del siglo XVI*. México, Editorial Porrúa (Colección Sepan Cuantos # 37), 1965 p. 105

Claramente en la anterior cita se expresa confusión respecto a la identidad sexual de Tlaltecuhltli. Para este trabajo resulta de igual relevancia su asociación con el Ciplactli quien pareciera ser una de las manifestaciones o estados de Tlaltecuhltli. El Ciplactli se usa para referirse a la materia prima, a un estado primario de la tierra:

“Y luego criaron los cielos, allende del treceno, e hicieron el agua y en ella criaron a un peje muy grande, que se dice Ciplactli, que es como caimán, y de este peje hicieron la tierra, como se dirá.”¹⁰⁵

Tlaltecuhltli como dios de la tierra, otorga la vida y devora a los muertos. Es una deidad prodiga pero terrible: genera el alimento y a la vez nos devora. En su superficie se desarrolla la vida misma, sobre él/ella vivimos. Según Eduardo Matos Moctezuma, la tierra cada noche queda preñada y al amanecer pare al sol. Este investigador propone, la existencia de al menos tres maneras de representar a Tlaltecuhltli.

- 1) Grupo A: figuras antropomorfas masculinas
- 2) Grupo B: figuras antropomorfas femeninas
- 3) Grupo C: figuras zoomorfas femeninas
- 4) Grupo D: figuras con rostro de Tlaloc¹⁰⁶

¹⁰⁵ *Ibidem* p. 25

¹⁰⁶ Matos Moctezuma, Eduardo. “Tlaltecuhltli señor de la tierra” en Eduardo Matos Moctezuma *Estudios mexicas. Volumen I, Tomo 2*. México, El Colegio Nacional, 1999 pp. 14-18



Foto 52. Tlaltecuhli, Museo Nacional de Antropología e Historia. Conforme a la clasificación de Eduardo Matos Moctezuma, se trata de una representación antropomorfa femenina de Tlaltecuhli.

En su aspecto antropomorfo femenino se representaba con un tocado en el que su extensa cabellera era habitada por insectos, mediante este recurso se alude a la superficie de la tierra, así como al mundo vegetal y animal que sobre ella se extiende¹⁰⁷, el Cipactli original fue transformado en Tlaltecuhli, la tierra

¹⁰⁷ "Historia de los mexicanos por sus pinturas". En *Mitos e Historias de los antiguos nahuas* Paleografía y traducciones de Rafael Tena. México, CONACULTA (Cien de México), 2002 p. 29-31

viva gracias a la acción de Tezcatlipoca y Quetzalcoatl, quienes también dieron origen al tiempo, el espacio y la vida:

“Algunos otros dicen que la tierra fue creada de esta suerte:

Dos dioses, Quetzalcoatl y Tezcatlipoca bajaron del cielo a la diosa Tlaltecuhltli, la cual estaba llena por todas las coyunturas de ojos y de bocas, con las que mordía, como bestia salvaje.

Y antes de que fuese bajada, había ya agua, que no saben quién la creó, sobre la que esta diosa caminaba.

Lo que viendo los dioses dijeron el uno al otro: «Es menester hacer la tierra»

Y diciendo esto, se cambiaron ambos en dos grandes serpientes, de los que el uno se asió a la diosa de junto a la mano derecha hasta el pie izquierdo y el otro de la mano izquierda al pie derecho.

Y la apretaron tanto, que la hicieron partirse por la mitad, y del medio de las espaldas hicieron la tierra y la otra mitad la subieron al cielo, de lo cual los otros dioses quedaron muy corridos.”¹⁰⁸

Cipactli/Tlaltecuhltli fue transformado de un estado primario, salvaje, a una realidad prodiga de vida, pero este proceso le provocó sufrimiento y daños. La metamorfosis resultaría inútil si no se le alimentaba:

“Luego, hecho esto, para compensar a la dicha diosa los daños que estos dioses le habían hecho, todas las diosas descendieron a consolarla y ordenaron que de ella saliese todo el fruto necesario para la vida del hombre.

Y para hacerlo, hicieron de sus cabellos árboles y flores y yerbas; de su piel la yerba muy menuda y florecillas; de los ojos pozos y fuentes y pequeñas cuevas; de la boca, ríos y cavernas grandes; de la nariz, valles y montañas.

