

PERVIVENCIAS INDIGENAS EN EL ARTE NOVOHISPANO. UNA PROPUESTA DE ESTUDIO

IGNACIO DIAZ BALERDI
Universidad del País Vasco

Con la conquista de lo que habría de ser la Nueva España y el consiguiente desmantelamiento de los parámetros culturales que durante milenios habían regido en Mesoamérica, se produce una fractura en torno a la cual, y cualquiera que sea el campo de nuestro análisis, parece delimitarse un antes y un después perfectamente ubicados. Casi podría afirmarse que no nos hallamos ante un momento de transición sino ante una ruptura con antiguas coordenadas, definitiva y sin vuelta de hoja. Y a esta consideración tampoco se sustraería la producción artística, la cual experimenta un drástico cambio tanto en lo referente a modos de hacer como en cuanto a significados. La llegada del cristianismo, de repertorios iconográficos diferentes y de artistas de mayor o menor talento, pero que de todas maneras trastocan concepciones, técnicas y acabados, inaugura una nueva era en la que parece esfumarse cualquier resabio de las manifestaciones más paradigmáticas de un arte en tiempos pujante y enraizado.

No obstante, y con ser radical y hasta traumática la transformación, no podemos dejar de considerar un aspecto extremadamente importante en lo que a patrones culturales se refiere: el de la pervivencia, más o menos solapada, de aspectos de las antiguas culturas en el seno mismo de la que progresivamente se iba imponiendo. Pervivencia de creencias y concepciones ideológicas, una vez que los parámetros de pensamiento sufren un definitivo corte como consecuencia del proceso de aculturación que comienza con la llegada de los españoles. Que determinados elementos, y en ocasiones muy importantes, del viejo orden perviven, incluso hasta nuestros días, es algo que evidentemente no se puede negar. Los ejemplos de sincretismo religioso, el caso de la Virgen de Guadalupe, conocida como la Guadalupe-Tonantzin en amplias capas de población actualmente ¹, el personaje de Ixcaitiung, una especie de héroe cultural de los tepehuanos relacionado con la figura de Quetzalcóatl ², o las creencias que aún se tienen sobre los eclipses en algunas zonas de las tierras bajas mayas ³, serían algunos de los innumerables ejemplos que al respecto se podrían mencionar. Y otro tanto podría decirse respecto a costumbres, de claro origen prehispánico y que se mantienen en tiempos coloniales. Quizá uno de los más curiosos sea el del bautismo, pues según cuenta Mendieta, para la ceremonia, a los niños se les colocaba una rodela y a las niñas una escoba,

“significando que los bautizados habían de pelear varonilmente contra los enemigos del alma y que habían siempre de barrerla de cualquiera inmundicias, y tener aparejada a Cristo morada limpia en sus corazones”⁴,

costumbre que, aun situándose en el centro mismo de las creencias cristianas, evidentemente hunde sus raíces en las ceremonias que con los recién nacidos se hacían en tiempos prehispánicos.

Con las obras de arte va a suceder algo parecido. A pesar de la introducción de nuevos modelos llegados desde Europa y de las nuevas técnicas importadas por frailes y artistas, durante bastante tiempo se van a mantener ciertos rasgos que otorgan a la producción artística un sello peculiar. Se podrían citar, en primer lugar las sucesivas reutilizaciones de enclaves prehispánicos destacados para la ubicación de templos cristianos, o el empleo de materiales no habituales en Europa para la elaboración de imágenes y objetos de culto, pero que eran de uso corriente por aquellas latitudes⁵, aspectos en los que no nos vamos a detener. Quizá lo más destacado en este sentido sea el hecho de que el primer arte colonial se entrevera de motivos, temas, símbolos y alusiones a un mundo que estaba en trance de desaparecer. Todo un mundo conceptual deficientemente estudiado hasta el momento y que en las líneas que siguen pretendo sintetizar.

