

# IMÁGENES, PALABRA Y MOVIMIENTO

MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS NATIVAS A  
500 AÑOS DEL NACIMIENTO DE UNA CULTURA

---



CARLOS ALFONSO LEDESMA IBARRA  
*COORDINADOR*



Universidad Autónoma del Estado de México





Doctor en Educación  
Alfredo Barrera Baca  
*Rector*

Maestro en Estudios Urbanos y Regionales  
Marco Antonio Luna Pichardo  
*Secretario de Docencia*

Doctor en Ciencias e Ingeniería Ambientales  
Carlos Eduardo Barrera Díaz  
*Secretario de Investigación y Estudios Avanzados*

Doctor en Humanidades  
Juvenal Vargas Muñoz  
*Secretario de Rectoría*

Doctor en Artes  
José Edgar Miranda Ortiz  
*Secretario de Difusión Cultural*

Doctora en Educación  
Sandra Chávez Marín  
*Secretaria de Extensión y Vinculación*

Doctor en Educación  
Octavio Crisóforo Bernal Ramos  
*Secretario de Finanzas*

Maestro en Diseño  
Juan Miguel Reyes Viurquez  
*Secretario de Administración*

Doctor en Ciencias Computacionales  
José Raymundo Marcial Romero  
*Secretario de Planeación y Desarrollo Institucional*

Maestra en Lingüística Aplicada  
María del Pilar Ampudia García  
*Secretaria de Cooperación Internacional*

Doctora en Diseño  
Monica Marina Mondragón Ixtlahuac  
*Secretaria de Cultura Física y Deporte*

Doctor en Ciencias Sociales  
Luis Raúl Ortiz Ramírez  
*Abogado General*

Maestro en Economía  
Javier González Martínez  
*Secretario Técnico de la Rectoría*

Maestro en Promoción y Desarrollo Cultural  
Gastón Pedraza Muñoz  
*Director General de Comunicación Universitaria*

Maestra en Administración Pública  
Guadalupe Ofelia Santamaría González  
*Directora General de Centros Universitarios  
y Unidades Académicas Profesionales*

Maestro en Derecho Fiscal  
Jorge Rogelio Zenteno Domínguez  
*Encargado del Despacho de la Contraloría Universitaria*

## IMÁGENES, PALABRA Y MOVIMIENTO

Manifestaciones artísticas nativas a 500 años del nacimiento de una cultura

DIRECCIÓN DE PUBLICACIONES UNIVERSITARIAS  
*Editorial de la Universidad Autónoma del Estado de México*

Doctor en Educación

Alfredo Barrera Baca

*Rector*

Doctor en Artes

José Edgar Miranda Ortiz

*Secretario de Difusión Cultural*

Doctor en Administración

Jorge E. Robles Alvarez

*Director de Publicaciones Universitarias*

IMÁGENES, PALABRA Y MOVIMIENTO  
MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS NATIVAS A 500 AÑOS DEL  
NACIMIENTO DE UNA CULTURA

CARLOS ALFONSO LEDESMA IBARRA  
Coordinador

---



Universidad Autónoma del Estado de México

*“2020, Año del 25 Aniversario de los Estudios de Doctorado en la UAEM”*

Primera edición, noviembre 2020

*Imágenes, palabra y movimiento*

*Manifestaciones artísticas nativas a 500 años del nacimiento de una cultura*

Carlos Alfonso Ledesma Ibarra (coordinador)

D. R. © Universidad Autónoma del Estado de México

Av. Instituto Literario 100 Ote.

Toluca, Estado de México

C. P. 50000

Tel: (52) 722 277 38 35 y 36

<http://www.uaemex.mx>



Esta obra está sujeta a una licencia *Creative Commons* Atribución-No Comercial-Sin Derivadas 4.0 Internacional. Los usuarios pueden descargar esta publicación y compartirla con otros, pero no están autorizados a modificar su contenido de ninguna manera ni a utilizarlo para fines comerciales. Disponible para su descarga en acceso abierto en: <http://ri.uaemex.mx>

ISBN: 978-607-633-235-1

Hecho en México

Editor responsable: Jorge E. Robles Alvarez

Coordinación editorial: Ixchel Díaz Porras

Gestión de diseño: Liliana Hernández Vilchis

Corrección de estilo: María José Gallardo Rubio

Diseño: Eva Laura Rojas Almazán

Diseño de portada: Luis Maldonado Barraza.

Fotografías: Lázaro Hernández López



# CONTENIDO

9	PRESENTACIÓN
11	INTRODUCCIÓN
	PARTE 1
	LA TRANSFORMACIÓN DE LA TRADICIÓN ARTÍSTICA MESOAMERICANA
	El arte cristiano indígena
19	<i>Carlos Alfonso Ledesma Ibarra</i>
	Las representaciones frontales del <i>cipactli</i> en los códices
51	<i>Raymundo César Martínez García</i>
	El paisaje, la mirada y la construcción del espacio colonial en el sur del Valle de Toluca
67	<i>Pablo Escalante Gonzalbo</i> <i>Aban Flores Morán</i>
	PARTE 2
	LAS ARTES EN EL ESCENARIO DE LA EVANGELIZACIÓN
	La otra conquista: la música en el proceso de evangelización
115	<i>Octavio Valdes Sampedro</i>
	Danzas de conquista en el México del siglo XVI
123	<i>Clara Inés de la Rosa Barreto</i>
	La mística novohispana: Fernando Córdoba y Bocanegra
129	<i>América Bobadilla Puerta</i>
	PARTE 3
	LA OBRA
	La pila bautismal de Zinacantepec
137	<i>Susana Poleth Sánchez Ramírez</i>

143	El manto de Zinacantepec <i>Susana Poletth Sánchez Ramírez</i>
147	Nuestra Señora de los Ángeles de Tecaxic <i>Maricela Dorantes Soria</i>
151	Templo de San Antonio la Isla <i>Carlos Alfonso Ledesma Ibarra</i>
159	Templo de San Lucas Tepemaxalco <i>Carlos Alfonso Ledesma Ibarra</i>
165	El códice de San Francisco Xonacatlán <i>Raymundo César Martínez García</i>
169	REFERENCIAS

## PRESENTACIÓN

**D**URANTE MUCHOS AÑOS ha prevalecido en amplios sectores populares de nuestro país la idea de que la Conquista fue solamente una guerra de sometimiento para extraer riquezas del continente recién descubierto con objeto de enriquecer materialmente a Europa. Eso, seguramente, ocurrió.

Sin embargo, esa visión hace abstracción tanto de los nuevos horizontes intelectuales que abrió el descubrimiento del Nuevo Mundo a los propios europeos, como del complejo proceso cultural que algunos han nombrado *conquista espiritual* o *evangelización*, el cual fue producido por la interacción entre europeos y pueblos originarios, fase que el coordinador de este precioso volumen denomina con claridad: “transformación de la tradición artística mesoamericana”.

*Aufhebung* llamó Hegel al transcurso en el que simultáneamente se conserva y se suprime un estadio que, por obra de la dialéctica histórica, es negado para dar lugar a otro en el cual, no obstante, se sigue conservando el primero. De esta manera, lo superado queda guardado, incluido, en la nueva realidad.



Así ocurrió con buena parte de los conocimientos y habilidades culturales de los pueblos originarios de nuestro continente, que fueron superados por obra de la tecnología bélica europea, pero, al mismo tiempo, son todavía hoy, parte fundamental y manantial de las culturas hispanoamericanas.

El presente volumen da cuenta de esa transformación cultural describiendo cómo fue entretejiéndose ese proceso en imágenes, palabras, movimientos religiosos e intelectuales, edificios, monumentos, artes decorativas y paisajes, para, finalmente, entregarnos un tapiz histórico-cultural de lo que hoy conocemos como México y América.

Deseo que todos los lectores de esta obra colectiva accedan al placer intelectual que el descubrimiento de la realidad histórica, artística y cultural nos aporta a quienes no somos especialistas en la historia estética de nuestro México. Pero tanto a legos como a expertos, los doce capítulos de los que consta esta obra colectiva nos aportan elementos para comprendernos mejor a nosotros mismos como individuos y como comunidad nacional multicultural.



## PATRIA, CIENCIA Y TRABAJO

Doctor en Educación  
ALFREDO BARRERA BACA  
*Rector*

## INTRODUCCIÓN

LA HISTORIA CONSTRUIDA por nuestros antepasados es la causa y antecedente de este complejo y extraordinario país en el que habitamos; por ello, su conocimiento es motivo de orgullo y reflexión.

Erróneamente la mayoría de las personas consideran nuestra historia como el devenir político de nuestra nación. Así, cuando se piensa en nuestro pasado nos remitimos a una lista de nombres, fechas y acontecimientos con algún significado ideológico. Sin embargo, dicha visión es limitada y errónea. En esta investigación nos hemos decantado por el estudio de la historia del arte; uno de los acervos más ricos y extraordinarios de nuestro pasado y que invariablemente es motivo de orgullo de los mexicanos.

