

U.M.S.N.H

Facultad de Filosofía

El Arte Mestizo de la Nueva España

**Tesis que para obtener el Grado de Maestría en
Filosofía de la Cultura**

Presenta

Lic. Sofía Irene Velarde Cruz

Asesor

Maestro Jaime Vieyra García

Abril 2008

A mis padres†, quienes me dieron el aliento
Y la fuerza para ser quien soy

A Ricardo dulce compañero
A Diana cómplice de siempre

A Rosalía, Aimé y Waly,
amigas, incondicionales

A todos mis maestros por las enseñanzas recibidas

A Dalí† In Memoriam

Nunca se perderá, nunca se olvidará,
Lo que vinieron a hacer,
Lo que vinieron a asentar en las pinturas:
Su nombre, su historia, su recuerdo.
Así en el porvenir
Jamás perecerá; jamás se olvidará,
Siempre lo guardaremos
Nosotros, hijos de ellos, los nietos,
Hermanos, bisnietos, tataranietos, descendientes.
Quienes tenemos su sangre y color.
Lo vamos a decir, lo vamos a comunicar
A quienes todavía vivirán, habrán de nacer...

Hernando Alvarado Tezozómoc, Crónica Mexicáyotl

Porque aún para el que no tiene sangre de indios en sus venas, el mundo que lo rodea es un mundo que atesora memorias y mantiene un aliento de los pueblos que por aquí pasaron, que labraron los monumentos que vemos con estupefacción y que, sin saberlo nos dejaron una herencia de cultura que se ha amalgamado con la venida de más allá de los mares y nosotros nos sentimos mestizos de la cultura, si acaso no lo fuéramos de la sangre

Ángel María Garibay

Índice

Introducción.....	3
I.- El Arte de Europa Occidental y el Arte Indígena de Mesoamérica	
1.- El Arte en el México Antiguo.....	16
2.- La Concepción del Arte en Europa al momento de la conquista española en México.....	29
3.- El Arte mexicano en la mirada de algunos cronistas Novohispanos.....	42
a) Hernán Cortés	
b) Bernal Díaz del Castillo	
c) Bernardino de Sahagún	
d) Otros testimonios europeos sobre el arte prehispánico de México	
4.- ¿Monstruosidad en el Arte Prehispánico?	78
5.- El Arte Europeo y el Arte Prehispánico de México ¿Encuentro o desencuentro?	93
II.- El Arte Mestizo de la Nueva España.....	
1.- El arte de evangelizar y el arte de resguardar.....	103
2.- El Arte Mestizo de la Nueva España.....	115
3.- El Concepto de Mestizaje como una categoría aplicada al arte.....	135
4.- Análisis de algunas obras de Arte Mestizo en la Nueva España	147
a) El caso de una advocación mariana con reminiscencias de divinidades indígenas	147
b) El Maíz en el Arte Mestizo de la Nueva España	165
c) Las Flores en el Arte Mestizo de la Nueva España.....	179

d) La pintura mural de Ixmiquilpan.....	188
5.- El Arte Mestizo de la Nueva España y la cultura mexicana.....	195
Conclusiones.....	206
Índice de ilustraciones	220
Fuentes.....	223

Introducción

Esta tesis propone la categoría de *Mestizo* para caracterizar una parte importante de las obras artísticas de carácter visual –pintura, escultura y relieves en diversos conjuntos arquitectónicos- que se realizaron en el virreinato de la Nueva España a lo largo de los tres siglos del dominio español en México pero fundamentalmente durante el siglo XVI, ya que en estas obras se puede observar la conjunción de importantes elementos simbólicos y estéticos de la cultura española y la cultura de los diversos pueblos indígenas del México antiguo, lo cual propició la aparición de un arte que podemos denominar mestizo y del que pueden desprenderse substanciales explicaciones sobre la conformación de la cultura novohispana y que nos permiten entender desde la perspectiva estética una parte de la cultura mexicana actual.

Debemos indicar que la época novohispana es una de las etapas más importantes en la historia de México ya que fue en este período donde encontramos la conformación de la cultura mexicana, constituida por la fusión racial y cultural de los diversos grupos étnicos –entre los que sobresalen los españoles, indígenas y negros- que poblaron el territorio durante los tres siglos del dominio español y cuya convivencia provocó la diversidad cultural que actualmente puede observarse en este país en prácticamente todas sus manifestaciones: costumbres, lenguaje, mitos, símbolos, religión y creencias.

La investigación que realizamos se orientó al estudio del arte sacro de carácter visual, específicamente al análisis de algunas obras que por sus características difieren estética y culturalmente del arte europeo y del arte

prehispánico, mostrándonos su mestizaje español e indígena. Resulta importante señalar que el mestizaje artístico al que aludimos es únicamente el que se produjo con manifestaciones estéticas y culturales propias de las culturas indígena y española. En torno a ello el lector podría cuestionar la participación de la población negra –tercer grupo de población mayoritario en la Nueva España- no obstante, debemos indicar que debido a su condición esclava, los negros tuvieron escasa intervención en la producción artística de la época colonial en México.

Las manifestaciones de arte mestizo que tuvieron lugar durante la época novohispana surgieron gracias a la larga tradición artístico-religiosa que durante siglos habían mantenido ambas culturas. Al respecto es importante recordar que los diversos grupos humanos que se asentaron en la región conocida como Mesoamerica compartieron elementos culturales comunes, muchos de los cuales son perfectamente distinguibles en los testimonios artísticos que conservamos de la época prehispánica y que nos demuestran además, que las creencias religiosas fueron comunes a los diversos pueblos que se asentaron en el actual territorio mexicano. Un proceso similar lo podemos apreciar en la cultura española, la cual fue partícipe de la religión cristiana –junto a otras naciones europeas- desde muy tempranas fechas y consolidó un estilo artístico enfocado principalmente a mostrar los aspectos esenciales de la religión católica que se enmarca dentro de características semejantes de lo que podemos denominar como el arte europeo-occidental.

De esta manera, los españoles en la segunda década del siglo XVI y mediante el argumento de evangelizar y cristianizar el recién descubierto territorio

del México actual, conquistaron y sometieron a los diversos pueblos y culturas que habitaban la amplia región mesoamericana, imponiendo de manera inmediata su religión. Para tal efecto fue necesaria la intervención de diversas órdenes religiosas que desde los primeros años penetraron en el territorio al que se dio el nombre de Nueva España, con la misión de evangelizar a la población indígena. La labor de los misioneros no fue sencilla, pues se enfrentaron a una gran variedad de pueblos con gran diversidad de lenguas, motivo por el cual, el arte – de carácter visual- fue uno de los principales recursos que utilizaron los frailes para la evangelización de los indios.

Aunado a ello y debido a la gran cantidad de lugares de culto que rápidamente proliferaron en toda la Nueva España y ante la carencia de imágenes y pinturas religiosas para satisfacer los objetivos de la evangelización y el propio culto católico, los frailes utilizaron la habilidad de los antiguos artistas indígenas en la creación de todo tipo de obras de carácter artístico cuyo objetivo era mostrar los principales aspectos de la religión católica. Así, muchos de los antiguos artistas indígenas comenzaron a reproducir en esculturas, pinturas y relieves de los grandes conjuntos arquitectónicos, diversas escenas y personajes de la historia del cristianismo. No obstante, en muchas de las obras creadas por los artistas indígenas es posible apreciar la inserción de símbolos y colores de carácter prehispánico que tenían una importante función mítico-religiosa en Mesoamérica y que nos permiten inferir que el arte fue uno de los recursos que utilizó la población indígena para resguardar una parte importante de su cultura,

reinterpretando en no pocas ocasiones los dogmas cristianos y adaptando su propia tradición a una nueva religión.

Con base en lo anterior, consideramos importante el estudio y análisis de las obras artísticas que surgieron durante la época colonial en México y que conservan características particulares tanto de la cultura española como de la indígena, reflexionando no sólo sobre el proceso que tuvo lugar en el virreinato de la Nueva España sino también en la tradición artística y estética tanto del arte europeo occidental como del arte indígena mesoamericano desde la perspectiva de la filosofía de la cultura, con la finalidad de entender de manera más amplia algunos de los complejos procesos que fueron conformando la cultura mexicana.

Al respecto, debemos considerar que desde la primera mitad del siglo XX en México, diversos académicos iniciaron el proceso de reflexión sobre la cultura mexicana a partir de la memoria colectiva que se ha conservado en múltiples formas, labor que ha sido continuada por diversos pensadores a través de distintas disciplinas. De esta manera los académicos que han incursionado en esta tarea han ofrecido varias alternativas para entender la cultura mexicana, sobresaliendo entre ellas fundamentalmente tres nociones que podemos resumir de la siguiente manera:

- a) La que privilegia la influencia española en la conformación de la cultura mexicana;
- b) La que considera el predominio de las raíces indígenas como sinónimo de lo mexicano; y

- c) La que entiende a la cultura mexicana como el producto de la fusión de ambos grupos étnicos: español e indígena, pero que también contempla la existencia de los grupos indígenas que habitan en el territorio y ha quienes deben reconocerse sus propios usos y costumbres.

De lo anterior nos pronunciamos por la última alternativa considerando pertinente un estudio de esta índole, el cual ofrece algunas respuestas para el entendimiento de la cultura mexicana, a través del estudio de las obras artísticas que hemos señalado en líneas anteriores. Resulta importante destacar que desde la primera mitad del siglo XX varios estudiosos consideraron que el análisis de las diversas manifestaciones del arte mexicano resulta esencial para la comprensión de México y su cultura entre ellos, sobresale sin lugar a dudas la figura del filósofo Justino Fernández, quien afirmó que el arte mexicano era una novedad en el campo de la cultura universal y aún en la propia, que era el lenguaje más formidable que hemos tenido, ya que en sus expresiones se resume y sintetiza todo lo que hemos sido siendo y que, pretender la comprensión de México con exclusión de su arte es suprimir la fuente más fecunda para comprender lo que somos.¹

De esta manera y compartiendo la preocupación de Fernández, diversos académicos han incursionado en el estudio del arte mexicano con la finalidad de entender algunos de los rasgos culturales prevalecientes en México, motivo por el cual contamos con diversas obras en las cuales se ha privilegiado el tema. Entre ellas encontramos los diversos trabajos del propio Fernández, entre los que

¹ Fernández Justino, *Estética del Arte Mexicano*, México, UNAM, 1990. p. 9

sobresalen: *Coatlicue*, *El Retablo de los Reyes* y *El Hombre*, a través de los cuales, el filósofo reflexionó sobre los tres grandes momentos del arte mexicano hasta ese entonces: el pasado prehispánico, la época colonial y el México Moderno. Otro de los trabajos que se inscribe dentro de esta corriente fue el realizado por Salvador Toscano: *Arte Precolombino de México*, mismo que va más allá de la historia del arte, ya que el autor realiza una reflexión desde la filosofía de la cultura encaminada al análisis de varias obras creadas en la época prehispánica; de la misma forma podemos señalar el ensayo realizado por Edmundo O'Gorman, que con el título: *Del arte o la monstruosidad* pretendió encontrar nociones para entender y calificar el arte prehispánico de México.

Por lo que toca a las manifestaciones artísticas realizadas durante la época colonial y en las que puede observarse la fusión de la cultura indígena y española existen escasos trabajos que aborden el tema, ya que a pesar de que varios de los estudiosos se percataron de la existencia de obras que conjuntan importantes elementos de la cultura indígena y española, nunca desarrollaron algunos de los términos que ellos mismos utilizaron para describirlas, entre los que se encuentran nociones como: mestizaje, amalgama y fusión. Ello provocó la aparición de categorías tales como *Tequitqui* e *Indocristiano*, desarrolladas por José Moreno Villa y Constantino Reyes Valerio –respectivamente- en las obras tituladas: *La Escultura Colonial Mexicana* y *Arte Indocristiano*, categorías con las que nos encontramos en desacuerdo por las razones que expondremos a lo largo del trabajo. De reciente aparición son los trabajos que ha realizado el historiador Serge Gruzinski y en donde comienza a desarrollarse la categoría de mestizaje

para definir una parte importante del arte de la Nueva España (pintura mural, literatura, música, teatro y danza) y en el que sobresale la obra *El Pensamiento Mestizo. Cultura amerindia y civilización del Renacimiento*.

Debido a lo anterior consideramos importante y pertinente el realizar una investigación de esta índole, en la cual se busca ofrecer una explicación sobre el arte y la estética del México antiguo intentando acercarnos a la propia noción que los pueblos prehispánicos mantuvieron sobre su producción artística. De la misma forma presentamos una reflexión sobre el concepto de arte y la noción que del mismo había llegado a sintetizarse en Europa Occidental en el momento de la incursión de los españoles al actual territorio mexicano, ponderando el análisis de la perspectiva desde la cual los europeos admiraron y o condenaron el arte del México antiguo, para finalmente comprender el complejo proceso que dio lugar al surgimiento del arte mestizo novohispano y las implicaciones que el mismo tuvo durante los tres siglos de la época colonial en México y las que tiene para la comprensión de la cultura mexicana actual.

En este sentido debemos aclarar que en incontables ocasiones el arte que produjeron las antiguas culturas mesoamericanas ha sufrido incontables descalificaciones las cuales se prolongan incluso a una parte de la producción novohispana en la que se denota claramente la participación indígena bajo los argumentos de que muchas de las obras no cumplen con los requisitos impuestos durante el Renacimiento (la perspectiva, la representación correcta del cuerpo humano, la simetría, el tema, etc.). No obstante consideramos que estas descalificaciones provienen en gran parte del desconocimiento que tenemos sobre

el arte de ambos períodos, motivo por el cual creemos que el análisis y el estudio de muchas de las obras producidas en México tanto en la época prehispánica como en la colonial pueden revalorar muchos de los paradigmas sobre estas manifestaciones artísticas, entre los cuales se encuentra el de considerar que el arte de la Nueva España es sólo una reproducción de los modelos españoles.

Ante ello, debemos hacer notar que de acuerdo con los ejemplos que presentamos en este trabajo hemos podido constatar que muchas de las piezas muestran rasgos originales que nos dejan entrever un estilo novedoso producido por la conjunción estética y cultural de españoles e indígenas. Por otra parte, debemos considerar que muchas de las piezas a las que hacemos alusión podemos considerarlas como un arte vivo, es decir, un arte que se encuentra vigente a través del culto que se le rinde en diversos lugares y que nos trae a la memoria en diversas ocasiones los antiguos ritos, mitos y fiestas provenientes de la época prehispánica.

Aunado a ello, debemos preguntarnos cuál es la experiencia estética que este tipo de piezas provoca a los mexicanos y a los individuos procedentes de cualquier cultura del mundo. En este sentido el análisis del arte al que hacemos alusión nos proporciona algunas respuestas sobre la manera en la que dos civilizaciones distintas concibieron el mundo, asociando ambas en una producción artística, entendiendo de esta forma el mestizaje en el arte y en la cultura. Con base en lo anterior y atendiendo a nuestra complejidad como mexicanos asumimos que es necesario el conocer y comprender la cultura que hemos heredado a lo largo de nuestra historia, con el afán de valorar y respetar los

diversos usos y costumbres de nuestra compleja sociedad multicultural, asumiendo los retos que nos plantea el presente y vislumbrando con mayor compromiso el respeto hacia la diferencia de nuestra cultura y aún de otras culturas del mundo.

De esta manera a lo largo del trabajo sobresale la utilización de algunas categorías que se encuentran presentes lo largo de la obra, como lo es la de *Mestizaje*, la cual utilizamos de acuerdo con el sentido cultural que le ha otorgado la Real Academia de la Lengua Española: *Proveniente de la mezcla de culturas distintas*.² Por lo que toca al término de *Cultura* retomamos el concepto que de ésta propone el filósofo Luis Villoro, entendiendo el término como el conjunto de relaciones posibles entre ciertos sujetos y su mundo circundante, constituida por creencias comunes a una colectividad, valoraciones compartidas, formas de vida semejantes, comportamientos, costumbres y reglas de conducta parecidas.³ Respecto a las culturas mesoamericanas, hacemos uso de la noción de *Toltecáyotl* concepto a través del cual –según los estudios de Miguel León Portilla– los antiguos mexicanos asumían el conjunto de creaciones culturales que los pueblos nahuas habían enriquecido a partir de la herencia tolteca y que abarcaba el conjunto de creaciones del hombre en sociedad: artes, urbanismo, organización compleja, centros de educación, escritura, calendario, saber acerca de la divinidad y del mundo. Así mismo, hacemos uso del término *toltecatl*, el cual era utilizado por los nahuas para referirse al los artistas indígenas, entendiendo a través del

² *Diccionario de la Lengua Española*, Real Academia Española, 22ª edición, Espasa Calpe, Madrid, 2001.

³ Villoro Luis, *Aproximaciones a una ética de la cultura*, en: *Estado plural, pluralidad de culturas*, México Paidós, 1988, p.p. 110-112

vocablo nahua el legado que poseemos en lengua de Tenochtitlán, aunque no fuera de origen Tenochca, tal como lo explica Miguel León Portilla.

Entorno a la noción de *Arte* hemos intentado utilizar el concepto tal como lo entendieron algunos de los pueblos indígenas de Mesoamerica, de manera específica, como se entendió el mismo en la cultura náhuatl. Por lo que toca a la cultura de Europa Occidental damos al término de arte la noción que hasta el siglo XVI había llegado a configurarse en Europa. No obstante y en relación con lo anterior debemos señalar que uno de los problemas al que nos enfrentamos en el transcurso de este trabajo fue el encontrarnos con un sinnúmero de consideraciones peyorativas realizadas durante gran parte del siglo XX por diversos académicos –mexicanos y extranjeros- hacia muchas de las manifestaciones del arte del México antiguo al compararlo con el arte europeo-occidental, motivo por el cual, cuando algunos estudiosos intentaron encontrar las categorías adecuadas que pudieran caracterizar al arte prehispánico algunos de los términos a los que se apeló fue a los de monstruosidad y fealdad.

Ello nos hizo reflexionar sobre la necesidad y urgencia que tenemos en la actualidad de entender el arte desde una perspectiva más amplia. En relación a ello, consideramos que dentro de la noción de arte debemos englobar a las manifestaciones sensibles producidas por cualquier cultura y en cualquier época, sin que medien los juicios de superioridad o inferioridad cuando las obras artísticas son comparadas con las de un período o sociedad determinada. Claro está que la labor de la filosofía y específicamente la de la filosofía de la cultura se encuentra encaminada a mostrar también las diferencias pero, en este sentido creemos que

es necesario encontrar las diferencias no para condenar sino para conocer, por lo que si intentamos comprender el arte de cualquier cultura podremos acercarnos a la forma de ver y entender el mundo de los hombres de sociedades distintas a la nuestra enriqueciendo de esta manera la visión propia de nuestra cultura.

Por otra parte, en la realización del trabajo fueron utilizados diversos recursos metodológicos, los cuales fueron retomados de las siguientes disciplinas: historia, historia del arte y filosofía de la cultura. De esta manera, indagamos en diversas fuentes bibliográficas tanto de la época como en los estudios realizados por distintos académicos que se remontan a la primera mitad del siglo XX hasta nuestros días, con el afán de construir no sólo el contexto histórico de nuestro estudio, sino también de analizar las categorías con las que se han denominado a las manifestaciones artísticas –objeto de nuestro estudio- para proponer la categoría que consideramos define a las mismas la de *mestizo*.

Por lo que se refiere a la historia del arte, tomamos diversos ejemplos de las obras que denotan al *estilo mestizo*, analizando cada una de sus partes con el fin de identificar tanto su parte europea-occidental, como la indígena-mesoamericana realizando una interpretación tanto de su iconología como de su iconografía en ambas culturas. Es importante señalar que el análisis de la obras se constituye como una parte nodal e indispensable de la investigación, debido a que en la mayoría de las piezas se sobrepusieron las características de la cultura europea-cristiana-occidental, por los que fue preciso recurrir al estudio de los diversos mitos que conformaban el universo explicativo de la cosmogonía americana, ya que en diversas ocasiones algunos pequeños símbolos insertos en

las obras a las que hacemos referencia han pasado inadvertidos y considerados por diversos académicos únicamente como aspectos ornamentales, ello, debido a su inadecuada investigación, ya que muchos de ellos tuvieron importantes y amplios significados de tipo, religioso y mítico para los diversos pueblos y culturas que poblaron el territorio mesoamericano y cuya función fue esencial durante la época colonial para el resguardo de la memoria cultural de los pueblos indígenas del virreinato de la Nueva España y para la conformación de una nueva cultura que se gestó así mismo durante la época novohispana: la mexicana.

Por último, hemos de recalcar que fue preciso durante todo el proceso de análisis y reflexión no perder de vista la directriz que guió nuestro trabajo: la filosofía de la cultura, ya que en la investigación está implícito el interés de revisar la manera en que los complejos procesos culturales que se manifestaron a través del arte nos pueden explicar la conformación de una cultura a su vez mestiza.

Finalmente debemos indicar que el trabajo se dividió en dos grandes capítulos; el primero lleva por título: *El Arte de Europa Occidental y El Arte indígena de Mesoamérica* y en él realizamos, a través de diversos apartados un análisis de la concepción propia que sobre el arte tenía cada una de estas civilizaciones con la finalidad de explicar las semejanzas y o diferencias que los españoles encontraron en el arte de los pueblos indígenas que habitaban el México antiguo al momento de la conquista y en el que finalmente concluimos con la que a nuestro juicio es la respuesta que contesta la interrogante que se sugiere en el último apartado del capítulo, si el arte constituyó un *encuentro o desencuentro* entre ambas culturas.

En el capítulo II, titulado: *El Arte Mestizo de la Nueva España*, hacemos un seguimiento de los términos y análisis que desde la primera mitad del siglo XX diversos académicos realizaron de las manifestaciones singulares del arte de la Nueva España y que constituyen nuestro objeto de estudio, además de construir a partir del análisis de diversas obras artísticas la categoría de *mestizo*, la cual nos parece la más viable para denominar a uno de los estilos que surgió en el virreinato de la Nueva España y que se compone de las obras objeto de nuestro estudio.

I.- El Arte Europeo Occidental y el Arte Indígena de Mesoamérica

1.- El arte en el México Antiguo

La mayoría de las referencias históricas que poseemos sobre las distintas culturas que se desarrollaron en el espacio conocido como Mesoamérica datan fundamentalmente de los años inmediatos a la conquista del actual territorio mexicano por parte de los españoles. Entre ellas se encuentran las crónicas realizadas por algunos de los protagonistas de la conquista militar y las elaboradas por los diversos misioneros que arribaron a la zona con el objetivo de evangelizar a la población indígena; por otra parte, contamos con un buen número de estudios que han realizado algunos académicos- en donde sobresale la labor de Miguel León Portilla- con base en diversas fuentes entre las que destaca el estudio de varios de los códices que lograron sobrevivir al proceso de destrucción llevado a cabo por los europeos y también de los realizados en la etapa del México colonial, sumándose a ellos los aportes que ha proporcionado la arqueología a través de los miles de objetos encontrados en las diversas zonas arqueológicas del país pertenecientes a las antiguas culturas mesoamericanas.

Resulta importante destacar que de estos testimonios, los más numerosos son los que hacen referencia a la cultura náhuatl, debido a que ésta se encontraba en su etapa de esplendor al momento de la llegada de los españoles a México. Por tal motivo, debemos aclarar que en nuestro estudio, utilizaremos el sentido y la conceptualización que del arte tuvieron los pueblos mesoamericanos a través de legado histórico de los nahuas que ha sido estudiado primordialmente por Miguel León Portilla.

El lector podrá cuestionar la validez que puede tener el hablar del arte del México antiguo únicamente a través de los testimonios de la cultura náhuatl, sin embargo, debemos señalar que varios estudios han podido determinar que los pueblos nahuas fueron los herederos y poseedores de la cultura que los diversos pueblos mesoamericanos construyeron durante siglos, tal como lo demuestran los trabajos de León Portilla quien a través del estudio de la obra de Bernardino de Sahagún, indica que los nahuas para referir sus propios orígenes y forma de vida, adujeron tradiciones que pusieron al descubierto la conciencia que tenían de su legado, destacando una vinculación cultural con gentes de tiempos remotos, que habían dejado honda huella y herencia valiosa en la región del altiplano y fuera de ella, ya que los pueblos a los que aludieron los mexicas eran los más antiguos creadores de cultura en las costas del Golfo de México, en la mítica *Tamoanchan*, en Teotihuacan, en la región Huasteca, en Cholula y en la metrópoli del sacerdote *Quetzalcóatl*, Tula.⁴

Además de ello, debemos ponderar la diferencia que existe entre el hablar del pueblo azteca y la cultura náhuatl, pues como bien lo destaca Ángel María Garibay: los aztecas son los fundadores de Tenochtitlán, sin embargo hay muchos que nada tuvieron que ver con el auge de este señorío central y también pensaron y se expresaron en lengua náhuatl, motivo por el cual la palabra náhuatl es más

⁴ León Portilla Miguel, *Toltecáyotl. Aspectos de la cultura náhuatl*, 8ª edición, México, FCE, 2003, p.p. 20-21.

amplia y genérica y con ella señalamos lo que nos llegó en la lengua de Tenochtitlán, aun cuando no fuera de origen tenochca;⁵ a ello, León Portilla añade:

Los aztecas habían sometido a su obediencia a pueblos lejanos, de un mar a otro, llegando hasta Chiapas y Guatemala. Pero a su lado coexistían otros nahuas, independientes de ellos en distinto grado. Unos eran aliados: los de Tlacopan y Tezcoco, otros aunque también nahuas, eran enemigos de los aztecas: por ejemplo los señoríos tlaxcaltecas y huexotzincas. Todos ellos, a pesar de sus diferencias eran partícipes de una misma cultura. Estaban en deuda con los creadores de Teotihuacan y de Tula. Por sus obvias semejanzas culturales y por hablar una misma lengua, conocida como náhuatl hemos optado por designarlos a todos genéricamente como lo nahuas.⁶

Debemos agregar que los estudios arqueológicos han podido establecer infinidad de semejanzas en las obras artísticas procedentes de las diversas culturas mesoamericanas –como podrá comprobarse en el capítulo II de este trabajo- y es por estos motivos que consideramos que la manera en la que la cultura náhuatl entendió su arte, puede también acercarnos a la concepción que del mismo tuvieron las diversas culturas indígenas de Mesoamérica.

Es importante precisar que a través de las diversas fuentes que nos permiten conocer la cultura náhuatl, se ha podido determinar que la misma era conciente del legado que mantenían de sus ancestros, en el que se fundía el pasado histórico y el ser que se había conformado con el correr del tiempo, es decir, *La Civilización Mesoamericana*, a la cual los nahuas se referían a través del

⁵ León Portilla Miguel, *La Filosofía Náhuatl estudiada en sus fuentes*, 2ª edición, México, UNAM, 1979, p. xx,

⁶ Ídem, p.1.

vocablo *Yuhcatiliztli*, que significa literalmente: “la acción que lleva a existir de un modo determinado”.⁷

Así, de la voz *Tollan* se derivó la de *toltécatl*, que hacía referencia al habitante de Tula, es decir, al que vive en una ciudad o metrópoli y este mismo vocablo hizo suyo el sentido de hombre refinado, sabio y artista; de él se formó posteriormente el abstracto *toltecáyotl*: *el conjunto de todo aquello que pertenece y es característico de quienes viven en una Tollan, una ciudad*. Los relatos nahuas refieren que la *toltecáyotl* abarcaba los mejores logros del ser humano en sociedad: artes, urbanismo, escritura y calendarios, centros de educación, saber acerca de la divinidad, conocimiento de las edades del mundo, orígenes y destino del hombre.⁸

Debemos hacer énfasis en que Miguel León Portilla ha podido determinar que los pueblos nahuas del Valle de México y regiones cercanas asimilaron las doctrinas y creencias que eran legado de los tolteca e innumerables procesos de aculturación tuvieron lugar desde los días del abandono de Tula, entre ellos destacan las diversas formas de sincretismo que aparecieron en el pensamiento religioso de esos pueblos y la conservación de la antigua visión del mundo que se nutrió e interpretó con nuevas ideas.⁹

De esta manera, durante el siglo XV comenzaron a surgir nuevas y originales formas de florecimiento, así como distintas interpretaciones de los antiguos mitos. En este florecimiento es importante destacar el surgimiento de un

⁷ León Portilla Miguel, *Toltecáyotl...* Op. Cit. p. 16.

⁸ Ídem, p.18.

⁹ León Portilla Miguel, *La Filosofía Náhuatl...* Op. Cit. p. 310.

saber filosófico¹⁰ a través de los poetas líricos, quienes empezaron a tomar conciencia de los grandes problemas que rodean la comprensión del mundo y el hombre.¹¹ Así, a través de la flor y el canto, los *tlamatinime* (filósofos nahuas) tuvieron a su cargo componer, pintar, saber y enseñar los cantares y poemas donde conservaban sus ciencias y que encontraron en la expresión rítmica de los poemas un medio que les permitía retener en la memoria más fácil y fielmente lo que recitaban o cantaban.¹²

Y es que, para los *tlamatinime* “lo único que puede ser verdadero sobre la tierra” es la poesía “flor y canto”, como explica León Portilla:

La poesía viene a ser entonces expresión oculta y velada, que con las alas del símbolo y la metáfora lleva al hombre a balbucir y a sacar de si mismo lo que en una forma misteriosa y súbita ha alcanzado a percibir. De esta forma la flor y el canto adquiere un origen divino, especie de inspiración del más allá, de lo que está por encima de nosotros, pone al hombre en la posibilidad de decir lo único verdadero en la tierra y, quien logra obtener este influjo divino que hace descender sobre los hombres las flores y los cantos, es el único que puede decir lo verdadero en la tierra. Posee entonces el sabio un corazón endiosado como expresamente se dice en un texto de los informantes de Sahagún al describir la personalidad del artista, y formular lo que hoy llamaríamos una concepción estética náhuatl.¹³

De la misma forma, en la flor y el canto de la cultura nahua, encontramos también una maravillosa reflexión de los *tlamatinime* referente al arte prehispánico, la cual aborda tres aspectos fundamentales, los cuales fueron organizados por el filósofo de la siguiente forma:

¹⁰ Miguel León Portilla ha sugerido la existencia de un saber filosófico en la cultura náhuatl; debido a que esta investigación no intenta demostrar o cuestionar la existencia del mismo no profundizaremos en este aspecto, sin embargo quienes deseen obtener mayor información al respecto consúltense la obra de este autor titulada: La Filosofía Náhuatl estudiada en sus fuentes, citada en este trabajo.

¹¹ León Portilla Miguel, La Filosofía Náhuatl.. Ídem. p.5.

¹² *Ibidem.*, p.72.

¹³ *Ibid.* p. 144-145.

- a) El origen histórico del arte náhuatl, según los informantes de Sahagún;
- b) La predestinación y características personales del artista náhuatl; y
- c) Las diversas clases de artistas

Por lo que toca al origen histórico del arte, los *tlamatinime* invocaron los orígenes toltecas, de la siguiente forma:

De verdad allí estuvieron juntos,
 estuvieron viviendo.
 Muchas huellas de lo que hicieron
 Y que allí dejaron todavía están allí, se ven,
 Las no terminadas, las llamadas columnas de serpientes,
 Su cabeza se apoya en la tierra, su cola, sus cascabeles están arriba.
 Y también se ve el monte de los toltecas,
 Y allí están las pirámides toltecas,
 Las construcciones de tierra y piedra, los muros estucados.
 Allí están, se ven también restos de la cerámica de los toltecas,
 Se sacan de la tierra tazas y ollas de los toltecas
 Y muchas veces se sacan de la tierra collares de los toltecas,
 Pulseras maravillosas, piedras verdes, turquesas, esmeraldas.¹⁴

A través de este canto, podemos percatarnos que los *tlamatinime* hacen alusión a la escultura monumental realizada por sus antecesores en Tula y nos permiten entrever el excelso trabajo escultórico que se realizaba en la misma a través de sus figuras labradas, como las serpientes que se encuentran en las columnas: seguramente simbolizando a la tan venerada y difundida divinidad mesoamericana: *Quetzalcóatl*. De la misma forma, se mencionan los trabajos de arquitectura y los muros estucados; además de ello los estudios arqueológicos han descubierto varias muestras de pintura al fresco¹⁵ y los cronistas hacen

¹⁴ *Ibíd.* p.260.

¹⁵ Tan sólo en noviembre de 2006, fueron descubiertas 8 tumbas con pintura mural en la zona arqueológica de esta antigua civilización, técnica artística utilizada con frecuencia por diversas culturas mesoamericanas www.eluniversal.com, 8 de noviembre de 2006.

también referencia a obras de alfarería y joyería, proporcionándonos una idea de los campos artísticos en los que incursionaron los toltecas.

Posteriormente los narradores ofrecen una visión más amplia del arte logrado por esta cultura, a través de las siguientes palabras:

Los tolteca eran gente experimentada,
Todas sus obras eran buenas, todas rectas,
Todas bien hechas, todas admirables.
Sus casas eran hermosas,
Sus casas con incrustaciones de mosaicos de turquesa,
Pulidas, cubiertas de estuco, maravillosas.
Lo que se dice una casa tolteca,
Muy bien hecha obra en todos sus aspectos hermosa ...
Pintores, escultores y labradores de piedras,
Artistas de la pluma, alfareros, hilanderos, tejedores,
Profundamente experimentados en todo,
Descubrieron, se hicieron capaces
De trabajar las piedras verdes, las turquesas.
Conocían las turquesas, sus minas,
encontraron las minas y el monte de la plata,
del oro, del cobre, del estaño, del metal de la luna...
Estos toltecas eran ciertamente sabios,
Sabían dialogar con su propio corazón ...
Hacían resonar el tambor, las sonajas,
Eran cantores, componían cantos
Los daban a conocer
Los retenían en su memoria
Divinizaban con su corazón
Los cantos maravillosos que componían...¹⁶

Además de las artes en las que incursionaron los toltecas -arriba señaladas- en esta narración se hace evidente su habilidad como pintores, labradores de piedras preciosas, artistas de lo que hoy en día conocemos como arte plumario, hilanderos, tejedores, poetas y músicos, motivo por el cual como ha sido señalado por Miguel León Portilla la palabra *Toltecátl*, significó en lengua

¹⁶ *Ibíd.* p.260-261

náhuatl: artista, tal como puede observarse en la relación que los informantes de Sahagún realizaron sobre el trabajo de los diversos artífices del mundo nahua:

Toltécatl: el artista, discípulo, abundante, múltiple, inquieto.
El verdadero artista: capaz, se adiestra, es hábil;
Dialoga con su corazón, encuentra las cosas en su mente.
El verdadero artista todo lo saca de su corazón;
Obra con deleite, hace las cosas con calma, con tiento,
Obra como tolteca, compone cosas, obra hábilmente, crea;
Arregla las cosas, las hace atildadas, hace que se ajusten¹⁷

La descripción pormenorizada que los *tlamatinime* realizaron acerca de las características que poseían los diversos artistas del mundo indígena prehispánico resultan importantes, debido a que uno de los primeros problemas filosóficos al que los sabios nahuas intentaron dar respuesta a través de la poesía fue el de *“el valor de lo que existe, en relación con el afán humano de encontrar satisfacción en las cosas que están sobre la tierra”*¹⁸ como puede apreciarse en el siguiente fragmento:

¿Qué era lo que tu mente hallaba?
¿Dónde andaba tu corazón?
Por esto das tu corazón a cada cosa,
Sin rumbo lo llevas: vas destruyendo tu corazón
Sobre la tierra acaso puedes ir en pos de algo?¹⁹

Al respecto, Miguel León Portilla, a través del estudio semántico del idioma náhuatl, ha podido precisar que *el rostro y el corazón* hacían referencia en el mundo náhuatl a la personalidad y el ser de un individuo;²⁰ el rostro es una metáfora de lo que nosotros entendemos como personalidad y los sabios nahuas

¹⁷ Ibíd. p. 261

¹⁸ Ibíd. p. 57.

¹⁹ Ibíd. p.57

²⁰ Ibíd p. 58

completaron este concepto desde un punto de vista dinámico añadiendo la mención expresa del corazón, el cual es la fuente del querer.²¹ De acuerdo con lo anterior podemos advertir que los informantes de Sahagún caracterizaban a los artistas con una personalidad bien definida, tenían que ser dueños de “*un rostro y un corazón*”, sin embargo, ello también se encontraba relacionado de alguna manera con el destino de los individuos, ya que era necesario que aquellos que se dedicaran a la creación artística nacieran en fechas propicias para esta profesión de acuerdo con el calendario y además, era condición necesaria que estos artistas se hicieran concientes de la responsabilidad que tenían y “aprendieran a dialogar con su corazón”, es decir realizar su trabajo con la mayor seriedad, con la finalidad de convertirse en dignos merecedores de la profesión que les había sido predestinada y de esta manera:

Ser experto en las variadas artes de los toltecas,
Como tolteca obrará.
Dará vida a las cosas
Será muy entendido en su corazón...²²

Lo anterior, nos permite obtener una idea de la importancia y la seriedad que el arte y sus creadores tenían para los pueblos indígenas de Mesoamerica, la cual radicó en que una de las finalidades de los diversos creadores, (entre los que se pueden contar artistas de la pluma, pintores, alfareros, escultores y orfebres)²³ era que el arte náhuatl –y en general el de los diversos pueblos y culturas del México antiguo- buscaba transmitir el simbolismo de la divinidad en las pinturas,

²¹ *Ibíd.* p.82

²² *Ibíd.* p. p.263-264

²³ Más adelante, en este mismo capítulo haremos una referencia detallada de las diversas profesiones de los artistas.

los códices y los murales, motivo por el cual, sólo dialogando con su corazón, el artista podría atraer la divina inspiración, convirtiéndose así en “*un corazón endiosado*” el cual, según León Portilla:

Equivalía a un visionario, anhelante de comunicar a las cosas la inspiración recibida; de esta manera, el artista se esforzaba por introducir la divinidad en las cosas y llegaba a ser un *tlayolteuhuiani*, es decir, aquél que introduce el simbolismo de la divinidad en las cosas, enseñando a mentir al barro, a la piedra, al oro y a todas las cosas, crea enjambres de símbolos, incorpora al mundo de lo que no tiene alma, la metáfora de la flor y el canto y permite que la gente del pueblo, los macehuales, viendo y leyendo en las piedras, en los murales y en todas sus obras de arte esos enjambres de símbolos, encuentren la inspiración de sus vidas sobre la tierra.²⁴

Debemos indicar que en el estudio de Portilla, se inserta la descripción de los tipos de artistas que existían en el México prehispánico –también referida por los *tlamatinime* a los informantes de Sahagún- sin embargo mencionaremos las características de los mismos en algunos otros apartados de este capítulo.

Resulta ilustrativo destacar que si la cultura nahua definió de manera clara las cualidades que debía poseer el artista para poder transformar los diversos materiales e insertar en ellos una parte de la divinidad, también supo distinguir a los individuos y las obras que no reunían las características necesarias para ser considerados como artistas y como obras de arte, motivo por el cual los *tlamatinime* se refirieron de la siguiente manera a los mismos:

El torpe artista: obra al azar,
se burla de la gente
opaca las cosas, pasa por encima del rostro de las cosas,
obra sin cuidado, defrauda a las personas,
es un ladrón.²⁵

²⁴ León Portilla Miguel, *Ibíd...* p. p.267-270

²⁵ León Portilla Miguel, *Herencia Náhuatl*, México, ISSSTE, Col. Biblioteca del ISSSTE, 1999, p. p.26-27

Lo anterior nos permite entender que si el *toltécatl*, el artista, enseñaba a mentir a diversas materias, por el contrario aquel que pretendía ser artista sin poseer las cualidades o bien no se esforzaba por dialogar con su corazón y de esta manera hacerse merecedor de la dignidad que debía prevalecer en su profesión, transformaba los diversos materiales en elementos que no resultaban gratos a la vista o al sentimiento y tampoco transmitía un carácter sagrado a las obras lo cual se convertía en lo contrario a lo que se debía plasmar en una pieza, la cual quedaba carente de la divinidad que se pretendía introdujera el artista.

Ello nos permite conocer lo que Miguel León Portilla ha considerado como la concepción náhuatl del arte, la cual, como hemos aclarado líneas arriba no debió estar muy alejada de las concepciones artísticas de las otras culturas mesoamericanas, si tomamos en cuenta que la cultura náhuatl logró aglutinar gran parte del pensamiento, historia, mitos y tradiciones del México antiguo, ya que los testimonios artísticos que poseemos en la actualidad de las culturas y pueblos indígenas del México prehispánico nos permiten observar considerables semejanzas entre si, tanto en sus estilos como en su sentido y contenido, el cual fue eminentemente religioso.

Debido a ello podemos referirnos al arte mesoamericano como un arte de carácter sacro, en el que la divinidad podía ser representada a través de las más diversas formas de la naturaleza, como pequeños insectos y animales entre los que podemos mencionar como ejemplos a la mariposa, el quetzal, la serpiente y el jaguar o bien en múltiples variantes florales o vegetales, predominando en estas

últimas, la representación del maíz con el cual –según refieren los mitos prehispánicos- fue formado el cuerpo de los hombres mesoamericanos.²⁶

De esta manera, en el México prehispánico, una sola obra de arte podía regularmente conjuntar no sólo a varias divinidades, sino también al hombre, al cual éstas habían creado y los que a su vez reinventaban a las divinidades en distintas formas artísticas con los más diversos materiales, como lo explicó

Octavio Paz:

Empeñado en expresar una realidad siempre en movimiento y en la que todo –el viento, el fuego, la semilla- poseía una significación religiosa, el indio crea una arte realista y abstracto a la vez. Aprehende lo general a través de lo concreto –máscara de realidad- y expresa conjuntamente al movimiento y al reposo, formas de una misma totalidad. Todos los elementos de la realidad son sagrados porque en cada fragmento alienta el todo, no de una manera simbólica sino efectivamente.²⁷

Resulta difícil imaginar el conjunto de manifestaciones artísticas que existían en el territorio mesoamericano a la llegada de los españoles, el cual se componía de monumentales conjuntos ceremoniales que a su vez resguardaban diversas obras artísticas entre las que predominaba la escultura, la pintura mural,

²⁶ El mito generalizado de los pueblos indígenas del México Antiguo hace alusión a la creación del cuerpo de los hombres con el maíz, como fue referido en el manuscrito maya conocido como *Popol Vuh*, el cual relata que los dioses crearon la tierra y los animales que habitan en ella y consideraron también necesario crear seres capaces que los reconocieran como a sus creadores y dioses, por lo que tuvieron tres intentos de crear seres superiores siendo todos estos intentos fallidos, sin embargo, en el cuarto intento, los dioses consideraron propicio bendecir la comida de los seres que poblarían las regiones y así lo hicieron y dijeron oraciones cuya resonancia fue esparciéndose sobre la faz de lo creado, no hubo ser visible que no recibiera su influjo. Este sentimiento fue como parte del origen del hombre. A tiempo que sucedía esto, faltaba poco para que el sol, la luna y las estrellas aparecieran en el cielo. De lugares ocultos bajaron hasta los sitios propicios el gato, la zorra, el loro, la cotorra y el cuervo. Estos animales trajeron la noticia de que las mazorcas de maíz amarillo, morado y blanco estaban crecidas y maduras; por estos mismos animales fue descubierta el agua que sería metida en las hebras de la carne de los nuevos seres, pero los dioses la metieron primero en los granos de aquellas mazorcas que fueron desgranadas.

Entonces los dioses labraron la naturaleza de dichos seres con la masa amarilla y la masa blanca, formaron y modelaron la carne del tronco, de los brazos y de las piernas. Para darles reciedumbre les pusieron carrizos por dentro. Luego que estuvieron hechos los cuerpos y quedaron completos y tornados sus miembros y dieron muestras de tener movimientos apropiados se les requirió para que pensaran, hablaran, vieran, sintieran, caminaran y palparan lo que existía y se agitaba cerca de ellos. Pronto mostraron la inteligencia de que estaban dotados, porque en efecto, como cosa natural que salió de sus espíritus entendieron, supieron cual era la realidad que los rodeaba. Conocían también lo que había debajo del cielo, lo que se erguía encima de la tierra y lo que temblaba dentro.

²⁷ Paz Octavio, *El Arte de México, Materia y Sentido*, en: **México en la obra de Octavio Paz**, 2ª edición, México, FCE, 1989, p. 60.

la orfebrería, -el arte plumario en algunas regiones- y los códices que conjuntaban además de la memoria histórico cultural- la flor y el canto de los pueblos que habitaban el centro del actual territorio mexicano. Fueron a estas manifestaciones artísticas a las que se enfrentaron los españoles a su llegada al territorio durante el siglo XVI y acerca de las cuales insertaron extensos comentarios en diversas crónicas hasta el siglo XVIII.

Al respecto, Edmundo O'Gorman aseveró durante la segunda mitad del siglo XX que los europeos que pudieron contemplar las monumentales estatuas de los antiguos mexicanos sólo pudieron impresionarse por su fealdad y que los cronistas no tuvieron otro calificativo para ellas, ya que como hombres del Renacimiento estaban incapacitados para acercarse a ese mundo mítico poblado de monstruos pétreos, añadiendo que si el hombre europeo hubiera llegado a México durante la época medieval hubiera encontrado cierta afinidad con la estatuaria azteca, a pesar de las diferencias que las separan de la gótica.²⁸

En relación con lo anterior, consideramos que sin lugar a dudas debemos aceptar que el arte del México Antiguo fue en innumerables ocasiones rechazado por los españoles, sin embargo, consideramos que tal rechazo no fue provocado por las formas propias del arte mesoamericano y sí en cambio por el contenido religioso que privaba en las mismas, es decir por lo que representaban: las diversas y múltiples deidades a las que rendían culto los pueblos indígenas y por ende por recrear, lo que los españoles consideraron como la figura del demonio,

²⁸ O'Gorman Edmundo, *El arte o de la monstruosidad*, México, Planeta/CONACULTA, 2002, p.83.

entidad que se convirtió en la justificación perfecta para que la España Mesiánica logrará conquistar muchos de los territorios americanos recién descubiertos.