Esta diosa lloraba algunas veces por la noche, deseando comer corazones de hombres, y no se quería callar, en tanto que no se le daban,

¹⁰⁸ Garibay, Ángel María K (editor). *Teogonía e Historia de los Mexicanos. Tres opúsculos del siglo XVI*. México, Editorial Porrúa (Colección Sepan Cuantos # 37), 1965 p 108

ni quería dar fruto sino era regada con sangre de hombres.¹⁰⁹ (Las negritas son mías)

Para que la vida sea posible sobre la tierra, es necesario que se le alimente con corazones y sangre humanos. Generalmente se ha analizado a la guerra en su asociación con el sol. Creo que es importante considerar que las actividades bélicas también se encontraban enlazadas con la tierra, como lo muestra el mito de origen que acabamos de analizar. Los mexicas practicaban la guerra sagrada para alimentar al Sol y a la Tierra mediante el derramamiento de sangre y la extracción de corazones. La guerra es en sí misma un sacrificio que se realiza para alimentar a estas deidades, por tal razón es inseparable del sacrificio. El objetivo de la guerra es el derramamiento de sangre porque en ella se contiene el tonalli que sirve de alimento al sol, y como hemos visto, también la tierra se alimenta del tonalli contenido en la sangre y los corazones.

Nos encontramos ante un trinomio **Tierra-Sacrificio-Guerra**. Y la tierra es una entidad de género ambiguo. En algunas de sus representaciones como figuras antropomorfas femeninas luce un cabello agitado, revuelto en el que se aprecian sabandijas diversas. Asimismo, existe la identidad **Tierra-Cipactli**¹¹⁰. En Ixmiquilpan el estado de gravidez de los antropofitomorfos pareciera asociado con la vida en potencia y el deseo sexual.

Pareciera que el grutesco en su conjunto es la superficie de la tierra, entendida esta como Tlaltecuhltli y que el dominio guerrero sobre los antropofitomorfos

¹⁰⁹ *Ibíd*

¹¹⁰ Asociación mencionada en los mitos de origen del Altiplano Central y de la Zona Maya como una manifestación de la tierra.

puede hacer referencia al control que se ejerce sobre la tierra para que ésta pueda sostener la vida. Pero la tierra se formó de un Cipactli y en Ixmiquilpan existen las representaciones de este ser. Son seres parecidos a serpientes, a diferencia de ellas, carecen de mandíbula inferior (véase imagen 02)¹¹¹, rasgo característico del Ciplactli prehispánico¹¹². También es posible que se trate de serpientes o representaciones distorsionadas de delfines. Sin embargo, a nivel formal tiene más coincidencias con el Cipactli que con delfines, esto se hace evidente si comparamos las imágenes de los delfines del friso alto. (Ver las fotos 53,54, 55, 56 y la imagen 2).

Es importante resaltar que el grotesco como género pictórico tiene como una de sus características la utilización de figuras fantásticas de carácter alegórico. La distorsión, exageración, lo sexual se incorpora a los programas iconográficos como parte de la significación. Los indígenas cuando pintaron los murales, emplearon fuentes visuales europeas para obtener modelos de representación. Sin embargo, en la sacristía, las capillas laterales y el friso alto hubo interés por apegarse a los modelos europeos obtenidos de grabados. Pero en el friso bajo y en las nervaduras del presbiterio no existió la intención de un apego estricto a los modelos europeos, generalmente grabados. Quizá el objetivo agustino al permitir que se pintara el friso bajo con elementos de estilo indígena, fue hacer más accesible a la feligresía india el discurso de la guerra justa contra los chichimecas. En las imágenes de Ixmiquilpan se conjugaron elementos tan complejos, dispares y coincidentes como la psicomaquia, la

¹¹¹ Identifico como Ciplactli al ser serpentiforme de la extrema derecha, emerge de un fitomorfo que cubre al segundo guerrero de derecha a izquierda.

¹¹² Sin embargo, existen representaciones de Ciplactli que con mandíbula inferior, pero por lo general se representan sin esta. (Erick Velásquez comunicación personal 2006)

guerra justa, la guerra santa, la guerra sagrada y la idea de fundación de un nuevo orden cósmico, político y social,

Como han señalado Dúrdica Ségota y Diana Magaloni¹¹³, es imprescindible considerar que el friso de Ixmiquilpan no es una realidad cultural y artística española o indígena prehispánica, se trata de una nueva realidad cultural y artística en la que los indígenas cristianizados no dominaban las técnicas pictóricas europeas, ni habían abandonado sus tradiciones plásticas. En el friso alto si se representaron con claridad centauros y delfines, en el friso bajo los personajes fantásticos adquieren cualidades formales y de significado más acorde con el pensamiento y convenciones artísticas indígenas. En los murales de Ixmiquilpan, los artistas indocristianos en su dialogo visual con el grutesco europeo gestaron un discurso que, efectivamente, se puede interpretar como una lucha de vicios contra virtudes y de indios cristianizados contra chichimecas. Pero que también admite otras lecturas. La intención es muy clara y está en las imágenes ¿Por qué la sacristía, las capillas laterales y el friso alto sí se apegaron los tlacuilos a los modelos indígenas y en el bajo no? Creo que existe la intencionalidad de mostrar una creación artística con una significación abierta e interpretaciones múltiples¹¹⁴.

