



Universidad Autónoma del Estado de Morelos

Facultad de Artes

Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades

Maestría en Estudios de Arte y Literatura

El Arte indocristiano (1978) de Constantino Reyes-Valerio.

Análisis de su tesis sobre los elementos mesoamericanos

y nuevas propuestas de interpretación

TESIS

que para obtener el grado de

Maestra en Estudios de Arte y Literatura

presenta

Andrea Díaz Vargas

Directora

Dra. María Celia Fontana Calvo

Cuernavaca, Morelos, a 20 de abril del 2026

Índice

Introducción	3
Estado de la cuestión	9
Justificación	10
1. Antecedentes. El interés de la Historia del Arte y la Antropología por la aportación indígena durante la primera mitad del siglo XX	11
1.1 Los pioneros: el Dr. Atl y Manuel Toussaint	12
1.1.1 La mirada de Gerardo Murillo, el Dr. Atl, artista y patriota	13
1.2 Manuel Toussaint y la profesionalización de la Historia del Arte	16
1.3 El giro antropológico de Anita Brenner	20
1.4 Diego Angulo y su conocimiento de dos mundos	26
1.4 La perspectiva de un crítico de arte español tras su llegada a México: José Moreno Villa	30
1.5 George Kubler y el cambio de tendencia interpretativa	33
2. Constantino Reyes-Valerio y su Arte indocristiano (1978)	39
2.1 Constantino Reyes-Valerio, una vida en el INAH como químico, fotógrafo, investigador y docente del Patrimonio	39
2.2 Primeras publicaciones	41
2.2.1 Tepalcingo	41
2.2.3 Trilogía barroca	43
2.3 Arte Indocristiano. La escultura del siglo XVI en México	46
2.3.1 Las escuelas conventuales versus educación precolombina	46
2.3.2 Relación entre la educación del indígena en el calmecac y la inclusión de símbolos mesoamericanos en los edificios conventuales.	50
2.3.3 La pintura y la escultura, diferencias entre dos medios de expresión.	52
2.3.4 Un nuevo término: no tequitqui, sino indocristiano.	53
2.3.5 El inicio de un registro de elementos mesoamericanos	55
2.4 Repercusión de la obra: autores a favor y otras propuestas de interpretación del arte del siglo XVI	57
2.4.1 La función didáctica de las pinturas para el aprendizaje de los indígenas	58
2.4.2 La diferencia entre pinturas didácticas para los indígenas y devocionales para los frailes	60
2.4.3 Los indígenas continúan con sus creencias de manera subrepticia e incluyen en los espacios conventuales elementos de su cosmogonía y devociones.	60
2.4.4 El sincretismo no se oculta, es favorecido por el acuerdo entre frailes e indígenas.	61
2.4.5 Las diferentes tesis en la actualidad	63
3. Análisis de motivos presentados por Constantino Reyes-Valerio en su contexto iconográfico	65
3.1 Atisbos de sincretismo en el análisis de Constantino Reyes-Valerio	65

3.2 Algunos estudios de caso	73
3.3 El árbol de la vida y el símbolo del Nahui Ollin	74
3.4 Las mariposas	84
3.5 El Caracol cortado o ehecacózcatl	88
3.5.1 Quetzalcóatl - Ehécatl	93
Comentarios finales	106

Introducción

El poeta y crítico de arte José Juan Tablada publicó en 1927 su *Historia del Arte en México* en la que concede al arte indígena igual categoría que al europeo. Como señala Adriana Sandoval, Tablada otorgó un gran espacio al período precortesiano, casi la mitad de las 252 páginas —con abundantes ilustraciones: fotografías y dibujos— de que consta el libro. El resto lo dedicó al arte novohispano y despachó tan solo en diez páginas el del siglo XX. También es significativo el interés de Tablada por las artes populares y artesanías (cerámica, mosaicos, joyería, tejidos y herrería) así como por la arquitectura a la que proporciona un tratamiento que, como señala la autora, “en ocasiones linda con la antropología” (1992: 156).

Este interés por el arte indígena forma parte del nacionalismo derivado de la Revolución. El proceso revolucionario conlleva la definición o redefinición de lo nacional donde lo prehispánico se convirtió en una fuente de identidad mexicana. Antes, durante el período de la Reforma, desarrollado en el último tercio del siglo XIX, el *nosotros* tenía su base en el *mestizo*, que representa el grueso de la población mexicana y la fuerza real del país. No obstante, en la época inmediatamente posterior a la Revolución se dio mayor importancia a la presencia del indio, porque, como explicó José Vasconcelos, en lo indígena se encontró el impulso vital necesario para el mejoramiento de la raza mestiza, que traería la grandeza a América (Eder, 1986: 75). Monsiváis muchos años después es todavía más rotundo. “Lo indígena —afirma categóricamente— es lo nacional” (Monsiváis, 1977: 349). En este contexto puede entenderse la inclusión por parte de Tablada del arte indígena y de las artes populares en su *Historia*.

¿Pero qué sucedía en las obras realizadas después de la conquista? ¿Había algo destacable en ellas o habían sido solo interpretaciones de segunda categoría de modelos españoles y europeos? Hubo por supuesto una manifestación ligada a lo popular que se mantuvo en una línea distinta, la artesanía, muy apreciada por los estudiosos de la época, en especial por el Gerardo Murillo, el Dr. Atl a quien se debe la obra *Las artes populares en México*, publicada en 1921 en dos volúmenes.

Más complicado era encontrar el espíritu indígena en la producción monumental, pero desde las primeras décadas del siglo XX hubo en México un deseo genuino de encontrar lo definitorio, lo particular e identitario en el arte producido durante los tres siglos que duró el

virreinato de Nueva España (Fontana, 2009). El sello de lo indígena en lo colonial, que ya tempranamente habían puesto de manifiesto autores como Silvestre Baxter (*Arquitectura hispano colonial en México*, 1901), será a partir de entonces un factor clave.

Para muchos historiadores, incluido Manuel Toussaint, la historia del arte en México nace con la obra del profesor Manuel G. Revilla *El Arte en México en la época antigua y durante el gobierno virreinal*, publicada en 1893, encargada para contribuir a los festejos del cuarto centenario del descubrimiento de América. La arquitectura conventual del siglo XVI, según Revilla, tenía un objetivo plenamente funcional y carecía por completo de aspiraciones artísticas. Así que quienes después de él se dieron a la tarea de identificar lo propiamente mexicano en el arte novohispano pasaron por alto esa producción para analizar las obras del estilo inmediatamente posterior, el Barroco. Uno de los primeros en encontrar la aguja en la paja de la ingente producción barroca novohispana fue Gerardo Murillo, el Dr. Atl, hombre polifacético, considerado uno de los más importantes paisajistas mexicanos, y gran apasionado del arte y la artesanía de México. Fue él quien distingue en una variedad tardía del Barroco – el ultrabarroco, en sus *Tipos ultra-barrocos, valle de México* (1925)– “el profundo sentimiento decorativo indígena” (1925: 11). Años después Manuel Toussaint (*Arte colonial en México*, 1948) sistematiza y caracteriza este subestilo para volver a destacar de él un claro componente indígena. Toussaint invita a reconocer “en la minucia de estos retablos, en la infinidad de ornatos que no dejan un solo espacio libre, una remembranza del viejo arte indígena, no una resurrección de motivos idolátricos, sino de su espíritu” (1974: 148).

El análisis formal llevó a Toussaint a señalar en “El arte de la Nueva España” (1946) el progresivo distanciamiento del arte novohispano respecto del español. Dice que el primero “sigue un desarrollo en que, si recibe e imita al principio el arte de la metrópoli va independizándolo poco a poco, al aliento de los españoles nacidos en México y al latente espíritu de los indios que habrían de subsistir y todavía subsisten, gracias a la benevolencia y al egoísmo de los propios españoles” (1981: 167). Por lo que se refiere a las manifestaciones artísticas que se van separando del tronco español, Toussaint considera que el “siglo XVII es ya diverso” (1974: XIII). El Barroco a partir de 1630 es el arte que convive con la formación de la nacionalidad, y como corresponde a ello “al finalizar el siglo y en los primeros años del siglo XVIII, es totalmente diverso de su arquetipo”. Desde 1730 y hasta el último tercio del siglo, el arte tiene tal personalidad que “el barroco adquiere una modalidad especial en México, diversa al anterior; corresponde al estilo que conocemos como churrigueresco” y es reflejo y

expresión del orgullo y la riqueza de esta nueva nacionalidad mexicana ya formada en época de la colonia (XIII-XIV).

No obstante, para mediados del siglo XX se habían producido cambios muy importantes sobre la consideración del arte que ahora llamamos “el momento del contacto”. Aunque los primeros historiadores del arte producido en Nueva España ya durante la época virreinal no aplicaron ningún término distintivo para esta producción, más allá de designar al renacimiento o al barroco como colonial o virreinal, o determinadas obras como *mestizas*.¹

Sin embargo, el español José Moreno Villa en 1942 acuñó un término con la intención de denominar al arte novohispano del siglo XVI, parecido al de la península, pero con rasgos propios. Lo llamó *tequitqui* porque vinculó sus características particulares con la filiación indígena en cuanto a técnica (en materia escultórica) diferente a la utilizada por los oficiales contemporáneos en España y, sobre todo, por sus elementos iconográficos prehispánicos.

Tequitqui es un traslado de mudéjar. Así como el mudéjar hispano fue el realizado por el musulmán (o en la línea de la tradición musulmana) en territorio cristiano, el tequitqui (vocablo náhuatl que significa tributario), fue producido por el indio durante la dominación hispana. El desencadenante para dar la categoría de un arte distinto fueron las cruces atriales, talladas en piedra y colocadas frente a los grandes conventos de la primera evangelización, las características de estas cruces, realmente singulares, llevaron a José Moreno Villa a alumbrar el arte *tequitqui*: “ante ellas surgió en mí el deseo de llamar *tequitqui* a lo diferencial mexicano” (*La escultura colonial mexicana*, 1942: 22) porque la forma de representar en ellas a Cristo no tenía ningún “parecido con las cruces europeas” (17-18) y, por el contrario, se asemejaba a la que ofrecían los ídolos indios. Su euforia duró poco porque en *Lo mexicano en las artes plásticas*, de 1948, ya presenta el antecedente directo de las cruces en otras europeas

¹ El historiador español Diego Angulo desarrolló en Sevilla una gran labor de investigación que culminó con la magnífica obra en tres tomos coordinada por él y realizada junto a Marco Dorta y Mario Buschiazzo, *Historia del arte hispanoamericano* (Barcelona: Salvat, 1945- 1956), que marcó un hito historiográfico. Los estudios tienen como eje el desarrollo y caracterización de la arquitectura, pero también, como apunta Gutiérrez Viñuales, la pintura y la escultura están dignamente representadas. Esto permitió tener una idea general de lo producido en el continente americano, que “sigue gozando de notable vigencia” (1999: 183).

medievales, que muestran, cómo las novohispanas, los símbolos de la Pasión de Cristo (Moreno Villa, 1948: 22-26), las *Arma Christi*.

Para Diego Angulo, en su *Historia del Arte hispanoamericano* (1945-1956) – escrita en colaboración con Marco Dorta y Mario Buschiazzo–, no cabría hablar de un arte distintivo, porque, señala:

la aportación indígena debe reducirse fundamentalmente al aspecto decorativo, e incluso ciñéndose a él, lo que pudiera atribuírsele con cierta seguridad es mucho menor de lo que debiera, sobre todo en lo que a composición se refiere ... [además] el deslindar lo que corresponde a la población indígena y a esa gran masa europea improvisada de entalladores, que a falta de personal especializado ponía la mano en las construcciones, es labor difícil y sólo posible de realizar sobre una información gráfica que no existe, procurando, sobre todo, descubrir en los monumentos el empleo de temas precortesianos (T. 1, 1945: 139).

El autor de un libro de especial trascendencia en la historiografía mexicana *Arquitectura mexicana del siglo XVI* (1948), George Kubler, publicó en 1961 uno de sus trabajos más controvertidos, “On the Colonial Extinction of the Motifs of Pre-Columbian Art”. Su cincuenta aniversario se conmemoró con un número monográfico en la revista *Latin American and Latin Visual Culture* (vol 2, nº 4, de diciembre de 2020), donde se reunieron una serie de artículos que abordan la recepción de Kubler en México, las implicaciones políticas de su tesis en relación con el indigenismo, así como la utilidad de las categorías establecidas por Kubler y de los objetos en *extinción*. Porque, a menudo, “greeted with indifference or hostility, Kubler’s central claim of extinction is still a highly contested one” (<https://online.ucpress.edu/lalvc/article-abstract/2/4/55/114555/DialoguesKubler-s-On-the-Colonial-Extinction-of?redirectedFrom=PDF>).

Poco antes de la publicación de este texto, en los años cincuenta comenzó a desarrollar su labor como documentalista del arte novohispano Constantino Reyes-Valerio, a quien se debe la obra objeto principal de estudio de esta tesis, *Arte indocristiano*, publicado por el INAH en 1978. Nacido en Zinacatepec (Pue.) en enero de 1922, Constantino Reyes-Valerio obtuvo la maestría como químico bacteriólogo y parasitólogo por el Instituto Politécnico Nacional en 1952 (Ávila Hernández, 2007: 112). A esta formación científica de base fue sumando estudios históricos. Asistió a algunas conferencias acerca del arte mexicano en la Facultad de Filosofía y Letras de

la UNAM, tomó un curso sobre el barroco en Guanajuato, impartido por Francisco de la Maza y después cursó como oyente en la carrera de Historia del Arte durante casi tres años. Después de asistir a las clases de los maestros Justino Fernández, Antonio Caso, Ricardo Urbina, Samuel Ramos y Rafael García Granados, cursó formalmente la licenciatura en Historia (<https://mediateca.inah.gob.mx/webapps/emeritos/ajax/post44.html>). En 1958 (Manrique, 2008: 14) pasó a trabajar en la fototeca del INAH, cuyo fondo estaba integrado por fotografías de Manuel Toussaint, Rafael García Granados, Luis MacGregor, Francisco de la Maza, Justino Fernández y José Servín, entre otros, donde realizó una labor de catalogación y clasificación.

Para desarrollar y enriquecer el Archivo Fotográfico del INAH, Reyes-Valerio viajó durante veinte años por toda la geografía nacional junto con un grupo de investigadores. Como explicó una de las participantes en estos viajes, Rosa Camelo, el trabajo de campo tenía como objetivo identificar el lugar de origen de fotografías antiguas y renovar el material existente con nuevas fotos para registrar los posibles cambios de la obra e incluso su desaparición (Camelo, 2008: 35). Además, también se acercaron a lugares hasta entonces no fotografiados:

Así visitábamos pueblos cuyos edificios fueron registrados y documentados por ellos, otros de los que considerábamos que el material existente era poco, las fotografías estaban dañadas o no existía un negativo. También tratábamos de verificar el estado que guardaban en relación con esas primeras visitas consignadas, o de encontrar algunos de los que se tenía noticia, pero no imágenes, o algunos otros que no eran conocidos (2008: 35).

Como se ha señalado, en 1958 Reyes-Valerio ingresó al Instituto Nacional de Antropología e Historia y comenzó a elaborar sus primeras investigaciones sobre historia del arte en México. Sus primeros trabajos fueron “Tepalcingo” y “Trilogía Barroca” (1960), en este último se refiere a monumentos del siglo XVIII, pero que tienen relación con las obras del siglo XVI. En *Juan Gersón. Tlacuilo de Tecamachalco* (1964) entra de lleno al tema de su interés: los artistas indios en las pinturas del sotocoro de la antigua iglesia franciscana de dicha localidad (Manrique, 2008).

Posteriormente se dedicó a escribir varios artículos relacionados con la intervención de la mano indígena en el arte cristiano de la Nueva España, el cual denominó *arte indocristiano*. El libro con el que culmina sus investigaciones hasta finales de la década de los años setenta lleva precisamente ese título, *Arte indocristiano* (1978). En la primera parte de este texto hace una

extensa reflexión acerca de la intervención de frailes de las tres órdenes religiosas que iniciaron la evangelización en Nueva España: los franciscanos, los dominicos y los agustinos y como estos infirieron en la vida de los indígenas causando una fractura en su sistema educativo y la cosmovisión que poseían, además de señalar el impacto sociocultural que tuvo la imposición de una nueva religión. Después aborda todo el trabajo que implicó la evangelización de la Nueva España y cómo los frailes mendicantes acertaron en concentrar sus esfuerzos en las generaciones más jóvenes, quienes posteriormente contribuirían a la difusión de la religión cristiana. En un tercer momento cuestiona y refuta las teorías de George Kubler y John McAndrew argumentando que las escuelas monásticas no pudieron ser establecidas fuera de los monasterios, ya que no se han encontrado vestigios que así lo comprueben y por lo tanto la educación cristiana que recibieron los indios debió ser dentro de los propios conventos.

Finalmente, menciona las tesis que le han precedido y nombra a los historiadores que han abordado y observado el tema de la mano indígena en el arte cristiano de la Nueva España, entre ellos: Manuel Toussaint, Luis MacGregor, Diego Angulo, George Kubler y José Moreno Villa. A este último lo cuestiona duramente por proponer el término *tequitqui* para denominar la producción indígena del siglo XVI, diferente de la española de la época. Para Moreno Villa, el indígena tenía entonces una función tributaria y por eso aplica a su producción artística un término en náhuatl equivalente al *mudéjar*, es decir, el musulmán bajo el dominio cristiano.

Reyes-Valerio afirma que el término *tequitqui* corrió “con inmensa fortuna”. Y así fue. Sin embargo, él considera más apropiado sustituirlo por *indocristiano*. De hecho, el libro está abocado a criticar el vocablo que Moreno Villa había propuesto porque no es nada más una palabra la que está en juego, sino el sentido del arte del siglo XVI. El afirma que su función era deshacer las mentiras que decían otros. Así, Constantino propone la expresión “arte indocristiano” que aparece después de la Conquista, cuando los indios, sujetos al poder español, perdieron su propia religión en la evangelización, de grado o a la fuerza. Para él este fenómeno artístico y social es la esencia de lo indocristiano” (Manrique, 2008). Pero todavía incorporaron elementos de su cosmogonía a las nuevas construcciones como fenómeno de resistencia.

Estado de la cuestión

Tras el trágico fallecimiento de Constantino Reyes-Valerio víctima de un asalto en 2006, rindieron homenaje al entonces investigador emérito del INAH diferentes investigadores y personalidades que habían tenido con él un trato cercano y fructífero. Se debe su necrológica a Julieta Ávila Hernández, responsable de la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural, INAH, publicada en el Boletín de Monumentos Históricos del INAH de enero-abril de 2007.

El mismo Boletín encargó una serie de artículos que contribuyeron así a enriquecer su biografía aparecidos en el número de enero-abril de 2008: Rosa Camelo, integrante del grupo de documentalistas de la fototeca del INAH, puso en contexto las publicaciones de Reyes-Valerio desarrolladas a la par que su labor fotográfica; Jorge Alberto Manrique miembro del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, rememora la experiencia de haber trabajado con Constantino Reyes-Valerio y da una breve reseña sobre el análisis que Reyes-Valerio plasma en *Arte indocristiano*; Mariano Monterrosa Prado perteneciente a la Dirección de Estudios Históricos, INAH, hace un recorrido acerca de la labor que Reyes-Valerio desempeñó como fotógrafo a lo largo de sus viajes y sus investigaciones; Carlos Navarrete Cáceres del Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM, narra la cercanía que tuvo Reyes-Valerio con Francisco de la Maza y cómo se convirtió en uno de los investigadores más relevantes de la época; Giacomo Chiari y David Carson del Getty Conservation Institute, Los Angeles, CA., y Roberto Giustetto de la Università di Torino, Dip. Scienze Mineralogiche e Petrologiche., hacen un recorrido por la exhaustiva investigación sobre el color azul maya de Reyes-Valerio; Manuel Sánchez del Río del European Synchrotron Radiation Facility, en Grenoble, Francia, cuenta su experiencia con la experimentación en la producción del azul maya basándose en las investigaciones hechas por Reyes-Valerio. Es así como cada uno de los participantes del boletín detallan la influencia y el impacto que el trabajo de Constantino Reyes-Valerio tuvo sobre su propia labor de investigación.

También en el Boletín de Monumentos Históricos del INAH se publicó mucho tiempo después, en el año 2000, una reseña sobre la segunda edición de *Arte indocristiano*. Se trata de una amplia nota sobre el libro escrita por Hortensia Rosquillas Quiles, de la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural, INAH. El libro del año 2000 es en realidad la suma de ese primer libro y del segundo escrito por Reyes-Valerio, *El pintor de conventos*, publicado

de manera individual en 1989. La reseña de Rosquillas, titulada “Constantino Reyes-Valerio, Arte indocristiano, México, INAH (Obra diversa), 2000, 486 pp., epílogo, apéndice y bibliografía”, aborda las principales tesis de Constantino Reyes-Valerio acerca de la intervención de la mano indígena en la construcción de los edificios conventuales del siglo XVI y, especialmente, de la ornamentación de estos en materia de escultura y pintura.

Justificación

Ha sido enorme la repercusión del Arte indocristiano. Para muchos investigadores se trata de una obra plenamente válida y sus tesis son totalmente acertadas, aunque desde finales de los años 90 del pasado siglo hay voces que plantean otras formas en las que los elementos prehispánicos conviven con los programas iconográficos de corte católico. Hoy podemos decir que la obra de Reyes-Valero, por una parte, ha ayudado a dar visibilidad al indígena y los elementos pertenecientes a la antigua cosmogonía mesoamericana, pero que ha dificultado su interpretación en el arte del siglo XVI.

1. Antecedentes. El interés de la Historia del Arte y la Antropología por la aportación indígena durante la primera mitad del siglo XX

En México, a lo largo de todo el siglo XIX, hay un gran interés que, a veces se torna en preocupación, por el desarrollo artístico del país. A finales del siglo XIX, los intelectuales

mexicanos comenzaron a reflexionar sobre el arte desarrollado en el período colonial. Y desde entonces cobró un interés especial encontrar en toda esa producción anterior al nacimiento de la nación independiente lo identitario mexicano.

Para muchos historiadores, incluido Manuel Toussaint, la historia del arte en México nace con la obra del profesor Manuel G. Revilla *El Arte en México en la época antigua y durante el gobierno virreinal*, publicada en 1893 y reeditada con fotografías en 1923. El libro fue encargado por don Román F. Lascuráin, director de la Academia de San Carlos como contribución a los festejos del cuarto centenario del descubrimiento de América. Tan solo se solicitó entonces a Revilla un estudio de la pintura, sin embargo, su estudio abarcó también la escultura y la arquitectura de los siglos virreinales.

Revilla combinó, como era habitual en la época, su labor de historiador con la de crítico, una práctica que ha caracterizado a la escuela mexicana de historiadores del arte. En Europa, las dos disciplinas aludidas, nacidas en el siglo XVIII, siguieron caminos muy distintos, pero en México continuaron una andadura entrelazada, lo que produjo que los historiadores vertieran juicios de valor sobre las obras antiguas. En el caso de Revilla, su aportación en el campo de la crítica fue de gran interés (Fontana 2009: 55). Expone acerca del origen del arte colonial:

Fundiéronse dos razas y brotó una nueva sociedad con mejores gérmenes de cultura. A su sombra apareció otro arte, el arte cristiano, más hermoso y acabado que el indígena. Pero las necesidades de las nuevas poblaciones pedían ante todo edificios, y hubo de aparecer bien pronto y primero que otras artes la arquitectura (Revilla, 1893: 20).

La pintura adquirió importancia durante la época barroca: “Durante el siglo XVII es cuando la pintura se ejercita con más brillo y se forman las dos escuelas de México y de Puebla, las que se sostienen aunque decaen en el siguiente siglo” (6). Y, finalmente, la escultura no podría denominarse como tal hasta la implantación del Neoclasicismo con el académico Manuel Tolsá:

La escultura, reducida por largo tiempo á imperfectas estatuas de madera y á toscos bajos relieves de piedra, en realidad no adquiere verdadera existencia sino hasta finalizar el pasado siglo con el insigne valenciano, autor de una de las estatuas ecuestres más celebradas; con él también la arquitectura toma corrección, sencillez clásica (6).

En materia artística, Revilla deseaba separar el grano de la paja: lo bueno de lo malo con juicios que iban enfocados a destacar la calidad o la falta de ella en las obras. Los autores posteriores fueron más allá. Valoraron positiva o negativamente las producciones si aportaban o no identidad a la nación mexicana. O dicho de otra manera, si se adecuaban al prototipo de mexicanidad configurado antes y después de la Revolución.

1.1 Los pioneros: el Dr. Atl y Manuel Toussaint

Al libro de Revilla siguieron otros por iniciativa del ingeniero Alberto J. Pani, a cargo de la Secretaría de Hacienda, y dedicados solo al arte colonial, una manifestación que se había comenzado a recuperar antes de la Revolución. Como explica Daniel Salinas Córdova (2015), en 1914 se promulgó la “Ley sobre conservación de monumentos históricos y artísticos y bellezas naturales”, donde por primera se prestó central atención a los monumentos y objetos históricos y artísticos, no solo los arqueológicos, pues se reconocía que los “monumentos, edificios y objetos artísticos e históricos constituyen un patrimonio de la cultura universal que los pueblos deben conservar y cuidar empeñosamente”. A su vez, se decretó la creación de la Inspección Nacional de Monumentos Artísticos e Históricos, la cual tenía a su cargo la vigilancia y clasificación de los monumentos y era la encargada de administrar y aprobar los proyectos de restauración de los inmuebles clasificados. Esta ley estuvo vigente muy poco tiempo y su aplicación fue muy limitada, pero fue, entre otras cosas, el primer antecedente legal en México en donde se establece la preservación de lo que ahora se conoce como patrimonio natural.

Es importante destacar la gran influencia que tuvo en la cultura nacional de esos años el Ateneo de la Juventud, fundado en 1909 por el filósofo Antonio Caso. El Ateneo “estructuró una generación de pensadores clave para la comprensión de la cultura mexicana, cuyas premisas se establecieron en la política cultural” de la época. Los ateneístas creían en un ser humano moral y espiritual y, en materia artística, valoraban lo hispanoamericano y las raíces hispánicas dentro de la cultura mexicana por lo que el pasado colonial comenzó a integrarse de manera más notable en la historia patria. Fueron miembros del Ateneo escritores, periodistas y filósofos

como Pedro Henríquez Ureña, Antonio Caso, Alfonso Reyes o Manuel Toussaint. Toussaint emprendió a partir de 1915 el estudio y la divulgación del arte colonial, iniciativa que en 1936 culminó con el establecimiento del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.

A esta labor de recuperación del pasado histórico para nutrir el presente de la nación, se unieron también los artistas. En este sentido hay que destacar la labor del Gerardo Murillo, el Dr. Atl, que se dio a la tarea de rastrear lo inequívocamente mexicano y lo halló en dos manifestaciones artísticas distintas: el arte popular y una modalidad del Barroco, denominado por él Ultrabarroco. El Dr. Atl fue el autor principal de los seis volúmenes que componen la serie *Iglesias de México*, los cinco primeros ilustrados con fotografías de Guillermo Kahlo. Los volúmenes están dedicados respectivamente a *Cúpulas* (1924), *La catedral de México* (1924), *Tipos ultrabarrocos del valle de México* (1925), *Tipos poblanos* (1925) y *Altars* (1925). Finalmente, Manuel Toussaint, el ingeniero J. R. Benítez y el propio Dr. Atl se repartieron las tareas del sexto volumen, dedicado a iglesias construidas entre 1525 y 1925, publicado en 1927 con dibujos del Dr. Atl. Gracias a este trabajo, el Dr. Atl obtuvo la medalla Belisario Domínguez en 1956 y el Premio Nacional de Artes en 1958.

1.1.1 La mirada de Gerardo Murillo, el Dr. Atl, artista y patriota

Gerardo Murillo, mejor conocido como el Dr. Atl, nació en Guadalajara en 1875 y murió en la Ciudad de México en 1964. Gerardo Murillo fue pintor, político, cuentista, vulcanólogo, ensayista, periodista e hizo numerosas donaciones de su obra plástica al Instituto Nacional de Bellas Artes donde se conserva hasta ahora.

A partir de los 19 años comienza sus estudios de pintura en Guadalajara, posteriormente se muda a la Ciudad de México para terminar la Preparatoria y al mismo tiempo ingresa a la Escuela de Bellas Artes. Gracias a su destacado desempeño como pintor, el gobierno federal le otorga un apoyo económico para poder mudarse a Europa y continuar su carrera en el arte. Una vez inscrito en la Universidad de Roma decide acudir a clases de filosofía y derecho, también asistió a clases de vulcanología en Italia.

A su regreso a México, comenzó a impartir clases en la Academia de San Carlos de la Ciudad de México, donde tuvo como alumnos a Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco. El Dr. Atl mostró gran entusiasmo por la pintura renacentista, el Neoimpresionismo y el Fauvismo, interés que transmitía a sus alumnos en sus clases.

Uno de sus mayores propósitos dentro del arte fue conseguir una técnica que le permitiera pintar casi sobre cualquier superficie, gracias a esta búsqueda surgió el atl-color que consiste en la aplicación de tintes secos y resina con los cuales se podía imprimir sobre papel, tela o roca. El Dr. Atl tuvo una participación activa dentro del movimiento revolucionario siendo parte de la corriente carrancista; sin embargo, también le interesaba implementar el arte como un medio revolucionario por lo que en 1910 organizó una exposición que reunía a más de 50 pintores mexicanos, este suceso tuvo gran éxito y se convirtió en un acto de protesta, ya que en esa época los artistas mexicanos no eran tan valorados como los artistas europeos.

Por otra parte, el Dr. Atl fue un prolífico escritor. Además de su aportación en la serie *Iglesias de México*, publicó en revistas y periódicos nacionales y extranjeros. Destacó también en la vulcanología, especialmente con el libro *Cómo nace y crece un volcán, el Parícutín*, publicado en 1950.²

El Dr. Atl tenía como objetivo al analizar el arte colonial identificar los nuevos elementos y particularidades en la arquitectura que surgió a partir de la mezcla de la tradición española con sus formas arquitectónicas y, por otra parte, la intervención indígena. De esta manera, señala las características del arte hispano colonial:

incoherencia entre la planta del templo y su alzado; formas sistemáticamente decorativas; reconcentración de elementos ornamentales heterogéneos en portadas, torres y cúpulas; policromismo muy intenso; aspecto esencialmente teatral; absurdo desarrollo de elementos pseudo-clásicos en el interior de los templos y marcadísimo espíritu de ostentación el que se sobrepuso constantemente a un elevado y puro sentimiento estético (1924: 1).

² “Dr. Atl | esmeralda.” *La Esmeralda*, <https://www.esmeralda.edu.mx/dr-atl>. Consultado el 5 Mayo del 2024.
Murillo, Gerardo. “Gerardo Murillo, el Dr. Atl, expresó a través de diversas disciplinas su pasión por las artes y la ciencia.” *Gobierno de México*, 15 de agosto del 2023, <https://www.gob.mx/cultura/prensa/gerardo-murillo-el-dr-atl-expreso-a-traves-de-diversas-disciplina>

Si Sylvester Baxter consideró “Mexico a Land of Domes” (1901: 10),³ unos años después el Dr. Atl revalida la importancia de la cúpula en la arquitectura religiosa colonial mexicana. Al respecto dice: “Ella [la cúpula], por otra parte, vino ya hecha a México en los proyectos para las grandes catedrales, siguiendo las formas renacientes, mucho más italianas que españolas y en las estampas o dibujos que indudablemente trajeron consigo los frailes misioneros” (1924: 6). Sin duda quiere el Dr. Atl que la arquitectura novohispana tenga algo de italiana, aunque por romana que sea la cúpula, en la arquitectura española se utilizó este elemento igual que en la italiana, no menos. Por otro lado, el uso de la cúpula es posterior al siglo XVI, no fue aportada por los primeros frailes misioneros, sólo las bóvedas.

En cuanto a la intervención indígena, el Dr. Atl no consigue encontrarla en la arquitectura del siglo XVI. Está de acuerdo con Francisco Díez Barroso⁴ y la considera claramente de influencia española:

En términos generales la observación es exacta. Desde su llegada, los conquistadores impusieron un tipo europeo, eliminando sistemáticamente cualquier mezcla con el arte autóctono. En efecto, no hay en las construcciones arquitectónicas de la Colonia ni una planta, ni un lineamiento, ni una masa que recuerde alguno de los elementos de las arquitecturas azteca, tolteca, zapoteca o maya (1924: 2).

Y, a continuación, concluye que: “Las influencias indígenas sobre las diversas formas impuestas fueron *escasas e insignificantes* algún detalle en una portada, algún recuerdo vago de la técnica de los canteros precortesianos, visible en alguna pila bautismal, en alguna figura o en algún capitel” (1924: 2). De cualquier manera, es el primero en destacar esta presencia.