No obstante, antes de analizar y o puntualizar cualquiera de los juicios emitidos tanto por los españoles que se enfrentaron al arte indígena de México durante el siglo XVI -y en el transcurso de la vida colonial- como por los propios académicos que han incursionado en el estudio del arte mesoamericano creemos necesario reflexionar brevemente sobre las concepciones estéticas que habían logrado desarrollarse en la Europa Occidental en el momento de la conquista del México antiguo.

2.- La concepción del arte en Europa, al momento de la conquista española en México

Antes de iniciar este apartado, nos parece conveniente hacer una aclaración sobre el título del mismo, el cual puede parecer ambiguo, ya que la periodicidad histórica ha considerado el surgimiento del Renacimiento –como período artístico- en el año de 1453; de acuerdo con ello, deberíamos enfocarnos a referir las características del arte renacentista en Europa, puesto que los españoles arribaron al actual territorio mexicano en el año de 1517.

No obstante, debemos señalar que el término tradicional de *Renacimiento* alude a una época de ruptura con el oscurantismo medieval y a un período de transformación y renovación del arte y las letras que consistió en una recuperación y acercamiento con los clásicos y que adquirió este sentido en el año de 1860 con la publicación de Jacobo Burckhardt titulada *La civilización del Renacimiento en*

Italia. Sin embargo, lo anterior ha sido cuestionado por diversos estudiosos debido a las variantes de estilo y periodicidad que el Renacimiento presenta en las diversas naciones europeas.

De esta forma, algunos pensadores como Ronald Mousnier han considerado que la Edad Media y el Renacimiento no pueden ser considerados como tiempos contrarios, pues sólo se oponen en tanto que constituyen equilibrios del mismo género resultantes de fuerzas complejas, por lo que ciertos elementos son comunes a ambos períodos y el paso de un equilibrio a otro se hace de forma continua.²⁹ Por otra parte Erwin Panofsky considera que:

Estos megaperíodos (como el Renacimiento) no deben ser erigidos en principios explicativos y menos aun hipostasiados en entidades cuasimetafísicas. Su caracterización habrá de ser cuidadosamente delimitada según su tiempo y lugar y continuamente redefinida a medida que progresen nuestros conocimientos³⁰

Debido a lo anterior y más que hablar de las características propias del estilo renacentista consideramos conveniente indagar sobre las nociones que sobre el concepto de arte había logrado consolidarse en Europa al momento de la llegada de los españoles al actual territorio mexicano. Con ello no pretendemos negar la influencia que el Renacimiento tuvo en las obras artísticas –que de todo genero- se realizaron en la Nueva España, la cual ha sido demostrada en innumerables estudios, sino simplemente priorizar en el estudio del concepto que sobre el arte se había llegado a materializar en esta época y del cuál se conservaban –a nuestros juicio- importantes reminiscencias provenientes de la

²⁹ www.artehistoria.com

³⁰ Panofsky Erwin, *Renacimiento y Renacimientos en el Arte Occidental*, Madrid, Alianza Universidad, 1999, p.34.

Edad Media, razón por la cual en este apartado nos referiremos a algunas características generales que sobre el concepto al que aludimos habían llegado a sintetizarse refiriéndonos a la concepción estética que había logrado madurar en Europa, motivo por el que debemos indagar de manera breve sobre la forma en la que se expresaban las experiencias sensibles provenientes del arte en este período, con la finalidad de analizar en páginas posteriores las nociones que los españoles utilizaron para describir las obras artísticas de las diversas culturas mesoamericanas.

Con este objetivo nos centraremos en las obras de tipo visual (pintura y escultura) –ya que estas obras son a las que hacemos alusión a lo largo del trabajo- volviendo y profundizando sobre varias de ellas en los apartados IV y V de este mismo capítulo titulados: *Monstruosidad en el arte Prehispánico* y *El Arte: Encuentro o Desencuentro*. Resulta importante aclarar que, respecto a la concepción sobre la estética medieval nos basaremos en el estudio realizado por Umberto Eco, titulado: *Arte y Belleza en la Estética Medieval*, en tanto que el autor realiza un seguimiento minucioso de las diversas categorías que los medievales utilizaban para referirse a su experiencia sensible, así como para expresar su conceptualización sobre el arte y la belleza.

Inicialmente debemos aclarar que durante la primera mitad del siglo XVI el término *arte* resultaba aún bastante novedoso, por lo menos en el sentido en que lo entendemos en la actualidad, por lo que vale la pena aclarar que hasta antes del Renacimiento el término *arte* proveniente del vocablo griego *Tekhné* (latinizado después convirtiéndose en la palabra *Ars*) hacía simplemente

referencia a realizar cualquier cosa con maestría dentro de una profesión. Así mismo, el término de belleza con el que todavía en la actualidad son relacionadas las obras de arte tampoco integraba el significado que hoy le otorgamos, puesto que como lo indica el filósofo Teodoro Ramírez el término de *Kalón* (bello) era amplio y diverso en la Grecia antigua y fue en la época moderna donde se produjo una reducción o especialización del concepto de belleza, cuando filosóficamente se comenzó a separar, analizar y distinguir con toda precisión los ámbitos de la verdad, del bien y de lo bello. El término verdad dejó de aplicarse a personas caracteres o conductas para aplicarse únicamente a los juicios y el término bello dejó de calificar ideas, acciones o personas (teoría bella, persona bella) para designar un tipo especial de objetos: aquellos que se dan en la experiencia sensible y reciben una valoración meramente subjetiva (paisaje bello, pintura bella, etc.)³¹ De esta forma no fue hasta la época del Renacimiento cuando el término de belleza comenzó a fusionarse plenamente con el de arte, produciendo el significado que del último tenemos hoy en día.

A pesar de lo anterior, -como lo plantea Umberto Eco- no significa que en los siglos que precedieron al Renacimiento, Europa careciera de ciertos valores para referir su experiencia sensible o su experiencia estética y los hombres de la Europa Medieval expresaban sus opiniones sobre la belleza sensible, la belleza de las cosas, la naturaleza y el arte a través de diversas analogías, ya que su atención por la belleza de las cosas estaba estimulada por la conciencia de la belleza como dato metafísico; este gusto intentaban justificarlo y dirigirlo de

³¹ Ramírez Mario Teodoro, "Concepto de Estética", en: *Variaciones sobre arte, estética y cultura*, México, UMSNH, 2002, p.18.

manera que la atención hacia lo sensible no se impusiera jamás sobre lo espiritual, motivo por el cual durante la Edad Media el sentimiento de lo bello se convertía en un sentido de comunión con lo divino y la belleza era considerada como un valor y no como una categoría ligada al arte, lo cual provocaba que la belleza tuviese que coincidir con lo bueno, verdadero y demás atributos del ser y la divinidad.³²

En torno a ello, debemos aclarar que desde los inicios de la Edad Media, la Iglesia comenzó a preocuparse por las manifestaciones artísticas que surgían cada vez con mayor fuerza y que representaban las escenas del cristianismo, por lo que los teólogos desde tempranas fechas se pronunciaron por que el arte desempeñara un cometido serio como la enseñanza de los temas bíblicos y la inducción a la plegaria. De esta forma, el catolicismo limitó las funciones del arte con la finalidad de que se convirtiera en un instrumento didáctico y en un vehículo para la propagación de la fe.³³

No obstante, Eco, a través del estudio de diversos manuscritos medievales ha podido determinar que durante la época medieval el lenguaje cotidiano asociaba los términos *pulcher* y *formosus* a las obras de *ars*, a pesar de la distinción que se realizaba entre la belleza y utilidad y belleza y bondad, lo cual provocó múltiples discusiones entre los pensadores de este periodo. En torno a ello, Isidoro de Sevilla, consideraba que lo *pulchrum* era lo bello de por sí y lo *aptum* lo que era bello en función de algo; esta cuestión puede ejemplificarse en la postura que se tomó en el sínodo eclesiástico de Arras (1025), en el cual se

³² Eco Umberto, *Arte y belleza en la estética medieval*, 2ª edición, España, 1999, p.p.14-24

³³ Gowing Lawrence (Director), *Historia del Arte, Arte Paleocristiano y Medieval*, Ediciones Folio, España, 2001, p. 12.

estableció de manera muy clara el objetivo que cumplían las obras de arte: *“lo que los simples no pueden captar a través de la escritura debe serles enseñado a través de las figuras”*. Lo anterior se fundamenta completamente, a través de los comentarios de Honorio de Autum, quien explicó acerca de la finalidad de la pintura: *“sirve ante todo para embellecer la casa de Dios, para traer a la memoria la vida de los santos y, por último para la delectación de los incultos, dado que la pintura es la literatura de los laicos”*³⁴

Lo anterior nos permite entrever que el principal objetivo del arte era su *utilidad* primordialmente en el aspecto litúrgico y el de instruir a los fieles en los dogmas de la religión, los hechos más representativos de la misma y por último para el deleite de los fieles que le contemplaban, motivo por el cual una obra artística no lo era si no cumplía los dos primeros objetivos. Ello provocó que uno de los mayores problemas de la estética escolástica –de acuerdo con los estudios de Umberto Eco- fuera el de la integración en el plano metafísico de lo bello con otros valores.

Sin embargo, como hemos indicado, los medievales asociaron de alguna forma los términos de *pulchrus* (bello) y *kalon* (hermoso) con las obras de arte, razón por la que debemos revisar qué era lo que en la Edad Media se consideraba como hermoso y bello, a través de las concepciones que los teólogos formularon de estas categorías, vinculadas siempre como ya se ha indicado a otros valores relacionados con la divinidad y por ende al bien y la bondad, siendo éste último término sinónimo de lo bello.

³⁴ Eco Umberto, Op. Cit. p.23-27.

Al respecto debemos decir que para la mayoría de los tratadistas eclesiásticos la belleza radicaba en la proporción que se lograba en una obra; de esta forma Agustín de Hipona argumentaba: *“en la substancia se identifican su bondad y su belleza...la belleza de un objeto se juzga a partir de estas tres cosas (especie, número y orden)”*.³⁵ Así mismo Alberto Magno consideró:

La esencia universal de lo bello consiste en el resplandor de la forma sobre las partes proporcionadas de la materia o sobre las diversas fuerzas o acciones... así como la belleza del cuerpo requiere que haya una debida proporción de los miembros y que el color resplandezca sobre los mismos...del mismo modo la esencia universal de la belleza exige la recíproca proporción de lo equivalente.³⁶

Así pues el vínculo de belleza y proporción no surgió en la Edad Media, pues ya en el mundo griego habían sido vinculados estos dos términos y Galeno lo argumentó de la siguiente forma: *“La belleza no consiste en los elementos, sino en la proporción de un dedo con relación a otro dedo, de todos los dedos respecto al resto de la mano...y de todas las partes, en fin respecto a las otras”*.³⁷

En el largo período de los diez siglos que componen la Edad Media surgieron algunos otros elementos que se añadieron a las características que según los hombres de la época debía poseer aquello que es bello, entre las que destacaron el color y la luz. Por lo que toca al color, Eco advierte que los medievales manifestaron un gran gusto por los aspectos sensibles de la realidad, el gusto por el color y la luz es un dato de reacción espontánea que solo con el tiempo se articula como interés científico y la belleza del color es sentida como

³⁵ Ídem, p.31.

³⁶ Ibídem. p. 39-40.

³⁷ Ibíd. p. 43.

belleza simple, de inmediata perceptibilidad, de naturaleza indivisa y no como una relación como sucedía en la belleza proporcional.³⁸ Así mismo, los pensadores de la época al referirse a la luz consideraban que: *“La luz es bella de de por sí, dado que su naturaleza es simple y comprende en sí todas las cosas juntas. Por ello está unida máximamente y proporcionada a sí misma de modo concorde por la igualdad: la belleza es, en efecto, concordia de las proporciones”*.³⁹

Estas características que se fueron conformando durante la Edad Media, prevalecieron durante largo tiempo, sobreviviendo y formando parte esencial de la estética renacentista. Su conjunción perfecta la podemos observar en el año de 1435 a través de la concepción de Leone Battista Alberti, quien en su tratado sobre pintura consideraba que el pintor debía procurar ante todo que todas las partes concordaran entre sí y lo harían, si en cuanto a cantidad, función, clase y color y en todos los demás aspectos armonizan en una única belleza.⁴⁰

Por otra parte y además de las características ya mencionadas que fueron configurando la concepción estética del arte medieval y posteriormente del Renacimiento, debemos señalar dos aspectos que fueron trascendentales en el arte medieval y prevalecerán en el arte occidental hasta muy entrado el siglo XIX: el símbolo y la alegoría, (aclarando que en la edad Media estos dos términos no tienen diferenciación y no fue sino hasta el siglo XVIII cuando comenzaron a separarse de manera paulatina) ya que el hombre medieval vivía en un mundo

³⁸ *Ibíd.* p.59.

³⁹ *Ibíd.* p.64.

⁴⁰ Panofsky Erwin, *Op. Cit.* p. 62.

poblado de significados, remisiones, sobresentidos, manifestaciones de Dios en las cosas, en una naturaleza que hablaba sin cesar en un lenguaje heráldico.

Al respecto, no debemos olvidar que el universo simbólico, en el arte occidental (eminentemente religioso) surgió en los inicios del arte paleocristiano como una forma de evadir la persecución de la que eran presa los adeptos a la nueva religión en el amplio territorio que conformaba el imperio romano. De esta forma a los primeros símbolos que narraban y explicaban la doctrina cristiana se fueron sumando miles más, que apoyaron los fines didácticos del arte y fueron los mismos teólogos los que traducirán en imágenes, las nociones que el hombre común no habría captado si se hubiera acercado a ellas en el marco de la formulación teológica.⁴¹

De esta manera, durante la Edad Media una sola imagen podía tener una gran cantidad de significados e incluso podemos encontrar la incongruidad del símbolo con respecto a lo simbolizado, de lo que el pseudo Dionisio afirmaba que era, precisamente de la incongruidad de donde nacía el esfuerzo deleitoso de la interpretación, a lo que se agrega la percepción de una alegoría, en la cual se percibe una relación de conveniencia, disfrutando estéticamente de su relación gracias al esfuerzo interpretativo, principio con el cual y de acuerdo con Eco, estuvo fascinado el medieval, ya que en un universo simbólico todo está en su lugar porque todo se corresponde.⁴²

Ahora bien, debemos dejar claro cual era la noción que de símbolo se tuvo durante en la Edad Media, la cual fue determinada por san Agustín y no dista de la

⁴¹ Eco Umberto, Arte y Belleza en a Estética Medieval...Ibíd. p.70.

⁴² Ibíd. p. 72.

concepción que del mismo tenemos en la actualidad, ya que el obispo de Hipona definió al símbolo como: *“todo aquello que hace que nos venga a la mente algo diferente, más allá de la impresión que la cosa produce en nuestros sentidos”*⁴³

Por otra parte debemos también incidir sobre el aspecto alegórico en el arte, el cual se encontró fuertemente vinculado a la concepción alegórica de la naturaleza, motivo por el cual Ricardo de San Víctor, separa las obras creadas por Dios de la industria humana y dentro de esta última realiza una separación entre las arte plásticas y las artes literarias elaborando así la siguiente noción:

Entre las obras de Dios todas han sido creadas para dar indicaciones de vida al hombre, entre las de la industria humana algunas tienden a organizarse alegóricamente y otras no. Las artes literarias dan origen fácilmente a la alegoría, mientras que las artes plásticas crean alegorías derivadas imitando las personificaciones del arte literario.⁴⁴

Desde esta posición podemos encontrar de nuevo el objetivo didáctico que el arte (y en gran medida el arte visual), tenía en la época medieval, tal como lo indica Umberto Eco:

El hecho de atribuir valor alegórico al arte significaba otorgarle la misma consideración que a la naturaleza: un vivo repertorio de figuras. En la época en que la naturaleza es una gran representación de lo sobrenatural, el arte recibe la misma consideración...la catedral, que representa la suma artística de toda civilización medieval se convierte en sustituto de la naturaleza...su estructura arquitectónica y su orientación geográfica tienen un significado y a través de las estatuas de los pórticos, de los dibujos de los vitrales, de los monstruos y gárgolas de sus cornisas, la catedral realiza una verdadera visión sintética del hombre, de su historia, de su relación con todo...el orden de simetrías y correspondencias, la ley de los números, una especie de música de los símbolos organizan secretamente esas inmensas enciclopedias de piedra.⁴⁵

⁴³ *Ibíd.* p.81

⁴⁴ *Ibíd.* p.91

⁴⁵ *Ibíd.* p.92.

No obstante, las concepciones del universo alegórico dieron un viraje con las nociones que sobre el tema planteó Santo Tomás de Aquino, ya que de acuerdo con Eco, este pensador sanciona el fin del alegorismo cósmico y despeja el campo a una visión más racional del fenómeno, ya que el aquitense afirma que la alegoría vale sólo para la historia sagrada pero no para la historia profana y esta última es historia de hechos y no de signos: *“en ninguna creación del arte humano pueden encontrar hablando con rigor, otro sentido que no sea el literal”*.⁴⁶ Al respecto, Eco apunta que, con ello, la naturaleza pierde sus características parlantes y surreales y el cosmos de la Alta Edad Media cede su lugar a un universo natural, en el que antes las cosas valían no por lo que eran, sino por lo que significaban y en este momento se advierte que la creación divina no consiste en una organización de signos, sino en una producción de formas, con lo que se advierte el nacimiento de una estética del organismo concreto, se desarrolla una filosofía de la substancia concretamente existente.

Después de haber revisado brevemente las nociones y las analogías que los medievales mantenían sobre la belleza y algunas de las características en las que descansaban las obras que hoy consideramos como artísticas, resulta importante abordar la noción que del término *Arte* se tuvo en este período. Al respecto debemos definir que el término *Ars* mantuvo su sentido clasicista considerándose como: *el recto conocimiento de lo que se debe hacer y como el principio del hacer y la reflexión de las cosas por hacer*. De esta forma, los tratadistas de la época como Isidoro de Sevilla retoman la definición griega del

⁴⁶ *Ibíd.* p.96.

arte considerándolo como una virtud, como una capacidad de hacer algo, motivo por el que se consideró al arte como la virtud del intelecto práctico, inscribiéndose en el dominio del hacer y no del actuar.⁴⁷

El arte fue entonces relacionado con la prudencia, ya que esta regula el juicio práctico sobre situaciones contingentes en las que actuar y aspira al bien del hombre; el arte, en cambio, regula la operación sobre materiales físicos o mentales para producir una obra. Ello ocasionó que el concepto del arte en la Edad Media fuera muy vasto y se extendiera a los que nosotros llamaríamos artesanía o técnica y la teoría es ante todo, una teoría de oficio; de esta forma, se consideró que el arte imitaba a la naturaleza no porque copiara sus formas, sino porque imitaba la operación de la naturaleza.⁴⁸

De esta manera, la Edad Media no tuvo una concepción específica del arte tal como la tenemos hoy y las subdivisiones no separaban las artes bellas de las artes útiles sino que simplemente dividía las artes nobles de las manuales, por lo que las artes se dividieron según su práctica, es decir, si requerían un esfuerzo mental o físico, por lo que las primeras fueron denominadas como liberales y las segundas como vulgares, comunes o serviles; en la Edad Media, éstas últimas fueron concebidas como artes mecánicas, sin embargo, en la lista de los oficios que figuraban como artes durante la Edad Media no aparecía más que uno de los que en la actualidad se incluyen dentro del concepto de *bellas artes*: la Música⁴⁹ y por lo que toca a las artes serviles, estas se consideraban bellas cuando eran

⁴⁷ *Ibíd.* p.128.

⁴⁸ *Ibíd.* p.p.129-130

⁴⁹ Tatarkiewicz Wladislaw, *Historia de Seis Ideas*, 3a edición, Madrid, Tecnos, 1992, p.p. 39-40.

didácticas y sabían comunicar a través de la belleza la verdad de la ciencia y la fe, no obstante, a través de diversos tratados se percibe la aparición de un vínculo entre lo estético y lo artístico, ya que algunos autores comenzaron a hacer hincapié en la belleza de una imagen (religiosa claro está), considerándola bella cuando estaba bien construida y cuando representaba fielmente el propio modelo.⁵⁰

De igual forma, fue durante la Edad Media, cuando hizo su aparición el problema sobre la idea o inspiración del artista para crear una obra y, este aspecto fue también explicado por los pensadores de la época de manera mística. Así Meister Eckhart consideró que las formas de todo lo creado preexisten en la mente de Dios y cada vez que concibe la imagen de algo, el hombre recibe una iluminación, una gracia intelectual.⁵¹

Estas son, en síntesis, algunas de las consideraciones que sobre el arte y lo que en la actualidad llamaríamos *nociones estéticas* habían madurado Europa al momento de la llegada de los Españoles a México, tomando en consideración como explica Panofsky que:

El Renacimiento se mantuvo unido a la Edad Media por mil lazos; de que la herencia de la Antigüedad clásica, por muy tenues que fueran a veces los hilos de la tradición no llegó nunca a perderse de manera irrecuperable, y de que hubo algunos vigorosos movimientos renovadores de tono menor antes de la gran renovación.⁵²

De esta manera, comprendiendo las nociones que sobre el arte, tuvieron los europeos y la forma en la que expresaban su experiencia sensible, debemos

⁵⁰ Eco Umberto, Ídem, p.134-138.

⁵¹ Ibídem. p. 149.

⁵² Panofsky Erwin, Op. Cit. p. 38.

ahora analizar la manera en la que enfrentaron el arte del México antiguo, un arte diferente al de la cultura europea occidental que sin embargo ocasionó diversas experiencias estéticas en los hombres que le admiraron. Veamos entonces el arte del México Prehispánico en la mirada de algunos de los cronistas Novohispanos.

3.- El arte mexicano en la mirada de algunos cronistas Novohispanos

a) Hernán Cortés

Desde las primeras expediciones que se realizaron en el Nuevo Mundo, los europeos no tuvieron otro calificativo para sus habitantes que el de bárbaros e incivilizados, tal como los describió Américo Vespucci en su diario, refiriendo que el *Nuevo Mundo* se encontraba habitado por innumerables pueblos que vivían de acuerdo a su naturaleza, sin propiedad ni leyes y que ocupaban, saludables y promiscuos, unas tierras que aparecían como un paraíso terrenal.⁵³ Resulta claro que una de las razones fundamentales que tuvieron los europeos y concretamente los españoles para considerar a los habitantes de los nuevos territorios como *bárbaros* descansó en gran parte en su *gentileza*, es decir en el desconocimiento que los diversos pueblos indios tenían de la religión católica, argumento que permitió a los españoles obtener por parte del Papa Alejandro VI desde 1493 el derecho a conquistar y colonizar los territorios que la corona española descubriera en América, con la condición de que los españoles evangelizaran a los pobladores

⁵³Cfr. En: Braiding David, *Mito y profecía en la historia de México*, México, FCE, 2004, p. 24-25.

de los territorios recién descubiertos y erradicaran de manera definitiva la religión que mantenían los indios y que a los ojos de los españoles era idolátrica.⁵⁴

Sin embargo, a pesar de la *gentileza* que presentaban todos los pueblos indígenas que habitaban el nuevo continente, diversos personajes que arribaron al nuevo mundo reconocieron la grandeza y magnificencia de varias de las culturas existentes en América, como lo fue el caso de las que habitaban la región hoy conocida como Mesoamérica al momento de la llegada de los españoles, donde, entre otras cosas el arte en todas sus manifestaciones fue motivo de asombro para los españoles, que pudieron contemplarlo en todo su esplendor, a pesar de las diferencias que éste presentaba con relación al europeo, motivo por el cual las obras artísticas del México prehispánico fueron un tema común en las crónicas de muchos de los europeos que tuvieron contacto con ellas, iniciándose esta reflexión con la relación que Hernán Cortés realizó del territorio desde el momento de su arribo al mismo.

De esta manera, cuando Cortés desembarcó en la península de Yucatán, se percató que las diversas ciudades y pueblos indígenas existentes en la región diferían de los pueblos y habitantes que los españoles habían encontrado en las

⁵⁴ Desde los primeros años de conquista y colonización de los territorios americanos surgió en España la polémica sobre si era justo el sometimiento de los habitantes de los territorios descubiertos ya que el derecho resultaba claro al definir qué territorios podían ser o no sometidos por otros reinos. La legitimación de la conquista de América fue discutida y argumentada por teólogos instruidos en buena medida por la doctrina tomista, quienes argumentaron que el paganismo de los indios permitía a los españoles el sometimiento de los mismos. La polémica se mantuvo durante todo el siglo XVI, ya que se discutió si era válido continuar empleando la fuerza con los indios convertidos o reconocer su libertad, restituyéndoles los bienes que les habían sido confiscados. Sin embargo ello hubiera significado la pérdida de las riquezas que habían sido encontradas en el nuevo continente por lo que se consideró necesario llegar a una inferiorización radical de los indígenas a fin de legitimar su sojuzgamiento definitivo. Este planteamiento conllevó a que fuera incluso tema de debate durante los primeros años, el determinar si los indios eran o no humanos; cuando se aceptó que evidentemente pertenecían a la especie humana se discutió si tenían o no alma. Al respecto Ginés de Sepúlveda afirmó que los indios no dejaban de ser subhumanos, y por esta razón consideraba que los españoles estaban en todo derecho de usar la fuerza con ellos, ya que eran perversos, bárbaros y crueles; de esta manera y basándose en los argumentos de Aristóteles afirmaba que por estas razones eran esclavos por naturaleza. Para mayor información véase: Bouland Norbert et. al., *Derecho de minorías y de pueblos autóctonos*, México, Siglo XXI editores, p. 86.

primeras islas descubiertas y que Cortés había conocido en Cuba. Desde el momento de su llegada a Mesoamérica don Hernando manifestó una opinión diferente sobre los habitantes del recién descubierto territorio, ya que al inicio de la primer carta que envió a los reyes de España podemos conocer su impresión sobre los habitantes de la zona: *“viven más política y razonablemente que ninguna de las gentes que hasta hoy en estas partes se ha visto”*⁵⁵ Claro está que el asunto sobre la religión que mantenían los pueblos recién encontrados no pasó desapercibido para Cortés, quien como la gran mayoría de los emisarios españoles buscó en la religión católica la justificación para la conquista y colonización del nuevo territorio, argumentando el culto idolátrico de los indios y el deber que tenía la corona española de convertir a sus habitantes al cristianismo, debido a lo cual agregó en su misiva: *“siendo traídas a la fe estas gentes bárbaras, que según lo que de ellas hemos conocido, creemos que habiendo lenguas y personas que les hiciesen entender la verdad de la fe y el error en que están, muchos de ellos y aún todos se apartarían muy brevemente de aquella errónea secta que tienen, y vendrían al verdadero conocimiento”*.⁵⁶

Resulta evidente que la causa que provocó que el conquistador considerara a los indígenas que habitaban la península de Yucatán como *bárbaros* resultaba del hecho de no ser cristianos, sin embargo, podemos entrever que a pesar de que el cristianismo con sus pretensiones universalistas dominaba la mentalidad europea, el conquistador de México y varios de sus contemporáneos y sucesores pudieron distinguir en el Nuevo Mundo coincidencias que no los hacían sentirse

⁵⁵ Cortés Hernán, *Cartas de Relación*, 15ª edición, México, Editorial Porrúa, 1988, p. 22.

⁵⁶ Idem, p.22

totalmente ajenos al mismo, comparando las plazas y los edificios con los de importantes ciudades españolas y europeas. De igual forma las obras y los artistas del México antiguo fueron un importante punto de comparación que los españoles encontraron entre las culturas mesoamericana y europea.

Así, cuando don Hernando escribió la segunda carta que envió a los soberanos españoles manifestó su completa admiración por la ciudad de Tenochtitlán, la metrópoli más grande de Mesoamérica, a la cual el conquistador dedicó varias páginas de su relación con el afán de que los reyes se formaran una idea de la misma y en la cual describió a los soberanos la grandeza que tenía el imperio azteca, previniéndoles no obstante, de las “*extrañas y maravillosas cosas*” que en ella existían, haciendo énfasis en que muchas de ellas eran de tanta admiración que no se podrían creer y afirmando que tanto él como sus hombres que las veían con sus propios ojos no las podían *con el entendimiento comprender*.⁵⁷

Cortés se refirió entre otras muchas cosas, a algunos de los más grandes complejos arquitectónicos que existían en la ciudad de Tenochtitlán de la siguiente forma:

Tiene esta ciudad muchas plazas, donde hay continuo mercado. Tiene otra plaza tan grande como dos veces la ciudad de Salamanca toda cercada de portales alrededor... Hay en esta ciudad muchas mezquitas o casas de sus ídolos de muy hermosos edificios por la colaciones y barrios de ella...y entre estas mezquitas hay una que es la principal que no hay lengua humana que sepa explicar la grandeza y particularidades de ella porque es tan grande que dentro del circuito de ella se podía hacer muy bien una villa de quinientos vecinos...hay bien cuarenta torres muy altas y bien obradas, que la mayor tiene cincuenta escalones...la más principal es más alta que la torre de Sevilla, son tan bien labradas así de cantería como de madera,

⁵⁷ Ibíd. p. 62.

que no pueden ser mejor hechas ni labradas en ninguna parte, porque toda la cantería de dentro de las capillas donde tienen los ídolos, es de imaginería y zaquizamíes y el maderamiento es todo de masonería y muy pintado de cosas de monstruos y otras figuras y labores.⁵⁸

Los comentarios que realizó Cortés en su crónica sobre los complejos arquitectónicos que encontró en la capital del imperio azteca resultan interesantes ya que los compara en grandeza y técnica con la arquitectura española, advirtiendo que en ninguna parte –ni siquiera en Europa- podía ser superada la capacidad constructora existente en Tenochtitlán, otorgando así un rango de igualdad a las edificaciones existentes en Europa y en la capital del imperio mexica, ya que exalta la grandeza de la arquitectura y la compara incluso con la existente en importantes ciudades españolas como Sevilla y Salamanca; claro está que el asunto sobre la ornamentación de los mismos no pasó desapercibido para el conquistador, quien distinguió de inmediato el labrado de figuras que representaban a las diversas divinidades del mundo mesoamericano y a las cuales se refirió de inmediato como monstruosas relacionando por este motivo a los edificios religiosos de la capital azteca con las *mezquitas* árabes existentes en Europa, debido a que éstos como aquellos eran templos de oración para los que los españoles consideraban como infieles, es decir, aquellos que no profesaban la religión católica. Resulta importante señalar que a pesar de que el conquistador considera que la escultura y la pintura representan figuras monstruosas, esto no se constituyó como un motivo que le hiciera menospreciar la habilidad y la técnica empleada en la fabricación de tales complejos.

⁵⁸ Ibíd. p. 62- 64

Lo anterior nos da la pauta para comenzar a considerar que el término de *monstruosidad* que utiliza el conquistador proviene de la connotación religiosa que estas figuras tenían para los pueblos indígenas, por representar a los diversos dioses del panteón mesoamericano, a quienes los naturales rendían culto en diversas formas y que fueron considerados por los españoles como la representación del demonio, ya que el edificio que describe Cortés en su segunda carta de relación no era otra cosa que uno de los tantos templos que existían en el valle de México, lo cual nos lo hace saber el cronista en su manuscrito:

Todas estas torres son enterramientos de señores, y las capillas que en ellas tienen son dedicadas cada una a un ídolo a que tienen devoción. Hay tres salas en esta gran mezquita donde están los principales ídolos de maravillosa grandeza y altura y de muchas labores y figuras esculpidas así en la cantería como en el maderamiento.⁵⁹

Como podemos observar, desde su llegada al actual territorio mexicano Cortés advierte que en varias de las culturas indígenas existen estructuras políticas y sociales bien definidas y también grandes ciudades que podían competir con cualquiera del mundo europeo sin embargo, es posible revelar que uno de sus mayores objetivos se centraba en conseguir la mayor cantidad de riquezas posibles para su patria, así como el honor y prestigio que por las mismas le otorgarían los reyes de España. Por ello, es posible advertir que en todas las cartas que remitió a los soberanos buscó justificar la conquista y colonización del nuevo territorio con el argumento que así lo permitía: la expansión del cristianismo en los territorios que fueran descubiertos por la corona española, por lo cual el demostrar la infidelidad de los indígenas era una condición básica para poder

⁵⁹ *Ibíd.* p. 64.

justificar el sometimiento de los mismos, razón por la que Cortés no pierde nunca la oportunidad de destacar la idolatría de las diversas culturas indígenas de Mesoamérica.

No obstante y a pesar de sus fines, el conquistador no escapó a la atracción que le provocaron diversas manifestaciones artísticas existentes en el imperio de Moctezuma entre las que destacan: la orfebrería y el arte plumario siendo tal su impresión ante las obras que pudo contemplar, que al respecto refirió en su crónica:

En lo del servicio de Mutezuma y de las cosas de admiración que tenía por grandeza y estado, hay tanto que escribir que certifico a vuestra alteza que yo no sé por do comenzar, que pueda acabar de decir alguna parte de ellas, porque como ya he dicho ¿qué más grandeza puede ser que un señor bárbaro como éste tuviese contrahechas de oro y plata y piedras y plumas todas las cosas que debajo del cielo hay en su señorío, tan al natural de oro y plata que no hay platero en el mundo que mejor lo hiciese y lo de las piedras con qué instrumentos se hiciese tan perfecto, y lo de pluma que ni de cera ni en ningún bordado se podría hacer tan maravillosamente?⁶⁰

En el relato de Cortés resulta sobresaliente encontrar los términos *natural* y *perfecto* ya que recordemos que desde la Edad Media se había considerado que el arte imitaba a la naturaleza, no porque copiara sus formas sino porque imitaba la operación de la naturaleza y por lo que podemos apreciar en el relato de Cortés, los indígenas habían justamente logrado imitar a la naturaleza produciendo con diversos metales figuras que parecían naturales. Por otra parte, Cortés describe la perfección de las obras que pudo observar, a lo que debemos añadir que a finales de la Edad Media algunos tratados comenzaron a considerar *bella* una obra, cuando estaba bien construida y cuando representaba fielmente el propio modelo

⁶⁰ Cortés, Op. Cit., p. 66.

y es evidente que el conquistador de México encontró ambos atributos en las figuras que pudo observar.

Estas consideraciones, inscritas en la crónica que Hernán Cortés envió a España nos permiten considerar que, a pesar de los contrastes que existían entre el arte de ambas culturas, los españoles lograron distinguir ciertas coincidencias entre las obras creadas en el mundo prehispánico y su propia cultura; resulta claro sin embargo que tras de su asombro y admiración, los españoles se percataron de la función religiosa que tenían muchas de las obras artísticas que encontraron en el México Antiguo y que motivó en la mayoría de las ocasiones el rechazo que los españoles experimentaron hacia diversas manifestaciones del arte prehispánico, principalmente hacia aquellas que de manera evidente representaban a las numerosas y diversas divinidades indígenas que se convertían a los ojos de los europeos en representaciones demoníacas.

En torno a lo anterior, el filósofo Luis Villoro consideró a Cortés como:

El humanista que reveló secretos y presidió el trascendental encuentro de dos culturas consciente de su papel histórico y en el vive no sólo el humanista renaciente sino también el hombre medieval con todos su prejuicios. El es el cruzado que defiende la fe con la punta de su espada. Brazo de Dios contra el pagano, es portador de una excelsa misión divina: castigar al infiel para aumentar el reino de Cristo.⁶¹

No obstante y a pesar de que la crónica de Cortés nos permite ilustrar cuáles fueron algunos de los primeros juicios que los europeos emitieron sobre el arte del México antiguo, resulta conveniente analizar la forma en la que otros personajes concibieron el arte que pudieron observar –por lo menos en la ciudad

⁶¹ Villoro Luis, *Los grandes momentos del indigenismo en México*, México, SEP/CIESAS, 1987, p.29.

de Tenochtitlán-. En este sentido debemos analizar algunos de los comentarios realizados por Bernal Díaz del Castillo, quien fue uno de los hombres más cercanos a Cortés y que tuvo una importante participación en los más sobresalientes episodios de la conquista del territorio mexicano por los españoles.

b) Bernal Díaz del Castillo

Bernal Díaz del Castillo fue uno de los primeros españoles que arribó al actual territorio mexicano, ya que acompañó la expedición de Francisco Hernández de Córdoba en 1517 cuando se tuvo noticia de la existencia de un nuevo territorio en el Nuevo Mundo; posteriormente viajó con Juan de Grijalva en una segunda expedición y en 1519 acompañó a Cortés en el viaje que sería el definitivo para la conquista de México.

Resulta importante destacar que los hechos narrados por Díaz del Castillo en torno a la conquista del territorio no fueron escritos por su autor sino treinta y ocho años más tarde de su arribo a la región de Mesoamérica, es decir alrededor del año de 1557, sin embargo su memoria logró retener algunos de los pasajes más importantes de la conquista y las características más sobresalientes sobre la forma de vida de las antiguas culturas indígenas de México, las cuales conoció durante su estancia en el territorio.

De esta forma, el soldado español recuerda su asombro al entrar a la ciudad de Tenochtitlán con estas palabras: *“Y de que vimos cosas tan admirables*

*no sabíamos que nos decir, o si era verdad lo que por delante parecía”*⁶² Al proseguir su relato, Díaz del Castillo refiere la expedición que tanto él, como Cortés y algunos otros soldados españoles realizaron en la ciudad de Tenochtitlan, en la que el cronista aporta datos fundamentales sobre el tema que nos ocupa; al respecto podemos apreciar que al igual que el conquistador de México, Díaz del Castillo y algunos otros europeos quedaron sorprendidos al contemplar la magnificente ciudad de Tenochtitlán:

Tornamos a ver la gran plaza y la multitud de gente que en ella había, unos comprando, e otros vendiendo, que solamente el rumor y zumbido de las voces y palabras que allí había sonaba más que de una lengua, e entre nosotros hubo soldados que habían estado en muchas partes del mundo, en Constantinopla e en toda Italia y Roma y dijeron que la plaza tan bien acompañada y con tanto concierto y tamaño e llena de tanta gente no la habían visto.⁶³

Debemos volver a ponderar que los españoles se percataron de los avances técnicos que había logrado la cultura azteca, para poder edificar una ciudad que era comparable con cualquier gran ciudad europea y aún con la capital del imperio bizantino, motivo por el cual los españoles encontraban grandes puntos de comparación entre esta cultura y cualquier otra del Viejo Mundo, entre ellos el tema que nos ocupa: el arte, del cual el cronista refirió en su manuscrito:

Pasemos adelante y digamos de los grandes oficiales que tenía de cada oficio que entre ellos se usaban. Comencemos por los lapidarios y plateros de oro y plata y todo vasiadizo, que en nuestra España los grandes plateros tienen que mirar en ellos, y de estos tenían tantos y tan primos en un pueblo que se llama Escapuzalco, una legua de Mejico. Pues labran piedras finas y chalchivis que son como esmeraldas, otros muchos grandes

⁶² Díaz del Castillo Bernal, *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España*, 2ª edición, México, Grupo Editorial Éxodo, 2004, p. 167. Debemos aclarar que hemos tomado la transcripción literal de la crónica de este personaje, motivo por el cual algunas palabras aparecen como era usanza en la época, o bien como las entendían los españoles, éstas últimas son básicamente aquellas en lengua náhuatl.

⁶³ Ídem, p. 189.

maestros. Vamos adelante a los grandes oficiales de asentar de plumas y pintores y entalladores muy sublimados, que por lo que agora hemos visto la obra que hacen, tenemos consideración en lo que entonces labraban; que tres indios hay agora en la ciudad de México tan primísimos en su oficio de entalladores y pintores que se dicen Marcos de Aquino, y Joan de la Cruz y el Crespillo, que si fueran en el tiempo de aquel antiguo o afamado Apeles o de Micael Ángelo o Berruguete que son de nuestros tiempos también les pusieran en el número de ellos.⁶⁴

Del relato de Bernal Díaz del Castillo, podemos rescatar varias consideraciones importantes; en primer lugar nos da una idea de la cantidad de artistas orfebres existentes en el mundo mesoamericano de los cuales califica su trabajo como primoroso, comparándolos con los artífices españoles; de la misma forma refiere el trabajo de los artistas plumarios y los pintores, no obstante debemos precisar que el cronista al hacer alusión a los entalladores y pintores se refiere al trabajo de artistas que son contemporáneos al tiempo en que escribe la crónica, es decir del año de 1557, sin embargo realiza un comentario por demás sugerente: “que por lo que agora hemos visto la obra que hacen, tenemos consideración en lo que entonces labraban”.

Al respecto, nos parece que Díaz del Castillo no estuvo del todo de acuerdo con lo que labraban y pintaban los artistas indígenas, lo cual era con mucha seguridad la representación de las diversas divinidades mesoamericanas, las cuales fueron totalmente rechazadas por el soldado en todo lo largo de su crónica. No obstante, dice tener consideración debido a las obras que hacían al momento al que alude el cronista y las obras que se hacían alrededor de 1557, las cuales no pueden ser otras que imágenes religiosas que buscaban satisfacer la demanda de los diversos templos que se fundaban en el territorio de la Nueva España. Otra de

⁶⁴ Ibid. p.183.

las cuestiones que es destacable del relato del soldado es el hecho de que, veladamente podemos percatarnos que no sugiere que luego de la conquista los españoles hayan instruido a los indios en el arte de labrar o pintar, lo cual indica que emplearon el conocimiento que tenían desde la época prehispánica sólo que realizando imágenes que seguramente eran aceptadas por los españoles, como figuras de personajes importantes dentro de la religión católica.

En este sentido y a lo largo de toda su obra, es perceptible el rechazo que le provocaron al cronista algunas de las obras de los artistas indígenas del territorio, ya que no pierde oportunidad para destacar la religión idolátrica que mantenían los habitantes de Mesoamérica en palabras como estas:

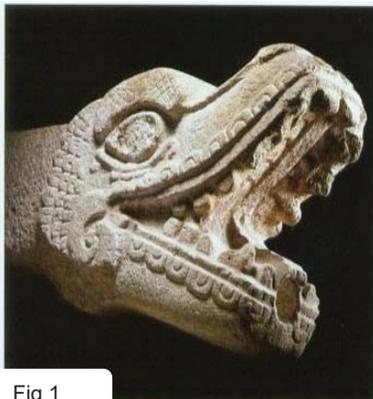


Fig 1

Y un poco apartado del gran cu estaba otra torrecilla que también era casa de ídolos o puro infierno, porque tenía a la boca de la una puerta una muy espantable boca de las que pintan que dicen que están en los infiernos, con la boca abierta y grandes colmillos para tragar las ánimas; e así mismo estaban unos bultos de diablos y cuerpos de sierpes junto a la puerta⁶⁵

Resulta evidente que los españoles, al percatarse de la connotación religiosa que tenían diversas obras en el mundo indígena las catalogaron de inmediato como demonios y recordemos que el sentido de la belleza durante todo el período medieval había estado asociado con los valores espirituales del bien, motivo por lo que, aunque las obras estuviesen bien confeccionadas, los conquistadores no podían relacionar esta categoría con aquello que era la antítesis de la religión católica, lo cual lo deja bien claro Bernal Díaz en otro pasaje de su relación:

⁶⁵ *Ibíd.* p. 192.

Y nuestro capitán dijo a Montezuma con nuestra lengua, como medio riyendo Señor Montezuma: no se yo como un tan gran señor e sabio varón como Vuestra Majestad es, no haya colegido en su pensamiento como no son estos vuestros ídolos dioses: sino cosas malas que se llaman diablos.⁶⁶

Lo anterior nos deja muy claro que dentro del pensamiento religioso de los españoles, las obras que representaban a las divinidades de los pueblos prehispánicos fueron consideradas demonios, sin embargo no por que las obras estuvieran mal construidas sino por lo que representaban como hemos dicho anteriormente, -sin embargo esto será tema a tratar más ampliamente en páginas



Fig. 2
Escenas del Apocalipsis de Dürer

posteriores-. No resulta difícil imaginar la escena que nos acaba de referir, el cronista al encontrarse con la figura de una serpiente (muy posiblemente representando a Quetzalcóatl)⁶⁷ la cual se había configurado desde los

primeros años del cristianismo como la representación del demonio, tal como da cuenta de ello el apóstol Juan en su libro de las *Revelaciones* o *Apocalipsis* e incluso en los libros de Sabiduría de la Biblia donde se describe al Leviatán, especie de cocodrilo gigante capaz de tirar fuego por la boca; esta figura fue muy recurrente en las representaciones del infierno de la plástica medieval y con el transcurso del tiempo se desarrolló como modelo frecuente de las fauces del infierno.⁶⁸

⁶⁶ *Ibíd.* p. 191.

⁶⁷ En la imagen se puede observar una de las representaciones de la difundida divinidad mesoamericana conocida como Quetzalcóatl o Serpiente Emplumada y un grabado de Dürero de 1498 que representa una de las escenas del Apocalipsis. Nótese la semejanza iconográfica que ambas guardan.

⁶⁸ Ortiz Zavala Mónica, “Nuestra Señora de la Luz”, en: Siagut Nelly et. al. *Catálogo de Pintura del Museo de Arte Colonial*, México, SECUM/COLMICH, 2006, p.147.

Narraciones como ésta se encuentran frecuentemente en la crónica del soldado, quien desafortunadamente no nos aporta más datos sobre el arte y las obras de los indígenas mesoamericanos, ya que no existen crónicas de laicos que nos aporten su visión sobre este asunto. Al respecto debemos señalar que los comentarios analizados aquí son importantes pues nos muestran la visión y los juicios que la gente común pudo haber realizado del arte antiguo de México y podemos observar las diferencias que existen entre la crónica de Cortés y la de Díaz del Castillo, entre las cuales podemos identificar incluso la disparidad del lenguaje que utilizan los dos personajes y los juicios que hacen de las obras, ya que, es posible advertir que la formación académica de Cortés le permite describir y apreciar con una disposición más abierta las obras que encuentra en la ciudad de Tenochtitlán mientras que Bernal Díaz tiende a ser más impresionable y destacar los demonios e ídolos que existían en los muchos templos existentes en la antigua capital del imperio azteca; además de ello, es posible identificar que para el soldado importa más el mérito militar y destacar su participación en las hazañas realizadas en la conquista del territorio, lo cual puede apreciarse justamente cuando al estar describiendo de breve manera algunas de las artes y oficios que pudo distinguir en la capital del imperio mexicana señala: *“E porque yo estoy harto de escribir sobre esta materia y más lo estarán los curiosos lectores dejaré de decir e diré como fue nuestro Cortés con muchos de nuestros capitanes e soldados a ver Tutelulco”*.⁶⁹

⁶⁹ Díaz del Castillo... *Ibíd.* p. 183.