Lo dicho no implica, claro está, que el asunto haya sido olvidado en la historiografía, pero aún nos hallamos a la espera de un cabal desentrañamiento de sus claves, más allá de los lugares comunes en los que por regla general se incurre al tratarlos⁶. En el primer crisol del arte novohispano se funden formas artísticas anteriores y coetáneas a la conquista de México, dando como resultado algo diferente y excepcional⁷. Diferente, pues nos encontramos ante un fenómeno que no consiste tan sólo en aplicar modelos o programas iconográficos importados, sino en una síntesis (claramente desigual y favorable a lo cristiano) de presupuestos conceptuales antagónicos. Excepcional, pues paulatinamente esa simbiosis se desvanece, a medida que los nuevos usos triunfan en detrimento de los antiguos. Y, precisamente, ese triunfo definitivo, al menos en cuanto a manifestaciones no soterradas de la antigua cultura o religiosidad, se configura como una de las causas de que dichas pervivencias no hayan sido estudiadas con la profundidad que se merecen. Incluso se ha llegado a afirmar que las alteraciones de las formas occidentales al ser transplantadas a México se deben más a una deficiente lectura de los modelos importados que a una nunca bien definida influencia del arte prehispánico⁸. Por supuesto que algo hay de eso, pero, como hemos apuntado antes, también se constata la incidencia de lo prehispánico, sobre todo a base de imágenes y de asociaciones simbólicas desconocidas en Europa. Su arraigo, en ese proceso de difuminación de los valores antiguos, sería tanto más hondo entre las clases populares, susceptibles de un proceso de aculturación más lento que las socialmente bien situadas, sobre todo en cuanto a imágenes domésticas y elementos de religiosidad popular, que muchas veces escapaban del ojo vigilante de la iglesia, atento a la aparición de cualquier rasgo de idolatría. Pero esas tendencias también se colaban en lo que podríamos denominar religión oficial.

En el arte novohispano las pervivencias indígenas se manifiestan en lugares secundarios y en detalles⁹, pues, como es obvio, el programa iconográfico y las líneas generales de actuación los marcaban los frailes. Los restos que aún se conservan nos pueden dar idea de que tales manifestaciones debieron ser en principio bastante numerosas. Las graffías e inscripciones en náhuatl, y que las podemos encontrar en el claustro alto de

Atlalahuacan, en la tapia conventual de Huaquechula o, más adelante aún, en el retablo de los Pecados Capitales de la iglesia de Santa Cruz en Tlaxcala (ya del siglo XVIII, cuando el castellano era el idioma dominante) podrían servir de introducción al tema, aunque con una matización: son inscripciones en náhuatl pero con grafía latina, pues no olvidemos que la escritura de los antiguos mesoamericanos era de carácter pictográfico, es decir, a base de imágenes. No cabe, por tanto, hablar de influencia prehispánica, sino más bien de una estrategia de comunicación que se valía de la lengua indígena para resultar más efectiva.

Más importantes, en cambio, resultan las pinturas murales en las que aparecen motivos de filiación claramente prehispánica. Serían los casos de las escenas costumbristas de la iglesia de Santa María Xoxoteco ¹⁰ las pinturas murales del convento de Itzmiquilpan (Hidalgo), donde encontramos guerreros- jaguar (uno de los cuerpos militares de élite en tiempos aztecas), vírgulas de la palabra o águilas con banderines sobre un nopal en el presbiterio; el sotocoro de Actopan, con un águila entre dos jaguares, o la pintura del convento franciscano de Cuauhtinchán (Puebla) donde una escena de la anunciación está flanqueada por un águila y un jaguar ¹¹, entre otros muchos.

Del mismo modo destacan los relieves, entre los que podríamos citar de manera muy sucinta el capitel con la imagen de un guerrero-águila en una casa de Cholula (Puebla); la pila bautismal del monasterio franciscano de Acatzingo (Puebla), donde aparece un glifo calendárico “4 conejo”, o el relieve alusivo a la fundación de México-Tenochtitlan en la torre del convento de San Pedro Pareo (Michoacán).

Estos y otros ejemplos no han pasado desapercibidos a los historiadores. Fundamentalmente se ha pretendido analizar estilísticamente el fenómeno, intentando particularizar las claves que lo definen. Ello llevó en 1942 a la acuñación por parte de José Moreno Villa de un término que iba a calar hondo entre los estudiosos: el de **tequitqui**, que literalmente significa “tributario” ¹². Se intentaba con él denominar a esa parcela del temprano arte colonial entreverado de acentos prehispánicos. Posteriormente el fenómeno ha sido tratado desde distintas ópticas y denominado de diferentes maneras. Así Diego Angulo y Enrique Marco Dorta hablan de arte de influencia indígena ¹³; George Kubler se ocupa de lo que denomina tipología con acentos propios, incidiendo particularmente en las portadas y diferenciando las medievalistas europeas, las coloniales y las nativas ¹⁴; John McAndrew retomará el término de Moreno Villa y lo aplica a la ornamentación híbrida ¹⁵. Por su parte, Martha Fernández revisa históricamente el concepto tequitqui y concluye que en realidad se trata de una interpretación de diferente sensibilidad de los modelos europeos, siendo una variante ornamental y sin constituir un verdadero estilo ¹⁶. Finalmente, Constantino Reyes Valerio rechaza el término y denomina tales manifestaciones con el nombre de arte indocristiano ¹⁷.