Nuestra nación posee uno de los más extraordinarios patrimonios artísticos del mundo. Tenemos una herencia proveniente de hace 4 000 años. Durante cuarenta siglos, las miles de generaciones que habitaron estas tierras crearon una cultura única y original. Hacia el año 1 200 a. C. ya despuntaba con singularidad en sus formas el arte de los olmecas. Esta asombrosa cultura primigenia detonó el surgimiento de múltiples polos de desarrollo humano en el área que actualmente denominamos Mesoamérica.



Durante casi 2 700 años surgieron y se desarrollaron múltiples centros de pensamiento, actividad social, comercial y trabajo artístico. Los mexicanos contemporáneos somos los afortunados depositarios y custodios de este extraordinario patrimonio que sorprende a nacionales y extranjeros.

En el siglo XVI, este territorio fue escenario de la llegada de una tropa expedicionaria europea formada, principalmente, por castellanos extremeños bajo las órdenes de su capitán Hernán Cortés. En abril de 1519 arribaron a las costas del Golfo de México y desde allí comenzaron su camino hacia la capital del Imperio mexica, el Estado más poderoso de Mesoamérica.

En ese año, la ciudad de México-Tenochtitlán estaba gobernada por el *tlatoani* Motecuhzoma Xocoyotzin, quien extendía sus dominios desde las costas del Golfo de México hasta el Océano Pacífico, y desde los desiertos del norte hasta las impenetrables selvas de Chiapas y Guatemala. En su camino a dicha ciudad, los españoles fueron disuadiendo por la fuerza o la diplomacia a múltiples pueblos para que se les unieran. El inevitable conflicto bélico entre los europeos y sus aliados contra los mexicas concluyó con la caída de la capital imperial el 13 de agosto de 1521.

No obstante, este acontecimiento apenas marcó el inicio del complejo y dilatado proceso de conquista de estos territorios y sus poblaciones para la Corona española. No fue sencillo y en algunos casos, como en el norte del territorio novohispano, nunca terminó por concretarse. En pleno siglo XIX, comunidades indígenas seguían aún indómitas a pesar de las continuas campañas militares en su contra. Por ello, es un error pensar que la Conquista fue un asunto resuelto en el aspecto militar con la caída de la capital de los mexicas. Cada cultura, cada *altépetl* y cada región establecieron dinámicas de intercambio y diplomacia con el naciente Estado virreinal que les permitieron conservar, en mayor o menor medida, sus costumbres, autoridades, privilegios y límites, e incluso negociar el monto de su tributación. En



otras palabras, la Conquista no conoció un cauce único y las autoridades y nobleza indígenas condujeron a sus pueblos por caminos que iban desde la negociación, el litigio o la rebelión armada.

Por otra parte, es importante agregar que el devenir histórico de la humanidad se transformó drásticamente con la incorporación de las riquezas, conocimientos, recursos y el trabajo de las civilizaciones prehispánicas. Son varios los historiadores que coinciden en que esta primigenia expansión del capitalismo europeo marcó el ascenso irrefrenable de su colonialismo hasta el siglo xx. Por otro lado, el asentamiento definitivo de los europeos en estas tierras estaba condicionado por la transformación de los modos de vida de los habitantes originales.

Este proceso de aculturación, durante el siglo xvi, estuvo enmarcado y cimentado en la evangelización, que fue impulso y justificación de la propagación del Imperio de los Reyes Católicos, primero, y de la dinastía de los Habsburgo, posteriormente, por todo el orbe. Así, la Monarquía Hispánica y la Iglesia Indiana coincidieron en sus propósitos, y la conquista militar y la evangelización estuvieron generalmente aparejadas en el proceso de ocupación y sometimiento de los naturales.

Es imposible soslayar la preparación y devoción de los primeros religiosos involucrados en este proceso, quienes vieron en el arte una de las formas más eficientes en el adoctrinamiento, y quienes además concebían la práctica litúrgica del catolicismo como inseparable del arte sacro. En este sentido, desde los primeros años de su llegada a la naciente Nueva España se auxiliaron de los antiguos artífices para la elaboración de objetos de arte religioso o de uso litúrgico, pues su importación desde Europa resultaba costosa e insuficiente.

Con el mismo objetivo se instruyó a los indígenas en las artes y oficios propios del Viejo Continente con sobresalientes resultados. Además, se montaron obras de teatro que representaban pasajes bíblicos. Paralelamente, se impulsó la música y la danza en las prácticas religiosas con el fin de atraer a los neófitos en los rituales de la nueva religión.



Resulta imprescindible destacar la importante tradición artística mesoamericana, pues sobre ella se cimentó la enseñanza y el aprendizaje de los artistas indígenas en el siglo XVI. Durante más de tres milenios se había conformado en estas tierras una cultura original que, en los años previos a la conquista europea, tenía en alta estima a los artistas. Así, en la enciclopédica obra *Historia general de las cosas de Nueva España* (1540-1585) de fray Bernardino de Sahagún, donde se recopila el conocimiento y la cultura de los nahuas, se enumeran algunas de las virtudes heredadas de los toltecas y visibles en el refinado mundo de los artistas.



Estos toltecas eran ciertamente sabios,  
solían dialogar con su propio corazón...  
Hacían resonar el tambor, las sonajas,  
eran cantores, poseían cantos,  
los daban a conocer,  
los retenían en su memoria,  
divinizaban con su corazón  
los cantos maravillosos que componían.

El aprecio que tenían las culturas originarias por las actividades que la civilización occidental también concebían como artísticas hizo confluir a estas culturas en el cultivo de las artes y los oficios. La confluencia de estas pujantes tradiciones artísticas en el siglo XVI hizo posible el nacimiento del arte cristiano indígena. Una modalidad que si bien se inscribe en el arte occidental lleva la impronta original e irrepetible de las culturas mesoamericanas.

Conviene aclarar que esta investigación la delimitamos al Valle de Toluca o Matlatzinco, por considerar esta área como depositaria de singularidad cultural debido a su condición geográfica e histórica. Para ello seguimos la delimitación propuesta por la doctora Sugiura (2015: 51).

El parteaguas de la sierra de Las Cruces y los Montes Altos que [...] lo separan de la vecina cuenca de México. Hacia el sur, una serie de pequeños cuerpos volcánicos de menor altura que son parte de la formación Chichinauhtzin y del Nevado de Toluca, ubicados al sur de Tenango, Jajalpa, Techuchulco y Texcalayacac, lo separan de las tierras calientes de Malinalco y Tenancingo. Al suroeste, se limita por el estratovolcán Nevado de Toluca o Xinantécatl [...], así como los volcanes de San Antonio y el Molcajete, limitan el valle por su flanco occidental. Hacia el norte está delimitado por una serie de cerros que se encuentran en dirección este-oeste y por la falla de Perales.

Este libro está dividido en tres partes. En la primera se procura una interpretación de algunos ejemplos del arte cristiano indígena localizados en el Valle de Toluca y está conformado por tres ensayos. El primero de ellos, a cargo de Carlos Alfonso Ledesma Ibarra, nos introduce en el contexto histórico de este tipo de producción artística, además de abordar algunas categorías y conceptos de corte historiográfico con los que se ha denominado, descrito y estudiado estos objetos artísticos. El segundo es autoría de Raymundo César Martínez García, quien ofrece un análisis de la tradición estilística en la elaboración de los códices en “Las representaciones frontales del *cipactli* en los códices”. El tercero, intitulado “El paisaje, la mirada y la construcción del espacio colonial en el sur del Valle de Toluca”, es un novedoso estudio sobre un par de códices coloniales provenientes del sur del Valle de Toluca, el cual propone una explicación sobre la formación de una nueva manera de construir las imágenes. Los autores, Pablo Escalante Gonzalbo y Aban Flores Morán, interpretan la complejidad de estos documentos y proponen una lectura sin descuidar el complejo contexto histórico, los drásticos cambios estilísticos y las disputas territoriales en los tribunales virreinales.

En la segunda parte del libro hacemos un recorrido por la música, la danza y la literatura de la mano de especialistas que nos





refieren algunas breves reflexiones alrededor de estas disciplinas artísticas que también fueron profusamente practicadas en el proceso de cristianización que se vivió en el siglo XVI.

Octavio Valdes Sampedro reflexiona sobre el uso de la música en el proceso de evangelización. Por su parte, Clara Inés de la Rosa Barreto nos refiere cómo la tradición dancística del Antiguo México se transformó en las llamadas “danzas de conquista”. Y para concluir este apartado, América Bobadilla Puerta analiza las nacientes letras novohispanas desde la pluma de un criollo del siglo XVI.

Finalmente, en la tercera parte realizamos un recuento de algunas de las obras más sobresalientes del arte cristiano indígena que pueden localizarse actualmente en el Valle de Toluca, incluyendo piezas arquitectónicas, escultóricas y pictóricas.

Este libro procura ser un caleidoscopio donde diversos especialistas, desde sus formaciones intelectuales y artísticas, aportan sus reflexiones alrededor del arte del siglo XVI. Una época de drásticos cambios y enormes desafíos que supieron ser enfrentados de diferentes maneras por los grupos humanos que nos antecedieron.