¹¹³ Dúrdica Ségota comunicación personal 2006; Magaloni Kerpel, Diana "Imágenes de conquista de México en los códices del siglo XVI. Una lectura de su contenido simbólico." En **Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas**, UNAM-IIE, México, Volumen XXV, número 82, 2003 pp. 5-45

¹¹⁴ Es indispensable que se realice un análisis formal y técnico más a fondo para determinar la presencia de los manos y técnicas pictóricas que intervinieron en la sacristía, las capillas laterales y los frisos alto y bajo. Para determinar si son producto de un mismo equipo de pintores que usaron las mismas técnicas o se trata de productos diferentes en cuanto a los procesos de trabajo y los equipos que participaron en su manufactura

El Cipactli como representación del estado primario de la tierra, el grotesco, la guerra, el derramamiento de sangre refuerzan la idea de asociar a los antropofitomorfos con la tierra, el embarazo con el proceso de vida–muerte y con el deseo sexual que se puede transgredir y convertirse en fuente del caos, en una lujuria aniquilante.



Foto 53 e Imagen 02. Muro sur e imagen del Códice Borgia Además de carecer de la mandíbula inferior, la manera en que está figurada la ceja, la trompa en forma de vírgula, los colmillos, los triángulos en mandíbula superior (signos de la tierra) son elementos en común que sugieren la posibilidad de que estos seres sean representaciones del Cipactli, más que de los tradicionales delfines del grotesco.



Foto 54. Friso alto de la iglesia de Ixmiquilpan.



Foto 55. Detalle del anterior

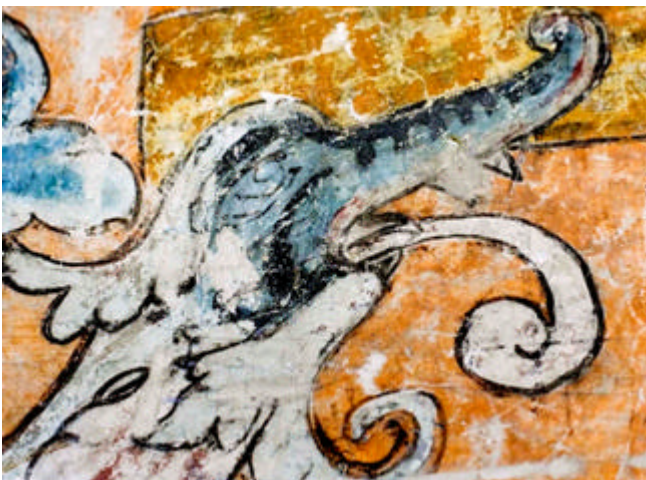


Foto 56. Muro sur. La forma de este ser fantástico se corresponde más con el Cipactli que con los delfines pintados en el friso alto de la misma iglesia.

Como hemos visto, para Pablo Escalante Gonzalbo, Ixmiquilpan puede interpretarse en términos de oposición de las fuerzas solares contra las terrestres, las primeras asociadas con lo masculino y las segundas con lo femenino. Oposición que Escalante resume en la lucha del águila solar, contra los jaguares telúricos. En este sentido, el muro norte es claramente femenino, por consiguiente terrestre. Si reconocemos el carácter femenino de los antropofitomorfos, es viable asociarlos con la tierra y su capacidad generadora de vida y devoradora de muerte. La tierra debe ser alimentada y controlada, pues la guerra no sólo alimenta al sol, sino que también se hace para alimentar a la tierra, ella devora los cadáveres. Esta idea se encuentra aún entre los indígenas contemporáneos:

“Para los tzotziles el hombre tiene la necesidad de comer para vivir; pero para comer se ve forzado a matar a otros seres. Al comer incorpora la muerte a su organismo, y así su vida depende de la muerte, deviene en muerte. Los dos primeros versos de un poema recogido entre los nahuas de San Miguel Tzinacapan, en la Sierra Norte de Puebla, también relacionan la muerte con la ingestión de productos nacidos de la gran madre telúrica: «Nosotros comemos de la Tierra/por ello la tierra nos come».¹¹⁵

En Ixmiquilpan, el dominio de los antropofitomorfos puede equipararse con el control cósmico de la tierra. Se le debe controlar para evitar que nos devore y que su actividad termine con la vida humana e impere el caos. Esta es una de las justificaciones de la guerra: el derramamiento de sangre alimenta al sol y los cadáveres a la tierra

¹¹⁵ López Austín, Alfredo. *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas*. Volumen I. México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Antropológicas (Serie Antropología: 39), 1984. p. 357