Debido a ello, debemos ahora distinguir algunos otros comentarios sobre el arte y los artistas del México antiguo a través de algunas otras crónicas realizadas por miembros de las distintas ordenes religiosas que arribaron al territorio mexicano, luego de haber sido consumada la conquista por Cortés. Es importante aclarar que debido a que el objetivo de los misioneros fue el de evangelizar a la población indígena los frailes debieron manifestar desde su llegada al territorio su más excelsa objetividad hacia cada uno de los antiguos elementos que formaban parte de la cultura indígena, con el propósito de destruir cualquier tipo de vestigio que tuviera relación con lo que los españoles consideraban una religión idólatra, por lo que sus juicios acerca de algunas manifestaciones artísticas será importante para formarnos una idea más clara de la concepción que los españoles tuvieron sobre el arte prehispánico en México y, en este sentido no podemos dejar de lado las importantes apreciaciones que tuvo fray Bernardino de Sahagún en el tema que nos ocupa.

c) Bernardino de Sahagún

Sin lugar a dudas la *Historia General de las Cosas de la Nueva España* del franciscano Bernardino de Sahagún es una de las crónicas más magnificentes escrita en uno de los períodos más tempranos de la época colonial en México. La llegada del fraile al territorio en el año de 1529 le permitió observar casi en su integridad a muchos de los pueblos indígenas del territorio y sobre todo rescatar, por medio de la tradición oral de los indios más ancianos, la memoria histórico-cultural de las distintas culturas de la región.

Debemos hacer hincapié, en que existen grandes diferencias entre los objetivos que Cortés y Sahagún persiguieron en el actual territorio mexicano ya que como hemos mencionado líneas atrás, para Cortés era fundamental mostrar los argumentos básicos que le permitieran llevar a cabo la conquista y colonización de las tierras descubiertas, buscando de manera inequívoca el prestigio y riquezas que ello conllevaría. Para Sahagún en cambio, religioso de la orden franciscana, el motivo de la estancia en el ya por entonces virreinato de la Nueva España era el coadyuvar en la evangelización de la población indígena que habitaba la amplia zona geográfica del territorio, sin embargo, no cabe duda de que su interés humanista le llevó a construir uno de los manuscritos más completos que sobre el actual territorio mexicano se escribieron durante la época y que ha sido considerado por Octavio Paz, como uno de los que fundan la ciencia antropológica⁷⁰ y sobre el que Ángel María Garibay consideró que, si la usanza de aquella época lo hubiera permitido se hubiese llamado *Enciclopedia de la cultura nahua*.⁷¹

No obstante, a pesar del espíritu religioso que se imponía en el fraile podemos deducir que el franciscano pudo comprender gran parte de la cultura de los pueblos indígenas de Mesoamérica condenando incluso a sus homólogos españoles por haber destruido la forma de gobierno que se tenía en el México Antiguo, ya que si bien es cierto que el fraile consideró que *“la templanza y abundancia de la tierra y las constelaciones que en ella reinaban provocaban que la naturaleza humana tendiera a ser ociosa y muy dada a los vicios sensuales”*,

⁷⁰ Paz Octavio, *El arte de México, Materia y Sentido*, Op. Cit. p. 42-43.

⁷¹ Sahagún fray Bernardino, Op. Cit, p.535.

fray Bernardino reconoció que la filosofía moral había enseñado mediante la experiencia, a los “naturales” que para vivir moral y virtuosamente era necesario el rigor, la austeridad y ocupaciones continuas en cosas provechosas a la república, por lo que Sahagún condena de alguna manera la culminación de esta forma de vida luego de la llegada de los españoles, quienes en palabras del fraile:

Echaron por tierra todas las costumbres y maneras de regir que tenían los naturales y quisieron reducirlos a la manera de vivir de España, así en las cosas divinas, como en las humanas, teniendo entendido que eran idólatras y bárbaros, perdiéndose todo el regimiento que tenían... (y añadía) es gran vergüenza nuestra que los indios naturales cuerdos y sabios antiguos supieron dar remedio a los daños que esta tierra imprime en los que en ella viven, obviando a las cosas naturales con contrarios ejercicios; y nosotros nos vamos al agua debajo de nuestra malas inclinaciones.⁷²

Mediante este razonamiento el franciscano no sólo admitió que los indios estaban totalmente dotados de razón sino que incluso advierte en los españoles “vicios” superiores a los de los naturales a pesar de que estos últimos fueran considerados como *bárbaros*. Sin embargo, respecto al calificativo que de bárbaros se daba a los indios, el propio Sahagún dejó en claro su postura sobre este asunto, así como los argumentos que nos hacen pensar que el franciscano encontró grandes similitudes entre las culturas indígenas de México y varias de las civilizaciones existentes en el mundo antiguo, sobre todo en sus procesos históricos y sus formas de vida; ello puede apreciarse cuando Bernardino afirma:

Todas las naciones, por bárbaras y de bajo metal que hayan sido han puesto los ojos en los sabios y poderosos para persuadir y en los hombres eminentes en las virtudes morales, y en los diestros y valientes los ejercicios bélicos...hay de esto tantos ejemplos entre los griegos y latinos, españoles, franceses e italianos que están los libros llenos de esta materia. Esto mismo se usaba en esta nación indiana y más principalmente entre los mexicanos,

⁷² *Ibidem*, p.578-580

entre los cuales, los sabios retóricos y virtuosos y esforzados eran tenidos en mucho; y de estos elegían para pontífices, para señores y principales y capitanes por de baja suerte que fuesen. Estos regían las repúblicas y guiaban los ejércitos y presidían los templos.⁷³

Observamos que el fraile lejos de considerar -como muchos de sus contemporáneos- a la región de Mesoamérica como un mundo exótico y a sus habitantes como bárbaros e incivilizados advierte las semejanzas que se encuentran entre estos y cualquiera de las culturas que se habían desarrollado en la historia de la humanidad, desde Grecia Clásica hasta Europa occidental. Con este criterio y seguramente arremetiendo contra los que se empeñaban en asegurar la barbarie de los indios, el franciscano agregó en su crónica:

En este libro se verá muy claro que lo que algunos émulos han afirmado, son ficciones y mentiras, hablan como apasionados y mentirosos, porque lo que en este libro está escrito no cabe en entendimiento de hombre humano el fingirlo, ni hombre viviente pudiera fingir el lenguaje que en él está. Y todos los indios entendidos, afirmarían que este lenguaje es propio de sus antepasados, y obras que ellos hacían.⁷⁴

Claro está que la religión que mantenían las culturas mesoamericanas fue condenada por el franciscano, ya que a pesar de exaltar su forma de gobierno el fraile consideró:

Si aquella manera de regir no estuviera tan infincionada con ritos y supersticiones idolátricas, paréceme que era muy buena, y si limpiada de todo lo idolátrico que tenía y haciéndola del todo cristiana, se introdujese en esta república indiana y española, cierto sería gran bien y sería causa de librar así a la una república como a la otra de grandes males y de grandes trabajos a los que las rigen.⁷⁵

⁷³ Ibíd. p. 297.

⁷⁴ Ibíd. p.297.

⁷⁵ Ibíd. p. 580.

Sin embargo, la religión de los indios que era considerada idolátrica por los españoles, no constituyó un impedimento para que aflorara en el franciscano su espíritu intelectual y su interés por conocer y difundir la memoria histórica y cultural de las culturas prehispánicas le llevó a fijar la mirada -entre otros muchos aspectos- en el arte que habían desarrollado los pueblos indígenas, describiendo de manera minuciosa no sólo las obras, sino también a los artistas, las técnicas utilizadas y los materiales constitutivos de muchas de las piezas que despertaron su asombro y sus elogios, razón por la que el fraile dedicó varios capítulos de su obra al tema del arte antiguo de México.

De esta forma, algunas de sus más importantes valoraciones sobre el arte prehispánico de México fueron integradas en su libro noveno, al cual tituló: *De los Mercaderes y Oficiales de oro, piedras preciosas y plumas ricas*, y en donde el religioso advierte: “*Aquí se divulga la relación de cuantos artífices: los que llaman tolteca (labradores), amanteca (plumarios), tequitlhuaque (gente que trata los metales finos de oro y plata), tltecque (cortadores de piedras en general) y chalchiuhtltecque (gematistas).*”⁷⁶

Resulta en sobremanera importante distinguir que a diferencia de otros cronistas Sahagún rescató los vocablos con que eran identificados en lengua náhuatl los hombres que se dedicaban a crear obras de arte, puesto que como hemos referido al inicio de este capítulo el vocablo *toltécatl* hacía referencia al hombre refinado, sabio y artista y este mismo concepto está presente en la pluma del fraile cuando hace referencia a los artífices de las distintas obras del México

⁷⁶ *Ibíd.* p. 520.

Antiguo, correlacionando en la mayoría de los casos el trabajo de los artistas europeos e indígenas.

Sahagún inició su relación sobre el tema del arte de los pueblos mesoamericanos con *el arte de los metales*, mismo que había provocado el asombro de Cortés algunos años antes y sobre el cual refirió no sólo su impresión sobre las obras que contempló, sin también la división del trabajo que ellas implicaban y los diversos materiales y técnicas que para ello se utilizaban:

de los labradores de oro y plata son diversos los oficios y se dividen y reparten sus artes y hechuras...con carbón, con cera diseñaban, dibujaban algo con lo que fundían metal precioso, sea amarillo sea blanco, con esto daban principio a su arte.⁷⁷

Además de ello, el franciscano detalla la manera en la que estos creaban una figura con las siguientes palabras:

Si se comienza la figura de un ser vivo, de un animal, se graba, no más se sigue la semejanza, se imita lo vivo...sea una tortuga, exactamente así se dispone el carbón: su caparazón con que se irá moviendo, su cabeza que sale de dentro de él, que se mueve, su pescuezo y sus manos, como que las está extendiendo...y luego se desnuda se frota con lo cual se hermosea mucho y viene a brillar mucho, a resplandecer, a echar fulgores de sí.⁷⁸

Llama nuestra atención el énfasis que el cronista pone en su descripción, en la cual indica que el artista indígena seguía la semejanza de la naturaleza, imitaba lo vivo, característica que fue también señalada por Cortés al referirse justamente al trabajo de los indígenas con el metal y que como hemos dicho fue una característica relacionada con el arte durante la Edad Media y que se encuentra presente también en los ideales renacentistas, ya que los artistas europeos del

⁷⁷ *Ibíd.* p.p. 520-521.

⁷⁸ *Ibíd.* p.p. 522-523.

Renacimiento, buscaron la imitación de la naturaleza. Por otra parte, encontramos en la descripción realizada por Sahagún el término *hermosea*, el cual como hemos indicado en páginas anteriores provenía del griego *kalón* derivando en el vocablo *hermoso* y comenzó a asociarse durante el medioevo a las obras de arte.

Así mismo, podemos percibir que el franciscano hace énfasis, mediante tres vocablos distintos al tema de la luz: brillar, resplandecer y fulgores. Sobre lo anterior recordemos que hemos también señalado que los hombres de la Edad Media manifestaron el gusto por el color y la luz y que incluso Alberto Magno consideraba que la esencia universal de lo bello consistía en el resplandor sobre las partes proporcionadas de la materia. De esta manera podemos percibir en las apreciaciones que Sahagún realiza sobre algunas de las obras realizadas en el México antiguo diversas nociones estéticas que se habían logrado concretar hasta ese momento, lo cual quedará mayormente explicitado a mediada que avancemos en los juicios que sobre los diversos trabajos artísticos realiza el cronista.

Al respecto debemos señalar que quizás fue el arte plumario la manifestación que más asombró -no sólo a Sahagún- sino también a una gran cantidad de europeos que pudieron contemplar las obras que algunos pueblos indígenas realizaban con plumas de las distintas aves que existían en el territorio, tal vez por la novedad que esta técnica tenía para los españoles, motivo por el cual el franciscano -como varios de sus contemporáneos- comparó el oficio de los artífices plumarios, con el de los pintores europeos, refiriendo en su crónica la

larga tradición que tenía éste arte, haciendo hincapié en su permanencia luego de la conquista del territorio por los europeos:

Cuando finalmente tomó incremento el arte, la pintura de plumas fue hasta el tiempo de Moctezuma...llegó a progresar porque se consiguieron plumas de Quetzal...pero ahora como ya no se necesitan mucho las insignias aún siguen su camino y va adelante el manufacturar y adornar con plumas tal como era usanza y arraigada costumbre de los antiguos habitantes de Amatlán. De esta manera la gente que viene después va conociendo éste hermoso arte.⁷⁹

Sahagún describió y destacó el trabajo de los artistas plumarios o *amanteca*, de la siguiente manera:

El oficial de plumas es único, hábil e ingenioso en el oficio. El tal oficial si es bueno suele ser imaginativo, diligente, fiel, y conveniente y despachado para juntar y pegar a las plumas y ponerlas en concierto y con ellas siendo de diversos colores hermohear la obra, al fin muy hábil para aplicarlas en su propósito.⁸⁰

Al describir las obras realizadas por los *amantecas*, podemos observar que Sahagún vuelve a utilizar el término hermohear, del cual ya hemos señalado su importancia en líneas anteriores, sin embargo, a este se suman algunas otras nociones que debemos analizar debido a su trascendencia; entre ellas encontramos las siguientes categorías con las que el fraile calificó el trabajo de aquellos que eran buenos en su oficio: hábil e ingenioso, imaginativo, diligente, conveniente y despachado para pegar las plumas y ponerlas en concierto y con ellas siendo de diversos colores hermohear la obra.

Quizás uno de los términos que mayor resonancia tiene para nosotros es el de imaginativo, en una época en la que la imaginación aún no era asociada

⁷⁹ Ídem. p. 529.

⁸⁰ *Ibíd.* 553.

totalmente al término del arte, aunque recordemos que fue también durante la Edad Media cuando hizo su aparición el problema sobre la idea o inspiración del artista en la creación de una obra, aspecto que fue explicitado por los tratadistas de la época como una iluminación o gracia intelectual que el artista recibía de Dios; además de ello, debemos señalar que el término *imaginación*, comenzó a figurar como una categoría relacionada con la belleza durante la época renacentista.

Por otra parte Sahagún alude a la habilidad de los artistas indios en pegar las plumas y ponerlas en concierto, buscando con sus colores hermostrar la obra, lo que nos permite entrever las características que se habían conjuntado hasta ese momento para reconocer la belleza de una pieza, puesto que como hemos indicado, desde el siglo V San Agustín de Hipona había establecido que la belleza de un objeto se juzgaba a partir de tres cosas: especie, número y orden y, a esta noción se sumaría después el factor de la luminosidad y el color. Estas características sobrevivieron y aún se consolidaron durante el Renacimiento italiano y Leone Battista Alberti concluiría que –por lo menos en la pintura- las partes debían concordar entre sí y lo harían si en cuanto a cantidad, función, clase y color y en todos los demás aspectos armonizan en una única belleza y es fácil apreciar que todo ello lo percibió Sahagún en las obras de arte plumario realizadas por los indígenas que habitaban el territorio quienes por lo que podemos observar en la crónica del franciscano, lograban el concierto y el principio de la *armonía* que había sido trascendental desde la Grecia antigua.

Algunas de estas nociones se encuentran también en la crónica de Sahagún cuando alude al trabajo de los pintores indígenas, a los cuales describe de la siguiente forma:

El pintor en su oficio sabe usar de colores y dibujar o señalar las imágenes con carbón y hacer muy buena mezcla de colores y sábelos moler muy bien y mezclar. El buen pintor tiene buena mano y gracia en el pintar y considera muy bien lo que ha de pintar y matiza muy bien la pintura y sabe hacer las sombras y los lejos y los follajes.⁸¹

En esta descripción podemos apreciar que el fraile hace alusión a la habilidad de las manos indígenas para dibujar y usar los colores e introduce una nueva categoría: *Gracia*. Esta noción, fue utilizada por el franciscano no sólo para referirse a los pintores, sino que fue común en la caracterización de algunas otras obras artísticas a las que alude fray Bernardino en su manuscrito, junto con varias más que son de especial interés en este análisis y que fueron insertadas por el autor con el afán de explicar las técnicas y los materiales de los diversos artistas indígenas. Con la finalidad de no ser redundantes en algunos de los aspectos que hemos señalado ya, acerca de las características que poseían los artistas del México antiguo, intentaremos realizar una síntesis de los comentarios que hace Sahagún en su crónica, ya que ellos son por demás ilustrativos con la finalidad de analizarlos posteriormente.

Debemos señalar que, además de lo que ya hemos comentado acerca del trabajo que se hacía con los metales Sahagún advierte:

De los labradores de oro y plata son diversos los oficios y se dividen y reparten su artes y hechuras...otros se llaman ajustadores, estos son precisamente artistas...con carbón, con cera diseñaban, dibujaban algo con lo que fundían metal precioso, sea amarillo, sea blanco, con esto daban

⁸¹ *Ibíd.* p. 554.

principio a su arte...el platero es conocedor del buen metal y de él hace cualquiera obra sutil y artificiosamente.⁸²

Con el objetivo de mostrar las técnicas utilizadas por los indígenas el fraile prosigue:

Y luego se desnuda, se frota con lo cual se hermosea mucho...ahora en donde quiera que se necesite su obra ya sea de pintura de plumas, ya sea de artefacto de plumas...de esta manera labran todo lo que quieren unidos a los de arte plumaria...al pintar y disponer una buena pintura principalmente lo hace el pintor artístico con esto se hace obra de arte...cuando se ha preparado todo en ella se aprieta el molde pues en él se halla la impresión de cualquier artefacto, un ala, un pájaro, una flor, o una rama de planta, cualquier cosa de hermoso aspecto...el oficial del cualquier oficio mecánico primero es aprendiz y después es maestro de muchos oficios y de tantos que de él se puede decir que es omnis homo...el buen oficial mecánico se le entiende bien el oficio en fabricar e imaginar cualquier obra...al fin es muy apto y diestro para trazar, componer, ordenar y aplicar cada cosa por sí.⁸³

En torno a lo anterior y de acuerdo con lo que hemos podido apreciar líneas arriba, es interesante percibir que el fraile utilizó en su crónica, las categorías que se habían sintetizado hasta ese momento en torno al arte y la belleza de las cuales podemos destacar las siguientes: *artes, artistas, hermosea, obra de arte, imaginar, hábil, ingenioso, imaginativo, sutil y gracia.*

Claro está, que como hemos indicado el término arte, tenía una acepción mucho más amplia de lo que por el término entendemos hoy en día, sin embargo es posible distinguir varias de las nociones que de alguna manera relacionaban a la belleza con el arte y más aún resulta interesante apreciar la permanencia que estas nociones o términos van tomando durante esta época en relación con el sentido moderno de arte, sin lugar a dudas por las nuevas ideas introducidas por

⁸² Ibid. p. 520.

⁸³ Ibid. p.p. 523-525.

el movimiento renacentista, ya que como lo ha señalado el filósofo Teo Ramírez, entre los términos que señalaban la experiencia sensible y que pudieron conjugarse durante el Renacimiento originando así el amplio significado que hoy tenemos del arte, destacan: sensibilidad, belleza, gusto, arte, imaginación, expresividad, creación, percepción, interpretación.⁸⁴

A lo anterior, debemos agregar la importancia de dos de las categorías que utiliza el franciscano en su crónica: *Sutil* y *Gracia*. Respecto a la primera debemos indicar que durante la Edad Media no se habló mucho de sutileza, sin embargo Tatarkiewicz refiere que, en cierta ocasión cuando el historiador polaco Jan Dlugosz (1415-1480) le encargaba una copia de una cortina al pintor Jan de Sacz le especificó que está fuera aún más sutil que el original, lo que significaba que tenía que ejecutarse de un modo más delicado y esmerado.⁸⁵ Tatarkiewicz, asegura que el término *Sutil* se comenzó a configurar como una categoría propia del moderno concepto de arte a partir del Renacimiento haciéndose genuinamente popular durante el periodo manierista hacia finales del siglo XVI, cuando la sutileza se adecuó a la época y se convirtió en un concepto de primera importancia y su relación con la belleza fue formulada de modo claro por Jerónimo Cardano en 1550, quien escribió que las cosas que son simples y claras las podemos comprender fácilmente, captar su armonía y su belleza, por lo que denominamos sutiles estas cosas igual que denominamos bellas las cosas que son simples y claras. Por lo que se refiere a la categoría de *Gracia* podemos decir que durante la época del Renacimiento la *grazia* recuperó su significado y se convirtió en algo

⁸⁴ Ramírez Mario Teodoro, Op. Cit. p. 16.

⁸⁵ Tatarkiewicz Op. Cit. p.202

cercano a la belleza, siendo considerada como la conducta y apariencia libre, no forzada, su antítesis se constituía por la caracterización de la rigidez y artificialidad.⁸⁶

Por otro lado, resulta importante señalar que, de la misma forma que el fraile alude a las habilidades de los indígenas para realizar una obra de arte que conjuntaba las características para el deleite del espectador, el cronista también refiere las obras que no logran reunir las características necesarias para ser consideradas como hermosas o bien acabadas de acuerdo con lo que ello significaba en la época atribuyendo su imperfección a los autores de las mismas, refiriéndolo de la siguiente forma:

[Del oficial de pluma]⁸⁷ El que no es tal, es tosco y de rudo ingenio, bozal y nada vivo para hacer bien su oficio, si no que cuanto se le encomienda todo lo hecha a perder. [Del platero] El mal platero no sabe acendrar la plata, déjala revuelta con ceniza, es astuto para sacar y hurtar algo de plata. [Del pintor] El mal pintor es de malo y bobo ingenio y por esto es penoso y enojoso y no responde a la esperanza del que da la obra, ni da lustre a lo que pinta, y matiza mal, todo va confuso, ni lleva compás o proporción de lo que pinta, por pintarlo de prisa].⁸⁸

La crónica del franciscano Bernardino de Sahagún es por demás ilustrativa para formarnos una idea de la manera en la que los españoles del siglo XVI se enfrentaron al arte indígena de México y como mencionamos anteriormente una de las características más sobresalientes de la obra del fraile la constituye el hecho de que en ella se recogieron los vocablos que en lengua náhuatl hacían referencia a los diversos artistas del México antiguo, además de conservar casi de

⁸⁶ Ídem p.p. 202-203

⁸⁷ Los corchetes son nuestros.

⁸⁸ Sahagún fray Bernardino de, *Ibíd.* p.p. 553-554.

manera literal la propia concepción que sobre su arte mantenían los indígenas que habitaban el territorio, por lo que podemos apreciar que Sahagún respetó la originalidad de los datos que fueron recabados por sus informantes, añadiendo sin embargo a ellos, sus propios juicios de valor, en los que como hemos visto integró la visión europea occidental que del arte se tenía hasta ese momento.

Resulta interesante apreciar que esta característica no se encuentra en ningún material manuscrito realizado por los europeos durante la época colonial en México, ya que si bien es cierto que la mayoría de los cronistas hacen en menor o mayor grado alusión al arte prehispánico todos fundan sus juicios desde un punto de comparación que surge de la lengua española sin indagar sobre la propia concepción que los indígenas mantenían de su arte.

No obstante, además de las crónicas de aquellos personajes que por alguna razón arribaron al actual territorio mexicano, existen varios testimonios de grandes figuras dentro de la historia del arte universal que emitieron importantes comentarios acerca del arte indígena de Mesoamérica, debido a la gran cantidad de piezas que fueron enviadas al Viejo Continente desde la llegada de Hernán Cortés y dada su importancia vale la pena acercarnos a estos comentarios con la finalidad de obtener una mayor visión sobre la forma en que fue considerado el arte antiguo de México.

d) Otros testimonios europeos sobre el arte prehispánico de México

Sin temor a equivocarnos, podemos asegurar que uno de los testimonios más elocuentes que existen sobre el arte prehispánico de México fue el que realizó Alberto Durero al conocer algunos de los objetos que le fueron enviados a Carlos V. Al respecto, el filósofo Juan Flo realizó un breve ensayo titulado: *El concepto de Arte y la recepción del arte prehispánico en el siglo XVI*. Debido a ello, nos acercaremos a los comentarios de Durero a través de este autor, ya que uno de los objetivos de su ensayo comparte el fin que perseguimos en este capítulo: observar el arte prehispánico en la mirada de los cronistas novohispanos, utilizando para ello las fuentes documentales que algunos europeos nos legaron con importantes juicios de valor sobre el arte de los indígenas mesoamericanos y para lo cual Flo se sirve de las palabras del artista italiano ya mencionado y del cronista Pedro Mártir de Anglería.

Al respecto, el filósofo indica que Durero tuvo oportunidad de apreciar algunas piezas del arte de la cultura nahua en 1520, cuando realizaba un viaje por los países bajos dejando asentado en su diario la impresión que le causaron estos objetos con las siguientes palabras:

También he visto las cosas que han traído al rey desde las nuevas tierras del oro: un sol de oro macizo grande como de una braza, también una luna de plata maciza del mismo tamaño; además dos habitaciones llenas de arneses, de la gente de allí, así como toda clase de armas, cotas instrumentos de tiro, escudos maravillosos, vestiduras extrañas, colgaduras de lecho y toda clase de objetos sorprendentes para diversos usos; y todo esto es muy hermoso de ver, más que prodigios. Son tan preciadas que se les valora en 100,000 florines. En toda mi vida no he visto nada que me haya alegrado tanto el corazón como estas cosas, pues he visto allí obras de arte maravillosas y he

quedado admirado por el ingenio sutil de los hombres de países extraños. Y no podría explicar lo que sentía ante todo aquello.⁸⁹

En relación con ello, Flo considera –y compartimos su opinión- que Durero es un *informante privilegiado*, ya que se formó en la Italia del Cinquecento, no es un erudito ni un filósofo y conserva la naturalidad y el buen sentido del artesano y cierta fidelidad a épocas pasadas motivo por el cual sus contemporáneos le calificaban de hacer *a l'antico*. El autor de este ensayo pondera que la expresión de Durero: *Opera de Arte* podría inscribirse dentro de la vieja noción (hacer algo con maestría dentro de una profesión u oficio) o bien a incluir el sentido de Arte como lo entendemos en la actualidad puesto que es esta la época en la que la dignidad de las artes que él mismo practica está ya ampliamente reconocida, por lo cual esa inclusión adquiere un nuevo sentido. No obstante, Flo termina por considerar que ninguna de las dos cosas describe verosímilmente la actitud de Durero y argumenta que es posible sustentar y sin que ambas cosas se contrapongan una actitud deslumbrada ante las artes menores y por otra reconocer un estatuto especial para ciertas artes superiores que dan al pintor los mismos títulos que al humanista.⁹⁰

Sin embargo y a través de algunos otros autores, Juan Flo considera que, si queremos acercarnos de manera adecuada al testimonio de Durero sobre el arte prehispánico tenemos que esforzarnos en preservar la fluidez de su concepto de arte no cristalizado y que puede extenderse y contraerse de diversas maneras.

⁸⁹ Flo Juan, *El concepto de Arte y la recepción del arte prehispánico en el siglo XVI*, en: www.fhuce.edu.uy

⁹⁰ Ídem

A lo anterior, Flo cuestiona la postura de Fest., quien enfrenta la disyuntiva de considerar si Durero es todavía un hombre medieval y por lo tanto no posee un concepto de arte o es un renacentista y entonces su concepto no puede aplicarse a esos objetos de artesanía. Posteriormente el filósofo hace un breve recuento sobre algunas teorías referentes al concepto o noción de arte moderno, concluyendo que para entender el modo como se configura el concepto de arte es indispensable reconstruir lo que él llama el concepto práctico con el que operan los sujetos en cierta cultura y que para realizar esa reconstrucción es peligroso guiarnos por las formulaciones del discurso letrado.⁹¹

De esta manera y por lo que hemos comentado en páginas anteriores consideramos que al igual que Sahagún, Durero manifiesta el concepto que de Arte se había consolidado hasta ese momento; en nuestra opinión personal creemos que no resulta práctico reducir las opiniones del artista, al tradicional concepto de arte medieval y tampoco asegurar que lo utiliza en el sentido moderno con que entendemos la palabra arte, puesto que como hemos analizado, el término se fue consolidando de manera paulatina, sin embargo, nos parece que el pintor conjunta ciertas nociones -de las que ya hemos realizado algunas observaciones- que nos permiten distinguir términos como: hermoso, arte maravilloso, prodigioso y sutil, los cuales como hemos observado habían comenzado a relacionarse con el término de arte desde la Edad Media y si estas nociones eran usadas por hombres como Cortés, Sahagún e incluso Díaz del Castillo, para de alguna manera expresar su experiencia estética hacia las obras

⁹¹ *Ibidem*

de una cultura completamente diferente a la suya, resuenan en la voz de un artista universalmente reconocido como el adagio que presume su conjunción permanente en el moderno concepto de arte, sobre todo si consideramos, -como hemos mencionado en páginas anteriores-, que entre la Edad Media y el Renacimiento no existe una ruptura total y si por el contrario puntos de coincidencia entre ambas épocas.

Por otra parte Flo hace alusión a los juicios que sobre el mismo tema emitió Pedro Mártir de Anglería citando las siguientes palabras del cronista indiano:

Llevan tiaras y mitras con varias joyas, engastadas y llenas de piedras azuladas que parecen zafiros. De sus casquetes, ceñidores y abanicos de plumas, no se que decir. Entre todas las alabanzas que en estas artes ha merecido el ingenio humano merecerán estos llevarse la palma. No admiro el oro y las piedras preciosas, lo que me pasma es la industria y el arte con que la obra aventaja a la materia: he visto mil figuras y mil caras que no puedo describir; me parece que no he visto jamás cosa alguna que por su hermosura pueda atraer tanto las miradas de los hombres.⁹²

A lo anterior, el autor del ensayo sobre *el concepto de arte y la recepción del arte prehispánico durante el siglo XVI*, manifiesta que el tono del cronista es igual de entusiasta que el de Durero y que no tienen:

Ambos igual en ningún otro testimonio de ese siglo ni dos siglos siguientes. Hay otras descripciones de época que aprecian y admiran el presente de Moctezuma, pero la de Bernal Díaz, se limita a considerarlo como “gran obra de mirar” y a elogiar “ánades de oro de muy prima labor y muy al natural”. La única que muestra un cierto entusiasmo es la de Herrera que reitera –y quizás toma prestada- una apreciación de Pedro Mártir.⁹³

⁹²Ibíd

⁹³Ibíd

Al respecto hemos demostrado líneas atrás que tanto Cortés como Sahagún se maravillaron por las obras de los antiguos mexicanos y en especial por las del imperio de Moctezuma, motivo por el que Flo nos deja con cierta interrogante de haber pasado desapercibidos los comentarios del conquistador, -que no era un hombre iletrado- y los del fraile –cuya crónica es magnificante- y la de muchos otros cronistas que por motivos de espacio no introducimos aquí pero que hacen alusión al arte prehispánico de manera muy similar a la de Cortés y fray Bernardino, sin embargo, en algunos párrafos posteriores volveremos sobre este asunto, ya que antes nos parece importante destacar algunas cuestiones de interés sobre los juicios que realiza Flo, en torno a la descripción de Pedro Mártir.

El filósofo manifiesta que existe en el testimonio del cronista un dato significativo, cuando habla no solamente de hermosura, sino que distingue entre industria y arte, lo que indica dos cosas. La primera que el arte se ha deslindado claramente de las artesanías o los oficios; la segunda que esos productos de las indias no son admirados como parte de las artesanías sino como parte del arte, porque lo que deslumbra no es el oficio o la industria sino una virtud especial que llama arte.⁹⁴

Coincidimos con Flo en esta apreciación y creemos que en el deslinde de industria y arte, hay una posición cercana al moderno concepto de éste último, sin embargo consideramos que en los comentarios que hemos analizado sobre los cronistas novohispanos se pudo apreciar un deslinde entre la industria y el arte o por lo menos un mayor acercamiento de los términos: hermoso, primo, deleite,

⁹⁴ Ibíd

sutil, ingenio, imaginativo, etc. con el moderno sentido del arte, motivo por el cual no nos parece que con Pedro Mártir se aprecie esta distinción por vez primera.

Por otro lado, Flo, alude a un testimonio del mismo cronista en el cual, éste hace alusión a la cerámica, manifestando que:

Es extraordinariamente significativo que no haya prácticamente otros testimonios que documenten una estima tan especial por las cerámicas en ninguna fuente del siglo XVI y que sea necesario esperar hasta el siglo XVIII para encontrar algunos cometarios que las miren con algún interés por su valor estético...es oportuno señalar que en contraste con este desprecio, las fuentes criollas o europeas coinciden durante tres siglos en declarar su admiración por los objetos confeccionados con plumas, muchas de ellas con el carácter de mosaicos hechos de plumas coloridas.⁹⁵

En torno a ello hemos referido que el arte plumario llamó en sobremanera la atención de los españoles, seguramente por lo novedoso de la técnica y la similitud que los europeos veían de este arte con el de la pintura, refiriéndose a los *amantecas* como “pintores de plumas”; en todo caso nos parece extraño que para el objetivo que manifiesta Flo, desdeñe de alguna manera esta original técnica creada en Mesoamérica y que tanto asombro causó no sólo a los personajes que arribaron al actual territorio mexicano, sino también a los hombres que pudieron observarlas en Europa, pues se tiene noticia que desde tempranas fechas fueron enviadas a España piezas de arte plumario, las cuales fueron enormemente cotizadas en Europa, como lo demuestra la crónica del jesuita Joseph de Acosta, quien arribó a la Nueva España en 1586, luego de una larga estancia en el virreinato de Perú y algunos otros lugares del Nuevo Mundo, el cual se refirió a este novedoso arte de la siguiente manera:

⁹⁵ *Ibíd*

Hay copia de pájaros de excelentes plumas, que de su fineza no se hayan en Europa, como se puede ver por las imágenes de pluma que de allá se traen, las cuales con mucha razón son estimadas y causan admiración, que de pluma de pájaros se puede labrar obra tan delicada y tan igual que no parece sino de colores pintadas y lo que puede hacer en pincel y los colores de tinte tienen unos visos, miradas un poco soslayo tan lindos y tan alegres y vivos que deleitan admirablemente. Algunos indios, buenos maestros retratan con perfección de pluma lo que ven de pincel que ninguna ventaja les hacen los pintores de España. Al príncipe de España don Felipe, dio su maestro tres estampas pequeñas como para registros de diurno hechas de plumas y su alteza las mostró al rey don Felipe y mirándolas su majestad dijo que no había visto en figuras tan pequeñas cosa de mayor primor. Otro cuadro mayor, en que estaba retratado San Francisco recibiendo alegremente la santidad de Sixto V, y diciéndole que aquello hacían los indios de pluma quiso probarlo trayendo los dedos un poco por el cuadro para ver si era de pluma aquella, parecióle cosa maravillosa estar tan bien asentada que la vista no pudiese juzgar si eran colores naturales de plumas o si eran artificiales de pincel... hacen las mejores imágenes de pluma en la provincia de Michoacán en el pueblo de Pazcaro.⁹⁶

Las consideraciones de Acosta, nos muestran la apreciación de la familia real española y la de el Papa Sixto V, a la vez que inserta en sus apreciaciones nociones como: delicadas, lindos, deleitan, admirablemente, perfección, primor y maravillosa, términos que nuevamente se vuelven a entrelazar de alguna forma con la manera en la que los hombres expresaban su experiencia sensible desde la Edad Media y que se van consolidando durante la época renacentista.

Resulta además interesante conocer la opinión de este religioso, ya que su llegada a la Nueva España se enmarca en las últimas décadas del siglo XVI, por lo que pudo percibir de forma distinta las creaciones de los indígenas mexicanos, ya que mientras que Cortés y Sahagún conocieron el arte indígena en su integridad, sin mezclas aún con la cultura española, Acosta se encuentra con creaciones que seguían manteniendo la técnica prehispánica, pero que han cambiado los temas y

⁹⁶ Acosta José, *Historia Natural y Moral de las Indias*, Madrid, Crónicas de América, Promolibro, 2002, p.p.284-285.

contenidos de sus obras, pues el jesuita nos habla de una obra que representaba a San Francisco, uno de los personajes más importantes dentro de la tradición católica, lo que nos permite ir reconociendo la fusión de ambas culturas en el arte.

Podríamos seguir insertando los comentarios que sobre el arte antiguo de México tuvieron muchos de los cronistas que arribaron al territorio, sin embargo, creemos que de alguna manera las propias palabras de los cronistas nos han mostrado los juicios que se realizaron en torno al arte de los antiguos indígenas mexicanos, motivo por el cual debemos ahora analizar algunas de las reflexiones que desde hace casi medio siglo se han realizado en torno del mismo por diversos académicos, los cuales a nuestro juicio han emitido sus consideraciones sobre el arte prehispánico comparándolo con el arte religioso de la Europa occidental cuya estructura y contenido por obvias razones es totalmente diferente al del arte creado por los antiguos habitantes de Mesoamerica.

4.- ¿Monstruosidad en el Arte Prehispánico?

Durante largo tiempo, el arte prehispánico del México Antiguo ha estado ligado a la categoría de la fealdad o de lo monstruoso, como lo puede ilustrar el caso de la ya afamada escultura de Coatlicue, la cual parece ser el parámetro con el que se ha medido la “monstruosidad” del arte prehispánico y que otorga además, la idea de que la única producción artística de los antiguos pueblos indígenas mesoamericanos fue la escultura monumental. Haciendo referencia a Coatlicue, podemos encontrar en la obra de Justino Fernández la apreciación de diversos académicos sobre la diosa de la falda de serpientes y en casi todas parece privar la concepción de su monumentalidad y los rasgos de una “inusitada belleza” pero, sin lugar a dudas, las características que ya la deben distinguir en todo el mundo, son los términos que la han calificado como: repulsiva (Gamio), terrorosa y espantosa (Tablada), monstruo (Eulalia Guzmán), monstruosa (O’Gorman), terrible (Toscano), poderosa y aterradora (Vaillant), pavorosa y terrorífica (Solá), horripilante –lo monstruoso monumentalizado- (Westheim).⁹⁷

Juicios similares han calificado muchas otras manifestaciones -de la escultura antigua de México- y varios académicos han aplicado de alguna u otra manera la noción de *fealdad* al arte de las culturas prehispánicas de Mesoamérica, muchos de ellos, bajo el argumento de que el arte prehispánico ha carecido de categorías adecuadas para su estudio por las diferencias que presenta con el arte europeo-occidental. De esta forma, algunos estudiosos han intentado hacer

⁹⁷ Fernández Justino, *Estética del Arte Mexicano*, México, UNAM, 1991, p.113.

coincidir sus propios juicios de valor con el de los de cronistas españoles y europeos de los siglos XVI, XVII y XVIII.

Debemos subrayar que no nos encontramos de acuerdo con las nociones que han caracterizado al arte del México antiguo con las nociones de fealdad o monstruosidad por razones que expondremos más adelante, sin embargo es preciso que analicemos brevemente algunos de los argumentos que han justificado esta relación y debido a que muchos de los juicios que en este tenor se han realizado sobre las obras de los antiguos mexicanos se encuentran dispersas y sería menester una nueva investigación que incidiera sólo en este tema, haremos uso del concepto de lo monstruoso propuesto por Edmundo O’Gorman durante la segunda mitad del siglo pasado en su trabajo titulado: *El arte o de la monstruosidad*, en el cual tuvo como finalidad según palabras del autor:

Buscar las bases generales que sirvan para fundamentar el tipo y manera de relación espiritual entre la sensibilidad del hombre occidental de hoy y el mundo artístico, o eso que como tal se nos exhibe de los antiguos mexicanos y en general de todos los pueblos americanos en época anterior a su contacto con los europeos.⁹⁸

De esta manera, O’Gorman nos advierte que sus reflexiones pueden resultar algo precipitadas, sin embargo las enuncia como simples *posibilidades* con el objetivo de que, con el tiempo se pueda desarrollar algo más sólido que sustituya las “*nociones vagas e insuficientes con las que se han conformado los que han estudiado los monumentos antiguos desde el punto de vista artístico*”⁹⁹

El autor plantea que las obras artísticas realizadas en México por los indígenas de las diversas culturas, antes de la llegada de los españoles son en sí

⁹⁸ O’Gorman Edmundo, *El arte o de la monstruosidad*, México, Planeta/COANCULTA, 2002, p. 71.

⁹⁹ Ídem. p. p. 71-72.

problemáticas, debido a que él las considera como obras de una cultura exótica, ante lo cual distingue dos problemas sobre el estudio de las mismas, considerando que, quien las analice desde su aspecto artístico debe estar seguro que la cultura que las creó también las consideraba como arte, aunque también puede presentarse el problema inverso que radica en que para una cultura algo sea considerado como arte y en la actualidad a nosotros no nos lo parezca.¹⁰⁰ En este sentido nuestro análisis no plantea problemas –según la consideración que hace O’Gorman- ya que, como se determinó en el apartado I de este capítulo, se ha podido demostrar a través de los estudios realizados por Miguel León Portilla que la cultura nahua, creó una concepción estética de su arte y los *tlataminime* informaron que los pintores, escultores, orfebres y artífices de pluma eran considerados como artistas, concepción que se acerca en buena medida a lo que hoy entendemos como arte.

No obstante debemos hacer énfasis, en que, si tomáramos como válido el argumento del autor, entonces casi ninguna obra existente en el mundo hasta antes del siglo XX podría ser considerada como arte, ya que aún muchas de las obras de la cultura griega a las que O’Gorman pone como punto de comparación de la belleza y el arte, representaban a las diversas deidades de su cultura: Atenea, Poseidón etc., cuestión que se observa más claramente en el arte europeo occidental de la Edad Media y aún del Renacimiento en donde prácticamente todas las obras poseían un carácter sacro y su principales objetivos se centraban en su aspecto cultual y su papel como método didáctico de la

¹⁰⁰ Ibidem. p.p.73-75

población y sólo al final se consideraba el deleite que podían provocar, en caso de que cumplieran con los valores espirituales centrados en el bien y la bondad.

Respecto al segundo problema que plantea Edmundo O’Gorman ante el supuesto de que en alguna cultura antigua, algo sea considerado como arte y a nosotros no nos lo parezca, el argumento puede ser debatido entre los que no consideren como arte las obras creadas por los antiguos mexicanos y que en nuestro caso particular ponemos sobre la mesa de discusión, ya que el historiador afirma que los españoles no consideraron como arte las obras que encontraron en el territorio de Mesoamérica, sin embargo volveremos sobre este asunto en párrafos posteriores.

O’Gorman, no obstante incide también en un segundo caso, en el cual explica que de la misma forma cuando algunas obras (en este caso propone las estatuas de los antiguos mexicanos) provocan a quien les contempla una serie de sugerencias que tocan su sensibilidad artística no es posible negar la *“evidencia de una profunda experiencia artística, real y válida, que provoca que el objeto de exótica procedencia sea colocado en un pie de igualdad”*¹⁰¹ Sin embargo, el historiador, nos dice que:

Estas dos formas de contemplación del objeto artístico no se oponen o excluyen y el objeto artístico por el sólo hecho de su supervivencia y, por lo tanto, de su contemporaneidad con nosotros, tiene algo que no es lo mismo que tenía para la contemplación de la época que lo creó; de la misma manera que tendrá algo más para la contemplación en lo futuro.¹⁰²

¹⁰¹ *Ibíd.* p.77.

¹⁰² *Ibíd.* p. 80.

Luego de esta reflexión, O’Gorman comienza la segunda parte de su trabajo, en el cual, aborda la presión que ejerce sobre *“nuestro espíritu el ideal de belleza antigua”* con la perfección de las formas en sus estatuas más representativas (señalando el caso de Venus) ante el cual, *“el conjunto estatuario de otras épocas y pueblos palidece y podemos llegar a perderlo de vista por una grosera incomprensión”*. De esta manera, el autor considera que la Edad Media permitió que el tiempo sepultara las estatuas grecorromanas condenándolas al olvido como acabada expresión de orgullo.¹⁰³

Respecto a ello, volvemos a ver en O’Gorman el paradigma de considerar una ruptura total entre la Edad Media y el Renacimiento mismo que ha sido cuestionado durante los últimos años, ya que como hemos podido apreciar ni el clasicismo de las culturas antiguas se perdió por completo durante el medioevo y muchas de las ideas que sobre el arte y la belleza se habían configurado durante el período medieval sobrevivieron y se heredaron en la época renacentista.

O’Gorman considera además que, lo imperfecto, juzgado con la tradición de la antigüedad griega se emparenta con la fealdad, siendo este un valor de signo positivo que no es necesariamente rechazado por el espíritu y este puede encontrar en ella una morada de refugio, ya que el hombre occidental pudo superar por el arte y en el arte la al parecer inherente negativa de lo feo; el autor reflexiona entonces sobre el sentido de la fealdad como algo opuesto a la perfección clásica, la cual surgió debido al sentimiento de la individualidad (y considera como prueba al Renacimiento) y en contraparte la Edad Media fue una

¹⁰³ Ibid. p.p.80-81.

sucesión de la etapa clásica y fue un período en el que se supo vivir intensamente el destino mítico de lo humano.¹⁰⁴

En relación con lo anterior, aduce el autor, cuando se retomaron los modelos de las culturas antiguas durante el Renacimiento *“los hombres de esa época sólo pudieron ver en la Edad Media una barbarie, un mundo de tinieblas. El arte gótico, con sus quimeras, sus gárgolas, su flora y su fauna fantástica, es un arte de la fealdad, es un arte bellamente mitológico”*. De esta forma nos dice O’Gorman:

Cuando en el primer tercio del siglo XVI los europeos pudieron contemplar las monumentales estatuas de los antiguos mexicanos sólo pudieron impresionarse por su fealdad, los primitivos cronistas no tienen otro calificativo para ellas: como hombres del Renacimiento estaban incapacitados para acercarse a ese mundo mítico poblado de monstruos pétreos...es sugestivo imaginar lo que el hombre europeo medieval habría encontrado de afinidad en la estatuaria azteca, a pesar de la inmensa distancia que la separa de la gótica, tiene en común eso que hemos venido llamando la fealdad, pero que también podríamos caracterizar por lo monstruoso.¹⁰⁵

Con base en lo anterior dice O’Gorman: *“en el concepto de lo monstruoso puede encontrarse la clave fundamental del arte de los antiguos mexicanos y quizás del arte en general”* y argumenta que el sentido de lo monstruoso tiene un sentido inmediato que lo acerca a la fealdad, lo cual indica la dominación que tenemos de la belleza antigua, sin embargo, para el historiador:

Lo monstruoso tiene un significado de portentoso, prodigioso y fundamentalmente de lo que está fuera del orden natural y algo que está fuera del orden natural es una monstruosidad, no es necesariamente una fealdad, excepto para quienes todo lo que no está dentro del orden natural es por esencia feo...y a tal grado que hasta lo monstruoso en la Grecia clásica dejaba de serlo en cuanto a forma. Piénsese en la figura del

¹⁰⁴ *Ibíd.* p. 82.