Por lo general, la denominación **tequitqui** se ha asociado a una modalidad esencialmente decorativa u ornamental en la que se detecta mano de obra indígena interpretando modelos europeos, pero sin voluntad por parte de sus artífices de una personalidad estilística propia. Se relaciona con una manera poco refinada de trabajar, en un momento, el temprano novohispano, donde prima el contenido sobre la forma. Y, sin embargo, curiosamente, ha sido la forma, las formas, lo que se ha tomado como baremo diagnóstico, hablándose de tallas a bisel, tosquedad o planitud, para enunciar sus elementos consustanciales, pero sin definir unos parámetros bien contrastados. Como dice Gustavo Curiel refiriéndose al convento de Tlalmanalco,

“La calidad de la talla -sea ésta burda o magníficamente lograda- no es patrón para calificar a esta capilla como perteneciente a esa modalidad antes considerada como estilo ¹⁸,

lo que se podría generalizar al resto de los ejemplos. Limitar el análisis del fenómeno a una mera consideración estilística o formal es, cuando menos, reductivo, aunque dicho aspecto no carezca de importancia.

En efecto, la irrupción de unos nuevos modos de vida, y de unas concepciones ideológicas desconocidas, iba a generar unos problemas que debían ser resueltos casi sobre la marcha. Los frailes, por ejemplo, en su tarea evangelizadora apenas si van a contar con mano de obra especializada. Hasta 1540 sólo un puñado de canteros y albañiles se desplazan a la Nueva España, por lo que no quedaba otro remedio que echar mano de la mano de obra indígena. Esta deja su huella, más o menos evidente, aunque se acomode a los nuevos temas y programas iconográficos, por lo que incluso se ha intentado establecer diferencias tipológicas en base a la asimilación y capacidad de ejecución de los nuevos modelos, distinguiendo, por ejemplo, obras de maestros, de oficiales o de aprendices ¹⁹. Sin embargo no esta ahí la clave del problema. Se puede hablar de técnica a bisel o de relieve planiforme, pero esos elementos están aludiendo a unos modos de hacer que de ninguna manera reflejan en toda su complejidad la producción escultórica prehispánica. Estaríamos, en todo caso, ante un problema de destreza técnica, y difícilmente podríamos conectarlo con una tradición que parte de Xochicalco y se desarrolla en tiempos aztecas en la zona de Chalco y Tlalmanalco, utilizando una especial técnica de talla a bisel para lograr lo que se ha denominado el “doble trazo”. Respecto a la tosquedad, se trata, como decimos, de un problema de destreza de los nuevos artífices, los cuales desde luego no parece fueran reclutados entre los mejores artistas aztecas, que habían demostrado su cualificación técnica en la ingente producción que generaron en su momento de esplendor. Además, si tenemos en cuenta el carácter ritual, cercano al ámbito de lo sagrado, de la actividad artística en tiempos aztecas, y que los artistas no sólo eran personas cualificadas técnicamente sino que además debían adquirir profundos conocimientos teóricos y filosóficos relacionados con la antigua religión, podremos explicarnos mejor ese grado de tosquedad que acusan las obras novohispanas: los artistas de élite se englobaban, a ojos del cristianismo triunfante, en la pléyade de sospechosos de herejía o gentilidad, aquello contra lo que los frailes lucharon con mayor denuedo, por lo que difícilmente serían reciclados sin riesgos para los nuevos menesteres. Sería preferible recurrir a personas no tan preparadas, pero que se acomodaran con menor resistencia a los vientos del momento.