En el Altiplano Central, durante el posclásico tardío, la tierra se encontraba asociada con la sexualidad, el embarazo y el sacrificio. Durante la fiesta de Quecholli los Tlaxcaltecas sacrificaban niñas y prostitutas en honor a sus diosas:

“En cuanto a las prostitutas, creo que tienen la función de “imágenes” de Xochiquetzal, su diosa patrona y de Cihuacóatl, una diosa de la tierra. Los atavíos guerreros y las actitudes varoniles de las *ahuianime* se explicarían por el hecho de reproducir de manera ritual la muerte de estas diosas. Cihuacoatl aparece como la madre de Quetzalcoatl, quien falleció en el parto.”¹¹⁶

Nuevamente encontramos la asociación entre la muerte en parto, el ejercicio de la sexualidad femenina y la tierra. Pero no sólo se encuentra presente la tierra. Se representó al sol en el Águila que está pintada en el presbiterio (Fotos 63 y 64). Allí se yergue sobre el nopal y porta un gallardete, propio de los ejércitos beligerantes. El investigador que más ha trabajado este icono es David Charles Wright Carr¹¹⁷. Dicho autor propone que la ubicación del águila entre los elementos del presbiterio le convierte en un elemento de resignificación de la guerra sagrada. El águila está ubicada más o menos sobre el altar mayor, esto lo asocia David Charles con el sacrificio de la misa y la acción de consagrar el vino para convertirlo en sangre de cristo. Según el autor, la presencia del águila sobre el altar mayor, indica un intento de canalizar la sangre de cristo al sol como una manera de sustituir a Tenochtitlan y evitar el fin del quinto sol. Me

¹¹⁶ Oliver Guilhem *op. cit.* p.319

¹¹⁷Wright Carr, David Charles. “Sangre para el Sol: las pinturas murales del siglo XVI en la parroquia de Ixmiquilpan, Hidalgo” <http://www.prodigyweb.net.mx/dcwright/sangre.htm>

parece una idea muy interesante asociar el águila con el derramamiento de sangre y el sacrificio.

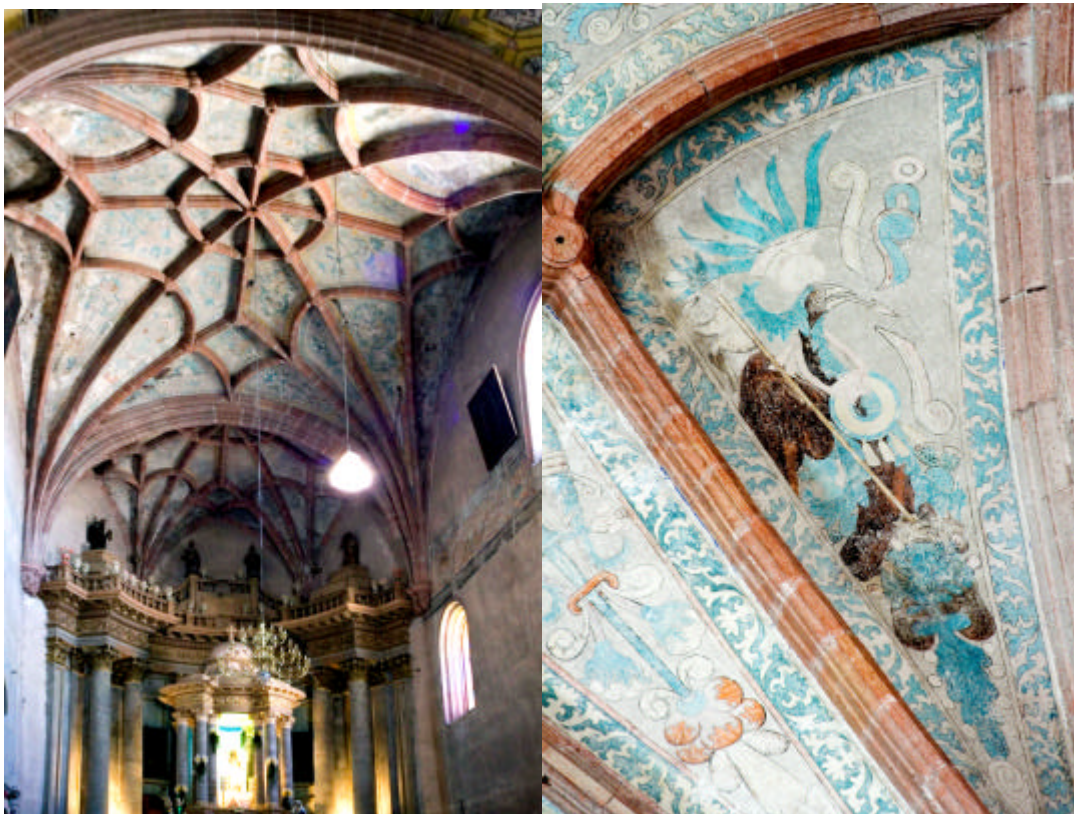


Foto 57 y 58. Esta águila se localiza sobre los plementos del presbiterio.