En opinión del Dr. Atl había que esperar al siglo XVIII para que la esencia indígena cuajara en una modalidad de Barroco única y propiamente mexicana, el Ultrabarroco, esencialmente mestizo:

³ “The dome, one of the noblest and most impressive forms of architectural expression, is the predominating architectural characteristic of the country. Mexico is peculiarly a land of domes. Outside of the Orient probably no other country in the world has so many domes in the truest sense of the word, arched of solid masonry. When nearly every Indian village in central Mexico has its domed church ; when not a few small towns, so little known that they have no place on the general map, are to be seen clustering about a group of several domes so lordly that they would form a boasted landmark in one of our large cities, it will be seen that it is no exaggeration to say that domes are to be found in that country literally by the thousand.” (10-11).

⁴ Francisco Díez Barroso fue autor de *El arte colonial en la Nueva España*, publicado en 1921, libro de muy poca repercusión por su pro hispanismo.

Esta floración arquitectónica es esencialmente Barroca por su libertad, su audacia y sustentación. El grupo que comprende las innumerables iglesias pueblerinas y las grandes iglesias ciudadinas en las cuales se han mezclado los fundamentos constructivos del Barroco italiano con la fantasía española, la ornamentación plateresca, el profundo sentimiento decorativo indígena y un policromismo elocuente, forman la serie de tipos de ULTRA-BARROCO— un Barroco mexicano, evolucionado, que cristalizó las diversas manifestaciones decorativas españolas, italianas y regionales, y las organizó en un lenguaje individual, nuevo, exuberante y completo” (1925: 11).

1.2 Manuel Toussaint y la profesionalización de la Historia del Arte

La sexta entrega de Iglesias de México tardó algún tiempo en ver la luz. Si las cinco primeras se editaron entre 1924 y 1925, la última se dio a la imprenta en 1927. Este lapso de tiempo se puede justificar académicamente por varias razones: porque el contenido del libro abarca todo el arte colonial hasta la actualidad (1515-1925) y porque se invitó a colaborar a más autores. Los textos están a cargo de Manuel Toussaint, de quien hablaremos a continuación, del ingeniero José R. Benítez y, de nuevo, del Dr. Atl. Benítez desarrolló una importantísima tarea después de la Revolución en el rescate de antiguos conventos, primero como inspector de monumentos del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes y, a continuación, como inspector general de Monumentos Artísticos e Históricos.

Manuel Toussaint puede ser considerado con justicia, el padre de la historia del arte en México y, más concretamente de la historia del arte colonial, aunque también se interesó en el arte prehispánico y del siglo XIX. Toussaint, (Coyoacán, Ciudad de México, México, 29 de mayo de 1890 - Nueva York, Estados Unidos, 9 de noviembre de 1955) fue un gran defensor del patrimonio artístico del país.

Fundó el Laboratorio de Arte de la UNAM –hoy Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE)– (1935); dirigió la Escuela Nacional de Bellas Artes (1928–1929); el IIE (1938–1955); y Monumentos Coloniales de la República, en el INAH (1945–1954). Fue autor de más de treinta libros y colaboró en cerca de 250, entre ellos, *La pintura en México durante el siglo XVI* (1936) y *La Catedral de México y el*

Sagrario Metropolitano (1948). Fue miembro de la Academia Mexicana de la Historia; la Academia Mexicana de la Lengua; de la Société des Américanistes de Paris, entre otras. Doctor *honoris causa* por la UNAM (1953). Ingresó a El Colegio Nacional el 4 de febrero de 1946.⁵

Su camino hacia una dedicación definitiva a la historia del arte se definió a partir de la Revolución y tuvo como compañeros de ruta a hombres como Manuel Romero de Terreros, Enrique Cervantes o Fernández McGregor. Su primer trabajo en ese campo se dirigió, sin embargo, al arte contemporáneo: *Saturnino Herrán y su obra* (1920) es el primer trabajo consistente sobre el artista entonces recién fallecido. También en ese año empieza a publicar los fundamentales estudios que más tarde, aumentados, conformarían su libro clásico *Paseos coloniales* (1939) y en 1921 da a las prensas sus *Viajes alucinados*, resultado de sus reflexiones de un viaje por España.⁶ Es decir, cuando Toussaint participó junto al ingeniero Benítez en el sexto libro de *Iglesias de México* ya había comenzado sus *Paseos coloniales*, esos viajes a los lugares donde se había desarrollado la arquitectura conventual del siglo XVI, ámbitos rurales fuera de la red de carreteras principal y de difícil acceso. Por esta razón, por el conocimiento directo de todo ese universo es muy de tener en cuenta su aportación. Y este conocimiento a nivel teórico y formal se completa de manera muy precisa en el terreno práctico con la experiencia del ingeniero Benítez en intervenciones tan importantes como las del convento del Carmen de San Ángel⁷ o el convento agustino de Epazoyucan, Hidalgo.⁸ La participación de tres autores supuso un reparto de tareas. Toussaint se encargó del siglo XVI; Benítez del XVII con un apartado para las parroquias, sus elementos sociológicos, y una estadística de edificios

⁵ https://es.wikipedia.org/wiki/Manuel_Toussaint y <https://colnal.mx/integrantes/manuel-toussaint/>

⁶ <https://www.academiamh.com.mx/miembros/manuel-toussaint/#:~:text=Tambi%C3%A9n%20en%20ese%20a%C3%B1o%20empieza,de%20un%20viaje%20por%20Espa%C3%B1a.>

⁷ Al finalizar la Revolución Mexicana, el convento de El Carmen se encontraba prácticamente abandonado y en mal estado. Debido a la importancia artística e histórica del inmueble el 20 de junio de 1921 Álvaro Obregón entregó el convento y la iglesia a la Inspección General de Monumentos Artísticos e Históricos. Poco sabemos de la vida del inmueble entre 1922 y 1926 cuando fue cerrado debido a la Guerra Cristera (1926-1929). Terminado el conflicto, el 4 de julio de 1929 el ingeniero José R. Benítez, Inspector General de Monumentos Artísticos e Históricos, entregó el templo para ser abierto nuevamente al culto y algunos anexos al carmelita fray Rodolfo de los Sagrados Corazones. Se levantó un acta en donde se establecieron las cláusulas bajo las cuales se hizo la entrega del recinto y los objetos muebles necesarios para el culto, los cuales seguirían estando a cargo de la Inspección de Monumentos. Aunque regresó a sus funciones de culto, el templo siguió siendo considerado por el gobierno como un museo de arte cristiano (Ramírez y Salinas 2018).

⁸ La Revolución y un incendio arruinaron gravemente el convento agustino. En 1922 el ingeniero José R. Benítez, inspector de monumentos del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, realiza una visita y, a partir de entonces, comienza una serie de intervenciones con la finalidad de su rescate. El convento fue declarado monumento histórico el 2 de febrero de 1933. Las intervenciones más notables fueron realizadas entre 1950 y 1975 (Abundis 1989: 35).

religiosos por estados; y el Dr. Atl del siglo XVIII –el periodo del Ultrabarroco (tanto en su variante culta como popular y una síntesis de clasificación) y a manera de resumen de sus colaboraciones anteriores– más el siglo XIX.

En la última entrega de *Iglesias de México*, Toussaint hace esta rotunda afirmación valorativa: “la arquitectura religiosa de la Nueva España es la manifestación artística más poderosa que ha existido en México, después del arte precortesiano” (Toussaint, 1927: 9). Esta importancia se debe a la gran inversión de recursos económicos y humanos realizada para construir el mayor número posible de iglesias en un periodo de tiempo muy corto, ya que lo primordial era establecer la nueva religión como la única dentro del territorio. Por ello, como señala el autor, fue necesario la construcción de iglesias sobre algunos de los antiguos teocallis, lo cual permitió que en algunas ocasiones hubiera superposición arquitectónica de los edificios. Esta idea es importante porque abre un camino para buscar lo indígena en lo que ha podido pervivir después de la cristianización.

Por otro lado, para Toussaint la arquitectura religiosa del siglo XVI se caracteriza principalmente por ser fuerte y vigorosa, aunque no propiamente como la más mexicana, pues para encontrarla, siguiendo la estela de los autores anteriores, habría que esperar al Barroco. “La influencia indígena –afirma– aparece sobre todo en la escultura decorativa” y se manifiesta de dos modos: “en la aparición de motivos indígenas, tratados a la manera indígena, y en este tratamiento aplicado a motivos europeos” (1927: 10). Esta percepción es de gran interés y por eso queda resaltada en las conclusiones del apartado correspondiente. Está claro que todas las construcciones religiosas del siglo XVI fueron levantadas por indígenas, ya que eran la principal fuente de mano de obra, pero no tuvieron ninguna influencia sobre la arquitectura del siglo XVI, pero sin duda se advierte su mano en la escultura decorativa de las iglesias.

La arquitectura indígena no influyó para nada en el templo católico por diversidad de finalidades, pero se nota gran influencia india en la escultura decorativa de las iglesias: como que eran los indios los que construían los templos, dirigidos por europeos (1927: 73).

Y esto último abre la posibilidad a que el mundo indígena perpetuara en esas formas algo de sus antiguas creencias.

Veinte años después de esta publicación, Manuel Toussaint resumió todo su análisis llevado a cabo sobre el arte del siglo XVI en *Arte colonial en México*, publicado en 1948. En esta obra de conjunto, y con muchos años de andadura a sus espaldas, Toussaint matiza algunas de las afirmaciones llevadas a cabo con anterioridad y da carta de naturaleza a elementos y formas artísticas. Continúa sin encontrar nada indígena en la primera arquitectura desarrollada en la colonia, pero sí en las manifestaciones a ella asociadas: la pintura y la escultura. Acuña para la primera el término de *cristiano-indígena*, que considera realizada el fresco, aunque en realidad se trata de una técnica en seco (1948: 20-21). La razón aportada hace referencia a su finalidad, por un lado, y, por otro, a la mano de obra que la produjo: “es cristiana porque sirve esencialmente para fines religiosos; pero es indígena porque todavía se puede apreciar la ingenuidad de la mano aborígen y algunas veces la pobreza de los artistas neófitos” (1948: 18).

A continuación, destaca de nuevo la escultura como el arte que “había alcanzado un grado de mayor perfeccionamiento” a la llegada de los españoles, pues las “religiones indígenas habían logrado expresar por medio de figuras de piedra, en una forma perpetua, los misteriosos sentimientos de sus ritos y teogonías” (23). En opinión de Toussaint, “fue en la escultura en la que más elementos indígenas pudieron sobrevivir, así por la índole especial del arte... como por la excelente técnica del trabajo indígena” (23-24). E incluso se atreve a plantear que se conservan algunas piezas “en las que, sobre la índole del objeto, no solo la mano de obra, sino el propio espíritu indígena ha podido sobrevivir”. En un escudo monolítico procedente de Sanctorum encuentra una “orla compuesta de motivos vegetales estilizados a la manera indígena” y en otro, conservado en el pueblo de Tilantongo, en la Mixteca Alta, destaca la técnica por ser indígena. Incluso en obras donde la “forma total es europea, la técnica y aún los motivos ornamentales son indígenas”, como la flora indígena plasmada en los capiteles del claustro renacentista de Acolman, estilizada de tal modo que “los ojos de un crítico europeo difícilmente pueden clasificarlos” (24). De toda la producción escultórica, Toussaint hace hincapié en las cruces atriales:

Recientemente se han descubierto algunas cruces que presentan en su cuerpo una oquedad, como para incrustar en ellas una piedra preciosa, exactamente como hacían los indígenas con sus ídolos misteriosos. En ellos se ha visto una prueba de la supervivencia indígena dentro del arte cristiano (27).

Toussaint remite para aclarar esta alusión el tomo segundo de *México a través de los siglos* de Vicente Riva Palacio (II, 1884: 142-143), pero no se encuentra lo mencionado en ese lugar. Por otro lado, más allá de la interacción y fusión señaladas, Toussaint no aclara a qué se refiere con ese *espíritu indígena*, pero seguramente tiene en mente una forma de resistencia, que habría calado profundamente en el autor tras la lectura de otra obra fundamental, *Idols behind Altars* (1929), de la antropóloga Anita Brenner.

1.3 El giro antropológico de Anita Brenner

Anita Brenner nació en Aguascalientes en 1905 y murió en 1974 en el mismo lugar. A pesar de que ella y su familia vivían en México, al iniciar la Revolución mexicana, en 1910, deciden mudarse a Texas. Allí, Brenner decide estudiar antropología y realizar un doctorado en la Universidad de Columbia. Brenner también se desarrolló como reportera y fotógrafa.

Uno de los trabajos más destacados fue como corresponsal para el New York Times en España durante la Guerra Civil. Sin embargo, como siempre estuvo interesada en la cultura y los valores mexicanos, constantemente viajaba a México para realizar algún recorrido o investigación. Visitar pueblos y comunidades indígenas le permitió conocer a profundidad la historia y las costumbres del pueblo mexicano. Como resultado de esos viajes, hoy en día la Universidad de Texas alberga el vasto archivo fotográfico de Brenner. Por otra parte, en 1929 Brenner publicó en inglés y en Estados Unidos uno de los libros más icónicos de su carrera, *Idols behind Altars*, el cual es de especial interés para esta tesis.

Cabe mencionar que Brenner fue un miembro activo y muy importante dentro de la élite cultural de las primeras décadas del siglo XX y fue muy cercana al Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores, siendo ella una de las primeras personas en compartir el trabajo de los muralistas mexicanos en Estados Unidos.

Posteriormente en 1943 junto con George R. Leighton, publicó el libro titulado *El viento que barrió México*, que es la historia de la Revolución Mexicana, de 1910 a 1942, con 184 fotografías históricas procedentes de las cámaras de Casasola, Tina Modotti, Keystone, Vargas

y de la misma Anita Brenner. Como podemos apreciar para Brenner, tanto como para los artistas posrevolucionarios, era de suma importancia retomar los valores indígenas como cimientos para construir la identidad nacional mexicana y de esta manera lograr revalorizar su importancia en el ámbito político y social. Finalmente, Brenner regresó a Aguascalientes, en donde pasó los últimos años de su vida haciéndose cargo del rancho de su familia conocido como “La Barranca”.⁹

Su religión judía, los orígenes de su familia, sus idas y venidas a Estados Unidos y el hecho de que escribiera en inglés, han hecho que durante mucho tiempo haya sido registrada como *fuereña* en México y se haya incorporado como tal a la dispar nómina de extranjeros que dejaron huella escrita de sus impresiones mexicanas. Para otros es ejemplo del *nepantlismo* del transculturado, una eterna tierra de nadie. Pero estas son sólo fórmulas para encasillarla.

Idols behind Altars

Para este estudio, resulta fundamental analizar *Idols behind Altars*, un ensayo basado en el relativismo antropológico que analiza la cultura indígena mexicana para favorecer el desarrollo identitario del país. De hecho, el título alude a dos tesis principales del libro: reafirmar la permanente resistencia de los indígenas a la cultura impuesta tras la conquista y para evidenciar un cambio respecto a esta situación tras la Revolución. Brenner cree firmemente que los muralistas de su época tienen en sus manos la capacidad de afirmar la esencia de la nueva nación, que ha de asumir con decisión y poner en valor su pasado indígena. Es decir, Brenner entiende el muralismo mexicano como una vía para perpetuar el pasado indígena y colonial y, derivado de lo anterior, como un medio artístico esencial para encauzar la plástica mexicana posrevolucionaria. Como señala San José Vázquez (2009: 70), “Anita Brenner reclama su importancia en la galería de nombres de la historia cultural mexicana, particularmente en el Renacimiento Mexicano del primer tercio del siglo xx; y solicita, de hecho, su pleno ingreso en la mexicanidad”. De hecho la edición facsimilar de 2002 lleva por subtítulo *Modern Mexican art and its cultural roots*.

⁹ Dirección de Etnología y Antropología Social, INAH. “Anita Brenner en la fotografía mexicana y su expedición etnográfica a Guerrero.” *Antropología. Boletín Oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia: Arte y antropología.*, vol. julio - septiembre, no. 71, 2003, pp. 38 -48.

INBAL. Anita Brenner. Luz de la modernidad, revaloración de una artista polifacética. Boletín No. 1696 ed., 31 octubre 2019, <https://inba.gob.mx/prensa/13260/anita-brenner-luz-de-la-modernidad-revaloracion-de-una-artista-polifacetica> . Consultado el 15 mayo del 2024.

Gobierno del Estado de Aguascalientes. “Anita Brenner.” AGUASCALIENTENSES ILUSTRES, 1 Diciembre 2023, <https://www.aguascalientes.gob.mx/estado/AnitaBrenner>. Consultado el 15 Mayo del 2024.

En palabras de San José Vázquez:

Anita Brenner puede calificarse como una prominente intelectual del Renacimiento Mexicano ... [con] la misión implícita que recibe, que es presentar el nuevo México a los propios artistas mexicanos, pero ante todo al público extranjero; de ahí que estas obras mayores de su producción se publiquen en inglés. Y aquí Anita Brenner realizó la doble función de presentar la nación bajo una luz positiva, frente a la barbarie con que secularmente se la consideraba desde fuera, y de hacerlo desde el punto de vista específicamente mexicano (2009: 74).

El libro comienza con el cumplimiento de un augurio. Anita da a entender que el descubrimiento del Teocalli de la Guerra Sagrada –monolito basáltico mexicana en forma de pirámide encontrado en los cimientos del Palacio Nacional en julio de 1926 y que fue bautizado por Alfonso Caso– se hará realidad una antigua profecía que marcará la recuperación de los antiguos derechos para los indígenas:

An old prophecy current in Mexico announces that "When the chief temple of the Aztecs shall appear in the principal plaza of the city of Tenochtitlan, bearing upon it the sun, then shall the ancient people possess their ancient rights." In August, 1926, during the course of restoration and repair of the National Palace, in the main plaza of the capital, once Tenochtitlan, a monolith was brought to light. It is a model of the chief temple of the Aztecs, with a stone symbolic of the sun carved on its Surface" (Brenner, 1929: 13).

A partir de ahí, Brenner nos ofrece su percepción sobre México y su espíritu artístico y revolucionario. Dentro de su descripción menciona los símbolos que se repiten frecuentemente en el arte y pensamiento del indio. Algunos de estos elementos son: la muerte, una antigua obsesión mexicana y que surge como motivación del arte desde antes de la conquista (1929: 18); Cempoalxóchitl, la sagrada y ancestral flor (20); la mano humana, el símbolo del artista para significar lo creativo. Este motivo aparece una y otra vez desde el tiempo de los aztecas, sola o pulsando un instrumento, o bien portando la quieta y simbólica flor. La mano es la respuesta mexicana a la vida, una respuesta a todos sus fenómenos, incluida la muerte. (25-26). Además de los elementos, dentro del texto se destaca el ánimo melancólico y triste de los indígenas que se encuentra en constante contraste con la actitud ambiciosa y pendenciera de los conquistadores españoles, y ese sentido de las proporciones que hace a ambos extremadamente corteses, y también intolerantes hacia los compromisos y el mal gusto (26).

Brenner le da suma importancia al espíritu creativo del indígena y menciona que este se halla en constante capacidad y búsqueda de creación, por ello también mencionó que México debe valorarse bajo sus propios parámetros y que por lo mismo no es posible compararlo con el arte proveniente de Europa. En este sentido Brenner otorga sus propios valores estéticos a las piezas creadas por el pueblo indígena y mestizo.

Y no solo es propia la estética, sino el contenido de las obras realizadas por el pueblo mexicano. En su opinión, y por lo que se refiere a materia religiosa, el mexicano es católico sólo en apariencia. Brenner comenta al respecto:

The race, the nation, is profoundly religious. It worships also in Catholic churches. Whether or no it can be considered a creature of the Church, only the Church can answer. Often it has been doubted, but never fully questioned. Travelers and historians almost unanimously are skeptical; friars and priests voice bitterly frustration... And nearly anyone in Mexico can add one episode of an idol behind a cross. (Brenner, 1929: 128).

En primer lugar, el templo católico era colocado como sustituto de otro templo sagrado, el teocalli, los frailes fueron muy cuidadosos al hacer esta selección ya que su principal interés era lograr la conversión religiosa de todos los indígenas y mostrar la supremacía de su religión sobre la anterior. Pero en este proceso hubo puntos oscuros que originaron, como poco, un fuerte sincretismo. Para obtener información, Brenner no solo recurre al conocimiento proporcionado por el estudio de campo, sino a la bibliografía. De los informantes de la colonia, prefiere a Jacinto de la Serna, un sacerdote secular, aunque ella cree que es fraile, del siglo XVII y con un manual sobre idolatrías fundamental. “Even to the exact places, Fray (sic) Jacinto's "Handbook for Missionaries" could serve as a guidebook today. Three hundred years are nothing because the mountains, the days, the sun, the rain, the crops, and the people, are the same” (Brenner, 1929: 138). Desde luego, de la Serna es un autor de gran solvencia que aporta información del siglo XVII, es decir, de una época en la que el catolicismo se diría plenamente asentado. Sin embargo, su convicción en este punto deja mucho que desear. Por el contrario, el sacerdote considera que “no estaban olvidados los indios de sus idolatrías, y de sus ídolos, como se pensaba; pues ellos tenían tanta confianza, que aunque creen, que ay Dios; pero también tienen por cierto, que les vienen las cosas temporales por mano de sus ídolos” (Serna: 1656, 18).

Para Serna las prácticas idolátricas continúan, a veces bajo formas camufladas. Es muy claro al considerar que los indígenas mezclan sus ídolos y creencias con las figuras de Cristo, la Virgen y los santos, pensando que todo se puede hacer. Los casos que comenta se refieren a estos procesos:

- Se retiran de sus lugares los ídolos antiguos y se reubican, pero se les sigue dando culto (20, 21 y 29).
- Se siguen realizando antiguos sacrificios (aunque han cesado los humanos, se siguen ofreciendo animales) en determinados lugares aunque estén cristianizados (62).
- Introducen ídolos en las imágenes del culto católico (192).

Estas prácticas dan origen, en opinión de Brenner, a la persistente ocultación por parte del indígena y a que prácticamente cualquier persona en México conozca “también algún episodio de un ídolo atrás de una cruz” (Brenner, 1929: 128).

The Aztecs by no means rejected Spanish tutelaries. However it did not occur to them that these were meant as alternative to their own. In their minds all gods were the same. Humiliated, the friars girdled up cassock, sang mass vehemently, and trotted forth in a hurry to decapitate multiple sculptures. To the Indians killing the gods meant natural violence, death to themselves, not from wrath of the gods, but by the universal feeling that harm to the image is harm to the man (1929: 131-32).

No hubo un rechazo total por parte de los indígenas ante la nueva religión y trataron de integrarla a sus propias creencias, pero esto fue tomado como una ofensa para los frailes, ya que como bien sabemos, para el catolicismo sólo existe un Dios supremo y por lo tanto cualquier otro *ídolo* es parte de las prácticas paganas.

Recuperemos un caso bien documentado y ocurrido en el actual estado de Morelos, concretamente durante la primera evangelización de Tepoztlán. Según el cronista dominico fray Agustín Dávila Padilla, el fraile encargado de su adoctrinamiento, fray Domingo de la Anunciación, en una fecha indeterminada entre 1635 y 1640, derribó a Ometochtli de su templo, ubicado en lo alto de Tepozteco.

Como estaba la idolatría tan arraigada entre los indios, fue menester mucha diligencia de los predicadores evangélicos para desterrarla del todo. Los más pueblos de la provincia mexicana

saben muy en su provecho la cuidadosa diligencia que tuvo el B. Padre Fray Domingo de la Anunciación, limpiandolos de ídolos, y honrandolos con el culto del verdadero Dios. En el pueblo de Tepoztlán hizo derribar un famoso ídolo, celebrado por todo este reino, y visitado de los extraños con peregrinaciones que hacían en su servicio, y ofrendas que le traían del reino de Chiapas y Guatemala. Llamábase este ídolo Ometochtli, que quiere decir “dos conejos” y representablos la figura del ídolo, porque en ella se les había aparecido el demonio, en una ocasión grave que los tristes idólatras celebraron, perpetuando su aparición con esta figura de piedra. Estaba el ídolo asentado en lo alto de un cerro, y duran hasta hoy algunos escalones de los muchos que subían para llegar a él. Por una parte, que es a la vista del pueblo, está la ladera del cerro muy rasa, porque las escaleras son a la parte del monte: y parecía el ídolo más venerable, sirviendo como de altar todo lo raso y escombrado del cerro. Por esta parte le hizo derribar el bendito P. F. Domingo de la Anunciación, y cayó la miserable figura de más de dos mil estados en alto; y con todo eso no quebró: o por ser la piedra muy recia, o por intervenir la fuerza del demonio, para engañar con esta entereza del ídolo a los que la tenían en su idolatría.

Mandole el siervo de Dios que picasen luego aquella figura; y la piedra mandó llevar arrastrando al pueblo de Oaxtepec; que está a tres leguas de Tepoztlán: y allí la enterraron al abrir los cimientos de la iglesia, que hoy está en aquel pueblo. Sintió mucho el demonio la pérdida de esta figura, y lamentabala con grande sentimiento; dando voces por aquellos montes, y diciendo, como muchas veces oyeron los indios. Ay hijos míos; que os quitan de mis manos, y no puedo valeros. Ay miserables de vosotros, que os veo fuera de mis palacios y moradas. Oían estas voces los pobrecitos con grande temor y asombro; y venían al P. F. Domingo de la Anunciación, que como siervo de Dios entendía las cautelas del demonio, y como verdadero Padre dava consuelo a sus hijos. Decíales que el demonio tenía envidia del camino de salvación que ellos llevaban, y él había perdido: y procuraba con aquellos temores desficionarlos del Evangelio, y volverlos a su idolatría, que se santiguarse cuando otra vez oyesen aquellas voces, y huiría el demonio de la señal de la Cruz (1625: 617).

Seguramente para fray Domingo de la Anunciación esta fue una victoria absoluta sobre el ídolo de Tepoztlán, derribado y enterrado en los cimientos de la iglesia de Oaxtepec, entonces en construcción. Sin embargo, como advirtió Jacinto de la Serna, que el fraile destronara de su templo a la antigua deidad y la colocara vencida debajo de la iglesia que se levantaba al dios cristiano, no era garantía de que sus antiguos devotos hubieran dejado de adorarlo ni de atribuirle la concesión de todo lo que necesitaban en su vida diaria. Brenner, convencida de que esto sucedió, señala que episodios como el mencionado demuestran que no había entendimiento posible. La mutua desconfianza, la desconcertante mansedumbre de los

indios, las rivalidades y estratagemas, eran síntomas de que la lucha no había sido ganada por los frailes (Brenner, 1983: 149).

En muchos casos, la interacción de formas plásticas y de credos trajo consigo un nuevo lenguaje estético, el cual se fue construyendo mientras se adaptaban ambas religiones. “La interpretación de formas importadas y contenidos nativos despertó de algún modo una renovada devoción, que fue la base de una nueva religión autóctona y de un nuevo arte cristiano” (1983:172). Debido a que los *ídolos* prehispánicos eran la representación de una abstracción, la integración de los santos católicos implicó un cambio importante en la estética indígena ya que, para ellos, era la primera vez que le rendían culto a las imágenes humanas y esto implicaba un elaborado cambio en las formas de representación.

La resistencia indígena a la pérdida de su cultura ancestral motivó la ocultación, pero no la pérdida total de una forma de comprender el mundo. “Fue su tragedia el que todo México haya sido puesto de rodillas, y fue su vigor y genio peculiar el que moldeó la Nueva España y se halla vivo en el México presente y futuro” (1983: 53).

Gracias a estas ideas se ha desarrollado después la tesis de que la cultura mesoamericana no desapareció tras la conquista y que en las obras del siglo XVI dejó huellas indelebles y, todavía hoy, perfectamente rastreables y reconocibles.

1.4 Diego Angulo y su conocimiento de dos mundos

Diego Angulo Íñiguez fue uno de los principales historiadores del arte españoles de mediados del siglo XX. Nació en Valverde del Camino, Huelva, en 1901 y murió en Sevilla en 1986. Tuvo su formación en Filosofía y Letras que culminó con un doctorado en orfebrería sevillana en Madrid. Después de sus estudios, ingresó en 1922 en la Comisión Catalogadora del Museo del Prado y, poco después, se orientó a la investigación universitaria inicialmente como catedrático de la Universidad de Granada (1925-29), después en la de Sevilla (1929-39)

y posteriormente en la Complutense de Madrid desde 1939. También obtuvo la comisión de servicios de la cátedra de “Arte Hispano Colonial”.¹⁰

En 1934 viajó a México y, debido a su interés por el arte virreinal realizó varios recorridos por el territorio mexicano recabando fotografías y bibliografía que utilizaría después en sus publicaciones. También estableció una relación permanente con el Instituto de Investigaciones Estéticas y con los historiadores de la época, particularmente con Manuel Toussaint, Rafael García Granados, Luis Mc Gregor y Federico Gómez de Orozco. En 1935 se publicó el primer número de la revista *Arte en América y Filipinas* cuyo contenido eran las impresiones que Diego Angulo tuvo de este primer viaje a México; desgraciadamente la Guerra Civil española interrumpió tanto las relaciones como la existencia de la importante revista (Moysén 228).

Angulo fue un prolífico escritor de artículos y libros de los cuales destacaremos su producción sobre América: *Planos de monumentos arquitectónicos de América y Filipinas, existentes en el Archivo General de Indias*, siete volúmenes (1933-1939), *Bautista Antonelli. Las fortificaciones americanas del siglo XVI* (1942), *Historia del arte hispanoamericano*, en colaboración con E. Marco Dorta y Félix Buschiazzo (1945), *La arquitectura neoclásica en México* (1958). No obstante su importancia como historiador americanista, en España Diego Angulo creó una gran escuela de historiadores del arte, en gran medida gracias a su *Historia del Arte* general en dos tomos (1962), utilizada como manual imprescindible en los estudios universitarios.

La última ocasión que estuvo en el Instituto de Investigaciones Estéticas fue en 1981 como invitado de honor en la celebración de los cincuenta años de su fundación y para participar en el *VII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, organizado en la ciudad de Guanajuato.¹¹

La monumental *Historia del Arte Hispanoamericano* (1945-1955)

¹⁰ Pérez, Alfonso E. “Angulo Íñiguez, Diego - Museo Nacional del Prado.” *Museo del Prado*, <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/angulo-iiguez-diego/7297bae9-d1d6-4043-bbcf-6299cf002c23>. Consultado el 21 de mayo del 2024.

¹¹ Moysén, X. «Diego Angulo Íñiguez, 1901-1986». *Anales Del Instituto De Investigaciones Estéticas*, vol. 15, n.º 58, agosto de 1987, pp.227-229, doi:10.22201/iie.18703062e.1987.58.1361

Como señaló Erwin Walter Palm, en la Exposición Iberoamericana de Sevilla, celebrada en 1929, cristaliza un nuevo interés de España por sus antiguas colonias de ultramar. Al año siguiente, Elías Tormo –uno de los primeros historiadores del arte en España– fundó la cátedra de Arte Hispanoamericano en la Universidad de Sevilla y Diego Angulo, se incorporó al Laboratorio de Arte de dicha Universidad. Estos hechos fueron determinantes para que Angulo comenzara a fraguar una Historia del Arte Hispanoamericano metódica y de conjunto (Fontana 2005: 86).

Iba a ser una gran empresa para la que Pedro Henríque Ureña propuso en 1932 a Menéndez Pidal la intervención de un historiador del arte español y, unos años después, el Centro de Estudios de Madrid designó a Diego Angulo. El resultado de los trabajos vio la luz después de la Guerra Civil en tres tomos. El primero, publicado en 1945, abarca el arte prehispánico y la arquitectura colonial del siglo XVI; el segundo, de 1950, desarrolla la arquitectura, la pintura y la escultura del siglo XVII, así como la arquitectura del siglo XVIII novohispana; y el tercero, de 1956, está dedicado fundamentalmente a la arquitectura del siglo XVIII en el resto del continente de influencia hispana. Se anunció una cuarta entrega para la pintura y la escultura de este período, pero ese volumen nunca vio la luz (87).

Lo gigantesco del trabajo obligó a Angulo a repartir tareas entre importantes especialistas como colaboradores. Él estudió todo lo referente a los actuales México, Centroamérica, Cuba, Santo Domingo y Estados Unidos y Enrique Marco Dorta, catedrático de la Universidad de Sevilla y Marco J. Buschiazzi, catedrático de la Universidad de Buenos Aires, se dedicaron a Sudamérica (87-88).

En el arte colonial mexicano, Angulo había centrado sus investigaciones desde los años veinte y proporciona de ella una visión que permite entenderla en el contexto artístico hispano. Así, en las páginas iniciales del primer volumen dedica secciones para señalar la presencia y desarrollo de los diferentes estilos vigentes en España en el siglo XVI en la arquitectura novohispana conventual. Y también abre breve un apartado para analizar la “influencia indígena”.

Menciona que la arquitectura conventual tuvo que ser construida por los indígenas, quienes constituían la principal fuente de mano de obra de la Nueva España. Y que esta participación fue “en unos casos voluntaria y entusiasta, como dice fray Jerónimo [de Mendieta], en otros

forzada y con evidente abuso” (Angulo, 1945: 136). A continuación, refrenda la admiración sentida por los frailes en el proceso de asimilación de la técnica de construcción europea y, concretamente en la fabricación de bóvedas, cuando se trataba de “un pueblo solo conocedor de la arquitectura adintelada”. Recurre a Mendieta para expresar el asombro y el temor de los indígenas ante las primeras bóvedas y, una vez advirtieron que no había peligro en ellas, las edificaron ellos mismos, como sucedió en Tlaxcala.