En este texto, las manifestaciones artísticas serán el ventanal privilegiado para asomarnos al pasado que nos permitirá descubrir, con mayor claridad, quiénes fuimos y somos en este crisol de culturas y etnias que era y es el Valle de Toluca.

Agradecemos profusamente a la Universidad Autónoma del Estado de México todo el respaldo brindado para realizar esta publicación en tiempos difíciles. Reconocemos su compromiso en la difusión de las humanidades y el resguardo del patrimonio artístico de todos los mexiquenses.

*Carlos Alfonso Ledesma Ibarra*

PARTE 1

LA TRANSFORMACIÓN DE LA  
TRADICIÓN ARTÍSTICA  
MESOAMERICANA



## INTRODUCCIÓN

En el mes de abril de 1519, hace poco más de 500 años, la tercera expedición española rumbo a Tierra Firme, bajo el mando de Hernán Cortés, arribó a las costas del actual estado de Veracruz. Así daba inicio la expedición que concluyó con la conquista militar del Estado más importante de Mesoamérica, el llamado Imperio mexica, que tenía por capital la ciudad de México-Tenochtitlán.

La toma de esta rica, cosmopolita y poblada urbe por parte de Cortés y sus aliados, se completó hasta el 13 de agosto de 1521, pero el aspecto castrense estaba lejos de ser la transformación más primordial y trascendente que traería la expedición europea a estas tierras.

En la península ibérica hacía poco tiempo que había finalizado el largo proceso de la llamada “Reconquista”, que según los cristianos comenzó en la mítica batalla de Covadonga en el siglo VIII y recién se había completado con la toma del reino maravedí de Granada, encabezada por Isabel reina de Castilla y Fernando rey de Aragón, los llamados Reyes Católicos. Las tropas cristianas conquistaron la capital del reino musulmán en enero de 1492. Meses más tarde, en una afortunada coincidencia para ellos, Isabel financió una expedición encabezada por el genovés Cristóbal Colón, quien atravesó el Océano Atlántico y llegó a las Antillas Menores del mar Caribe, el 12 de octubre.

La caída del último reino musulmán en Andalucía trajo una controversia al interior de la corte hispana. ¿Qué hacer con los pobladores musulmanes y judíos de esas tierras? ¿Expulsarlos? ¿Convertirlos al catolicismo? Y si les convertían, ¿cuáles serían los métodos que seguirían? Esto era una decisión concerniente a la reina





de Castilla, pero en su opinión se vieron involucrados personajes tan poderosos y renombrados como el franciscano Francisco Jiménez de Cisneros (cardenal y arzobispo de Toledo), el dominico Tomás de Torquemada (primer Inquisidor de Castilla y Aragón), y Pedro González de Mendoza (arzobispo de Sevilla).

Desde su punto de vista, la unidad de los reinos peninsulares debía basarse, principalmente, en la solidez monolítica de la religión católica, lo que impulsó la llegada y funcionamiento de la Inquisición a los reinos ibéricos en 1478 y la expulsión de los judíos en marzo de 1492.

A la postre, Isabel de Castilla designó como prelado de Granada a su confesor y consejero fray Hernando de Talavera, un fraile jerónimo proveniente de una familia judía conversa, quien enfrentaría la difícil misión de convertir a judíos y musulmanes granadinos. El nuevo arzobispo de Granada estaba inmerso en el pensamiento humanista y fue partidario de un adoctrinamiento pacífico, por convencimiento, a través de la palabra y con la educación como fundamento. Para ello, un primer paso era aprender árabe, pues buena parte de la población morisca que vivía fuera de Granada no hablaba castellano.

Otro fraile jerónimo, fray Pedro de Alcalá, recibió la tarea de redactar una gramática árabe (*Arte para ligeramente saber la lengua arábica*), un diccionario árabe-castellano (*Vocabulista arábigo en lengua castellana*), y un catecismo de la doctrina cristiana en árabe, donde se enseñaban las oraciones fundamentales: Padre Nuestro, el Credo, *Kyrie Eleison*, Avemaría, Salve, Protestación de Fe y Ángel de la Guarda. Además, en estos textos se establecían reglas de conducta para observar durante los actos litúrgicos y oficios religiosos, y se explicaban los sacramentos, los mandamientos, las obras de misericordia y los pecados capitales (Ladero, 2008: 261).

Resulta ilustrativo cómo el arzobispo Hernando de Talavera —quien en sus años de estudiante se ganó la vida como copista— ahora colocaba a los libros y la naciente imprenta como los pilares

de su catequesis. Además de que impulsó la creación de nuevas parroquias en las zonas más pobladas para que sustituyeran a las mezquitas. También estaba convencido de que el cambio progresivo de las costumbres moriscas le proveería un terreno más fértil para una conversión provechosa. Sin embargo, este proceso, gradual y paulatino, fue abandonado en 1499 cuando la Corte de los Reyes Católicos arribó a Granada y el cardenal Jiménez de Cisneros fungía como confesor y consejero de la reina.

Fue entonces que se presionó al obispo Talavera para acelerar la evangelización por medio de las llamadas conversiones forzadas. Se aplicaron métodos muy distintos, como el bautismo obligado y multitudinario, por ejemplo: 4 000 musulmanes fueron bautizados el 18 de diciembre de 1499. En ocasiones, la Iglesia y la Corona ejercieron la tortura para conseguir la cristianización. Además, no fueron pocos los sucesos violentos contra la religión anterior, como la destrucción de libros en árabe por considerarlos contrarios a la verdadera fe.

Todas estas acciones provocaron varias insurrecciones, las cuales fueron reprimidas por la fuerza y otras tuvieron que ser pactadas. No obstante, la conversión del Reino de Granada proporcionó un antecedente y experiencias que serían usadas en el Nuevo Mundo. La misión impulsada por el arzobispo Talavera e Isabel reina de Castilla sería abandonada definitivamente por sus predecesores, y un siglo más tarde, durante el reinado de Felipe III, se decretaría la expulsión definitiva de los moriscos de los reinos ibéricos (1609-1613).

La llegada de Cristóbal Colón a América significó para la Corona de Castilla el compromiso de cristianizar a los hombres que se encontraban del otro lado del océano. La conquista de los nuevos territorios tuvo en la evangelización su principal justificación. La Monarquía española quedaría encomendada de extender las fronteras de la cristiandad y recibiría una serie de prerrogativas sobre la Iglesia que se extendiera en el Nuevo Mundo. Cabe agregar un par



de acontecimientos históricos relevantes sucedidos simultáneamente al proceso de evangelización.

Primero, la profunda transformación de la Iglesia católica en los reinos ibéricos impulsada por el pensamiento de la *Philosophia Christi* inmerso en la tendencia del humanismo grecolatino y su intención de volver al cristianismo primigenio, aquel del tiempo de los primeros apóstoles. Una idea que inspiró a muchos de los primeros evangelizadores en la Nueva España (Rubial, 2000: 67). Además, al despuntar el siglo XVI, ocurrió la reforma promovida por el Cardenal de Toledo, Francisco Jiménez de Cisneros, que significó un seguimiento más estricto de la regla para el clero regular. De esta manera, se distinguieron los religiosos hispanos por su fervor y preparación en comparación con otros lugares de Europa.

Segundo, la Reforma luterana iniciada en 1517 y que causó la completa transformación del mapa religioso europeo, porque no pasó mucho tiempo antes de que aparecieran más movimientos religiosos que escindieron la monolítica y vertical estructura de la Iglesia católica. El Viejo Continente nunca más estaría unido bajo la misma religión y, por más de un siglo, se vería envuelto en sangrientos conflictos bélicos de tinte religioso. Para la Iglesia católica, la pérdida de una importante parte de su feligresía en Europa fue compensada con la incorporación de los neófitos americanos (Rubial, 2000: 123).

Por otra parte, es importante recordar que desde la temprana Edad Media siempre se relacionó la idea de la expansión imperial con la propagación del cristianismo. Los reyes y emperadores europeos que extendían sus fronteras frente a los infieles debían imponer la religión de Cristo. Durante el reinado de Carlomagno (del año 768 al 814 d. C.), cuando se impuso sobre musulmanes y sajones, aún no cristianos, argumentó como *casus belli* la expansión del cristianismo. Posteriormente, fue este planteamiento el argumento principal de las Cruzadas a partir del siglo XI. Estos conflictos combinaron la guerra con la religión y pretendían “recuperar” para el cristianismo



la Tierra Santa, los lugares donde había sucedido la vida y muerte de Jesucristo. Esta idea de expansión del cristianismo encontró un terreno fértil en el conflicto militar entre reinos musulmanes y cristianos en la península ibérica y, posteriormente, fue usada por el imperialismo europeo de los siglos xv y xvi.