¹⁰⁵ *Ibíd.* p.83

centauro o en la de la sirena, que sólo son unos pobres monstruos falsos, artificiales, en los que no existe ninguna violación íntima del orden natural, sino una simple suma de elementos perfectamente naturales: los torsos nada tiene de monstruoso, como tampoco lo tienen los cuerpos del caballo y el pez. En cambio las estatuas de santos en las fachadas de las catedrales góticas...si son monstruosas.¹⁰⁶

De lo anterior debemos indicar que nos encontramos en completo desacuerdo con O'Gorman; en primer lugar nos parece muy limitado su campo de estudio, ya que parece ser que para el historiador el arte se restringe a la escultura: la de la Grecia clásica con la Venus, la de la Edad Media con las gárgolas y la estatuaria del mundo nahua. Por otra parte resulta paradójico el que este autor afirme que los cronistas no tienen otro calificativo que el de *monstruoso* para referirse a las obras artísticas de los mexicanos, pues hemos constatado en páginas anteriores algunos de los términos que Cortés, Díaz del Castillo, Sahagún, Durero, Mártir de Anglería y Joseph de Acosta, utilizaron para referirse a ciertas creaciones artísticas de los pueblos mesoamericanos, los cuales distan en mucho del concepto de la fealdad y aún de lo monstruoso. Además, de lo anterior el autor no especifica si al realizar la referencia sobre el "arte" que encontraron los conquistadores entiende el sentido de arte tal como se entendía en la época en la que los españoles arribaron a México o si él lo trae a la memoria con el sentido moderno del mismo.

No obstante, el autor intenta revalorizar la noción de lo monstruoso diferenciándolo de la belleza clásica, -a la que O'Gorman considera como individualista- argumentando que es en lo monstruoso el lugar donde se articula

¹⁰⁶ Ibid. p.84.

en un todo congruente la diversidad y para el hombre primitivo lo monstruoso deja de serlo y entramos en el mundo de la magia, donde se tocan los profundos estratos del fenómeno artístico; el académico encuentra así el momento propicio para hablar de Coatlicue, refiriendo que acaso en ella se encuentre la más auténtica representación de lo monstruoso. De esta manera, el ensayista considera como una posibilidad intentar una aproximación al fenómeno artístico a través del concepto de lo monstruoso, ya que a través de este concepto, además de liberarnos del “yugo de la belleza clásica” podríamos poseer el término que relacione a diversas manifestaciones artísticas, llegando a la fundamentación mítica del arte, en el que el arte sería la verdad revelada de nuestro trasfondo mítico.¹⁰⁷

Por último, el autor advierte que el arte griego fue un *arte sabio* y que no es casual que el tema fundamental de la estatuaria griega sea el mitológico, a pesar de que las figuras nada tienen de míticas concluyendo lo siguiente:

Acaso el gran misterio del arte pueda encontrarse en lo mítico; acaso lo mítico no sea algo así como una etapa que el hombre ha dejado perdida en lontananza en su acelerada marcha por la historia, si no más bien una caudalosa corriente subterránea inherente a su ser y que como tal nunca lo ha abandonado. El arte, con su necesidad deformativa, sería la más clara manifestación de la vigencia y pujanza de nuestra ciencia mítica.¹⁰⁸

Con base en lo expuesto existen varias cuestiones que no nos resultan claras en la exposición de O’Gorman, puesto que el académico manifiesta que durante la Edad Media el hombre europeo occidental volvió al mundo mítico y asegura que era en un mundo mítico en el que vivían los pueblos

¹⁰⁷ Ibid. p.p. 85-87

¹⁰⁸ Ibid. p. 88.

mesoamericanos, sin embargo aún así hay una enorme diferencia entre la estatuaria azteca y la gótica, sin referir nunca en qué estriba la discrepancia entre ambas. Por otra parte el autor refiere que hasta lo monstruoso en la Grecia clásica dejaba de serlo ya que en la figura de centauro y la sirena no existe ninguna violación del orden natural, si no una simple suma de elementos perfectamente naturales.

Claro está, que cuando el autor del arte o la monstruosidad observa a Coatlicue, encuentra la más auténtica representación de lo monstruoso, en la cual al parecer no considera que exista una perfecta suma de elementos naturales, por lo que debemos preguntarnos ¿cuál sería en la visión de O’Gorman la perfecta suma de elementos naturales que observa en la representación de figuras que son mitad hombre y animal y que no existen en la antigua Cihuacóatl?. Por otra parte, el autor del arte o la monstruosidad advierte una marcada diferencia entre el arte mítico de la Grecia clásica y el arte mítico de las culturas prehispánicas de Mesoamérica ya que para él lo mítico en la Grecia clásica es un arte sabio, carente de lo monstruoso por lo que podemos entender que lo mítico en el México prehispánico es la antítesis de lo mítico para la belleza clásica.

En este sentido, es posible observar en O’Gorman su resolución por situar el concepto de lo monstruoso a la altura del concepto de lo bello o más aún situar esta noción por encima del concepto de belleza occidental y quizás por ello su énfasis en situar lo monstruoso como sinónimo del arte prehispánico, sin embargo, ello equivale al comentario realizado por Justino Fernández al referirse al argumento que hace Pedro Rojas sobre el arte “bárbaro” del México antiguo: *Algo*

habría que decir respecto a seguir llamando “bárbaro” al arte indígena antiguo...que me parece un error y una injusticia calificarlo así y no obstante que se quiera dar al concepto de “bárbaro” una categoría suprema poniendo el mundo al revés.¹⁰⁹

Coincidimos con Justino Fernández en que no podemos poner al mundo al revés, aceptando la categoría de lo monstruoso ligada a la fealdad, para referirnos al arte antiguo de México, motivo por el cual debemos encontrar una definición más amplia del concepto de arte mediante la cual pueda ser posible englobar no sólo al arte antiguo de México, sino también al arte de otras culturas que por ser diferentes no pueden ser analizadas desde la perspectiva del concepto que logró sintetizar los valores del arte y la belleza occidental, sin el afán de tiranizar el concepto occidental que de arte se configuró a lo largo de muchos siglos y a través del cual, incluso fue valorado el arte prehispánico de México sin que éste fuera –desde nuestra perspectiva- desdeñado o rechazado por sus diferencias estructurales como hemos podido observar a través de las palabras de varios de los cronistas europeos.

En todo caso, consideramos que las categorías del arte occidental no han sido aplicadas -al arte antiguo de México- de manera correcta por muchos de los académicos del siglo pasado, considerando muchas de las obras de los antiguos indígenas de Mesoamérica como monstruosas intentando aplicar a pfe juntillas las diversas nociones que conformaron el concepto occidental de arte llegando a perder de vista las características propias de las obras prehispánicas por una

¹⁰⁹ Fernández Justino, Op. Cit. p.288

grosera incomprensión histórica –como argumenta O’Gorman-. Y aunque pueda parecer imposible muchas de las nociones estéticas occidentales se equiparan al propio concepto estético de la cultura nahua, como podremos analizar en el siguiente apartado.

Claro está que no podemos negar que existió un rechazo de los europeos hacia ciertas manifestaciones artísticas de los pueblos indígenas de la zona mesoamericana, sin embargo, este rechazo no fue provocado por las diferencias estéticas que los españoles encontraron en el arte de los indígenas al compararlo con el suyo propio, como se ha creído o como nos lo han hecho creer durante mucho tiempo varios de los personajes que de alguna u otra forma han tenido un acercamiento a este tipo de estudio y en todo caso O’Gorman tiene cierta razón en considerar el término de lo monstruoso en las palabras de varios de los cronistas Novohispanos, aunque haya perdido de vista –como muchos otros académicos- las razones fundamentales que tuvieron los europeos para la utilización de este término.

En este sentido O’Gorman afirma que los europeos –como hombres del renacimiento- estaban incapacitados para acercarse al mundo mítico de los indígenas poblado de monstruos pétreos. Sobre la primera consideración ya hemos dejado claro que no podemos considerar el Renacimiento como una etapa de ruptura total. Por otro lado, el historiador considera las afinidades que los europeos hubieran encontrado en la estatuaria azteca si hubieran llegado durante la época medieval.

De lo anterior resulta claro que las diferencias estructurales no fueron el motivo que los españoles rechazaron de muchas de las obras indígenas y sí en cambio el contenido que privaba en ellas, la representación que de las diversas divinidades del mundo prehispánico manifestaban la mayoría de las piezas encontradas en el México antiguo, las cuales, a pesar de poseer algunas características que las hacían tener un punto de comparación con algunas figuras creadas en Europa –como sucedió con la apreciación de la serpiente que pudo observar Díaz del Castillo- estaban lejos de poder ser comparadas con las quimeras o las gárgolas que trae a la memoria O’Gorman por una simple razón: las gárgolas, la flora y la fauna fantástica esculpida en las catedrales Europeas de la Edad Media no fueron nunca motivo de culto o adoración para los europeos, a diferencia de las figuras que representaban a Tláloc, Quetzlacóatl o a la misma Coatlicue en la región mesoamericana.

De esta forma y ante la función religiosa y cultural que los indígenas hacían a estas figuras, las mismas fueron consideradas como la representación del demonio, motivo por el cual estas obras se alejaban de las nociones de la verdad, del bien y por lo tanto de lo bello que habían ido conformado el concepto de arte durante la Edad Media, lo cual fue explicado por todos los cronistas religiosos que arribaron al territorio durante el siglo XVI, como lo es el caso de Joseph de Acosta al referir lo que era la idolatría: *Es la soberbia del demonio tan grande y tan porfiada, que siempre apetece y procura ser tenido y honrado por Dios.*¹¹⁰

¹¹⁰ Acosta Joseph, Op. Cit. p. 299.

De la misma forma el jesuita explicaba los géneros de idolatría de la siguiente manera:

La idolatría, dice el Sabio y por él el Espíritu Santo, que es causa y principio y fin de todos los males, y por eso el enemigo de los hombres ha multiplicado tantos géneros y suertes de idolatría...pero hay dos linajes de ella: una es cerca de las cosas naturales; otra cerca de las cosas imaginadas o fabricadas por invención humana. La primera se parte en dos porque la cosa que se adora es general como sol, luna, fuego, tierra o es particular como río, fuente o árbol...el segundo género de idolatría, que pertenece a invención o ficción humana, tiene también dos diferencias: una de lo que consiste en pura arte o invención humana, como es adorar ídolos o estatuas de palo o piedra o de oro, como de Mercurio o Palas o de lo que realmente fue y es algo, pero no lo que finge el ídolo que lo adora, como los muertos o cosas suyas.¹¹¹

Como podemos apreciar, los indios conjuntaban -a lo ojos de los españoles- ambas clases de idolatría, las cuales, de acuerdo con la tradición católica eran impuestas por el demonio y el mismo Joseph de Acosta refirió en su crónica algunos de los ídolos que tenían los indios: *“El principal ídolo de los indios era Vitzilopuztli, esta era una estatua de madera entretallada en semejanza de un hombre...junto al aposento de este ídolo había otra pieza menos aderezada, donde había otro ídolo que se decía Tlaloc...”*¹¹² Al proseguir su crónica, Acosta describe también algunos de los templos existentes en Tenochtitlán:

Pero después del templo de Vitzilopuztli era el del ídolo Tezcatlipuca, que era Dios de la penitencia y de los castigos, muy alto y muy hermosamente labrado...y todo el templo labrado de varias efigies y tallas, con gran curiosidad porque estos dos templos eran como iglesias catedrales y los demás en su respecto parroquias y ermitas...lo dicho puede bastar para entender la soberbia del demonio.¹¹³

¹¹¹ Ídem. p. 301-302.

¹¹² Ibídem. p. 317.

¹¹³ Sahagún, Ibíd. p. 326.

Esta descripción resulta por demás interesante e importante, ya que el jesuita encuentra la representación de Tezcatlipoca “hermosamente labrada”, con lo cual nos deja muy claro que distingue lo bien confeccionada que estaba la pieza, motivo por el cual observamos que Acosta se desliga por un momento de la connotación religiosa que tiene la escultura, mencionando, a través de la noción de hermosura el deleite que le ocasionó la pieza y que a nosotros nos confirma que la causa del rechazo de algunas manifestaciones del arte prehispánico de México durante el siglo XVI, no fueron sus diferencias estructurales si no su contenido religioso.

Así, en todas las crónicas religiosas, podemos encontrar de manera exhaustiva el motivo por el que los españoles desdeñaron muchas obras de los antiguos mexicanos y aún el motivo de su destrucción, ya que por obvias razones no conservarían las distintas representaciones de lo que ellos consideraban la imagen del demonio, manifestada en las más diversas formas en toda Mesoamérica y aún en América como nos lo hace notar Sahagún:

Vosotros, los habitantes de esta Nueva España, que sois los mexicanos, tlaxcaltecas y los que habitáis en la tierra de Mechuacan y todos los demás indios de las Indias Occidentales sabed: que todos habéis vivido en grandes tinieblas de infidelidad e idolatría en que os dejaron vuestros antepasados, como está claro por vuestras escrituras y pinturas y ritos idolátricos ... por relación de la divina escritura sabemos, que no hay, ni puede haber más Dios que uno, Criador de todas las cosas, y gobernador y conservador de todas ellas...Síguese de aquí claramente que Huztilopochtli no es dios, ni tampoco Tláloc, ni tampoco Quetzalcóatl; Cihaucóatl no es diosa...no son dioses ni el sol, ni la luna, ni la tierra, ni la mar ni ninguno de todos los otros que adorabais, ni son dioses, todos son demonios.¹¹⁴

¹¹⁴ *Ibidem.* p. 52-58.

No obstante, a pesar de la condena que hace el fraile sobre la idolatría de los indios podemos considerar que de alguna manera desligó su apreciación religiosa de las obras que pudo observar en México ya que como hemos visto, en los juicios que emite sobre los diversos oficios de los artistas indígenas de México podemos advertir que valoró la habilidad de los creadores, así como las obras que pudo apreciar, distinguiendo de la misma forma, la carencia de habilidades en un autor, motivo al que atribuía el no agradable aspecto de una pieza.

Debido a las razones que hemos planteado, consideramos que es preciso desmentir las apreciaciones que han asegurado la existencia de la monstruosidad en el arte prehispánico de México y más aún su monstruosidad e incompreensión en las palabras de los cronistas. Consideramos que resulta necesario acercarnos de manera más estricta al estudio del arte del México antiguo, sin emitir juicios que no estén bien argumentados, analizándolo minuciosamente a través de todas las fuentes posibles; de lo contrario, corremos el riesgo de fomentar la creencia de que, comparando con el europeo, el arte prehispánico de México es inferior y que los españoles –y aún otros europeos- no tuvieron más adjetivos para describirlo que los términos de lo monstruoso y de la fealdad.

En lo personal, deseo compartir con ustedes, la grata sorpresa que significó para mí el encontrarme con los comentarios realizados por los cronistas europeos, ya que en todos, existe más de un término que sitúa al arte prehispánico a la altura del europeo y aún en algunos casos en grado de superioridad; es cierto que no podemos dejarnos llevar por el optimismo y considerar que cuando Sahagún dice “se hace obra de arte” implique el sentido que le damos ahora. No obstante,

también debemos considerar que los términos que utilizaron Sahagún, Cortés, Acosta o Durero, sobre el arte, significaban lo mismo en América que Europa y si en todo caso el término de arte no tenía el significado que hoy le damos, de todas formas podemos encontrar en los cronistas una gran variedad de los términos con que los hombres habían designado su experiencia sensible desde la Edad Media, aplicados a la realidad del mundo indígena y para referirse a obras completamente distintas de las que había creado su cultura.

Por otra parte, creo que resulta sugerente el encontrar la recurrencia de estas nociones en la mayoría de los cronistas a los que hacemos referencia y estamos seguros de que encontraríamos una mayor frecuencia en la utilización de estos términos si revisáramos con minuciosidad cada uno de los testimonios provenientes de la época, sin embargo ello constituiría por si mismo otra investigación por lo que, dejemos hasta aquí las palabras de los cronistas, quienes en voz propia, nos han indicado su apreciación y sus juicios hacia el arte antiguo de México, motivo por el cual debemos reflexionar hasta que punto existió un encuentro o un desencuentro en el arte de ambas culturas o en la concepción estética de las mismas.

5.- El Arte Europeo y el Arte Prehispánico de México: ¿Encuentro o Desencuentro?

Luego de haber analizado brevemente las ideas que sobre el arte y la estética se habían logrado configurar en Europa al momento de la conquista del actual territorio mexicano y conocer de la misma forma algunos de los aspectos

sobre la visión estética que fue desarrollada por la cultura nahua, debemos, por último, dar respuesta a la pregunta que hemos formulado en el título de este apartado es decir, si encontramos en el arte europeo y en el arte prehispánico de México un encuentro o un desencuentro. Al respecto hemos logrado percibir varias coincidencias en ambas concepciones, las cuales expondremos en las siguientes páginas.

En primer lugar, debemos precisar que a través de la concepción náhuatl del arte, podemos observar, que los indígenas condensaron su visión estética en la personalidad del artista y es a través de la cual donde podemos apreciar los elementos que debía conjuntar una obra de arte, a diferencia de la concepción estética europea, en donde se encuentra la configuración de término de arte y de una noción estética a través de ciertos vocablos mediante los cuales los medievales expresaron su experiencia sensible.

De esta forma, la cultura náhuatl describió así a los *Toltécatl* hombres dedicados a la actividad artística:

Toltécatl: el artista, discípulo, abundante, múltiple, inquieto.
El verdadero artista: capaz, se adiestra, es hábil;
Dialoga con su corazón, encuentra las cosas en su mente.
El verdadero artista todo lo saca de su corazón;
Obra con deleite, hace las cosas con calma, con tiento,
Obra como tolteca, compone cosas, obra hábilmente, crea;
Arregla las cosas, las hace atildadas, hace que se ajusten.¹¹⁵

Existen varias nociones importantes que debemos analizar sobre las características con que los *talmatinime* distinguieron la actividad de los artistas; en primer lugar distinguimos que se hace referencia a que el artista debe sacar las

¹¹⁵ Ibid. p. 261

cosas de su corazón, encontrar las cosas en su mente. Esta característica puede ser relacionada con el tema de la *idea* cuya noción fue ampliamente reflexionada por algunos de los filósofos de la antigüedad y cuya discusión se retomó en la Edad Media, donde se habla de ideas ejemplares, considerando que el artista produce su objeto, aunque el tema debate se centra en determinar cómo se forma el ejemplar en la mente del artista. Al respecto debemos agregar que el tema sobre la idea no fue respondido de manera satisfactoria durante la Edad Media ya que en general el proceso fue explicado por la mayoría de los tratadistas de la época como la simple imitación de la naturaleza, motivo por el que se aludió a la capacidad mnemotécnica del artista, el cual conservaba en su memoria la imagen de algo preexistente que era luego materializado en la materia.¹¹⁶

No obstante, a la concepción anterior se fueron agregando algunas ideas que consideraban que *“las formas de todo lo creado preexisten en la mente de Dios y cada vez que concibe la imagen de algo, el hombre recibe, en el fondo, una iluminación, una gracia intelectual”*.¹¹⁷ En torno a ello la concepción de la cultura nahua no era del todo diferente, ya que recordemos que se consideraba que, el artista, sólo dialogando con su corazón podría atraer la inspiración divina, con lo cual se convertía en un corazón endiosado.

Por otra parte, en el fragmento citado anteriormente se dice que el artista obra como tolteca (arregla las cosas, las hace atildadas, hace que se ajusten). Esta forma en la que debía obrar el artista indígena, nos hace recordar el principio de *convivenza* o *conicinnitas* el cual que había estado presente desde la Grecia

¹¹⁶ Eco Umberto, Op. Cit. p. 147.

¹¹⁷ Ídem. p. 149.

clásica, se había heredado al medioevo y se consolidó en el Renacimiento. Sobre esta característica se ha abundado ya en páginas anteriores, ya que hemos hecho alusión a la armonía que debía conjuntar una obra, lográndose lo anterior cuando la cantidad, clase, función y color armonizaran en una única belleza.¹¹⁸ Ello al parecer era también buscado entre los artistas prehispánicos quienes debían lograr la armonía en sus obras.

Es importante señalar, que dentro de la cultura náhuatl, al igual que en la Europa de la época es posible distinguir una diversificación de los distintos oficios de los artistas, los cuales fueron señalados por Bernardino de Sahagún, sin embargo es importante volver a analizar las características de ellos a través del estudio realizado por Miguel León Portilla, ya que el desciframiento de algunos códices y su significación precisa en lengua náhuatl, nos aportan algunos datos valiosos que no se encuentran en la crónica del fraile.

De esta manera, los *talmatinime* describieron de la siguiente manera a los Amantecas (artistas de pluma):

El buen artista de las plumas:
Hábil, dueño de sí,
De él es humanizar el querer de la gente

Hace trabajos de plumas,
las escoge, las ordena
las pinta de diversos colores,
las junta unas con otras¹¹⁹

No obstante, como indicamos al principio de este capítulo, de la misma manera en que se consideraba el trabajo de los artistas diestros en la materia,

¹¹⁸ Panofsky, Op. Cit, p. 62.

¹¹⁹ León Portilla Miguel, La Filosofía... Op. Cit. p. 266.

también se destacaba él de aquellos que no reunían la habilidad en su oficio y por lo que respecta al *amanteca*, los nahuas lo juzgaban de la siguiente forma:

El torpe artista de las plumas:
No se fija en el rostro de las cosas,
Devorador, tiene en poco a los otros
Como un guajolote de corazón amortajado
En su interior adormecido
Burdo, mortencino
Nada hace bien
No trabaja bien las cosas
Echa a perder en vano cuanto toca¹²⁰

Al igual que en la descripción que se hace de los artistas de manera general, encontramos que los nahuas consideraban como hábil al artista de plumas que las escogía y las ordenaba, siendo al parecer importante el tema sobre el color ya que es señalado por los *tlataminime* y que ¿tal vez nos conduzca a observar una mayor coincidencia con el principio europeo de armonía?. No obstante, de igual manera los nahuas descalifican el trabajo de aquellos que según ellos son torpes en el arte de las plumas; uno de los motivos: no se fijaban en el rostro de las cosas. Encontramos aquí, el tema sobre la fidelidad que debe guardar una obra con lo representado, en este caso tal vez con la naturaleza, lo cual nos abre mayores posibilidades de considerar que si la obra no era fiel con el modelo que se había pretendido representar, no lograba la proporción o la armonía y recordemos que a finales de la Edad Media, algunos autores comienzan destacar la belleza de una obra considerándola bella cuando estaba bien construida y representaba fielmente el propio modelo.¹²¹

¹²⁰ Ídem, p. 266.

¹²¹ Eco Umberto, Ídem, p. 138.

Así mismo, en las características que los nahuas nos ofrecen sobre los pintores volvemos a encontrar elementos similares a los ya referidos:

El buen pintor:
Tolteca (artista) de la tinta negra y roja
Creador de cosas con el agua negra...

El buen pintor: entendido,
Dios en su corazón,
Que diviniza las cosas,
Dialoga con su propio corazón

Conoce los colores, los aplica, sombrea.
Dibuja los pies las caras,
Traza las sombras, logra un perfecto acabado.
Como si fuera un tolteca
Pinta los colores de todas las flores.¹²²

Podemos aquí percatarnos de la conjunción de algunos de los elementos ya referidos; el pintor debía obtener la inspiración divina (la idea), debía saber hacer uso de los colores, armonizarlos, para con ello, lograr un perfecto acabado, concepción que se vuelve a relacionar con la perfección de una obra –según los tratadistas medievales-. Claro está y a diferencia de los nahuas, los europeos nunca manifestaron la idea de divinizar las cosas, pues desde fecha tempranas los teólogos aclararon de forma muy clara la función de las imágenes, la cual quedó demostrada plenamente en el año de 1563, en el documento conocido como Concilio de Trento, en el cual se señaló que los ministros religiosos debían tener y conservar en los templos las imágenes de Cristo, la virgen y de otros santos induciendo a los fieles para que les proporcionasen el honor y veneración correspondiente, sin embargo aclaró su postura al manifestar que la veneración y el culto hacia estas imágenes no provenía de la creencia de que en ellos existiera

¹²² Ibidem. p. 267.

divinidad, si no porque el honor que se daba a las imágenes resultaba de lo que originalmente representaban; es decir, se adoraba a Cristo por medio de estas figuras, ya que estas recordaban al pueblo los beneficios que Cristo les había otorgado, y los milagros que los santos habían obrado por obra de Dios.¹²³

Encontramos también la referencia a los alfareros *zuquichihqui*, el que daba forma al barro, el que lo enseñaba a mentir, como nos dice León Portilla

Para que aprenda a tomar figuras innumerables...ya que la figura de un perrillo, aparecerá sin que sea un perrillo, no siendo una calabaza parecerá serlo. El alfarero dialogando con su propio corazón hace vivir a las cosas. Su acción dará vida a lo que parece más muerto. Enseñando a mentir a la tierra toman forma en ella y parecerán toda clase de figuras.¹²⁴

De acuerdo con ello los *tlamatinime* describieron al alfarero de la siguiente manera:

El que da un ser al barro:
De mirada aguda, moldea,
Amasa el barro.
El buen alfarero:
Pone esmero en las cosas,
Enseña al barro a mentir,
Dialoga con su corazón,
Hace vivir a las cosas,
Las crea,
Todo lo conoce como si fuera un tolteca,
Hace hábiles sus manos.
El mal alfarero:
Torpe, cojo en su arte,
Mortecino.

Resulta deliciosa la metáfora con la que los nahuas describían el trabajo del alfarero: “enseñar a mentir al barro”; sin embargo, al parecer no fueron los únicos

¹²³ *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento*, Traducción de D. Ignacio López de Ayala, París, Liberia de Garnier Hermanos, 1855, p. 328.

¹²⁴ León Portilla Miguel, *La Filosofía...* Ibid. p.267.

que crearon esta analogía, ya que en el siglo XII, el teólogo francés Alano de Lille al referirse a las pinturas que decoraban el Palacio de la Naturaleza comentaba:

¡Oh nuevos milagros de la pintura! llega a ser
Lo que no podría existir. Pintura, émula de la verdad,
Jugando con nueva arte, las sombras de las cosas en cosas
Convierte, y en verdad transmuta cada mentira.¹²⁵

Como podemos observar, la idea náhuatl sobre “enseñar a mentir al barro” fue utilizada también por éste teólogo francés, sólo que este último se refiere a la pintura, la cual dibuja las cosas de la naturaleza de modo tan fiel que parecen reales, lo mismo que el *zuquichihqui*, quien otorgaba tanto realismo a sus obras que estas parecían incluso vivas. Al respecto, recordemos que cuando fray Bernardino de Sahagún describió algunas de las técnicas que utilizaban lo indígenas en sus diversos oficios artísticos el fraile consideró:

Si se comienza la figura de un ser vivo, de un animal, se graba, no más se sigue la semejanza, se imita lo vivo...sea una tortuga, exactamente así se dispone el carbón: su caparazón con que se irá moviendo, su cabeza que sale de dentro de él, que se mueve, su pescuezo y sus manos, como que las está extendiendo.¹²⁶

Esta descripción corresponde a la técnica de los metales y no sabemos si en esta descripción habla el fraile o la voz de sus informantes, ya que la concepción se parece mucho a la de la cultura nahua cuando habla sobre el alfarero, quien debe imitar lo vivo. No obstante resulta igualmente importante la referencia, ya que si proviene de las relaciones que proporcionaron los indígenas, nos da elementos para considerar la fidelidad con la que Sahagún elaboró su crónica; por otra parte, si es el franciscano quien habla por si solo, nos da la pauta

¹²⁵ Eco Humberto, *Ídem*. p.137.

¹²⁶ Sahagún, *Ibid.* p.p. 522-523.

para reflexionar dos cosas: o bien el fraile comprendió perfectamente la concepción estética de los nahuas o en este aspecto su concepción europea sobre el arte y la técnica utilizada por los indígenas se asemejaba mucho a la de los nahuas. De cualquier modo suponemos que los artistas que elaboraron las obras que pudo observar Sahagún estarían agradecidos con el comentario, pues tendrían un personaje más que les corroboraría el buen resultado de su diálogo con el corazón.

Por último debemos considerar uno de los objetivos que perseguía el arte indígena del México prehispánico y la finalidad que tuvo durante la Edad Media y aún en el Renacimiento el arte europeo. Sobre el arte europeo, ya hemos hecho alusión sobre sus objetivos al inicio de este capítulo, exponiendo que una de las finalidades primordiales del arte consistía en su función didáctica, por lo que incluso se consideraba “que la pintura era la literatura de los laicos”.¹²⁷ Por lo que toca al arte antiguo de México, podemos apreciar que, el artista equivalía a:

Un visionario, anhelante de comunicar a las cosas la inspiración recibida...y llegaba a ser un tlayolteuhuiani, es decir, aquel que introduce el simbolismo de la divinidad en las cosas...crea enjambres de símbolos, incorpora al mundo de lo que no tiene alma, la metáfora de la flor y el canto y permite que la gente del pueblo, los macehuales viendo y leyendo en las piedras, en los murales y en todas sus obras de arte esos enjambres de símbolos, encuentren inspiración de sus vidas sobre la tierra.¹²⁸

Hay que agregar que la función didáctica del arte mesoamericano, se basó –de igual manera que en Europa- en un lenguaje de símbolos; así, si en Europa la figura del pez simbolizaba a Jesucristo, en el México prehispánico la serpiente representaba a Queztlacoátl, si la concha representaba el bautismo, el maíz

¹²⁷ Eco, Humberto, *Ibíd.* p.27.

¹²⁸ León Portilla, *Ídem.* p.270.

recordaba a Cintéotl, aludiendo también a la formación del cuerpo de los hombres por los dioses y así de manera infinita.

De esta manera, estas simples y sencillas similitudes se nos muestran como un indicador que nos lleva a considerar que las ideas sobre el arte o la concepción estética que hasta el siglo XVI había logrado configurarse en Europa y en Mesoamérica no se encontraban tan alejadas entre si como se ha considerado hasta la fecha. Claro está que el fenómeno resulta mucho más complejo y debe ser estudiado cuidadosamente, sin embargo la información con la que contamos en la actualidad sobre las culturas indígenas de Mesoamérica que se enriquece día con día con los nuevos estudios y descubrimientos arqueológicos se traducen en una fuente inagotable de información que debe ser reflexionada no sólo desde la ciencia arqueológica, sino a través de estudios filosóficos y desde la visión de la filosofía de la cultura, con la finalidad de reconocer y o descubrir términos y nociones que no han sido identificados y que pueden ayudarnos a reconstruir importantes procesos conceptuales de la cultura mesoamericana.

Por lo que toca a nuestra investigación, debemos concluir este capítulo, considerando que la respuesta a la pregunta que nos hemos planteado ha quedado resuelta y que innegablemente existió un encuentro en el arte, mismo que se tradujo, luego de la conquista del territorio en la conjunción de ambos a través de algunas muy particulares manifestaciones artísticas produciendo lo que consideramos como un arte mestizo al cual nos referiremos en la páginas siguientes.

II.- El Arte Mestizo de la Nueva España.

1.- El arte de evangelizar y el arte de resguardar

Inmediatamente después de que los españoles conquistaron el Imperio Azteca (1521), comenzó el proceso de colonización y sometimiento de los diversos territorios que conformaban la amplia zona conocida como Mesoamérica. Paralelamente a este proceso los europeos comenzaron a cumplir con la misión para la cual –y desde su concepción- se consideraban predestinados: erradicar la idolatría de los pueblos indígenas americanos evangelizando a los naturales e instruyéndolos en lo que ellos consideraban como la única y verdadera religión: el catolicismo.

Sin embargo, los frailes de las diversas ordenes religiosas que arribaron al actual territorio mexicano y en quienes recayó la responsabilidad de convertir a los indios al cristianismo se enfrentaron durante todo el período colonial a diversos problemas, ya que la religión que intentaban inculcar a los naturales era completamente diferente a la que durante siglos habían mantenido los pobladores de Mesoamérica e integraba conceptos sumamente complicados. Ante ello y debido a la imposibilidad de explicar los más simples preceptos del catolicismo debido a la multiplicidad de lenguas existentes en la amplia geografía que conformó el virreinato de la Nueva España, los frailes se vieron en la necesidad de concebir diversas estrategias que les permitieran llevar a cabo su cometido encontrando en el arte a uno de sus más grandes aliados para su tarea evangelizadora.

En este sentido, podemos observar que el arte –sobre todo de carácter visual en la Nueva España (y en general en toda la América española) conservó su función didáctica convirtiéndose en los nuevos territorios descubiertos en un excelente método a través del cual se transmitieron los hechos más relevantes del catolicismo y de sus personajes más representativos, el cual se utilizó incluso mucho tiempo después de que los frailes aprendieran –según lo dispuesto por la legislación canónica- la lengua indígena que se hablaba en las diversas regiones del actual territorio mexicano.¹²⁹ De esta forma, muchas de las crónicas escritas por diversos religiosos en la época colonial hacen referencia a la instrucción religiosa a partir de ciertas manifestaciones artísticas y sin lugar a dudas entre los más descriptivos testimonios con los que contamos se encuentra el del agustino Matías de Escobar, quien en el siglo XVIII al narrar la forma en la que los primeros frailes de su orden evangelizaban a los indígenas de Michoacán señalaba:

Creo que en lo que se esmeraron con notable y singular especialidad, fue en doctrinar a sus indios tanto, que no contentándose con lo que todos enseñaban pasaba a más su encendida caridad, procurando imponerlos en la vida contemplativa, enseñándoles ya no la Teología eclesiástica, la mística, para lo cual en las porterías de los conventos tenían lienzos

¹²⁹ Resulta importante señalar que la legislación –en este caso novohispana- hizo posible el resguardo de las diversas lenguas indígenas mediante la legislación que se impuso en el III Concilio Provincial Mexicano (1585), el cual estableció: “Como es muy digna de lamentarse la negligencia de algunos sacerdotes que aunque por su mismo ministerio están obligados a instruir a los indios en la doctrina cristiana, hacen poco aprecio de aprender la lengua de sus súbditos, sin cuyo conocimiento no pueden enseñarles los misterios de la fe cristiana, ni hacerles comprender la virtud de los sacramentos que son la virtud del alma; este Concilio amonesta a los obispos, y si fuere necesario les manda que dentro de seis meses contados desde la publicación de este decreto, examinen a los clérigos que obtienen beneficio con carga , en las provincias de los indios, si están instruidos en el idioma de ellas, y a los que no lo sepan, oblíguenlos a que lo aprendan, señalándoles a este fin el plazo de seis meses; bajo el apercibimiento de que si pasado el término no lo han aprendido, quedaran ipso facto privados del beneficio que obtienen y se proveerá en otro. Pero si por la suma dificultad del idioma o por cualquiera otra causa no es posible adquirir ese conocimiento, pueda entonces el Obispo prescribirles otros seis meses precisos e improrrogables encargándose la conciencia del Obispo para que cumplan tanto con lo que acaba de decidirse, como la regla decimoctava de la cancelarra apostólica”. Cfr. en: *Concilio III Provincial Mexicano celebrado en México en 1585*, México, Editado por Eugenio Maillefert y Compañía Editores, México, 1859, p. 173.

pintados donde se les representaban los prados de la vida contemplativa como hasta hoy dura en la pared la memoria en nuestro convento de Cuizeo, allí era el lugar ordinario de la doctrina y por eso allí tenían para este efecto lienzos pintados para que tocasen con los ojos lo que intentaban imprimirles en el alma.¹³⁰

Este tipo de testimonios, así como los ejemplos materiales con los que contamos en la actualidad nos permiten distinguir el importante papel que el arte –sobre todo de tipo visual- jugó en la evangelización de los indígenas ya que las “imágenes” que representaban al Dios cristiano o bien que rememoraban diversos pasajes de la tradición católica comenzaron a proliferar desde el momento en que los españoles incursionaron en el actual territorio mexicano, tal como se narra en la crónica de Cortés y en el manuscrito del soldado cronista –Bernal Díaz del Castillo- quienes refirieron que, desde su arribo en la península mexicana dejaron diversas imágenes –entre las que predominaban los crucifijos y esculturas marianas- en varios de los lugares por los que transitaron hasta llegar a la gran Tenochtitlán.

Sin embargo, luego de la conquista y a pesar del continuo arribo de españoles al territorio quienes por obvias razones introdujeron incontables piezas de arte sacro al ya por entonces virreinato de la Nueva España, pronto se advirtió que la empresa evangelizadora requeriría muchas más imágenes de las que pudieran continuamente importarse de la metrópoli española, lo cual provocó que desde tempranas fechas se iniciara una importante producción local, en la cual los frailes aprovecharon las muy diversas habilidades artísticas de los indígenas de todo el territorio para comenzar a confeccionar imágenes de todo tipo relacionadas

¹³⁰ Escobar fray Matías de, *Americana Thebaida*, México, Balsal Editores, 1970, p. 85.

con el culto católico y que se destinaban a diversos fines, destacando las figuras a las que debía rendirse culto por representar a Dios y o a la virgen y que eran utilizadas con fines didácticos en la evangelización, ya que mostraban aspectos relevantes de la tradición católica.

En este sentido, puede advertirse que fueron varias las causas que fomentaron la incursión de los indígenas en el proceso artístico de confección de obras que comenzó casi de manera inmediata luego de la conquista y sometimiento de los territorios que habían conformado la región mesoamericana. En primer lugar debemos destacar la necesidad en la que se vieron las distintas órdenes religiosas que arribaron a México –y aún el clero secular- para construir los grandes complejos arquitectónicos que alojarían a sus comunidades y que de forma invariable se constituyeron como los lugares para el culto del catolicismo y los sitios que servirían para la misión que les había sido encomendada a los religiosos: la evangelización, motivo por el cual en todo el territorio los frailes precisaron del apoyo de mano de obra indígena, tanto para realizar el trabajo de construcción de sus conventos –y la ornamentación de los mismos- como para confeccionar las pinturas y esculturas que se impondrían en los lugares de culto o que participarían activamente en la empresa evangelizadora. En torno a ello debemos recordar que muchos de los indígenas que participaron en la primera etapa habían sido desde los tiempos prehispánicos hábiles artistas y arquitectos tal como refirieron cronistas como Cortés y Sahagún en las relaciones que se han citado en páginas anteriores.

Debido a lo anterior, muchos de los religiosos decidieron aprovechar las habilidades artísticas de los indios en favor de su labor, motivo por el cual los artistas indígenas del período precortesiano siguieron siéndolo aún después de la conquista del territorio protegidos incluso por la normatividad de la época, ya que en las primeras ordenanzas que se emitieron en la ciudad de México (1589) y que regularizaron fundamentalmente el trabajo de pintores, escultores y entalladores se estableció que los mismos debían saber “hacer una figura desnuda y otra vestida dando cuenta de la razón y compostura de ella por dibujo y arte; luego hacerla de bulto en proporción y bien medida con buena gracia”¹³¹ Sin embargo en las mismas ordenanzas los indios recibieron un trato especial pues se les exentó de cumplir esta normatividad por considerar que: “a los dichos naturales no se les puede obligar que en sus oficios y obras que por sus manos hacen, a guardar estas ordenanzas, se declara que no se entiende con ellos la prohibición y penas susodichas, sino que libremente hagan sus oficios”.¹³²

Las leyes que se impusieron en este documento, de finales del siglo XVI nos indican la respuesta a una realidad sin lugar a dudas preexistente con anterioridad y nos muestran la significativa participación de la población indígena dentro de diversos campos artísticos, motivo que obligó a las autoridades a inscribirlos dentro de la normatividad otorgándoles sin embargo un buen grado de libertad.

¹³¹ Maquivar María del Consuelo, *El imaginero novohispano y su obra*, 2ª edición, México, INAH, 1999, p.44.

¹³² Op. Cit. p.p. 48-49.

Por último y quizás entre las causas más significativas de la participación indígena en el arte novohispano del siglo XVI debemos considerar el proceso de destrucción que en todo el territorio realizaron los españoles del arte prehispánico, el cual fue considerado por los europeos como la más viva muestra de la “idolatría” indígena la cual consideraron preciso exterminar de manera inmediata. No obstante a los primeros y brutales procesos de destrucción de muchos de los testimonios del arte religioso de los pueblos prehispánicos siguió la sustitución del “ídolo” por la de múltiples imágenes cristianas, las cuales fueron en no pocas ocasiones consideradas por los indígenas como equivalentes a sus antiguos dioses,¹³³ en tanto que, incluso antes de que fuera consumada la conquista del territorio los españoles llenaron el hueco de los ídolos destrozados en los antiguos templos prehispánicos con esculturas que representaban –en su mayoría- a Jesucristo o a la Virgen María.

Al respecto fray Toribio de Benavente, mejor conocido como Motolinía describió en su crónica las dificultades que los españoles tuvieron para erradicar la idolatría de los indígenas, indicándonos que, en el año de 1525, en Texcoco, donde –según el fraile- existían la mayoría de “los templos de los demonios” y donde abundaban los ídolos, los frailes desde la noche hasta el amanecer habían ahuyentado a los indios que se encontraban en los templos, reprendiéndoles y amenazándolos con castigarlos si proseguían rindiendo culto “al demonio”. Luego de ello, prosiguieron con la misma estrategia en la ciudad de México y las poblaciones aledañas, en donde los religiosos comenzaron a derribar y destruir

¹³³ Gruzinski Serge, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a “Blade Runner” (1492-2019)*, 2ª edición, México, FCE, 1995, 48.

ídolos y a poner la imagen del crucifijo, hallando casi de inmediato la “imagen de Jesucristo crucificado y de su bendita madre puestas entre sus ídolos” percatándose, además, de que “tenían algunas imágenes con sus altares, junto con sus demonios e ídolos y en otras partes la imagen patente y el ídolo escondido, o detrás de un paramento, o tras la pared, o dentro del altar”.¹³⁴

Sin embargo, no sólo en la ciudad de México y sus alrededores los frailes enfrentaron el problema que describió Motolinía, puesto que muchos de los testimonios históricos procedentes de todo el período colonial refieren casos ocurridos a lo largo del virreinato de la Nueva España en los cuales algunos de los miembros de la población indígena escondían diversas representaciones de sus antiguos dioses en distintos lugares de culto y aún dentro de algunas esculturas cristianas. No obstante, este tipo de recursos de los que se valieron los indios con la finalidad de resguardar una parte importante de su antigua cosmovisión, tuvo por obvias razones su momento más importante durante los años inmediatos a la conquista del territorio, durante los cuales, además de este tipo de estrategias los indígenas de todo el virreinato desarrollaron diversos mecanismos que les permitieron resguardar de manera discreta una parte importante de su antigua religión.

En relación con lo anterior podemos afirmar que si el arte fue el medio idóneo del que los españoles se sirvieron para la evangelización de la población indígena, podemos también considerar que también fue el arte uno de los mejores aliados que la población indígena tuvo para conservar ciertos aspectos

¹³⁴ Benavente fray Toribio de, *Historia de los indios de la Nueva España*, Madrid, Col. Crónicas de América, Promo Libro, 2003, p.p. 80-81.

importantes de la cultura prehispánica, ya que los indios al ser copartícipes de los frailes en la construcción de los nuevos espacios de culto y las imágenes que formaron parte de los mismos, tuvieron la oportunidad de insertar de manera velada un sin fin de los signos y símbolos que formaban parte de su antigua cultura.

Vale la pena señalar que, junto a este novedoso arte, surgieron también las creaciones indígenas que realizaron la reproducción fidedigna del arte cristiano a través de la instrucción de los frailes de las distintas órdenes religiosas. Al respecto, se tiene conocimiento que entre las primeras obras reproducidas por los indígenas se encontró la copia de una viñeta grabada sobre una bula pontificia que representaba a la Virgen y a Cristo; el trabajo fue tan perfecto que un español incluso lo llevó a Castilla para mostrarlo. Ello nos indica que el objetivo de los frailes era el de aprovechar la creatividad indígena limitándole a mostrar sus habilidades técnicas en una reproducción pasiva que reducía al mínimo la intervención de los indios, buscando así un ejercicio reproductor y no conceptualizador.¹³⁵

No obstante, la gran cantidad de piezas en las que podemos observar no sólo la habilidad indígena para reproducir sino también su capacidad creadora nos permiten vislumbrar que las acciones de control y supervisión de los miembros del clero fue rebasada en innumerables ocasiones por los indígenas que habitaban en el territorio novohispano, lo cual ha resultado extraño para muchos de los estudiosos del arte de este período, quienes en repetidas ocasiones han afirmado

¹³⁵ Gruzinski Serge, Op. Cit. p. 80-81

que la inserción de miles de signos, símbolos y figuras prehispánicas en obras de carácter cristiano resultan ser sólo de carácter ornamental. Sin embargo, si consideramos que muchos de esos signos, símbolos, figuras y hasta colorimetría, en la mayoría de los casos son representaciones de muchas de las más importantes deidades del México prehispánico o que hacen alusión en no pocas ocasiones a algunos de los mitos fundadores de los pueblos mesoamericanos, podemos darnos cuenta de que algunos de los miembros de la población indígena encontraron en el arte un excelente medio para resguardar parte importante de su cosmovisión.