Por otra parte, el autor nos menciona que la mayor intervención indígena puede observarse en los elementos decorativos de cantería, ya que como señalaron los cronistas del siglo XVI, los indios eran muy hábiles para tallar en piedra no con instrumentos de metal, como se acostumbraba en Europa, sino con útiles de piedra.

Para Angulo, la intervención de los indios no influyó en las composiciones arquitectónicas ya que éstas son completamente de influencia europea. Sin embargo, es capaz de vincular con lo prehispánico determinados elementos, como los listeles de coronamiento horizontal con discos en su interior del convento de Tláhuac, los capiteles de las pozas de Huejotzingo o la almena de gradas tal como se dibuja en las trazas de la primera catedral de la ciudad de México (142-143). Y, en cuanto a temas, la presencia inequívoca de flora autóctona como los quiotes de maguey y los órganos, que, aunque no son muy frecuentes, podemos encontrarlos en algunos edificios como San Andrés de Calpan, Huejotzingo y Acolman, entre otros (143).

Para las reflexiones posteriores sobre la permanencia de lo mesoamericano en el arte del siglo XVI es fundamental este comentario por las posibilidades de análisis planteadas:

Durante estos primeros cincuenta años de labor arquitectónica, la aportación estética indígena debió de reducirse fundamentalmente al aspecto decorativo e, incluso, ciñéndose a él, lo que puede atribuírsele con cierta seguridad, es mucho menos de lo que debiera, sobre todo en cuanto a la composición se refiere. En algún artista indígena hace pensar la especial interpretación del grotesco en la capilla de Tlalmanalco y algo análogo permite sospechar la técnica a bisel que caracteriza a un importante grupo de monumentos.... Aunque sea lógico atribuir a mano de obra india esa técnica... es, de todos modos, un problema aún no estudiado. El deslindar lo que corresponda a la población indígena y a esa gran masa europea improvisada de entalladores que, a falta de personal especializado, ponía mano en las construcciones, es labor difícil y solo posible

de realizar sobre una información gráfica que no existe, procurando, sobre todo, descubrir en los monumentos coloniales el empleo de temas precortesianos (139-140).

1.4 La perspectiva de un crítico de arte español tras su llegada a México: José Moreno Villa

José Moreno Villa fue un hombre polifacético cuya trayectoria vital y profesional, como ocurre en casi todos los intelectuales españoles de su generación, está marcada por la Guerra Civil. José Moreno Villa (Málaga, España, 16 de febrero de 1887 - Ciudad de México, 25 de abril de 1955) “fue un archivero, bibliotecario, poeta, articulista, crítico, historiador de arte, documentalista, dibujante y pintor español. Enmarcado en la Generación del 27, durante la Segunda República española fue director del Archivo del Palacio Nacional de España. Su compromiso con la Segunda República hizo que se exiliara, primero en Estados Unidos y luego en México donde, como él mismo admite, su producción se *mexicaniza*.¹²

De sus múltiples actividades derivadas de intereses muy diversos, vamos a seleccionar la relacionada con la historia y la crítica del arte. Como historiador especializado en arte y responsable de archivos, contribuyó a la investigación del patrimonio artístico español y a la divulgación de la arquitectura moderna que empezaba a realizarse en España a partir de los años 20; fue el primer crítico y analista de arquitectura desde su sección semanal en el diario *El Sol*, su trabajo en la revista oficial de la Escuela de Arquitectura de Madrid y como organizador de la primera visita de Le Corbusier a España.

En 1937, iniciada la Guerra Civil en España y después de vivir algún tiempo en Estados Unidos, llega a México para trabajar en la clasificación de cuadros de Bienes Nacionales. Muy pronto se integra en el grupo de intelectuales conformado por Federico Cantú, Alfonso Reyes, Luis Cardoza y Aragón y Renato Leduc e imparte conferencias y participa con dibujos y pinturas en varias exposiciones celebradas durante 1937 y 1938.

Prolífico poeta y escritor de crítica artística, su mayor contribución al estudio del arte novohispano se concentra en dos obras: *Escultura colonial mexicana* (1942) y *Lo mexicano en*

¹² https://es.wikipedia.org/wiki/José_Moreno_Villa

las artes plásticas (1948). En la primera de ellas hizo lo que ningún historiador se había atrevido a hacer: acuñar un término para la permanencia de lo mesoamericano en el arte cristiano colonial, al que denominó arte *tequitqui*.

Un término para un estilo escultórico: el *tequitqui*

A Moreno Villa le interesaba esencialmente en el arte novohispano del siglo XVI la “persistencia de lo indígena”, que él identificó con claridad en este su primer estudio provisional sobre las manifestaciones escultóricas, donde manifiesta la necesidad de buenas fotografías para llegar a conclusiones más acabadas (Moreno Villa, 1942: 13-15).

Con los ojos de un crítico del arte formado en la observación sistemática de las piezas, caracteriza con sencillez, pero con precisión las características de la labra prehispánica y algunos elementos temáticos. Por un lado, las representaciones “apenas se salen del bloque..., no prestan atención a las bellas proporciones del cuerpo humano..., modelan formas chaparras, sólidas y conceptuales” (1942: 10). Además, “el escultor indígena introduce en las imágenes católicas algún símbolo idolátrico por atavismo o “por si acaso”, como he oído decir (11). Por el otro lado analiza el componente hispano, mediante el bagaje aportado por los artistas (no los mejores, que acaparan los encargos más importantes en Europa) y los grabados que sirvieron como modelo. Gracias a lo anterior se producen “las esculturas más interesantes; precisamente porque al contacto de las diferentes razas surge un conato de estilo que, por analogía con el mudéjar, llamó *tequitqui*” en el siglo XVI y que se recupera en el siglo XIX (10-11). Si a Mendieta le maravilló la capacidad del indio para imitar a la perfección los modelos importados, “a nosotros nos interesa hoy mucho más la imperfección de esa imitación, porque en ella descubre el indígena su manera de ser y su espíritu” (15).

Moreno Villa elevó a “conato de estilo” y bautizó con un nombre muy especial a la producción escultórica del siglo XVI, tomando como referencia el arte mudéjar. Así como el mudéjar hispano fue el arte realizado por el musulmán (o en la línea de la tradición musulmana) en territorio cristiano, el *tequitqui* (vocablo náhuatl que significa tributario), fue realizado por el indio durante la dominación hispana (16).

A continuación, señala las características formales y temáticas de la escultura del siglo XVI puesta bajo el apelativo *tequitqui* y, para ello, recurre a las aportaciones de otros autores de gran solvencia, como Mc Gregor (1935):

...de acuerdo con la técnica indígena para labrar la piedra, muchos ornatos son planos, recortados en silueta, con poco relieve, tratamiento que coincide con ciertas realizaciones moriscas. Además en determinadas fachadas, en juego con elementos platerescos importados, se mezclan jeroglíficos y signos netamente aborígenes y, en muchos casos, los ornatos provienen de estilizaciones de la fauna y de la flora americana (17).

Moreno Villa explica qué obras le conmovieron hasta moverle a acuñar un término para darles justa cabida en la historia del arte: las cruces atriales, cruces monumentales situadas en el atrio o compás de las iglesias, donde Cristo se reduce a una cabeza humana, sin tronco ni pies para convertir el conjunto en “un cuerpo idolátrico, acogotado, rígido, en nada parecido a las cruces europeas (17-18). Incluso conoce algunas particularidades que vinculan estas cruces con las creencias mesoamericanas, como las piedras y discos de obsidiana embutidos en ellas para darle vida a manera de un corazón, como ya había registrado en 1940 García Granados (19). Ante tan extraordinarias cruces –dice–, “surgió en mí el deseo de llamar *tequitqui* a lo diferencial mexicano” (22). Estaba persuadido en su momento de que su forma peculiar en la represión de Cristo no tenía ningún “parecido con las cruces europeas” (17-18) y, por el contrario, se asemejaba a la que ofrecían los ídolos indios. Sin embargo, después descubrió el antecedente directo de estas cruces en otras europeas medievales, que muestran, cómo las novohispanas, los símbolos de la Pasión de Cristo (1948: 22-26), pero para entonces el *tequitqui* ya había adquirido carta de naturaleza.

En 1942 Moreno Villa se esfuerza por demostrar que lo sucedido en las cruces no es un hecho aislado y que la mano indígena, con todo lo que puede suponer, es visible en muchas esculturas y relieves monumentales del siglo XVI y da un lugar muy importante a la pasta de caña de maíz utilizada para modelar figuras de Cristo (31).

Tequitqui es una palabra náhuatl que significa tributario y el arte *tequitqui* producido por los indígenas en el ámbito cristiano de la Nueva España sería equivalente al mudéjar español, realizado por musulmanes sometidos al dominio cristiano. El *tequitqui* habría sido la expresión

artística conformada por dos influencias, dos cosmogonías y dos intereses: el cristianismo habría aportado la temática y el mundo indígena la manera de interpretarla y representarla.

En la reseña del libro, Salvador Toscano elogia la primera contribución de Moreno Villa al conocimiento del arte novohispano, titulada *Escultura colonial mexicana* (1942):

La literatura artística de México se ha enriquecido recientemente con una investigación monográfica sobre escultura colonial mexicana que no dudamos de calificar de excepcional por su interés. Su autor, José Moreno Villa, nos era bien conocido en la pintura y en la poesía, pero sólo por excepción en la crítica estética, para la cual estaba bien capacitado por sus conocimientos y por haber trabajado en la materia junto con Gómez Moreno. Un excelente gusto, unido a un conocimiento profundo de la escultura española, permitieron al autor reconocer con claridad y amplitud la escultura virreinal mexicana, punto menos que desconocido. Observaciones por otra parte, escritas con gran finura, con la prosa llana y el humor malagueño del autor (Toscano, 1942: 107).

Como muy bien señala Toscano, Moreno Villa procura sustraer en toda la producción artística colonial “los rasgos de los mexicanos que él nombra con una voz de origen nahua. *tequitqui* (tributario) que, infortunada o no, es el primer ensayo para calificar un estilo indígena que subsistió en la Colonia” (107).

1.5 George Kubler y el cambio de tendencia interpretativa

A lo largo de todo el siglo XX o al menos desde que el Dr. Atl escribiera el primer volumen de *Iglesias de México* dedicado a las cúpulas, el interés de los historiadores del arte mexicanos y también españoles, como demostró Diego Angulo, no dejó de crecer. Y, como siempre se encuentra lo que se busca, el Dr. Atl primero, después Manuel Toussaint y Diego Angulo hallaron rasgos inequívocamente indígenas tanto en la talla como en algunos elementos esculpidos en las obras del siglo XVI. Todos ellos abrieron el camino para que, finalmente, fuera un español, por extraño que parezca, quien elevó la permanencia indígena a la categoría de estilo y de bautizarla con el nombre de *tequitqui*.

Sin embargo, uno de los mayores historiadores del arte novohispano es el estadounidense, George Kubler, no profundizó en esa vía. A él le cabe, no obstante, ser el único en su época que puso a la producción del siglo XVI bajo el nombre de *mexicana*, es decir, ni novohispana ni colonial.

George Alexander Kubler (Los Ángeles, 26 de julio de 1912- Connecticut, 3 de octubre de 1996) fue un historiador del arte hispanista y del arte norteamericano que desarrolló gran parte de su actividad en estas áreas de investigación como estudiante primero y después como profesor de la Universidad de Yale. Fue discípulo de Henri Focillon y muy pronto destacó entre los profesores norteamericanos dedicados al estudio del Arte español e iberoamericano. Como explica en su necrológica Antonio Bonet Correa, “sus trabajos... siempre alcanzaban un nivel superior al de los llamados historiadores positivistas... justifica el interés que suscitan las obras de arte del pasado en cualquier persona culta” (1997: 10).

Sus obras, de gran trascendencia, comprenden la arquitectura durante los siglos XVI al XVIII en Nuevo México, Nueva España, España y Portugal; además hay que destacar también su monografía de El Escorial. Y apunta Bonet Correa una idea que desarrollaremos más adelante: “Con igual calado en profundidad y no sin suscitar polémicas por sus puntos de vista son los trabajos que Kubler hizo del arte de la América precolombina, antes solamente tratados por los arqueólogos” (10). En el campo de la teoría artística su mayor contribución fue *The Shape of the Time* (1962), esencial para ayudar a la reflexión sobre el arte de las civilizaciones del pasado.

Su *Mexican Architecture of the Sixteenth Century* (1948) –en español *Arquitectura mexicana del siglo XVI* (1982)– es uno de los libros de mayor impacto y trascendencia sobre el tema. El serio y concienzudo trabajo de Kubler ha sido reconocido de manera general durante generaciones de historiadores del arte, tanto mexicanos como extranjeros. Este libro fue fruto de una investigación de campo llevada a cabo por Kubler y su inseparable esposa, Elizabeth, iniciado en 1941 gracias a un apoyo del American Council of Learned Societies. La investigación realizada durante 1943-1944 fue hecha gracias a una beca de la Fundación John Simon Guggenheim. El propio autor señala la importancia de este proceso: “Mi esposa y yo visitamos todos los monumentos que nos fue posible, particularmente en los estados de México, Puebla, Morelos, Michoacán, Hidalgo y Oaxaca. Residimos en la capital, regresando a ésta por cortos períodos para realizar investigaciones de archivo y biblioteca” (Kubler, 1982: 12).

Kubler tomó las fotografías, medidas y croquis de los monumentos *in situ*. La obra también está magníficamente documentada, en su mayor parte con textos publicados desde finales del siglo XIX, gracias entre otros autores, al erudito historiador Joaquín García Icazbalceta (1825-1894).

También en el prefacio de la obra se deja constancia de la importancia del tema: “En México, la ... maestría en el dominio de las artes de la construcción europea alcanzada por los indígenas ya para 1560, y la originalidad de muchas formas estructurales y ornamentales mexicanas de este primer período, son lo suficientemente poderosas para justificar su estudio” (1982: 11).

Las formas constructivas y escultóricas de tradición española y europea hacen que Kubler se plantee quien las llevó a la práctica. En su opinión, la mano de obra no fue europea, sino indígena, pero habilitada en las nuevas formas y técnicas (1982: 119). Ningún arquitecto relevante llegó a México antes de 1550, a excepción de Claudio Arciniega, los artesanos europeos dedicados a la construcción eran pocos y su actividad se desarrollaba solamente en la capital y los misioneros estaban prácticamente encargados de toda actividad constructiva fuera de la metrópoli (124). En esa época se construyeron las capillas abiertas que obedecían “en forma inversa, al número de religiosos y directamente a las proporciones de la comunidad. La capilla abierta era indispensable cuando existían pocos frailes que servían a grandes conglomerados indígenas, y sobre todo en comunidades que comprendían varios asentamientos aislados” (369). En algunas narraciones de sus viajes, a mediados de la década de 1580, el padre Ponce indica el carácter provisional de estas estructuras. En cuanto a la pintura y la escultura, Kubler establece una clara diferenciación “las tareas especializadas fueron hechas por europeos, y el trabajo pesado por los artesanos indígenas” (444).

El autor se plantea después una pregunta fundamental “¿En dónde encontramos, entonces, restos de la obra de los indígenas? para contestar que, desgraciadamente, “no se han podido encontrar pruebas estilísticas que nos permitan diferenciar la mano del indígena de la de los europeos (446). “Sin embargo, –continúa– existen dos grupos de murales del siglo XVI que sugieren vagamente la obra de manos indígenas” Estos son: los murales de la sacristía de Ixmiquilpan y los del convento de Culhuacán, por un lado y, por otro, Oaxtepec y los pasillos del claustro de Malinalco. “Estos murales no son obra del mismo autor, pero todos tienen en común un tratamiento peculiar de la perspectiva” (447). En cuanto a la escultura, Kubler cree descubrir una mano de obra poco hábil, indígena o no, en determinadas obras. Así los relieves

planistas de las capillas posas de Calpan “difieren completamente de la rotunda factura de los... europeos constructores..., lo que nos sugiere la intervención de manos indígenas o de mendicantes aficionados, más no profesionales como los que trabajaron en la ciudad de México” (490).

En cuanto a la escultura, clasifica como *medieval-indígena* ciertas portadas y fachadas en Tlaxcala, Coyoacán, Uruapan, Angahuan, Tulpetlac, Tacuba, Teotihuacan, Calimaya, Tepeaca. Azcapotzalco y Coatlinchán (493) y con características *coloniales e indígenas* a fachadas y arcadas de Acámbaro, Epazoyucan, Tepeaca, Tlahuelilpan y Tlalmanalco (501):

El carácter *indígena* de la escultura se encuentra principalmente en la talla: las formas son toscas y de un acabado imperfecto; esto sugiere el empleo de abrasivos e instrumentos de piedra y no de metal. Otro rasgo es el carácter plano y basto del diseño: las formas europeas, ya sea foliadas, simbólicas o geométricas semejan pesados encajes por su relieve sencillo y repetitivo. En esta decoración tosca y de relieves pesados, los elementos estructurales o tectónicos tienden a perder su identidad o desaparecen. La presencia de elementos de la flora y fauna mexicanas en la iconografía no garantiza, por sí sola el trabajo de indígenas; el artesano europeo pudo representar elementos de su nuevo ambiente sin intervención del trabajo indígena (494).

Se trata de relieves con “la monotonía del diseño primitivo” (495), pero efectistas por el hábil juego de luces, de talla plana y motivos esquemáticos (497).

Después de comprobar la escasa presencia de elementos indígenas en la arquitectura y artes plásticas del siglo XVI, Kubler aborda en las conclusiones de la obra otra pregunta esencial: a qué se debe. “¿Cuál fue la causa de la escasa supervivencia de rasgos de técnica, estilos o iconográficos prehispánicos en el temprano arte de la Colonia?” En general, “¿cuál fue la razón de que los indígenas de México, a diferencia de los indios pueblo de Nuevo México, aceptaran y reprodujeran casi la totalidad de las técnicas constructivas europeas, con escasas modificaciones?” (527). Y apunta a la colaboración sincera del indígena en su aculturación:

Los hechos en las regiones metropolitanas nos dan una idea de la avidez del indígena por conocer el ceremonial y la tecnología europeos. No podemos negar que la conquista inicial significó la coerción de los indígenas por los europeos, y que ésta se prolongó a lo largo del siglo XVI. Pero la clase y el grado de coerción cambiaron entre la conquista y las primeras etapas de la colonización: de la coerción militar a las formas de coacción social sin las cuales ninguna

sociedad puede perdurar. Hay suficientes razones para creer que la coacción colonial, soportada por los indígenas durante el siglo XVI, fue menos severa y menos destructiva de recursos humanos que la practicada por la confederación azteca durante el siglo XV (528).

Sin duda alguna, Kubler había leído la obra de Moreno Villa *La escultura colonial mexicana*, publicada en 1942, pues se refiere a ella, pero no debió de intuir entonces su gran influencia. Además alguna cita puntual, menciona esta obra en la bibliografía seleccionada para la pintura y la escultura de manera muy escueta: “El volumen de Moreno Villa considera en forma breve los problemas del siglo XVI” (556).

En 1948, George Kubler mencionó que la civilización indígena apenas una general después de la conquista se entraba en *ruinas* (Kubler, 1948: 13). Y años después, en 1961, explicó qué supuso eso en relación al arte del siglo XVI. Escribió entonces, en la línea ya conocida, que las supervivencias eran muy pocas y muy dispersas, que no se prestó atención a las *ruinas* de la antigüedad americana hasta el siglo XVIII y que para entonces las supervivencias, como no podía ser de otra manera, eran ya totalmente irrecuperables (Kubler, 1961: 14). Abiertamente, Kubler califica de *abrupta* la extinción de las civilizaciones precolombinas y la compara, por oposición, con el fin del imperio romano de occidente, donde la desaparición del estado romano fue gradual a manos de pueblos bárbaros que penetraron en él poco a poco. Los pueblos americanos fueron conquistados por “by the emissaries of a unified nation possessing more viable ethical and technological resources than their victims” (31). O dicho de otro modo: “Powerful and numerous invaders can impose their religion at once upon a retarded and conquered people, whose own religious tradition then withers away”. (34). Poco más que añadir ante esta declaración de superioridad moral y técnica del mundo hispano frente al mesoamericano y donde la visión antropológica de Fran Boas y Anita Brenner Franz, basada, como hemos dicho, en una concepción relativista de la cultura, es totalmente arrinconada. Kubler sigue el modelo cultural evolutivo, marcado por diferentes fases según el mayor o menor desarrollo de las sociedades.

Tan absoluta habría sido la transformación integral de América que se produjo “the destruction of all symbolic expressions of Indian intellectual tradition, and the Spaniards permitted only the technologically useful elements of economic behavior to survive” (32). De manera que solo en el ámbito rural sobrevivieron algunas manifestaciones artísticas precolombinas, pero “are overlaid altogether by European symbolic patterns” (32). En pocas palabras: los símbolos

desaparecieron y solo se conservó la técnica ancestral en artesanías todavía útiles para la vida cotidiana.

Kubler clasifica los modos de supervivencia de las pocas formas antiguas conservadas en: *yuxtaposición* (cuando no existe interacción entre los elementos de la cultura original y la impuesta, ejemplo: el uso de una iluminación indirecta en las iglesias ante la inicial negativa de los indígenas a usar arcos y bóvedas y la necesidad, por otro lado, de iluminar en las iglesias la zona del altar), *convergencia* (en el caso de responder a patrones de comportamiento aprobados por el grupo dominante, ejemplo: el uso de la capilla abierta, con antecedentes en la arquitectura occidental, que favoreció la congregación de muchedumbres indígenas en los primeros años de la evangelización), *explantes* (formas antiguas que continúan su desarrollo en el nuevo contexto, ejemplo: los glifos toponímicos de raíz mesoamericana cuyo uso se perpetuó en el periodo colonial), *trasplantes* (partes aisladas que se adoptan por la nueva cultura sin grandes cambios, ejemplo: los símbolos precolombinos integrados en el arte colonial, como el corazón de obsidiana presente en varias cruces atriales) y *fragmentos* (aquellas piezas aisladas de la tradición navativa que se repiten sin comprensión, ejemplo: la *xicalcolihqui* o greca escalonada incorporada a lugares donde carece de sentido simbólico, como las celdas del claustro agustino de Culhuacán) (17-29).

También Kubler critica las supervivencias falsas o imaginarias que surgieron entre las personas inclinadas a ver “ídolos tras los altares” (21), una clara alusión a la falta de rigor científico del libro de Anita Brenner. Y apunta que las obras de Sahagún o Landa no informan de un fenómeno de supervivencia cultural, sino que son esfuerzos para comprender la antigüedad indígena como parte del fenómeno de supervivencia cultural (16). Por otro lado, se refiere de forma puntual a José Moreno Villa y al término utilizado por él para denominar las artes de tradición indígena. Para él se trataría de un mestizaje y la expresión adecuada sería *arte mestizo* (16-17).

2. Constantino Reyes-Valerio y su *Arte indocristiano* (1978)

2.1 Constantino Reyes-Valerio, una vida en el INAH como químico, fotógrafo, investigador y docente del Patrimonio

Constantino Reyes-Valerio nació en Zinacatepec, Puebla, el 10 de enero de 1922. Cursó la secundaria y preparatoria en la ciudad de Puebla, para después ingresar a la Escuela Nacional de Ciencias Biológicas del Instituto Politécnico Nacional, y en 1952 obtuvo el grado de maestría.

Posteriormente acudió a las conferencias del historiador Francisco de la Maza, quién fue profesor e investigador de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Fue así como comenzó su interés por la época novohispana y se convirtió en su discípulo junto con un grupo de historiadores que se volvieron sus amigos y colegas. Entre ellos estaban Carlos Martínez Marín, Raúl Flores Guerrero, Xavier Moysen, Mario Vázquez, Rosa Camelo, Íker Larrauri, Miguel Messmacher, Jorge Angulo, Alfonso Muñoz, Carlos Navarrete y Luis Luján Muñoz (Cáceres, 2008).

En 1958 fue nombrado Investigador Titular del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). A partir de entonces, hizo viajes a diferentes estados de la República con Jorge Gurría Lacroix y Rosa de Lourdes Camelo para estudiar y fotografiar los numerosos conventos, enriqueciendo así el acervo histórico y fotográfico del país. Como resultado de estas investigaciones, en 1960 hizo sus dos primeras publicaciones: *Tepalcingo* y *Trilogía barroca*. En 1964 publicaría *Juan Gerson. Tlacuilo de Tecamachalco*, en colaboración con Lacroix y Camelo. Estas publicaciones serían el punto de partida para sus numerosas investigaciones acerca del arte novohispano y el arte precolombino, dando paso a la piedra angular de su trabajo y su legado con la publicación del libro *Arte indocristiano. Escultura del siglo XVI en México*, que fue publicado en 1978. Además, estuvo en contacto con historiadores de renombre como el estadounidense George Kubler, de la Universidad de Yale, o el español Diego Angulo Íñiguez, de Sevilla, a quienes agradece en su libro por su apoyo al consultarlos para realizar su investigación sobre el arte colonial del siglo XVI.

Entusiasmado por la historia, decidió inscribirse en la Maestría en Historia de México en Facultad de Filosofía de la UNAM, graduándose en 1981. Durante su carrera como profesor fue docente de “Iconografía y simbolismo cristianos” y fotografía en la Escuela Nacional de Restauración del INAH.

En 1989 publicó *El pintor de conventos. Los murales del siglo XVI en la Nueva España* y en 1993 su última gran obra *De Bonampak al Templo Mayor. El Azul maya en Mesoamérica*, libro que marcó su carrera, combinando la ciencia y la historia al hacer un análisis acerca de la fórmula del color que llamó “azul maya”. Esta investigación estableció un precedente que abrió la puerta a más investigaciones sobre los pigmentos precolombinos y su uso en la época colonial. Giacomo Chiari, Roberto Giustetto y David Carson fueron alumnos de Reyes-Valerio y continuaron con la investigación de los componentes del pigmento. Manuel Sánchez del Río también se interesó por esta fórmula y decidió contactar a Reyes-Valerio para compartir información. Como parte de su experimentación, se dio cuenta de que también podía obtener el color verde: “Es posible, sólo posible, que al calentar menos la paligorskita y las hojas de añil, se produzca el color verde. Esto es lo importante, porque así se aclararía otro de los misterios o enigmas que giran en torno al pigmento maya”. Estas son palabras de Reyes-Valerio en una carta dirigida a Sánchez del Río (Del Río, 2008: 52).

Aunque el tema preferido por Reyes-Valerio fue el arte de los siglos XVI, XVII y XVIII, también mostró interés por la arqueología y acudió a la tutela de Román Piña Chán para aprender acerca de esta disciplina (Silva). En 1985 se convirtió en miembro del Sistema Nacional de Investigadores (CONACYT) y recibió el premio Francisco Javier Clavijero que otorga el INAH por la mejor investigación. En el año 2000 lanzó una nueva edición de *Arte Indocristiano. Escultura y pintura del siglo XVI en México*, al añadir su texto *El pintor de conventos*.

A partir del 2004 fue miembro del Consejo de Asesores del *Boletín de Monumentos Históricos* del INAH, el cual publicó en su tercer número un especial acerca de la contribución de Reyes-Valerio con más de 60,000 fotografías de tema prehispánico al archivo fotográfico de la institución, acervo que se conserva en la Fototeca de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos y la Fototeca Nacional del INAH, situado en el ex convento de San Francisco en Pachuca, Hidalgo (Hernández, 2007: 113).

En 2006 tuvo lugar su lamentable fallecimiento al ser víctima de un asalto en la Ciudad de México. Como parte del homenaje póstumo, en 2008 se publicó el número 12 del *Boletín de Monumentos Históricos* en el que participaron colegas y amigos de Constantino Reyes-Valerio como Eduardo Matos Moctezuma, Alfredo López Austin, Jorge Alberto Manrique, Mariano

Monterrosa Prado, Carlos Navarrete Cáceres, Rosa Camelo, Manuel Sánchez del Río, Miguel León Portilla, Hortensia Rosquillas Quiles, Elsa Hernández Pons y Elsa Hernández Pons, entre otros. En ese mismo año, se construyó la escuela primaria bilingüe (náhuatl - español) "Constantino Reyes-Valerio" en su natal San Sebastián Zinacatepec en el estado de Puebla. Por último, en el 2009 se celebró en la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos los 31 años del *Boletín de Monumentos Históricos*. El evento se acompañó con la develación de placas de los acervos que conforman el Centro de Documentación de la CNMH, una de ellas con el nombramiento de la Fototeca Constantino Reyes-Valerio.

2.2 Primeras publicaciones

2.2.1 *Tepalcingo*

Tepalcingo es una obra publicada en 1960 por el Instituto Nacional de Antropología e Historia. En este proyecto Reyes-Valerio se esfuerza por encontrar las fuentes documentales para situar el origen de este santuario. Afortunadamente, en el Archivo General de la Nación localizó un documento en el cual se establecen las negociaciones necesarias para la construcción del edificio entre las partes implicadas. Como consta en el documento del AGN. Bienes Nacionales. Leg. 627, exp. 5, el santuario se fundó el 5 de marzo de 1681, se inició la construcción el 26 de febrero de 1759 y fue dedicado el 22 de 1782 (Reyes-Valerio, 1960: 9).

La advocación de este templo es Jesús de Nazareno, pues existía desde el siglo XVII en el lugar una imagen con fama milagrosa. El autor nos da un recorrido por toda la historia de la construcción del templo y las diligencias que se llevaron a cabo para poder realizarlo. Además, agrega un capítulo donde explica la procedencia de la iconografía cristiana para poder comprender mejor la fachada del templo de Tepalcingo, según sus palabras (1960: 16).

Posteriormente, con esta información, procede realizar un análisis iconográfico de la portada de Tepalcingo, donde se destacan los siguientes elementos:

Figuras:

- Dios Padre

- San Agustín, San Jerónimo, San Gregorio, San Ambrosio, San Mateo, San Lucas, San Marcos, San Juan, San Pedro y San Pablo. Es decir, los cuatro padres de la Iglesia latina, los cuatro evangelistas, el príncipe de los apóstoles y el apóstol de los gentiles.
- Arcángeles
- Adán y Eva

Episodios pasionarios:

- Apóstoles dormidos, Negación de Pedro, Traición de Judas, Lesión de Malco, Oración del Huerto, Las burlas, Cena pascual, Ecce Homo, Azotes a Cristo, Sepultura de Jesús, Samaritana, Caída de Jesús, Crucifixión

Uno de los elementos estéticos que destaca Reyes-Valerio son las dobles columnas entrelazadas, el cual menciona que fue poco usual y que sólo lo hallamos en un retablo del templo franciscano de Tlalnepantla, en el nicho de la iglesia parroquial de Hueyapan en Morelos y la portada de Jolalpan, Puebla (1960: 65).

Por otra parte, más allá del análisis iconográfico y estético, da a conocer su postura en contra del término *barroco popular*, con el que algunos autores califican a Tepalcingo. Para Reyes-Valerio el arte popular se encuentra en los utensilios de la vida cotidiana y, de acuerdo con Mateo Marangoni y Herbert Read, “raramente incluyen las formas arquitectónicas y mucho menos las religiosas por primitivas que ellas sean”. Sin embargo, continúa, [...] “En nuestro medio, por el contrario, se ha llegado todavía más lejos al inventar lo “barroco popular”, “estilo” dentro del cual se cataloga a todas las fachadas y decoraciones u ornamentaciones de los templos pueblerinos cuyas formas se apartan de las establecidas por los cánones del “buen arte” (Reyes-Valerio, 1960: 70-71). Por su inconformidad con el término concluye diciendo:

En cuanto al imafrente de Tepalcingo, hemos visto ya cómo nos ha contado la historia del teólogo y del artista que unidos y trabajando armónicamente vertieron el fruto de sus inspiraciones y desvelos, aun cuando hayan recreado la traza de un modelo europeo. Su "voluntad de forma" los animó hasta conseguir una obra extraordinaria del arte barroco mexicano, sin las "etiquetas" que ocultan tal vez un menosprecio o una incomprensión para la “suma de energías humanas” que realizaron en una forma y no en otra. Porque tras de estas formas, más allá de las imágenes

burdamente modeladas se esconde algo más profundo que la materialidad o el criterio formalista con que a veces se pretende limitar al arte (1960: 92).

De esta manera, concluye con una transcripción de los documentos oficiales donde se asientan los acuerdos para la fundación y construcción del templo de Tepalcingo.

2.2.3 *Trilogía barroca*

Trilogía barroca también fue publicado en 1960 por el Instituto Nacional de Antropología e Historia. En este trabajo, Constantino Reyes-Valerio hace un análisis de los elementos que componen los conjuntos arquitectónicos de tres localidades del suroeste de Puebla: Tzicatlán, en el que le interesa principalmente la portada barroca, su retablo dorado, su pila bautismal y la decoración de los muros exteriores y ábside (Reyes-Valerio, 1960: 8); Jolalpan, donde destaca dos templos que son característicos del barroco mexicano y uno de ellos posee una fachada policromada (1960: 8); y, por último, Tlancualpican.