La expedición de Hernán Cortés contaba con la presencia de un par de religiosos: el fraile mercedario fray Bartolomé de Olmedo, y el cura secular Juan Díaz, quienes atendían las necesidades espirituales de la tropa y realizaban bautismos de algunos caciques aliados y de las mujeres que eran obsequiadas a los miembros del ejército ibérico. Cabe mencionar que, en varias ocasiones, el propio Hernán Cortés destruyó imágenes de las deidades mesoamericanas y las sustituyó por otras de la Virgen María con la firme convicción de imponer el cristianismo en su camino a México-Tenochtitlán.

Algunos miembros de su expedición se mostraron contrarios frente a estas temerarias prácticas que podían ganarle la aversión de sus propios aliados. En diversos escritos, Cortés expresó la urgencia de enviar misioneros de vida ejemplar, preferentemente miembros del clero regular, al Nuevo Mundo para iniciar sin dilaciones la evangelización (Frost, 2011: 188).



## LOS PRIMEROS FRAILES Y LA EVANGELIZACIÓN

Por otro lado, meses antes de que cayera la capital mexicana, llegaron a estas tierras un par de franciscanos y otro fraile mercedario. Los tres fueron testigos de la toma de la ciudad, pero no permanecieron mucho tiempo en el naciente virreinato.

En 1523 llegaron tres hermanos menores procedentes de Flandes y enviados por el propio Carlos v, fray Peter de Moore (Pedro de Gante), quien era hermano lego; fray Johann de Auwera (Juan de Ayora); y fray Johann Dekkers (Juan de Tecto). Fueron estos tres

los encargados de iniciar una activa labor de conversión entre los naturales. El primero de ellos fundó una Escuela de Artes y Oficios en Texcoco que fue el inicio de un complejo, extendido y provechoso proceso de aculturación, donde los naturales se mostraron interesados y curiosos por aprender los nuevos oficios traídos por los europeos (Estrada, 2011: 301).



Pintura mural de la puerta de la portería del Convento de San Miguel, Zinacantepec

Un año más tarde, en mayo de 1524, arribaron a la ciudad de México los “doce primeros” hermanos menores, también llamados por las crónicas franciscanas “los doce apóstoles de México”. Estaban dirigidos por fray Martín de Valencia y entre ellos destacaban por su celoso trabajo, pobreza y devoción los religiosos fray Martín de la Coruña, Antonio de Ciudad Rodrigo, fray Toribio de Benavente (también llamado *Motolinia* por los indios en alusión a su seguimiento estricto del voto de pobreza), fray Luis de Fuensalida y fray Juan de Ribas. Sus ejemplos de humildad y dedicación les ganaron rápidamente la simpatía de los naturales.

Dos años más tarde arribó la Orden de los Predicadores, mejor conocida como los dominicos, para contribuir con las labores de catequización. Para 1533, la Orden de los Ermitaños de San Agustín envió siete de sus miembros al nascente virreinato, encabezados por fray Francisco de la Cruz, quienes pronto recibieron más religiosos e inspiraron vocaciones, principalmente, entre los criollos novohispanos. Los agustinos junto a las otras dos órdenes extendieron su presencia por todo el virreinato (Kubler, 1982).

Los frailes de estas tres órdenes enfrentaban un panorama nada halagüeño. Frente a los restos aún humeantes de las recientes campañas bélicas, pretendían la edificación de un nuevo orden basado en el cristianismo más primigenio: “amar a tu prójimo como a ti mismo”, como pensaban había sucedido entre los primeros cristianos. De ahí su referencia constante a los apóstoles en las imágenes y sus crónicas.

Simultáneamente, el virreinato afrontaba su peor crisis debido al desastroso efecto de las enfermedades importadas del Viejo Mundo y el descenso de la población indígena. Desde el sitio de Tenochtitlán, los naturales ya habían sufrido los efectos catastróficos de la introducción de la viruela. En medio de esta tragedia las autoridades virreinales procuraban el establecimiento de un nuevo orden social y político, que muchas veces implicó el traslado masivo de poblaciones enteras a otros lugares. No obstante, las comunidades



demostraban una impresionante capacidad de transformación y, pese a estas calamidades, se adaptaban con astucia e inteligencia.

#### EL ESTUDIO DEL ARTE DEL SIGLO XVI EN EL SIGLO XX

La transmisión de los conocimientos del arte europeo a los artistas locales se llevó a cabo en las llamadas escuelas conventuales que había prácticamente en todas las cabeceras de doctrina. Los primeros en investigarlas fueron los estadounidenses John McAndrew y George Kubler, pero nunca pudieron establecer con exactitud la posible ubicación del espacio dedicado a la formación de los niños en los conventos. No obstante, los cronistas franciscanos Motolinia, Mendieta y Torquemada coinciden en la existencia de estas escuelas conventuales. Entre dichas crónicas, sobresale la redactada por fray Gerónimo de Mendieta, quien enfatizó la importancia de los “patios” como los lugares donde se realizaba la educación de los jóvenes indígenas (Reyes Valerio, 2000: 119-120). No obstante, no debe considerarse como el “patio” al atrio. El cronista, según Constantino Reyes Valerio, se refiere al claustro, pues debe recordarse que el convento novohispano del siglo XVI era un espacio abierto destinado a la evangelización en un sentido más amplio que el simple adoctrinamiento en el cristianismo.

Por otro lado, son varios los autores que coinciden en que el atrio de los conventos era uno de los lugares predilectos para adoctrinar a los naturales. La costumbre de realizar sus rituales y ceremonias al aire libre hicieron de este sitio uno de los espacios privilegiados para la predicación. Muchos de los conventos construidos en el siglo de la Conquista cuentan con capillas abiertas que también permitieron una mayor afluencia de feligreses a los actos litúrgicos.





Claustro de Zinacantepec



Claustro de Zinacantepec





Atrio del Convento de Zinacantepec



En el Valle de Toluca todavía se conservan las capillas abiertas de los conventos de Calimaya y Zinacantepec, esta última aún ostenta un retablo dedicado a San Miguel Arcángel y la pintura mural original del siglo xvi en la portería, donde se puede observar un fresco en el que San Francisco de Asís se encuentra recostado y de su pecho brotan ramas como el Árbol de Jesé —árbol genealógico— para crecer y florecer en los santos de su orden; algunos pertenecientes a las ramas femenina (clarisas) y de la Tercera Orden (seglares).



Retablo dedicado a San Miguel en la capilla abierta del Convento de Zinacantepec





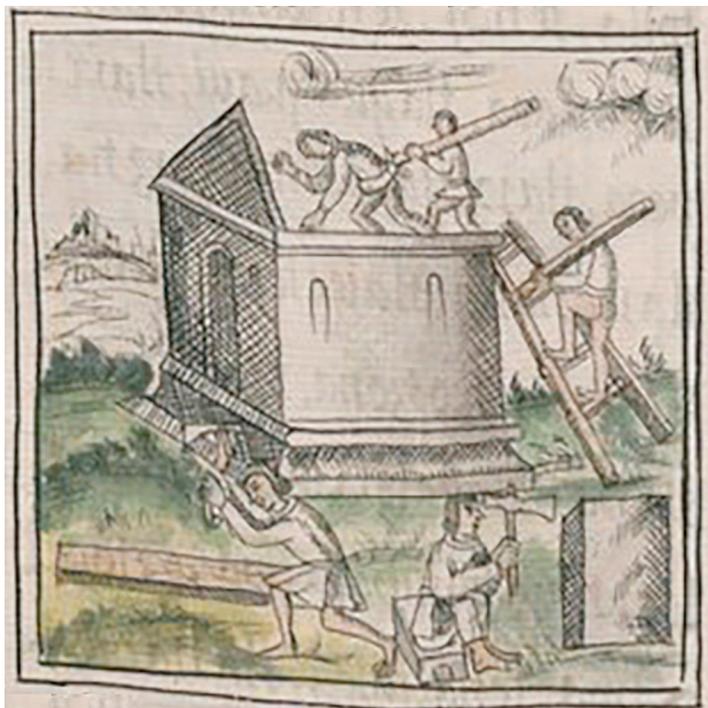
Pintura *Árbol de Jesé* del Convento de Zinacantepec



En 1948 se publicó en inglés la obra *Arquitectura mexicana del siglo XVI* de George Kubler, historiador de arte de la Universidad de Yale. Esta enciclopédica obra sentó las bases para nuestra comprensión de los procesos constructivos del siglo de la conquista. En este libro, el cuarto capítulo está dedicado a estudiar el “trabajo, materiales y técnicas” utilizadas para edificar durante esa época. Resulta sobresaliente del libro de Kubler que pone de manifiesto el protagonismo de los indios en la arquitectura del siglo XVI. Es imposible entender la monumental obra arquitectónica que se levantó por tan extenso territorio si excluimos a la población nativa (Kubler, 1982: 135-189).

La impresionante labor constructiva realizada durante la centuria de la conquista hacía imposible ignorar el trabajo y la colaboración activa en la toma de decisiones por parte de los indios. El elevado número de edificaciones de conventos, parroquias y capillas requerían de una enorme cantidad de trabajadores. En casos como el de la Catedral de don Vasco de Quiroga en Pátzcuaro, se ha demostrado la intervención de los indios en la planeación de los

edificios. Desde la época prehispánica, los pueblos mesoamericanos habían mostrado una extraordinaria capacidad de movilización para la realización de obras de ingeniería, urbanismo y arquitectura. La Monarquía española y la Iglesia católica, desde muy pronto, estuvieron interesadas en aprovechar dicha fuerza de trabajo.