Por otro lado, nada o casi nada se ha dicho acerca de las imágenes en cuanto que portadoras de contenidos simbólicos específicos. Se ha apuntado superficialmente alguna suposición, o se han sacado a relucir interpretaciones basadas en elementales conocimientos sobre el mundo mesoamericano. Pero poco se ha profundizado al respecto. En última instancia, como afirma Constantino Reyes Valerio,

“Observamos los motivos decorativos, pero en tanto desconocemos muchas de las formas de expresión prehispánica, difícilmente podemos develar su significado” ²⁰.

Y ahí radica precisamente la causa de que las cosas no estén tan claras. Los estudios sobre las influencias indígenas en el arte novohispano han sido realizados en su totalidad por especialistas en arte colonial ²¹, que difícilmente se podían mover con comodidad por los intrincados vericuetos de la iconografía prehispánica. Y esto no es ninguna

verdad de perogrullo. Baste recordar las palabras que Alfredo López Austin recuerda de su maestro Paul Kirchhoff -quien acuñó el concepto de **Mesoamérica**- cuando decía que no había entendido la historia del México prehispánico hasta que descubrió que cada personaje era a su vez “su propia abuela”²².

Identificar, por ejemplo, un águila sobre un nopal sosteniendo en su pico una serpiente, como en el mencionado caso de San Pedro Pareo, y asociar la imagen a la fundación de México-Tenochtitlan es quedarnos a medio camino de las posibilidades, sobre todo en función de la ubicación de la escena: recordemos que Michoacán, tierra de tarascos, nunca fue conquistada por los aztecas; es decir, que de alguna manera en tiempos coloniales se logra lo que no se había logrado antes, la imposición de simbologías imperialistas, que hacían alusión, además, al momento que marca el comienzo de la hegemonía azteca. Esto, por otro lado, nos puede llevar a plantear el problema de la difusión de modelos aztecas en tiempos coloniales a otras zonas, de los caminos seguidos para ello y del predicamento que pudieron tener los artistas que se iban reciclando en los primeros centros de capacitación y casas de oficios, fundados en la Ciudad de México.

Constatar la existencia de guerreros-jaguar en los murales de Itzmiquilpan o de figuras de águilas entre dos jaguares en Actopan, tampoco es decir mucho, si no profundizamos en la simbología profunda de dichos animales como parte de un discurso muy elaborado y nada sencillo de descifrar²³. Un discurso que, para el caso concreto de águilas y jaguares, se relaciona con aspectos tan dispares como órdenes militares, rituales de sacrificio, mitos cosmogónicos, fertilidad, chamanismo y nagualismo.

La filiación estilística de las piezas también cabe considerarla desde otra perspectiva: no se trataría tanto de definir el modelo o la tipología estilística a los que se ciñen las obras con influencia indígena, sino estudiar las derivaciones desde modelos prehispánicos en la plástica novohispana. El caso de Tlalmanalco, donde todo parece tener un origen europeo, es sintomático, pues podemos observar en la pilastra derecha del presbiterio las figuras de unos monos de inspiración claramente azteca.

Cabe también preguntarse, y así se ha hecho en múltiples ocasiones, si estas pervivencias indígenas reflejan tan sólo el recuerdo de una tradición estética o, por el contrario, son auténticos ejercicios de autoafirmación y resistencia ante el nuevo orden que se imponía. Que los indígenas mantuvieron en la clandestinidad testigos e imágenes de sus antiguas creencias es algo ampliamente documentado. Los frailes luchaban contra ello y en gran parte lo consiguieron²⁴, pero no dejaron de aparecer periódicamente testimonios y pruebas de que las prácticas idolátricas no habían sido erradicadas.

Todos estos interrogantes no podrán ser resueltos mientras no se emprenda un estudio sistemático y global del fenómeno, partiendo de un conocimiento profundo del arte y del mundo conceptual prehispánico. Para ello se deberían analizar cuando menos algunos apartados esenciales y que, a tenor de los restos conservados, resumen los grandes grupos de pervivencias indígenas en el arte novohispano.