Ello puede explicarse si tomamos en cuenta que el conjunto de conocimientos que explicaban la imagen de esas culturas se había conservado desde tiempos inmemoriales a través de dos formas: la tradición oral y la pictografía, en este sentido, varios de los cronistas relataron que después de la conquista algunos ancianos seguían enseñando a los jóvenes la vida y costumbres de sus padres, abuelos y antepasados.¹³⁶

Por otra parte, por lo que respecta a la tradición pictográfica, esta tenía una trayectoria larga y compleja en Mesoamérica en la que existían una gran cantidad de glifos y pictogramas que podían representar acciones y objetos; ideogramas, que evocaban cualidades, atributos, conceptos, etc., y, los más desarrollados que consistían en signos fonéticos.¹³⁷ De ahí que sea frecuente encontrar en el centro de México –por ejemplo- una gran cantidad de códices realizados durante la época colonial, entre los que destacan por obvias razones aquellos que fueron

¹³⁶ Idem p.18

¹³⁷ *Ibidem*, p.19

realizados por encargo de los frailes con la finalidad de conocer la antigua cultura y costumbres de los diversos pueblos mesoamericanos; sin embargo además de estos, en la actualidad es cada vez más frecuente que se localicen códices cuyo objetivo era consignar diversas situaciones de la vida cotidiana, por ejemplo los tributos que se pagaban cada determinado tiempo a las autoridades indígenas y españolas.

Al respecto, Miguel León Portilla ha estudiado con detenimiento lo que él ha considerado como la existencia en Mesoamérica de un sistema de imágenes y signos en estrecha relación con la palabra hablada, los cuales hicieron posible la transmisión de conocimientos a través de muchos siglos y que estuvieron presentes –de acuerdo con los testimonios proporcionados por la arqueología– desde antes de la época cristiana, perdurando varias décadas después de consumada la conquista española en el territorio.¹³⁸

En torno a ello, el acucioso investigador de las antiguas culturas del México antiguo ha podido determinar a través de los códices que se conservan de los nahuas que éstos habían:

Perfeccionado un sistema de pinturas de todo género de realidades en cuyo diseño mantenían estilizaciones convencionales, incluyendo como importante elemento semántico los distintos colores. Tales pinturas les permitían evocar objetos físicos e ideas muy variadas: accidentes geográficos en sus mapas; toda clase de edificaciones, templos, palacios lugar defendido, observatorios, casas de gente del pueblo; ofrendas indumentarias, armas utensilios; géneros de tributos como leña, cargas de papel, animales, plantas y otros muchos objetos; rangos y atributos, incluyendo atavíos de sus dignatarios civiles y religiosos y, de modo especial de sus distintas deidades. La representación pictórica de un dios

¹³⁸ León Portilla Miguel, *Exégesis de la imagen y la palabra indígenas*, en: *Motivos de la antropología americanista, Indagaciones en la diferencia*, Miguel León Portilla (Coordinador), México, FCE, 2001, p. 306.

incluía un considerable conjunto de elementos, al grado de aportar en sí misma una suma de connotaciones que debían atenderse y permitían la identificación de la correspondiente deidad, incluso en sus variantes contextuales.¹³⁹

Lo anterior nos permite establecer que la gran cantidad de elementos simbólicos provenientes de la época prehispánica que se insertaron en una buena parte de las obras artísticas producidas durante la época colonial en México y en las que evidentemente la población indígena tuvo una notable participación no fueron plasmados con un mero carácter decorativo, pues la importancia cultural de los mismos tenía una larga historia, ya que incluso varios de ellos se remontan a los inicios de la civilización mesoamericana en las costas del Golfo de México. A lo anterior debemos agregar que muchos de los símbolos, colores y signos fonéticos, tenían además un doble significado cuando se encontraban en contacto con otros elementos como también lo ha hecho notar León Portilla, quien asevera que la antigua palabra indígena conlleva un universo de símbolos que le son propios y que:

Reflejan y a la vez activan, la compenetración ritual del ser humano y la comunidad con la naturaleza y, a través de ellas, con el orden de las realidades divinas. Las pinturas y los glifos implican un código lleno de complejidades; la palabra nativa, vinculada a ese código, supone siempre un contexto. Es en él donde se expresa; es rito, pero en determinadas circunstancias contextualmente puede enriquecerse, según lo exija la comunicación no sólo con los otros miembros de la comunidad, sino también con la naturaleza sagrada y los dioses, realidad plena y unitaria que envuelve al mundo en que se vive.¹⁴⁰

¹³⁹ Ídem, p.310.

¹⁴⁰ Op. Cit. p.321.

En este sentido y como podremos constatar en páginas posteriores varios de los elementos de gran trascendencia cultural para los pueblos indígenas de Mesoamérica sobrevivieron en diversas obras creadas durante el período colonial en prácticamente todos los campos artísticos, motivo por el cual es perceptible notar la aparición de un arte mestizo, al cual nos referiremos a continuación, limitándonos en este trabajo solamente al arte de carácter visual, sin antes enfatizar que, a pesar de que existen trabajos que abordan diversas líneas sobre el mestizaje en la música, la danza y la literatura del México colonial aún queda mucho por investigar.

2.- El arte mestizo de la Nueva España

Inmediatamente después de consumarse la conquista española en México, comenzó a surgir en el territorio de la Nueva España un arte de carácter novedoso



Fig. 3

en el que podemos apreciar la participación e influencia de la población indígena, en el que se fusionaron elementos simbólicos y estéticos de las antiguas civilizaciones y pueblos mesoamericanos y de la cultura y el arte español.

La conjunción de estos elementos se hizo presente, de manera casi invariable en piezas y conjuntos arquitectónicos de carácter religioso,

incitadas por los frailes de las diversas órdenes mendicantes que arribaron a México, puesto que la labor evangelizadora de la población indígena fue encomendada única y exclusivamente al clero regular por considerarse que los frailes –debido a sus duras reglas y disciplina- podrían inculcar a los indios la verdadera esencia del catolicismo, ya que durante la primera mitad del siglo XVI toda Europa se veía afectada por el gran movimiento cismático provocado por el protestantismo que, en buena medida atacó los grandes vicios que se habían producido al interior del clero secular.

De esta manera, durante la primera mitad del siglo XX, cuando diversos académicos mexicanos y extranjeros iniciaron el estudio del arte que se había producido en el territorio mexicano durante la época prehispánica y posteriormente en el virreinato de la Nueva España, se percataron de la existencia de

innumerables manifestaciones artísticas que difieren tanto del arte español como del indígena, las cuales fueron el resultado de lo que nosotros consideramos el *mestizaje artístico* de ambas civilizaciones. De esta forma, algunos de los estudiosos del arte mexicano al analizar las obras del periodo colonial, se enfrentaron al problema de determinar si las manifestaciones artísticas que poseían características singulares que denotaban la intervención de artistas indígenas podrían circunscribirse dentro de un nuevo estilo para el cual no existían aún las categorías adecuadas.

Ello provocó que diversos académicos vislumbraran el complejo proceso de mestizaje que se había producido en el arte, en el cual, a pesar de percibirse –por obvias razones- una marcada influencia de los modelos iconográficos europeo-occidentales, reunía importantes rasgos culturales de la civilización mesoamericana, motivo por el cual utilizaron algunos términos que podían diferenciarlo de los estilos tradicionales identificados hasta ese momento y que hacían alusión a la mezcla de elementos provenientes de ambos grupos destacando en esta terminología las categorías de simbiosis, hibridación, fusión, amalgama, mexicanidad y la propia categoría de mestizo, aunque sin desarrollar ni profundizar en estos conceptos ni en el estudio del proceso que había dado lugar a este tipo de manifestaciones.

Resulta importante destacar que no sólo en México se inició la problematización sobre el estudio del arte colonial que presenta rasgos peculiares, y en algunos otros países latinoamericanos como: Perú, Ecuador y Bolivia, algunos autores se enfocaron al estudio de diversas obras artísticas producidas

durante el dominio español en América que, al igual que las de México presentan importantes características estéticas y simbólicas de las culturas española e indígena. Algunos de los autores que sobresalen en el estudio del arte colonial americano son: Ángel Guido, quien se pronunció por denominar las características de algunas obras arquitectónicas con términos y estudios tales como: *Fusión hispano-indígena en 1925*, *Eurindia de la arquitectura colonial (1936)*, *El estilo mestizo o criollo en el arte de la colonia*.¹⁴¹

Así mismo, entre los académicos que se han dedicado a la búsqueda de categorías propias del arte al que hacemos referencia se encuentran Mario Buschiazzo con *Estudios de arquitectura colonial de Hispanoamérica (1945)* y *El problema del arte mestizo (1969)* además de Harold E. Wethey a través de su trabajo *Arquitectura y escultura en Perú*, quien se manifestó por la existencia de un *Estilo Mestizo* (mestize style) en 1949. En 1966, Emilio Harth Terre produjo un trabajo que lleva por título *La arquitectura mestiza en el sur peruano* y Teresa Gisbert y José de Mesa han realizado varias investigaciones que defienden el *estilo mestizo* en varias manifestaciones artísticas de América del Sur.¹⁴² En este sentido Gisbert a través del libro *Iconografía y mitos indígenas en el arte (1980)* plantea el arte virreinal como el producto de una sociedad dual; en este trabajo la autora se centró en el estudio de ciertas manifestaciones artísticas andinas (del periodo colonial) en las cuales estudia su aspecto occidental e hispánico y la influencia indígena, considerando la existencia de un Barroco andino como logro

¹⁴¹ www.mestizos.net.

¹⁴² Idem.

arquitectónico que: “se separa de los moldes europeos llegando a crear un nuevo estilo llamado mestizo y que se puede considerar como un arte americano”.¹⁴³

Podemos percatarnos que no sólo en México los académicos volvieron la mirada hacia diversas manifestaciones artísticas con clara influencia de la cultura española e indígena intentando generar categorías específicas para las mismas y en gran parte de Latinoamérica los estudiosos han mostrado su preocupación por encontrar un concepto que pueda caracterizar a las obras que demuestran una fuerte fusión cultural y artística de dos culturas. En este sentido y a través de este tipo de estudios nos percatamos que el proceso de mestizaje no fue exclusivo del territorio mexicano y podemos encontrar procesos paralelos en gran parte de los territorios que conformaron la *América Española*; no obstante como el objeto de este trabajo se centra en el estudio de algunas de las muestras del arte novohispano, nos enfocaremos a defender, desde nuestro punto de vista el concepto de *arte mestizo* para este tipo de manifestaciones, término que consideramos como idóneo para designar las obras que denotan una clara mezcla de la cultura indígena y española y que se produjeron en el territorio conocido como Nueva España.

Al respecto y debido a la importancia que tiene la percepción de varios de los académicos que fueron los pioneros en el estudio del arte mexicano y en especial de aquellos que incidieron de alguna forma en el estudio de las obras con un carácter singular, resulta importante realizar una breve revisión de sus aportes con la finalidad de analizar los términos y categorías que han sido utilizadas para

¹⁴³ Gisbert Teresa, *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, 3ª edición, La Paz, Bolivia, Gisbert y Cía S.A, 2004, p.11.

designar a este arte de carácter singular en México, así como los argumentos de los mismos, sobre los cuales volveremos en páginas posteriores con la finalidad de argumentar el concepto propuesto por nosotros: *El Arte Mestizo de la Nueva España*.

En este sentido, una de las primeras apreciaciones que surgieron al respecto, fue la del mexicano Agustín Velásquez Chávez al escribir en 1939 el trabajo titulado *Tres siglos de Pintura Colonial Mexicana* quien manifestaba sus valores estéticos sobre el arte colonial de la siguiente forma:

Aquello que después de la Conquista se confundió en el espíritu hispánico de nuestro arte colonial dándole carácter propio, es de origen indio, y esto porque había elementos decorativos y modos psicológicos indios que fácilmente se identificaron con el espíritu español...ojalá en el futuro, con nuevas luces desentrañe eso que es urgente esclarecer, la mexicanidad en el arte.¹⁴⁴

Además de ello, Velásquez, advierte que en el más antiguo de los códices post-cortesianos que data de 1523, se puede observar la mezcla de las dos culturas (indígena y española) en lucha y las transformaciones e influencias reciprocas, pues al lado de los glifos indígenas aparecen figuras europeas pintadas con un criterio nuevo, sin que por ello estén ausentes el carácter ingenuo, las formas simples y el colorido plano y brillante del artista del Anáhuac.¹⁴⁵

Por otra parte, el historiador de arte, Manuel Toussaint en su obra titulada *México y la cultura* (1946) calificó el arte churrigueresco de México como un *arte mestizo*¹⁴⁶ y en su trabajo titulado *El arte de la Nueva España* (1946) Toussaint

¹⁴⁴ Íbidem. p. 275.

¹⁴⁵ Velásquez Chávez Agustín, *Tres siglos de pintura colonial mexicana*, México, Editorial Polis, 1939, p. 5.

¹⁴⁶ Fernández Justino, *Estética del Arte Mexicano*, Op. Cit. p. 270.

consideró que las obras artísticas del periodo colonial eran producto de una amalgama de elementos. Al respecto, el filósofo Justino Fernández al analizar la obra de Toussaint refiere que:

Sus ideas y sentimientos provienen de sus entrañas espirituales, porque él mismo nació a la conciencia en un momento histórico de renovación de nuestro país, en aquel en que México empezó a volver los ojos sobre sí para recuperar su ser y en ello iba la recuperación de nuestros pasados, el indígena y el colonial, y por eso su interés en el mexicanismo, en el arte mestizo que él mismo vio y sintió como paradigma de lo propio...es Toussaint quien logra el más vasto desarrollo y síntesis de mayor categoría. Su obra significa en ese proceso histórico la afirmación definitiva del arte de la Nueva España, al que da el sentido de mestizo, para no perder la raíz indígena.¹⁴⁷

No obstante y a pesar de que éstos académicos distinguieron desde la tercera y cuarta décadas del siglo XX la mezcla de elementos en el arte colonial con un claro sentido simbólico y cultural tanto de españoles como indígenas en muchas de las obras del período virreinal, ninguno de ellos insistió en desarrollar una categoría especial que pudiese designar a estas singulares manifestaciones, motivo por el cual, sin lugar a dudas sobresalió la labor del poeta y pintor español José Moreno Villa, quien en 1942 en su trabajo sobre *La escultura colonial mexicana* propuso el término de *Tequitqui* para referirse a las obras que manifestaban esta fusión de elementos y que se impuso de manera rotunda como un concepto que calificaría al arte que era el resultado de la mezcla cultural entre españoles e indígenas.

¹⁴⁷ Idem, p. 273.



Fig. 4

Moreno Villa consideró que durante el siglo XVI se produjeron en México las esculturas más interesantes porque –según sus palabras- “al contacto de las diferentes razas surgió un conato de estilo que por analogía con el mudéjar llamo *Tequitqui*.”¹⁴⁸ La analogía que Moreno Villa

encuentra entre el arte mudéjar que surgió en España durante la Edad Media y lo que llama *tequitqui*, se encuentra en que, las obras que nacieron en México durante el siglo XVI al ponerse en contacto el español y el indígena cada uno con su tradición, recuerdan el mismo fenómeno ocurrido en España “un mudejarismo que debe bautizarse de algún modo”.¹⁴⁹

Debido a ello, e identificando al hombre mudéjar como el mahometano que sin mudar de religión quedaba por vasallo de los reyes cristianos durante la reconquista, el poeta llegó a la conclusión de que, vasallos y tributarios fueron los indios en el virreinato de la Nueva España, de tal forma que consideró el buscar la palabra “equivalente en azteca y bautizar con ella, como se hizo allá, a las obras que presentan rasgos de esa espacialísima amalgama de estilos” y considerando lo anterior propuso la categoría de *tequitqui*, que en lengua náhuatl significa tributario, aunque invitaba a los “conocedores de lenguas aborígenes a elegir otra mejor.”¹⁵⁰

¹⁴⁸ Moreno Villa José, *La Escultura colonial mexicana*, 2ª edición, México, FCE, 1993, p. 10.

¹⁴⁹ Idem, p. 16.

¹⁵⁰ *Ibid.* p.16.



Fig. 5

Así, para Moreno Villa, lo *tequitqui*, se manifiesta sobre todo en la cantería y los relieves de piedra, en donde el escultor indígena introducía algún símbolo idolátrico por atavismo o “por si acaso”; al respecto, el poeta tomó como ejemplos de este estilo las cruces atriales realizadas durante el siglo XVI en el actual territorio mexicano, como la de San Felipe de

los Alzates en Michoacán, en la que según palabras del autor:

Cualquiera puede reconocer en ella el estilo que llamo *tequitqui*: no presenta cara de cristo; con delicada sobriedad ostenta símbolos de la pasión; pero sus relieves aplanados, con rehundimiento de la piedra, son netamente indígenas y en la intersección de los brazos y el árbol hay un disco de obsidiana. El significado de estas piedras embutidas en las imágenes lo desentraña el señor García Granados: “el indígena –dice– introducía en sus monumentos o en las imágenes de sus divinidades un elemento precioso. Extraño al monumento mismo, cuya misión era darle vida, de la misma manera que el corazón humano es el símbolo de la vida del hombre. Solía ser la obsidiana”. Estas reminiscencias idolátricas, lo mismo que poner signos del calendario indígena en inscripciones cristianas, contribuyen a lo que llamo *tequitqui*.¹⁵¹

El término *tequitqui*, fue aceptado por los círculos académicos de la época y es utilizado con frecuencia en la actualidad, cuando se hace referencia a las obras artísticas en donde claramente se pueden apreciar elementos de un gran contenido simbólico-religioso tanto de los pueblos indígenas como de la religiosidad cristiano-occidental, sin embargo diferimos de esta categoría para caracterizar al arte al que hacemos referencia por varias razones.

¹⁵¹ *Ibíd*, p.p. 18-19.

En primer lugar consideramos que, la inserción de símbolos de fuerte contenido religioso entre los pueblos prehispánicos no puede tratarse de una simple cuestión ornamental, de atavismo o “por si acaso”, como lo señaló Moreno Villa; en segundo lugar, creemos que el término *tequitqui* no puede equipararse al de mudéjar, pues como lo menciona el mismo poeta, este término se daba a los mahometanos que sin cambiar de religión quedaban como vasallos y tributarios de los reyes católicos, lo cual no puede aplicarse a los pueblos indígenas del virreinato de la Nueva España, quienes sí fueron obligados a convertirse al catolicismo, lo cual provocó notables cambios culturales no sólo en los pueblos indígenas, sino también en todos los sectores raciales que se asentaron en el territorio novohispano, incluyendo al grupo español.

A lo anterior podemos añadir que suponemos que el término *tequitqui* resultó demasiado aventurado, debido a que en la época en que fue propuesto por Moreno Villa (1942), comenzaban a sentarse las bases para el estudio del arte prehispánico, motivo por el que infinidad de académicos intentaron encontrar las categorías que sirvieran para definir las obras creadas por las culturas y pueblos del México antiguo, proceso en el que sin embargo, erróneamente se comparó al arte de Mesoamérica con el arte europeo-occidental lo cual provocó un sinnúmero de comentarios peyorativos en torno al mismo,¹⁵² al no reconocer la verdadera esencia de las obras del México precortesiano. A esta etapa se debe la obra realizada por Moreno Villa, en la que podemos apreciar que el académico se sumó a muchos de los juicios descalificantes que sobre las obras de los antiguos

¹⁵² En el capítulo I de este mismo trabajo hemos comentado de forma breve, algunas de las consideraciones que los estudiosos realizaron sobre el arte indígena del México antiguo.

mexicanos se realizaban, pues él mismo aseguró en su trabajo: “*podemos observar, como nota común a todos, que apenas se salen del bloque; que no prestan atención a las bellas proporciones del cuerpo humano; que modelan formas chaparras, sólidas y conceptuales. Símbolos e ídolos. Y que junto a la escultura trágica cultivan la humorística, francamente grotesca*”.¹⁵³

No obstante, resulta importante señalar que tan sólo seis años después (1948) de que Moreno Villa realizara éstas reflexiones en su trabajo sobre la *Escultura Colonial en México*, publicó otro libro titulado: *Lo mexicano en las artes plásticas*, en el cual, el poeta español señaló que en su primer trabajo no pretendía más que:

Presentar con orden y seleccionadas lo mejor posible las piezas de escultura religiosa dispersas por el país y señalar las grandes líneas estilísticas. Mi único atrevimiento fue el de calificar con el nombre azteca de tequitqui, que significa “tributario”, el producto mestizo que aparece en América al interpretar los indígenas las imágenes de una religión importada.¹⁵⁴

Podemos apreciar que Moreno Villa alude a la mezcla de características que de la cultura indígena y española puede apreciarse en algunas de las obras escultóricas del siglo XVI en México, sin embargo en páginas posteriores el autor refiere haberse percatado de que la mezcla que se manifiesta en lo que él llamó *tequitqui* no contiene elementos indígenas y por el contrario es una mezcla de estilos pertenecientes a tres épocas dentro de la historia del arte europeo:

¹⁵³ Moreno Villa, Op. Cit. p.10.

¹⁵⁴ Moreno Villa José, *Lo Mexicano en las arte Plásticas*, México, FCE, 1993, p. 9

románica, gótica y renacentista, por lo que señala que “todo lo *tequitqui* es anacrónico”.¹⁵⁵

Moreno Villa, a lo largo del capítulo I del libro titulado *Lo Mexicano en las artes plásticas*, en donde hace referencia a la escultura y la arquitectura colonial de la Nueva España, argumenta a través del análisis de unas cuantas piezas escultóricas haber llegado a la conclusión que lo que llama *tequitqui* o tributario puede ser románico, gótico, renacentista y hasta barroco se debe a que:

Un aprendiz de escultor recorre en poco tiempo lo que la humanidad tardó siglos en recorrer...en efecto los artistas indios que se atrevieron a modelar o esculpir temas cristianos debieron encontrarse con la misma falta de tradición técnica que el escolar románico. Eran más niños en su profesión que cualquier europeo de su tiempo. Pero como a tales niños se les podían ofrecer de una vez todos los adelantos de la técnica acumulada por siglos, su avance podía ser muy rápido. Es decir, el mismo indio que principió siendo románico, podía en pocos años adueñarse de lo que el gótico y renacentista aportaron al progreso de la escultura.¹⁵⁶

De esta manera, el escritor español, descarta la aportación indígena en la escultura novohispana del siglo XVI, otorgando al indio un simple papel de reproductor de las obras europeas que llegaban a México, explicando el fenómeno de la diferencia de estilos mediante la destreza que fueron logrando los indígenas para reproducir las obras europeas y la habilidad de utilizar las herramientas europeas que se les presentaban.

En torno a ello debemos hacer hincapié en los comentarios vertidos por varios de los cronistas novohispanos y que hemos analizado en el capítulo I de esta investigación, en donde claramente se ha visto que los indígenas no se encontraban desprovistos de técnicas para realizar sus diversas obras artísticas y

¹⁵⁵ Idem p. p. 13-14

¹⁵⁶ Ibidem p.20-21

por el contrario, los españoles en reiteradas ocasiones refirieron la pericia de los artistas indígenas, señalando no obstante las diferencias que guardaban sus obras en relación con su propia cosmovisión, motivo por el cual nos volvemos a encontrar en desacuerdo con la postura de Moreno Villa, ya que consideramos que durante la época colonial en México surgieron obras artísticas que no se encuentran dentro de la categoría de una simple reproducción y sí dentro de un estilo novedoso que nosotros llamamos mestizo, como podrá demostrarse en páginas posteriores.

No obstante debemos señalar que a pesar de las apreciaciones que Moreno Villa realizó en un segundo trabajo sobre el arte de la época colonial, la categoría de *Tequitqui* prevaleció en México para hacer referencia a las manifestaciones artísticas que claramente se diferenciaban del arte europeo occidental y algunos académicos siguieron percibiendo la mezcla de elementos provenientes tanto de la cultura indígena como de la española que caracterizan a muchas de las piezas artísticas producidas en la Nueva España aunque desafortunadamente como hemos mencionado en páginas anteriores nunca defendieron el término de *mestizo* como una categoría que podría definir la singularidad de tales obras y por el contrario aceptaron la categoría de *Tequitqui* y los argumentos realizados por Moreno Villa, como lo fue el caso de Pedro Rojas quien al emitir a la luz su trabajo sobre la Iglesia de Santa María Tonantzintla en 1956 consideró acerca del arte colonial:

El arte colonial es exponente de la soberbia del conquistador, el arte popular se engendra en el lapso de la colonia un poco como eco de lo propio y otro poco como adopción de lo ajeno...es el arte típico de los oprimidos como se considera al estilo tequitqui, así llamado por Moreno

Villa como trasunto del mudéjar español, el arte popular mexicano es índice de fusión o exponente de síntesis consumadas en los niveles domésticos de las clases laborantes. Es un arte mestizo que se enciende a las brasas de un fuego sofocado.¹⁵⁷

Esta consideración efectuada por Rojas retorna nuevamente al término de *arte mestizo*, sin embargo nos hace vislumbrar nuevamente la descalificación de que fueron presas las obras en las que había intervenido la mano indígena, siendo éstas consideradas como un *arte de carácter popular* en comparación con las piezas que denotan una semejanza mayor con los estilos europeos que imperaron durante los tres siglos de dominio español, sobre las cuales no se pone nunca en duda su pertenencia al arte. No obstante y a pesar de que esta fue una consideración casi generalizada entre los académicos de la primera mitad del siglo XX algunos filósofos comenzaban a cuestionar los planteamientos que sobre el arte mexicano se hacían, al comparar éste a través de los valores estéticos del arte europeo occidental, intentando determinar la verdadera esencia de las obras creadas por las culturas prehispánicas de Mesoamérica y en consecuencia la infiltración de algunos de sus rasgos en el arte novohispano.

Este fue el caso del filósofo Justino Fernández, quien al realizar la voluminosa compilación de las críticas que sobre el arte mexicano habían realizado tanto académicos nacionales como extranjeros, consideró acerca de los comentarios vertidos por Pedro Rojas lo siguiente:

Rojas proclama la conciencia de sí mismo que hoy día tiene México. En esta conciencia a que se ha llegado tras de un proceso de emancipación de la mentalidad americana, lo indígena se encuentra a través del mestizaje; entonces caracteriza el modo de ser mestizo con ciertos rasgos para

¹⁵⁷ Fernández Justino, Idem. p. 288.

distinguirlo de lo europeo; pero siendo una necesidad universal del hombre expresarse, para permanecer y perdurar, los indígenas se expresaron en un arte deslumbrantemente bárbaro”; los “opresores extranjeros” crearon en la Nueva España un arte magnificante, mientras los oprimidos, deslizándose marginal y tímidamente, crean un arte que es “un poco como eco de lo propio (¿lo indígena?) y otro poco como adopción de lo ajeno (¿lo europeo?) y así resulta un arte de fusión, tequitqui, de síntesis menores logradas por las clases laborantes. Algo habría que decir respecto a seguir llamando “bárbaro” al arte indígena antiguo, que me parece un error y una injusticia calificarlo así y no obstante que se quiera dar al concepto de “bárbaro” una categoría suprema poniendo el mundo al revés. Los motivos que según Rojas tuvieron los “opresores extranjeros” tales como de autoprestigiarse, o el de soberbia son demasiado simplistas para tomarse como suficientes, lo importante es que crearon un arte magnificante por necesidad y por otros motivos y razones mucho más complejos y profundos y por autenticidad. En cuanto al proceso de los oprimidos, no se entiende bien si en él “lo propio” es lo indígena puro o algo más, puesto que en el proceso histórico del mestizaje, cada vez más acentuado, los límites entre lo propio y lo ajeno tienden a desaparecer, justamente para dejar lugar a la creación propia, original, mestiza, tequitqui.¹⁵⁸

En los argumentos de Fernández se puede apreciar, en primer lugar la revalorización que del arte del México prehispánico comenzaba a gestarse en la segunda mitad del siglo XX, revalorización que incide además en el reconocimiento de la infiltración de elementos indígenas en el arte novohispano y nos permite observar la percepción que este académico tuvo sobre la mezcla cultural que se gestó en el arte de la Nueva España, en la cual el filósofo distinguió una profunda fusión de elementos de carácter estético, motivo por el cual las obras no pueden ser estudiadas desde una sola perspectiva tal como la de una aportación “pura” por parte de la mano indígena o como una mera reproducción de los modelos europeo-occidentales; me parece que Fernández se percató de que este arte de carácter particular debe analizarse en su contexto, es decir, como un

¹⁵⁸ *Ibidem*, p. 288.

proceso en el que se puede observar claramente el mestizaje de dos culturas, en donde las obras deben perder los límites que las hacen ser propias o ajenas y en donde los elementos deben ser considerados como la fusión de distintos valores estéticos y religiosos produciendo un nuevo estilo en el que queda reflejada justamente la cultura mestiza que comenzó a generarse desde las primeras décadas del siglo XVI en México, tal como lo sostiene Fernández al introducir el término mestizo aunque éste, lamentablemente no haya sido mayormente desarrollado por el filósofo como una categoría y si utilizado como equiparable con el término de *tequitqui* introducido por Moreno Villa.

No obstante y seguramente debido a las ambivalencias del término propuesto por el poeta español, la indagación sobre un concepto apropiado para el estilo artístico resultante de las concepciones religiosas de dos culturas, provocó que algunos académicos prevalecieran en la búsqueda de una categoría adecuada; este es el caso de la labor realizada por el historiador Constantino Reyes-Valerio, quien en el año de 1978 propuso designar las obras artísticas que conjuntan elementos simbólicos de carácter cristiano y prehispánico, con la categoría de *indocristiano*.

Este académico introdujo este término debido a que –según sus palabras– muchas de las piezas de arte sacro del siglo XVI fueron realizadas por los indios bajo un tema cristiano.¹⁵⁹ Valerio se refiere a este arte como un arte monástico, por surgir precisamente en los conventos de las distintas ordenes religiosas que arribaron a México y considera que la inclusión de signos precortesianos es un

¹⁵⁹ Reyes-Valerio Constantino, *Arte Indocristiano*, México, INAH, Col. Obra Diversa, 2000, p.140.

rasgo importante para reconocer las características de la mano indígena en los motivos decorativos del arte indocristiano.¹⁶⁰ Destaca además que el término está bien aplicado puesto que fueron los indios los que realizaron la escultura y pintura cristianas de los conventos del siglo XVI. No obstante, Reyes Valerio, deduce que los signos incluidos en el estilo que él llama indocristiano rebasan el mero sentido ornamental que les había otorgado Moreno Villa y algunos otros estudiosos y realiza los siguientes cuestionamientos:

¿Qué es lo que intentó decirnos el indio al incluir uno que otro signo, dentro del contexto conceptual de su religión? ¿estaba cargado de significado? ¿intentaba acaso hacer llegar un mensaje a sus compañeros de infortunio, como si quisiera mantener vivas las tradiciones en medio de ese mundo conturbado en que vivían? ¿Acaso habían perdido todo el significado una vez que fue dominado y destruido sus templos y deidades? ¿Puede morir así, de pronto, una tradición que se ha mantenido por siglos y desaparecer sin dejar huella alguna? Por otra parte ¿cómo es que permitieron los frailes la inclusión de estas reminiscencias tan cargadas de conceptos?

Reyes Valerio concede como respuesta a estas interrogantes la conjetura de que, por una parte los frailes no estaban capacitados para reconocer la inmensa variedad iconográfica prehispánica, pero también considera que la evangelización pudo no ser tan eficaz como puede suponerse. Por otra parte, concluye que los símbolos que se han detectado hasta la fecha encerraban un mensaje que debió dirigirse a un determinado grupo que los comprendía.¹⁶¹ Así, el autor señala que: *“el arte de los indígenas Novohispanos es una continuación de la flor y el canto que antaño floreciera en México y que volvió a surgir como*

¹⁶⁰Op. Cit. 147.

¹⁶¹ Idem p.148.

consecuencia del movimiento cultural gestado en los monasterios” y agrega que el fraile y el indio crearon:

Un campo de acción cultural totalmente activo, donde mezclaron sus ideas, esfuerzos y realidad culminando en una obra que tiene un lugar específico dentro del panorama cultural creado a la sombra de los monasterios novohispanos y, considera este arte como una simbiosis donde se manifestaron los antecedentes de dos culturas: la prehispánica y la española.¹⁶²

Con estos argumentos Reyes-Valerio refuta a Moreno Villa señalando la omisión que éste hizo del cambio de religión de los indígenas y emprende una defensa contra los comentarios realizados por el autor del término *tequitqui*, aludiendo a la sensibilidad del arte mesoamericano y a sus diferencias respecto del arte occidental.

A lo anterior debemos añadir que además de estas consideraciones el académico que propone el término *indocristiano* reunió en la obra del mismo título un gran caudal de ricos ejemplos de las obras artísticas –que habían sido detectadas hasta 1978- en las que se puede advertir la conjunción de elementos cristianos y prehispánicos, en las cuales se basa para llevar a cabo una defensa del trabajo que los indígenas realizaron durante la época colonial en México; de esta manera teniendo en cuenta el grado de refinamiento y técnica indígena para la creación de obras artísticas argumenta que el conjunto del arte indocristiano puede ser equiparable con el arte de cualquier cultura.

Consideramos que la obra de Reyes-Valerio significa un gran paso dentro de la concepción del arte prehispánico de México, ya que en su obra revaloriza las

¹⁶² *Ibíd.* p.p. 149-150.

obras creadas en Mesoamérica tomando en cuenta las diferencias culturales e históricas que existen entre los diversos pueblos y civilizaciones de la humanidad. No obstante consideramos que la categoría de *Indocristiano*, tampoco es la más adecuada para referirnos a las obras artísticas que conjuntan importantes símbolos de la cultura india y española.

Al respecto debemos realizar varias puntualizaciones sobre las opiniones realizadas por Reyes-Valerio, las cuales consideramos que son de suma importancia para el análisis de las obras cuyo novedoso estilo llamó la atención de muchos estudiosos desde la primera mitad del siglo pasado. En primer lugar debemos hacer una separación de lo que Reyes-Valerio llama *Indocristiano*, ya que el académico usa esta categoría argumentando que las obras fueron realizadas por los indios con un tema cristiano. En este sentido hemos señalado en páginas anteriores que desde los primeros años de la colonización española en México existieron dos procesos en los que intervinieron los artistas indígenas y que debemos diferenciar; el primero es aquel en el que los indios realizaron copias fidedignas de las obras cristianas que les fueron mostradas por los frailes y que, en consecuencia no modificaron los íconos cristianos ni su simbolismo religioso; el segundo comprende justamente las obras en las que el artista indígena modificó la iconografía católica insertando en ella símbolos propios de su cultura. Por ende, si aplicamos el término de indocristiano tomando en cuenta las puntualizaciones realizadas por su autor podríamos confundir las obras que nosotros hemos incluido dentro del *arte mestizo* y que poseen un importante significado simbólico y cultural, con las que fueron realizadas de manera fidedigna por los indígenas, ya

que estas últimas son finalmente –como señala Reyes Valerio- obra de manos indígenas con un tema cristiano.

Por otra parte, el autor del término *Indocristiano* se aboca principalmente al estudio de la escultura en piedra realizada en las fachadas de los conventos y en menor medida, a la pintura mural realizada en estos mismos conjuntos arquitectónicos, no obstante existen piezas realizadas en otros materiales donde también podemos observar la introducción de signos y símbolos prehispánicos, como esculturas realizadas en piedra, madera y caña de maíz.

De la misma forma Reyes-Valerio considera que el arte indocristiano es una continuación de la flor y el canto, no obstante debemos puntualizar que la flor y el canto del México antiguo no fue otra cosa que la poesía desarrollada por la cultura náhuatl y que tuvo múltiples utilidades entre los pueblos del valle de México, entre las que podemos destacar el rescate histórico-cultural de Mesoamérica y el desarrollo de un pensamiento o cuestionamiento filosófico que los hombres de esta cultura realizaron respecto de varios temas; a ello debemos agregar que la flor y el canto del mundo prehispánico continuó con su tradición poética en la época colonial, como podemos observar en varios textos realizados en el virreinato de la Nueva España -baste el ejemplo del Nican Mopohua- compuesto alrededor del año de 1556, más no podemos asegurar que la flor y el canto se mantuviera en manifestaciones de carácter plástico durante los tres siglos del dominio español en México. Por último, debemos considerar que la flor y el canto fue una manifestación de la cultura náhuatl y las muestras artísticas que nosotros consideramos como *mestizas* surgieron en todo el territorio de la Nueva España,

en el cual se asentaron con anterioridad a la conquista una gran multiplicidad de las culturas que florecieron en el México antiguo.

Finalmente debemos señalar que, aunque Reyes-Valerio realiza un análisis de las obras que él considera como *indocristianas*, se aplica únicamente a desentrañar los símbolos de carácter prehispánico, con lo cual los aísla de alguna manera del contexto general en el que fueron realizados, al no incidir en el estudio de su fragmento cristiano-occidental. En este sentido y como explicaremos detalladamente en páginas posteriores, consideramos que tanto el simbolismo cristiano, como el indígena cambian significativamente al entrar en contacto con elementos que le son ajenos, produciendo lo que nosotros consideramos como una arte mestizo, que incidió de alguna forma en la conformación de la cultura mexicana.

Lo anterior nos obliga a mostrar los argumentos que a nuestro juicio defienden el término *mestizo* que proponemos para designar determinadas manifestaciones artísticas de carácter muy particular realizadas durante la época colonial en México y que puede caracterizar de manera clara este tipo de arte con todas las implicaciones culturales que conjunta, tanto de los cristianos occidentales, como de los indígenas mesoamericanos diferenciando con ello los estilos que habían imperado en Europa y en el México antiguo, antes de la conquista.

3.- El Concepto de Mestizaje, como una categoría aplicada al arte.

La etimología de la palabra mestizo, nos remite a su significado literal que es el de *mezclar*. No obstante, a lo largo de la historia el término ha sido utilizado de diversas maneras y durante mucho tiempo se ha esgrimido como una categoría biológica para denotar la mezcla de dos tipos raciales. En este sentido podemos inferir que cada cultura a nivel mundial haya utilizado y o entendido el término de acuerdo con su propia concepción del mundo o bien lo haya aplicado de acuerdo con la realidad específica de su cultura. Debido a ello, debemos precisar que el término ha sido también asociado a diversos contextos sociales y desde la primera mitad del siglo XX en México –y en algunos otros países de Latinoamérica- la noción de mestizaje comenzó a ser aplicada en relación con ciertos fenómenos culturales, motivo por el cual consideramos conveniente realizar un breve seguimiento de los significados que le han sido otorgados a esta categoría y que se alejan de su connotación biológica.

En primer lugar debemos señalar que el significado de mestizo fue relacionado con las mezclas biológicas desde la época de Plinio el Viejo, para quien los híbridos se dan en primer lugar en el mundo animal, quien toma el ejemplo del cerdo afirmando que, más que ningún otro, este animal puede juntarse con la especie salvaje y engendrar un híbrido; no obstante esta noción puede hacerse extensiva a los seres humanos, siendo lo híbrido el resultado de la mezcla de dos razas, una doméstica y otra salvaje, no obstante al referirse a las mulas Plinio señala que el producto de dos especies diferentes constituye una tercera

especie, por lo que todo híbrido es impropio a la generación y por ello las mulas no procrean.¹⁶³

Al respecto, el estudio hecho por la antropóloga e historiadora Carmen Bernand, señala que estas metáforas animales conllevan una oposición entre lo salvaje y lo doméstico o civilizado que se encuentra en épocas modernas y en el vocabulario de la familia y el parentesco, pues el término *borde* traduce la idea de *mezcla baja* y status fronterizo de ese híbrido. De acuerdo con ello en un diccionario medieval con persistencia hasta el siglo XVI la palabra *borde* proviene del latín *burdus* que significa mulo y dicese del hijo o hija nacidos fuera del matrimonio (que no se conoce al padre), es decir al bastardo o espurio. Por otra parte, el diccionario de Covarrubias, publicado a comienzos del siglo XVII refiere:

bastardo corresponde a grosero, lo hecho sin orden, razón, ni regla porque la madre sólo es cierta y en lo demás es hijo de la simiente concebida sin certidumbres de cuya fue, por haber tratado ella con muchos, pero el que nace de soltero y soltera llamamos natural, el cual por subsecuente matrimonio contraído entre los padres se reputa por legítimo¹⁶⁴

De lo anterior nos dice Bernand, *bastardo* y *borde* se aproximan a *mestizo*, que significa según el mismo Covarrubias: el que es engendrado de diversas especies animales y, a estas definiciones que insisten en los inconvenientes de las generaciones desiguales y que borra las fronteras entre los géneros se debe agregar la connotación ideológica de los mixtos, que aparece en el siglo XVI, época en la que se interpreta el proceso de la reconquista y la población hispánica y es quizás en esta etapa, en donde por vez primera encontramos un significado

¹⁶³ Bernand Carmen, *Mestizos, mulatos y ladinos en Hispanoamérica: un enfoque antropológico de un proceso histórico*, en: *Motivos de la antropología americanista* Op. Cit. p.108.

¹⁶⁴ Íbidem., p.108

del término *mestizo* que se aleja de su connotación biológica ya que Bernard, ha podido identificar las categorías que les eran dadas a la población española durante el siglo XVI en un texto de la época escrito por el monje Agustín Salucio, quien dividía a la población española en cuatro categorías:

1.- Conquistadores. Quienes se retiraron a vivir a las montañas del norte con tal de no ser sometidos por los infieles. Luego de algún tiempo inician la reconquista del territorio y por sus méritos se les exentó de tributos y fueron recompensados por sus hazañas.

2.- Conquistados. Básicamente moros y judíos tributarios de los cristianos; vivían bajo el dominio de los vencedores y muchos de ellos se convertían en cristianos nuevos. Eran considerados como gente vil y baja.

3.- No conquistadores ni conquistados. Los que se aliaron con los moros contra el rey godo don Rodrigo. En este caso los tributarios de un señor infiel eran despreciados por los cristianos montañeses y los llamaban *mistos* o *metis* por la mezcla de religión.

4.- La cuarta categoría hacía alusión a la descendencia de la antigua nobleza de los conquistadores, pero que por falta de hacienda se casaron y emparentaron con gente que descende de los conquistados, manchando con esta ruin mezcla la limpieza de su descendencia.¹⁶⁵

Tal como señala la académica es interesante observar que en este contexto el término de mestizo no aludía a una categoría biológica, sino a un acto de deslealtad hacia el señor natural. No obstante, debemos enfatizar que luego de

¹⁶⁵ Ídem. p.p.109-110

consumada la conquista por parte de los españoles en los diversos territorios americanos la categoría de mestizo fue aplicada como un término racial, que hacía referencia a los individuos producto de la unión sexual entre españoles e indígenas, no obstante en la categoría de mestizo se encontraron implicadas varias de las nociones, tanto raciales, como sociales que habían distinguido al término en la tradición hispánica, puesto que la legislación novohispana consideraba a los mestizos –en la mayoría de los casos- como producto de uniones ilegítimas, sin embargo, se encuentra presente su calidad como *desnaturados*, es decir que su lealtad al rey, era considerada como dudosa, pues servían al rey, pero también al señor indígena.¹⁶⁶

En este sentido debemos enfatizar que, si bien es cierto que el término de mestizo se utilizó en la América española como una categoría para designar una mezcla biológica también estuvieron presentes algunas otras connotaciones de tipo social que otorgaron a esta noción características diferentes a su sentido biológico.

Debemos señalar que en México, el término de mestizo dejó de ser utilizado de manera jurídica para designar a un tipo racial en la segunda década del siglo XIX, concluida la independencia del territorio con respecto a España. La noción de mestizaje no obstante volvería a ser retomada, añadiéndosele un sentido distinto desde la primera mitad de siglo XX, cuando diversos académicos iniciaron el estudio sobre la cultura mexicana, en los cuales volvemos a encontrar el término

¹⁶⁶ Ibid.p. 122

de *mestizo* y *mestizaje* explicando en no pocas ocasiones los modos de ser de los habitantes, sus costumbres y tradiciones.

Las razones de la falta de desarrollo del concepto de *Mestizo* quizás pueden encontrarse en los argumentos que ha hecho notar Cecilia Frost en su trabajo sobre *Las categorías de la cultura mexicana*, en donde nos hace notar que el concepto de *cultura mestiza* nunca aparece en la filosofía de la cultura, sin embargo si existen hombres mestizos también puede haber culturas que lo sean.¹⁶⁷

Sin embargo y a pesar de la falta de desarrollo del concepto de cultura mestiza como lo plantea Frost el concepto ha sido vinculado al arte -como hemos señalado en páginas anteriores- y los vocablos *mestizo* y *mestizaje* han sido utilizados por no pocos de los académicos estudiosos de las diversas manifestaciones artísticas producidas en algunos países de América Latina y de México, concretamente haciendo alusión a aquellas obras que fueron realizadas durante la época colonial y que conjuntan elementos de gran importancia simbólica tanto de la cultura indígena como de la española. Para el caso concreto de México destacan: Ángel María Garibay, Manuel Toussaint, Justino Fernández, Pedro Rojas y el mismo José Moreno Villa.