Indígenas carpinteros y constructores  
*Códice Florentino*, Libro X, foja 17, Biblioteca Mundial Digital



Indígenas carpinteros y constructores  
*Códice Florentino*, Libro X, foja 17, Biblioteca Mundial Digital





En los primeros años posteriores a la caída de México-Tenochtitlán, el funcionamiento de la Encomienda fue la que permitió la movilización de la laboriosidad de los naturales para la construcción de los complejos conventuales. Por otro lado, varios caciques y buena parte de la población indígena se mostraron interesados en levantar templos y capillas que percibían en su propio beneficio.

En este sentido, no debe olvidarse que su participación en estas actividades les eximía de su traslado para trabajar en las minas. Para el último tercio de este siglo, fue el repartimiento el medio principal para movilizar a los indígenas a realizar labores constructivas y de remozamiento (Kubler, 1982: 136). Finalmente, se puede afirmar que fueron los naturales los encargados de levantar los monumentales complejos conventuales, la mayoría de las veces sin paga alguna.



Indígenas albañiles  
*Códice Florentino*, Libro X, foja 18, Biblioteca Mundial Digital

Cabe mencionar que la mayoría de las fundaciones conventuales de la primera mitad del siglo XVI fueron pequeñas capillas de mampostería o adobe. No obstante, junto a estas sencillas construcciones se erigieron algunos conventos con muros levantados

sólidamente y techos abovedados; además, aderezados ricamente por sofisticadas tallas de artistas locales. Sin embargo, la mayoría de los conventos definitivos que conocemos hasta el día de hoy fueron edificados en la segunda mitad de la centuria de la evangelización (Escalante y Rubial, 2004: 372).



Talla empotrada en la barda perimetral del Convento de San Miguel, Zinacantepec





El historiador y químico Constantino Reyes Valerio fue el primero en estudiar minuciosa y sistemáticamente las manifestaciones artísticas de los indios en el arte del siglo xvi. Su búsqueda de una explicación convincente para estas novedosas obras lo llevó a compararlas con algunas producidas en Europa durante la Edad Media. El arte producido por los indios en el siglo xvi lo denominó *arte indocristiano*. Actualmente, esta es una de las acepciones más utilizadas para denominar el arte realizado en el siglo xvi por los naturales. La otra es *arte cristiano-indígena*, concepto acuñado por Manuel Toussaint algunas décadas antes.

Más aun, tal vez por su formación científica, Reyes Valerio también se interesó por establecer la persistencia en el uso de materiales desde el periodo prehispánico hasta la etapa virreinal. Sobre este tema descubrió el uso ininterrumpido del llamado “azul maya”, pues demostró su utilización en varios murales conventuales, por ejemplo, en los muros del convento franciscano de Cholula (Reyes Valerio, 2000: 371). El azul maya, además del colorido característico de su pigmento, le imprimía a sus obras un significado sagrado.

Sin embargo, no se puede soslayar la parte destructiva de la Conquista. La devastación de las antiguas ciudades que muchas veces fue gradual pero imparable. Además, fueron varias las poblaciones que mudaron su ubicación. En otras ocasiones, cuando permanecieron en el mismo sitio, por ejemplo Pátzcuaro y México, se dio la reutilización de los materiales de las antiguas pirámides y palacios para la construcción de los nuevos edificios. También, debe agregarse que la imposición de la nueva religión aniquiló a la élite sacerdotal del antiguo orden y, en el mismo sentido, la destrucción masiva de los códices y las bibliotecas donde se resguardaban.

Uno de los episodios más recordados al respecto fue el protagonizado por el segundo obispo de Yucatán, fray Diego de Landa, quien incendió buena parte de los antiguos escritos mayas por considerarlos inspirados por el demonio. Una pérdida irreparable

para el patrimonio intelectual de la humanidad pero sustentada en el pensamiento moral de su época. De acuerdo con el dominico fray Diego Durán existieron códices para la enseñanza de las llamadas artes mecánicas (Estrada, 2011: 307).

Por otro lado, las antiguas instituciones educativas de las sociedades mesoamericanas desaparecieron y los frailes fueron los encargados de instruir a los niños y jóvenes. Desde una etapa muy temprana los evangelizadores se inclinaron por la formación y catequización, preferentemente, de los niños. En ellos encontraron un terreno fértil para la instrucción cristiana y aliados eficientes en las tareas de aculturación y evangelización de los mismos padres. Tal vez, el caso más representativo sea el de los tres niños mártires de Tlaxcala —recientemente canonizados por el Papa Francisco— Antonio, Cristóbal y Juan, quienes fueron ejecutados por derribar y destruir ídolos de los antiguos dioses entre 1527 y 1529.

El convento, como indica Pablo Escalante, fue el espacio donde se realizó un copioso intercambio de información entre los frailes y los indios, y un proceso de aprendizaje mutuo. Si bien es cierto que los evangelizadores pudieran parecer los protagonistas de esta aculturación, no puede pensarse en los neófitos como pasivos receptores de una nueva cultura. El conocimiento recibido era modificado y enriquecido por los naturales. Más aun, han quedado múltiples constancias del interés de los religiosos por el saber que tenían los naturales sobre botánica, zoología, agricultura, medicina, entre otros conocimientos que fueron consignados en diversos documentos. Entre los que destaca el *Medicinalibus Idorum Herbis*, una obra que ejemplifica esta novedosa cultura híbrida del siglo XVI novohispano. Fue escrita por el médico nahua Martín de la Cruz y traducida al latín por Juan Badiano. Esta obra enciclopédica trataba de compilar los conocimientos de botánica del México Antiguo y vio la luz en 1552 en el Colegio de Santa Cruz de Tlatelolco. Es una muestra extraordinaria del conocimiento mesoamericano (Turner, 2007: 109-122).





*San Francisco de Asís predicando a las aves en la capilla abierta del Convento de Zinacantepec*

Por otro lado, una discusión central del proceso de evangelización fue la posibilidad de beneficiarse de los fundamentos morales y religiosos que poseían los naturales para predicar y asentar las bases

de la nueva religión en función de ellos. Sin la necesidad de aniquilar los conceptos religiosos anteriores. En otras palabras, se partía de que los naturales, antes de la Conquista, tenían una sofisticada religión con valores morales, éticos, recursos simbólicos y rituales. Algunos eran positivos y coincidentes con el cristianismo y podían aprovecharse para la evangelización. En este contexto histórico puede plantearse una explicación para el arte cristiano indígena.



Los amantecas, artistas de la pluma  
*Códice Florentino*, Libro IX, foja 65, Biblioteca Mundial Digital



Durante más de 2 000 años de historia en Mesoamérica se habían formado generaciones de artistas que habían alcanzado altos grados de perfeccionamiento en su trabajo: escultores de piedra, talladores de madera, plumajeros, pintores, *tlacuilos*, arquitectos, ceramistas, etcétera. Toda esta tradición artística milenaria se incorporó al pujante arte europeo que se encontraba en plena transformación por el Renacimiento.

En este sentido, tal vez fue José Moreno Villa —un historiador español de la primera mitad del siglo xx— uno de los primeros en subrayar el carácter distintivo formal de la obra artística novohispana del siglo xvi en comparación con la española y completamente alejada del canon italiano. Moreno Villa usó para designar a esta producción artística americana el concepto de *tequitqui*. El historiador español se decantó por esta opción al parecerle que el arte novohispano del siglo xvi, especialmente la escultura, se acercaba mucho al fenómeno propio del arte mudéjar español.



Un maridaje no menos extraño se verifica en España desde la Edad Media, culminando en el siglo xiv: lo agareno y lo cristiano, en perfecta armonía, dan como fruto lo llamado “mudéjar”, modo artístico netamente español (Moreno, 1986: 16).

Es decir, una producción artística de origen musulmán pero con temática cristiana. Por esta razón, para el caso novohispano el historiador hispano eligió un vocablo en náhuatl que significa “tributario”. No obstante, el *tequitqui* —que se puede ubicar principalmente en los relieves— tiene una vocación preferentemente decorativa: “el indígena no aporta otra cosa que elementos decorativos” y con esto se olvidaba del uso simbólico que también tuvieron los elementos indígenas en el arte de la evangelización.

Para el historiador mexicano Jorge Alberto Manrique, las diferencias formales de esta modalidad no deben considerarse,

únicamente, como la intención de salvaguardar las formas del arte del México Antiguo. La capacidad de estos artistas también se limitaba por el tipo de instrucciones recibidas, los modelos que tenían a su alcance y la dificultad para interpretarlos correctamente (Manrique, 1992: 161).