Evidentemente habría que partir de la localización de motivos y del contexto en el que se ubican, lo que nos proporcionaría una plantilla con el registro y la frecuencia de los mismos. El rastreo pormenorizado de las implicaciones iconográficas (en clave prehispánica) de cada imagen, nos abriría el camino a la interpretación de las mismas. También sería necesario el estudio de cada imagen en relación a las que le acompañan y que pueden funcionar en base a una lógica que recurre a conceptos complejos (emblemas), símbolos cromáticos, elementos nominales (toponímicos, etc.), signos

calendáricos, metáforas y difrasismos para elaborar su discurso. Recordemos al respecto lo apuntado más arriba acerca del lenguaje escrito en Mesoamérica, que era un lenguaje pictográfico. En este sentido, sería de importancia capital la determinación de continuidades o disyunciones de significados, y su adecuación a un nuevo discurso, es decir, la adscripción de nuevos significados a imágenes tomadas de una tradición vernácula. Finalmente, no se puede olvidar el complejo mundo de la zoología y de la botánica representados en dicha plástica: en ellos descansan no pocos matices de un pensamiento en clave mitopoética, que sólo recientemente los investigadores del mundo prehispánico comienzan a desvelar.

NOTAS

1 La aparición de la Virgen tuvo lugar en el cerro donde hoy se erige la famosa basílica, lugar donde en tiempos prehispánicos existía un templo en honor de Tonantzin, cuya traducción del náhuatl sería "Nuestra Madre".

2 Entre los tepehuanos, que habitan algunas zonas de los actuales estados de Durango, Nayarit y Chihuahua, las figuras religiosas más importantes son Dios Padre (a veces identificado con el sol), Jesús Nazareno (la luna), Madre María (la estrella de la mañana) y el mencionado Ixcaitiung, evidentemente relacionado con uno de los principales dioses del panteón mesoamericano: Quetzalcóatl. Véase RILEY, Carroll: "The Southern Tepehuan and Tepenaco". *Handbook of Middle American Indians*, vol. 8, págs. 814-821. University of Texas Press. Austin, 1969.

3 Cuando se produce un eclipse se cree que es la luna la que está siendo atacada por un jaguar y que, por tanto, necesita ayuda; para ello, para ayudarla, la gente canta, grita, toca tambores y dispara todo tipo de armas. Véase VILLA ROJAS, Alfonso: "The Maya of Yucatan". *Handbook...*, op. cit. págs. 244-275.

4 MENDIETA, Fray Gerónimo: *Historia Eclesiástica Indiana*. 4 vols. Reimpreso por Chávez Hayhoe. México, 1945, t.II, págs. 114-115.

5 Véase GUTIERREZ SOLANA, Nelly: "Materiales utilizados en las imágenes mexicas (de acuerdo con Sahagún y sus informantes)". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 47, págs. 11-22. UNAM. México, 1977.

6 "Está aún por hacerse el estudio acerca de los elementos culturales religiosos prehispánicos que perduraron en el cristianismo posterior, especialmente aquellos que fueron asimilados por los nuevos ritos y costumbres traídos de Europa. El corte radical o el aniquilamiento de la cultura mesoamericana que se ha supuesto a veces, no es posible realizar" (ARTIGAS, Juan B.: *Capillas abiertas aisladas de México*. Facultad de Arquitectura. UNAM. México, 1982, pág. 12).

7 VARGAS LUGO, Elisa: *Las portadas religiosas de México*. IIE. UNAM. México, 1969, pág. 253.

8 MANRIQUE, Jorge Alberto: "El trasplante de las formas artísticas españolas a Nueva España". *III Congreso Internacional de Hispanistas*. El Colegio de México. México, 1968, pág. 575.

9 WILDER, Elizabeth: *El arte y el tiempo en México*. De la Conquista a la Revolución. Ed. Harla. México, 1990, pág. 143.

10 Véase ARTIGAS, Juan B.: *La piel de la arquitectura. Murales de Santa María Xoxoteco*. Escuela Nacional de Arquitectura. México, 1978.

11 Véase KUBLER, George: "Jaguars in the Valley of Mexico". *The Cult of the Feline. A Conference on Pre-Columbian Iconography*, págs. 19-44. Elizabeth Benson Ed. Dumbarton Oaks. Washington D.C. 1972, pág. 41.