La primera de las obras es Santa María Jolalpan, que fue dada a conocer en un artículo periodístico por el señor Othón Lara Barba en 1957. Esta iglesia destaca por el capitel de sus columnas que está formado por el cuerpo de las águilas bicéfalas, emblema de los Austrias (1960: 11) y un par de dobles columnas salomónicas que pretenden retorcerse sobre sí mismas (1960: 15).

Reyes-Valerio determina que los elementos iconográficos que componen la fachada son:

- Pecado original: Adán y Eva contravienen el mandato divino.
- Apostolado: san Pedro y san Pablo inicia la difusión de las enseñanzas recibidas.
- San Mateo, san Marcos, san Lucas y san Juan conservan en sus escritos las palabras del Maestro.
- Fundamentación filosófica de la doctrina: san Jerónimo, san Ambrosio, san Agustín y san Gregorio con sus comentarios a los Evangelios y a la Antigua Ley, establecen la Iglesia en el orden social, filosófico y apologético.

- Importancia de las órdenes conventuales¹³: san Francisco y santo Domingo continúan la labor de los Apóstoles, de los Evangelistas y de los Doctores de la iglesia.
- La misericordia celestial: personificada en los arcángeles, guardianes y mediadores de Dios y los hombres.
- La Virgen María: intercesora por excelencia (1960: 23-25).

Después, hace una comparación entre las fachadas de Santa María Jolalpan y el Santuario de Jesús Nazareno de Tepalcingo. El elemento arquitectónico que emparenta a las dos obras es el par de columnas situadas en el segundo cuerpo de los imafrentes y el escudo con las águilas bicéfalas (1960: 26). Además, los elementos iconográficos se repiten, pero con mejor desempeño en Tepalcingo.

En segundo lugar, Reyes-Valerio estudia San Lucas Tzicatlán, con su característica fachada, formada por dos cuerpos, tres calles y remate. El vano de entrada cuenta con un arco trilobulado con jambas sencillas y exentas de decoración, a diferencia de las impostas, donde se ha puesto un pequeño ornato floral o geométrico. Reyes-Valerio señala que en las columnas la división del fuste en pequeños tambores, recuerdan los lineamientos del arte manuelino y, remotamente, a las columnas del arte hindú (1960: 29).

Los elementos iconográficos señalados por el autor son:

- San Pedro, san Antonio, san Pablo y san José
- Jesucristo con la cruz a cuestras
- Adán y Eva
- Dos mujeres, quizás la Virgen María y María Magdalena
- San Juan Bautista
- San Lucas, el patrono del pueblo (1960: 31-35).

También destaca que en el interior se encuentran dos elementos importantes:

¹³ Originalmente, Reyes-Valerio lo refiere como *Órdenes Monásticas*, pero lo correcto es llamarlas *órdenes conventuales*, ya que en la Nueva España no se establecieron monasterios.

- Retablo dorado plano, que tiene dos cuerpos y remate semicircular y está dividido por pilastras estípites en tres calles. Contiene algunas esculturas de las que destaca san Lucas, la Virgen María con el Niño en brazos, el Padre Celestial, Jesucristo y el Espíritu Santo, policromados.
- La pila de agua bendita policromada (1960: 36).

El tercer conjunto estudiado es Santa María Tlancualpicán, que posee una fachada similar a la de San Lucas Tzicatlán. Consta de tres calles, en la central del primer cuerpo va la puerta de entrada en arco de medio punto sostenido por jambas lisas (1960: 37).

Los elementos iconográficos mencionados por el autor son:

- La caída de Jesús cargando la cruz, pero con la diferencia de que otro personaje lo jala mediante una cuerda.
- San Pedro y San Pablo
- San Agustín
- La Virgen María
- La paloma del Espíritu Santo
- San Gabriel
- Acota un ángel descendente, que algunos autores han querido identificar en otras obras como la imagen del dios Xolotl prehispánico (1960: 41).

El cuarto conjunto es Santa Ana Jolalpan. La fachada está formada por tres cuerpos y remate. Los tres cuerpos poseen “esbeltas columnas salomónicas de factura proporcionada. [...] El arco de la entrada es de medio punto sobre jambas sencillas y las enjutas lisas ofrecen un dibujo policromado” (1960: 42).

Las figuras iconográficas que señala el autor son:

- La Virgen de Guadalupe o santa María de Guadalupe (en las otras iglesias se representa a la Virgen María)
- San Pedro y San Pablo

- David y Salomón (figuras pintadas)
- Dos figuras humanas, una masculina y otra femenina, ambas sostienen unas cornucopias (1960: 42-43).

Al terminar el análisis de las fachadas, el autor menciona que la principal dificultad para continuar estudiándolas es que se desconoce la fecha exacta de su edificación. En el caso de Jolalpan, menciona que se encuentra una lápida fechada el *2 de mayo de 1753*; en Tzicatlán hay, “en el muro norte del templo, una puerta tapiada ostenta la fecha de 9 de abril de 1761 y un poco arriba, se alcanza a leer que la bóveda se puso el 23 de mayo de 1772” (1960: 46).

El autor atribuye la peculiar ornamentación de estos conjuntos a la influencia de Tepalcingo en los peregrinos que visitaban el Santuario de Jesús Nazareno (1960: 48), pero invita a los investigadores a realizar más estudios y descubrir el origen de la ornamentación de Tepalcingo y su posterior influencia sobre Tzicatlán y Jolalpan.

2.3 Arte Indocristiano. La escultura del siglo XVI en México

2.3.1 Las escuelas conventuales *versus* educación precolombina

Este punto es importante porque Reyes-Valerio se interesa especialmente en la educación que recibieron los indígenas como parte de la labor de evangelización. En especial hace hincapié en la ubicación de las escuelas conventuales donde se instruyeron a los niños y jóvenes indios. Él propone que estas escuelas estuvieron dentro de los conventos y que, por ende, los murales que fueron pintados dentro de esos conjuntos funcionaban como material educativo para los indígenas. Se sirve de algunas citas de los cronistas del siglo XVI, como fray Jeronimo de Mendieta, para argumentar su propuesta de ubicación:

A un lado de la Iglesia que es[tá] comúnmente a la parte del norte, porque a la del medio día [sur] está el monasterio, está en todos los pueblos edificada una escuela, donde cada día de trabajo se juntan los cantores, acabada la misa mayor, para proveer lo que se ha de cantar las vísperas [...] En la misma escuela, en otra pieza por sí, o en la misma si es larga, se enseñan a leer los hijos de la gente más principal, después que han sabido la doctrina cristiana, la cual solamente se enseña

a los hijos de la gente plebeya allá fuera en el patio, y sabida ésta los despiden (Reyes-Valerio, 1978: 81).

Para Kubler, de manera general, los edificios eran construidos en primer lugar con materiales provisionales como madera, adobe y paja y que sólo los de mayor importancia, como los conventos, se edificaron posteriormente con piedra, se ocupa del lugar de las escuelas. En su opinión, las escuelas indígenas estaban adjuntas a los conventos y estas quedaron siempre en materiales temporales (Kubler, 1982: 573) por lo que no habrían dejado huellas tras desaparecer. Por su parte, Mc Andrew argumenta que “la escuela de artes y oficios para indios adultos estuvo a veces en el núcleo monástico, pero lo más probable es que haya estado en un edificio separado, situado al frente del atrio, pero necesariamente unido a él por medio de la portería” (Reyes-Valerio, 1978: 79).

Sin embargo, Reyes-Valerio, se apoya sobre todo en la mencionada cita de Torquemada (“la doctrina cristiana, la cual solamente se enseña a los hijos de la gente plebeya allá fuera en el patio”) para reafirmar su hipótesis. Concluye: “nos vemos obligados a aceptar que el convento y la escuela ocuparon el mismo sitio, fueron una sola unidad conforme lo advertiremos al citar a Torquemada. De aquí también las confusiones en que incurrieron involuntariamente tanto Kubler como Mc Andrew” (1978: 82).

Pero, las excavaciones arqueológicas han dado la razón a los historiadores estadounidenses. La existencia de una escuela exterior en los conventos fue comprobada por el arqueólogo Mario Córdova Tello en su tesis de licenciatura titulada *El convento de San Miguel de Huejotzingo, Puebla. Arqueología histórica* de 1991. Este trabajo fue el resultado de una excavación arqueológica se llevó a cabo en 1980 a cargo del arqueólogo Eduardo Melo.

Asimismo, es posible presumir la existencia de una escuela donde se educaba a los hijos de los nobles indígenas. Esta no fue detectada en excavación, sin embargo, como no se encontró el cerramiento de la dependencia anexa al templo, creemos que dicha habitación se prolongaba hacia el norte y que ese espacio bien pudo utilizarse como escuela para los infantes indios

[...] Entonces, si dicha dependencia anexa al templo se hallaba sin cerramiento, es probable que las construcciones se prolongaran al norte y que en ellas se localizara la escuela de los nobles niños indios (Tello, 1991: 75-76).

Reyes-Valerio insiste en la idea de que las escuelas conventuales estuvieron dentro de los conventos porque esto le ayuda a apoyar y desarrollar su tesis de que la educación cristiana se

impartía a los niños indígenas por medio de los murales e imágenes que se encontraban dentro del convento. Es decir, estos funcionaban como material didáctico para su formación. No obstante, como hemos observado al revisar a los diversos autores, los elementos mesoamericanos son representados con mayor frecuencia en el exterior en programas que están hechos para los indígenas. Las pinturas dentro de los conventos son para los frailes, asunto muy debatido sobre el que volveremos después.

El tema de la educación se aborda con mayor profundidad en la segunda edición de su libro *Arte indocristiano*, que fue publicada en el año 2000, con una diferencia de 22 años con respecto a la primera edición de 1978 y que, como se ha dicho, incluye su obra sobre la pintura mural conventual, publicada en 1989. En la primera edición se explica ampliamente la procedencia de los frailes mendicantes y su formación en Europa, así como la educación impartida por estos a los niños y jóvenes, la cual, según las palabras de Reyes-Valerio, tiene ciertas similitudes con la educación precolombina. La educación del monacato en la Europa medieval es fundamental:

En el seno de los monasterios se fundaron escuelas, especialmente en la época de Carlo Magno a finales del siglo VI y principios del IX, las cuales eran de dos tipos. Una recibía alumnos internos, los *pueri oblati* que eran ofrecidos por sus padres y se les preparaba para la vida monástica, y a la institución se le llamaba *schola claustris* o escuela interna [...] La otra escuela fue *la externa* y a ella acudían niños y jóvenes de mayor edad que los anteriores. Se les preparaba para ser sacerdotes o bien para vivir como laicos en la sociedad mundana. La enseñanza que recibían era menos rigurosa y extensa que la de los anteriores y tampoco estaban sujetos al régimen de la disciplina monacal de modo tan riguroso (1978: 40-41).

Sin embargo, esta educación queda muy lejos para el siglo XVI. Las órdenes conventuales llegadas a Nueva España no tuvieron escuelas de formación para laicos en Europa hasta la creación de la Compañía de Jesús en el siglo XVI, que sí se dedicó a la educación de las élites locales en las ciudades donde establecieron sus centros.

A pesar de ello, Reyes-Valerio destaca el paralelismo entre la educación precolombina y la monástica, pues también en aquella había dos escuelas:

De acuerdo con los cronistas, hubo dos escuelas básicas: el *telpochcalli* y el *calmécac*, con sus ramas masculina y femenina. En líneas generales, la primera fue más numerosa y se encargaba del entrenamiento militar y de algunas actividades de tipo civil. La segunda, de miras más

selectas, educaba a sus alumnos principalmente en el aspecto religioso, que lo abarcaba todo, pero también instruía sobre la ciencia de ese tiempo, la historia, la economía, la política, el comportamiento social, las leyes, la astrología (muy relacionada con la astronomía) y el arte, puesto que, como se verá adelante, los artistas eran sacerdotes y maestros en la rama que tenía asignado el calmécac: pintura, escultura, arquitectura, orfebrería, cerámica o plumaria, ya que es posible que haya habido cierta especialización (Reyes-Valerio, 2000: 31).

Para Reyes-Valerio estos dos modelos educativos convergen en el siglo XVI posterior a la conquista y sirvió para la evangelización de los indígenas, que se componía de tres fases: cristianización, educación y civilización de los indios (1978: 81). Así fue como se estableció un modelo donde existía la *schola claustris* y la escuela externa, siendo la primera la más importante, ya que según palabras de Reyes-Valerio se encontraba dentro del propio convento: “En tales edificios establecieron sus escuelas en las que recogieron a los hijos de la nobleza indígena, en tanto que los hijos de los plebeyos recibían su educación en el exterior de los edificios, en el atrio, y, desde luego sería menos avanzada” (1978: 70). Esta formación era de suma importancia para poder capacitar a los niños y jóvenes, ellos mismos posteriormente servirían como predicadores de la fe cristiana y ayudarían a la labor de evangelización fuera de los conventos (1978: 70).

Pero, esta comparación resulta forzada ya que la educación conventual estaba destinada exclusivamente para jóvenes novicios que iban a entrar a la orden o para formar a los propios miembros de las comunidades en Gramática, Artes (Filosofía) y Teología, de cara a la predicación.

De acuerdo con Antonio Rubial, se establecieron dos tipos de conventos: los situados en pueblos de indios y los erigidos en villas de españoles (1989: 136). Los conventos rurales tenían pocos frailes, generalmente menos de cinco, los conventos urbanos podían albergar desde una decena hasta un ciento de religiosos, pero esta regla dependía en gran medida del espacio y de las posibilidades económicas de cada convento. En ese sentido, si las condiciones del convento lo permitía eran destinados a noviciado:

En el noviciado se incluían todas aquellas personas que pretendían tomar el hábito de la orden; en los estudios que la pedagogía medieval dividía en Gramática, Artes [Filosofía] y Teología se preparaban para el sacerdocio los religiosos ya profesos, que estudiaban, además, lenguas indígenas (Rubial, 1989: 136).

Ahora bien, las escuelas que se hicieron para la evangelización y educación de los indios fue hechas con el propósito de enseñarles:

la doctrina cristiana, a leer, escribir, cantar y tocar algún instrumento musical [...] existía una gran variedad de oficios en los cuales se instruía a los indios: cantera, ebanistería, sastrería, bordados, orfebrería, alfarería, escultura, pintura, herrería, etcétera. Con ello se daba a los indígenas un medio de subsistencia y se tenía a la mano trabajadores cualificados para las obras y decoración de los suntuosos conventos e iglesias agustinos (1989: 146-47).

Es así cómo podemos ver la diferencia entre la enseñanza para novicios, que se impartía en el propio convento, y los espacios destinados a la enseñanza de diversas materias para los indígenas. En consecuencia, a pesar de que los indígenas posiblemente llegaron a tener acceso al interior de los conventos, la pintura mural no estaba destinada para su educación, si no para la formación religiosa de los novicios y, sobre todo, para los frailes que lo habitaban.

2.3.2 Relación entre la educación del indígena en el calmecac y la inclusión de símbolos mesoamericanos en los edificios conventuales.

Dentro del estudio de Reyes-Valerio sobre la intervención indígena, nos encontramos con dos puntos fundamentales:

- En los proyectos arquitectónicos, los frailes llevan a cabo la dirección y los indígenas constituyen la mano de obra (Reyes-Valerio, 1978: 168). Algunos de los frailes contaban con experiencia arquitectónica suficiente para encargarse de la construcción de conventos, además de no precisar mayor esfuerzo, ya que “la mayor parte son fábricas bien sencillas y los planos son, con pequeñas variantes, casi los mismos” (1978: 169).
- La ornamentación se deja en manos de los indígenas, quienes tienen distintos niveles de formación y experiencia: aprendices, oficiales y maestros (1978: 171).

Queda claro, para Reyes-Valerio y por lo que se refiere a la arquitectura, que la mano de obra indígena fue sólo eso, ya que sus antecedentes arquitectónicos no se hicieron presentes ni se consultaron en el momento de conformar los conventos del siglo XVI. Algo diferente, según Reyes-Valerio, sucedió en lo referente a la ornamentación. En su opinión, tanto la pintura como la escultura estuvieron a cargo de los indígenas.

El arte novohispano conventual se llevó a cabo bajo la tutela de los frailes y con la mano de obra de los indios. Aunque en su mayoría eran destinados al trabajo rudo de la arquitectura, también hubo indígenas dedicados a la ornamentación de las construcciones. El autor los divide en dos grupos diferenciados por edades lo que, en su opinión, dará lugar a diferencias en cuanto a la mayor o menor existencia de elementos prehispánicos: 1) “jóvenes y adultos con experiencia previa en las construcciones prehispánicas y que fueron entrenados por los misioneros *in situ*; 2) [...] aquellos niños que fueron educados primeramente en las escuelas pueblerinas y más tarde ingresaron a la escuela de fray Pedro de Gante, en San José de los Naturales, o asistieron a la escuela agustina de Tiripitío” (1978: 121).

El autor se ocupa de señalar el desempeño o habilidades de la mano de obra indígena como si estuviera adscrita a un gremio, pues retoma la clasificación de trabajadores correspondiente a este tipo de asociaciones profesionales:

Aprendices: ellos se encargaban de las tareas más sencillas como la preparación de los materiales, pero también participaron en la intervención de algunas piezas y se puede identificar por “lo desaliñado del corte de la piedra o del dibujo [...] En ocasiones los miembros del cuerpo son deformes, o muy cortos o desmesurados. La composición adolece de varios defectos. El tallado en bisel es todavía más acusado” (1978: 172). Con ello se denota la falta de práctica y la limitación en el dominio de la cantería. Algunos ejemplos donde se puede ver esto es en la portada del templo de Santo Tomás, Hidalgo; la portada de Santa Mónica y el púlpito de la iglesia conventual de Huaquechula, Puebla (1978: 176).

Oficiales: ellos estaban un poco más preparados y se encargaban de algunas tareas con mayor responsabilidad, “los rasgos son más limpios, el dibujo está mejor acabado. Aún les falta dominar varios aspectos técnicos, pero las equivocaciones son menores” (1978: 176). Algunos ejemplos de este nivel los podemos observar en la portada lateral y las capillas posas del convento de Huejotzingo y la pila bautismal de Zinacantepec, México (1978: 181).

Maestros: ellos fueron los responsables de los trabajos más detallados y complejos, además de estar a cargo de la vigilancia en el desempeño de los dos niveles anteriores. “Las proporciones de la figura humana están bien definidas, y aun cuando no ha desaparecido el corte en bisel no menoscaba la calidad de la obra en manera alguna” (1978: 189). Algunos ejemplos que menciona son los medallones de la portada principal de Huejotzingo y la capilla abierta de Tlalmanalco, en esta se encuentra “la obra maestra que los escultores trabajaron para los franciscanos [...] Cada detalle ha sido ejecutado, ya se trate de los adornos florales o de la serie cuidadosamente de rostros extraños que aparecen en toda la capilla” (1978: 192). También señala la portada de

Chimalhuacán, Chalco, “los leones que llenan dos de los cuarteles del escudo de Castilla y León tienen tratada la cola como si fuera una imagen del *“acatl”* prehispánico” (1978: 200). El convento dominico de Coixtlahuaca, “el trabajo nos recuerda un parentesco lejano con la escultura del complejo arqueológico de Mitla. Tampoco faltan muestras de la intervención de la iconografía prehispánica en las vírgulas que salen de la boca de uno de los personajes en el tercio inferior izquierdo, la forma indígena de atar la piedra que representa el isopo a la pértiga, o la forma de representar el chorro de sangre que sale del corazón atravesado y el de la oreja cortada a Malco (1978: 204).

2.3.3 La pintura y la escultura, diferencias entre dos medios de expresión.

Por otro lado, Reyes-Valerio hace un comparativo entre la escultura y la pintura, por lo que acota que, aunque la producción pictórica fue de mayor envergadura, esta muestra menos signos o símbolos de la cultura mesoamericana que la escultura y atribuye esto al diferente grado de educación mesoamericana adquirida previamente por quienes las realizaron, jóvenes y niños indígenas. Es decir, la clave está en los conocimientos de la cosmogonía y de las técnicas de trabajo mesoamericanas que los indígenas habían acumulado antes de formarse en las escuelas conventuales y el colegio de San José de los Naturales. En opinión de Reyes-Valerio, como la escultura demuestra mayores conocimientos en cuanto a símbolos prehispánicos y su significado, esta debió ser realizada por los canteros adultos (Reyes-Valerio, 1978: 170).

Para el autor, es de gran importancia abordar el tema de la pretendida superioridad estética del arte occidental. Para ello argumenta la diferencia entre el canon estético de Occidente a partir del Renacimiento y el canon estético prehispánico. En este sentido, la producción prehispánica tiene propósitos rituales y religiosos, al igual que las civilizaciones y periodos anteriores en Europa, por ejemplo, en la Edad Media, con la que comparte similitudes formales. En ambos casos, la funcionalidad es la misma. Reyes-Valerio clasifica al arte realizado por los indígenas en el siglo XVI como un “arte monástico al igual que lo fue parte del visigodo, el románico y los principios del gótico” (1978: 119).

Además de la diferente manufactura, también es imprescindible señalar los símbolos o figuras prehispánicas que se han detectado en la ornamentación de los conventos, lo cual hace a Reyes-

Valerio plantearse las siguientes preguntas: “¿Qué es lo que intentó decirnos el indio al incluir uno que otro signo que, dentro del contexto conceptual de su religión, estaba cargado de conceptos? [...] ¿Cómo es que permitieron los frailes la inclusión de estas reminiscencias tan cargadas de conceptos?” (1978: 125). Para él, una de las respuestas para que esto fuera posible es que “los evangelizadores no estaban suficientemente capacitados para reconocer la inmensa variedad iconográfica prehispánica” (1978: 126). Además, considera que los símbolos encontrados van dirigidos a un pueblo que los comprende y que tiene una profunda conexión con su significado (1978: 126).

2.3.4 Un nuevo término: no tequitqui, sino indocristiano.

A pesar de que anteriormente se habían analizado los símbolos prehispánicos presentes en el arte colonial del siglo XVI en México, el español José Moreno Villa es el primero que propone un término para referirse a la presencia de la mano indígena, y decide llamarlo *tequitqui*.

Para inventar el término *tequitqui* hemos de tener presente en primer lugar lo que significa la voz árabe mudéjar (Mudechan). Significa, tributario. El hombre mudéjar era el mahometano que sin cambiar de religión quedaba por vasallo de los reyes cristianos durante la Reconquista. Vasallos y tributarios fueron aquí los indios. ¿Por qué no buscar la palabra equivalente en azteca y bautizar con ella, como se hizo allá, a las obras que presentan rasgos de esa especialísima amalgama de estilos? La cuestión no es indiferente. A cada cosa hay que llamarla por su nombre si queremos entendernos. Y a lo de México no se le puede llamar mudéjar aunque concuerde con ese modo hispánico en ser una interpretación de diversos estilos, según su tradición propia y su modo de labrar. Yo propongo la antigua voz mexicana 'tequitqui', o sea, tributario (Moreno Villa, 1942: 16).

Sin embargo, para Reyes-Valerio este término es inadecuado porque considera que en el caso del arte indígena, éste se encontraba supeditado a la religión cristiana por lo que no logró conservar símbolos ni formas propias de su cultura, sólo quedaron pocos ejemplos de estos símbolos. A pesar de que en ambos casos el arte era una manera de tributar a la Corona española, en la Nueva España el modelo europeo fue predominante, tanto en la arquitectura como en la ornamentación, ya que cualquier manifestación que reflejara el culto a los dioses mesoamericanos estaba prohibida por considerarse demoníaca, al respecto dice:

[...] es verdad que el indio era tributario de la Corona Española; lo había sido ya de sus propios gobernantes, de manera que lo mismo le daba pagarle a un amo que a otro, pero existe gran diferencia entre conservar la propia religión como le ocurrió al mahometano¹⁴, que verse obligado duramente a olvidarla para aceptar una creencia extraña (Reyes-Valerio, 1978: 137).

Además, Reyes-Valerio se encuentra en desacuerdo con los juicios de valor estético que Moreno Villa da sobre las manifestaciones indígenas, ya que las ve peyorativas: “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” (Moreno Villa, 1942: 10). Para Reyes-Valerio es importante recalcar que el análisis del arte del siglo XVI en la Nueva España no debe basarse únicamente en los valores estéticos de las piezas, sino también en su contexto histórico, porque “a cada civilización le corresponden una serie de valores y sólo de acuerdo con ellos se puede juzgar tal o cual obra” (Reyes-Valerio, 1978: 131).

En este sentido, hubo un punto de convergencia entre el arte cristiano colonial y el arte precolombino, ya que su propósito era estar al servicio del culto que ejercían, en ambos casos se buscaba satisfacer una necesidad ritual y religiosa por lo que su aspecto no era tan importante como su funcionalidad:

El artista interpretaba en sus obras no sólo su propio concepto de la vida, su propia “filosofía”, su lucha constante en el mundo, sino también la de la sociedad de la que formaba parte integral. Cada obra prehispánica era ampliamente pensada y sentida por el artista que la ejecutaba y por quien la dirigía, el sabio, el *tlamatini*, en posesión de todos los conocimientos disponibles en su tiempo y adquiridos tras larga y paciente tarea en sus escuelas y en la vida cotidiana (1978: 151).

En esta etapa, los artistas indígenas tuvieron que seguir a los frailes, quienes eran los nuevos guías espirituales para así poder llevar a cabo las piezas requeridas en la ornamentación de los conventos. A pesar de la resistencia que pudo existir en las comunidades indígenas, un gran número de indios se vio involucrado en la construcción de los nuevos templos. Gracias a esta asimilación fue posible completar la tarea de emprender la edificación de tantos conventos.

La parte espiritual del indio es de suma importancia, tomando en cuenta el proceso traumático que supuso la conquista. A pesar de que la evangelización se mostró un poco menos violenta y

¹⁴ En realidad, Reyes-Valerio no conoce bien la situación de la Edad Media hispana. Las obras construidas por musulmanes en la península son iglesias y otras construcciones realizadas para cristianos, donde no incluyeron sus creencias. No se han conservado mezquitas, donde la expresión plástica tuvo que ser distinta.

ofrecía al indígena cierto grado de protección, como señala Reyes-Valerio, no dejó de ser una imposición y estos signos se hicieron presentes en su trabajo, “en las obras indocristianas del siglo XVI existe esa “sensibilidad espiritual” impresa de manera profunda, mostrándonos el desequilibrio de conciencia y de espíritu del hombre que las ha forjado” (1978: 164). Reyes-Valerio le da mucha importancia al estado espiritual del indio, ya que éste influye de manera directa sobre su creatividad y el desarrollo de sus prácticas artísticas, como en este caso la cantería y la pintura. Entonces, él retoma el objetivo de acuñar un término para la intervención indígena del siglo XVI, por lo que decide denominarlo “arte indocristiano”.

Porque es indio y es cristiano el fruto de esa unión dramática, y es, también, un hecho histórico contra el cual puede haber discusiones, pero no argumentos. Lo uno evoca lo otro de manera positiva por estar incluidos dentro del mismo fenómeno social en el cual se han integrado como una necesidad lo indígena y lo cristiano y también la intención de aquellos hombres que hicieron posible esa expresión vital que fue y es su arte: el Arte Indocristiano (1978: 127).

El autor considera que se formó una relación simbiótica entre españoles e indígenas, que se fortaleció conforme avanzaba el proceso de evangelización y ambas culturas se fueron adaptando mutuamente, por lo que se logró el crecimiento sociocultural y, por consecuencia, incrementó el desarrollo artístico en los conventos. Las figuras que lo posibilitaron son muy claras: “el fraile como creador de cultura y de un nuevo modo de vida en el indígena; y el indio como receptor de esa voluntad y recreador de aquellos afanes que fueron integrando paulatinamente en su propio modo de pensar, de sentir, de ser” (1978: 127). Finalmente, la interacción entre ambas civilizaciones logró una integración sociocultural que generó una nueva identidad entre sus individuos.

2.3.5 El inicio de un registro de elementos mesoamericanos

Una de las aportaciones esenciales de Reyes-Valerio es la identificación de los símbolos precolombinos en la arquitectura del siglo XVI, al generar un registro bastante amplio acerca de estas intervenciones. Finalmente, en este estudio –dice– “se hallaron ciento veintinueve motivos en el examen de ciento sesenta y seis edificios” (Reyes-Valerio, 1978: 221) dando como resultado un catálogo donde se clasifican los mismos. Para el autor, el valor de un conjunto arquitectónico se incrementa conforme aumenta el número de símbolos precolombinos. De manera discreta, esto fue una respuesta contraria a la aseveración de Kubler, cuando menciona

que las reminiscencias mesoamericanas son poco comunes por su tendencia general a la extinción (Kubler, 1961:14).

Algunos de los elementos que se identificaron y los más recurrentes son el Nahuíollin o 4 movimiento Sol, señalados en los conventos de Malinalco, Culhuacán y Yauhtepec, en este último caso “constituido por dos lazos unidos entre sí sobre un fondo negro” (Reyes-Valerio, 1978: 241); la vírgula, que simboliza la palabra o el canto, señalados en los conventos de Itzmiquilpan y Actopan en Hidalgo, Calpan en Puebla (1978: 222); las mariposas, “aunque en el arte prehispánico no hemos observado este diseño en particular, la mariposa fue importante para la mentalidad indígena, y correspondía a las diosas del fuego, según la opinión de Walter Krickeberg” (1978: 262). Las mariposas pueden estar representadas por una combinación de hojas y flores como en el caso del arco de la iglesia conventual de Teposcolula, Oaxaca.

El águila y el tigre son otros elementos igual de importantes que se han encontrado en la pintura mural del siglo XVI. El águila representa a Huitzilopochtli y el tigre simboliza el nahual o disfraz del dios Tezcatlipoca, “el águila y el tigre -dice Alfonso Caso- son los animales que encarnan las potencias de la luz y las tinieblas” (1978: 234). Algunos ejemplos señalados son: La Anunciación a la Virgen flanqueada por las figuras del águila y del tigre en Cuauhtinchan, Puebla; el águila que se halla en el presbiterio de la iglesia conventual de Itzmiquilpan, Hidalgo, acompañada de otros motivos de corte indígena como el penacho, el banderín, el escudo y las vírgulas (1978: 237).

El Chalchihuitl, 'chalchihuite' o rodete es otro elemento de procedencia prehispánica que se representó con bastante frecuencia en varios templos y conventos. Puede o no llevar un agujero en el centro y simboliza lo precioso (1978: 272) o en su caso el líquido precioso o sangre, el autor nos dice que este símbolo está presente en la mayoría de los conventos franciscanos como en el caso de Huejotzingo, Calpan, Apasco, Otumba y Tecali entre otros. Sugiere que este signo puede ser un elemento sincrético de interpretación, ya que ambas culturas consideran la sangre como algo sagrado, “la sangre de Cristo, según enseñaban los frailes a los indios, fue derramada para salvar al hombre. Para el indio, equivalía al líquido precioso y necesario para que pudiera continuar el Sol su carrera por el Universo” (1978: 276), contrario al argumento de que toda representación indígena es una señal de “resistencia” ante la nueva cultura.

2.4 Repercusión de la obra: autores a favor y otras propuestas de interpretación del arte del siglo XVI

Antes de que Constantino Reyes-Valerio desarrollara su propuesta sobre el arte indocristiano, fueron muchos los autores que se cuestionaron la validez del término tequitqui, acuñado por José Moreno Villa. La historiadora Martha Fernández, dirigida por Jorge Alberto Manrique, hizo un recuento de la fortuna del término en su tesis de licenciatura. Los autores estudiados fueron Diego Angulo Íñiguez, Manuel Toussaint, Justino Fernández, Pedro Rojas, John MacAndrew, Jorge Alberto Manrique, Elisa Vargas Lugo y Enrique Marco Dorta.

Martha Fernández concluye: “el arte tequitqui, no obstante, no puede ser considerado solamente como popular. [...] juzgamos el carácter de la talla para clasificar una obra tequitqui de popular o culta, pues podríamos decir que el tequitqui dependió en mucho de la habilidad, y a veces también del grado de especialización, de los artistas que las realizaban” (1976: 208).

Fernandez consultó a Reyes-Valerio para la realización de esta tesis y aunque no lo cita directamente, puede verse su influencia en el texto, cuando la autora afirma que el arte tequitqui tiene los elementos formales europeos, pero es original gracias al sentir estético indígena que se encuentra impreso en él (209).

Constantino Reyes-Valerio trató de posicionar su tesis de que los niños de la elite mesoamericana aprendían en el convento como si todo en él estuviera preparado como escuela de doctrina católica. Esta idea, al parecer, se desprende de Anita Brenner, ya que en su libro *Ídolos tras los altares* retoma los textos de Sahagún y menciona que los niños y jóvenes fueron llevados a las casas de los frailes (que son los conventos) y ahí fueron educados bajo la doctrina cristiana (Brenner, 1929:149). Los autores posteriores parece que no aceptaron la ausencia de una gran escuela en el atrio y junto a la iglesia, como mencionan todos los cronistas del siglo XVI. Sin embargo, esto no invalidó la tesis sobre la pintura didáctica para indígenas. Es decir, los autores continuaron insistiendo en que los murales estaban destinados al aprendizaje de los indígenas y, para ello, fueron ampliando los lugares a los que tenían acceso. Para muchos autores la población tiene acceso a diferentes estancias del convento y no solo eso, sino que sus pinturas están pensadas para los indígenas, para quienes servirían como instrumentos didácticos.