Los lapidarios o labradores de tierra  
*Códice Florentino*, Libro IX, foja 50, Biblioteca Mundial Digital



En este sentido, las interpretaciones expuestas posteriormente por Constantino Reyes Valerio y Pablo Escalante para el arte del siglo xvi resultaron más provechosas, por ejemplo, para explicar el concepto de *sacrificio*. Que era fundamental para las religiones prehispánicas y podía utilizarse para los fines del catolicismo. Desechar y condenar la idea del sacrificio humano, pero reorientar este valor hacia el sacrificio de Cristo para la salvación de la humanidad. En otras palabras, se podrían utilizar los conceptos religiosos afines para impulsar la evangelización.

A mediados del siglo de la conquista, el agustino fray Alonso de la Veracruz escribió *Speculum coniugiorum*, donde establecía una relación de respeto a las culturas autóctonas y reconoció en ellas la existencia de cierto derecho natural en algunas de sus costumbres. En otras palabras, uno de los protagonistas del proceso de evangelización y fundador de la Real y Pontificia Universidad de México, desde una posición propia del Humanismo europeo, afirmaba su confianza en el discernimiento de los naturales y su capacidad moral e intelectual (Ortega, 1985: 29-39).

Pasaba algo similar con las artes que se cultivaban. Recordemos que los indios mesoamericanos ya se formaban como pintores, escultores, plumajeros, carpinteros, orfebres, sastres, pero ahora su trabajo debía regirse por los valores propios del arte occidental. Así, los artistas autóctonos deben considerarse como artífices reflexivos, quienes condujeron a una novedosa orientación los valores y símbolos de su tradición milenaria en función del Nuevo Mundo que se construía sobre la base del cristianismo.

Esta reflexión es uno de los aportes historiográficos de Pablo Escalante Gonzalbo, quien expuso en sus escritos que los naturales eran los artífices protagonistas del arte del siglo xvi. En otras palabras, su obra contribuyó a develar uno de los procesos más apasionantes y dramáticos de nuestra historia: la construcción de una nueva cultura, en un problemático contexto histórico de migraciones,



levantamientos armados, imposición de un nuevo régimen y terribles epidemias que asolaban a la población.

Para Pablo Escalante hubo dos instituciones fundamentales en la formación artística de los indios. La primera fue San José de los Naturales, fundada en Texcoco por fray Pedro de Gante, quien —presumiblemente y de acuerdo con las crónicas— tenía conocimientos de todos los oficios y artes practicados en su época, y procuraba el aprendizaje de los naturales en ellos. Y la segunda, fue Santa Cruz de Tlatelolco, colegio de educación superior que originalmente había concebido fray Juan de Zumárraga, primer obispo de México, para la formación humanística de la nobleza indígena (Escalante, 2008: 9). Este prelado franciscano se destacó por promover una línea pastoral de tolerancia con aquellos aspectos de las religiones autóctonas que coincidieran con la fe católica (Escalante, 2012: 315).

Otros procesos de evangelización, como el promovido por don Vasco de Quiroga, primer obispo de Michoacán, consideraron la capacitación indígena en los oficios y las artes como parte imprescindible para la conversión y una “prueba irrefutable” de su racionalidad (Estrada, 2011: 327).

Sabemos que en las aulas de Santa Cruz de Tlatelolco también se impartió la enseñanza de las artes, como la pintura. La formación de artistas indígenas respondía a la creciente demanda de arte sacro de la sociedad virreinal interesada en su consumo. Además de que los evangelizadores también percibieron en el trabajo manual de las llamadas “artes mecánicas” un eficiente camino hacia la evangelización y la construcción de un nuevo mundo (Estrada, 2011: 311-317). Cabe resaltar que desde los primeros años los indios mostraron una extraordinaria capacidad de aprendizaje y una sobresaliente destreza en el manejo de las nuevas artes y oficios. Así coincidieron en la Nueva España dos tradiciones artísticas de gran dinamismo.





Los canteros

*Códice Florentino*, Libro X, foja 17 (vuelta), Biblioteca Mundial Digital

En Santa Cruz de Tlatelolco, los jóvenes estudiantes indígenas aprendían a los clásicos europeos, leían a Marco Tulio Cicerón, Aristóteles, Petrarca, Dante, Castiglione y Alciato. De esta manera se procuraba modificar la educación indígena hacia el pensamiento humanístico occidental, inmerso en la tradición grecolatina (Escalante, 2008: 11).

Las artes mecánicas tuvieron la misma suerte y desde los modelos europeos que estuvieron mayoritariamente basados en grabados, se construyó un novedoso lenguaje visual que se cimentaba en la tradición artística mesoamericana y algunos de

sus conceptos religiosos y valores morales coincidentes con el cristianismo. Toda esta complejidad pudo ser aprovechada en la elaboración de un variado y rico repertorio de imágenes que pretendió incorporar la historia y la tradición de los pueblos originarios como parte de la cultura occidental.

Los libros europeos permitieron a los artistas y escolares indígenas volver a pensar los temas de su propia historia y formular analogías que debían funcionar como puentes entre ambas tradiciones culturales. Detrás de varias pinturas y relatos indígenas de tema histórico, puede descubrirse esa búsqueda de afinidades y correspondencias (Escalante, 2008: 12).

La Nueva España del siglo XVI fue el crisol de encuentro y diálogo entre dos culturas hasta entonces extrañas, donde los indios procuraron acceder al nuevo orden de las cosas mediante diversas estrategias: legales, rituales y artísticas. Asimilaron y resignificaron su cultura —incluida la visual— en su incorporación violenta y afortunada, en diversos aspectos, a la tradición occidental. De esta manera, la creación del arte cristiano indígena como lo indica Pablo Escalante, debiera entenderse no sólo como la pervivencia de formas de hacer arte prehispánico, sino como la reformulación y el nacimiento de una cultura, donde gracias a los vestigios de ese entonces, actualmente, podemos ser testigos del turbador y emotivo proceso que significó el intercambio entre estos dos mundos.

El arte cristiano indígena del siglo XVI puede entenderse como un complejo sincretismo donde conviven, según Pablo Escalante, la compatibilidad de formas y conceptos que admiten la reinterpretación de ambos pensamientos y tradiciones artísticas. Dicho proceso, asombrosamente permite un cruce o transposición que hace posible una doble lectura positiva de las imágenes producidas en este contexto (Escalante, 2012: 312-313).





Pila bautismal del Convento de Zinacantepec



No sólo los Hermanos Seráficos procuraron la formación artística de los indios, también los Ermitaños de San Agustín formaron a los purépechas en el Convento de Tiripitío, donde “buenos oficiales españoles” les enseñaban los nuevos oficios (Manrique, 1992: 160). Además, en el mismo lugar, se les instruía en filosofía, retórica, gramática, y en el estudio de griego y latín. El noble purépecha, Pedro Huitzimangari, hijo del último *calzonzi* del reino purépecha, aprendió en este sitio con los agustinos: latín, griego y hebreo. Don Pedro se aficionó tanto a estos conocimientos que compraba libros en esas lenguas y tenía su propia biblioteca en Pátzcuaro.

En el mismo sentido se han localizado ejemplos más tardíos para el Valle de Toluca, donde los indios poseían libros. En el barrio de San Agustín en Metepec, el alguacil de doctrina, Baltasar de San Juan, heredaba en 1601 la siguiente lista de libros: un *Gran santoral*; un *Contemptus Mundi* en lengua mexicana; un *Confesionario mayor*, y un *Arte y Arteyo*, ambos en náhuatl; la *Gran Doctrina* de Pedro de Gante; el libro de *Ordenanzas* de fray Bernardino de Sahagún; otro

libro de *Horas*; un *Rosario* en lengua mexica y cuatro *Ordenanzas* de fray Juan Baptista (Béligand, 2017: 258). La evangelización fue un éxito que se consumaba en el interés de los propios indios por practicar y acrecentar su conocimiento en el cristianismo.

San José de los Naturales, Santa Cruz de Tlatelolco y Tiripitío fueron algunos de los centros en donde sabemos se formaban artistas preparados que recorrían los conventos para trabajar en el arte sacro que era requerido. Sin embargo, la mayor parte se perdió debido a lo lejano del tiempo y a las malas prácticas de conservación que hemos tenido. Afortunadamente, llegaron hasta nuestros días tallas, esculturas, edificios, pinturas y objetos litúrgicos que muestran parte de esa cultura y son testimonios del nacimiento de una estilística producto de la fusión de dos tradiciones artísticas vitales.

Actualmente, también, tenemos conocimiento del funcionamiento de talleres de indios que elaboraban con maestría objetos litúrgicos o de culto para su distribución en la Nueva España en el siglo XVI (Escalante, 2018: 81-116). El catolicismo que era mermado en Europa por las Reformas protestantes encontraba en el Nuevo Mundo los fieles que había perdido en el Viejo. En este sentido, la creciente evangelización y fundación de monasterios, parroquias y capillas demandaba un creciente número de imágenes que era imposible importar de Europa. Los artistas locales se orientaron hacia este nuevo tipo de producción artística pero los religiosos también procuraron formarlos desde el conocimiento del cristianismo más allá de sus fundamentos básicos.