David Charles menciona que frente al pico del águila observamos un signo de agua-quemada:

“El glifo agua/cosa quemada (*atl tlachinolli*) posiblemente está presente en este conjunto mural. Enfrente de la boca del águila, en la bóveda del presbiterio (...) hay un glifo que podría ser el signo *atl tlachinolli* reducido a sus rasgos esenciales: la vírgula de la palabra, con un motivo en forma de una "U" invertida, rematado por un *chalchihuitl* o cuenta de jade. La "U" se encuentra en la mayor parte de los glifos *tlachinolli* del arte centromexicano; el *chalchihuitl* está presente en prácticamente todos los glifos atl.”¹¹⁸

¹¹⁸ Wright Carr, David Charles. “Sangre para el Sol: las pinturas murales del siglo XVI en la parroquia de Ixmiquilpan, Hidalgo” <http://www.prodigyweb.net.mx/dcwright/sangre.htm>

Es plausible la hipótesis de que el signo que se encuentra frente al pico sea el atl tlachinolli sintetizado. Es viable que se trate de la reunión del chalchihuitl del signo atl con el “u” invertida del signo tlachinolli. Analizando la representación de este signo en el monolito conocido como Teocalli de la guerra sagrada; se observa que, efectivamente, en varias representaciones del signo aludido se encuentra una “u” invertida.



Fotos 59 y 60. Detalles del Teocalli de la guerra sagrada. El signo fuego se representó con cinco lenguas que se unen por un chalchihuitl central.

Continuemos con las precisiones que aún pueden realizarse respecto a los signos que integran a la imagen.

David Charles señala que:

“Estas águilas aparecen en íntima asociación con otros elementos de este complejo: banderas (ahora de tipo híbrido, europeo-indígena: de tela y bifurcadas, pero con remates de plumas de quetzal), penachos de plumas de quetzal, un escudo defensivo circular, glifos de nopales silvestres (*tenochtlī*) con sus "tunas del águila" (*cuauhnochtli*), jaguares (armados para la guerra), así como algunos elementos que no aparecen en el esquema que hice para el complejo iconográfico guerrero de los mexicas: **un pectoral anular (similar a los que llevan varios dioses en los códices y en las esculturas mexicas,** en contextos relacionados con la guerra y el Sol... y el glifo *nts'utc'ani* (el topónimo de Ixmiquilpan en otomí), representado por una verdolaga...” (Las negritas son mías)



Foto 61 e Imagen 03.

Detalle del águila del presbiterio en el que se aprecia un pectoral anular que posiblemente se trate de la insignia conocida como Anahuátl. La imagen inferior es la lámina 21 del **Códice Borgia**. A pesar de la diferencia en los colores, es posible que se trate del mismo signo pues en ambos casos vemos un pectoral anular. Dos hojas de acanto caen a la manera del listón de las imágenes del Códice Borgia.





Imagen 04. Tezcatlipoca. Tomado de Códice Borgia.

Posiblemente el pectoral anular al que se refiere, se trata del Anáhuatl. Insignia estudiada por Dúrdica Ségota.¹¹⁹ En náhuatl, Anáhuatl significa “el redondel del agua”¹²⁰. Se representa como un anillo blanco asociado con un moño o amarre de color rojo. Tradicionalmente, los estudiosos lo han ligado como insignia de Tezcatlipoca junto con el espejo humeante. Sin embargo, Dúrdica Ségota anota que no es un atributo exclusivo de esta deidad.¹²¹ La investigadora propone que este signo se utiliza para significar dominio o límites de dominio. Implica espacialidad. Apoyándose en Chimalpain, la autora citada, señala que la atadura también se usa para significar territorialidad¹²².

El águila se encuentra posada sobre la representación de un cerro, atrás del cual fue pintado un nopal con tunas. Del cerro emerge una corriente de agua, ésta se distingue tanto por el color azul como por la presencia de chalchihuites

¹¹⁹ Ségota, Dúrdica. “Estudio de las insignias en el arte mexica.” En *Los discursos sobre el arte. XV Coloquio Internacional de Historia del Arte*. Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de investigaciones estéticas, México, 1995. pp. 341-354

¹²⁰ *Ibidem* p. 343

¹²¹ *Ibidem* pp 348-349

¹²² *Ibidem*. p.351

y un caracol en la parte inferior. Si lo comparamos con la base de la escultura de la Coyolxauhqui que se encuentra en el Museo Nacional de Antropología, notamos que también se representó una corriente de agua que en caracoles y chichihuites que se une con el fuego.