A continuación, vamos a ordenar por categorías las diferentes opiniones y contribuciones de diferentes investigadores del arte novohispano del siglo XVI.

2.4.1 La función didáctica de las pinturas para el aprendizaje de los indígenas

Para Elisa Vargas Lugo y Marco Díaz, la decoración de los conventos estaba enfocada al adoctrinamiento de los nuevos convertidos. Su función era didáctica:

Bello y lúcido adorno de los claustros fueron las series de lienzos que representaban vidas sagradas. Todos los conventos y muchas iglesias optaron por el útil sistema didáctico de relatar, por medio de pinturas, las extraordinarias biografías de sus santos fundadores o de los personajes divinos de la historia sagrada. Entrado el siglo XVII, estas series pintadas en telas de diversos tamaños -según las dimensiones de cada edificio- sustituyeron la ornamentación mural con que se engalanaron los monasterios a lo largo del siglo XVI (1975: 59).

Sin embargo, María del Consuelo Maquívar añade a esta función la de servir como objeto devocional para los frailes.

esta pintura siempre tuvo un doble objetivo: en primer lugar, había que educar a la población indígena en los principios fundamentales de la doctrina cristiana y en segundo lugar, siempre se pretendió exaltar a los fundadores y santos de la orden que habitó y evangelizó el sitio, ya que las vidas ejemplares de los sagrados personajes eran plasmadas en los muros para la edificación espiritual de los habitantes del lugar (Maquivar, 1998: 31).

Según Maquívar, los indios tenían acceso a los claustros bajos de los conventos, pues la clausura estricta sólo se aplicaba a los claustros altos, donde se encontraban las celdas de los religiosos.

Elena Isabel Estrada de Gerlero considera que los indígenas fueron los principales receptores de las imágenes conventuales. Este convencimiento le lleva a hacer afirmaciones como la siguiente, al hilo de la imagen del «Verdadero religioso» pintado en la base de la escalera en el convento de los agustinos de Cuitzeo. En su opinión, la figura se habría puesto como modelo de renuncia y sacrificio no para los frailes, sino para los indígenas:

Si bien la autodisciplina ha sido un medio eficaz en la meditación y la contemplación mística, los frailes mendicantes no dudaron en extenderla al pueblo, tanto en Europa como en América. Este aspecto de la mortificación está claramente subrayado en el mural del cubo de la escalera del convento agustino de Cuitzeo (Gerlero, 2011: 200-201).

No obstante, esta posición no impide a la autora hacer declaraciones aparentemente contradictorias cuando explica que los programas pictóricos:

Fueron ideados en estrecha adecuación con los edificios que los recibieron; es decir, el sentido simbólico-litúrgico de las dependencias del recinto conventual determinó muchas veces la temática de los murales. Si el claustro corresponde simbólicamente al paraíso y la esencia de la vida monacal, los temas afines a estos significados son los de la vida y pasión de Cristo, como en Tezontepec, Epazoyucan, Acolman, Atotonilco el Grande y otros tantos. Las escenas se localizan primordialmente en los testeros, en tanto que las series hagiográficas están representadas en los estrechos muros de sostén de los arcos, como en Tetela del Volcán, el primer claustro de Acolman, Tlayacapan o Zacualpan de Amilpas. Las figuras de los evangelistas o doctores de la Iglesia a veces refuerzan simbólicamente los cuatro pilares de apoyo de la arquería claustral, por ejemplo, en el caso de Acolman (Gerlero, 2011: 532).

En este punto Estrada de Gerlero se separa de Constantino Reyes-Valerio, quien no tiene en cuenta la función de las estancias a la hora de su decoración, es decir, no establece una relación causal entre el programa expuesto y el lugar donde se expone.

En cualquier caso, para Estrada de Gerlero no parece que el destinatario de las imágenes determine su contenido. Sus interpretaciones de los programas trascienden el objetivo que les atribuye Reyes-Valerio, es decir, adoctrinar a los indígenas en la nueva religión, pues abordan temas muy diversos.

2.4.2 La diferencia entre pinturas didácticas para los indígenas y devocionales para los frailes

La tesis es enunciada por George Kubler: “Es obvia la diferencia funcional entre las pinturas destinadas a la edificación pública, como las de los templos, capillas y porterías; y las pinturas para la meditación y ejercicios espirituales de los frailes en los diferentes salones conventuales, pasillos de los claustros y sacristías” (Kubler, 1982: 439-440). María Celia Fontana considera muy adecuado este marco de referencia:

La revisión sistemática de la pintura mural novohispana orienta a retomar como parámetro de análisis más adecuado una antigua tesis de George Kubler. El autor estadounidense, a finales de los años cuarenta del siglo pasado, es concluyente sobre la naturaleza de los murales *públicos* y *conventuales*, según términos utilizados por él mismo (2013: 247).

2.4.3 Los indígenas continúan con sus creencias de manera subrepticia e incluyen en los espacios conventuales elementos de su cosmogonía y devociones.

David Wright ha estudiado fundamentalmente el pueblo otomí y, en ese contexto cultural, ha analizado la pintura de la iglesia agustina de San Miguel en Ixmiquilpan, Hidalgo. Como su interés es evidenciar la resistencia cultural desarrollada por los otomíes desde el siglo XVI hasta la actualidad, describe las pinturas murales de la iglesia, pero prioriza unas sobre otras y solo describe las que considera de exclusiva tradición europea.

Hay un gran friso grutesco, a la altura del arranque de la bóveda de cañón que cubre el coro y la nave, unos 15 m sobre el piso del templo. En este friso no se encuentran los signos pictóricos indígenas, sino motivos grutescos, en los que se integran medallones con monogramas y otros motivos alusivos a Jesús, María y San Agustín (Wright, 2005: 43).

Mientras que analiza con detenimiento aquellas donde los elementos indígenas son evidentes. Como todos los investigadores de Ixmiquilpan, destaca el gran friso de más de dos metros de altura que rodea por completo la nave y donde “luchan guerreros indígenas con indumentaria y armas de tipo prehispánico”. En este caso aunque el motivo genérico es occidental, los elementos del grutesco

fueron convertidos en partícipes en la guerra sagrada, concebida en términos de la antigua religión del Centro de México. Esto es evidente por la presencia de signos guerreros indígenas: águilas sobre nopales; águilas frente a jaguares; vírgulas de la palabra que presentan, en síntesis, el signo agua-incendio, metáfora de la guerra; la toma de prisioneros, asiéndolos de los cabellos; las banderas, sostenidas por águilas y por guerreros humanos; las armas indígenas: trajes de algodón, escudos, macanas, arcos y flechas (2005: 44).

La identificación de este gran grupo de elementos indígenas lleva a Wright a concluir que estaríamos ante una iglesia donde se adoraba a Zidada Hesu y Zidada Hyadi, simbolizado en la potente águila pintada sobre el presbiterio y que la pintura del gran friso evocaría de la guerra

sagrada donde “el sacrificio de los prisioneros de guerra” aseguraría “el renacimiento cíclico del numen solar” (2005: 45).

Esto supone que los indígenas llevaron mucho más allá el programa planteado por los agustinos y que, según Wright, consistiría en representar una lucha espiritual entre el bien y el mal. Ese enfrentamiento podría ser el tema del “friso alto”, más ortodoxo (dentro de la tradición de la decoración grotesca renacentista). Pero no del inferior, como indica “la presencia de un amplio conjunto de signos relacionados con el antiguo complejo iconográfico de la guerra” (2005: 43).

2.4.4 El sincretismo no se oculta, es favorecido por el acuerdo entre frailes e indígenas.

Quien con más claridad aboga por la idea de que el sincretismo es favorecido por los frailes es Antonio Rubial:

Las cosas comenzaron a cambiar después de 1530, con la llegada de la Segunda Audiencia, y sobre todo con la ayuda del virrey Antonio de Mendoza, a partir de 1535. En esta segunda etapa, se llevó a cabo una movilización masiva de la población para facilitar la predicación y la enseñanza, y se aceptó la integración en el cristianismo de elementos indígenas (en símbolos y en fiestas); en este proceso, los frailes fueron ayudados por los indios educados en los conventos, cuya presencia se volvió indispensable (Rubial, 2001: 15).

Esto supone que no se trata de un sincretismo encubierto, si no autorizado y hasta buscado. Otros autores siguen esta línea de pensamiento. Según Solange Alberro, la primera intención de los frailes fue eliminar por completo las creencias de los nativos; no obstante, mediante operaciones de negociación que desembocaron en procesos sincréticos, “se puede sostener que todo cuanto no podía ser erradicado rápidamente era tolerado mediante algunos ajustes, o, de ser preciso o inevitable, sin ellos”. Para la autora es “difícil pensar que estas sustituciones, coincidencias y reminiscencias sean únicamente el resultado de la casualidad o del descuido de las autoridades eclesiásticas” (Alberro, 1999: 29 y 57).

Con aplicación directa en el ámbito artístico, es muy importante la opinión de Pablo Escalante. Para este autor “es incompleto el registro de los motivos indígenas que pueden reconocerse en el arte del siglo XVI, y queda mucho por hacer en la indagación del sentido que tienen esos

motivos y la manera en que se integran a los programas propuestos por las órdenes mendicantes” (Escalante, 1998: 237-238).

Recientemente (2019), Escalante ha sintetizado su pensamiento de esta forma:

En 1978, con la publicación del libro *Arte indocristiano*, de Constantino Reyes Valerio, se hizo por primera vez un registro de formas y símbolos de origen mesoamericano presentes en edificaciones del siglo XVI. Gracias a ese estudio se reconoció la supervivencia de la iconografía indígena y su inserción deliberada en el arte colonial.

Desde entonces nuestra visión de la cultura colonial se ha enriquecido mucho. La explicación según la cual los indígenas habrían sembrado algunos símbolos en el arte de evangelización de manera subrepticia, aprovechando el descuido de los frailes, hoy carece de credibilidad, por ingenua y porque parte de la premisa de la pasividad de las etnias sometidas, apenas interrumpida por gestos secretos de inconformidad.

El contenido del arte religioso era cuidadosamente meditado y acordado entre los frailes y los indígenas, de manera que la aparición de algunos símbolos prehispánicos en los programas decorativos de los edificios y objetos litúrgicos tenía un sentido preciso y era congruente con el mensaje de evangelización.

Esa congruencia entre el mensaje de evangelización y la cultura indígena se construyó principalmente en el Colegio de la Santa Cruz de Tlatelolco y en la relación posterior de los frailes con los indígenas más instruidos. Allí se buscaron las metáforas y analogías que permitieron traducir los contenidos bíblicos a las lenguas indígenas, principalmente al náhuatl. Así se identificaron los símbolos mesoamericanos cuya universalidad los hacía favorables para un traslado a las imágenes cristianas. Se descubrió en el chalchihuite o cuenta de jade un símbolo adecuado para evocar la sangre de Cristo o el agua bautismal, y se identificó la pluma como un marcador de la presencia sagrada aplicable a imágenes cristianas (Escalante, 2019).

No obstante, Pablo Escalante, al menos en algunas ocasiones, da más peso al supuesto mensaje en clave indígena que al doctrinal cristiano. No solo considera cierto que los indígenas tenían acceso al claustro bajo, sino que los elementos allí plasmados podían tener una lectura especial para los nuevos convertidos. Es el caso de Cuauhtinchan, donde quedaron integrados elementos indígenas en escenas cristianas, como en el famoso mural de la Anunciación, flanqueada por un jaguar y un águila; hay que recordar que Cuauhtinchan significa en náhuatl “nido de águilas” o “casa de águilas”. Según Escalante, “el mensaje del claustro [...] puede ser

visto como expresión de la compleja alianza entre los franciscanos y los caciques indios” (235).

Para Escalante:

El claustro de Cuauhtinchan, de la misma manera que los demás claustros conventuales, evocaba el Paraíso, y la fuente en su centro hacía referencia al árbol de la vida del cual manan cuatro ríos. En el claustro debieron realizarse procesiones de las cofradías indígenas, tal como se acostumbraba. Estas procesiones evocaban la idea del peregrinar del pueblo de Israel en busca de la Tierra Prometida, metáfora, a su vez, del peregrinar de la ciudad de Dios en la Tierra en espera del Paraíso.

¿Y qué tenían en mente los cofrades indígenas que circulaban por los pasillos de aquel claustro? En la edificación del claustro de Cuauhtinchan se empleó una mezcla muy singular: en lugar de cal y arena, los aplanados de los pasillos, el patio y la propia fuente fueron preparados con una mezcla de cal y gravilla de tezontle, una piedra volcánica de color rojo. El resultado fue que el oscuro y pequeño claustro tomó, en su conjunto, una coloración rojiza, al igual que la antigua cueva... Cuando los indígenas de Cuauhtinchan procesionaban en el claustro, veían los símbolos sagrados de la antigua fundación, la fundación que realizaron los peregrinos nahuas de la época prehispánica, quienes, a su manera, buscaban también la Tierra Prometida. Aquí, una vez más, parece que nos encontramos ante la convergencia del discurso indígena y el cristiano (1998: 255).

2.4.5 Las diferentes tesis en la actualidad

Abán Flores asume en su tesis de maestría (2014) la distinción de zonas públicas (indígenas) y privadas (frailes) en los conventos, tal como hacen Kubler y Fontana, y, además, diferencia dentro de las privadas las salas de carácter individual y los espacios grupales (2014: 31-32). Sobre estos asegura que a “diferencia de los monasterios europeos, tenía[n] un carácter abierto, por lo cual era frecuente encontrar en estos espacios a personas de la comunidad realizando diversas tareas. Se integraba en el claustro alto por el *scriptorium* o biblioteca y el corredor; mientras que en el claustro bajo por los cuartos de servicio, es particular” (37). Y señala especialmente:

Se ha visto que una de las diferencias con los claustros europeos es la apertura de estos espacios a la población, ya que ahí las cofradías tenían una intensa actividad y muchos de los murales servían de telón de fondo para el ‘teatro de la evangelización’. Incluso se ha propuesto que el

refectorio también tuvo un carácter público, al utilizarse como un lugar donde se juntaba a la comunidad y se les enseñaba las nociones básicas del cristianismo (Flores, 2014: 39-40, nota 67).

Para él la selección de imágenes por parte de los frailes se ajustaría al grado de comprensión previsto para un neófito. Así sucede en el ámbito dominico, donde son escasos los elementos prehispánicos, pero donde sí, al menos, hubo adaptación. Abán señala que en las imágenes de los conventos dominicos expresan “íntegramente los conceptos básicos del cristianismo, sin modificarlos en lo más mínimo, y menos si esto daba pie a una reinterpretación o resignificación del discurso”. Sin embargo, se:

generó un programa base con una serie de escenas que no fueran contradictorias entre sí, excluyendo temas que tenían cierto grado de complicación para el indígena o que podían ser mal entendidas; así en la representación de Jesús como niño y como hombre, se prefirió la segunda, excluyéndose por completo la primera del programa iconográfico. Incluso, hay que resaltar la ausencia de analogías o prefiguraciones de los temas del Antiguo Testamento con los del Nuevo Testamento (2014: 88 y nota 164).

3. Análisis de motivos presentados por Constantino Reyes-Valerio en su contexto iconográfico

3.1 Atisbos de sincretismo en el análisis de Constantino Reyes-Valerio

Reyes-Valerio nos dice que son más abundantes los elementos prehispánicos en la escultura y no en la pintura. Él sostiene que esta diferencia de aportación simbólica entre ambas disciplinas se debe principalmente a que la escultura la realizaban los indios de mayor edad y que por lo tanto habían sido instruidos en la cosmovisión mexicana en el calmécac. La pintura,

por el contrario, había sido hecha por los indios más jóvenes que fueron educados en las escuelas conventuales (Reyes-Valerio, 1978: 170). Sin embargo, esta supuesta diferencia temporal no existe. La pintura mural se aplicaba a las superficies conventuales inmediatamente después de edificadas, como puede observarse en lugares donde ni siquiera se concluyó el conjunto conventual, como sucede en Las Bóvedas, en el estado de Morelos, lugar excavado por Laura Ledesma y Mario Córdova. Esta tesis sostiene, por el contrario, que los diferentes temas abordados en la pintura y la escultura conventuales se debió al público al que estaban dirigidas cada una de estas manifestaciones. La pintura de los espacios interiores era vista y meditada por los frailes, la escultura exterior, se realizó para los nuevos convertidos, para “los indígenas recién cristianizados, que difícilmente tenían acceso a las dependencias del clero regular” (Fontana, 2007: 319).

Por otro lado, aunque Reyes-Valerio tiende a inclinarse a interpretar como resistencia indígena los temas mesoamericanos expresados en la escultura, el autor también reconoce algunos signos de sincretismo entre ambas culturas. Recordemos además que el trabajo indígena era vigilado por los frailes. Es cierto que hubo casos de ocultación de símbolos o ídolos como lo reportó en su momento Motolinía, pero no es menos cierto que las figuras que quedaron al descubierto fueron sometidas necesariamente a la aprobación de los frailes, y estos solo “permitían conscientemente en los edificios religiosos los elementos antiguos que no iban en contra del propósito básico de sus moradores: erradicar lo más posible del paganismo” (Fontana, 2007: 318-19).

Dicho lo anterior, recordemos que previamente hubo autores que hablaron sobre el fenómeno de sincretismo entre la cultura mesoamericana y la europea. Para Kubler los elementos mesoamericanos incorporados fueron muy pocos, pero, con todo, trató de sistematizar las causas de su inclusión en las obras coloniales en su artículo *On the Colonial Extinction of the Motifs of Pre-Columbian Art*. El autor distingue:

Los *trasplantes* (partes aisladas que se adoptan por la nueva cultura sin grandes cambios, ejemplo: los símbolos precolombinos integrados en el arte colonial, como el corazón de obsidiana presente en varias cruces atriales) y los *fragmentos* (aquellas piezas aisladas de la tradición narrativa que se repiten sin comprensión, ejemplo: la *xicalcolihqui* o greca escalonada incorporada a lugares donde carece de sentido simbólico, como las celdas del claustro agustino de Culhuacán) (Kubler, 1961: 17-29).

Como apunta Kubler, *los trasplantes* son reminiscencias de los símbolos prehispánicos incorporados en la nueva religión que se trataba de imponer. Al igual que él, Reyes-Valerio también pudo percatarse de que estos elementos traducen las ideas de la religión cristiana haciendo alusión a conceptos que los indígenas reconocían.

Uno de los símbolos más repetido es “el Chalchihuitl, 'chalchihuite' o rodete [...], que se representó con bastante frecuencia en varios templos y conventos. Puede o no llevar un agujero en el centro y simboliza lo precioso. Asociado al agua equivale al líquido precioso, o sea, la sangre que alimentaba al Sol, formándose el concepto de *Chalchihuatl* (agua preciosa)” (Reyes-Valerio, 1978: 272-76). Posteriormente el autor reconoce la presencia del sincretismo entre ambas culturas, aunque remarcando que pudo ser iniciativa de los indígenas. Así señala que la sangre es un *elemento precioso* para ambas religiones y nos dice lo siguiente: “La sangre de Cristo, según enseñaban los frailes a los indios, fue derramada para salvar al hombre. Para el indio, equivalía al líquido precioso y necesario para que pudiera continuar el Sol su carrera por el Universo, fructificando las sementeras y haciendo posible la vida sobre la tierra”. También señala que “la sangre que sale de las llagas de las heridas de Cristo tiene una representación muy peculiar que no hemos observado en ninguna obra europea” (1978: 276). Un ejemplo de esta representación la podemos encontrar en el escudo franciscano de las cinco llagas, tal como fue tallado en Huejotzingo, Puebla. Este escudo se caracteriza por tener cuatro chalchihuites de los que brota la sangre –correspondientes a las heridas de las manos y los pies de Cristo– más una gran llaga en el centro, la del costado, con tres clavos envueltos por chorros de sangre de manera muy particular.



Escudo franciscano de las cinco llagas en la obra de Fr. Diego de San Francisco, *Relación verdadera y breve de la persecución y*



Escudo tallado en la portada del ex convento de Huejotzingo, Puebla s. XVI, donde las heridas de

martirios que padecieron... quinze religiosos... de los Descalzos del Orden de Nuestro Seráfico Padre San Francisco de las islas Philipinas, Manila, 1626.

las extremidades toman la forma de círculos perforados, a manera de chalchihuites. (Reyes-Valerio, 1978: 277)

Los franciscanos utilizaron el escudo de las cinco llagas porque Cristo trasladó las heridas de su pasión a san Francisco en el episodio más legendario de la hagiografía del santo: la estigmatización. Por esta razón San Francisco es llamado el *alter Christus*. A pesar de que se trata del escudo franciscano utilizado por toda la orden en diferentes lugares del mundo, podemos observar que la manera de interpretarlo y posteriormente tallarlo en la piedra en Huejotzingo (Puebla) es completamente indígena. Las llagas adquieren la forma de círculos perforados, a la manera de chalchihuites, la piedra jade que simboliza lo precioso o sagrado: agua y sangre. Como el chalchihuite proviene del centro del tronco del *árbol de la vida*, por consecuencia cualquier elemento que presente este símbolo sugiere este origen.

La forma de las llagas en el convento poblano puede indicar dos cosas: por una parte, que se está admitiendo la idea del sacrificio de Cristo equivale al realizado por el conjunto de dioses ancestrales mesoamericanos que se sacrificaron para la creación humana y, por otra parte, que la “nueva religión” comparte un origen sagrado con la antigua, pues ambas están vinculadas con el árbol del Tamoanchan “el árbol de la creación divina”, como veremos con mayor detalle más adelante. Además, Escalante nos menciona que los chalchihuites cumplían la función de “indicar la presencia de un templo o de un palacio y situados en hilera, sobre un friso, daban a la arquitectura la connotación del más alto rango” (Escalante, 1998: 241), por lo cual es habitual encontrar estos símbolos en las portadas de los conventos del siglo XVI.

Otro caso analizado por Reyes-Valerio es la dupla de *águila y jaguar*, excepcionalmente representada no sólo en escultura, sino también en pintura. El águila representa el Sol y se asocia con Huitzilopochtli y el tigre simboliza el nahual o disfraz del dios Tezcatlipoca, “el

águila y el tigre –dice Alfonso Caso– son los animales que encarnan las potencias de la luz y las tinieblas” (1978: 234). Una composición en pintura creada a partir de estas figuras se encuentra en el mural de la parte baja del coro del ex-convento de Ixmiquilpan, Hidalgo (1978: 237), (figuras que también se representaron en relieve, en los medallones de la portada del ex-convento), donde aparecen un águila y un jaguar dispuestos uno frente al otro como se puede apreciar en la imagen siguiente.



Un jaguar parlante y un águila con penacho flanquean un escudo con el signo agua-cerro (señorío) y un camino con huellas de pies. Pintura en el tímpano septentrional del sotocoro. Ex Convento de San Miguel Arcángel en Ixmiquilpan, Hidalgo. Foto: Enrique Ortiz, Proyecto de divulgación cultural Tlatoani_Cuauhtemoc, https://x.com/Cuauhtemoc_1521/status/1695454072760082452



Ex Convento de San Miguel Arcángel en Ixmiquilpan, Hidalgo. Medallones de la portada. Foto: José Ignacio Lanzagorta, <https://www.flickr.com/photos/jicito/51563468494/in/photostream/>

En la pintura tenemos un ejemplo de esta dualidad en el claustro del exconvento franciscano de Cuauhtinchan, Puebla, donde aparece una Anunciación de la Virgen flanqueada del lado izquierdo por el jaguar y del lado derecho por el águila. Recordemos que esta dupla también contiene símbolos cósmicos de luz y oscuridad, arriba y abajo, el sol y la noche, etc. Además, Kirckeberg hace la referencia a que estas dos figuras zoomorfas representan a los guerreros por ser los dos animales más feroces de “cuyo combate y cooperación alternantes se desprende no sólo el acontecer del cosmos, sino toda la vida terrena; la guerra terrestre es sólo el reflejo y eco de la guerra celeste” (Krickeberg, 1961: 78).



La Anunciación flanqueada por un águila y un jaguar en el claustro bajo del convento de San Juan Bautista Cuauhtinchan, Puebla. Fotografía Aban Flores Morán

Sin embargo, también es posible que la Anunciación de Cuauhtinchan no se refiera a un aspecto de la historia local, sino a un tema teológico: la venida de Cristo conceptualizada como la llegada de la luz (águila) que deshace las tinieblas (jaguar). Según Abán Flores, parte de la intención de los franciscanos fue difundir las sagradas escrituras, por lo que constantemente buscaban hacer una traducción de ellas, pero eso no se limitó a los textos ya que la manera más eficiente de proyectar estas ideas hacía los indígenas era a través de la pintura y sobre todo de la cantería: “Así, las representaciones bíblicas se acompañaron de jaguares, águilas, bultos mortuorios o signos que hacían más fácil la comprensión del cristianismo para los indígenas” (Flores, 2020: 823-24). Es decir, al final lo que se buscaba era una complementación e integración de las metáforas y la simbología de ambas culturas, pero siempre en función de la cultura española. En el caso del claustro poblano, Cristo puede asociarse a la luz que acabará con las tinieblas (el jaguar) por ser Dios y estar, como el águila asociada al día y a la luz. Cuauhtinchan significa “nido o casa águilas”, por tanto, es muy apropiado el tema de la Anunciación en este lugar donde nace el águila (Cristo) y donde residen frailes que también son como águilas.

Por otra parte, el símbolo *acatl* o caña se utilizó frecuentemente con dos funciones: como un elemento decorativo para representar la vegetación del lugar donde se estableció el convento o como signo calendárico para precisar la fecha de fundación de los establecimientos mendicantes, según uno de los calendarios utilizados para la población indígena. Reyes-Valerio nos da un ejemplo que se encuentra en la capilla abierta de Tlalmanalco, México. Aquí aparece la figura de una caña con dos rodetes en la parte superior que “podría corresponder a la fecha de 2. Caña que sería el año de 1559, quizás la del año en que se terminó la capilla” (1978: 278).

Otro ejemplo lo tenemos en el Museo Regional de los Pueblos de Morelos, antes llamado *Museo Regional de Cuauhnáhuac (Palacio de Cortés)*, ubicado en Cuernavaca, Morelos. Ahí se encuentra un “motivo ornamental esculpido en las bases y capiteles del extremo norte del corredor oriental del Palacio de Cortés” (Barrera y Angulo, 1974: 19). Como nos indican los autores, la figura se ha interpretado como *4 Caña*, que corresponde a la fecha de 1535 según el calendario mexica. Esta fecha está en concordancia con la cuarta etapa de construcción del inmueble, la cual se comenzó al regreso de Cortés a Cuernavaca después de su expedición a las Hibueras (1974: 21-22).



Ornamento en las bases de las columnas de la arquería oriental del palacio. (Barrera y Angulo, 1974: 20)

Por último, mencionaremos el símbolo de la *virgula*, este es otro elemento estudiado por Reyes-Valerio en el arte indocristiano. El autor nos menciona las *virgulas floridas* que salen de las trompetas de un par de ángeles ubicados en una capilla posa del atrio de Huejotzingo, Puebla. En este caso nos comenta que el cantero que las realizó utilizó el elemento curvado vegetal para representar el sonido de las trompetas.

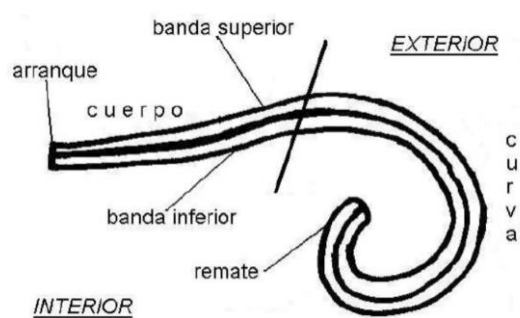


Capilla posa con dos ángeles trompeteros anunciando la subida a los cielos de María Reina y de Cristo, Huejotzingo, Puebla.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Capilla_posa_N-W_del_Convento_de_Huejotzingo.jpg

Dicho lo anterior, Fernando Ibarra menciona que es “conveniente pensar en este signo como representación de sonido en general, ya sea de naturaleza verbal o no [...] y que, por su reducida variedad formal, en la *virgula* del sonido pareciera más importante la presencia

acústica que su traslado como cadena acústica” (2004: 13-15). Como señala Ibarra, hay diferentes tipos de vírgulas: “vírgula de doble banda, vírgula ataviada, vírgula rellena, vírgula de una banda, vírgula con greca y vírgula fitomorfa [...] vírgulas múltiples, es decir, las que pertenecen a un determinado tipo pero que se suceden a partir de un mismo punto de emisión” (2004: 22). El autor desarrolla en su trabajo las características de cada uno de los tipos de vírgula y sus complejidades, sin embargo, nos hace notar que todas ellas están compuestas por una forma general de base.



Voluta o vírgula

Esquema e ilustración de Fernando Ibarra (2004: 20)

En el caso de la portada del ex-convento dominicano de Tepoztlán, Morelos, encontramos otro ejemplo de las *vírgulas de canto florido*, como suelen llamarse, estas son vírgulas dobles que salen de la boca de los ángeles y se conectan entre sí (lo cual puede indicar que todas son parte del mismo canto) y se rematan con un motivo floral y vegetal. Se trata de una *voluta compuesta*, que puede tener elementos adicionales como chalchihuites, flores y elementos jeroglíficos (Cruz: 2019). En el contexto de la portada y dada la complejidad de las vírgulas, podríamos interpretar que estos ángeles cantan a la Virgen de la Natividad ya que es la advocación de este convento.

Al respecto, Fontana nos dice que “la portada de la iglesia de Tepoztlán puede entenderse como la celebración gozosa en el cielo del nacimiento de la Virgen, amenizada por ángeles”, ya que su función es alabar a su reina, y que “este tratamiento festivo se corresponde con el proporcionado a la Asunción de María en el convento franciscano de Cuernavaca” (Fontana, 2012: 30).



Detalle de la portada del Ex-convento de Nuestra Señora de la Natividad, Tepoztlan, Morelos. Foto: Andrea Diaz

3.2 Algunos estudios de caso

Además de los detalles comentados arriba, vamos a analizar con mayor detenimiento algunos elementos fundamentales de la cosmogonía mesoamericana y su posible aprovechamiento por parte de los frailes evangelizadores. No se trataría de una simple permanencia fuera de contexto, sino el resultado de una acción perfectamente organizada donde se habría unido la sabiduría ancestral mesoamericana y la teología de la religión católica, de manera que determinados principios de la primera se utilizaran para dar a entender aspectos centrales de la segunda debido a su similitud o concomitancia.

Esto supone que, como explicó Rober Ricard, una vez resuelto por parte de los frailes el problema de las lenguas, se presentaría un nuevo dilema a la hora de introducir sus propios conceptos e ideas. El problema, común a todos los procesos evangelizadores y misionales, suponía optar por dos soluciones opuestas: introducir en la lengua vernácula las nuevas palabras necesarias o bien traducir las palabras o expresar las nociones mediante paráfrasis (Ricard, 1986: 101-102). El primer sistema evita el peligro de heterodoxia, ya que aleja toda confusión por parte de los neófitos, pero esto hace que se asimilen mal, que perduren en la

mente del indígena como algo extraño y que la obra de cristianización parecerá una acción de extranjeros. El segundo método evita lo anterior, pero da origen a otro problema también grave, pues favorece la confusión al no existir una equivalencia completa entre las concepciones antiguas y las que se trata de imponer. Ricard reconoce al respecto:

Confusiones como ésta hubo en México. Los predicadores atribuyeron a la Santísima Virgen, por ejemplo, el nombre de la diosa Tonantzin, uno de cuyos santuarios se hallaba antes por donde hoy está el templo de la Virgen de Guadalupe en el Tepeyac. Contra este uso se elevó la voz de Sahagún con los siguientes términos: "... el nombre propio de la Madre de Dios Señora Nuestra no es Tonantzin, sino Dios y nantzin; parece esta invención satánica para paliar la idolatría debajo de la equivocación de este nombre Tonantzin" (102).

Y, aunque el gran historiador de las religiones considera que la introducción directa de los términos fue la práctica habitual en la antigua Mesoamérica, determinados análisis, como los que siguen a continuación, prueban que también fue frecuente la segunda forma de evangelización. Una forma que llevaba ya implícita una forma de sincretismo.

3.3 El árbol de la vida y el símbolo del Nahui Ollin

El "árbol de la vida", ubicado en el mítico Tamoanchan, está estrechamente relacionado con el *Nahui ollin*, quinto sol o, literalmente, "cuatro movimiento", representado por el *quincunce*. Pero, para poder explicar de qué manera se relacionan estos tres elementos, árbol de la vida, Nahui ollin y quincunce, debemos empezar por desglosar cada uno de ellos.