Cenefa de la pintura mural del Convento de San Miguel, Zinacantepec

Por otro lado, el arte cristiano indígena también ha sido estudiado por algunos especialistas que han procurado detectar en el arte de los siglos XVII y XVIII “reminiscencias prehispánicas y coloniales que ayuden a reconstruir las historias pueblerinas” (Loera, 2003: 256). Sin embargo, varios de estos estudios carecen de la metodología y argumentación que permitan establecer con certeza el origen estilístico de las supuestas características prehispánicas en el arte virreinal de los pueblos durante el siglo de las reformas borbónicas.

## LA EVANGELIZACIÓN DEL VALLE DE TOLUCA

El Valle de Toluca comenzó a ser visitado por los Hermanos Menores desde fechas muy tempranas a la llegada de los Doce Primeros. Al parecer fue fray Gerónimo de Mendieta el fundador de las primeras misiones en estas tierras. Seguramente, los franciscanos tuvieron una importante participación en las primeras congregaciones sucedidas en estos territorios. No obstante, las crónicas religiosas y la tradición historiográfica reconocen como el principal evangelizador de los matlatzincas a fray Andrés de Castro, quien arribó a la Nueva España en 1542 y murió en el convento de Toluca en 1577. A este ilustre personaje le debemos la evangelización en la lengua de los propios naturales. Su trabajo de catequesis lo llevó a la redacción de un diccionario bilingüe matlatzinca-español, una *Doctrina Cristiana* y un sermulario en lengua matlatzinca (Béligand, 2017: 253).

Los principales conventos establecidos en el Valle del Matlatzinco fueron La Asunción de Toluca, fundado en 1529-1530; San Pedro y San Pablo en Calimaya en 1557; San Juan Bautista en Metepec, que también data de la misma década de los cincuenta; y San Miguel Arcángel en Zinacantepec, cuya construcción definitiva arrancaría hasta 1569. Actualmente sólo se conservan los conventos de Metepec y Zinacantepec. Todos estos fungieron como cabeceras de doctrina, lo que implicaba que habitaran frailes de manera permanente en dichos conventos. De ahí, uno o más frailes partían a los pueblos y a los barrios de visita, para predicar y asistir en los sacramentos a los fieles.

Cabe agregar que entre 1549 y 1569 también inició en el valle la fundación de doctrinas administradas por el clero secular, por ejemplo, La Asunción en Xalatlaco, La Asunción en Tenango del Valle, San Mateo Tlachichilpa y San Pedro Atlapulco. Posteriormente, y debido a la reorganización de la población como consecuencia de las congregaciones, hubo varios ajustes y cambios, entre los que



podemos mencionar el traslado del párroco de Atlapulco a San Martín Ocoyoacac (Béligand, 2017: 254).



Capilla abierta del Convento de San Miguel, Zinacantepec

La cantidad de religiosos seculares y regulares en la región era menor que las necesidades religiosas de la población del valle. Por ello, los frailes eligieron a los alguaciles de doctrina y fiscales entre los indios más instruidos para que les auxiliaran en algunas labores, por ejemplo, que les enseñasen a leer y escribir a los otros y también colaboraran con algunas labores útiles de la catequesis más elemental (Béligand, 2017: 259). No era extraño que en caso de desobediencia o



inasistencia a la catequesis u oficios religiosos los frailes reprendieran con azotes a los indios.

Es necesario agregar que el Valle de Toluca también sufrió en esta época una significativa disminución de su población. En 1569, Toluca tenía 5 207 tributarios. Veintiocho años después, en 1597, habían disminuido a 2 207, y para el año 1636 apenas alcanzaban los 1 401. Por su parte, Tenango redujo su población de 10 600 tributarios en 1569 a 5 300 en 1597, prácticamente la mitad (Béligand, 2017: 265). Las poblaciones de Calimaya y Zinacantepec también fueron drásticamente afectadas. Calimaya registró 5 379 tributarios en 1568 y para 1546 apenas contaba con 1 391. Una disminución de su población de casi tres cuartas partes. Zinacantepec también perdió casi la mitad de sus tributarios, que pasaron de 6 056 a 2 775 en el mismo lapso (Béligand, 2017: 287).

Estos números pueden ayudarnos a entender el difícil periodo que atravesaban los habitantes de este valle; al tiempo que emprendían procesos constructivos y migratorios que transformarían sus poblaciones.

No obstante, puede afirmarse que el proceso de evangelización fue exitoso como se evidencia en la intensa religiosidad que se cultivó en los pueblos y barrios de indios del Valle de Toluca. En cada uno de ellos se tuvo una parroquia, capilla o ermita dedicados a algún santo patrono o advocación mariana, que desde fechas tempranas fueron modificándose o reconstruyéndose con el paso de los años. Afortunadamente aún se preservan obras de esta primera época de la evangelización, y son una prueba de la adaptabilidad, creatividad y talento de las comunidades indígenas de la época.





## INTRODUCCIÓN

En este trabajo se analizan ejemplos de representaciones frontales del *cipactli* o “lagarto” en algunos códices mesoamericanos. Por representación frontal se entiende el recurso plástico presente en la iconografía de los códices y otros soportes materiales donde la convergencia o la divergencia de dos perfiles de *cipactli* dan como resultado visual un nuevo personaje visto frontalmente. Dicho recurso es también denominado *anatropismo* (López Austin, 1985: 265; Noguez, 1996: 46) o *frontalidad* (Klein, 1972).

Los objetivos de este breve escrito son: realizar un primer acercamiento a las variantes formales de este recurso plástico en algunos códices mesoamericanos; señalar los personajes o las escenas relacionadas con representaciones frontales del *cipactli*; y con apoyo en textos de contenido mítico abordar el significado de dichas representaciones.



## LAS REPRESENTACIONES FRONTALES: CASOS DE SIMETRÍA AXIAL O TRANSVERSAL

La frontalidad hace alusión al recurso plástico consistente en el volteo de una figura —en este caso el *cipactli*—, como efecto análogo a la reflexión que se produce al colocar un objeto frente a un espejo plano. Se trata de representaciones que guardan simetría axial, ya sea sobre un eje horizontal o vertical, donde el resultado es el mismo: los dos perfiles del *cipactli* dan lugar a una tercera imagen vista de frente.

La orientación de los perfiles del *cipactli* puede ser determinada por dos elementos: la prominencia nasal y la ceja del reptil.

En el caso de la ceja, posee una ondulación o torcedura hacia atrás de la cabeza de este ser mitológico, la cual resulta indicativa.

Al realizar una revisión de esta particular forma de representar al *cipactli* se encontraron seis variantes en cuanto a su disposición, divididas en dos grupos.

1. De simetría axial sobre un plano horizontal

- a) Representaciones convergentes boca abajo: el efecto se produce al presentar los perfiles del *cipactli* en posición de unirse por el frente y la mandíbula dentada orientada hacia abajo.
- b) Representaciones convergentes boca arriba: los perfiles del *cipactli* se encuentran frente a frente, pero la mandíbula dentada apunta hacia arriba.
- c) Representaciones divergentes boca abajo: los perfiles del *cipactli* se orientaron mirando hacia lados opuestos.
- d) Representaciones divergentes boca arriba: los perfiles del *cipactli* miran hacia lados opuestos, pero la mandíbula dentada apunta hacia arriba.

2. De simetría axial sobre un plano vertical

- a) Representaciones convergentes orientadas hacia la derecha: los perfiles del *cipactli* se unen por sus prominencias nasales y la mandíbula se abre hacia la derecha.
- b) Representaciones divergentes orientadas hacia la izquierda: los perfiles del *cipactli* miran hacia lados opuestos y la mandíbula abierta se dirige hacia la izquierda.



## COMENTARIOS SOBRE LAS REPRESENTACIONES ANÁTROPAS

Al estudiar las representaciones frontales, Cecelia Klein (1972 y 1976) las relacionó con deidades de la tierra como Tlaltecuhltli y otras que le son afines. Bajo este aspecto telúrico dichas representaciones se asocian también con la noche y la muerte, las direcciones oeste, sur y centro, y la medianoche como culminación de un ciclo e inicio de otro (Obregón, 1990a y 1990b. Respecto al simbolismo del *cipactli* en la mitología, ver Beyer, 1965a; y Caso, 1967).

Klein señaló también que no ha identificado para tiempos anteriores al Posclásico alguna imagen que indudablemente personifique al monstruo de la tierra (de tipo frontal), salvo, quizá, el Glifo C zapoteco de Monte Albán en el que dos perfiles de frente forman la cara de un reptil. No obstante, desde el Preclásico aparecen representaciones frontales de deidades de la vegetación, como en el caso del jaguar olmeca, asociado con la tierra, el maíz y el agua (Obregón, 1990a: 10).

Al revisar este tipo de representaciones en diversos códices se pudo encontrar el recurso de la frontalidad en otros seres, aparte del *cipactli*. En el *Códice Borgia*, lámina 53, se pintó la piel extendida del venado con los diferentes signos de los días. En la cabeza, los signos *lluvia*, *pedernal* y *flor* forman un rostro que está delimitado por los perfiles desdoblados de la cabeza de un venado, formando un yelmo y una imagen frontal.