Foto 62 e imagen 05. Detalle del águila y dibujo de la base de la Coyolxauhqui que se encuentra en el Museo Nacional de Antropología.

En el águila de presbiterio no se representó el fuego, cuando menos de forma directa. En su lugar, se pintó una planta que ha sido interpretado como una verdolaga. La verdolaga sustituye al fuego¹²³. Quizá ambos elementos se fusionan. La forma de la planta es muy semejante a las lenguas del fuego del – teo-atl tlachinolli. El agua convierte al cerro en un atepetl o cerro de agua, signo con el que se representan las poblaciones importantes. El águila está posada sobre este, atrás vemos nopales con tunas. ¿Se trata de una referencia a Tenochtitlan? ¿o quizá se trata de la alusión al alimento del sol, los corazones que se ofrecen como alimento cósmico? Recordemos que el nopal con tunas es el toponímico de Tenochtitlan, pero también son una

¹²³ También es una alusión a Ixmiquilpan, nombre que hace alusión a esta planta.

alusión al sacrificio. En esta imagen no existe violencia explícita, no vemos enfrentamientos corporales ni la acción de luchar.



Fotos 63 y 64. Águila sobre el sotocoro y teocalli de la guerra sagrada.

Se trata de una imagen de violencia, pues los significados son relativos a la guerra y el sacrificio. El águila es un animal guerrero en la cosmovisión prehispánica, el *teo-atl tlachinolli* se usa para significar la guerra y además, el estandarte bífido suele aparecer en las representaciones de acción guerrera¹²⁴. En mi opinión este elemento une la visión guerrera europea y cristiana con la visión guerrera indígena y mesoamericana.

¹²⁴ Magaloni, Diana. Comunicación personal, 2005.



Foto 65. Detalle del águila en el que se aprecia una bandera que se pintó uniendo elementos indígenas con elemento europeos. El estandarte bífido es completamente europeo, mientras que la plumas de la parte superior del astil son de la tradición indígena.

David Charles Whitg concluye su propuesta sobre la lectura de Ixmiquilpan con un enunciado sintético:

“El mensaje iconológico de las pinturas murales del templo de San Miguel Arcángel, excluyendo el friso superior, se puede resumir con la siguiente expresión: «Los guerreros águila, los guerreros jaguar y los demás soldados sostenemos al Sol, en su lucha cotidiana contra las fuerzas de la noche y el inframundo, por medio de la guerra; *Nts'utc'ani* (Ixmiquilpan) es el apoyo principal del Sol, reemplazando a Tenochtitlan» (Wright 1998).”¹²⁵

Quizá no es del todo preciso pensar que en el águila del sotocoro existe un mensaje de reemplazo de Tenochtitlan como centro guerrero. En mi opinión, al igual que en el teocalli de la guerra sagrada, existe un discurso de misticismo guerrero y que se expresa la idea de un mito de fundación. Se puede señalar

¹²⁵ Wright Carr, David Charles. “Sangre para el Sol: las pinturas murales del siglo XVI en la parroquia de Ixmiquilpan, Hidalgo” <http://www.prodigyweb.net.mx/dcwright/sangre.htm>

que se está fundando un nuevo orden, un orden bajo el cristianismo, con nuevos elementos que los indígenas se esforzaban en comprender desde su propia cosmovisión en proceso de mestizaje.

Bajo este orden de ideas se puede aceptar que, efectivamente, Ixmiquilpan como punto de frontera, es continuador de la guerra pero no de cualquier guerra, que se conjugaron dos discursos: s la guerra/sagrada con el de la guerra/santa-guerra/justa. Esta guerra se usa para alimentar al sol/cristo y a la Tierra/Cipactli/Tlaltecuthi. El objetivo de la guerra es el sostenimiento del nuevo orden, extender los límites del dominio indocristiano sobre la tierra y someter las fuerzas telúricas destructivas para que continúen siendo creativas. Estas fuerzas son de naturaleza ambigua, simultáneamente masculina y femenina.

Comentarios finales.

Ixmiquilpan, posee varias líneas de interpretación que se concatenan. He tratado de analizar algunas lecturas posibles, cuyos hilos temáticos principales son el discurso del origen del pecado en la *Harmatigenia* y la lucha de vicios y virtudes en la *Psicomaquia* de Aurelio Prudencio. Los puntos de contacto que estas concepciones cristianas pudieron tener con la visión prehispánica de la sexualidad y el papel asignado a los géneros en el orden cósmico y social. También se ha explorado la importancia de las imágenes de Ixmiquilpan en el discurso de la guerra justa occidental y la guerra sagrada indígena, discursos sobre la guerra que también se conjugaron en las extraordinarias imágenes de los muros de la iglesia conventual de Ixmiquilpan.