En primer lugar, el árbol de la vida, denominado también árbol de Tamoanchan, se asocia con el origen de la vida. En la cosmovisión mesoamericana todo inicia con la separación del cielo y la tierra a partir de la división de Cipactli, un caimán o pejelagarto. De su división resultó el cielo (con características masculinas) y la tierra (con características femeninas)¹⁵. Una vez creados el cielo y la tierra, fue necesario sostener el cielo mediante cuatro postes o árboles que se convirtieron en los cuatro rumbos (puntos cardinales) de los dioses. Al respecto, López-Austin explica: "Fueron los caminos de los dioses porque por su tronco hueco correrían y se

¹⁵ Es importante mencionar que en la cosmovisión mesoamericana es habitual que los dioses o fuerzas divinas se compongan de la dualidad entre masculino y femenino, por lo que veremos esta referencia a lo largo de su análisis.

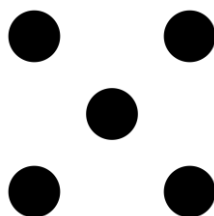
encontrarían las esencias divinas opuestas que eran los flujos de las dos mitades del cuerpo del monstruo” (López-Austin, 1994:17-18). Una vez creado este espacio entre el cielo y la tierra, a través de los postes huecos los dioses del cielo se unieron con los de la tierra y de la unión de estas dos fuerzas nació el *transcurso del tiempo*; en Tlalticpac, el mundo habitado por el hombre, el viaje de sus fragmentos producía el correr del tiempo (1994: 20). Este es el origen del mundo y aquí tiene lugar el sacrificio de los dioses para la creación de todo lo existente:

Los dioses habían muerto en el mito para permanecer en el interior de los seres creados. Su sustancia divina, "muerta", era el fundamento de la creación de cada uno de los seres mundanos. Al morir, se habían convertido en las esencias —en las "almas"— de las piedras, de los minerales, de los árboles, de las plantas, de los vegetales, de los seres humanos, de los astros... (1994: 23).

El árbol de Tamoanchan está compuesto por la dualidad de las dos fuerzas divinas opuestas que se manifiestan de las siguientes maneras: masculino/femenino, frío/calor, agua/fuego, vida/muerte, claridad/oscuridad. Las funciones cósmicas de Tamoanchan son:

1° es el fundamento de la creación original en su conjunto (o creación total de lo existente); 2° es el lugar de la creación original de cada una de las clases, y 3° es el lugar de la creación continua, cotidiana, de cada uno de los individuos existentes (1994: 77).

Establecido el origen, podemos analizar el símbolo del quincunce. El quincunce es una figura formada por cuatro puntos colocados alrededor de un centro, la piedra preciosa que simboliza el corazón, lugar de encuentro de los principios opuestos (Séjourné, 1957: 101). El quincunce es la piedra preciosa, el emblema del Sol, del corazón humano y del calor (104).



De acuerdo con Alfonso Caso, esta figura representa, a su vez, los cuatro rumbos o puntos cardinales que tienen relación con las deidades y los colores que los representan:

Tezcatlipoca - Oriente - rojo

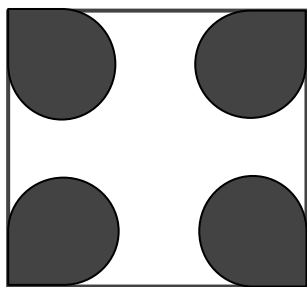
Quetzalcóatl - Oeste - blanco

Yayauqui - Norte - negro

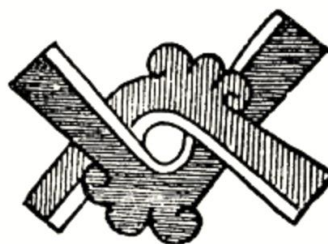
Huitzilopochtli - Sur - azul

Esta idea fundamental de los cuatro puntos cardinales y de la región central (abajo y arriba) que da la quinta región, o sea la región central, se encuentra en todas las manifestaciones religiosas del pueblo azteca (1971: 21).

Aunque hay varias formas de representar el quincunce, las más comunes son los cuatro puntos y un centro, o también, la forma de *cruz de Quetzalcóatl*, que puede representar el fuego o el Quinto Sol [...] y constituye la figura clásica de Venus como Estrella de la Mañana (Séjourné, 1957: 106), pero también representa el movimiento con “dos líneas divergentes —que constituyen cuatro polos contrarios— unidas en su centro” (1957: 108).



Cruz de Quetzalcóatl



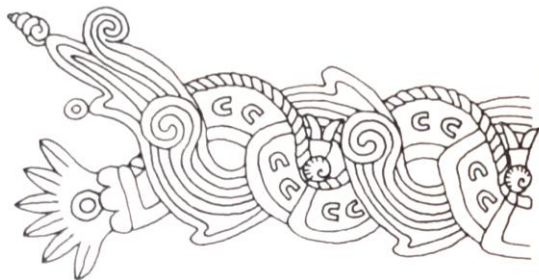
Movimiento / Quinto sol

Por lo tanto, el quincunce establece una estrecha relación entre el movimiento y el sol, y, además, como unión de contrarios representa el encuentro entre dos fuerzas naturales: el agua y el fuego. Además, la unión de estos elementos se considera el símbolo de la "guerra florida", el *atl-tlachinolli* (*atl*, agua; *tlachinolli*, cosa quemada) y está relacionado con Quetzalcóatl (1957: 119-20).

Como explica López-Austin, la unión de contrarios bélicos y creadores tienen lugar en Tamoanchan:

El flujo que tiene lugar en el interior de los árboles cósmicos produce la mezcla de las dos fuerzas contrarias en un proceso bélico y creador. La unión de las fuerzas calientes y celestes con las frías del inframundo da origen al transcurso del tiempo en el mundo creado. Esto se representa como una corriente de sangre y de piedras preciosas que brota del tronco dañado. [...] El flujo del árbol de Tamoanchan, su sangre enjoyada, es el cotidiano descenso de las fuerzas divinas a la tierra (1994: 83-84).

La presencia de los cuatro colores significa que el árbol de Tamoanchan es la síntesis de los cuatro árboles cósmicos por los que circulan las fuerzas del tiempo-destino. La forma del torzal es una manera de indicar el movimiento helicoidal interno (1994: 94).



Torzal malinalli, (López Austin, 1994: 84)



Atl-tlachinolli (agua quemada), símbolo de la guerra florida, (Séjourné, 1957: 121)

Entonces, existen, por una parte, el *árbol de la vida* y los *cuatro postes cósmicos*, condensados en Tamoanchan, y, por otra, el *malinalli*, que es la torsión del flujo que corre dentro del árbol cósmico y que simboliza el encuentro de los opuestos y el movimiento; todos ellos relacionados con el sol, como ya lo habíamos mencionado. Para representar el sol se utilizaron otras figuras como la *flor solar* o *Nahui ollin* (cuatro movimiento), que se compone de cuatro pétalos y un centro que los une, retomando así los elementos del quincunce. El símbolo de Nahui ollin lo podemos apreciar en el llamado “calendario azteca” o “piedra del sol” que Alfonso Caso describe de la siguiente manera:



Detalle de la “piedra del sol”, ubicada en el Museo Nacional de Antropología

Se ve en medio del disco el rostro de Tonatiuh, y a los lados sus manos armadas de garras de águila que estrujan los corazones humanos [...] alrededor de la figura de Tonatiuh, se ve esculpida en grandes dimensiones la fecha "4. Temblor" (*o 4 movimiento*) —día en el que ha de terminar el sol actual, por terremotos—, y en los rectángulos del signo temblor están esculpidas las fechas en las que perecieron los soles anteriores ("4. Tigre"; "4. Viento", representado por la cabeza del dios Ehécatl-Quetzalcóatl; "4. Lluvia" representado por la cabeza de Tláloc; "4. Agua", representado por una vasija con agua, de la que sale el busto de la diosa Chalchiuhtlicue) (Caso, 1971: 47-49).

El Quinto sol nace en el mito de “La leyenda de los soles”, consignada en el *Códice Chimalpopoca*, elaborado entre 1558 y 1561 por informantes indígenas. El cuarto sol se había extinguido y la humanidad había perecido por el agua, así que se precisaba del sacrificio de uno de los dioses para convertirse en el sol de la nueva era para iluminar al mundo, “entonces se reunieron todos los dioses en Teotihuacán y determinaron que uno de ellos se sacrificara y se convirtiera en Sol” (Caso, 1971: 29). Después de varios días tratando de tomar la decisión, uno de ellos se ofreció en sacrificio para dar paso al nuevo sol, “probó entonces el desvalido su valor, y cerrando los ojos dio un salto y cayó en medio del brasero divino que alzó gran llama” (1971: 31), sin embargo, una vez que este sol apareció no se movía ya que para hacerlo reclamaba el sacrificio de los demás dioses para convertirse en estrellas, siendo Venus la más importante ya que es la primera en aparecer por la noche y la última en irse cuando comienza el día, pero “este quinto Sol que actualmente nos alumbraba también ha de acabar como los otros, y que su fin lo han de causar los terremotos en un día llamado "4. Temblor" (1971: 32).

De esta manera nace la síntesis y la representación de los elementos que mencionamos anteriormente, por lo que las flores de cuatro pétalos con un centro que los une representan el Nahui ollin (4 movimiento), que es el Quinto sol. Al respecto explica Reyes-Valerio:

Estas "flores" son muy frecuentes en el Arte Indocristiano y en nada difieren, en muchos casos, de las flores europeas, pero es por esta misma razón por la cual se prestaban perfectamente para dar origen al sincretismo en la mentalidad indígena, mientras que para los frailes eran simples motivos decorativos y no había por qué sospechar de ellos (Reyes-Valerio, 1978: 250).

Reyes-Valerio nos muestra varios tipos de flores y ejemplos de ellas en los conventos del siglo XVI en su libro *Arte indocristiano, escultura del siglo XVI en México*, algunos modelos más elaborados y detallados que otros. La cuestión es tratar de averiguar si esas flores que Reyes-Valerio considera una reminiscencia de la cosmovisión mesoamericana, un símbolo del Quinto

sol que habría pasado desapercibido para los frailes pudo tener sentido en la nueva doctrina y que, por tanto, no se trate de un acto de resistencia por parte de los indígenas, sino una forma de sincretismo. Cristo es identificado en la Biblia con el sol. Él es el “Sol de justicia” profetizado (Malaquías 4, 2), pues su rostro brilló como el sol durante su transfiguración (Mateo 17, 2) y se describe como “como el sol cuando resplandece en su fuerza” (Apocalipsis 1, 16). El altar se coloca en la parte oriental de las iglesias, coincidiendo con el lugar por donde sale el sol. Como afirma santo Tomás de Aquino:

Se debe orar mirando hacia oriente por tres motivos. Primero, para mostrar la majestad de Dios, que se manifiesta en el oriente por el movimiento del cielo desde oriente hacia occidente. Segundo, para significar el deseo de volver al Paraíso, que, según se dice, fue plantado en oriente. Tercero, para significar la fe y la esperanza en la resurrección, que tuvo lugar por Cristo, llamado *Oriens* (el que viene del oriente), y que ha de ascender desde el oriente y vendrá así como fue visto subir al cielo (*Suma teológica*, II-II, q. 84, a. 3, ad 3).

Además, las flores también se relacionan con otros aspectos de la cosmovisión indígena, por ejemplo, con el destino:

El pecado de los dioses fue haber unido las flores-sangre y las joyas. Unieron los contrarios y provocaron la extenuación de las fuerzas en forma de tiempo, de destino, de flores. Dieron salida a las múltiples manifestaciones del destino. Las diferencias entre las flores son una forma de expresar que los destinos que brotan del árbol son muy diferentes entre sí, pues son combinaciones de las distintas fuerzas (López-Austin, 1994: 93-94).

Séjourné hace el análisis de unas pinturas de Teotihuacan en las que relaciona la imagen de la *flor mística* con los corazones y la penitencia, la flor en este caso es la “energía luminosa producida por el sacrificio” (Séjourné, 1957: 140) y también nos menciona que la penitencia o el sacrificio “está siempre simbolizada por caracteres ígneos” (1957: 141), es decir, que su naturaleza proviene del fuego.



Código Magliabecchiano, "manta del sol"

En la imagen de la "manta de sol", vemos como la idea de la forma de la flor se relaciona con el sol y por consiguiente con el fuego, formando así una síntesis de la idea principal de representar el *nahui ollin* y el *quincunce*, ambos conceptos se unen para configurar esta figura.

Además, de las flores indicadas en las iglesias y conventos del siglo XVI por Constantino Reyes-Valerio existen otras, como las talladas en un arco interior del convento agustino de Atlatlahucan, Morelos. En este caso, las flores de cuatro pétalos principales y otros menores intercalados talladas en las pilastras y en arco conopial pueden referirse al sacrificio de la fuerza luminosa del sol-Cristo.



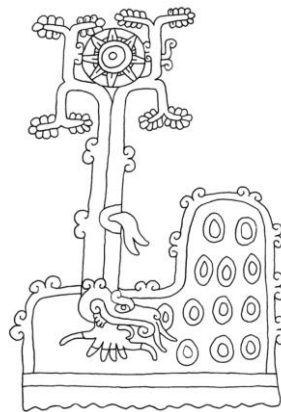
Arco interior del Exconvento de San Mateo Apóstol, Atlatlahucan, Morelos. Foto: Andrea Díaz



Pilastra del arco interior del Exconvento de San Mateo Apóstol, Atlatlahucan, Morelos. Foto: Andrea Díaz

Finalmente, hay que destacar la función esencial del Árbol de la vida en la cosmogonía mesoamericana. "Para los mesoamericanos, la proyección por excelencia fue del centro hacia

los cuatro extremos del cosmos. Al proyectarse así el *axis mundi*, se formaron los cuerpos que sostienen el cielo” (Austin y Luján, 2009: 44). El *Árbol florido* es una parte importante de la del *Árbol de la vida* que comienza en el Tlalocan, pasa por la *Cueva o monte sagrado* y se proyecta hacia el cosmos a través del Tamoanchan. Tamoanchan se entiende tanto como un lugar superior como inferior. Así, según López Austin y López Lujan “Tamoanchan fue el nebuloso sitio donde hundía sus raíces el Árbol Florido, eje del mundo y del ciclo de la vida y de la muerte” (2009: 39). Esta idea quedó plasmada en el Códice Zouche-Nuttall como vemos a continuación.

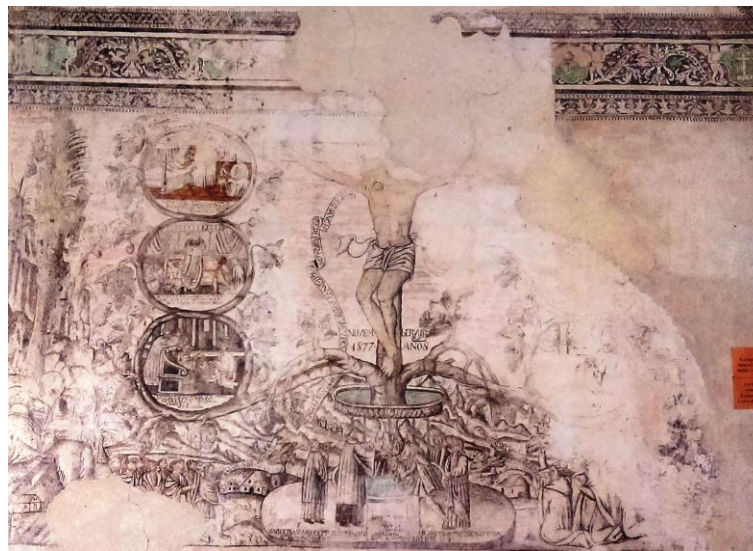


Árbol con salida del Sol. Códice Zouche-Nuttall. (López Austin y López Luján, 2009: 40)

Por otro lado, la idea del árbol de la vida también estaba presente en la religión cristiana. Las primeras referencias corresponden al Génesis dónde aparece la descripción de este árbol: “Yavé Dios plantó un jardín en un lugar del oriente llamado Edén, y colocó allí al hombre que había formado. Yavé Dios hizo brotar del suelo toda clase de árboles, agradables a la vista y buenos para comer. El árbol de la Vida estaba en el jardín, como también el árbol de la Ciencia del bien y el mal” (Gen. 2, 8-9). Y posteriormente vuelve a aparecer en el Apocalipsis: “Después el ángel me mostró el río de agua de la vida, transparente como el cristal, que brotaba del trono de Dios y del Cordero. En medio de la ciudad, a uno y otro lado del río, hay árboles de la vida, que dan fruto doce veces, una vez cada mes, y sus hojas sirven de medicina para las naciones” (Ap. 22, 1-2).

Con respecto a lo anterior, Sigaut explica lo siguiente, “Los Padres desarrollaron esta explicación anagógica y a menudo comparan al árbol de la vida con el árbol de la cruz, que nos devolvió la vida perdida por falta de Adán; Jesucristo, en la cruz, es el verdadero fruto de la

vida” (Sigaut, 1991: 14). Esta interpretación se plasmó en un mural del ex-convento agustino de Metztlán, como lo vemos en la siguiente imagen.



“Crucifixión.NOVEMBERV 1577 AÑOS”

Muro sur de la portería del Ex-convento agustino de los Santos Reyes de Metztlán, Hidalgo. Imagen tomada de: https://es.wikipedia.org/wiki/Templo_y_exconvento_de_los_Santos_Reyes_%28Metztl%C3%A1n%29#/media/Archivo:Templo_y_exconvento_de_los_Santos_Reyes,_Metztl%C3%A1n.029.a.jpg

Sigaut, en su artículo “El árbol de la vida en el convento de Meztitlán”, presenta un programa iconográfico al respecto de esta pintura y analiza los personajes representados en la misma. Entre los elementos destacados figuran los medallones que representan un sacramento distinto en cada uno, además del sacramento del bautismo que se encuentra a los pies de la cruz. Sigaut menciona que esta representación fue tomada del grabado hecho por Bartolomeo Lulmo y Lucca Bertelli, “en el grabado italiano, fechado en 1569, las inscripciones sobre la Vida, Pasión y Glorificación de Jesucristo han sido reemplazadas por citas bíblicas, encerradas en círculos que crean las ramas que salen de la base de la cruz que surge de la *Fuente de la vida*” (1991: 17). A su vez indica que el grabado pudo tomar como inspiración algunas obras romanas que tratan este tema como, por ejemplo, el Mosaico del ábside de la iglesia de San Clemente de Roma, que representa el triunfo de la cruz como la parte central del árbol de la vida.



Mosaico del ábside de la basílica de San Clemente de Roma, siglos XII – XIII. Imagen:

<https://raulnavarroweb2.wixsite.com/alegriadelafe/la-cruz-arbol-de-la-vida>

Es importante mencionar también que en la religión cristiana tanto el árbol de la vida como las flores están presentes en el jardín del paraíso y que, a su vez, aluden a Cristo y a la virgen María. Según Fontana, “si Jesús es el árbol principal del paraíso, María es el adorno que le da belleza, colorido y fragancia: la flor por excelencia” (Fontana, 2012: 31). Árboles de la vida y flores tallados en las portadas de las iglesias pueden aludir de manera genérica a la entrada a la iglesia como el paraíso, la Jerusalén Celeste o, en todo caso, la puerta hacia la salvación.

Cómo podemos observar, el símbolo del árbol de la vida se encuentra en ambas culturas, mesoamericana y occidental cristiana, y estas coincidencias hicieron posible el sincretismo. Por una parte, el árbol de la vida mesoamericano es el lugar de partida para la creación de los hombres a través del sacrificio de los dioses y, en segundo término, el sacrificio de Cristo dará frutos de vida para los hombres por los que serán perdonados de sus pecados, desde el original mediante el bautismo. Las dos culturas comparten el símbolo del sacrificio como origen de la vida. “El nuevo árbol de la vida para el cristiano es la cruz, y a través de ella, Cristo mismo” (Cafferata, 2022: 11).

Esta idea de la cruz de Cristo como árbol de la vida permite reflexionar sobre el uso de las cruces en el siglo XVI novohispano. Por una parte, en la cultura mesoamericana existe el símbolo del *monte sagrado* como centro y punto de contacto entre el cielo, la tierra y el inframundo (López Austin y López Lujan, 2009: 48). Sobre el monte sagrado suele aparecer un árbol florido a manera de cruz: “Las representaciones prehispánicas más completas del Monte Sagrado colocan en su cúspide el Árbol Florido” (2009: 49).

Las cruces en los conventos e iglesias podían ser identificadas según la religión cristiana como el árbol de la vida, que es Cristo, pero los indígenas podían interpretarlos como signos del monte sagrado. De esta manera, las iglesias se convertían en una representación del *monte sagrado* para los indígenas y, por tanto, “la iglesia es un punto central en la representación del pueblo y de su territorio [...] (y) las fuerzas sobrenaturales que habitan en los cerros pueden equipararse en la actualidad con los santos” (Ruiz, 2001: 171-73).

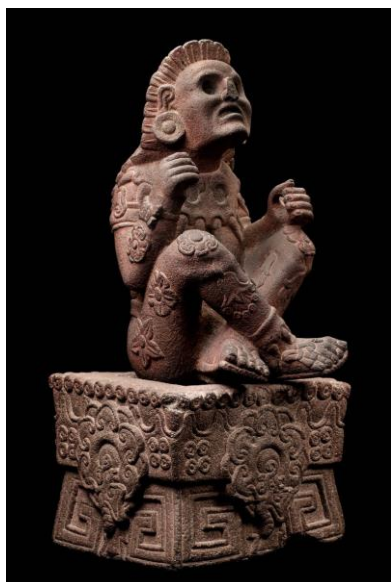
3.4 Las mariposas

El nombre en náhuatl para la mariposa es *papalotl*. En Mesoamérica la mariposa tiene dos formas básicas naturales que a su vez representan dos opuestos: por un lado, *micpapalotl* o *moquipapalotl*, mariposa negra y grande (*Erebus odora*) que en el imaginario indígena es de mal agüero: “Creen que cuando hay enfermo en una casa y llega esa mariposa, el enfermo muere. Su nombre vale por *mariposa* de la muerte. Tiene asimismo el denominativo de *papalotecpan* (mariposa de pared), por su costumbre de posar en los muros” (Hoffman, 1931: 424); por otro lado, se encuentra la *ichcapapalotl*, mariposa blanca y grande (*Morpho polyphemus*), cuyo nombre significa mariposa de algodón (1931: 424).

En el primer tipo de mariposas destacan algunas especies, como la *matlalpapalotl*, una mariposa grande de color azul iridiscente. Comúnmente se identifica con la *Morpho peleides* aunque para Tavizón es la *Rothschildia orizaba* (2020: 159), cuyo nombre significa “mariposa azul” (1931: 424). Esta mariposa se relaciona con *Itzpapalotl* (mariposa de obsidiana), “un ser fantasmal cubierto de cuchillos de piedra, encarnación de los espíritus de las mujeres muertas en parto que bajaban del cielo nocturno” (Krickeberg, 1961: 141). A partir del *Códice telleriano-remensis*, López-Austin indica que esta deidad era llamada Oxomoco, que se encontraba en *Tamoanchan* y se alimentaba de las rosas que había en él, pero después de que

el árbol de *Tamoanchan* se quebró fue expulsada y enviada a la Tierra, llamándola Itzpapalotl (1994, 75-76). Esta deidad a veces es representada como “mujer con la pintura del dios del fuego, con el penacho bifurcado de los guerreros y con un ala de mariposa en forma de una especie de rueda, con cuchillos de pedernal insertados en la periferia” (Seler, 2004: 304). Por otra parte, H. Boos informa que la máscara de esta deidad se caracteriza por “dos ojos redondos, fijos, bordeados con plumas, algunas veces con antenas sobrepuestas a los lados, en tanto que entre los ojos quedaba enrollada la trompa contraída de la mariposa, el órgano prensil que dicho insecto desenrolla y estira para probar el néctar de las flores” (1964: 78).

La mariposa simboliza en Mesoamérica de manera general el fuego o la llama del fuego (Séjourné: 1957, 117-18). Hay incluso un tipo de mariposa grande y amarilla que se denomina *tlecocoz*, "amarillas de fuego" (Seler, 2004: 299). Xochipilli, “el príncipe de las flores”, como señala Caso (1971: 65), es una deidad solar y su símbolo, el *tonallo*, está formado por cuatro puntos y significa el calor del sol”, se le representa junto con flores y mariposas.



Xochipilli, señor de las flores. En la base de la figura podemos observar mariposas, flores y el símbolo del *tonallo*. Museo Nacional de Antropología



El glifo *tonallo* en la “manta de 5 rosas”, Códice Magliabecchiano, f. 4v.

Las mariposas, como los pájaros y las flores, son una representación del alma, ya que figuran como habitantes del cielo (Séjourné, 1957: 161). Siguiendo esta línea, Krickeberg nos menciona que los guerreros muertos en batalla o sacrificados residían en el cielo oriental, en la

casa del dios sol para acompañarlo con danzas y cantos, posteriormente descendían a la tierra como pájaros de plumas preciosas y mariposas. También residían en el oriente las mujeres muertas en el parto o *mocihuaquetzque* (mujeres que se yerguen) porque eran veneradas como guerreros. Sin embargo, los *mocihuaquetzque* también eran “fantasmas nocturnos que acechan a sus víctimas y que castigaban a los niños con epilepsia e instigaban a los hombres a la lujuria” (Krickeberg: 196, 78-79). Según Seler (2004: 300), la mariposa “también era símbolo de los viejos, es decir de los muertos, de los ancestros. Pero no de los muertos comunes, sólo de aquellos que residen en lo más profundo de la tierra, más allá del gran agua, en Chicunabmictlan, y de donde, una vez asegurada su partida hacia allá, jamás vuelven.”

De acuerdo con Duverger, la Virgen María puede relacionarse con la representación de las flores y las mariposas que al mismo tiempo simbolizan el sol y el fuego, para ello nos menciona el ejemplo de la representación de la ascensión de María en el atrio de Calpan, Puebla, donde la virgen está flanqueada por cuatro querubines mientras está subiendo al cielo sobre una nube florida y nos dice que aquí la mandorla europea se transforma en un glifo en forma de U perteneciente al código iconográfico mesoamericano, por lo tanto se relaciona con las almas que acompañan al sol durante su recorrido de cuatro años (Duverger: 2003, 98).



Asunción de la Virgen en el atrio del Ex-convento de San Francisco de Asís, Calpan, Puebla (Duverger, 2003: 98)

Sin embargo, las observaciones de Duverger en realidad pueden relacionarse con otros elementos. Lo que él interpreta como un *glifo en U*, puede ser, de acuerdo con las observaciones de Fontana, un tipo *rompiente celestial o rompimiento de gloria*, un elemento muy común en la pintura religiosa occidental. Este rompimiento es un recurso que busca separar el fondo del personaje que se destaca, mediante nubes, ráfagas, ángeles o serafines (Rejón de Silva, 1788: 185). En este caso destaca la subida de la Virgen a los cielos rodeada de ángeles y flores, las

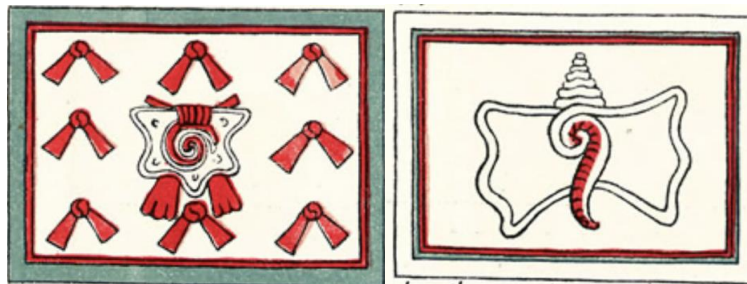
del paraíso, para ser coronada finalmente como la reina del cielo. Por otra parte, los lirios y las rosas están en estrecha relación con la Virgen. Como explica Fontana, “Por lo que se refiere al ámbito dominico, la rosa tiene un significado muy especial, pues es el componente simbólico del instrumento espiritual que santo Domingo utilizó para combatir la herejía: el rosario” (2012: 32).

Por otro lado, las mariposas son representadas con una figura circular al centro de su cuerpo. De acuerdo con Seler, “este ojo se ha añadido porque las mariposas que se representaban eran mariposas de fuego, imágenes de la flama y de las almas de los muertos, y estas almas, que residen en el cielo, eran imaginadas como estrellas” (Seler: 2004, 309). En este sentido, podría ser que la ascensión de María es al mismo tiempo leída por los indígenas como la estrella que asciende y acompaña al dios sol, por lo tanto, podría interpretarse que ella representa una mariposa con flores que la acompañan en su camino hacia el cielo. Aun así, la interpretación de esta imagen puede extenderse conceptualmente hacia Xochiquetzal, otra de las diosas de la cultura mesoamericana, cuyo nombre significa “la flor de pluma rica” y es la personificación de la belleza y el amor, diosa de las flores y patrona de las labores domésticas (Caso, 1971: 66).

3.5 El Caracol cortado o *ehcacózcatl*

El caracol cortado es una figura que representa el viento. Normalmente, su imagen se presenta a partir de un supuesto corte transversal en una gran concha de caracol marino, pero, de acuerdo con la opinión López Austin y López Lujan, esta no es una representación naturalista:

Sin embargo, es claro que un corte de este tipo no produciría la espiral que vemos en códices y almenas arqueológicas, sino una superposición de conos (la columela) flanqueados por cavidades lobulares (las espiras internas). A nuestro juicio, la imagen del tecciztli es una convención no naturalista: es la vista completa, externa y longitudinal de un caracol marino, a la cual se ha agregado al centro la figura de la sección transversal de una espira y de la columela. Se observan, además, el ápex, las suturas, los lomos, el canal sifonal y, de manera irreal, una duplicación de la abertura u opérculo con evidentes intenciones de dar al caracol una configuración simétrica bilateral (López Austin y López Lujan, 2009: 395).



Ambas figuras representan el caracol cortado: izquierda, manta Ehecacózcatl o Tezcatlipoca; derecha, manta Tecciztli. Códice Magliabecchiano, f. 3.

La figura del caracol cortado está relacionada directamente con Quetzalcóatl y con el símbolo del viento/aliento. Como indica Séjourné, el viento (Ehécatl) es el segundo carácter del calendario nahua, “su jeroglífico es un rostro rojo, barbado, con largas protuberancias en la boca, interpretadas como pico por algunos cronistas, y con un "ojo muerto", símbolo de la estrella, representado a menudo fuera de la órbita” (Séjourné, 2004: 233).

Además, el viento constituye el carácter trascendente de Ometéotl (principio dual) al ser nombrado como *Yohualli-ehécatl*, que se traduce como noche-viento, que en un sentido más poético se refiere a “invisible como la noche, intangible como el viento” (León-Portilla, 1979: 166). Por tanto, uno de los hijos de Ometéotl que se relaciona con estas propiedades es Quetzalcóatl, a quien también llamaron *Yoalli Ehécatl* (noche-viento), cuyo rumbo es el occidente y su color es el blanco (1979: 95).

Pero el viento tiene diversas aplicaciones y representaciones, Nájera nos da el ejemplo del bajorrelieve de Chalcatzingo, Morelos “donde el viento se representa con enormes volutas en forma de espiral que se originan en una cavidad formada por las grandes fauces de un monstruo terrestre, constituyéndose como el aliento de la tierra” (Nájera, 2015: 18). De esta manera el viento se relaciona con la cueva y por ende con el *monte sagrado*, figura que vimos anteriormente. Nájera nos dice que la forma helicoidal que se usa para representar al viento no es casualidad, ya que es una línea curva que da vueltas indefinidamente alrededor de un punto, simbolizando así “el movimiento perpetuo, el ir y venir de la vida, y apela al sinfín del continuo engendramiento” (Nájera, 2015: 19).



Monumento 1. Chalcatzingo, Morelos. Foto: Andrea Díaz

El viento también se relaciona con propiedades de otras deidades como *Tecuciztécatl*, dios lunar que aparece en el *Códice Telleriano-Remensis* como “Tequeizteca. Llamavanla así por q[ue] así como sale del hueso el caracol así sale el hombre del vientre de su madre y por eso la ponen en contrario del sol por q[ue] siempre anda topándose con el sol esta dicen q[ue] causa la generación de los hombre[s]”. De esta manera queda asociando el caracol marino con “el viento que precede a las lluvias, el soplo de vida, la gestación y el nacimiento, así como la fertilidad en su estado absoluto” (López Luján y Simón, 2019: 29).



Tecuciztécatl. *Códice Telleriano-Remensis*, almanaque augural, f. 13r.

El caracol marino era usado como atavío para agregar características específicas a los dioses. Aunque es representativo de Quetzalcóatl, también se encuentra en su nahual *Xolotl*, como vemos en el *Códice Telleriano-Remensis* y en el *Códice Borgia*.



Xolotl. *Códice Telleriano -Remensis*, almanaque augural, f. 19v.



Códice Borgia, p. 9.

[...] el contexto del segundo jeroglífico se asocia la Serpiente Emplumada con la luz y el movimiento, y por otra parte con la ruptura, la explosión, la amputación del cuerpo y de los miembros que representan la noción de dualidad: un reptil aéreo que escupe unas volutas de estrellas, volteado o andando, pero siempre traspasado por una flecha, signo por excelencia del dardo luminoso (Séjourné, 2004: 235).