Por otra parte, entre los académicos que han relacionado la noción de mestizaje con la cultura mexicana sobresale la labor de Gonzalo Aguirre Beltrán, quien en su obra sobre el *Proceso de Aculturación* considera que *los mestizajes* son el resultado de la cultura europea colonial y la cultura indígena y este

¹⁶⁷ Frost Elsa Cecilia, *Las Categorías de la Cultura Mexicana*, México, UNAM, 1990, p. 124.

enfrentamiento es lo que permite la emergencia de una cultura nueva: la cultura mestiza o mexicana.¹⁶⁸

Del mismo modo el acucioso investigador Miguel León Portilla se ha pronunciado por otorgar a los términos: mestizo y mestizaje no sólo un sentido biológico, sino también por rescatar las amplias y ricas nociones culturales a que los vocablos aluden y al respecto ha afirmado:

Pero ello no significa que no exista otra forma de valorar lo que han sido y son los procesos de intensa mestización biológica y cultural en países como México, El Salvador, Nicaragua, Colombia, Ecuador, Perú, Paraguay y otros. Hay una doble realidad que no puede soslayarse. Desde que se inició el encuentro, dieron también comienzo las mezclas de pueblos y elementos de cultura. El desarrollo de nuevas concepciones mestizas del tiempo y el espacio en el universo de las fiestas y asimismo en la vida cotidiana es otro de los temas centrales, una patente de variadas formas, la encontramos en los rasgos de un sincretismo religioso. En él para dar un ejemplo, la antigua concepción de la divinidad como “Nuestro Padre” Nuestra Madre” se mantiene viva, sin excluir la creencia cristiana en la Trinidad”¹⁶⁹

De esta forma, para León Portilla, resulta innegable que se debe reconsiderar el término de mestizaje con la finalidad de que éste sea más amplio y en él se puedan incluir procesos culturales entre los que destaca: las fiestas y tradiciones, la gastronomía y la religión. Sin embargo, por si esto fuera poco, el académico también contempla en el concepto de mestizo, el arte que surgió en toda la América española refiriéndose concretamente al caso de México en su período novohispano:

¹⁶⁸ Gruzinski Serge, *El Pensamiento Mestizo, Cultura amerindia y civilización del Renacimiento*, España, Paidós, 2007, p.52.

¹⁶⁹ León Portilla Miguel, *Ibero América mestiza*, un proceso de resonancias universales, en: *Ibero América mestiza: Encuentro de pueblos y culturas*. www.seacex.es

Otro tema de enorme importancia es la aparición de formas de arte, calificables de mestizas, en la pintura, la escultura, la cerámica, la urbanística y en un amplio conjunto de artesanías, así como en la literatura, la música y la danza. En los conventos e iglesias del siglo XVI, a la par que se perciben elementos del arte renacentista español, también se deja ver la presencia de la mano indígena. Esto mismo es patente más tarde en el florecer exuberante del barroco.¹⁷⁰

Algunos otros estudiosos del período colonial en México también han realizado investigaciones que demuestran la mezcla de importantes elementos culturales en varias de las manifestaciones artísticas del México novohispano, predominando las obras de tipo visual como la pintura y la escultura, aunque sin olvidar la literatura, la danza y la música, como lo es el estudio de Serge Gruzinski, quien ha contribuido con valiosas aportaciones encaminadas a dilucidar la mezcla de diversos componentes simbólicos en el arte de la Nueva España y ha retomado el concepto de mestizaje desde su perspectiva cultural en obras como: *El Pensamiento Mestizo* y *El Pensamiento Mestizo. Cultura amerindia y Civilización del Renacimiento*.

Por otra parte, el creciente número de estudios sobre el arte colonial en fechas recientes, no sólo en México, sino en Latinoamérica en general han podido advertir el mestizaje estético que se produjo en diversas manifestaciones con el innegable sello de lo español e indígena, como lo ha hecho notar Mario Vargas Llosa en el Prólogo del catálogo que con motivo de la exposición: *Revelaciones Las Artes en América Latina 1492-1820*, ha sido publicado en diversos países y en el que el escritor advierte:

El sistema colonial impuso nuevas creencias y modos de comportamiento, cambió las apariencias pero no las almas, aquella intimidad donde se

¹⁷⁰ Ídem.

refugiaron los antiguos dioses, hábitos, devociones, mitologías, que incluso a pesar de los artistas mismos comenzaron a impregnar subrepticamente todas las manifestaciones del arte colonial imprimiendo matices propios, que sin romper con los prototipos traídos con el colonizador los iría renovando con añadidos o alteraciones afines a la idiosincrasia nativa. Las fachadas de las iglesias, sus altares, púlpitos, retablos, frescos y esculturas se irían sutilmente americanizando con una erupción incontenible de flores y frutos oriundos. Las vírgenes y ángeles criollizándose o indianizándose en la piel, los rasgos faciales y corporales, vestimentas, colores y paisajes. El desbarajuste de la perspectiva y el sincretismo de lo cristiano y religiones abolidas. Sería un error atribuir este mestizaje exclusivamente a los artistas e imagineros indígenas, los europeos transplantados a las colonias se acriollaron muy pronto.¹⁷¹

Debido a lo anterior, consideramos que resulta esencial que se otorgue un correcto calificativo a las manifestaciones artísticas producidas durante la época colonial en México que poseen importantes rasgos culturales y estéticos de la civilización indígena y española, con la intención de revalorar la riqueza que posee cada una de las piezas, concediendo a esta parte del arte colonial mexicano su justo lugar dentro de la historia del arte mundial.

Con base en lo anterior estamos convencidos de que el término propicio para designar a las obras artísticas de carácter visual en las que encontramos componentes simbólicos y estéticos de las diversas culturas antiguas de México y de la civilización española deben ser caracterizadas con la categoría de mestizas, en tanto que este arte que no solo es mestizo en cuanto a su iconografía, sino también en su contenido y en su mensaje.

En relación con lo anterior, consideramos que el término resulta propicio aún y cuando diversos estudiosos argumenten su connotación biológica, ya que como hemos señalado con anterioridad desde el siglo XVI la noción ha sido

¹⁷¹ Vargas Llosa Mario, Prólogo, en: *Revelaciones. Las Artes en América Latina 1492-1820*, Stratton Pruitt Suzanne y Rishel Joseph (compiladores), México, FCE, 2007, p. XXV.

también utilizada par definir algunos rasgos sociales y que por lo que toca al caso de Latinoamérica y específicamente de México diversos académicos han utilizado el vocablo para explicitar importantes procesos culturales, otorgándole un sentido diferente al que por siglos se le dio al relacionársele con tipos raciales. En torno a ello nos pronunciamos por la postura de Nestor García Canclini, quien ha aseverado que uno no se tiene por qué quedar cautivo en la dinámica biológica de la cual se toma un concepto y que las ciencias sociales han importado muchas nociones de otras disciplinas sin que las invaliden las condiciones de uso en la ciencia de origen.¹⁷²

Por otra parte, el mismo Canclini ha argumentado las razones existentes en la actualidad para el uso de los conceptos de *hibridación* y *mestizaje* enfocados a las mezclas interculturales y en torno al concepto de mestizaje el estudioso considera que la composición de todas las Américas requiere esta noción, tanto en el sentido biológico (producción de fenotipos a partir de cruzamientos genéticos) como en el ámbito cultural: mezcla de hábitos, creencias y formas de pensamiento europeos con los originarios de las sociedades americanas.¹⁷³ En este sentido, los lectores de este trabajo podrán preguntarse porqué utilizamos el concepto de mestizaje para referirnos a la mezcla de elementos culturales y estéticos provenientes de la cultura indígena y española en algunas manifestaciones concretas del arte de la Nueva España y no optamos por la noción de *híbrido*,

¹⁷² García Canclini Nestor, Noticias recientes sobre la hibridación, en: Revista Transcultural de Música, No. 7. en: TRANS, www.sibetrans.com

¹⁷³ Ídem

término que también ha sido utilizado para designar a las fusiones de culturas distintas.

De lo anterior debemos aclarar que, en primer lugar la noción de *híbrido* con relación a la mezcla de culturas y que ha sido ampliamente desarrollada por Canclini, plantea –según palabras de éste académico- el estudio de espectros culturales más amplios que los que puede denominar el mestizaje, enfocándose a nombrar y explicar formas más modernas de interculturalidad, motivo por el cual, el término de *hibridación* “es más dúctil para nombrar a esas mezclas en las que no sólo se combinan elementos étnicos o religiosos, sino que se intersectan con productos de las tecnologías avanzadas y procesos sociales modernos o posmodernos”.¹⁷⁴ De acuerdo con lo anterior planteamos el término de *mestizaje* para designar a manifestaciones muy concretas del arte novohispano en las que advertimos justamente la mezcla de diversos elementos culturales y estéticos, recordando además la connotación propia del término que ha designado de manera tradicional y específica la fusión entre la cultura española e indígena.

A ello debemos agregar que el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española confiere como significado del término *mestizo* aquello que es mixto o mezclado y la etimología de la palabra encuentra su origen en el latín tardío con la noción de *mixticius*.¹⁷⁵ De acuerdo con ello nos otorga tres elementos diferentes con los que se relaciona el vocablo de mestizo (za), los cuales son:

¹⁷⁴ Ibid

¹⁷⁵ *Diccionario de la Lengua Española, Real Academia de la Lengua*, 22ª edición, Madrid, Espasa Calpe, 2001.

- 1.- Dicho de una persona: Nacida de padre y madre de raza diferente, en especial de hombre blanco e india, o de indio y mujer blanca.
- 2.- Dicho de un animal o de un vegetal: Que resulta de haberse cruzado dos razas distintas.
- 3.- Dicho de la cultura, de los hechos espirituales, etc.: Provenientes de la mezcla de culturas distintas.¹⁷⁶

El reconocimiento que la Real Academia de la Lengua Española otorga al término de mestizo vinculado a la cultura, nos otorga un argumento más, sobre la viabilidad de proponer el designar a una parte del arte novohispano como: *El Arte Mestizo de la Nueva España*, pues la inclusión de cultura relacionada con lo mestizo indica su aceptación en el imaginario popular y también en los círculos académicos.

Por último, debemos enfatizar que con la referencia de *Arte Mestizo* hacemos alusión únicamente a aquellas manifestaciones en donde se advierten rasgos importantes de la cultura indígena y española, con el afán de que esta categorización no pueda prestarse a confusión debido a la presencia en la época colonial de la población negra, la cual por encontrarse en la más baja escala de la pirámide social debido a su condición esclava, tuvo escasa participación en el arte que se desarrolló en la Nueva España, ya que la legislación prohibió que algún miembro de la población negra pudiera aspirar a obtener el título de *Maestro* dentro del gremio de pintores y escultores de la Nueva España.¹⁷⁷

¹⁷⁶Ídem

¹⁷⁷ Debemos aclarar que el único caso que se conoce de un mulato que tuvo una amplia participación en el arte de la Nueva España es el de Juan Correa, sin embargo este caso constituye una excepción en la regla y

Con la finalidad de desarrollar de manera completa la categoría de *mestizo* ligada al arte de Nueva España debemos necesariamente estudiar algunas de las obras que consideramos pueden ser identificadas mediante este término, analizando tanto su simbología cristiano-occidental como su porción indígena-mesoamericana, con la finalidad de reflexionar en conjunto, las implicaciones estéticas y culturales que se reúnen en las piezas que aún se conservan en México.

diversas investigaciones siguen, hasta la fecha indagando sobre la manera en la que fue posible que este personaje se infiltrara dentro del gremio de artistas de la Nueva España, ya que la reglamentación señalaba que los negros podían ayudar a los amos en sus talleres en su calidad de esclavos, pero jamás figurar como los autores de una obra.

4.- Análisis de obras de Arte Mestizo en la Nueva España

a) El caso de una advocación mariana con reminiscencias de divinidades indígenas

Como hemos referido en páginas anteriores, los indígenas de todo el territorio contaron con un grado asombroso de independencia para confeccionar distintas obras y cuyo objetivo fue el de abastecer de imágenes religiosas los diversos lugares de culto que comenzaban a proliferar en todo el territorio de la Nueva España.

De esta manera los frailes –como se ha indicado- aprovecharon las habilidades artísticas de los indios a su favor, encomendándoles el trabajo de



reproducir imágenes que representaran a los más importantes personajes dentro de la tradición católica, entre las que sobresalieron la de Jesucristo en los diversos momentos de su pasión y las de la Virgen María en sus diversas advocaciones. Al

respecto debemos señalar que los testimonios históricos y materiales nos demuestran que el clero fomentó desde muy tempranas fechas el culto a María, al grado de desatar una grave confusión entre la población indígena tal como lo refiere Motolinía en su crónica: *“fue menester darles también a entender quién era Santa María, porque hasta entonces solamente nombraban María o Santa María,*

*y diciendo este nombre pensaban que nombraban a Dios y, a todas las imágenes que veían llamaban Santa María”.*¹⁷⁸

Sin lugar a dudas, la labor tanto del clero secular como del regular por afianzar desde tempranas fechas el culto de la madre del salvador en Nueva España provocó que las imágenes que representaban a María virgen proliferaran rápidamente en todo el territorio, sin embargo el culto a esta figura comenzó a producir en fechas muy tempranas un mestizaje cultural en todos los sentidos, el cual es posible distinguir hasta la actualidad. Empero, debemos aclarar que si en innumerables ocasiones las diestras manos indígenas reprodujeron de manera fidedigna las distintas advocaciones que de María se habían configurado a lo largo de la historia, también existieron miembros de la población indígena que rebasaron los límites de la reproducción revistiendo a la figura mariana de múltiples elementos propios de su cosmovisión, la cual habían intentado borrar los frailes de manera inmediata y definitiva pero que no obstante se mantuvo en múltiples formas, entre ellas en las más diversas manifestaciones del arte novohispano.

Este es el caso de una singular escultura realizada durante el siglo XVI en la zona lacustre de Michoacán elaborada con la antigua técnica prehispánica de caña de maíz, técnica que había sido utilizada por la cultura purhépecha para crear las esculturas que representaban a sus diversas deidades y que fue retomada por los españoles para confeccionar con ella la figura de múltiples personajes importantes dentro de la tradición católica. La postura con que fue

¹⁷⁸ Benavente Fray Toribio de, Op. Cit. p.83.

diseñada esta imagen nos permite asegurar que dentro del pensamiento cristiano occidental representó a la virgen María de manera inmaculada, sin embargo su policromía y los símbolos que en ella fueron dibujados nos permiten observar el culto a la Diosa Madre en el pensamiento indígena mesoamericano, hecho que nos obliga a llevar a cabo un análisis de los elementos que se incorporaron en esta figura provenientes de dos culturas completamente distintas entre sí: la indígena y la española con la finalidad de distinguir su importancia en la conformación del arte mestizo de la Nueva España y que nos muestra además la forma en la que se fue conformando a su vez el gran mestizaje cultural de los mexicanos.

La Inmaculada Concepción de María. Sus características Cristiano- Occidentales



Debemos destacar que una de las primeras fuentes en las que encontramos los elementos que fueron constituyendo la figura de María dentro de la tradición católica es el evangelio de San Juan, quien construyó su relato adaptando dos fuentes judías: la historia de una mujer y su hijo atacados por un dragón y la descripción de una batalla celeste; al respecto y según la mentalidad mítica de la cultura grecorromana el cielo y la tierra formaban una unidad primigenia, que en el proceso cosmogónico el dios Chronos destruyó violentamente. El cielo y la tierra aparecieron separados y están llamados

a una entrañable unidad: nunca se da cielo sin tierra ni tierra sin cielo. De esta manera en la vasta zona del imperio romano el cielo se entendía como masculino



Fig. 8

y la tierra como femenino. En consecuencia el Nuevo Testamento recogió el mito de la antigua cultura grecorromana, concibiendo que en el cielo reside el elemento masculino: Dios y en la tierra el femenino, el pueblo, la esposa: María.¹⁷⁹

De esta manera las características iconográficas con las que se comenzó a representar a María fueron las siguientes: la mujer está vestida con el sol, tiene la luna bajo sus pies y una corona de doce estrellas sobre su cabeza.¹⁸⁰ Hipólito, obispo de Roma interpretó los elementos con los que se iba caracterizando la iconografía mariana de la siguiente forma: la luna, significa la gloria del cielo, con la cual la iglesia está adornada; la corona de doce estrellas los apóstoles, los dolores del parto, los sufrimientos de la iglesia al anunciar el evangelio y ser perseguida.¹⁸¹

¹⁷⁹ García Paredes José, *Mariología*, Madrid, Biblioteca de autores cristianos, Serie de Manuales de Teología, 2001, p.176.

¹⁸⁰ Al respecto debemos indicar que el sol, la luna y las estrellas eran atributos de las antiguas divinidades celestiales grecorromanas, puesto que para griegos y romanos el sol, el pantokrator, era el alma del cosmos, energía; Macrobio, durante el siglo V a.C. escribió que todos los dioses eran idénticos al sol y este fue el vestido que describió san Juan para la mujer del Apocalipsis, lo cual significa que quedó asimilada al principio divino. En la mitología grecorromana la luna era contemplada como esposa de Helios, conjunción de luna y sol era llamada en griego sínodo, siendo esta la perspectiva de Juan en el Apocalipsis: la mujer unida a lo divino y en su persona que esta sobre la luna, el sol y la luna son conjuntadas en un matrimonio sagrado, cósmico. Cfr. en García Paredes José, *Idem*, p. 168.

¹⁸¹ *Ibidem*, p.167.

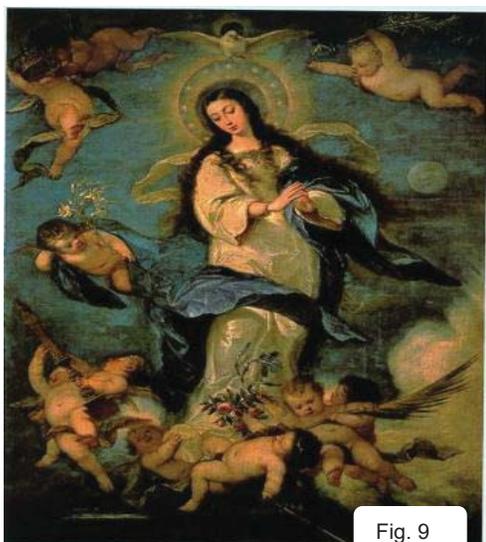


Fig. 9

Respecto a la configuración histórica de la María inmaculada debemos referir que desde los primeros siglos del cristianismo, diversos teólogos iniciaron la reflexión en torno a la Inmaculada Concepción de María, discusión que se centró en determinar si María había nacido con o sin la mancha del pecado original, a

lo que San Agustín de Hipona –por ejemplo- afirmó que: “todos los humanos nacen con el pecado original, exceptuada la virgen María”.¹⁸² De esta forma dentro de la iconografía que conformó la imagen de su inmaculada concepción destacan los grabados flamencos del siglo XVI que conjuntaron las características históricas que se habían configurado a lo largo de la Edad Media, las cuales expusieron la idea de preservación o inmunidad añadiendo un gran nimbo vaporoso que no sólo la vincula a gloria del Padre que la concibe desde los cielos, sino que la resguarda de las criaturas maléficas y del dragón que vanamente intentan penetrar en el ámbito de su pureza virginal. De hecho los proyectiles que lanzan estos seres híbridos se topan con los escudos de los angelitos que cumplen, así, su misión de adorar y preservar la mejor obra del Padre. No obstante estas representaciones son variantes tardías de un tipo de virgen en oración

¹⁸² Martínez-Blat Vicente, *Diccionario Mariano Popular*, México, Librería Parroquial del Clavería, 1990, p. 96

(las manos empalmadas lo indican), en su papel de intercesora y vínculo entre la raza humana y su creador.¹⁸³

Suzzane Stratton ha señalado que la *Tota Pulcra* hispano-flamenca (familia



Fig. 10

a la que se adscriben las imágenes de la Inmaculada Concepción), se deriva de una fuente gráfica alemana que configuró un tipo mariano llamado como arquetipo *Ährenkleidjungfrau*, es decir una doncella de cabellos sueltos, tocada de velo con las palmas sobre el pecho en oración,

ataviada con una túnica estampada de espigas y que inclina suavemente la cabeza a su derecha en señal de modestia y consentimiento. Esta Ceres profana sería trasvasada a la misma María, de doce años, en el momento en el que en el Protoevangelio de Santiago se hallaba de pie en el templo antes de prometerse en matrimonio a José. Esta tipología de doncella núbil en el acto de ser presentada por sus padres, aunque todavía sin implicaciones concepcionistas, estaba ya presente en las xilografías germanas de mediados del siglo XV y este prototipo sería reciclado en los primeros años del siglo XVI con una abierta intencionalidad immaculista.¹⁸⁴

No obstante y a pesar de que durante toda la Edad Media, las autoridades eclesiásticas mantuvieron la polémica sobre la Inmaculada Concepción, esta

¹⁸³ Cuadriello Jaime, *El obrador trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia*, en: *El Divino Pintor: La creación de María de Guadalupe en el Taller Celestial*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe/Museo de Historia Mexicana de Monterrey, México, 2002, p. 67.

¹⁸⁴ *Ibidem*, p.p.68-69.

advocación cobró múltiples adeptos en Europa y desde el siglo XIV se desató una intensa corriente de devoción a María inmaculada; diversas universidades se obligaron con voto a defender el privilegio y los reyes y parlamentos solicitaron que se definiera a María como libre del pecado original; el arte produjo obras magníficas que representaban a María como inmaculada y los regocijos populares celebraban su festividad.¹⁸⁵ De esta manera, y al igual que en muchos de los reinos europeos el culto a María y en especial al de la figura de su inmaculada concepción rebasó, junto a los españoles las fronteras de Europa implantándose en México tan sólo unos años después de la conquista.

El culto a “Nuestra Madre” Sus características indígenas-mesoamericanas



Fig. 11

Como mencionamos anteriormente tanto el clero regular como secular comenzaron a fomentar el culto a la Virgen María desde su llegada al territorio de la Nueva España y de manera especial se desató intensamente el culto a María en su imagen Inmaculada, puesto que en 1531, el

¹⁸⁵ Martínez-Blat Vicente, *Diccionario Mariano Popular*, México, Librería Parroquial del Clavería, 1990, p. 96. Debemos indicar que a pesar del ferviente culto que la población rindió a la María en su imagen de inmaculada no fue sino hasta el 8 de diciembre de 1854 cuando el Papa Pío IX proclamó el dogma de la Inmaculada Concepción de María con estas palabras: “*Definimos que la doctrina que sostiene que la bienaventurada Virgen María, en el primer instante de su concepción, por privilegio y gracia especial de Dios y en atención de los méritos de Jesucristo, Salvador del género humano, fue preservada de la mancha del pecado original, ha sido revelada por Dios y ha de ser por tanto firme y constantemente creída por todos los fieles*”. Cfr. en: Martínez-Blat Vicente, Op. Cit, p. 83.

clero secular aceptó la aparición de la Virgen de Guadalupe en la ciudad de México, quien justamente se manifestó en la advocación de inmaculada concepción.

Al respecto, resulta importante mencionar que en el Obispado de Michoacán –lugar en el que fue creada la escultura que nos ocupa- el culto a la inmaculada Concepción fue favorecido por su primer obispo Vasco de Quiroga. De ello da cuenta el agustino Matías de Escobar en su crónica, al hacer referencia a los hospitales fundados por el prelado:

El primero que fundó –en Michoacán- fue el de Santa Martha en la ciudad de Pátzcuaro, allí colocó una imagen de la Concepción de María Santísima nuestra señora, hoy llamada comúnmente de la Salud, experimentando el título casi todo Michoacán. ¡Oh prelado ilustrísimo digno de mayores elogios, cuando toda Europa bamboleaba en orden al misterio de la concepción de María Santísima entonces el bendito Quiroga levanta más de mil iglesias en Michoacán a la Concepción de María Santísima, no dejando cabecera, visita ni rancho por corto, que no tenga templo a esta señora dedicado.¹⁸⁶

El intenso culto que Quiroga fomentó hacia la figura de María Inmaculada puede advertirse aún hoy, en los cientos de imágenes que en la actualidad prevalecen en el territorio michoacano y la pieza a la que hacemos referencia nos demuestra la significativa participación de la población indígena en torno a la confección de imágenes relacionadas con el culto que diversas autoridades religiosas fomentaron y el grado de independencia con el que actuó la población autóctona en torno a la producción de las mismas.

En este sentido y de acuerdo con las características iconográficas descritas anteriormente, resulta indiscutible que la obra ante la que nos encontramos

¹⁸⁶ Escobar fray Matías de, Op. Cit. p. 119.

representa a la virgen inmaculada, recubierta por el manto y con sus manos dispuestas sobre el pecho en señal de oración, tal como fue concebida por la

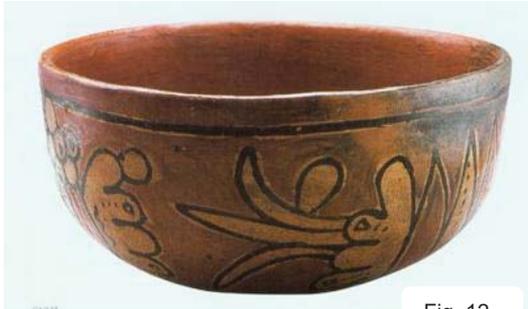


Fig. 12

iglesia desde la Edad Media. No obstante, diversos elementos que recubrieron a esta escultura manifiestan también innumerables rasgos de la religiosidad del mundo indígena

mesoamericano.

En primer lugar, podemos observar que en la policromía de esta escultura sobrevivieron los colores distintivos del arte mesoamericano: la tinta negra y roja con la que antaño habían sido realizados los frescos de cientos de conjuntos ceremoniales, los colores utilizados para resguardar la memoria histórico-cultural de Mesoamérica en miles de códices y que habían sido utilizados para decorar innumerables objetos de cerámica fueron, luego de la conquista impresos en esta escultura. Al respecto debemos recordar como señalamos en páginas anteriores que en gran parte del territorio novohispano sobrevivió el uso de la “tinta negra y roja” utilizada por los artistas indígenas en la realización de múltiples pinturas murales que se realizaron al interior de varios de los conventos que se construyeron en la amplia geografía que conformó el virreinato de la Nueva España o bien para la realización de los códices que fueron encomendados a los miembros de la población indígena con la finalidad de recabar la mayor cantidad de datos sobre la forma de vida de las antiguas culturas mesoamericanas o simplemente como un recurso que les permitía a algunos de los pueblos indios del

centro de México registrar el conteo administrativo de la implantación del nuevo sistema económico: tributos, censos, etc.

No obstante, además de la permanencia del uso de la tinta negra y roja en esta imagen, es posible distinguir en ella la inserción de algunos elementos de tipo simbólico de amplia difusión entre los pueblos prehispánicos de Mesoamérica, ya que el modelado que recubre la escultura y que nos recuerda el manto que dentro de la iconografía cristiano-occidental recubre a las figuras que representan a la



Fig. 13

Virgen María, fue dibujada la estampa de una mariposa, la cual según diversos estudios fue uno de los insectos más difundidos en el arte de Mesoamérica, ya que muchas de las culturas y pueblos prehispánicos de esta zona otorgaron múltiples significados al mismo. De

esta manera, representaba en la cultura azteca el agua y el fuego, símbolo de la guerra; fue el adorno más recurrente en los incensarios de Teotihuacan y, algunos autores señalan en la mariposa la alegoría de la transformación, la mariposa en flama y las almas de los guerreros en mariposa. No obstante su vínculo más estrecho se encuentra ligado a la diosa Itzpapalótl, que significa: *Mariposa de Obsidiana*.¹⁸⁷

Ello nos permite considerar que dentro de la concepción indígena la confección de esta escultura se encuentra vinculada con el culto de la diosa *Cihuacóatl*, de la cual fray Bernardino de Sahagún, en su crónica refiere: “que

¹⁸⁷ Heyden Doris y Baus Cztitrom Carolyn, *Los insectos en el arte prehispánico* en: Artes de México No. 11, 2ª edición, México 1997, p.25.

quiere decir mujer de la culebra y también la llamaban Tonantzin: que quiere decir Nuestra Madre".¹⁸⁸ Por otra parte, Miguel León Portilla refiere que a la antigua deidad indígena *Citlalinicue* se le puede encontrar con máscaras y nombres distintos pero, como afirma el académico:

Como en sinfonía de tema bien concertado, las variantes de los mitos apuntan siempre a rasgos precisos de la misma sutil realidad, divina y humana de la que es Flor Preciosa. Motivo por el cual *Citlalinicue* está relacionada con *Cintéotl*, diosa del maíz, *Tonacacíhuatl*, Señora de nuestra carne, madre y mantenedora de la vida de vegetales, animales y hombre, es la diosa de la tierra que, para dar fruto, necesita ser fecundada con la sangre; es *Yaocíhuatl*, Señora de la guerra; *Itzpapalotl*, Mariposa de Obsidiana, que todo lo destruye; *Mictecacíhuatl*, Mujer de la región de los muertos; Flor preciosa, *Xochiquetzal*; es también *Tlazoltéotl* y *Tlaelcuani*; en el mito mexicana es *Coatlicue*, La de falda de serpientes; es también *Tonantzin*, madrecita nuestra.¹⁸⁹

De acuerdo con lo anterior, el autor indígena de la escultura que es objeto de nuestro análisis, probablemente plasmó en la pieza el dibujo de la mariposa, relacionándola con el atributo de esta Diosa Madre cuyo culto –aunque con diversos nombres- se encontraba extendido en toda Mesoamerica. Al respecto, la flor y el canto de la cultura nahua inmortalizó a esta importante divinidad en uno de los poemas que fue rescatado por medio de los informantes de Sahagún mismos que sin embargo, el fraile no tradujo y de los cuales –por esta razón- existen varias traslaciones al español, por lo que vale la pena indicar que tomamos la que realizó Ángel María Garibay. El canto o Hímnico que a continuación presentamos se encuentra titulado como "*Canto a la Madre de los Dioses*" y es por demás sugerente si al leerlo observamos además la escultura que nos ocupa.

¹⁸⁸ Sahagún Fray Bernardino de, Op.Cit., p. 33

¹⁸⁹ León Portilla Miguel, *Toltecayotl*... Op. Cit. p.p. 412-413.



Fig. 14

Amarillas flores abrieron la corola:
 Es nuestra Madre, la del rostro con máscara
 ¡Tu punto de partida es Tamoanchan!...
 Blancas flores abrieron la corola:
 Es nuestra Madre la del rostro con máscara.
 ¡Tu punto de partida es Tamoanchan!
 La Diosa está sobre el redondo cacto
 Es nuestra Madre, Mariposa de Obsidiana.
 OH, veámosla:
 En las nueve llanuras
 Se nutrió con corazones de ciervos
 ¡Es nuestra madre la Reina de la Tierra!
 ¡Oh con greda nueva; con pluma nueva está embadurnada!
 Por los cuatro rumbos se rompieron dardos.
 En cierva estás convertida
 Sobre tierra de Pedregal vienen a verte
 Xiuhneli y Mihmich.¹⁹⁰

Tal vez podría cuestionarse que este canto, por ser de origen náhuatl, no puede ser relacionado con una obra elaborada en la época colonial y que sin lugar a dudas fue realizada por algún miembro de la cultura purhépecha, sin embargo debemos recordar que, -como hemos indicado en el capítulo I- los informantes mexicas, al referir el concepto de *yuhcatiliztli* (acción que lleva a existir de un modo determinado), englobaban en él las características culturales de los grupos vecinos, entre ellos las de los: otomíes, matlatzincas, mazahuas, totonacos, huastecos, michhuaques o tarascos; de la misma forma, como lo ha inferido León Portilla, los mexicas, para referirse a sus propios orígenes y forma de vida, adujeron tradiciones que pusieron al descubierto la conciencia que tenían de su legado de cultura, aludiendo a los antiguos pueblos creadores en las costas del

¹⁹⁰ Sahagún fray Bernardino de, Op.Cit. p.p.895-896.

Golfo de México, la mítica Tamoanchan, en Teotihuacan, en la región huasteca, en Cholula y en la metrópoli del Sacerdote Quetzalcóatl, Tula.¹⁹¹

De esta manera, se puede deducir que el culto a la diosa madre se encontraba difundido en toda la región mesoamericana y que por obvias razones las culturas y pueblos de este territorio debieron referirse a esta deidad con el nombre propio de su lengua, sin que por ello variaran en sobremanera las facultades que le eran atribuidas y los símbolos con los que se le representaba. Por otra parte resulta sobresaliente el culto que Sahagún refirió sobre la diosa Tonantzin hacia el año de 1576, el cual fue descrito por el fraile de la siguiente forma:

Cerca de los montes hay tres o cuatro lugares donde se solían hacer muy solemnes sacrificios, y que venían a ellos desde muy lejas tierras. Uno de estos es aquí en México, donde está un montecillo que se llama Tepeacac y los españoles llaman Tepeaquilla, y agora se llama Nuestra Señora de Guadalupe. En este lugar tenían un templo dedicado a la madre de los dioses, que la llamaban Tonantzin y que quiere decir Nuestra Madre. Allí hacían muchos sacrificios a honra de esta diosa. Y venían a ellos de más de veinte leguas de todas las comarcas de México y traían muchas ofrendas. Venían hombres y mujeres, mozos y mozas e estas fiestas. Era grande el concurso de gentes en estos días, y todos decían vamos a la fiesta de Tonantzin... Y vienen agora a visitar a esta Tonantzin de muy lejos, tan lejos como antes.¹⁹²

Lo anterior nos permite reconocer cuan difundido se encontraba el culto de la *Madre de los dioses* mesoamericanos distinguiendo que las facultades y atributos de esta divinidad debieron ser compartidas por la cultura purhépecha en la deidad llamada *Cuerauaperi* quien representaba a las fuerzas de la fertilidad, la

¹⁹¹ León Portilla, Idem, p. p.20-21.

¹⁹² Cfr. En: León Portilla Miguel, *Tonantzin, Guadalupe, Pensamiento náhuatl y mensaje cristiano en el "Nican mopohua"*, 3ª edición, México, El Colegio Nacional/FCE, 2002, p.37.

lluvia, el nacimiento y la muerte,¹⁹³ facultades que con toda seguridad prevalecieron luego de la conquista en los elementos que las diestras manos indígenas lograron insertar en la escultura a la que hacemos referencia.

Nuestra Madre-Inmaculada en el arte mestizo novohispano



Figs.15 y 16

Debido a las características que hemos señalado, sobre las formas de comprensión y representación de dos divinidades diferentes provenientes así mismo de culturas distintas, consideramos que podemos referirnos a esta singular pieza como “*Nuestra Madre-Inmaculada*”, en tanto que en ella se mezclan elementos provenientes de la cosmovisión religiosa de las culturas indígena y española, los cuales originaron a su vez la composición de un estilo artístico al que podemos calificar como mestizo, ya que podemos observar claramente que la configuración iconográfica con la que se habían

representado durante siglos a ambas deidades se transformó de manera radical en esta escultura.

¹⁹³ Florescano Enrique, *Imágenes de la Patria*, México, Taurus/Secretaría de Cultura de Michoacán, 2005, p. 35.

El hecho que una pieza de este tipo haya sobrevivido hasta la actualidad nos indica un importante proceso que se gestó durante toda la época colonial en México, el cual radica en la aceptación que las autoridades religiosas mantuvieron respecto a este tipo de imágenes de culto que muestran rasgos diferentes de los modelos europeos que hasta entonces se habían configurado para representar a los personajes más relevantes dentro de la tradición católica. Ello resulta importante ya que si tomamos en cuenta la minuciosa labor que llevaba a cabo la Inquisición en el virreinato de la Nueva España podemos inferir que, a pesar de que los indios quedaron exentos de ser juzgados por este tribunal desde el año de 1571, no obstante múltiples objetos de todo tipo fueron destruidos por los miembros de este Tribunal por considerar que atentaban contra la fe católica.

En relación con lo anterior, algunos estudios señalan que, a pesar de que los funcionarios eclesiásticos novohispanos distinguieron la aparición de elementos ajenos en una gran variedad de formas artísticas relacionadas con el culto católico, la iglesia no concibió que los rasgos cristianos pudiesen volver a elaborarse o superponer a un tejido pagano, motivo que explica el pensamiento de los clérigos que consideran poder eliminar estas mezclas mediante un mero trabajo de depuración y despojo.¹⁹⁴

De esta forma, en ejemplos como este podemos encontrar la riqueza simbólico-cultural que conjunta el *arte mestizo*, puesto que resulta perfectamente claro que los diversos elementos que se insertaron en la escultura transmitían un mensaje diferente para los miembros de cada cultura. Así, podemos deducir que

¹⁹⁴ Grusinzki Serge, *El Pensamiento Mestizo, Cultura amerindia y civilización del Renacimiento*, Op. Cit. p.335.

para los españoles, que no se encontraban familiarizados con la riqueza simbólica del mundo mesoamericano prevaleció en la imagen de *Nuestra Madre-Inmaculada* su significado cristiano-occidental, es decir, a pesar de no estar vestida con los colores propios que la habían representado durante siglos, los cristianos la podían reconocer por los elementos que sí les eran familiares: la postura de las manos en oración, el manto que la recubre y el pequeño ornamento que sobresale de la cabeza de la imagen y que hace las veces de corona.

Por otro lado, podemos colegir que el mensaje que esta escultura transmitía a la población indígena se encontraba básicamente en la policromía que reviste a la figura: la tina negra y la tinta roja, la que en innumerables ocasiones había dado vida a la representación de las múltiples deidades de los pueblos mesoamericanos, se mantuvo viva en figuras como la que hemos analizado, haciendo pervivir además en la población indígena el recuerdo de algunos de los símbolos que evocaban a las más importantes divinidades prehispánicas.

De esta manera, podemos observar que esta escultura novohispana expresó una parte significativa del mestizaje artístico, iconográfico y cultural de dos mundos opuestos que comenzó a configurarse desde la primera mitad del siglo XVI en el actual territorio mexicano. De acuerdo con ello podemos considerar que imágenes sacras que reúnen características como estas además de resguardar una parte de la antigua concepción indígena y satisfacer la demanda de imágenes religiosas necesarias para la evangelización y los lugares culto que se fundaban en todo el territorio, ofrecían también una respuesta a las necesidades del sector mestizo que proliferó rápidamente en toda la Nueva

España, motivo por el cual debemos revalorizar el término de *mestizo* no sólo desde la perspectiva que denomina la fusión racial del sector indígena y español, sino como una categoría que determina la fusión cultural de ambos grupos la cual se manifiesta en el culto a imágenes como ésta, en la que podemos encontrar la presencia de la nueva religión impuesta por los españoles: el catolicismo pero también la permanencia de una parte significativa de la cosmogonía del mundo indígena mesoamericano.

De esta manera, el arte mestizo, entendido como la mezcla cultural de españoles e indígenas en el México colonial originó a su vez nuevas formas de culto -que persisten hasta la actualidad- y en donde la mezcla de dos formas diferentes de ver y entender el mundo provocaron que en el mundo novohispano se fusionaran dos divinidades distintas: María inmaculada y Tonanztin –o su equivalente en los distintos pueblos y culturas indígenas del territorio-, quien se reconocerá en “*Nuestra madre*”, o la “*Madrecita nuestra*”, como puede observarse en el fenómeno ocasionado por la virgen de Guadalupe, el cual es uno de los más claros ejemplo que pueden observarse en México del mestizaje cultural que tuvo lugar en la época colonial.

En este sentido, el fenómeno guadalupano constituye sin lugar a dudas uno de los más claros ejemplos, debido a la expansión de su culto en todo el territorio, sin embargo no resulta un caso aislado, ya que existieron cultos locales que también fusionaron a la María cristiana con alguna de las deidades propias de la zona o bien con la misma Tonantzin, como lo evidencia el estudio realizado por el filósofo Pedro Rojas sobre la iglesia de Santa María Tonantzintla (1956), lugar que

nos dice el académico “*permaneció ignorado por siglos como tantas otras cosas provincianas*”.¹⁹⁵ En este sitio, al que Rojas llama “*lugar de nuestra madrecita*”, el estudioso encontró una escultura de la virgen bajo la advocación de la Purísima Concepción (una inmaculada), y explica:

En Tonantzintla prehispánica debió venerarse a Tonantzin y la piedad cristiana no se opuso a que en adelante se adorara a un numen que también fuera Tonantzin. Podían también los indígenas entender a la madre de Cristo pero analógicamente y por ello a la manera como habían comprendido a Coatlicue o a su Tonantzin...la Virgen es la patrona...es una virgen europea es la virgen de la Concepción, pero es la madre de Dios y por ser madre de Dios, por eso sin ninguna contradicción ella es Tonantzin y su santuario es Tonantzintla.¹⁹⁶

El caso que hemos analizado a través de la escultura que representa a Nuestra Madre-Inmaculada no es único y a lo largo del amplio territorio novohispano surgieron innumerables muestras –producto de la fusión cultural- que se constituyen como dignos ejemplos del *arte mestizo* de la Nueva España, a pesar de que muchas de estas representaciones artísticas permanezcan desconocidas o ignoradas hasta el momento, motivo por el cual debemos examinar algunos otros ejemplos con la finalidad de argumentar e ilustrar el concepto de *arte mestizo*, que proponemos como categoría para designar las piezas de carácter singular en el arte de la Nueva España.

¹⁹⁵ Fernández Justino, Op. Cit. p. 289.

¹⁹⁶ Idem p.289

b) El maíz en el arte mestizo de la Nueva España

Entre las representaciones del arte de mesoamérica que sobrevivieron a la conquista y se infiltraron en el arte de la Nueva España, un lugar importante lo ocupa el maíz, debido a la importancia simbólico-religiosa que tuvo entre las culturas prehispánicas de México. De esta forma, en el primer convento erigido en



Fig. 17

la provincia de Michoacán bajo la tutela de los frailes franciscanos en Tzintzuntzan, lugar que había sido uno de los más importantes centros ceremoniales de la cultura purhépecha, podemos observar en la fachada principal entre la ornamentación de conchas bautismales el labrado en piedra de varias mazorcas de maíz.

La inclusión de este elemento en uno de los primeros lugares de culto

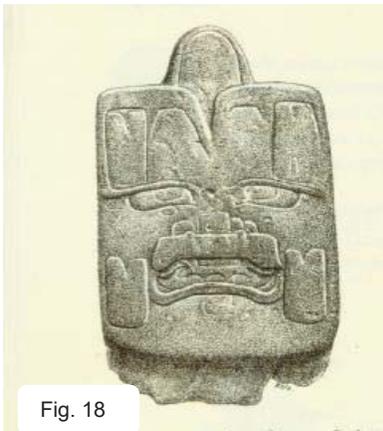


Fig. 18

católico en el virreinato de la Nueva España nos permite considerar la trascendencia de una importante representación de carácter religioso de los grupos indígenas en el arte novohispano mediante el lenguaje simbólico que había imperado en el territorio mesoamericano.

En este sentido, debemos señalar que la representación del maíz estuvo presente en prácticamente todas las manifestaciones artísticas de las culturas prehispánicas de México, entre las cuales tuvo diversos y trascendentales

significados míticos y religiosos que se remontan a la fundación de las primeras civilizaciones asentadas en el sureste de la actual república mexicana, ya que diversos testimonios arqueológicos han demostrado que una de las representaciones primigenias que recorrieron el territorio mesoamericano fue la del dios del maíz, que simbolizaba la fertilidad, el renacimiento, la abundancia, la riqueza y la vitalidad cósmica.