La generación de nuevas formas y significados en la Nueva España debió darse mediante la conjugación de los universos visuales y la cosmovisión de cada grupo y no mediante una simple disolución de las formas de pensamiento conceptual y visual de los indígenas. En todo este proceso es muy importante el contexto de la guerra chichimeca y la situación geográfica de Ixmiquilpan en la frontera cultural de lo que fue Mesoamérica, posición clave para comprender los juegos de identidades e imaginarios, según la propuesta de Olivier Debrouse con la que se coincide en este trabajo.

He intentado retomar las distintas propuestas sobre Ixmiquilpan, entre todas ellas resalta que sólo Wigberto Jiménez Moreno e Isabel Estrada de Gerlero dieron importancia a las representaciones del sometimiento contra las mujeres

fitomorfos. No se equivocaron al asociarlas con representaciones de la lujuria. Aunque, como hemos visto, la asociación con las Cihuateteo es difícil de sostener porque no fueron representadas muertas, sino vivas. Pero indudablemente se trata de mujeres guerreras. Desde mi propuesta, en todos los niveles de lectura existe un discurso en el que podemos advertir la oposición entre el principio masculino y femenino en el muro norte. Lo femenino se hace presente en las mujeres preñadas del muro norte. Disponemos de varios rasgos sexuales y de género que permiten afirmar que son mujeres.

La presencia de lo femenino en el muro norte está inscrito en el discurso bélico de los murales, pero también forma parte de un discurso en el que se hace presente la visión de género que tuvieron los responsables del programa iconográfico del friso bajo, visión acorde con las necesidades del poder político y religioso del contexto de la guerra chichimeca.

Bibliografía citada

Aedo, Ángel. "La región más oscura del universo: el complejo mítico asociado al Kieri de los huicholes y al Toloatzin de los antiguos nahuas." En Jesús Ortega y Johannes Neurath (coordinadores). **Flechadores de estrellas. Nuevas aportaciones a la etnología de los coras y los huicholes.** México, Instituto Nacional de Antropología e Historia-Universidad de Guadalajara, 2003

Ballesteros García, Víctor Manuel. **La Iglesia y el convento de san Miguel Arcángel de Ixmiquilpan, Hidalgo.** Pachuca, Hidalgo, México, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo (Colección Patrimonio Cultural Hidalguense). 2000

Castellanos, Griselda. "Arte y género" en **Primer coloquio arte y género. Memoria.** México, Instituto Mexicano de las Mujeres, 2003

Carrillo y Gariel, Abelardo. **Ixmiquilpan.** México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Dirección de Monumentos Coloniales, 1961

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

Diego, Eliza de. ***El andrógino sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género.*** Madrid, Visor (La Balsa de la Medusa), 1992

Duran, Fray Diego de. ***Historia de las indias de Nueva España e Islas de Tierra Firme.*** México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Cien de México) 2002

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

Estrada de Gerlero, Isabel. "El friso monumental de Izmiquilpan" En ***Actes de XLII Congrès Internacional des Américanistes. Congres du Centenaire.*** París, 2-9 septiembre 1976, Volumen X

Garibay,  ngel Maria K (preparó esta edición). ***Teogonía e Historia de los Mexicanos. Tres opúsculos del siglo XVI.*** México, Editorial Porrúa (Colección Sepan Cuantos # 37), 1965

"Historia de los mexicanos por sus pinturas", en ***Mitos e Historias de los antiguos nahuas.*** Paleografía y traducciones de Rafael Tena. México, CONACULTA (Cien de México), 2002

García  lvarez, Cesar. ***El simbolismo del grotesco renacentista.*** León, (España) Universidad de León, 2001

García Fitz, Francisco. ***La Edad Media. Guerra e Ideología. Justificaciones religiosas y jurídicas.*** Madrid, Sílex (Serie Historia) 2003

Gombrich, Ernest. ***Los usos de las Imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual.*** México, F.C.E. 2003

Klein, Cecilia. ***The face of the Earth. Frontality in two-dimensional mesoamerican art.*** New York, Garland, 1976

Landau, David y Parshal, Peter. ***The renaissance print. 1470-1550.*** New Haven, Yale University, 1994

Lassay, Charbonneau. ***El bestiario de cristo. El simbolismo animal en la antigüedad y la Edad Media.*** Volumen I. Barcelona, Sophia Perennis, 1997

López Grande, Maria. "Arte y poder en el Egipto Faraónico", en Adolfo J. Monedero Domínguez y Carmen Sánchez Fernández (editores). ***Arte y poder en el mundo antiguo.*** Madrid, Ediciones clásicas, UAM ediciones, 1997

López Austin, Alfredo. ***Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas.*** Volumen I. México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Antropológicas (Serie Antropología: 39), 1984.