- 12 MORENO VILLA, José: *La escultura colonial mexicana*. El Colegio de México. México, 1942.
- 13 ANGULO, Diego, y Enrique MARCO DORTA: *Historia del arte hispanoamericano*. 3 vols. Salvat. Barcelona, 1949-50.
- 14 KUBLER, George: *Mexican Architecture of the Sixteenth Century*. 2 vols. Yale University Press. New Haven, 1948. Véase también (con Martín S. SORIA): *Art and Architecture in Spain and Portugal in their American Dominions; 1500 to 1800*. Penguin Book. London, 1959.
- 15 McANDREW, John: *The Open-Air Churches of Sixteenth Century, Mexico. Atrios, posas, open chapels and other studies*. Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts, 1965.
- 16 FERNANDEZ, Martha: *Historia del concepto de arte tequitqui*. Facultad de Filosofía y Letras. UNAM. México, 1976.
- 17 REYES VALERIO, Constantino: *Arte indocristiano: escultura del siglo XVI en México*. Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía. INAH. México, 1978.
- 18 CURIEL, Gustavo: *Tlalmanalco, historia e iconología del conjunto conventual*. Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM. México, 1988. pág. 184.
- 19 REYES VALERIO, Constantino: "El arte tequitqui o indocristiano". *Historia del arte mexicano*, t. III. SEP-INBA/Salvat. México, 1982. pág. 106.
- 20 "El arte tequitqui...", op. cit. pág. 112.
- 21 La única excepción la constituye George Kubler, pero cabe recordar que sólo con posterioridad a sus estudios sobre el arte colonial se dedicó al arte prehispánico, por lo que sus análisis tampoco agotan todas las perspectivas.
- 22 LOPEZ AUSTIN, Alfredo: *Hombre-dios. Religión y política en el mundo náhuatl*. Instituto de Investigaciones Históricas. UNAM. México, 1973, pág. 11.
- 23 Sobre este aspecto de la plástica azteca pueden consultarse: PASZTORY, Esther: *Aztec Art*, Harry N. Abrams., Publishers. New York. 1983; ALCINA FRANCH, José: "El arte mexicana como lenguaje". *Fragmentos*, 7, págs. 18-37. Ministerio de Cultura. Madrid, 1986.; DIAZ BALERDI, Ignacio: *Los felinos en la escultura azteca*. Tesis Doctoral. Universidad Complutense. Madrid, 1991.
- 24 Los triunfos de la iglesia los ve así Fray Gerónimo de Mendieta: "así cayeron los muros de Jericó con voces de alabanza y alarido de alegría de los niños fieles, quedando los que no lo eran espantados y abobados, y quebradas las alas (como dicen) del corazón, viendo sus templos y dioses por el suelo", empleando unas metáforas muy cercanas a la estética de los poemas nahuas. En *Historia Eclesiástica....* op. cit. t. II, pág. 71.



Figura 1. Detalle de las pinturas murales del convento de Itzmiquilpan. (Hidalgo).

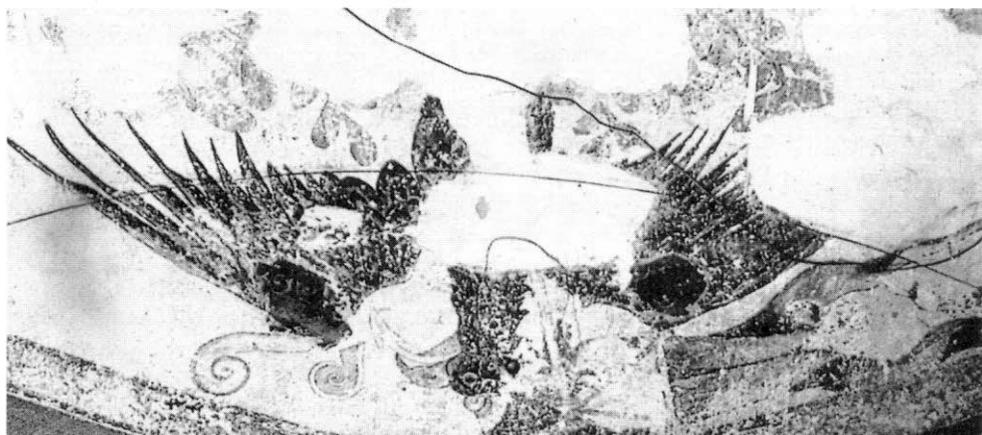


Figura 2. Detalle de las pinturas murales del convento de Itzmiquilpan (Hidalgo).

Figura 3. Capitel de una casa en Cholula (Puebla).



Figura 4. Detalle de un relieve en la torre de San Pedro Pareo (Michoacán).



Figura 5. Pila bautismal en el convento franciscano de Acatzingo.