Fig. 19

Entre los olmecas –cultura madre de mesoamérica- se acostumbró representar el todo por una de sus partes; así, el dios del maíz fue identificado por el grano, la mazorca o la planta, encontrándose figuras de este tipo en las primitivas hachas fabricadas para cortar el bosque, preparar la parcela de cultivo o combatir al enemigo. Por otra parte, diversas esculturas han podido establecer que el dios olmeca del maíz tiene la cabeza en forma de mazorca, ojos almendrados, boca con rasgos de jaguar y una banda frontal ornada por cuatro granos de maíz.¹⁹⁷

La significación del maíz como una divinidad, se difundió en el territorio mesoamericano trascendiendo con ciertas variantes y múltiples funciones en las diversas civilizaciones y pueblos del México antiguo, tal como sucedió en la cultura maya, la cual consideró al maíz como el elemento con el que los dioses habían

¹⁹⁷ Florescano Enrique, *Imágenes y significados de dios del maíz*, en: *Sin maíz no hay país*, Gustavo Esteva (coordinador) México, CONACULTA/Dirección General de Culturas Populares e Indígenas, 2003, p.p.36-39.

formado el cuerpo de los hombres como lo refiere el manuscrito conocido como Popol Vuh:

De lugares ocultos bajaron hasta los sitios propicios el gato, la zorra, el loro, la cotorra y el cuervo...trajeron la noticia de que las mazorcas de maíz amarillo, morado y blanco estaban crecidas y maduras; por estos mismos animales fue descubierta el agua que sería metida en las hebras de la carne de los nuevos seres, pero los dioses la metieron primero en los granos de aquellas mazorcas que fueron desgranadas. Entonces los dioses labraron la naturaleza de dichos seres con la masa amarilla y la masa blanca, formaron y modelaron la carne del tronco, de los brazos y de las piernas. Para darles reciedumbre les pusieron carrizos por dentro. Luego que estuvieron hechos los cuerpos y quedaron completos y tornados sus miembros y dieron muestras de tener movimientos apropiados se les requirió para que pensaran, hablaran, vieran, sintieran, caminaran y palparan lo que existía y se agitaba cerca de ellos.¹⁹⁸

La trascendencia divina del maíz se extendió entre los diversos pueblos y



Fig. 20

culturas prehispánicas de México, motivo por el cual encontramos múltiples manifestaciones de la sagrada planta en innumerables muestras del arte sacro de Mesoamérica, las cuales reprodujeron su ciclo de acuerdo con los antiguos mitos olmecas, los cuales habían realizado una secuencia sagrada en la que el grano, el brote, la mazorca madura y su verde

envoltura constituyeron las distintas fases del dios; de esta forma, una de las representaciones más recurrentes es la de la maduración de la planta

¹⁹⁸ *Las leyendas del Popol-Vuh*, contadas por Emilio Abreu Gómez, 15ª edición, México, Col. Austral, 1991,p.p.23-27.

representada por la mazorca, la cual se constituyó como una de las imágenes más populares de esta deidad.¹⁹⁹

Seguramente la importancia del maíz como una de las más significativas

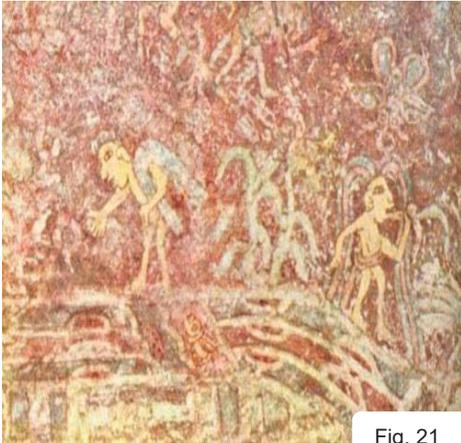


Fig. 21

divinidades del mundo mesoamericano y como la base de la dieta de los pueblos indígenas que habitaban el territorio, provocó que la imagen de la planta fuera plasmada en una cantidad impresionante de manifestaciones artísticas de prácticamente todas las civilizaciones y pueblos

prehispánicos, de tal suerte que podemos encontrar la representación del sagrado elemento en innumerables obras de carácter escultórico de todo tipo y también en varias escenas de pintura mural que han sido encontradas en el centro ceremonial de Teotihuacan, en donde podemos apreciar, además de la representación de la divinidad, varias escenas de la vida cotidiana en las que se puede observar la siembra, el cuidado y la cosecha del maíz, ya que desde sus manifestaciones más antiguas el mito del dios del maíz incorporó en su estructura narrativa los diversos procesos de cultivo: siembra, germinación del grano en el interior de la tierra y brote generoso de las hojas verdes, proceso, que según Enrique Florescano:

Se identifica con el origen del cosmos, el nacimiento de los seres humanos, ya que en los mitos cosmogónicos el lugar donde ocurre la nueva creación es el inframundo, donde habitan las fuerzas progenitoras de los astros, la vegetación y los seres humanos. El nacimiento del dios del maíz es un acto inaugural de la nueva era del mundo, que selló un pacto entre los dioses y los pobladores de la tierra. La resurrección del dios del maíz significó la aparición del alimento de los seres humanos...la planta del maíz es hija de

¹⁹⁹ Florescano Enrique, Idem. p. 41

la tierra, pero su crecimiento y maduración es obra de la combinación de los poderes fecundantes de cielo con los germinales de la tierra.²⁰⁰

Por su parte, la cultura azteca, quien como hemos dicho líneas atrás fue la heredera de los diversos mitos de la civilización mesoamericana, recogió también el del maíz, el cual fue incorporado en un documento que data de los primeros años de vida de la época colonial en México que lleva el nombre de *Leyenda de los Soles* y se encuentra en el folio 77 del códice conocido como Chimalpopoca, en el que se transmite uno de los más antiguos mitos cósmicos: el de la invención del maíz.²⁰¹ En este mito, -refiere Miguel León Portilla- tras haber sido creado el hombre, los dioses se preguntaron por el alimento que les darían, concluyendo que: “debe ser el maíz, nuestro sustento”, motivo por el cual Quetzalcoátl preguntó a una hormiga sobre el sitio donde se encontraba el maíz; la hormiga, luego de mucha insistencia guió a Quetzalcoátl hacia el Tonacatépetl (Monte de nuestro sustento) de donde el Dios saca el maíz:

Y se lleva a cuevas la preciosa semilla hasta llegar a Tamoanchan. Allí donde según los mitos, viven los dioses y donde estaba también el lugar de nuestro origen... las mismas divinidades comieron abundantemente el maíz desgranado...y Quetzalcoátl puso maíz en los labios de los primeros seres humanos...sin embargo, los dioses ven la necesidad de poseer el grano del maíz de manera abundante, poder cultivarlo y asegurar la vida de los hombres...finalmente llega el desenlace, la llegada de los tlaloques, los dioses de la lluvia...de los cuatro rumbos del universo acuden presurosos...el mito nos da los colores de cada uno de los cuatro grupos...todos bajan para fecundar con la lluvia al maíz que esta a punto de quedar en su poder para beneficio de los hombres. Nanahuatl lanza un rayo y el Monte de nuestro sustento se abre para siempre. De él sale el maíz de todos los colores, blanco, oscuro, amarillo y rojo”²⁰²

²⁰⁰ Florescano Enrique, Op. Cit. p.p.46-47.

²⁰¹ León Portilla Miguel, *Toltecáyotl*, Op. Cit. p. 166.

²⁰² Idem p.p.169-170.

Por otra parte, los diversos himnos y cantos que fueron recogidos en la *Historia General de las Cosas de la Nueva España* por fray Bernardino de Sahagún, aluden a la divinidad del maíz representado en la cultura nahua en el Dios Cintéotl, como podemos observar en siguiente canto:

Que yo me deleite, que yo no perezca:
Yo soy la Mata tierna del Maíz:
¡una esmeralda es mi corazón: veré el oro del agua!
Mi vida se refrescará:
El hombre primerizo se robustece:
¡nació el que manda en la guerra!

Mi Dios Mazorca, con la cara en lo alto
Sin motivo se azora.
Yo soy la Mata tierna del Maíz:
Desde tus montañas te vengo a ver, yo tu dios.
Mi vida se refrescará:
El hombre primerizo se robustece:
¡nació el que manda en la guerra!

En este himno podemos apreciar la importancia que el Dios mazorca tenía en la cultura náhuatl, en donde se alude además a la estrecha relación entre la divinidad y el hombre por haber sido creado el cuerpo de éste último –según los mitos mesoamericanos- con el maíz. Al respecto, el libro II de Sahagún alude a la fiesta que se hacía en el mes cuarto al dios de las *mieses* llamado *Cintéotl* y a la diosa de los mantenimientos *Chicomecoátl*, en donde entre otras cosas los informantes del fraile referían acerca de la fiesta:

Iban todos por los maizales y los campos y traían cañas de maíz y otras yerbas con las que enramaban al dios de las *mieses* cuya imagen cada uno tenía en su casa en esta fiesta llevaban las mazorcas de maíz que tenían guardadas para semilla, al cu de *Chicomecoátl* y de Cintéotl, para que allí se hicieran benditas después que habían llevado al cu las mazorcas de maíz volvíanlas a sus casas, echábanlas en el hondón de la troje, decían que era el corazón de la troje y en el tiempo de sembrar, sacábanlas para sembrar: el maíz de ellas servía de semilla”.²⁰³

²⁰³ Fray Bernardino de Sahagún, Op. Cit. p.p. 105-106.

Lo anterior nos permite identificar que el culto hacia el dios mazorca fue uno



Fig. 22

de las más importantes entre los pueblos prehispánicos de México y sí, como se refiere en el extenso manuscrito compilado por Sahagún en todas las casas se tenía una imagen de la deidad, nos resulta imposible considerar que la inserción de una mazorca madura de maíz en uno de los primeros lugares de culto católico en Michoacán en el temprano siglo XVI pudiera haber sido labrada como un simple elemento ornamental por parte de los indígenas, debido a la importancia cultural que la planta tuvo en Mesoamerica, importancia que fue compartida por los purhépechas de Michoacán, puesto que se ha podido establecer que con la cañuela del divino elemento, esta cultura confeccionaba las esculturas de sus diversas divinidades.²⁰⁴

Debido a ello, la representación del maíz en la fachada de uno de los conjuntos religiosos en donde los europeos pretendían inculcar a los indígenas del lugar una religión completamente diferente a la que éstos habían mantenido durante siglos, nos permite entrever, una vez más, que el arte fue uno de los

²⁰⁴ Lamentablemente no existe ningún testimonio material proveniente de la época prehispánica realizado mediante esta técnica, lo cual podemos atribuirlo a que, durante el proceso de conquista y colonización del territorio de Michoacán –tal como sucedió en todo México- fueron destruidas una gran cantidad de obras que representaban a las diversas divinidades prehispánicas y, aunque sabemos que entre los recursos utilizados por los indígenas de todo el territorio para resguardar estas esculturas se encontraba el de enterrarlas, alojarlas en cuevas o bien arrojarlas a diversos ríos y lagunas, es fácil comprender que los materiales orgánicos con los que estaban confeccionadas no permitieron su supervivencia, a diferencia de aquellas que fueron elaboradas con materiales más resistentes como barro o piedra. La técnica artística creada por la cultura purhépecha, fue justamente conocida por los frailes franciscanos en el convento de Tzintzuntzan y al observar sus cualidades la retomaron con la finalidad de reproducir imágenes representativas del culto católico.

recursos mayormente utilizados por la población indígena del ya por entonces virreinato de la Nueva España para mantener algunos de los elementos más importantes de su antigua cosmovisión recurriendo a los símbolos, como había ocurrido desde tiempos ancestrales; al respecto, si nos detenemos un momento a considerar que en el gran atrio del convento era donde los frailes congregaban a los indígenas para evangelizarlos y para llevar a cabo el ritual eucarístico cristiano, podemos vislumbrar que la imagen del divino maíz atraía de manera inmediata la mirada de los indios, haciendo resurgir de inmediato los múltiples significados que este elemento había tenido durante la época prehispánica.

En torno a ello, resulta importante señalar que la representación del maíz en sus diversas fases se puede apreciar en los monumentos de Quirigúa, Bonampak, Copán y Palenque y en las vasijas y glifos de los templos y estelas mayas, motivo por el cual no debe resultar sorprendente encontrar su diseño en la fachada de uno de los primeros templos cristianos de México, si consideramos algunas de las similitudes que los indígenas encontraban en los nuevos lugares de culto al compararlos con los suyos propios, motivo por el cual la representación del maíz en este conjunto arquitectónico nos ofrece una muestra más de lo que hemos venido llamando el *arte mestizo* de la Nueva España, debido al simbolismo que tuvo el maíz en Mesoamérica y al encontrarse mezclado con importantes elementos simbólicos del culto católico, como lo son las conchas así mismo labradas que se encuentran mezcladas con las mazorcas, ya que la concha tiene múltiples significados de importante trascendencia religiosa en el catolicismo, en el

que simboliza la resurrección y la vida tras la muerte, evocando además la ceremonia del bautismo.²⁰⁵

Es importante mencionar que varios de los estudiosos del arte y la arquitectura colonial mexicana han prestado escasa o nula atención a la inserción de los importantes símbolos prehispánicos que se encuentran en las fachadas de múltiples conjuntos religiosos de la Nueva España, considerándolos como simples elementos decorativos y demeritando incluso las habilidades indígenas, como lo es el caso de George Kubler (uno de los principales detractores de la concepción del mestizaje artístico en América), quien realizó un análisis de diversas expresiones artísticas del virreinato de la Nueva España en el trabajo titulado: *Arquitectura Mexicana del Siglo XVI* (1948) en donde afirma:

El proceso de transculturación supuso transformaciones: se perdieron muchos elementos (europeos) y nacieron otros nuevos en suelo americano, en los monumentos similares al estilo español, existe una gran variedad de formas, temas y motivos, pero en las composiciones que podríamos llamar de estilo autóctono es escasa la variedad de ornamentos y escalas, independientemente de la riqueza de la composición...simples rosetones y motivos florales se combinan logrando superficies ricamente decoradas, pero de pobre variedad plástica.²⁰⁶

La apreciación realizada por Kubler en esta referencia, nos devuelve a nuestro tema: la ausencia de categorías adecuadas para denominar a las manifestaciones artísticas en donde se mezclan elementos de gran trascendencia simbólica para las culturas india y española, ya que el académico se inclina por advertir dos estilos artísticos en la escultura de Nueva España: aquella que es similar al estilo español y la autóctona. En este sentido, nos encontramos en

²⁰⁵ Serrano Simarro Alfonso et.al. *Diccionario de Símbolos*, México, Editorial Diana, 2004, p.68.

²⁰⁶ Kubler George, *Arquitectura Mexicana del Siglo XVI*, 2ª edición, México, 1984, FCE, p.p.476-478.

desacuerdo con su postura ya que no podemos considerar que algunos de los monumentos que surgieron en la época colonial en México puedan acercarse al *estilo autóctono*, mucho menos en el caso de aquellos que sirvieron al culto católico, dado que su estructura básica es casi idéntica a la de los conjuntos arquitectónicos europeos y lo autóctono –como lo llama Kubler- es perceptible en los detalles de las fachadas de estos edificios donde se puede observar la infiltración de los signos y símbolos prehispánicos a los que hemos hecho alusión, motivo por el cual la categoría que debe designar este tipo de manifestaciones es la de mestizaje, aún y cuando predomine en su estructura básica la forma española, puesto que la simbología indígena constituye un elemento extraño dentro de los modelos europeos tradicionales.

Debido a ello, podemos considerar que aquellos detalles peculiares, como los detalles labrados en las fachadas arquitectónicas de múltiples conjuntos y que



Fig. 23

son inconfundibles representaciones religiosas del pasado prehispánico de Mesoamérica, no pertenecen ya ni al estilo español ni al indígena sino al nuevo estilo donde se funden elementos de gran trascendencia cultural para españoles e indígenas

convirtiéndose en un arte mestizo, y en donde no podemos considerar que los símbolos autóctonos -como los llama Kubler- puedan seguir denominándose

“autóctonos” en tanto que se situaron en un lugar religioso en donde convergían muchos de los sectores sociales de la Nueva España, motivo por el que no podemos aislarlos del contexto en que se inscribieron, un contexto en el que es evidente la supremacía de la religión cristiana, pero en el que sin embargo convergen dos cosmovisiones distintas que finalmente son el reflejo de una cultura nueva y compleja que comenzó a configurarse: la cultura mestiza de México en la que, por ejemplo, el dios Mazorca del México Antiguo se fundió y confundió con la figura del dios católico: Jesucristo, manifestación que podemos observar en muchos rincones del territorio mexicano, como la del Señor del Maíz de Cuanajo, en Michoacán, escultura que fue confeccionada justamente durante la época colonial y en donde podemos también apreciar el mestizaje cultural de españoles e indios, ya que – y seguramente desde la época colonial- la imagen es ataviada con múltiples mazorcas de maíz, las cuales muestran los colores fundamentales del sagrado grano recordándonos de nuevo el descubrimiento del maíz a través de los mitos mesoamericanos:

Entonces bajaron los tlaloques (dioses de la lluvia)
Los tlaloques azules
Los tlaloques blancos
Los tlaloques amarillos
Los tlaloques rojos
Nanáhuatl lanzó enseguida un rayo
Entonces tuvo lugar el robo
Del maíz, nuestro sustento,
Por parte de los tlaloques.
El maíz blanco, el oscuro, el amarillo²⁰⁷

²⁰⁷ León Portilla, Toltecatótl, Op. Cit. p. 168.

En torno a lo anterior debemos considerar que los frailes de las diversas órdenes religiosas se valieron de innumerables imágenes que representan a los personajes más importantes dentro de la tradición católica –las cuales forman parte en la actualidad del arte novohispano- para introducir a los indígenas en el conocimiento de la nueva religión y ante la destrucción de la gran mayoría de imágenes que representaban a las antiguas deidades mesoamericanas, las representaciones cristianas y prehispánicas fueron consideradas como entidades en competencia y en cierta medida equivalentes, motivo por el cual las figuras católicas fueron sustituyendo a las divinidades prehispánicas sin embargo, la población indígena en no pocas ocasiones debió relacionar los atributos de ciertas figuras de la nueva religión con las cualidades de sus dioses de antaño.²⁰⁸

Ello provocó que divinidades como la del Dios Mazorca pervivieran a través del arte de la Nueva España de las más variadas e inusitadas formas que podamos imaginar, como lo es el caso de la escultura que representa a Cristo crucificado y a la que seguramente desde tiempos inmemoriales le son impuestas diversas mazorcas de maíz, como antaño lo hacían –según la crónica de Sahagún- los indígenas del territorio Mesoamericano con las figuras que representaban al dios Cintéotl.

Más aún, debemos destacar que entre las técnicas artísticas que los españoles retomaron de la época prehispánica se encuentra justamente la que la cultura purhépecha había utilizado durante siglos para confeccionar las imágenes de sus diversas divinidades y en la que el material primordial es justamente la

²⁰⁸ Gruzinski Serge, La guerra de las imágenes...Op .Cit. p.p. 74-75

caña del maíz, la cual fue utilizada durante la época colonial para realizar las imágenes de múltiples personajes relacionados con el catolicismo, sobresaliendo las esculturas de Cristo crucificado y en segundo lugar la de diversas advocaciones marianas, como lo es el caso de Nuestra Madre Inmaculada, tratado en páginas anteriores.

Al respecto debemos distinguir que la Iglesia fomentó entre los artistas indígenas el continuar con esta técnica realizando -claro está- esculturas cristianas, sin embargo es importante mencionar que a pocos años de la conquista varios escultores españoles retomaron la ancestral técnica prehispánica con el fin de realizar con ella las imágenes devocionales necesarias para satisfacer la demanda de los lugares de culto que rápidamente proliferaban en toda la Nueva España. En torno a ello es fácil advertir las diferencias que atañen a las esculturas realizadas por los artistas españoles de las confeccionadas por la población indígena ya que, mientras que los europeos modificaron algunos de los materiales originales que eran usados en la época prehispánica, como aglutinantes y colores de origen vegetal y realizaron las imágenes conforme a los tradicionales modelos iconográficos europeos, los indígenas siguieron haciendo uso de los elementos que habían sido utilizados desde la época precortesiana y en diversas ocasiones infiltrando importantes símbolos religiosos en las esculturas novohispanas como en el caso de la Inmaculada Indígena.

Lo anterior resulta importante debido a que podemos observar que no sólo existió un mestizaje de tipo cultural en el arte, sino también un mestizaje de las técnicas artísticas en donde se fusionaron materiales de ambas culturas, ya que

con el maíz los españoles confeccionaron inigualables piezas artísticas que se encuentran en todo el territorio mexicano y aún, éstas obras rebasaron las fronteras arribando a la península española, donde hasta la actualidad son objeto de la mayor devoción de la población, como lo es el caso de la escultura conocida como el Cristo de Telde que se encuentra en la Palma de Gran Canaria, España, el cual está elaborado con la técnica prehispánica de caña de maíz.

Ello nos indica que el significado religioso de la planta a la que hacemos referencia no fue borrado del todo a consecuencia de la conquista del territorio y por el contrario se mantuvo en múltiples y diversas manifestaciones del arte virreinal dando vida –entre otros personajes- al cuerpo de Jesucristo, tal como antaño había dado vida –según los mitos prehispánicos- al hombre mesoamericano mediante un proceso que resulta en gran medida similar al que refiere el Popol Vuh sobre la formación del cuerpo de los seres humanos, ya que el proceso básico que conlleva una escultura realizada en caña de maíz es el de realizar con las cañas secas y descortezadas un armazón –que da forma al cuerpo de la escultura- y que se recubre a su vez con la misma caña molida y mezclada con algún tipo de aglutinante –que compone la piel de la figura- para finalmente, ser recubierto por la policromía que concluye la hechura de la pieza.

De esta manera el significado religioso del maíz para los pueblos mesoamericanos se fusionó con algunos de los íconos más representativos de la religión católica produciendo el novedoso estilo, tema de nuestro trabajo: el mestizo, el cual resguardó el recuerdo y la memoria de las culturas y pueblos indígenas de Mesoamérica en lugares tan inusitados como la cruz que lleva a

cuestas la representación de Jesucristo realizado a su vez en caña de maíz y, en donde en varios de los espejos que componen esta singular pieza que data del siglo XVIII se puede apreciar la representación de la que fuera una planta sagrada para los indígenas del México Antiguo y que nos hacen recordar por



Fig.24

medio del arte, nuestro doble pasado: el indígena y el español, fundiéndose y confundiéndose en obras como las anteriores que nos hacen comprender a México en su rico mestizaje artístico, reflejo de su cultura.

c) Las flores en el arte mestizo de la Nueva España

Entre los símbolos de fuerte contenido religioso -y en consecuencia con una significativa carga de memoria cultural de los pueblos indígenas-, que sobrevivieron a la conquista española en diversas manifestaciones artísticas creadas durante los tres siglos del dominio español en todo el virreinato de la Nueva España sobrevivieron diversos motivos florales. Ello resulta importante debido a que, en el México prehispánico las flores tuvieron diversas funciones, entre las que sobresalen sus usos medicinales, alimenticios, decorativos,

sagrados, energéticos, simbólicos y adivinatorios.²⁰⁹ Así mismo, las flores tuvieron un importante significado en la cultura náhuatl, puesto que como advierte Miguel León Portilla:

Las flores son metáfora, se convierten en verbo y adjetivo y permean el espacio y el tiempo... son evocadas con frecuencia en torno a la acción del supremo Ipalnemohuani -Dador de la vida-, tal como se asentó en varios poemas: “con flores pintas, Dador de la vida, con cantos das color a los que han de vivir en la tierra...”; además de lo anterior, las flores plantean la fugacidad de la existencia humana: “sólo como una pintura nos iremos borrando, sólo como una flor, nos iremos marchitando en la tierra”²¹⁰.



Las flores también, se relacionaron directamente a ciertas divinidades del México antiguo como las que en la cultura nahua se conocieron como: Xochipilli -Príncipe de las Flores- Macuilxóchitl -Cinco Flor- y Xochiquétzal -Plumas de Quetzal Florido-. Motivo por el que en innumerables manifestaciones artísticas realizadas por los diversos pueblos y culturas mesoamericanas fueron insertados múltiples diseños florales.

Fig. 25 Posiblemente por todos estos significados diversas representaciones de la flora mesoamericana sobrevivieron en el arte de la Nueva España mezcladas con importantes símbolos cristianos, como se puede apreciar en las fachadas de múltiples conjuntos religiosos de la extensa geografía mexicana, en la pintura mural existente al interior de algunos de estos conjuntos arquitectónicos y también

²⁰⁹ Velasco Lozano Ana María L y Nagao Debra, *Mitología y simbolismo de las flores*, en: *Arqueología mexicana*, Vol. XIII-Num. 78, México, 2006, p.28.

²¹⁰ León Portilla Miguel, *Las Flores en la Poesía Náhuatl*, en: *Arqueología mexicana*, Vol. XIII-Num. 78, México, 2006, p. 43.

en la policromía de algunas esculturas que representan a importantes personajes dentro de la tradición católica.

Por lo que respecta a la pintura mural, ésta fue común en diversos conjuntos religiosos coloniales, donde se aprecia en buena medida la intervención de la mano indígena y sabemos que fueron los religiosos agustinos quienes con mayor frecuencia se valieron de este método con la finalidad de evangelizar a los naturales, como lo manifiesta Matías de Escobar: “...para lo cual en las porterías de los conventos tenían lienzos pintados donde se les representaban los prados de la vida contemplativa. Allí era el lugar ordinario de la doctrina y por eso allí tenían para este efecto lienzos pintados para que tocasen con los ojos lo que intentaban imprimirles en el alma”.²¹¹

A pesar de que a lo largo de la geografía mexicana existen aún valiosos ejemplos de la pintura mural realizada en múltiples conjuntos conventuales tomaremos como ejemplo los frescos existentes en el monasterio de Malinalco,



Fig. 18 Detalle de una abeja con una voluta de canto y los tres
tro. Frescos de la bóveda del sur, claustro inferior, Malinalco, México.
Fig. 26

estado de México, realizados durante el siglo XVI, debido a que existe un estudio previo que enriquece los argumentos para sustentar la categoría que sugerimos para cualificar a ciertas manifestaciones artísticas de la época colonial en

México como: *arte mestizo*. El trabajo al que hacemos referencia es de la autoría

²¹¹ Escobar fray Matías de, Op. Cit. 85.

de Jeannette Favrot Peterson y se titula: *La flora y la fauna en los frescos de Malinalco: Paraíso Convergente*.

Los objetivos que se planteó la autora en este ensayo, fueron, según sus palabras: “identificar la flora y fauna indígena encontrada en los frescos; porqué se seleccionaron estos diseños y, cómo se relacionaron con la iconografía precolombina y cristiana”.²¹² El tema de los murales se centra básicamente en la escena de un jardín que retrata el concepto de paraíso celestial, inmortalizando la idea que tuvieron los agustinos –y varias órdenes religiosas que arribaron a la Nueva España- sobre establecer un jardín del Edén terrestre en el Nuevo Mundo.

La importancia de los frescos de Malinalco radica en la gran cantidad de representaciones de la flora -y algunos ejemplares de la fauna-, que son originarias del territorio mesoamericano y de la trascendencia y significación que cada uno de los elementos tuvo en la época prehispánica; por lo que respecta al trabajo desarrollado por Peterson podemos decir que su mérito radica en haber estudiado cada uno de los elementos llegando a establecer que las plantas nativas y los animales ahí representados no fueron escogidos al azar ni seleccionadas por mero sentido decorativo, ya que en las paredes del convento aparecen sólo aquellos elementos que habían tenido importancia cultural en los pueblos y civilizaciones del México antiguo.²¹³

De esta forma, la autora identificó un gran número de especímenes vegetales y florales nativos del territorio, de los cuales 18 tuvieron gran

²¹² Favrot Peterson Jeannette, *La flora y la fauna en los frescos de Malinalco: paraíso convergente*, en: *Iconología y Sociedad. Arte Colonial Hispanoamericano*, XLIV Congreso Internacional de Americanistas, México, UNAM, 1987, p.26.

²¹³ Idem. p. 26

importancia dentro de los usos medicinales de Mesoamérica, 9 fueron altamente deseadas como artículos de prestigio y por su utilización ceremonial y 7 por sus aspectos económicos y nutritivos; por lo que respecta a la fauna, fueron identificadas dos especies importantes de pájaros que mantenían una significación religiosa en el mundo prehispánico: el colibrí y el halcón, ambos situados en una pared del muro Este, -punto cardinal asociado a Huitzilopochtli.²¹⁴ Además de ello, parte de la policromía se relaciona con los colores utilizados durante la época prehispánica y, además se encuentran varios símbolos utilizados en Mesoamérica, los cuales nos dice la autora:

“sólo pudieron ser conocidos por los tlacuilo: dibujos de volutas, de discurso o canto y símbolos trilobados que hacen referencia al jade y a la sangre. Lo más significativo de la identidad prehispánica de los artistas son los símbolos encontrados dentro de un diseño de volutas de discurso saliendo de la cola de una abeja...tres símbolos aparecen en las secciones de la voluta: una concha, una flor de ocho pétalos y un ihuitl –día o día de fiesta-, que entre otros significados fue utilizado para indicar la profesión del Tlacuilo, parece que en los frescos de Malinalco tenemos el primer ejemplo en donde un tlacuilo-artesano dejó un signo de su profesión unos 50 años después de la conquista”²¹⁵



Fig. 21 Pintar o Tlacuilo y el pito ihuitl. Dibujo tomado de: 1964: 1 y 20-70.

Fig. 27

Estas representaciones de clara procedencia mesoamericana, se funden con policromía y símbolos de origen europeo, tal y como lo demuestran algunos diseños de tapices conocidos en Europa

²¹⁴ En este ensayo la autora otorga una explicación detallada de los usos más comunes de la flora encontrada en los murales, así como del simbolismo de las representaciones de la fauna que ahí se plasman.

²¹⁵ *Ibidem.* p.p. 30-33.

con el nombre de “verderón”,²¹⁶ sin embargo la síntesis preponderante de los frescos, se encuentra en la fusión de las creencias sobre los reinos precolombinos del trasmundo y el paraíso terrenal cristiano, ya que según la investigación que realizó la autora, existen numerosos elementos que hacen referencia al inframundo en el que creían los pueblos de Mesoamérica y las descripciones del Tlalocan.²¹⁷

Como podemos observar, la inclusión de elementos de origen prehispánico en muchas de las manifestaciones artísticas de la Nueva España no fue casual -como lo demuestra este estudio- por el contrario, podemos suponer que cada uno de los símbolos que se insertaron en diversas piezas tuvieron una razón de ser para los artistas indígenas que trabajaron en ellas, la cual pudo haber estado relacionada con el objetivo de conservar una parte de su memoria cultural. Ante ello, surge nuevamente la pregunta sobre el cómo fue posible la infiltración de los numerosos símbolos prehispánicos ante las miradas vigilantes del clero regular; a ello Peterson responde que la imaginería precolombina en la pintura mural fue utilizada intencionalmente por las órdenes mendicantes para lograr su propósito: la evangelización de la población indígena y que los puntos de convergencia entre los símbolos nativos y conceptos prehispánicos fueron manipulados por los frailes para propagar ampliamente la fe católica.²¹⁸ Coincidimos con la autora de este planteamiento en que tal vez los frailes utilizaran ciertos símbolos para mostrar a

²¹⁶ Al respecto la autora refiere que los tapices: “verdure, o verderón, fueron extremadamente populares entre la aristocracia europea y los dignatarios de la iglesia en la primera mitad del siglo XVI. Indicaban el linaje aristocrático de su poseedor con su escudo de armas o el de la iglesia, siempre sumergido en un rico fondo de follaje sorprendentemente similar al diseño de los frescos de Malinalco”. *Ibidem*. p.26

²¹⁷ *Ibid.* p.35.

²¹⁸ *Ibid.* p.25.

los indígenas algunas de las similitudes entre sus creencias y la religión católica, no obstante consideramos que su número y el fuerte contenido religioso que estos poseían rebasa estas similitudes.

En torno a la pregunta sobre la gran cantidad de símbolos que se infiltraron en el arte novohispano, debemos hacer referencia nuevamente a los estudios realizados por el doctor Miguel León Portilla, quien sobre este aspecto indica que algunos de los frailes cronistas de la Nueva España, se preocuparon por conocer de manera fidedigna los rasgos más importantes de las antiguas culturas mesoamericanas –tal es el caso de Bernardino de Sahagún- motivo por el cual estos cronistas acudieron a los antiguos sabios indígenas quienes en diversas ocasiones explicaron con lujo de detalle a través de diversas maneras su cultura y en torno de ella la amplia simbología existente en el área mesoamericana, muchas veces a través de la escritura desarrollada por los mismos naturales y que se plasmó en innumerables códices. No obstante con excepción de estos personajes pocos fueron los españoles que lograron leer alguno de estos libros tan ricos o descifrar lo que se expresaba en determinados monumentos.²¹⁹

Ello puede constituirse como una explicación sobre la gran cantidad de elementos simbólicos que se infiltraron en una gran cantidad de manifestaciones artísticas durante el período colonial en México y nos permite considerar que la inclusión de estos elementos no deviene de una mera casualidad, ya que debido a la gran trascendencia religiosa, social y política que los mismos mantuvieron en la

²¹⁹ León Portilla Miguel, *Exégesis de la imagen y la palabra indígenas*, Op. Cit. p.p.307-308.

época prehispánica nos remite a inferir que los indígenas escultores y tlacuilos ponderaron de manera conciente su colocación en diversas obras.

Por otra parte debemos ponderar que a los ojos del clero estos elementos que en buena medida mostraban aspectos del reino vegetal y animal podían parecer hasta cierto punto “naturales” motivo por el cual no opusieron mayor resistencia; ello resulta viable si consideramos que aún en la actualidad los mismos han sido considerados por varios autores como representaciones ornamentales y decorativas.

No obstante, las causas que originaron la infiltración de los símbolos a los



Fig .28

que hemos hecho referencia, no modifican el carácter mestizo de aquellas manifestaciones artísticas en donde puede apreciarse la intervención indígena, de tal suerte que consideramos que lo esencial es advertir que su presencia en diversas obras no obedeció a una función ornamental, puesto que la mayoría de los símbolos se encuentran repletos de significados y, al

encontrarse fusionados con importantes íconos cristianos nos permiten entender la manera en la que se fue gestando una parte importante de nuestra cultura, mestiza como su arte, nuestro doble pasado el indígena y el español, ya que los símbolos prehispánicos trascendieron en obras que tienen una gran importancia jerárquica dentro del catolicismo, baste como último ejemplo la escultura que

representa a Cristo crucificado y que data del siglo XVI, la cual presenta diseños florales en el paño de pureza, quizás haciendo referencia a alguna de las divinidades del México prehispánico, tal vez al mismo *Ipalnemohuani*, el Dador de la Vida, que con flores pintaba a los que habían de vivir en la tierra y que en la mentalidad indígena de gran parte de la época colonial en México se confundió con la imagen de Jesucristo. De esta manera podemos percibir que las representaciones del mundo mesoamericano en piezas del arte colonial novohispano no pueden haber sido insertadas con un carácter ornamental y su significado debemos buscarlo en el simbolismo que cada una de estas representaciones tuvo en el México Prehispánico, en su relación con las diversas divinidades del mundo mesoamericano, sólo así entenderemos las obras que, por sus características debemos considerar como parte de un estilo diferente, como parte del estilo que podemos calificar como el *arte mestizo* de la Nueva España,



Fig .29

en el cual coexiste la cultura de dos pueblos a través de símbolos que habían sido contruidos desde tiempos inmemoriales, inmortalizados en piezas artísticas coloniales, que nos explican una parte de la cultura mexicana.

d) La pintura mural de Ixmiquilpan

Además de los ejemplos anteriores, a través de los cuales hemos mostrado la urgencia de conceptualizar diversas manifestaciones artísticas surgidas durante la época colonial en México, contamos con diversos estudios realizados por el historiador Serge Gruzinski, quien recopiló una buena parte de ellos en su obra titulada: *El Pensamiento Mestizo. Cultura amerindia y civilización del Renacimiento* (2007), en la cual nos muestra ricos ejemplos sobre lo que él considera como creaciones mestizas dentro del arte novohispano y en las que incluye manifestaciones pictóricas y literarias, además de hacer alusión a algunas fiestas y danzas que demuestran un marcado mestizaje de las culturas indígena y española.

Debido a lo extenso de su obra y a que nuestro interés fundamental en este trabajo es mostrar el mestizaje en algunas de las obras artísticas de carácter visual que surgieron en la Nueva España, nos limitaremos a mostrar uno de los ejemplos que nos proporciona Gruzinski en su investigación y que había sido trabajada con antelación por el autor con el título de: *Entre Monos y Centauros, Los indios pintores y la cultura del Renacimiento*,²²⁰ no sin antes realizar la aclaración que los estudios académicos que se realizan en la actualidad nos ofrecen cada vez mayores muestras del arte mestizo que se originó en la Nueva España, las cuales deben ser cuidadosamente investigadas con la finalidad de que nos proporcionen mayores elementos que nos permitan comprender sus

²²⁰ Gruzinski Serge, *Entre Monos y Centauros, Los indios pintores y la cultura del Renacimiento*, en: Nuevo Mundo, Mundos Nuevos, Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales, 2006. En <http://nuevomundo.revues.org>

implicaciones tanto en la época colonial de México, como en nuestra cultura actual.

Desafortunadamente no contamos con las imágenes de los frescos sobre los que incide el académico realizados durante el último tercio del siglo XVI en la iglesia agustiniana de Ixmiquilpan, sin embargo la descripción que de ellos realiza el autor basta para otorgar una idea de la obra que se inserta dentro de lo que hemos llamado el arte mestizo de la Nueva España. Al respecto debemos indicar que durante las últimas décadas el francés Serge Gruzinski ha estudiado en algunos de sus trabajos diversas obras del arte mexicano de siglo XVI que poseen fuertes rasgos simbólicos de la cultura indígena combinados con el bagaje cultural e iconográfico europeo occidental, acudiendo a los términos de mestizaje cultural y arte mestizo para denominar a estas complejas y singulares manifestaciones.²²¹

Los frescos a los que hacemos referencia fueron realizados por manos indígenas utilizando en ellos pinturas de origen mineral y vegetal, materiales utilizados en la época prehispánica. Gruzinski nos dice que en ellos es posible apreciar imágenes de combates entre indios desnudos y otros vestidos de caballeros tigres que se enfrentan con

Centauros griegos en medio de un decorado invadido de guirnaldas renacentistas y que parecen extraídas de un grabado manierista semejante al que los indios podían observar en los libros de las bibliotecas conventuales, no obstante la ausencia de perspectiva, la figuración de muchos de los protagonistas y cantidad de detalles iconográficos indican una fidelidad a los cánones del arte prehispánico.²²²

²²¹ Idem

²²² Ibid

El autor nos indica que estamos en presencia de una obra de *arte mestizo* en la que Gruzinski busca el origen –tanto español como indígena- de las escenas plasmadas en los muros del conjunto conventual, considerando que posiblemente el tema de la batalla se base en el enfrentamiento entre Moros y Cristianos, cuyas ofensivas fueron un tema común en la época. No obstante el autor llega a la conclusión de que la pintura de Ixmiquilpan fue una transposición al lugar en el que estas pinturas fueron realizadas y en el cual se encontró siempre latente el peligro del ataque de los indios chichimecas que poblaban en el norte del país, por lo cual, en la obra se gestó la sustitución de los moros por los chichimecas otorgando así la representación de una problemática propia de la época y el lugar.

Como argumento de lo anterior, el autor propone una indigenización en la cual los pintores indios retomaron el tema de los Moros y Cristianos en una versión indígena. No obstante, de acuerdo con Gruzinski los pintores “no se contentaron con establecer una mera equivalencia entre lo indio y lo occidental, y que hicieron revivir un viejo patrimonio de creencias y modelos perteneciendo a un pasado prehispánico que recuerda los enfrentamientos y combates rituales entre las culturas mesoamericanas y los chichimecas, considerados éstos últimos como los representantes del nomadismo y primitivismo”.²²³

Gruzinski cuestiona la manera sobre cómo los indios entendían o concebían estas representaciones cargadas de reminiscencias paganas y concluye que entre los indios que pueden dar respuesta a la pregunta se encuentra el conocimiento de que, a finales del siglo XVI -época en la que se realizaron los frescos- los

²²³ Ibid

curanderos y brujos indígenas utilizaban dibujos mágicos en los que aparece la pareja formada por el jaguar y el águila, asociada a oraciones cristianas; además de ello, existen testimonios de algunos cantares e himnos prehispánicos que eran utilizados durante la época colonial y que formaban parte de cantos de guerra que exaltaban las proezas de los guerreros simbolizados por el jaguar y el águila o bien recordando a la guerra florida acudiendo a antiguos mitos como el del *Quinto Sol* en donde el águila y el jaguar dieron a luz a los primeros caballeros después de haberse lanzado al bracerero creador en Teotihuacan; además las flores pueden ser entendidas como el símbolo de los guerreros, de los cautivos y de los muertos en el campo de batalla.²²⁴

El autor refiere que en la obra se puede apreciar claramente que lo que era un mero elemento decorativo –en las pinturas europeas o en los libros de donde los indios copiaron el grabado- se volvió la estructura misma de la obra y el pintor indígena modificó el equilibrio entre el ornamento y el conjunto, ya que las volutas renacentistas parecen llevarse en un torbellino sin fin a los personajes y objetos figurados en la pared; no obstante Gruzinski encontró la clave indígena cuando leyó los cantares mexicanos y las descripción que en ellos se hace del movimiento de las flores:

“Las flores llegan y se arremolinan Cal y pluma llegan dando vueltas, las guirnaldas de flores llegan dando vueltas”.

Para el autor queda claro entonces que este movimiento giratorio tenga algo que ver con:

²²⁴ Ibid

El movimiento del cosmos que expresa la palabra *malinalli*, ya que en el pensamiento nahua las fuerzas del inframundo y las de los diferentes cielos se encuentran para formar columnas helicoidales. Son las vías que siguen las influencias divinas para hacer irrupción en la superficie de la tierra y crear el tiempo de los hombres. La vía caliente, la que baja del cielo está constituida por cuerdas floridas, flores o chorros de sangre.²²⁵

De lo anterior, Gruzinski considera que el elemento decorativo de los libros europeos tal vez sirvió de estructura, de soporte a la expresión de un viejo concepto indígena, introduciendo en los frescos coloniales la marca secreta, invisible pero omnipresente a la cosmovisión indígena.

No obstante ahí no acaban las sorpresas de los muros de Ixmiquilpan y Gruzinski señala lo que él considera como una pista renacentista: la presencia de una cabeza humana que sale de una vegetación exuberante, la presencia de un centauro combatiendo con los enemigos indígenas y la figuración de un guerrero indígena que tiene en sus manos la cabeza cortada de su adversario. Al respecto, el investigador ha reconocido a estos personajes en la mitología clásica: Dafne, cuya cabellera se transformó en follaje, los centauros que luchan contra los lapitos y el héroe Perseo, que según el mito corta la cabeza de monstruosa llena de serpientes.

Las pistas que Gruzinski ha encontrado para explicar la presencia de estos personajes se hallan en la obra del poeta latino Publio Ovidio Nasón y su obra *La Metamorfosis*. El autor nos explica que la obra de Ovidio tuvo una gran expansión en Europa y penetró en la Nueva España junto con los conquistadores y los frailes evangelizadores y la obra del poeta parecía ser un instrumento adecuado para

²²⁵ Ibid

enfocar culturas y sociedades paganas, ofreciendo claves para entender y cotejar las deidades y creencias de los indios, al grado de que la edición de 1564 expresa que las creencias indígenas podían ser reducidas a interpretaciones cristianas.

Por otra parte, debemos señalar que los artistas indígenas reprodujeron muchas de las obras que podían contemplar de los libros que mantenían en sus conventos las diversas ordenes religiosas que se asentaron en la Nueva España, motivo por el que no resulta raro que pudieran plasmar pasajes narrados en la obra ovidiana, en la cual encontraban semejanzas que les recordaban sus antiguos mitos y creencias. A la par es posible advertir las comparaciones que los frailes realizaron entre las deidades indígenas de las culturas mesoamericanas con los antiguos dioses grecorromanos,²²⁶ tal como se puede apreciar en la extensa obra del franciscano Bernardino de Sahagún.

De esta manera, Gruzinski concluye que a través de una manera “sabia y elegante” los indígenas:

Desviaron la atención del espectador europeo para que no vea o para que olvide lo que se refiere al paganismo indígena y se concentre en objetos familiares: los centauros, la cabeza-planta (y) aprovecharon la mitología ovidiana para disimular o hacer más discreta su propia mitología. Aunque la formula resulte inexacta pues las antiguas creencias indígenas no tenían nada de mitológico para los indios, llama la atención sobre un proceso creativo que no fue exclusivo de los indios de Ixmiquilpan.²²⁷

Por último el autor de este ensayo, ofrece un interesante proceso comparativo entre los talcuilos de Ixmiquilpan y el pintor Tiziano, ya que éste último de acuerdo con la investigación de Gruzinski, en plena época de la Contrarreforma religiosa, acudió justamente a las obras ovidianas para criticar el

²²⁶ *Ibid*

²²⁷ *Ibid*

poder tiránico de Felipe II, motivo por el cual, el pintor europeo hizo uso político de Ovidio al adoptar su sentido de la decadencia y su profundo escepticismo y pesimismo moral. De la misma manera los pintores indígenas de Ixmiquilpan recurrieron a Ovidio con fines concientes y bastante paralelos:

Utilizaron las imágenes ovidianas para recordar y transmitir con menos riesgos, elementos de su paganismo antiguo. Promovieron un uso que cabe calificar de político, ya que se oponía a la ideología cristiana de los vencedores o divergía considerablemente de ella. Lejos de considerar la mitología grecorromana como una colección de motivos curiosos y sublimados, o una fuente de ornamentos armoniosos y bellos, seleccionaron en el repertorio ovidiano escenas brutales, enfrentamientos, choques, transformaciones de los seres.²²⁸

La pintura mural de Ixmiquilpan se suma a las obras que hemos analizado en páginas anteriores y podemos considerarla como una muestra más del arte mestizo de la Nueva España. En este sentido, el estudio de Gruzinski, comparte la opinión de que esta singular obra puede inscribirse dentro de un estilo que puede ser designado como *mestizo*, debido a las características que presenta y a través del cual encontramos de nuevo la recurrencia de los indígenas por resguardar una parte de su memoria histórico-cultural a través del arte.

Podríamos continuar mostrando innumerables ejemplos de obras de arte que poseen elementos significativos de la cultura indígena, infinidad de flores que se aprecian en la pintura mural de múltiples conventos y en sus fachadas arquitectónicas y colibríes que beben de ellas; águilas que se posan sobre un nopal recordando la fundación de Tenochtitlan y que conviven con símbolos enteramente cristianos, sin embargo consideramos que las imágenes y el análisis

²²⁸ *Ibid*

que de ellas hemos realizado son una muestra representativa que nos permite denominar a estas singulares manifestaciones como integrantes del arte mestizo, al cual debemos comenzar a considerar como un estilo artístico, propio de la Nueva España, pues las ricas y variadas manifestaciones que conservamos sobre el mismo nos indican que las muestras no constituyen obras aisladas y por el contrario podemos afirmar que existen cientos de obras a lo largo del actual territorio mexicano las cuales se hallan en espera de estudios que desentrañen su simbología. Por lo que toca al análisis de las obras que conforman una parte del arte mestizo, consideramos que los ejemplos mostrados otorgan al lector una idea clara sobre las mismas y sólo nos resta realizar algunos señalamientos sobre las implicaciones del *arte mestizo* en la cultura mexicana.

5.- El arte mestizo de la Nueva España y la cultura mexicana

Con base en las obras artísticas que hemos analizado en páginas anteriores resulta claro que las categorías que se han utilizado para designar una parte importante del arte del período colonial no han sido las más adecuadas. En este sentido como ya se ha mencionado, Moreno Villa al referirse al estilo *Tequitqui* consideró que el escultor indígena introdujo en las imágenes católicas algún símbolo idólatrico por atavismo o “por si acaso”,²²⁹ para luego puntualizar que no existen detalles o símbolos indígenas y que ciertas características particulares en algunas esculturas obedece a la falta de habilidad artística de los indígenas mesoamericanos. Sin embargo, debemos considerar que resulta

²²⁹ Moreno Villa José Op. Cit. p.11

imposible que, una religión tan compleja como lo era la de los pueblos de Mesoamérica que se había configurado a través de siglos pudiese borrarse de forma inmediata, tal como lo pretendió hacer la iglesia católica en todas las colonias españolas del Nuevo Mundo. De tal suerte, la inserción de elementos simbólicos no puede ser el producto de un “atavismo” como lo consideró Moreno Villa. Por el contrario, podemos inferir que la inserción de símbolos de carácter prehispánico obedece a un proceso de tipo complejo a través del cual podemos inferir los recursos de los que se valió la población indígena para hacer subsistir de alguna manera una parte importante de la visión de su mundo y principalmente de su concepción religiosa, motivo por el cual retomó algunos de los recursos que habían sido utilizados desde la época precortesiana para este fin: el arte.