Magaloni Kerpel, Diana “Imágenes de conquista de México en los códices del siglo XVI. Una lectura de su contenido simbólico”, en **Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas**, UNAM-IIE, México, Volumen XXV, número 82, 2003 pp. 5-45

Mártir de Angleria, Pedro. **Décadas del Nuevo Mundo**. Tomo II. México, José Porrúa e Hijos, 1965

Matos Moctezuma, Eduardo. “Tlaltecuhltli, Señor de la Tierra”, en: Eduardo Matos Moctezuma. **Estudios mexicas Volumen I, Tomo 2**. México, El Colegio Nacional, 1999

Olivier, Ghilhem. “Homosexualidad y prostitución entre los nahuas y otros pueblos del posclásico”, en **Historia de la vida cotidiana en México. Tomo I. Mesoamérica y los ámbitos indígenas de la Nueva España**. México, El Colegio de México-F.C.E. 2004 pp- 301-338

Prudencio, Aurelio Clemente. **Obras completas**. Madrid, biblioteca de autores cristianos, 1950.

Quezada, Nohemí. **Sexualidad, amor y erotismo**. México prehispánico y México colonial. México, UNAM-Plaza y Valdes, 2002

Pierce, Donna L. “Identification of de Warriors in the Frescoes of Ixmiquilpan”, **Review. Research Center or Arts**, vol, 4, no, 4, octubre 1981, p 1 y ss.

Reyero, Carlos. ***Apariencia e identidad masculina. De la ilustración al decadentismo.*** Madrid, Ediciones Cátedra (Ensayos Arte Cátedra), 1996

Rossel, Cecilia y Ojeda Díaz, Maria de los Ángeles. ***Las mujeres y sus diosas en los códices prehispánicos de Oaxaca.*** México, Centro de Estudios Superiores de Antropología Social-Miguel Ángel Porrúa Grupo Editorial, 2003

Ruiz de Alarcón, Hernando. ***Tratado de las supersticiones gentílicas que hoy viven entre los indios naturales desta Nueva España.*** (Introducción de Maria Elena Garza Sánchez. México, Secretaria de Educación Publica (Cien de México) 1988

Sahagún, Fray Bernardino de. ***Historia general de las cosas de la Nueva España. Tomo II.*** (Estudio introductorio, paleografía, glosario y notas por Alfredo López Austin y Josefina García Quintana) México, CONACULTA (Cien de México), 2000

----- ***Historia general de las cosas de la Nueva España.***
(Numeración, notas y apéndices por Ángel Maria Garibay K.) México. Editorial Porrúa. (Colección Sepan Cuántos 300), 1985

Santa Maria , Fray Guillermo de. ***Guerra de los Chichimecas (México, 1535-Zirostro 1580).*** Edición, critica, estudio introductoria, paleografía y notas por

Alberto Carrillo Cazares. Zamora, **Michoacán**, El Colegio de Michoacán-Universidad de Guadalajara-El Colegio de San Luis, 1999.

Ségota, Dúrdica. “Estudio de las insignias en el arte mexicana”, en **Los discursos sobre el arte. XV Coloquio Internacional de Historia del Arte**. Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de investigaciones estéticas, México, 1995. pp. 341-354

Veracruz, Fray Alonso de la. **Sobre el dominio de los indios y la guerra justa**. Edición, introducción y notas de Roberto Heredia Correa. México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2004

Vida, Juan Lázaro Fr. **Lucha interior y lucha continua de las almas en que se declaran diversas tentaciones, con que el adversario pretende conseguir la espiritual ruina. Danse para ellas diversas doctrinas espirituales sacadas de la escritura, y Santos Padres**. Publicación en Alcalá por Francisco García Fernández, impresor y mercader de libros y a su costa. 1680

Wigth Carr, David chales. “Zidada Hyadi. El venerado padre sol en la parroquia de Ixmiquilpan, Hidalgo” **Arqueología Mexicana**. México, Volumen XII, número 73, mayo-junio 2005

Páginas en Internet

Wright Carr, David Charles. "Sangre para el Sol: las pinturas murales del siglo XVI en la parroquia de Ixmiquilpan, Hidalgo." ***Memorias de la Academia Mexicana de la Historia, correspondiente de la Real de Madrid***. Tomo 41, 1998, pp. 73-103. Para el presente trabajo consulté la versión electrónica actualizada el 24 de mayo de 2004 en <http://www.prodigyweb.net.mx/dcwright/sangre.htm>