En la representación anterior, Quetzalcóatl es la “serpiente emplumada atravesada por una flecha”, es decir, como patrono del viento. Sin embargo, de acuerdo con Séjourné, el significado de Quetzalcóatl va más allá, pues representa el aliento divino y creador de Ometéotl, como se describe en la siguiente inscripción en referencia al *Códice Telleriano Remensis*:

Este Quetzalcóatl fue el que dicen que hizo el mundo y así le llaman Señor del Viento, porque dicen que este Tonacatecutli, cuando a él le pareció, sopló y engendró a este primer hombre. A éste le hacían las iglesias redondas, sin esquina ninguna. Este dicen que fue el que hizo el primer hombre (Séjourné, 2004: 238)

Esta idea también es presentada por Alfonso Caso después de describir el sacrificio que realizó Quetzalcóatl para dar origen a la humanidad: “Los hombres son, pues, hijos de Quetzalcóatl, y el dios aparece siempre en esta actitud benéfica, como su padre y creador” (Caso, 1971: 38). Krickeberg también menciona que “era venerado en templos redondos como los de los huastecas” (1961: 137). Fray Toribio de Benavente Motolinía también menciona estos templos redondos al describir la gran devoción que los indígenas tenían al fuego y los cuidados que le daban, mencionando que en los templos más grandes e importantes se encargaban de mantenerlo encendido durante todo el día y toda la noche, éstos estaban dedicados al dios del viento Quetzalcóatl (Motolinía, 2001: 85).

Al respecto, Matos explica que todos los templos circulares están dedicados a Ehécatl-Quetzalcóatl, dios del viento, como ocurre en Cuicuilco, al sur de la Ciudad de México, y en Xochitécatl, en Tlaxcala, donde se encuentran dos de sus templos más antiguos. Además, el autor señala que hay dos formas arquitectónicas relacionadas con esta deidad: “adoratorios de planta circular y templos de forma mixta que tienen una plataforma cuadrada que en su parte posterior muestra una forma semicircular” (Matos, 2018).

Por otro lado, el viento tiene dos acepciones polarizadas: su forma positiva, que podemos encontrar en la música, la brisa y el viento que trae consigo el temporal de lluvias, imprescindible para la fertilidad de la tierra; y, por otro lado, su forma destructiva que evoca el tornado, la tormenta o incluso el fin de una era.

De acuerdo con el buen aire, escribe Sahagún: “Este Quetzalcóatl, aunque fue hombre, teníanle por dios. Y decían que barría el camino a los dioses del agua, y esto adivinaban porque antes que comienzan las aguas hay grandes vientos y polvos, y esto decían que Quetzalcóatl, dios de los vientos, barría los caminos a los dioses de la lluvia para que viniesen a llover” (Sahagún, 2001: 59).

Por lo que se refiere a los malos aires, señala Alfonso Caso:

Quetzalcóatl se hizo entonces sol y lo fue hasta que el tigre Tezcatlipoca lo derribó de un zarpazo. Se levantó entonces gran viento y todos los árboles fueron derribados y la mayor parte de los hombres perecieron, pero algunos quedaron convertidos en monos; es decir, en hombres disminuidos. Esto sucedió el día "4 Viento". Los hombres sólo comían entonces piñones de los pinos o acocentli (Caso, 1971: 26).

Romero explica acerca de los *malos aires*:

Se encuentran prácticamente en cualquier lugar y permanecen invisibles la mayor parte de las veces. En algunas ocasiones se les puede escuchar porque cantan, gritan, machetean, lavan o lloran. Moran en el monte, los cerros, las cuevas o los árboles, así como en los ríos, los manantiales o las casas abandonadas. Se apropian siempre de los espacios donde la actividad humana es nula o tiende a serlo. Pese a ser origen de la enfermedad homónima, no son entidades completamente malévolas; conservan esa característica propia de las deidades prehispánicas: la dualidad (2018).

Los *malos aires*, llamados *ehekame*, son de naturaleza fría y oscura y suelen traer consigo malestares para las personas. Proviene del Tlalocan, por lo que se dice que son aires o vientos que emanan del monte sagrado, sin embargo, hay una excepción, hay un *mal aire* que proviene de los cadáveres y que pueden enfermar temporalmente a las personas.

3.5.1 Quetzalcóatl - Ehécatl



Quetzalcóatl. Códice Magliabecchiano, f. 61.

Sahagún describe así los atributos de Quetzalcóatl:

Los atavíos con que lo adoraban eran los siguientes: una mitra en la cabeza, con un penacho de plumas que se llaman quetzalli, la mitra era manchada como cuero de tigre; la cara tenía teñida de negro y todo el cuerpo; tenía una camisa como sobrepelliz labrada; no le llegaba más de hasta la cinta; tenía unas orejeras de turquesas de labor mosaico; tenía un collar de oro de que colgaban unos caracolitos mariscos preciosos; llevaba a cuestras por devisa un plumaje a manera de llamas de fuego; tenía unas calzas desde la rodilla abajo de cuero de tigre, de las cuales colgaban unos caracolitos mariscos; tenía calzadas unas sandalias teñidas de negro revuelto con una pintura de cinco ángulos que llaman el joel de viento; en la mano derecha tenía un cetro a manera de báculo de obispo, muy labrado de pedrería, pero no era largo como el báculo; parecía por donde se tenía era como empuñadura de espada. Era éste el gran sacerdote del templo (Sahagún, 2001: 60)

Parte de la indumentaria o atavío de Quetzalcóatl es el símbolo de la cruz, que se relaciona directamente con los cuatro árboles cósmicos que sostienen el cielo y que representan los cuatro rumbos del universo. Una representación de esta cruz se encuentra en el *Códice Borbónico*.



Fragmento de la “ceremonia del fuego nuevo”. Códice Borbónico, p. 34.

El color negro que Quetzalcóatl porta en el cuerpo y en el rostro indica que es “el sacerdote por excelencia y autor del autosacrificio” (Caso, 1971: 34). Este color estaba estrechamente relacionado con las funciones sacerdotales, ya sean los mexicas que utilizaban

el humo de las antorchas; los purépechas que utilizaban humo por debajo de sus prendas para ennegrecer su cuerpo; o la utilización del carbón molido y la tintura especial llamada *tamacazcatepitzintzin* (Oliver, 2004: 329).

La máscara roja con pico parecido al de un ave, lo caracteriza como dios del viento. También puede encontrarse con colmillos de serpiente (Caso, 1971: 35), pero, de acuerdo con las investigaciones de Karl Taube, la representación del dios del viento con pico de ave/pato es una de las más antiguas en Mesoamérica. El registro más antiguo data aproximadamente del año 1400 a.C. y corresponde a la cultura *mokaya* de la costa de Chiapas (Taube, 2018: 39). Esta manera de representación puede deberse, en parte, a que las aves son una manera de *desdoblamiento zoomorfo* del dios del viento, como apunta Espinosa, ya que a algunas aves se les atribuye el poder de invocar al viento, como el *acoyotl*, el *acitli* y el *atotolin*, siendo este último el que más se relaciona con la apariencia de la máscara de Ehécatl (Espinosa, 2018: 46-47).

El caracol simboliza el viento y el sonido, funciona como instrumento de comunicación entre un mundo inferior y un mundo superior, es decir, sirve para comunicarse con las fuerzas divinas a través de la música, otorgándole así el poder de creación (Oliver, 2004: 49-50). Por lo tanto, Ehécatl regala la música a la humanidad y la facultad de dominar el viento por medio de instrumentos que producen sonido (Nájera Coronado, 2015: 28).

El pectoral de Quetzalcóatl es un caracol cortado transversalmente llamado *ehcailacacózcatl* con una forma de espiral pronunciada en el centro. Velázquez explica que las especies utilizadas para este tipo de adornos o joyas pudieron ser *Strombus gigas*, *Turbinella angulata* y *Melongena* (2006). Por otra parte, se han identificado los caracoles pequeños que lleva en el pectoral como de la especie *Oliva*, cuyo sonido proviene de la percusión y choque entre ellos formando una sonaja. Tanto por el sonido como por su forma de espiral se relacionan con el viento (Espinosa, 2018: 50).

Los aretes en forma de gancho *epcololli* o *concha torcida* están asociados con los torbellinos y Venus en el atardecer, relacionándose con las características de nocturno, acuático e infernal (López y Escalante, 2023). Aunque también es importante mencionar que simbólicamente la espiral representa a los torbellinos de viento y del agua, por ende, se relaciona directamente con el caracol y con el sonido que produce al acercarse una concha a la oreja o al soplar a través de ella (Espinosa, 2018: 49-50).



Quetzalcóatl. Códice Borbónico, p. 22.

Cada uno de los elementos que componen la indumentaria de Ehécatl-Quetzalcóatl tiene relación con el viento, ya sea por su forma o por su correlación con este elemento como en el caso de las aves y los caracoles. Como ya hemos mencionado antes, cada uno de estos componentes alude a las características o facultades del personaje que los porta. En este caso, Quetzalcóatl porta el atavío que lo define como dios del viento o esencia del aliento de Ometéotl.

López Austin refiere que Quetzalcóatl es “fuego y es viento, en total oposición de contrarios, el calor y el frío, porque es quien domina el *malinalli*” (López Austin, 1996: 307). Séjourné lo describe así: “Es el símbolo del viento que arrastra las leyes que someten la materia: él aproxima y reconcilia los opuestos; convierte la muerte en verdadera vida y hace brotar una realidad prodigiosa del opaco dominio cotidiano” (Séjourné, 2004: 151-52). Podemos ver que hay una representación de Quetzalcóatl con el cuerpo de torzal que aparece en el *Códice Vindobonensis* en la siguiente imagen.



Quetzalcóatl. Códice Vindobonensis, f. 48.

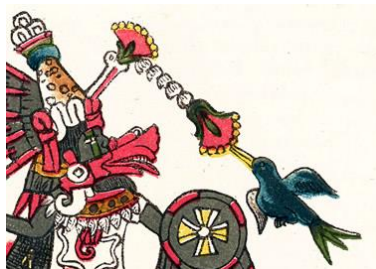
En opinión de Séjourné “la imagen de Quetzalcóatl —la serpiente emplumada—poseyó para los pueblos precolombinos la misma fuerza de evocación que el Crucifijo para la Cristiandad” (Séjourné, 2004: 32). La figura del torzal asociada a Quetzalcóatl remite a la esencia del árbol de la vida, por lo que Ehécatl-Quetzalcóatl es la esencia que recorre su interior y por lo tanto está presente en todas las partes del árbol. Entonces, Quetzalcóatl tiende a representar este árbol de la vida y ser la figura central de la cosmogonía náhuatl, de tal manera que se presentó como el elemento ideal para relacionarlo directamente con Cristo, quien, recordemos, es tratado como el árbol de la vida en la religión cristiana. Esta relación supone una asimilación de conceptos, un sincretismo entre seres principales de ambas culturas.

Para ello, es importante mencionar los puntos de similitud entre ambos. En primer lugar, cabe destacar que las dos figuras se relacionan con el sacrificio. Quetzalcóatl, según *La leyenda de los soles*, bajó al Mictlán con el objetivo de recuperar los huesos de los humanos que habían perecido en los soles/eras anteriores. Después de superar las pruebas que Mictlantecuhtli le impone, el dios logra escapar con los huesos y llegar a Tamoanchan. Cuando llega a su destino, le pide a Quilaztli que muele los huesos y él derrama la sangre de su miembro sobre ellos, creando así al nuevo hombre. “Los hombres son, pues, hijos de Quetzalcóatl, y el dios aparece siempre en esta actitud benéfica, como su padre y creador” (Caso, 1971: 38).



Sacrificio de Quetzalcóatl. Códice Florentino, f. 9.

Como señal de este sacrificio creador del hombre, se señala la *tibia florecida* que aparece en su atuendo, “alusión patente a la doctrina que enseña que la materia no puede ser salvada más que por su propia muerte” (Séjourné, 2004: 152).



Quetzalcóatl (fragmento). Códice Magliabechiano, f. 61.

En el caso de Cristo, su sacrificio no genera la vida humana, pero sí permite a los hombres alcanzar la vida eterna:

Tu no quisiste sacrificios ni ofrendas, sino que me formaste un cuerpo. No te agradaron los holocaustos ni los sacrificios por el pecado; entonces dije: *Aquí estoy yo, oh Dios, como en un capítulo del libro está escrito de mí, para hacer tu voluntad.*

[...] Los sacerdotes están de servicio diariamente para cumplir su oficio, ofreciendo repetidas veces los mismos sacrificios, que nunca tienen el poder de quitar los pecados. Cristo, por el contrario, ofreció por los pecados un único y definitivo sacrificio y se sentó a la derecha de Dios, esperando solamente que Dios *ponga a sus enemigos debajo de sus pies* (Hebreos 10: 5-13)

Por otra parte, tanto la concepción de Cristo como la de Quetzalcóatl se debe a la intervención divina, dejando atrás el componente masculino. En ambos casos se trata de la encarnación de un Hombre-Dios que traerá sabiduría y abundancia a su pueblo.

Los *Anales de Cuauhtitlan* indican lo siguiente:

1 acatl. Se dice que en este año nació Quetzalcóhuatl, que por eso fue llamado Topiltzin y sacerdote de Ce Acatl Quetzalcóhuatl. Se dice que su madre tenía por nombre Chimanan (sic); y también se dice de la madre de Quetzalcóhuatl que concibió porque se tragó un *chalchihuitl* (esmeralda basta) (Velázquez, 2019: 7).

En el caso de Cristo su concepción está escrita de la siguiente manera:

Pero el ángel dijo: *No temas, María, porque has encontrado el favor de Dios. Concebirás en tu seno y darás a luz un hijo, al que pondrás el nombre de Jesús. Será grande y justamente será llamado el hijo del Altísimo.*

[...]María entonces dijo al ángel: *¿Cómo puede ser eso, si yo soy virgen?* Contestó el ángel: *El espíritu Santo descenderá sobre ti y el poder del Altísimo te cubrirá con su sombra; por eso el niño santo que nacerá de ti será llamado Hijo de Dios* (Lucas 1: 28-35).

Existió también otra necesidad, la del alimento, que también debían atender ambos, independientemente de la forma en que se presentara. En Mesoamérica, después de la creación de los hombres y la penitencia de los dioses:

Otra vez dijeron: “¿Qué comerán, oh dioses? Ya todos buscan el alimento”. Luego fue la hormiga a coger el maíz desgranado dentro del Tonacatépetl (cerro de las mieses). Encontró Quetzalcóhuatl a la hormiga y le dijo: “Dime adónde fuiste a cogerlo”. Muchas veces le pregunta, pero no quiere decirlo. Luego le dice que allá (señalando el lugar); y la acompañó. Quetzalcóhuatl se volvió hormiga negra, la acompañó, y entraron y lo acarrearón ambos: esto es, Quetzalcóhuatl acompañó a la hormiga colorada hasta el depósito, arregló el maíz y en seguida lo llevó a Tamoanchan. Lo mascarón los dioses y lo pusieron en nuestra boca para abastecernos (Velázquez, 2019: 121).

Jesús, por otro lado, alimenta a la multitud que le sigue en la orilla noroeste del Mar de Galilea mediante la multiplicación de los panes y los peces:

Se había hecho tarde. Los discípulos se le acercaron y dijeron: *Estamos en un lugar despoblado y ya se ha hecho tarde; despide a la gente para que se vayan a las aldeas y a los pueblos más cercanos y se compren algo de comer.*

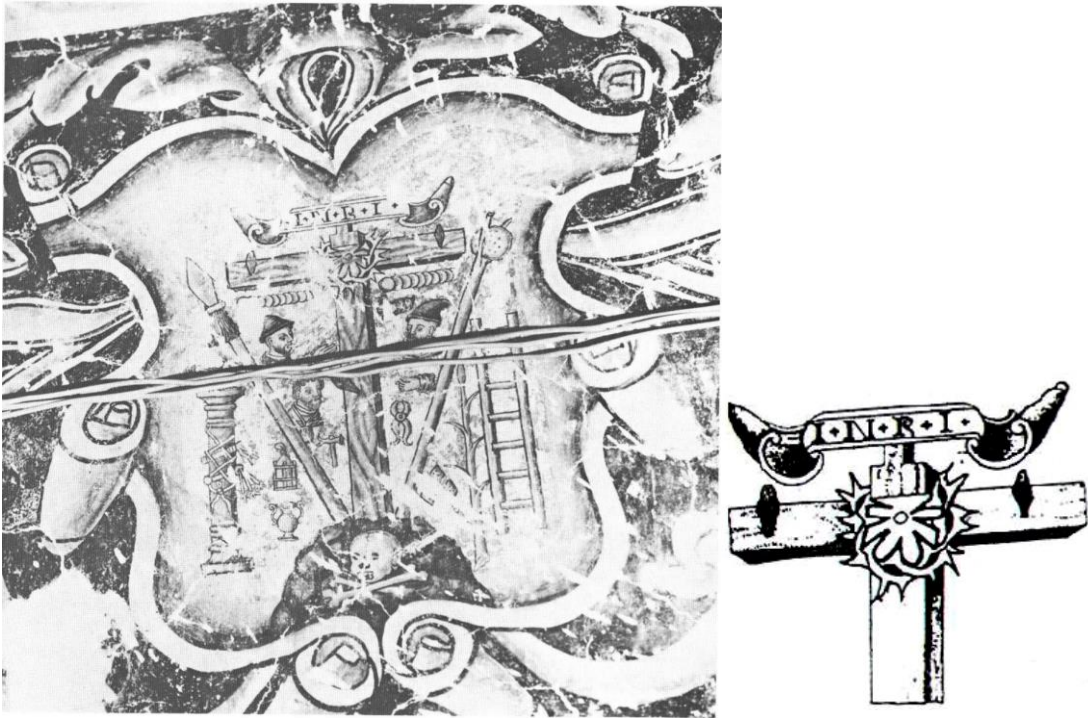
Jesús les contestó: *Denles ustedes de comer.* Ellos dijeron: *¿Y quieres que vayamos nosotros a comprar doscientos denarios de pan para dárselo?* Jesús les dijo: *¿Cuántos panes tienen ustedes? Vayan a ver.* Volvieron y le dijeron: *Hay cinco, y además hay dos pescados.*

Entonces les dijo que hicieran sentar a la gente en grupos sobre el pasto verde. Se acomodaron en grupos de cien y de cincuenta. Tomó Jesús los cinco panes y los dos pescados, levantó los ojos al cielo, pronunció la bendición, partió los panes y los iba dando a los discípulos para que los sirvieran a la gente. Así mismo repartió los dos pescados entre todos.

Comieron todos hasta saciarse; incluso se llenaron doce canastos con los pedazos de pan, sin contar lo que sobró de los pescados. Los que habían comido eran unos cinco mil hombres (Marcos 6: 35-44).

Otra idea compartida, es que ambas culturas creían en el retorno de estas dos figuras. Tanto Quetzalcóatl como Cristo habían prometido regresar para continuar su labor, en el caso de Cristo para juzgar a los hombres. En realidad, estos dos personajes no se superponen ni son reemplazables, sin embargo, gracias a sus similitudes fue factible utilizar el simbolismo de Quetzalcóatl para mostrar la importancia de la figura de Cristo en la religión cristiana y, por consiguiente, utilizarlo como una herramienta eficaz para la traducción de conceptos durante la evangelización de los pueblos indígenas.

Veamos un caso presentado por Constantino Reyes-Valerio. Se trata de la cruz de un escudo pintado en el claustro alto del convento agustino de Actopan, Hidalgo. Al centro de la cruz se encuentra una corona de espinas que rodea un símbolo que puede relacionarse con la representación del planeta Venus.



Escudo pintado en el convento agustino de Actopan, Hidalgo.

Como hemos señalado, uno de los aspectos más importantes de Quetzalcóatl es el caracol cortado o joyel del viento, que no sólo simbolizaba el poder de esta fuerza natural, sino al planeta Venus. Los *Anales de Cuauhtitlán* relacionan a Quetzalcóatl con Venus en su ascenso al cielo después de su partida de Tollan:

Luego que se atavió, él mismo se prendió fuego y se quemó: por eso se llama el quemadero ahí donde fue Quetzalcóatl a quemarse. [...] Al acabarse sus cenizas, al momento vieron encumbrarse el corazón de Quetzalcóatl. Según sabían, fue al cielo y entró en el cielo. Decían los viejos que se convirtió en estrella que al alba sale; así como dicen que apareció cuando murió Quetzalcóatl, a quien por eso nombraban el Señor del alba (tlahuizcalpantecutli) (Velázquez, 2019: 3).

Caso afirma en cuanto a la dualidad de Quetzalcóatl y su nahual Xolotl:

El nombre de Quetzalcóatl significa literalmente *quetzal serpiente* o "serpiente de plumas", pero como la pluma del quetzal es para el mexicano símbolo de la cosa preciosa, y cóatl significa también hermano gemelo (de donde nuestro mexicanismo "cuate"), el nombre de Quetzal-cóatl se traduce también, esotéricamente, por el de "gemelo precioso", indicando con esto que la estrella matutina y la vespertina son una sola y misma estrella; es decir, el planeta Venus, representado en la mañana por Quetzalcóatl y en la tarde por su hermano gemelo Xólotl (Caso, 1971: 37).

Por otra parte, el planeta Venus era de suma importancia para el estudio astronómico de los pueblos indígenas, ya que Venus, también llamado *Citlálpol* o *Hueicitalin* (lucero grande), ocupa un lugar importante en el cuarto nivel de los cielos de la cosmogonía náhuatl (León-Portilla, 1979: 116). Venus se posiciona como uno de los astros más importantes y rige parte del calendario náhuatl, por lo tanto, su presencia en cada aspecto de la cosmovisión indígena es inevitable.



Códice Borgia, p. 53

En la imagen anterior del códice Borgia, vemos la representación de Quetzalcóatl (izquierda) con el símbolo de Venus y Xochipilli (derecha), junto con el Árbol de la vida, esto es importante porque como habíamos dicho, la cruz es la representación de este árbol y, por lo tanto, se relaciona con Cristo y así mismo con Quetzalcóatl.

Por tanto, las figuras de Quetzalcóatl y Jesús se identifican con la imagen del Sol o de Venus (que es la estrella que acompaña al sol, la primera en aparecer por la tarde y la última en irse por la mañana). Como hemos señalado, Tomás de Aquino destaca la importancia del oriente porque de esta manera se muestra “la majestad de Dios” porque “el sol camina de oriente a occidente”; porque el paraíso terrenal estaba en oriente y porque Cristo ha de venir de oriente, en el lugar por donde ascendió a los cielos (*Suma teológica*, II-II, q. 84, a. 3, ad 3). Por todas estas razones las cabeceras de las iglesias miran a oriente.

Hoy en día sigue habiendo signos de esta mezcla cultural y del vínculo entre Cristo y Quetzalcóatl. Por ejemplo, de acuerdo con los apuntes de la Dra. Celia Fontana, en Cuernavaca, Morelos, aún se sigue utilizando el sonido de un caracol para acompañar la *Procesión del*

silencio el día de Viernes Santo. El padre toca un *atecocolli*, caracol que se utilizaba en los rituales o ceremonias de la cultura indígena. Como hemos analizado, el símbolo del caracol y su sonido se relaciona directamente con Ehécatl-Quetzalcóatl. En la imagen podemos observar cómo se lleva a cabo la *Procesión del silencio*, con las imágenes de Cristo muerto, San Juan y la Virgen, desde la catedral hacia el norte por la avenida Morelos.



Procesión del silencio, Cuernavaca, Mor. 18 de abril de 2025. Foto: Celia Fontana

Sin duda alguna, la combinación entre ambas religiones, la mesoamericana y la cristiana, se desarrolló en una etapa convulsa de la que nadie podía determinar el resultado. El sincretismo que finalmente quedó registrado en la arquitectura novohispana del siglo XVI fue consecuencia, en gran medida, de la mezcla de ambas dos cosmovisiones.

El símbolo que se adaptó desde el inicio fue el de la cruz, fundamental en la religión católica. Desde la primera etapa de evangelización, los pueblos indígenas aceptaron el uso de la cruz y se volvió muy popular, como celebraban los frailes:

parece que viene a pelo decir algo de la mucha devoción que los indios desde el principio de su conversión tomaron a la imagen o figura de la santa cruz, en que nuestro Señor Jesucristo quiso morir para nos redimir. El origen de esta devoción sería la continua predicación y doctrina que aquellos sus primeros maestros les daban de la muerte y pasión del Hijo de Dios en el madero de

la cruz, y el ejemplo que por obra les enseñaban con su vida, que toda era cruz y penitencia (Mendieta, 1997: 473).

dejando primero levantada la señal de la cruz, de la cual comenzaron a pintar muchas; y como en esta tierra hay muy altas montañas, también hicieron altas y grandes cruces, a las cuales adoraban, y mirando sanaban algunos que aún estaban heridos de la idolatría (Benavente, 2001 :79)

Esta asimilación pudo deberse a que en el imaginario de la cultura indígena ya se encontraba este símbolo, que por una parte representaba los *cuatro rumbos* (puntos cardinales) y también expresaba la síntesis del *Árbol de la vida*. Por otro lado, desde el cristianismo se sumaba el significado de Cristo y su sacrificio de sangre, con el cual los indígenas podían establecer lazos fácilmente.

Tanto se popularizó el uso de la cruz que era usada en iglesias, cerros, lagos, caminos, altares, casas, etc. Teniendo adaptaciones a las propias tradiciones indígenas que normalmente presentaban ofrendas pertenecientes a la flora de su entorno:

Y ellos lo tomaron tan de gana, que levantaron muchas en los mogotes de los cerros y en otras muchas partes, y cada uno de ellos quería tener una cruz frontero de su casa.

[...] y en Semana Santa es cosa de ver los crucifijos y cruces que sacan; y las que tienen por las calles y caminos, tienen mucho cuidado de enramarlas, en especial los días de fiesta, y adornarlas con sartas de rosas y flores (Mendieta, 1997: 474).

Sin embargo, estos adornos y ofrendas a la cruz tenían un significado profundo. Sahagún registró en su segundo libro de *Historia general de las cosas de la Nueva España*, que las fiestas indígenas se celebraban con ofrendas y adornos florales, sacrificios, rituales y procesiones, ritos que, en algunos casos, terminaron por adaptarse a la nueva religión. Por lo que se refiere concretamente a la incorporación de flores a la cruz, este adorno tiene que ver con la representación del *Árbol florido* y los frailes, seguramente sin comprender las raíces de esta creencia mesoamericana, creyeron que los indígenas la entendían como la cruz de Cristo:

A esta cruz (como no le sabían el nombre) llamaron ellos *Tonaca cuauitl*, que quiere decir, “madero que da el sustento de nuestra vida”; porque por voluntad de Dios (que lo puso en los corazones) entendieron que aquella señal era cosa grande, y la comenzaron a tener mucha reverencia, tanto que después todos los señores principales la pusieron en los patios de sus casas en muy encaladas peñas y cercos, y la adornaban, como queda dicho, con muchas buenas y

olorosas yerbas, rosas y flores, y allí hacían oración a los principios, cuando aún no tenían otras imágenes ni oratorios (Mendieta, 1997: 775-76).

Ambas culturas lograron establecer una relación sincrética gracias a las similitudes que encontraron en algunos elementos simbólicos que pudieron compartir. En el caso de la cruz, esta se veía como una proyección del *axis mundi* mesoamericano. Finalmente, en la cultura náhuatl “Tamoanchan fue el nebuloso sitio donde hundía sus raíces el Árbol Florido, eje del mundo y del ciclo de la vida y de la muerte” (López Austin y López Luján, 2009: 39); y en el lado europeo “a menudo comparan al árbol de la vida con el árbol de la cruz, que nos devolvió la vida perdida por falta de Adán; Jesucristo, en la cruz, es el verdadero fruto de la vida” (Sigaut, 1991: 14).

Comentarios finales

El interés por la aportación indígena al arte generado en la Nueva España, se considera que comenzó en el siglo XIX con el trabajo de Manuel G. Revilla. Desde entonces, el interés por este tema no ha hecho más que crecer hasta convertirse en el elemento más buscado y, por tanto, más valorado en las obras del arte novohispano y, en especial, en las del siglo XVI.

A principios del siglo XX nació una generación investigadores e historiadores, nacionales y extranjeros, así como artistas, que se sintieron especialmente atraídos por el estudio de las manifestaciones artísticas que surgieron posteriormente a la conquista: Manuel Toussaint, Gerardo Murillo (Dr. Atl), Anita Brenner, George Kubler, José R. Benítez, Alfonso Caso, Diego Angulo, José Moreno Villa y Diego Rivera, entre otros. Vale la pena mencionar que sus investigaciones están enmarcadas en un movimiento nacionalista emprendido para establecer los nuevos valores del México que se estaba recuperando de una revolución y que necesitaba resurgir culturalmente. En el periodo posrevolucionario, la identidad del país se cimentó en los restos y huellas que había dejado la cultura prehispánica de México.

Manuel Toussaint y el Dr. Atl fueron los primeros en mencionar y destacar la existencia de símbolos precolombinos dentro del arte colonial. Sin embargo, la antropóloga Anita Brenner argumentó de manera más contundente la forma en que se mantuvo a lo largo del tiempo la herencia prehispánica. En su libro *Ídolos tras los altares*, insistió en la resistencia permanente de los pueblos indígenas ante la imposición de la cultura europea y, por otra, señaló la capacidad de los muralistas mexicanos del siglo XX para fijar la esencia de una nueva nación al retomar el valor de su pasado indígena. La idea de resistencia indígena será retomada por Constantino Reyes-Valerio en su trabajo.

El crítico e historiador español exiliado en México José Moreno Villa también detectó la presencia de formas y símbolos prehispánicos en lo que él denominó arte *tequitqui* (vocablo náhuatl que significa tributario). A Moreno Villa le interesó esencialmente en el arte del siglo XVI la “persistencia de lo indígena”, que él identificó con claridad en manifestaciones escultóricas. Comenta que si Mendieta en el siglo XVI alabó la capacidad del indio para imitar a la perfección los modelos importados “a nosotros nos interesa hoy mucho más la imperfección de esa imitación, porque en ella descubre el indígena su manera de ser y su espíritu”. En opinión de Moreno Villa, la escultura y el relieve arquitectónico son los campos donde esa idiosincrasia se hace patente con más claridad, por eso “toda la obra de cantería del

siglo XVI [es] muy superior a la de los siglos siguientes” (Moreno Villa, 1942: 15). En esa mezcla de tradiciones estilísticas y técnicas tan dispar es donde el autor encuentra lo que denomina “conato de estilo” lo “tequitqui” o mudéjar mexicano. No llega a elevarlo a la categoría de estilo porque el tequitqui “no tiene formas arquitectónicas suyas...el indígena no aporta otra cosa que elementos decorativos” (Moreno Villa, 1942: 24). El tequitqui, por tanto, sería fruto de la mezcla entre la tradición cultural y plástica mesoamericana y la cristiana occidental.

Por su parte, George Kubler fue uno de los primeros en generar un archivo fotográfico y arquitectónico sobre los edificios construidos en el siglo XVI, sobre todo de los edificios eclesiásticos. Este aporte fue muy importante para reconocer qué tipo de arquitectura se realizaba en la época, donde fue su mayor concentración y cuáles eran las manifestaciones indígenas que había, sobre todo en la cantería.

Años más tarde, Constantino Reyes-Valerio da todavía más importancia a los elementos mesoamericanos en el arte del siglo XVI y para ello cambia el nombre de tequitqui por otro de suyo propio: indocristiano. Considera que el atribuido por Moreno Villa es inadecuado porque el indígena no se muestra en el arte de la primera evangelización como sometido o tributario del fraile. Sus aportaciones no habrían sido básicamente formales o estéticas, sino temáticas y, además, incluidas desde una posición de resistencia. Como había sugerido muchos años antes Anita Brenner, para Constantino Reyes-Valerio parte de la cosmogonía indígena se perpetuó en el arte de los conventos del siglo XVI porque el indígena al construir las estructuras y, sobre todo, esculpir y pintar en ellos, dejó muestras de sus antiguas creencias. Por esta razón, no es conveniente para el arte del siglo XVI el término tequitqui, que deja la colaboración indígena en un segundo plano, sino *indocristiano*, para resaltar su contribución como esencial y a la par que la de los frailes:

Porque es indio y es cristiano el fruto de esa unión dramática, y es, también, un hecho histórico contra el cual puede haber discusiones, pero no argumentos. Lo uno evoca lo otro de manera positiva por estar incluidos dentro del mismo fenómeno social en el cual se han integrado como una necesidad lo indígena y lo cristiano y también la intención de aquellos hombres que hicieron posible esa expresión vital que fue y es su arte: el Arte Indocristiano (1978: 127).

Además, para Reyes-Valerio, los juicios estéticos emitidos por Moreno Villa eran peyorativos y no se ajustaban a la realidad, pues antes del Renacimiento, también el arte cristiano occidental era falto de proporciones y no valoraba adecuadamente los volúmenes, como el indocristiano.

Reyes-Valerio también reflexionó sobre la función y finalidad del arte plasmado en los conventos de evangelización. Hasta su análisis, todos los autores, a partir de las fuentes documentales disponibles, habían ubicado la escuela conventual para la formación de la élite indígena fuera de la construcción principal, a un costado del atrio. Sin embargo, para Reyes-Valerio todo el conjunto construido funcionaba como una escuela para los neófitos, de manera que las pinturas desarrolladas en sus muros cumplían la misión de formar en la nueva religión.