De esta manera, podemos aducir, –como lo ha hecho Miguel León Portilla– que, si la civilización mesoamericana se expandió durante el clásico hasta apartadas regiones mediante un universo de símbolos en el que quedaron reflejados los mitos y creencias religiosas dentro de una unidad cultural, a pesar de las variantes de la vasta área,²³⁰ ¿porqué no hemos de aceptar entonces que, dentro de la lógica del pensamiento indígena el seguir insertando algunos de los símbolos -en piezas de corte cristiano- que invocaban a determinadas divinidades prehispánicas o recordaban los innumerables mitos referentes a la creación del cosmos, del hombre y la naturaleza se convirtió en uno de los recursos más comunes que de alguna forma les permitió resguardar algunos de los vestigios de

²³⁰ León Portilla Miguel, *Toltecáyotl...* Op.Cit. p.46.

su arraigada religión de la misma forma en la que se había hecho desde tiempos ancestrales?.

Es por ello que no podemos aceptar que los términos de *Tequitqui*, o *Indocristiano*, que son los que de alguna manera lograron imponerse como categorías que han sido comúnmente aceptadas para hacer referencia a este tipo de manifestaciones artísticas, sean las más adecuadas para referirnos a este estilo de carácter novedoso, a pesar de que sin lugar a dudas la confección de las obras que hemos analizado fueron encomendadas por miembros de las distintas comunidades religiosas con la finalidad de constituirse en imágenes de culto ya que los artistas indígenas no se ciñeron estrictamente a los modelos europeos de representación de imágenes, pinturas y fachadas religiosas dentro de la tradición cristiana, sino que retomaron sólo algunas de las principales características iconográficas del arte europeo-occidental y añadieron a las mismas varios de los símbolos propios de su cultura, de tal forma que no podemos concebir que sea este un arte de carácter tributario, en tanto que en algunos casos los artistas indígenas modificaron de manera sustancial los modelos esenciales que seguramente les eran mostrados de alguna escultura, pintura o grabado europeo.

Por otra parte consideramos que el término *indocristiano* propuesto por Reyes-Valerio, a pesar de que parece denotar en la conjunción de sus términos lo que podría considerarse como una fusión del arte prehispánico y cristiano, el mismo autor al argumentar esta categoría la fundamenta en el hecho de haber sido este arte realizado por los indios con un tema cristiano, con lo cual la participación indígena se reduce –como fue mencionado en páginas anteriores- a

un trabajo simplemente reproductor sin reconocer la verdadera fusión y mestizaje cultural que existe en este tipo de obras, por lo que y de acuerdo con las obras que hemos examinado cabe hacernos la pregunta ¿qué tan cristianas pueden ser consideradas algunas de estas piezas luego de haber sido revestidas de múltiples connotaciones religiosas indígenas? y de la misma forma, ¿qué tanto pudo conservarse la religiosidad indígena en obras que, a pesar de estar revestidas de múltiples elementos simbólicos de carácter prehispánico eran muy distintas al arte mesoamericano?.

Resulta claro que nos encontramos ante el surgimiento de manifestaciones novedosas que se originaron en el territorio de la Nueva España fundamentalmente durante el siglo XVI, las cual son diferentes tanto del arte europeo como del mesoamericano, porque son el resultado de la mezcla de ambos. Constituyen por ende, una muestra del arte que podemos designar como *mestizo*, lo que resulta de una mezcla, puesto que si aludimos a su carácter cristiano podemos apreciar elementos extraños a la esencia del catolicismo y lo mismo puede decirse de su connotación indígena en la cual prevalece a su vez una forma distinta de representar por medio del arte diversos mitos, procesos e historias, en las diversas culturas mesoamericanas.

Consideramos que uno de los problemas fundamentales para conceptualizar las manifestaciones artísticas de carácter singular, como las que hemos mostrado a lo largo de estas páginas, se desprende del conflicto cultural que México se ha planteado desde las primeras décadas del siglo XX y que ha sido estudiado desde diversas disciplinas tal como asegura Cecilia Frost: “el

problema cultural de México se plantea siempre como una alternativa: español o indio”.²³¹ Esta cuestión puede apreciarse claramente con respecto a las obras que produjo el arte novohispano y que hemos denominado como mestizas, sólo baste recordar que Velásquez Chávez comentaba que lo que daba carácter propio a nuestro arte colonial eran aquellas muestras de origen indio, las cuales constituían -para este académico- el mexicanismo en el arte considerando, de esta forma, que lo propio de nuestra cultura se descubre en los rasgos sobrevivientes de lo indígena y en contraparte encontramos a su vez posiciones como las de Kubler o Pedro Rojas, los cuales consideraron que el arte novohispano está representado en aquellas manifestaciones que se apegan al “estilo español” y en donde la participación indígena se redujo a simples elementos decorativos sin ninguna trascendencia o como escuetas muestras de “arte popular”.

Al respecto, debemos volver al planteamiento sobre la incompreensión que del arte mesoamericano hemos tenido en México desde la primera mitad del siglo XX y reconocer que las muestras de desdén hacia el arte antiguo de México no comenzaron con los juicios que de ellas realizaron los europeos, baste el ceñirnos a la lectura de las crónicas en las que los españoles aprecian el trabajo artístico de los indígenas y en todo caso lo que no aceptan es lo que la mayoría de las obras representaban: las innumerables deidades del mundo mesoamericano.

De ello podemos desprender que si los mismos frailes, quienes fueron los que se encontraron desde los primeros años de la conquista en convivencia con el indígena, fomentaron su participación en el arte y concedieron a los mismos una

²³¹ Frost Elsa Cecilia, Op. Cit. p. 53.

cierta libertad conceptualizadora que les permitió -como en los ejemplos antes mostrados- representar ciertos elementos que formaban parte de su antigua cosmovisión podemos deducir que de alguna manera, los europeos aceptaron los diseños prehispánicos en diversas obras religiosas sin demeritar el trabajo artístico de los indígenas y debemos suponer que en poco tiempo debieron familiarizarse con su riqueza compositiva y las nuevas formas que se introdujeron en sus lugares de reunión: el convento, el templo y los conjuntos arquitectónicos de carácter civil, ya que de manera contraria hubiesen condicionado absolutamente a los antiguos artistas indígenas para que realizaran un mero trabajo reproductor de los diseños europeos, después de todo, contaban con la autoridad para hacerlo.

Respecto a lo anterior consideramos que al arte mestizo debemos situarlo en el contexto en el que surgió, en el que fue de la misma manera admitido, debemos estudiarlo, analizarlo, apreciarlo y aceptarlo de la misma manera que fue aceptado por la sociedad histórica de su época; al realizar una revisión en estos términos debemos preguntarnos qué acontecía en la experiencia estética de los pobladores de la Nueva España hace casi quinientos años, qué despertaba este arte en la experiencia del español, del fraile, del negro, del mestizo, de los indios. Si lo vemos desde esta perspectiva podemos tal vez comprender la esencia del arte mestizo, un arte que no fue condenado en su época, porque si así lo hubiera sido no existirían innumerables manifestaciones del mismo en cientos de los rincones de México.

En este sentido quizás, uno de nuestros mayores errores ha sido el estudiar el arte (de México y de cualquier cultura) desde una estrecha perspectiva, sin

intentar ampliar el horizonte con el cual ha sido entendido el moderno concepto del mismo y en el que se retoman los cánones impuestos por las obras creadas en Europa Occidental. Al respecto, consideramos que el concepto que sobre el arte se configuró durante la Edad Media y se consolidó durante el siglo XIX, lejos se encuentra de ser lineal, ya que como hemos podido constatar en el primer capítulo de este trabajo entre las concepciones artísticas y estéticas de la Europa Occidental y del mundo indígena mesoamericano podemos encontrar varias similitudes.

Y, en todo caso quizás no es necesario replantear la configuración que sobre el concepto de arte tenemos en la actualidad, sino intentar comprender el arte de otras culturas y de otras épocas de una manera más amplia, a través de la cual encontraremos sin lugar a dudas gratas experiencias que finalmente nos llevarán a entender que todas las obras creadas en el transcurso de la humanidad son producto de una experiencia sensible, motivo por el cual no pueden ser calificadas como superiores o inferiores sino simplemente como diferentes.

Por lo que toca al caso particular de la cultura mexicana, consideramos que además de la incompreensión de que han sido objeto múltiples obras creadas a lo largo de la historia del territorio, se ha sumado el factor que hizo su aparición en el momento en el que México surgió como nación independiente: la disyuntiva a borrar el pasado español o el indígena y pretender suprimir cualquiera de los dos es desdibujar nuestra cultura, pretender ser, lo que no somos, motivo por el cual volvemos a inclinarnos por aceptar el mestizaje y reconocernos en el rostro de lo español y lo indígena, ya que el no aceptar nuestra doble herencia ha propiciado

que en innumerables ocasiones a lo largo de la historia el discurso oficial haya adquirido una cierta tendencia a considerar lo indígena como lo propio y en el momento en el que lo indígena hace su aparición –como en el caso del arte- o bien se aprecian inconmensurables muestras de la participación de los antiguos mexicanos, resulta que las obras son consideradas de pobre calidad plástica, son a lo sumo muestras del arte popular o bien el arte tiene que ser entendido desde la categoría de lo monstruoso –como propusiera O’Gorman-.

Debido a ello, debemos volver la mirada al arte mestizo de la Nueva España, estudiar la complejidad de sus signos y símbolos, continuar la búsqueda del pasado antiguo de México para poder comprender la compleja cosmovisión de los pueblos mesoamericanos, complejidad que es patente hasta nuestros días. Si estudiamos el arte mestizo desde esta perspectiva, podremos también entender la conformación de una parte de nuestra cultura en su doble origen. Claro está, que por razones históricas la supremacía de la cultura hispánica se impuso, debido a ello en el arte podemos observar la preponderancia del dogma católico sobre las antiguas creencia religiosas de los diversos pueblos y culturas del México prehispánico, motivo por el cual como advierte Justino Fernández: *“podemos comprender más y mejor el mundo cristiano que el señoreado por Huitzilopochtli, porque éste nos es más remoto, histórico, humanamente, mientras que aquel nos es más cercano”*²³², sin embargo, como hemos podido observar, en varias obras del arte de la Nueva España se asoman por veladas rendijas los rostros de Tonantzin, de la Mariposa de Obsidiana, de Cinteótl o de Xochipilli. La cultura

²³² Fernández Justino Ídem. p.9.

mexicana se formó bajo su abrigo, tras las miradas silenciosas de sus signos y símbolos, los cuales -hasta nuestros días- vociferan a través del arte nuestro doble pasado: indígena y español, lo cual nos remite a designar a este tipo de obras con la categoría de *arte mestizo*, el cual constituyó un nuevo horizonte cultural en el cual se fusionaron valores estéticos, creencias, mitos y religiosidad de ambas culturas.

El nuevo horizonte cultural que se creó durante la época colonial en México resulta complejo, sin embargo, si lo fragmentamos intentando comprender cada una de sus partes con su rica herencia histórica y estética podremos comprender el mestizaje del que formamos parte, podremos a través del arte vernos reflejados en un espejo que nos indica a qué elementos pertenece cada porción, después de todo como bien considero Justino Fernández: *“Somos más modernos que Novohispanos, sin dejar de ser indios. Y somos occidentales sin dejar de ser americanos”*²³³ Por otra parte Ángel María Garibay opinaba: *“Porque aún para el que no tiene sangre de indios en sus venas, el mundo que lo rodea es un mundo que atesora memorias y mantiene un aliento de los pueblos que por aquí pasaron, que labraron los monumentos que vemos con estupefacción y que, sin saberlo nos dejaron una herencia de cultura que se ha amalgamado con la venida de más allá de los mares y, nosotros nos sentimos “mestizos de la cultura”, si acaso no lo fuéramos de la sangre”*.²³⁴

²³³ Fernández Justino, Op. Cit. p. 9.

²³⁴ Garibay Ángel María, en: *Introducción al libro décimo de la obra Historia General de las Cosas de la Nueva España*, escrita por Fray Bernardino de Sahagún, Op. Cit. p.540.

Por último, debemos establecer cuales son los rasgos que, deben presentar las obras artísticas novohispanas que podemos denominar como mestizas, debido a que consideramos que a lo largo del territorio mexicano existen innumerables piezas que pueden formar parte de este estilo y, con el afán de poder abrir una brecha para que este tipo de obras sean estudiadas y difundidas debido a su importancia histórica, artística y cultural debemos tomar en cuenta algunas de las características que nos parecen esenciales para detectarlas.

De esta manera, las obras que se inscribirían dentro del arte mestizo de la Nueva España, son aquellas que muestran rasgos importantes tanto de la cultura española como de la indígena, deben ser manifestaciones que por su singularidad presenten motivos que provocan que las piezas sean diferentes respecto al estilo español, por su policromía o por los símbolos existentes en las mismas los cuáles son originarios del territorio mesoamericano. Consideramos que se debe realizar un estudio minucioso de las representaciones que integren estas obras, ya que puede ocurrir como en el pasado, que existan elementos de fuerte contenido cultural de los pueblos mesoamericanos y estos sean considerados como simples elementos decorativos.

Las obras que se inscriben dentro de este estilo resultan sumamente importantes, ya que pueden ofrecernos una interpretación de nuestra cultura, la manera en la que esta se conformó y la forma como se entendió a sí misma la sociedad novohispana: mestiza, pues fue la manera en la que ella misma se representó a través del arte como puede apreciarse en la pintura de castas que surgió en el virreinato de la Nueva España durante el siglo XVIII, sin embargo

estas interesantes muestras artísticas deberán ser analizadas en estudios posteriores.

Conclusiones

El objetivo central de este trabajo fue el de proponer la categoría de *Mestizo* para caracterizar algunas obras artísticas con rasgos muy particulares que surgieron durante la época colonial en México. Con la finalidad de poder argumentar las razones por las cuales consideramos que a través de este término podemos designar una parte del arte de la Nueva España, fue necesario realizar diversos planteamientos sobre los procesos históricos y artísticos que tuvieron lugar en el México prehispánico y en Europa Occidental, con el objeto de analizar la manera en la que fue posible la conjunción de ambas culturas por medio del arte que se creó durante la época novohispana en México. A través de este proceso fue posible llegar a concretar ciertas conclusiones sobre los diversos problemas que se plantearon a lo largo de la investigación.

En primer lugar nos percatamos de que los diversos pueblos que se asentaron en Mesoamérica fueron partícipes de una cultura común, la cual y para nuestro tema en particular se percibe a través de ciertos elementos entre los que destacan: la religión, los mitos y el arte y que se manifiestan en los testimonios otorgados por la cultura náhuatl, que se proclamó como la heredera de los distintos pueblos que se desarrollaron en el México antiguo y que por esta razón logró rescatar y resguardar las diversas concepciones cosmogónicas de las culturas que les habían precedido.

Aunado ello, la cultura náhuatl llegó a formular una concepción estética sobre su arte, basada en los testimonios de los diversos pueblos mesoamericanos (concretamente de los toltecas) y a través de su propia experiencia, motivo por el

cual nos dimos cuenta de la necesidad que existe de analizar la mayor cantidad de fuentes que sobre el pasado prehispánico prevalecen en la actualidad, a fin de comprender los complejos procesos que originaron esta visión estética y en consecuencia las obras artísticas que del México antiguo sobreviven hoy en día.

Resulta evidente que la conquista del actual territorio mexicano por parte de los españoles, cambió de manera radical la antigua forma de vida de los habitantes de Mesoamérica y el contacto entre ambas culturas ocasionó a su vez la fusión racial y cultural entre ambos grupos, proceso que significó el preludio de la conformación de la cultura mexicana. Esta fusión puede observarse claramente en múltiples manifestaciones como lo son las obras artísticas producidas durante la época novohispana en México y que conservan importantes reminiscencias simbólicas tanto de la cultura indígena como de la española.

La evidente existencia de un estilo artístico en la época novohispana diferente tanto al español como al indígena mesoamericano y que conserva características importantes de los mismos, nos obligó a consultar los estudios previos que se habían realizado referentes al arte, tanto europeo occidental como indígena mesoamericano, debido a lo cual acudimos a distintos trabajos elaborados por algunos académicos a lo largo de la primera mitad del siglo XX, encontrando una gran incomprensión hacia el arte indígena de Mesoamérica, sobre el cual varios estudiosos externaron sus opiniones, calificándolo mediante las categorías de monstruoso, feo, repulsivo, terrorífico y horripilante; asegurando además, que el arte prehispánico de México había sido completamente rechazado

por los europeos debido a las diferencias existentes entre el mismo y el arte europeo del Renacimiento.

Lo anterior nos pareció contradictorio y abrió una interrogante más en nuestro tema, puesto que si había existido un evidente rechazo por parte de los europeos hacia el arte antiguo de México, ¿cómo fue posible el surgimiento de múltiples obras de arte con clara influencia estética de los diversos grupos indígenas de Mesoamérica?. Debido a lo anterior, nos abocamos al estudio de varias crónicas escritas por los europeos a su llegada al territorio con la finalidad de reflexionar sobre su experiencia ante el arte prehispánico.

Fue así, como logramos establecer que, diversos personajes dejaron asentadas sus apreciaciones hacia el arte creado por los indígenas en sus manuscritos y que muchos de ellos, con evidente sorpresa externaron la habilidad artística que mantenían muchos de los miembros de la población autóctona, así como la perfección y delicadeza que observaban en las piezas creadas por las distintas culturas asentadas en el territorio, comparando en no pocas ocasiones el trabajo de los artistas europeos con el de los indígenas y aún manifestando que las obras de los últimos no podrían ser mejor confeccionadas en España, utilizando para describir las mismas, algunos de los términos que hasta ese momento se habían sintetizado para expresar su experiencia sensible y su concepción sobre los términos de arte y belleza.

Por lo que toca al motivo sobre el rechazo del arte indígena, distinguimos que ciertamente existieron claras muestras de desprecio hacia el mismo, sin embargo éstas no residieron (como lo afirmaron varios académicos) en las

diferencias estructurales y o estéticas que las hacían diferentes de las que habían sido creadas en Europa desde la Edad Media y hasta el Renacimiento, sino en el valor sagrado y cultural que tenían para las diferentes culturas mesoamericanas, ya que el contenido religioso que privaba en la mayoría de las obras artísticas del México antiguo se traducía ante los ojos de los españoles como la más viva representación del demonio quien era adorado a través de lo que los españoles denominaron como ídolos.

De esta manera y al realizar un análisis sobre los comentarios de los españoles, sumados a la reflexión sobre el arte mesoamericano y el arte europeo occidental encontramos algunas similitudes entre ambas concepciones por lo cual deducimos que contrario de lo que muchos estudios han afirmado durante largo tiempo, podemos afirmar que lejos de suscitarse un desencuentro en el arte, indígenas y españoles tuvieron un encuentro a través del mismo, el cual propició que los frailes de distintas órdenes religiosas (quienes fueron los responsables de evangelizar a los naturales), se valieran de la experiencia y habilidad de los antiguos artistas indígenas con la finalidad de que estos aplicaran sus conocimientos en la confección de múltiples obras relacionadas con el culto católico.

En este sentido detectamos que existieron dos procesos: uno en el que los indios reprodujeron de manera fidedigna las obras que les eran presentadas por los frailes y otro en el que de manera sutil éstos insertaron en diversas piezas artísticas de carácter visual una parte importante de su memoria cultural a través de colores y símbolos que recordaban a algunas de las más importantes

divinidades prehispánicas o bien que aludían a muchos de los significativos mitos creados en mesoamérica desde tiempos inmemoriales.

La importancia de las obras en las que podemos observar características importantes de ambas culturas, radica en que nos muestra por una parte, algunos de los procesos por medio de los cuales los indígenas intentaron resguardar algunos aspectos relevantes de su cosmovisión a través del arte, el cual había sido utilizado por los pueblos mesoamericanos con el objetivo de difundir por medio de innumerables símbolos la religión y algunos de sus más importantes mitos. En segundo lugar, nos muestra la transformación de algunas de las figuras primordiales dentro del catolicismo, las cuales al entrar en contacto con elementos que le son inherentes debieron cambiar su significado original, ya que en ellas se fundieron algunos de los dogmas más significativos de la religiosidad cristiana con el antiguo cúmulo de creencias de las culturas indígenas, lo cual provocó el surgimiento de novedosas formas de culto y tradiciones que fueron conformando algunas de las características de la cultura mexicana.

No obstante y a través de la revisión de los trabajos que sobre el arte mexicano se han realizado desde las primeras décadas del siglo XX, advertimos que para algunos académicos muchos de los símbolos prehispánicos que fueron insertados en varias de las obras artísticas producidas en la Nueva España pasaron desapercibidos o bien fueron explicados como simples elementos decorativos minimizando y aún descalificando la participación indígena.

En torno a ello, debemos señalar que en este trabajo hemos intentado argumentar la importancia que tiene el arte que se creó en la Nueva España con

visibles aportaciones de la cultura española e indígena, ya que consideramos que a través de un minucioso estudio de los signos, símbolos y colores prehispánicos que se infiltran en muchas de las obras que se crearon durante la época colonial en México podemos distinguir el significado que los indígenas pretendieron resguardar en cada una de estas piezas y a la vez entender la manera en la que se fue conformando una importante parte de nuestra cultura.

Es importante señalar también, que varios de los estudiosos del arte mexicano, se percataron de la existencia de este particular estilo desde la tercera década del siglo XX, ante lo cual propusieron algunos términos para designarlo aunque sin desarrollar ni argumentar lo mismos, motivo por el que sin lugar a dudas sobresalió la noción que del mismo realizó el poeta español José Moreno Villa, (1946) el cual distinguió a este arte con el vocablo de *Tequitqui*, que en lengua náhuatl significa *tributario* debido a la semejanzas que encontró el autor entre el estilo *mudéjar* desarrollado por los árabes en España y el arte con significativa participación indígena creado en la Nueva España.

La categoría de *Tequitqui*, pese a sus debilidades se impuso en México para designar a las manifestaciones artísticas novohispanas con clara participación indígena, sin embargo ante la ambivalencia del término en 1978, el historiador Constantino Reyes Valerio, a través de un estudio en el que conjuntó una buena parte de las obras inscritas dentro del estilo singular al que hacemos referencia propuso denominar a este arte como *Indocristiano*, y a pesar de que éste académico reflexionó sobre las diferencias que atañen al arte europeo y al

arte prehispánico su tesis es discutible, ya que argumenta este término mencionando que el arte fue realizado por los indios, con un tema cristiano.

Varias de las razones expuestas a lo largo del trabajo explicitan el porqué consideramos discutibles tanto el término *tequitqui* como el de *indocristiano* proponiendo por ende la que a nuestra consideración debe denominar este importante y particular estilo: la de *mestizo*. La propuesta de este término surgió, debido a la falta de categorías que existen para denominar a este tipo de manifestaciones muy concretas y a las ambivalencias que tienen las nociones anteriormente señaladas.

Por ende tomamos el término de *mestizo* de acuerdo con su significado original, el cual significa literalmente mezclar; y a pesar de que ha sido utilizado frecuentemente para hacer alusión a individuos provenientes de diferentes razas, recientes estudios lo han propuesto desde la perspectiva de la filosofía de la cultura para hacer referencia justamente a culturas en las que se advierten importantes mezclas de costumbres y tradiciones, además de que la Real Academia de la Lengua Española ha aceptado como uno de los significados del término de *mestizo*, su estrecha relación con la cultura y o los hechos espirituales como lo proveniente de la mezcla de culturas distintas. De esta manera, consideramos que la categoría de *mestizo* resulta correcta, debido a que muchos de los modelos cristianos les fueron agregados símbolos de carácter prehispánico, lo cual los hizo cambiar de alguna manera en cuanto a su iconografía y contenido y por otra parte, los propios signos al entrar en contacto con una obra que hasta entonces les era inherente también modificaron el significado que hasta entonces

había prevalecido en ellos. No obstante ambas unidades se fundieron en una sola, constituyendo de esta manera el arte mestizo novohispano.

A lo anterior, debemos agregar que las manifestaciones a las que incluimos dentro de la denominación de arte mestizo son sólo aquellas que contienen elementos propios de las culturas indígena y española, debido a que el sector negro (tercer grupo mayoritario de la población) no intervino en la construcción del arte novohispano, debido a su condición esclava. En este sentido, hemos podido determinar que durante la época colonial el término *mestizo* se utilizó para designar específicamente el producto de la combinación racial de españoles e indios, acudiendo una larga lista de vocablos para referirse a otras uniones raciales, razón por la cual el término privilegia y denomina de forma correcta la mezcla de elementos artísticos, estéticos y culturales de ambas civilizaciones en el arte.

De esta manera podemos concluir que el arte mestizo de la Nueva España fue posible gracias a la activa participación de la población indígena de todo el territorio, la cual conservaba en su memoria histórica gran parte del bagaje cultural que le había precedido durante siglos y que de la misma manera que en la época prehispánica se mantuvo a través de importantes elementos simbólicos en obras artísticas en las que predominan las características de la cultura dominante, es decir las nociones iconográficas de lo que hemos denominado como el arte europeo-occidental. No obstante, el recuerdo de importantes mitos y divinidades religiosas que se insertaron a través de velados símbolos en estas obras hicieron

posible la conformación de una nueva cultura que se consolidó a lo largo de los tres siglos del dominio español en el territorio: la cultura mexicana.

En este sentido, los mexicanos hemos reflexionado sobre nuestra cultura desde la primera mitad del siglo XX, ponderando en algunas ocasiones el legado español, en otras la herencia indígena y actualmente inclinándonos hacia el doble o triple origen (si consideramos la raíz africana). Al respecto nuestra investigación buscó ofrecer una respuesta que nos permitiera entender la conformación de una parte de nuestra cultura, a través del arte mestizo de la Nueva España,²³⁵ el cual durante mucho tiempo fue considerado como una simple copia del arte europeo o bien como una muestra de carácter popular. No obstante, después de haber considerado su importancia y su complejidad en las páginas anteriores debemos ahora apuntar brevemente las implicaciones que a nuestro juicio el arte mestizo jugó en la conformación de nuestra cultura y las que sigue manteniendo en la actualidad y que de alguna manera hemos vislumbrado tenuemente a lo largo de todo el trabajo, mismas que hemos desglosado en los siguientes puntos:

1.- Consideramos fundamental que el arte del México antiguo sea estudiado, analizado y apreciado en el contexto en el que se originó, sin que medien las comparaciones con las semejanzas o disparidades que éste tuvo o

²³⁵ Consideramos que la raíz africana fue igualmente importante en la conformación de la cultura mexicana y a pesar de que la población negra tuvo escasa o nula participación como creadora del arte de la época colonial, no obstante puede apreciarse su influencia en el arte creado por la población española, indígena y mestiza durante los siglos XVII y XVIII, sólo baste revisar –por citar algunos- los ricos ejemplos que existen como una explicación de la participación de la cultura africana en la pintura de castas. Sin embargo en este trabajo nos hemos abocado únicamente a la fusión de la cultura española e indígena en el arte, motivo por el que dejamos de lado en este proceso a la población negra, no sin dejar de hacer una invitación para que otros estudios profundicen en el análisis de este importante sector incluso desde la perspectiva artística, lo cual nos puede otorgar una valiosa información sobre el cómo era visto o considerado este grupo durante la época novohispana y su participación dentro de la sociedad colonial.

puede tener con el arte generado en cualquier otra cultura del mundo, en especial con los cánones de belleza que comenzaron a imponerse desde la Edad Media en Europa y cuyo concepto se materializó durante el siglo XIX, ya que, mediante estos parámetros incidiremos en el error en el que a nuestro juicio incurrieron algunos de los académicos de la primera mitad del siglo XX y que en innumerables ocasiones categorizaron como monstruosas a muchas de las más sublimes manifestaciones artísticas de los pueblos indígenas de mesoamérica. Sólo desde esta perspectiva podremos desligarnos del juicio que durante mucho tiempo ha prevalecido al dar por hecho que las obras creadas por los indígenas mesoamericanos no pueden ser consideradas como arte.

2.- Debemos analizar exhaustivamente las fuentes con las que contamos para la reflexión y el estudio sobre el arte del México antiguo, ya que como hemos observado, muchos académicos tradujeron erróneamente las consideraciones de los cronistas Novohispanos en relación con su criterio hacia el arte antiguo de México al no situarse en el contexto histórico en el que las crónicas fueron escritas y trasladar el concepto de arte a una época en la que este aún no se configuraba de la manera en la que lo entendemos en la actualidad.

3.- Las manifestaciones que componen el arte mestizo de la Nueva España deben ser exhaustivamente analizadas y sus signos, colores y símbolos de carácter prehispánico deben así mismos ser estudiados con toda la rigurosidad posible para entender las importantes implicaciones de carácter cultural que las mismas tuvieron durante la época colonial en México, con la finalidad de entender sus implicaciones en la cultura mexicana actual.

4.- Debido a que las obras de arte mestizo creadas en el período novohispano fueron esencialmente de tipo religioso muchas de ellas siguen cumpliendo el cometido para el cual fueron realizadas y permanecen en diversos espacios del culto cristiano. No obstante en no pocas ocasiones resulta evidente que la población mezcla las creencias hispanas e indígenas al porocesionar una imagen de Jesucristo confeccionada con caña de maíz (antiguo elemento sagrado en el México antiguo) y pedir por que las lluvias sean abundantes para lograr así una buena cosecha, aunque pocos tengan hoy el conocimiento que los antiguos mexicanos realizaban un culto parecido con la imagen de Cintéolt, antigua divinidad del maíz.

5.- El desconocimiento sobre muchas creencias dificulta que podamos entender nuestro doble origen y, al respecto debo compartir una grata experiencia que tuve cuando redactaba en el capítulo II el apartado sobre el maíz. Cuando me levanté de ordenador, fui a uno de los tantos establecimientos que existen en el país para expendir el alimento que desde hace siglos forma parte de la dieta básica de los habitantes del actual territorio mexicano: la tortilla. Al llegar, me percaté que en una pared se encontraba una estampa de Santiago Matamoros o Santiago de Compostela, al que la tradición cristiana recuerda como uno de los apóstoles más cercanos a Jesús y, quien según las leyendas medievales aparecía en un corcel blanco cuando los cristianos luchaban contra los infieles como una ayuda divina que les era enviada para triunfar en el campo de batalla. Sólo que, una cuestión llamó mi atención, del mismo clavo del que colgaba el cuadro pendían también mazorcas de maíz de diferentes tipos (debo confesar que sólo conocía la

mazorca tradicional por lo que la dueña del establecimiento me explicó que entre ellas hay una variedad que se denomina como *maíz sorgo*) cuando pregunté a la persona que me atendía -una mujer de avanzada edad- que significaban aquellas mazorcas colgadas sobre la estampa del apóstol Santiago me dijo: “son costumbres que uno tiene y mi esposo dice que hay que poner maíz para que el caballo no se quede nunca sin alimento”. En ese momento varias de las hipótesis que me había planteado al iniciar el trabajo de investigación quedaron satisfechas y me detuve a pensar el complejo proceso que tuvo lugar durante siglos en la época colonial para que de alguna forma, el dios Cintéolt permanezca unido hasta la fecha a un santo cristiano y que, seguramente los indígenas novohispanos buscaron la manera de poder rendir culto a la antigua divinidad de las más variadas formas, aunque en la actualidad se haya distorsionado el proceso inicial.

6.- Estoy convencida –al igual que lo manifestara Justino Fernández hace más de cincuenta años- que el arte de México es una de las fuentes más fecundas para comprender lo que somos, pero creo que, para entender el arte hay que estudiarlo desde una perspectiva más amplia y por lo que a la época colonial se refiere sin buscar en cada una de la obras el sello que lo determiné como español o como indígena. Determinemos las obras con la categoría que les corresponde en ciertos casos será mestizo, en otros predominará la influencia española, sin embargo y a fin de cuentas lo mexicano en el arte se constituye a través de sus diferentes estilos, de su diversidad, como diversa es hoy en día la cultura mexicana.

7.- Debemos ampliar o reflexionar el moderno concepto de *arte* con la finalidad de que este pueda expandirse y que a través del mismo puedan incluirse las

manifestaciones sensibles creadas por toda cultura y en cualquier época, considerando que los hombres de toda época y lugar han producido sus obras de acuerdo con su particular manera de concebir el mundo; así, podremos encontrar obras que tengan mayor semejanza o disparidad en relación con otras sin embargo no por ello las enjuiciaremos aduciendo a las subjetivas nociones de superioridad o inferioridad y sólo reflexionaremos sobre sus diferencias, las cuales pueden aportarnos el entendimiento sobre la cultura que las creó.

Por último, debemos señalar que este trabajo no pretende de ninguna manera ser exhaustivo, por lo que consideramos conveniente continuar con el estudio sobre el arte antiguo de México, del cual existen cientos de piezas y monumentos que pueden aportarnos un mayor acercamiento a las culturas prehispánicas de México. En este sentido, debemos también recalcar que las muestras del arte mestizo de la Nueva España no se ciñen únicamente al arte de carácter visual y que podemos encontrar una gran variedad de ejemplos en la música, el teatro, la danza y la literatura y aunque en este trabajo nos abocamos únicamente al arte de tipo visual queda sin embargo pendiente el estudio de las artes que hemos mencionado y que de igual manera sobreviven en todos los rincones del país y aun del mundo, obras de carácter mestizo, las cuales han pasado desapercibidas y cuyo estudio resulta fundamental para entender los complejos procesos de mestizaje que tuvieron lugar en la época novohispana.

Más aún debemos seguir en la búsqueda de respuestas sobre el porqué fue posible el surgimiento de estas obras, ya que a través de este estudio comprendimos que las mismas forman parte de un estilo diferente al que se le

había prestado escasa atención y por sus importantes características debimos definirlo como mestizo, sin embargo debemos incidir a través de las fuentes con las que contamos en encontrar la respuesta sobre la manera la que pudo hacer su aparición ya que en este trabajo sólo hemos esbozado algunas hipótesis.

Aunado a ello debemos continuar con la reflexión sobre la miles de muestras que conservamos del arte novohispano, el cual no sólo evidencia las tendencias artísticas imperantes en la época sino que se constituyen también como un reflejo de la cultura que se conformo durante los tres siglos del dominio español en México.

Índice de Ilustraciones

Fig. 1 Escultura en piedra que representa a la serpiente emplumada, Chichén Itzá, tomada del libro: *Descubridores del Pasado en Mesoamérica*, México, Antiguo Colegio de San Ildefonso, 2001.

Fig. 2 Durero Alberto, Los Cuatro Jinetes del Apocalipsis (Detalle) ca. 1496-1498, tomado del: *Catálogo del Museo de Arte Colonial*, Coordinadoras: Nelly Sigaut y Carmen Alicia Dávila, México, SECUM/COLMICH, 2006.

Fig.3 Pila bautismal. En su labrado podemos observar detalles de vegetación. **Templo de San Nicolás Obispo**, Municipio de Morelia, Michoacán.

Fig 4 Figuras zoomorfas. **Fachada de la Iglesia de Sevina**, Michoacán.

Fig. 5 Cruz Atrial de San Felipe de los Alzates, Michoacán. Tomada del libro: *Arte Virreinal en Michoacán*, de la autoría de Manuel González Galván, México, Frente de Afirmación Hispanista, 1979.

Fig.6 Escultura anónima, a la que hemos denominado *Inmaculada Indígena*, actualmente forma parte del acervo del **Museo de Arte colonial de Morelia**, perteneciente a la Secretaría de Cultura del Estado de Michoacán.

Fig. 7 Baltasar de Echave Ibía, Inmaculada Concepción, Óleo sobre Tela. Tomado del *Catálogo del Acervo del Museo Nacional de Arte*, Tomo II, Nueva España. Coordinadores: Rogelio Ruíz Gomar, Nelly Siagut, Jaime Cuadriello.

Fig. 8 Inmaculada Concepción, Tomada del libro: *El Divino Pintor: la creación de María de Guadalupe en el Taller Celestial*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe/Museo de Historia Mexicana de Monterrey, 2002. Coordinador Jaime Cuadriello.

Fig. 9 Antolínez José, Inmaculada Concepción, tomada del libro: *Cien Rostros de María para la contemplación*, Madrid, 1998.

Fig.10 Inmaculada Concepción, tomada del libro: *El Divino Pintor: la creación de María de Guadalupe en el Taller Celestial*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe/Museo de Historia Mexicana de Monterrey, 2002.

Fig. 11 Inmaculada Indígena, **Museo de Arte Colonial de Morelia/SECUM**

Fig. 12 Cajete policromo con base cóncava, procedente del Occidente de México, tomada del libro: *Descubridores del Pasado en Mesoamérica*, México, Antiguo Colegio de San Ildefonso, 2001

Fig.13 Inmaculada Indígena, **Museo de Arte Colonial de Morelia/SECUM**

Fig.14 Inmaculada Indígena, **Museo de Arte Colonial de Morelia/SECUM**

Fig.15 Inmaculada Concepción, tomada del libro: ***El Divino Pintor: la creación de María de Guadalupe en el Taller Celestial***, México, Museo de la Basílica de Guadalupe/Museo de Historia Mexicana de Monterrey, 2002.

Fig.16 Inmaculada Indígena, **Museo de Arte Colonial de Morelia/SECUM**

Fig. 17 Detalle de la ***fachada del templo del antiguo convento de Tzintzuntzan***, Michoacán, que representa una mazorca de maíz.

Fig. 18 Monumento 1 de la Merced Hidalgotitlán, Veracruz. Dibujo basado en Rodríguez y Ortiz 2000. Tomado del libro: **Sin Maíz no hay país**. Coordinación, Gustavo Esteva, México, CONACULTA/ Museo Nacional de Culturas Populares, 2003.

Fig. 19 Figura de Pitao Cozobi, dios zapoteco del maíz en una urna funeraria de Zaachila. Dibujo basado en Eubanks 1999. Tomado del Libro: **Sin Maíz no hay país**. Coordinación, Gustavo Esteva, México, CONACULTA/ Museo Nacional de Culturas Populares, 2003.

Fig. 20. Urna funeraria procedente de Oaxaca, tomada del libro: ***Descubridores del Pasado en Mesoamérica***, México, Antiguo Colegio de San Ildefonso, 2001

Fig. 21 Pintura mural de Teotihuacan, Tomado del libro: ***Arte Precolombino de México***

Fig. 22 Detalle de la ***fachada del templo del antiguo convento de Tzintzuntzan***, Michoacán, que representa una mazorca de maíz.

Fig. 23 **Escultura del Señor del Maíz**, Cuanajo, Michoacán. Fotografía Juan Manuel Pérez Morelos.

Fig. 24 Detalle de una planta de maíz en la cruz ochavada en donde descansa la escultura del **Señor de las Alhajas, Templo de Capuchinas**, Morelia, Michoacán.

Fig. 25 Escultura de Xochipilli, Sala Mexica, Museo Nacional de Antropología, tomada de: *Arqueología, Mexicana*, Vol. XIII-Num. 78, México, 2006.

Fig. 26 Detalle de uno de los frescos de Malinalco, tomada del libro: ***Iconología y sociedad. Arte Colonial Hispanoamericano***, XLIV Congreso Internacional de Americanistas, México, UNAM, 1987.

Fig. 27 Imagen de un Talcuilo, tomada del libro: *Iconología y sociedad. Arte Colonial Hispanoamericano*, XLIV Congreso Internacional de Americanistas, México, UNAM, 1987.

Fig. 28 Escultura anónima de Cristo Crucificado, Técnica: Caña de maíz.
Colección del Museo de Arte Colonial de Morelia/SECUM

Fig. 29 Escultura anónima de Cristo Crucificado (Detalle) Técnica: Caña de maíz.
Colección del Museo de Arte Colonial de Morelia/SECUM

Fuentes

Bibliográficas

*Acosta José, *Historia Natural y Moral de las Indias*, Madrid, Crónicas de América, Promolibro, 2002.

*Benavente fray Toribio de, *Historia de los indios de la Nueva España*, Madrid, Col. Crónicas de América, Promo Libro, 2003.

*Braiding David, *Mito y profecía en la historia de México*, México, FCE, 2004.

*Cortés Hernán, *Cartas de Relación*, 15ª edición, México, Editorial Porrúa, 1988.

*Cuadriello Jaime, El obrador trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia, en: *El Divino Pintor: La creación de María de Guadalupe en el Taller Celestial*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe/Museo de Historia Mexicana de Monterrey, México, 2002.

*Díaz del Castillo Bernal, *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España*, 2ª edición, México, Grupo Editorial Éxodo, 2004.

* *Diccionario de la Lengua Española, Real Academia de la Lengua* , 22ª edición, Madrid, Espasa Calpe, 2001.

**El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento*, Traducción de D. Ignacio López de Ayala, París, Liberia de Garnier Hermanos, 1855.

*Eco Umberto, *Arte y belleza en la estética medieval*, 2ª edición, España, 1999.

*Escobar fray Matías de, *Americana Thebaida*, México, Balsal Editores, 1970.

*Fernández Justino, *Estética del Arte Mexicano*, México, UNAM, 1991.

*Florescano Enrique, *Imágenes de la Patria*, México, Taurus/Secretaría de Cultura de Michoacán, 2005.

*Florescano Enrique, *Imágenes y significados de dios del maíz*, en: *Sin maíz no hay país*, Gustavo Esteva (coordinador) México, CONACULTA/Dirección General de Culturas Populares e Indígenas, 2003.

*Favrot Peterson Jeannette, *La flora y la fauna en los frescos de Malinalco: paraíso convergente*, en: *Iconología y Sociedad. Arte Colonial Hispanoamericano*, XLIV Congreso Internacional de Americanistas, México, UNAM, 1987.

*Frost Elsa Cecilia, **Las Categorías de la Cultura Mexicana**, México, UNAM, 1990.

*Gisbert Teresa, **Iconografía y mitos indígenas en el arte**, 3ª edición, La Paz, Bolivia, Gisbert y Cía. S.A., 2004.

*Gowing Lawrence (Director), **Historia del Arte, Arte Paleocristiano y Medieval**, Ediciones Folio, España, 2001.

*Gruzinski Serge, **La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)**, 2ª edición, México, FCE, 1995.

*-----, **El Pensamiento Mestizo. Cultura amerindia y civilización del Renacimiento**, Barcelona, Paidós, 2007.

*Heyden Doris y Baus Cztitrom Carolyn, **Los insectos en el arte prehispánico** en: Artes de México No. 11, 2ª edición, México 1997.

*Katzew Ilona, **La Pintura de Castas**, Madrid, Turner/CONACULTA, 2004.

*Kubler George, **Arquitectura Mexicana del Siglo XVI**, 2ª edición, México, 1984, FCE.

***Las leyendas del Popol-Vuh**, contadas por Emilio Abreu Gómez, 15ª edición, México, Col. Austral, 1991.

*León Portilla Miguel, **Toltecáyotl. Aspectos de la cultura náhuatl**, 8ª edición, México, FCE, 2003.

*-----, **La Filosofía Náhuatl estudiada en sus fuentes**, 2ª edición, México, UNAM, 1979.

*-----, **Herencia Náhuatl**, México, ISSSTE, Col. Biblioteca del ISSSTE, 1999.

*-----, **Tonantzin, Guadalupe, Pensamiento náhuatl y mensaje cristiano en el "Nican Mopohua"**, 3ª edición, México, El Colegio Nacional/FCE, 2002.

*-----, **Las Flores en la Poesía Náhuatl**, en: **Arqueología Mexicana**, Vol. XIII-Num. 78, México, 2006

*-----, (Coordinador) **Motivos de la antropología americanista, Indagaciones en la diferencia**, México, FCE, 2001.

*Martínez-Blat Vicente, **Diccionario Mariano Popular**, México, Librería Parroquial del Clavería, 1990.

*Maquivar María del Consuelo, **El imaginero novohispano y su obra**, 2ª edición, México, INAH, 1999.

*Moreno Villa José, **La Escultura colonial mexicana**, 2ª edición, México, FCE, 1993.

*----- **Lo Mexicano en las arte Plásticas**, México, FCE, 1993.

*O'Gorman Edmundo, **El arte o de la monstruosidad**, México, Planeta/CONACULTA, 2002.

*Ortiz Zavala Mónica, "Nuestra Señora de la Luz", en: Sigaut Nelly et. al. **Catálogo de Pintura del Museo de Arte Colonial**, México, SECUM/COLMICH, 2006.

*Panofsky Erwin, **Renacimiento y Renacimientos en el Arte Occidental**, Madrid, Alianza Universidad, 1999.

*Paz Octavio, **El Arte de México, Materia y Sentido**, en: **México en la obra de Octavio Paz**, 2ª edición, México, FCE, 1989.

*Ramírez Mario Teodoro, "Concepto de Estética", en: **Variaciones sobre arte, estética y cultura**, México, UMSNH, 2002.

*Reyes-Valerio Constantino, **Arte Indocristiano**, México, INAH, Col. Obra Diversa, 2000.

*Serrano Simarro Alfonso et.al. **Diccionario de Símbolos**, México, Editorial Diana, 2004.

*Stratton Pruitt Suzanne y Rishel Joseph (compiladores), **Revelaciones. Las Artes en América Latina 1492-1820**, México, FCE, 2007.

*Tatarkiewicz Wladislaw, **Historia de Seis Ideas**, 3a edición, Madrid, Tecnos, 1992.

*Velásquez Chávez Agustín, **Tres siglos de pintura colonial mexicana**, México, Editorial Polis, 1939.

*Velasco Lozano Ana María L. y Nagao Debra, **Mitología y simbolismo de las flores**, en: **Arqueología Mexicana**, Vol. XIII-Num. 78, México, 2006.

*Villoro Luis, **Los grandes momentos del indigenismo en México**, México, SEP/CIESAS, 1987.

Electrónicas

* García Canclini Nestor, *Noticias recientes sobre la hibridación*, en: **Revista Transcultural de Música**, No. 7. en: TRANS, www.sibetrans.com

*Flo Juan, ***El concepto de Arte y la recepción del arte prehispánico en el siglo XVI*** en: www.fhuce.edu.uy

*Gruzinski Serge, ***Entre Monos y Centauros, Los indios pintores y la cultura del Renacimiento***, en: Nuevo Mundo, Mundos Nuevos, Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales, 2006. En <http://nuevomundo.revues.org>

*León Portilla Miguel, *Ibero América mestiza*, un proceso de resonancias universales, en: ***Ibero América mestiza: Encuentro de pueblos y culturas***, en: www.seacex.es