Aunque su formación inicial fue en ciencias químicas, Reyes-Valerio tuvo un gran interés sobre la historia de México y procuró formarse posteriormente como historiador. A lo largo de su trayectoria hizo varias publicaciones relacionadas con el estudio de Arte indígena presente en el siglo XVI, sobre todo, lo relacionado con la cantería —no tanto la pintura, porque en ella las señales mesoamericanas son menores— que se encontraba en las portadas de las iglesias y conventos, tratando de identificar las figuras y símbolos precolombinos. Para él era de suma importancia diferenciar entre estas formas y las que provenían de la religión católica y, de esta manera, llevó a cabo uno de los registros fotográficos más extensos sobre la ornamentación y la arquitectura de ese siglo con más de 60,000 fotografías que fueron tomadas en sus viajes a diferentes puntos de la República Mexicana. El acervo se encuentra resguardado por el INAH.

Reyes-Valerio siempre trató de señalar que cada manifestación de símbolos indígenas era una señal de resistencia, sin embargo, hay ocasiones en las que reconoce una relación de sincretismo. Sugiere, por ejemplo, que los chalchihuites —rodetes perforados en su centro que significan líquido precioso (agua/sangre)— pueden ser un elemento sincrético, ya que ambas culturas consideran la sangre como algo sagrado. La “sangre de Cristo, según enseñaban los frailes a los indios, fue derramada para salvar al hombre. Para el indio, equivalía al líquido precioso y necesario para que pudiera continuar el Sol su carrera por el Universo” (Reyes-Valerio, 1978: 276). Aun así, a lo largo de su libro, el autor sostiene el argumento de que las manifestaciones indígenas son, fundamentalmente, resistencia.

No obstante, desde mi punto de vista, esa *resistencia* había tenido que producirse, mayoritariamente, bajo la supervisión de los frailes, ya que en el proceso de evangelización los indígenas estaban vigilados por ellos constantemente. En este aspecto hay que tener en cuenta

dos salvedades. En primer lugar que los frailes, a pesar de sus esfuerzos por estudiar la religión que trataban de erradicar, no fueron capaces de reconocer como idolátricos algunos comportamientos de los indígenas en el siglo XVI, como su enorme adoración a la cruz, que los frailes creían por devoción a Cristo crucificado y que, no obstante, realizaban por ser un nuevo referente de su Árbol de la vida. Además, en muchas ocasiones los nuevos convertidos ocultaban sus antiguos dioses detrás de los altares de las iglesias y continuaban dándoles un culto encubierto, como a aquellos ídolos rotos y enterrados por los frailes para mostrarlos como derrocados.

La tesis sobre la resistencia indígena plasmada en los muros de los conventos del siglo XVI se convirtió en un paradigma para interpretar los resabios indígenas. Fue avalada por el INAH por haber sido expuesta por uno de sus miembros y, a partir de ahí, fue retomada por muchos historiadores. Como hemos visto, Elisa Vargas Lugo, Marco Díaz, Isabel Estrada de Gerlero y Consuelo Maquívar, apoyan la idea de que los murales dentro de los conventos fueron utilizados para la educación de los niños indígenas y su proceso de evangelización, ya que, por ejemplo, para Maquívar los indios sí tenían acceso al claustro bajo de los conventos y los frailes únicamente se reservaban el acceso exclusivo a la planta alta donde se encontraban sus celdas de los frailes. Otros autores, sin embargo, como María Celia Fontana, no consideran que la mayor parte de la pintura conventual sirviera para instruir a los indígenas y se han preocupado por marcar una diferencia entre lo que correspondía a las imágenes públicas y las imágenes privadas o conventuales, siendo las segundas de uso exclusivo para los clérigos (Fontana, 2013: 247). Para ello Fontana sigue la clasificación de Kubler (1982: 439) y considera que solo los templos, las capillas y las porterías eran áreas abiertas a todos los indígenas. A esta pintura hay que añadir la escultura que ornamenta y da sentido a todos los exteriores, pues en ellos se desarrollaba buena parte de la labor de evangelización.

Antonio Rubial considera que el sincretismo fue necesario en el proceso de evangelización. Así, los frailes educaban a los hijos de los indígenas para tener una mayor cobertura en el trabajo de evangelización y, por esta razón, se aceptaba la integración de elementos precolombinos como símbolos y fiestas en la práctica cristiana (Rubial, 2001: 15). A esta opinión se suman Solange Alberro y Pablo Escalante, ambos opinan que es prácticamente imposible que la población indígena pudiera dejar esos símbolos a escondidas y sin que los frailes se dieran cuenta de ello. Escalante afirma lo siguiente: “El contenido del arte religioso era cuidadosamente meditado y acordado entre los frailes y los indígenas, de manera que la

aparición de algunos símbolos prehispánicos en los programas decorativos de los edificios y objetos litúrgicos tenía un sentido preciso y era congruente con el mensaje de evangelización” (Escalante, 2019).

Por último, Aban Flores se distancia de esta línea y retoma la tesis del arte como herramienta didáctica, pues considera que la selección de imágenes por parte de los frailes en los conventos se realizó debió adaptarse al nivel de conocimiento de los indígenas sobre el cristianismo, por lo que no debía tener una gran complejidad en su representación.

En mi opinión, los símbolos precolombinos que aparecen en la cantería y la pintura de los conventos e iglesias del siglo XVI, no se encontraban como resistencia, sino como una forma de traducción de los conceptos básicos del cristianismo hacia los nuevos fieles, por lo que en general se encontrarán únicamente los símbolos que favorecen el entendimiento de conceptos básicos sobre lo sagrado, el sacrificio y lo divino. Gracias a la mezcla de las figuras provenientes del cristianismo y de la cultura náhuatl, se pudo llevar a cabo un complejo sincretismo que logró transmitir, asociar y adaptar los conceptos fundamentales entre ambas culturas. Para ello he analizado el sentido que tienen diferentes elementos presentes en la cosmovisión mesoamericana: el árbol de la vida y el símbolo del Nahui ollin, las mariposas y el caracol cortado o ehecacózcatl en el contexto de la primera evangelización.

Bibliografía

Abundis Canales, Jaime. “El convento agustino de San Andrés Epazoyucan.” *Cuadernos de arquitectura virreinal*, n° 8, 1989, pp. 33 - 50.

Alberro, Solange. *El águila y la cruz. Orígenes religiosos de la conciencia criolla. México, siglos XVI-XVII*. México: Fondo de Cultura Económica, El Colegio de México, 1999.

Angulo Iñiguez, Diego et al. *Historia del Arte Hispanoamericano*. Barcelona, Salvat, 1945 - 1956. 3 vols.

“Anita Brenner. Luz de la modernidad, revaloración de una artista polifacética”. INBAL, Boletín n° 1696, 31 octubre 2019,

<https://inba.gob.mx/prensa/13260/anita-brenner-luz-de-la-modernidad-revaloracion-de-una-artista-polifacetica>

“Anita Brenner.” *Aguascalentenses Ilustres*, 1. Gobierno del Estado de Aguascalientes, diciembre 2023, <https://www.aguascalientes.gob.mx/estado/AnitaBrenner>

Ávila Hernández, Julieta. “Constantino Reyes Valerio (1922-2006).” *Boletín de monumentos históricos*, Tercera época, n.º 9, 2007, p 114.

Barrera, Alfredo y Jorge Angulo Villaseñor. “El glifo calendárico 4 Caña en el Palacio de Cortés (Cuernavaca, Mor.)” *Boletín. INAH*, 2ª época, n° 8, 1974, pp. 19 - 22.

Baxter, Sylvester. *Spanish colonial architecture in Mexico*. vol. 1, Toronto, Primera ed., J. B. Millet, 1901. 10 vols.

Benavente, fray Toribio de. *Historia de los indios de la Nueva España*. Madrid: Claudio Esteva Fabregat ed., Dastin, S. L., 2001.

Bonet Correa, Antonio. “In Memoriam George Kubler.” *Anales de historia del arte*, n° 6, 1996, pp. 9 - 12.

Brenner, Anita. *Idols Behind Altars*. United States Of America: Harcourt, Brace And Company, Inc, 1929.

Brenner, Anita. *Ídolos tras los altares*. Traducción por Sergio Mondragón, México: Domés, 1983.

Cafferata, María Sara. “El árbol de la vida. Reflexiones sobre algunas obras de arte cristianas”. *XVIIª Jornadas de Filosofía Medieval*, Buenos Aires: Centro de Estudios Eugenio Pucciarelli de la Academia Nacional de Ciencia de Buenos Aires, 2022, 21 pp.

Caso, Alfonso. *El pueblo del sol*. 2ª ed., México: Fondo de Cultura Económica, 1971.

Chueca Goitia, Fernando. “George Kubler.” *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n°. 84, 1997, pp. 117-120.

Códice Magliabechiano. ca. 1550. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, ms. XIII.

Cruz Rivera, Sandra Amelia. “La imagen del sonido en códices prehispánicos del centro de México: una propuesta metodológica”. *Pasado Abierto*, n° 9, enero-junio 2019. <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/pasadoabierto>

Davila Padilla, Agustín. *Historia de la fundación y discurso de la Provincia de Santiago de México, de la Orden de Predicadores por las vidas de sus varones insignes y casos notables de Nueva España*. Segunda ed., Bruselas: Casa de Iuan de Meerbeque, 1625.

Diez Barroso, Francisco. *El arte en Nueva España*. México, 1921.

Dirección de Etnología y Antropología Social, INAH. “Anita Brenner en la fotografía mexicana y su expedición etnográfica a Guerrero.” *Antropología. Boletín Oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia: Arte y antropología.*, vol. julio - septiembre, no. 71, 2003, pp. 38 -48.

Escalante Gonzalbo, Pablo, “Iconografía y pintura mural en los conventos mexicanos. La aportación indígena”. *Felipe II y el arte de su tiempo*. Madrid: Fundación Argenteria, UAM, Visor, 1998, pp. 235-257.

———“Arte indígena y liturgia cristiana en el siglo XVI”, *Noticonquista*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 2019, <http://www.noticonquista.unam.mx/amoxtli/2861/2851>

Espinoza, Gabriel. “Animales y símbolos del viento entre los nahuas.” *Arqueología mexicana*, nº 152, 2018, pp. 46-51.

Estrada de Gerlero, Elena Isabel. “Apuntes sobre el origen y la fortuna del grotesco en el arte novohispano de evangelización”. *De arquitectura, pintura y otras artes. Homenaje a Elisa Vargaslugo*, Gutiérrez Arriola, Cecilia (ed.). México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2004, pp. 155-182.

———“La pintura mural durante el virreinato”. (1ª ed. 1982). *Muros, sargas y papeles. Imagen de lo sagrado y lo profano en el arte novohispano del siglo XVI*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2011, pp. 179-209.

———“La escatología en el arte monástico novohispano del siglo XVI. Las devociones para una buena muerte”. (1ª ed. 1987). *Muros, sargas y papeles. Imagen de lo sagrado y lo profano en el arte novohispano del siglo XVI*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2011, pp. 179-209.

Flores Morán, Aban. *Cambios y continuidades de la pintura mural conventual del altiplano central (1521-1640)*. Tesis doctoral. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2020.

Fontana Calvo, Ma. Celia. “La arquitectura conventual novohispana que vio Diego Angulo”. *Imágenes cruzadas. México y España: siglos XIX y XX*. Editado por Ángel Miquel, 1ªed., Cuernavaca: Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2005, pp. 86 - 88.

———“La conversión del churrigueresco en estilo nacional mexicano”, *Arquitectura escrita. Doscientos años de arquitectura mexicana*, coordinado por Johanna Lozoya y Tomás Pérez Vejo, INAH, México, 2009. pp. 51- 63.

———“El sincretismo religioso en la escultura del antiguo convento franciscano de Cuernavaca”. Rafael Zafra Molina y José Javier Azanza López, coords. *Emblemática trascendente: hermenéutica de la imagen, iconología del texto*, 2011, pp. 317-328.

—“Representaciones de cuerpos santos en el convento de Tepoztlán.” Patrizia Granziera, Jesús Nieto y María Celia Fontana coords. *La imagen del cuerpo en el arte: Historia y teoría*, Cuernavaca: UAEM, Editorial ECA, 2012, pp. 25 - 37.

—“Un adorno con mensaje”. *El color en el acabado de la arquitectura histórica*, Carmen Gómez Urdáñez, coord., Zaragoza: Prensas universitarias, 2013, pp. 245-267 más ilustraciones.

“Gerardo Murillo Cornado Dr. Atl”. México: INVAL. Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado La Esmeralda, <https://www.esmeralda.edu.mx/dr-atl>

Guadalajara, Universidad de, et al. *Jalisco en el siglo 20: perfiles*. México: Universidad de Guadalajara, 1999. pp. 27-34.

H. Boos, Frank. “El dios mariposa en la cultura de Oaxaca. Una revisión del estado actual del conocimiento”. *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, vol. 6, n°. 16, 1964, pp. 77-97, <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/anales/article/view/7210>

Ibarra Chávez, Fernando. *Análisis formal de la vírgula del sonido en la pintura mural de Teotihuacán*. Tesis de especialidad. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.

Krickeberg, Walter, *Las antiguas culturas mexicanas*. México: Fondo de cultura económica, 1961.

Kubler, George. “On the Colonial Extinction of the Motifs of Pre-Columbian Art.” *Essays in Pre-Columbian Art and Archaeology*, United States of America, 1961, pp. 14 - 34

—*Arquitectura mexicana del siglo XVI*. Traducido por Roberto de la Torre, et al. Fondo de Cultura Económica, México, 1982.

León-Portilla, Miguel. *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes*. 2ª reimp., México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1979.

López-Austin, Alfredo. *Tamoanchan y Tlalocan*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.

—*Los mitos del Tlacuache*. 3ª ed., México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.

López Austin, Alfredo y Leonardo López Luján. *Monte sagrado-Templo mayor: el cerro y la pirámide en la tradición religiosa mesoamericana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, INAH, 2009.

López Luján, Leonardo y Simon Martin. “Los caracoles monumentales del recinto sagrado de Tenochtitlan.” *Arqueología Mexicana*, n° 160, 2019, pp. 26-35.

López Luján, Leonardo y Eduardo Escalante Carrillo, “La mona que acabó en tahona. Reutilización de esculturas prehispánicas en el México virreinal”, *Arqueología Mexicana*, n° 180, 2023, pp. 68-77.

Maquívar, Ma. del Consuelo, “La evangelización a través de la pintura mural en la Nueva España”. *México en el tiempo*, n° 24, 1998, pp 4-11.

Matos Moctezuma, Eduardo. “Templos dedicados a Ehécatl-Quetzalcóatl.” *Arqueología mexicana*, n° 152, 2018, pp. 52-59.

Mendieta, fray Gerónimo de. *Historia eclesiástica indiana*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997.

Moreno Villa, José, *La escultura colonial mexicana*, México, El colegio de México, 1942.

—*Lo mexicano en las artes plásticas*, México, El colegio de México, 1948.

Moyssén, X. “Diego Angulo Íñiguez, 1901-1986”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. 15, n.º 58, agosto de 1987, pp.227-229.

Murillo, Gerardo, Dr. Atl. “Tipos ultra-barrocos, Valle de México”, 6 vols., serie *Iglesias de México*, Publicaciones de la Secretaría de Hacienda, México, 1925.

Pérez, Alfonso E. “Angulo Íñiguez, Diego - Museo Nacional del Prado.” *Museo del Prado*, <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/angulo-iiguez-diego/7297bae9-d1d6-4043-bbcf-6299cf002c23>

Nájera Coronado, Martha Ilia. *Dioses y seres del viento entre los antiguos mayas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de investigaciones filológicas, 2015.

Navarrete Cáceres, Carlos. “Constantino Reyes. Recuerdos para platicar después.” *Boletín de Monumentos Históricos*, n.º. 12, 2008, p. 26.

Oliver, Guilhem. *Tezcatlipoca. Burlas y metamorfosis de un dios azteca*. 2ª ed., México: Fondo de Cultura Económica, 2004.

Ramírez Méndez, Jessica, y Daniel Salinas Córdova. “El antiguo convento de El Carmen a la luz del trabajo de la Oficina de Monumentos Coloniales y de la República, 1929-1939.” *Apuntes: Revista de estudios sobre patrimonio cultural - Journal of Cultural Heritage Studies*, vol. 31, n.º 2, 2018.

Rejón de Silva, Diego Antonio. *Diccionario de las nobles artes: para instrucción de los aficionados, y uso de los profesores: contiene todos los términos ... de la pintura, escultura, arquitectura y grabado...* Segovia: D. Antonio Espinosa, 1788.

Reyes-Valerio, Constantino. *Tepalcingo*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1960.

—*Trilogía barroca*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1960.

—*Arte indocristiano: escultura del siglo XVI en México*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1978.

—*Arte indocristiano*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2000.

Romero, Laura Elena. “Los ‘malos aires’.” *Arqueología mexicana*, n.º 152, 2018, pp. 68-72.

Rosas, Silvia. “Azul Maya / Maya Blue Pigment.” *Azul Maya / Maya Blue Pigment*, www.azulmaya.com/crv/entrev.php

Rubial García, Antonio. *El convento agustino y la sociedad novohispana (1533-1630)*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 1989.

— *La evangelización de Mesoamérica*, México, CONACULTA, 2001.

Ruiz Medrano, Ethelia. “En el clero y la iglesia: la figura cosmológica Atl-tepetl-oztotl.” *Relaciones*, vol. 26, n° 86, 2001, pp. 143-183.

Sahagún, Fray Bernardino de. *Historia general de las cosas de la Nueva España, I*. Juan Carlos Temprano ed. Madrid: Dastin, S.L., 2001.

Salinas Córdova, Daniel. “Los inicios de la protección del patrimonio cultural en México. De la Independencia a los gobiernos posrevolucionarios”, *Coloquio Encuentros y Desencuentros. El Patrimonio y los medios para su divulgación*, Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, México D.F., 23 de abril de 2015.

Sánchez del Río, Manuel. “2002-2006: cuatro años investigando el azul maya.” *Boletín de Monumentos Históricos*, n.º 12, 2008, p 52.

San José Vázquez, Eduardo. “Ídolos tras los altares: la recuperación del México prehispánico y colonial en la obra de Anita Brenner.” *Tema y variaciones de literatura: México prehispánico y colonial: miradas contemporáneas*, n.º. 32, 2009, pp. 69-93.

Secretaría de Cultura, “Gerardo Murillo, el Dr. Atl, expresó a través de diversas disciplinas su pasión por las artes y la ciencia”, 14 de agosto de 2013, <https://www.gob.mx/cultura/prensa/gerardo-murillo-el-dr-atl-expreso-a-traves-de-diversas-disciplinas-su-pasion-por-las-artes-y-la-ciencia?state=published>

Séjourné, Laurette. *Pensamiento y religión en el México antiguo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1957.

—*El pensamiento náhuatl cifrado por los calendarios*. 7ª ed., México: Siglo XXI editores, 2004.

Seler, Eduard. *Las imágenes de animales en los manuscritos mexicanos y mayas*. México: Casa Juan Pablos, 2004.

Sigaut, Nelly. “El árbol de la vida en el convento de Metztlán.” *Relaciones*, vol. 12, n° 47, 1991, pp. 7-28.

Taube, Karl A. “Orígenes y simbolismo de la deidad del viento en Mesoamérica.” *Arqueología mexicana*, n° 152, 2018, pp. 34-39.

Toscano, S. “Escultura Colonial Mexicana, de José Moreno Villa”. *Anales Del Instituto De Investigaciones Estéticas*, vol. 3, n.º 9, septiembre de 1942, pp.107-108.

Toussaint, Manuel. “El arte de la Nueva España”, en *México y la cultura* (1946), edición facsimilar del Gobierno del Estado de México, 1981.

—*Arte Colonial en México*. 4º ed. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1983.

Vargas Lugo, Elisa y Marco Díaz. “Historia, leyenda y tradición de una serie franciscana”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. 12, n.º 44, 1975, pp. 59-82.

Velázquez Castro, Adrián. “Trabajos huastecos en concha.” *Arqueología mexicana*, nº 79, 2006, pp. 54-57.

Velázquez, Primo Feliciano, ed. *Códice Chimalpopoca: anales de Cuauhtitlan y Leyenda de los soles*. 3ª ed., México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1992,
https://historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/000/codice_chimalpopoca.html

Wright, David. “Zidada Hyadi, el venerado padre Sol en la parroquia de Ixmiquilpan, Hidalgo”. *Arqueología mexicana*, vol. 12, n.º. 73, mayo-junio de 2005, pp. 38-45.

Cuernavaca, Morelos, a 4 de diciembre de 2025

Mtra. Juana Bahena Ortiz
Encargada de Despacho de la Dirección de la Facultad de Artes
Universidad Autónoma del Estado de Morelos

Estimada Maestra Bahena:

Tengo el gusto de informarle que otorgo mi voto **aprobatorio** para la tesis titulada **El Arte indocristiano (1978) de Constantino Reyes-Valerio. Análisis de su tesis sobre los elementos mesoamericanos y nuevas propuestas de interpretación** que presenta **Andrea Díaz Vargas** para optar por el grado de maestra en Estudios de Arte y Literatura. Baso esta decisión en las siguientes consideraciones:

La maestrante analiza la propuesta teórica de Constantino Reyes-Valerio en su libro fundamental, *Arte indocristiano*, a partir, fundamentalmente, de la primera edición de 1978, dedicada exclusivamente a la escultura conventual del siglo XVI; también, puntualmente, ha recurrido a la segunda, del año 2000, donde el autor aborda la pintura mural de los espacios conventuales.

Reyes-Valerio estudia la escultura del siglo XVI novohispana ligada a los procesos de evangelización tempranos y determina, por un lado, que los elementos mesoamericanos introducidos en determinadas piezas y lugares son signo de resistencia de los nuevos convertidos ante la imposición de la nueva religión; por otro lado, considera inadecuado el término *tequicti* —acuñado por José Moreno Villa en 1942— para nombrar las piezas del siglo XVI porque su autor, el indígena ya cristiano, no se somete por completo a las directrices de los frailes, sino que en sus obras expresa su propia cosmogonía, que se resiste a perder y olvidar.

Andrea Díaz organiza su tesis en tres capítulos, que dedica: 1) al creciente interés de la historiografía de la primera mitad del siglo XX por la aportación indígena como elemento identitario; 2) a la obra de Constantino Reyes-Valerio y a su tesis en *Arte indocristiano* (1978), junto con la recepción de la obra hasta la actualidad; 3) al análisis de algunos elementos mesoamericanos en el arte del siglo XVI de la primera evangelización y propuestas de interpretación. En este capítulo la maestrante se ocupa del árbol de la vida, el nahui ollin, las mariposas y el caracol cortado o ehecacózcatl y apunta que, probablemente, se insertaran en los respectivos programas iconográficos por su capacidad de expresar conceptos válidos en la nueva religión a partir de su conceptualización en la cosmogonía mesoamericana. Es decir, se trataría explorar formas de sincretismo, no de resistencia.

Tanto la organización de la tesis, como la estructura y la redacción se consideran claros y adecuados y también la bibliografía es suficiente y actualizada.

De acuerdo con lo anterior, doy mi voto aprobatorio.

Sin más por el momento, quedo de usted.

Atentamente

Dra. María Celia Fontana Calvo

(se anexa firma electrónica)



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento con firma electrónica UAEM, soportada por el certificado vigente a la fecha de su elaboración y con efectos plenos de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS PUBLICADOS en el ÓRGANO INFORMATIVO UNIVERSITARIO "ADOLFO MENÉNDEZ SAMARÁ" número 117 de fecha 20 de abril de 2021.

Sello electrónico

MARIA CELIA FONTANA CALVO | Fecha:2025-12-04 23:10:45 | FIRMANTE

Xxs3jUMxRg997shh3UwwGdZcRx28fUzf7QUUucK4LQiaKog2egtDztRe395DV1zQ0HtAbHQJynBtYVhwTbr7jJgnVVPkRkgyh6cf7ePHgB3yDoYp9SytOLrFj4tERXQgUPEgLX2JO
PJX7uPoeh7vjHVrAr5FjzAAjVghbw0syYqbAlStpfReTijVCUwsQZdtMHjoDpVALvYyESCIF2Lt0/XAlikrHJ5YC6weWsnclxvgnqMJAK+5TkQ2Y1hGuLzJ1V1mgyPjYE30PJoMJIGPV
9XvtvluEUwbP2vCMY1NuUblj6kueqDg915wGzMXQ/fb/Hf9+IR60Tyyl/xXRBjbQ==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



[7dB35gxYJ](#)

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/VvEqS4U19h5UvL9nEaaqRiJeXtEvFXpj>



UAEM
RECTORÍA
2023-2029

Cuernavaca, Morelos, a 30 de enero de 2026

Mtra. Juana Bahena Ortiz
Encargada de Despacho de la Dirección de la Facultad de Artes
Universidad Autónoma del Estado de Morelos

Estimada Maestra Bahena:

Tengo el gusto de informarle que otorgo mi voto **aprobatorio** para la tesis titulada **El Arte indocristiano (1978) de Constantino Reyes-Valerio. Análisis de su tesis sobre los elementos mesoamericanos y nuevas propuestas de interpretación** que presenta **Andrea Díaz Vargas** para optar por el grado de maestra en Estudios de Arte y Literatura. Baso esta decisión en lo siguiente:

Este interesante trabajo aborda una propuesta conceptual del historiador del arte mexicano Constantino Reyes-Valerio referida a la definición de la producción de arte en la Nueva España del siglo XVI. Además de proporcionarse un perfil biográfico del autor, se describen adecuadamente el contexto de enunciación de la problemática estudiada y las repercusiones de sus formulaciones sobre la historiografía del arte posterior. También se ponen ejemplos en los que se demuestra la validez y actualidad de esas ideas. La tesis está estructurado de manera lógica, la bibliografía es pertinente para el tema que se trata y el sistema académico utilizado es el que se solicita en el programa.

Atentamente,

Dr. Ángel Francisco Miquel Rendón

Profesor-investigador, Facultad de Artes, UAEM
(se anexa firma electrónica)



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento con firma electrónica UAEM, soportada por el certificado vigente a la fecha de su elaboración y con efectos plenos de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS PUBLICADOS en el ÓRGANO INFORMATIVO UNIVERSITARIO "ADOLFO MENÉNDEZ SAMARÁ" número 117 de fecha 20 de abril de 2021.

Sello electrónico

ANGEL FRANCISCO MIQUEL RENDON | Fecha:2026-01-30 14:07:01 | FIRMANTE

Vij41dqImxRveoSL9ks6ERmgJ5c3Q/isMWQX9s1eOYRvUwJW/t5unATFSmsuU/uzF5IndQOMHTq5dHACUHccXZQTYzENik3oDWovo5uhj5IKyrzZzi2mBer8Spc5u4PWZPmosp
CrYd5ooUGuBuFUdc8JYsUy2bP4xN0qC7/gfR/KKxwuQ3bREyCrzDV92arlPJZyw/7eXL7MNW1Co5ggPDMFFeYpqvckKcyKvK+b1NmIPZnrde/X89wLeLir4NyZZZJUqdNI9e/9nO
AOkjlrUVVJjKtVmkJlp8knzWY2hqWMTzkhDK5oAM0BbfXluTTuue04gksxXbiXje91sP3adWw==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



KPcWZbBlit

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/Gf11sEp2YdJdaXHKz1uZegh16fe27Zsi>



UAEM
RECTORÍA
2023-2029

Cuernavaca, Morelos, a 11 de Diciembre de 2025

Mtra. Juana Bahena Ortiz
Encargada de Despacho de la Dirección de la Facultad de Artes
Universidad Autónoma del Estado de Morelos

Estimada Maestra Bahena:

Tengo el gusto de informarle que otorgo mi voto aprobatorio para la tesis titulada **El Arte indocristiano (1978) de Constantino Reyes-Valerio. Análisis de su tesis sobre los elementos mesoamericanos y nuevas propuestas de interpretación** que presenta Andrea Díaz Vargas para optar por el grado de maestro en Estudios de Arte y Literatura.

Baso esta decisión en las siguientes consideraciones:

La autora realiza un recorrido sólido y bien documentado por la historiografía sobre el arte novohispano del siglo XVI; a partir de este corpus, problematiza de manera crítica la lectura hegemónica de la “resistencia indígena”, articulando con claridad las tensiones entre resistencia, sincretismo, control doctrinal y agencia indígena en el proceso evangelizador.

La tesis demuestra un dominio riguroso de las fuentes, una argumentación articulada y propositiva, así como un aporte original al debate sobre el arte del siglo XVI en Nueva España y el papel de las poblaciones indígenas en su configuración simbólica. Por estas razones, considero que el trabajo cumple con los requisitos académicos y metodológicos exigidos para la obtención del grado, y en consecuencia ratifico mi voto aprobatorio.

Atentamente,

Dra. María Eugenia Núñez Delgado
(se anexa firma electrónica)



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento con firma electrónica UAEM, soportada por el certificado vigente a la fecha de su elaboración y con efectos plenos de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS PUBLICADOS en el ÓRGANO INFORMATIVO UNIVERSITARIO "ADOLFO MENÉNDEZ SAMARÁ" número 117 de fecha 20 de abril de 2021.

Sello electrónico

MARIA EUGENIA NUÑEZ DELGADO | Fecha:2025-12-11 16:13:29 | FIRMANTE

Ra2eV5leDJX5Zn1PBjSgmbqYJ0gL+ikWa55CE1zE5E0whok5YloZALQdggpR04wTaPtUn63KSApRSU6vll6WBxriQunaXlo4ymJseQWMhD9UneX35r/bbGJQW8zDctETTcz0UqWAOV/+bHxp8XqMkDTDn+72cdW3m7e1vtzIL4crOGVkJsgZ0oA3wTYnpqgdCKqf3cY2jvuoZhlVIBpe629F8cxc3enLdUB/+ucSuB1HsfAGuxN3UFm8dR7113ECmlB5xovplVr32nu3PBekFitFY+9wmJ8ULHGZttAIXtmRP5WB4KZLL7pKIH2Ng5LfiZip3ouEsdF6hpZMHYqbyQ==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



[oFh8kKjgM](#)

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/GdUHhIk89aiaXD6hIvmN1VVhMjAu6I07>



UAEM
RECTORÍA
2023-2029



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Cuernavaca, Morelos, a 26 de diciembre de 2025

Mtra. Juana Bahena Ortiz

Encargada de Despacho de la Dirección de la Facultad de Artes Universidad Autónoma del Estado de Morelos

Estimada Maestra:

Tengo el gusto de informarle que otorgo mi **voto aprobatorio** para la tesis titulada: **El Arte indocristiano (1978) de Constantino Reyes-Valerio. Análisis de su tesis sobre los elementos mesoamericanos y nuevas propuestas de interpretación**, que presenta **Andrea Díaz Vargas** para optar por el grado de Maestra en Estudios de Arte y Literatura.

Baso esta decisión en que la tesis presenta una sólida base historiográfica sobre el estudio del arte novohispano, un manejo preciso de los conceptos teóricos, especialmente en la transición del término *tequitqui* al de arte indocristiano, y un análisis iconográfico bien fundamentado de símbolos mesoamericanos integrados al contexto cristiano.

Asimismo, el trabajo dialoga de manera actualizada con el debate entre las posturas de resistencia indígena y las propuestas contemporáneas de sincretismo y negociación cultural. Por ello, considero que la investigación cuenta con la solidez analítica necesaria para la obtención del grado.

**ATENTAMENTE
POR UNA HUMANIDAD CULTA**

DR. ERNESTO RÍOS LANZ

Profesor Investigador de Tiempo Completo
Universidad Autónoma del Estado de Morelos



UAEM
RECTORÍA
2023-2029



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento con firma electrónica UAEM, soportada por el certificado vigente a la fecha de su elaboración y con efectos plenos de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS PUBLICADOS en el ÓRGANO INFORMATIVO UNIVERSITARIO "ADOLFO MENÉNDEZ SAMARÁ" número 117 de fecha 20 de abril de 2021.

Sello electrónico

ERNESTO RIOS LANZ | Fecha:2026-01-14 22:04:15 | FIRMANTE

qtR40K6LzqA1vqSGDxSZwelsYX+TqZNqzqiCtNRQzi8M+LKpLLQ6uk2GY9g629GkfER1nElz5PTjGzBzkgQO9DUCJuB4yCSNqFZiFzbsfGdWdQLdiny6cV09NftUI0VgXtGTL9RCjZ4UGaeAx58m07ptB1V9rEffZmySXvV4GlwAVhKftMuqiNyHLzn2krquPHZSxJuis/2m4Wqijzcfom9tLiGhi/VmAW+XqZ+hBPq1x5ABF9tOmZRwAVemqX479j4WCWjuGA13Oz9ikWjaU57cxEEKWYq9GPASyOrPPjigQp/HDnCV4gC6qs0ISlsQkYS3qsBIABtFuhdiCeViuA==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



[osSFkZPvM](#)

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/ecyasI9TMdf3uUEzXanoGf9PtpvJuDPw>



UAEM
RECTORÍA
2023-2029