Además, en el *Códice Nutall* se aprecia en varias láminas (19 y 21) un águila en apariencia bicéfala, pero vista con detenimiento se trata de dos perfiles del ave, mirando hacia lados contrarios, que forman un tercer rostro al verla frontalmente. Beyer (1965b) realizó un breve estudio de estas representaciones del águila.





Yelmo de venado  
*Códice Borgia*, lámina 53

## LA REPRESENTACIÓN FRONTAL EN ALGUNOS CÓDICES DEL CENTRO DE MÉXICO

La imagen frontal del *cipactli* o “monstruo de la tierra” se utilizó para representar a Tlaltecuhтли, señor de la tierra; la superficie de la tierra y la cueva u *oztotl*. Elementos que mantienen una estrecha relación dentro de la mitología mesoamericana.

A continuación se mencionan los códices en los que están presentes dichas representaciones y los elementos con los que muestra relación. Al final del estudio, en la parte de anexos, se presentan dos cuadros donde se hace el recuento esquematizado de los ejemplos encontrados en diversos códices.

*Tlaltecuhтли o la superficie de la tierra*

Ambos fueron pintados mediante la contraposición del perfil del *cipactli*, sin mandíbula inferior, boca arriba, con colmillos, belfo y orificios nasales, frecuentemente de color verde, pero también suelen aparecer en color blanco o amarillo, en ocasiones presentan en la piel formas romboides punteadas de negro.



Tlaltecuhтли devorando un bulto mortuorio  
*Códice Fejérváry-Mayer, lámina 17*





En la sección de las veinte trecenas  
*Códice Borbónico*, lámina 3-20



Conformando a Tlachiltonatiuh  
*Códice Borbónico*, lámina 16

Esta imagen aparece asociada a deidades descarnadas (*Códice Fejérváry-Mayer*: 1 y 37; *Códice Borgia*: 19), a cráneos (*Códice Borgia*: 3 y 19), o engullendo animales muertos (*Códice Borbónico*: 6), además de muertos o bultos mortuorios (*Códice Fejérváry-Mayer*: 17, 40 y 37; *Códice Borgia*: 3, 13 y 60), incluso aparece devorando al sol; se trata de la imagen de *tlachiltonatiuh*, el conjunto Tlaltecuhтли-Tláloc-Disco solar (*Códice Borbónico*: 16; *Tonalámatl de Aubin*: 16; y



*Códice Telleriano Remensis*: 20). Estos dos últimos fueron estudiados por Alcina Franch (1995), quien reproduce las láminas citadas.

Sobre el monstruo de la tierra aparece también la figura de Tláloc u otras deidades de carácter telúrico (*Códice Borgia*: 19), y las deidades femeninas, Xochiquetzal y Tlazoltéotl (*Códice Cospi*: 18, 19).

La tierra devora a los muertos, pero también es el lugar de donde emergen los seres, así se ve salir de sus fauces plantas de maíz o el árbol del cuadrante sur del cosmos, acompañado de los dioses de la muerte y del maíz (*Códice Fejérváry-Mayer*: 29, 1).

En algunas escenas un ser humano emerge de la tierra (*Códice Vindobonense*: 47) o, incluso, la misma diosa del maíz (*Códice Vindobonense*: 49). En otras representaciones, la tierra recibe ofrendas de papel y hule (*Códice Fejérváry-Mayer*: 11) o lo que parece ser un ave sacrificada de la que brota sangre (*Códice Borgia*: 71).

En algunas ocasiones, el *cipactli* —compuesto de manera frontal— se pintó con garras (*Códice Vindobonense*: 47). La presencia de las garras, acompañadas de ojos y cráneos se observa también en varios ejemplos de *tlaltecuhtli* en materiales líticos (ver Cuadro 2) y hasta con un símbolo de corazón constituyendo su cuerpo, es decir se trata del corazón de la tierra (*Códice Vindobonense*: 12).

En el *Códice Borbónico* (3 y 20), Tlaltecuhltli, señor de la tierra, aparece en la sección que muestra las veinte trecenas del calendario con sus patrones divinos, como señor del número dos y asociado al colibrí verde. Se presenta frontalmente, mirando hacia arriba y devorando un pedernal, en una posición que recuerda las representaciones de ranas o sapos, como en cuclillas y con los brazos flexionados con las palmas hacia arriba, viste una tilma en forma de quincunce y su cabeza está rodeada de alguna hierba.



### *Representaciones frontales que forman una cueva u oztotl*

En estas imágenes se contraponen dos perfiles de *cipactli*, con o sin mandíbula inferior. La cueva aparece asociada al origen de gobernantes o caudillos, por ejemplo en la *Tira de Tepechpan* de 1334; también sacerdotes realizando ofrendas (*Códice Vindobonense*: 12 y 27); como origen de corrientes de agua (*Códice Borgia*: 2) y de corrientes bifurcadas de color rojo y blanco, ¿quizás agua y fuego? (*Códice Selden*: 9).

Finalmente, en los códices del altiplano central, el *cipactli* aparece asociado al *árbol florido*, como representación del *axis mundi*, el árbol sagrado de Tamoanchan o de algún rumbo cardinal, cuya base está constituida por una cabeza de *cipactli* que no siempre presenta el recurso de la frontalidad (*Códice Borgia*: 14; *Códice Fejérváry-Mayer*: 1). No obstante, en un ejemplo maya, precisamente en el *Códice Dresde*, lámina 3 (González, 2000: 152), se aprecia un árbol —la ceiba— en cuya base se advierte como raíz una representación frontal. Este árbol tiene las ramas bifurcadas y en él está un ser humano con las extremidades atadas y el pecho abierto.



### *El monstruo de la tierra en las fuentes escritas*

Para la interpretación de las representaciones frontales antes mencionadas se debe tomar en cuenta lo apuntado por Miguel León Portilla en *Estudios de Cultura Náhuatl* respecto a los fundamentos para la lectura de los códices:

[...] para la “lectura” de los códices que conocemos, tanto los prehispánicos como los del temprano periodo colonial, la mejor fuente son los textos relacionados con su contenido, que fueron recogidos de la tradición oral (León Portilla, 1997: 150).

La relación entre las representaciones frontales del *cipactli* y la tradición oral mesoamericana se encuentra en algunas fuentes recuperadas en la época colonial, en las que se narró que los dioses “hicieron del peje *Cipactli* la tierra, a la cual dijeron Tlaltecuhтли” (*Teogonía e historia de los mexicanos*, 1965a: 26), y en otra versión también narraron el origen de la tierra.

Dos dioses, Quetzalcóatl y Tezcatlipuca, bajaron del cielo a la diosa Tlaltecuhтли, la cual estaba llena por todas las coyunturas de ojos y bocas, con que mordía como bestia salvaje. Y antes de que fuese bajada, había ya agua, que no saben quién la creó, sobre la que esta diosa caminaba. Lo que viendo los dioses dijeron el uno al otro: “Es menester hacer la tierra”. Y esto diciendo, se cambiaron ambos en dos grandes serpientes, de los que el uno asió a la diosa de junto a la mano derecha hasta el pie izquierdo, y el otro de la mano izquierda al pie derecho. Y la apretaron tanto, que la hicieron partirse por la mitad, y del medio de las espaldas hicieron la tierra y la otra mitad la subieron al cielo, de lo cual los otros dioses quedaron muy corridos. Luego, hecho esto, para compensar a la dicha diosa de los daños que estos dos dioses la habían hecho, todos los dioses descendieron a consolarla y ordenaron que de ella saliese todo el fruto necesario para la vida del hombre. Y para hacerlo, hicieron de sus cabellos, árboles y flores y yerbas; de su piel la yerba muy menuda y florecillas; de los ojos, pozos y fuentes y pequeñas cuevas; de la boca, ríos y cavernas grandes; de la nariz, valles y montañas. Esta diosa lloraba algunas veces por la noche, deseando comer corazones de hombres, y no se quería callar, en tanto que no se le daban, ni quería dar fruto, si no era regada con sangre de hombres (*Teogonía e historia de los mexicanos*, 1965b: 108).

De lo anterior se aprecia que los antiguos mesoamericanos equiparaban la tierra con un monstruo con las características del *cipactli*. Su asociación en los códices con deidades de la muerte, de la lluvia o del



maíz está en consonancia con la función que se le confiere en el mito, pues de la tierra “sale todo el fruto necesario para la vida del hombre”, de su boca se formaron “ríos y cavernas grandes”, recinto del agua y las lluvias. También las ofrendas que se depositan frente a las cuevas o sobre la tierra nos remiten a la necesidad de la tierra y de alimento: “ni quería dar fruto, si no era regada con sangre de hombres”.

El cuerpo de *cipactli* como tronco del árbol florido de Tamoanchan, mostrando los niveles celestes, terrestres e inframundanos, tiene una clara relación con el mito del origen de la tierra y el cielo a partir del cuerpo de un *cipactli* u otro ser primigenio semejante. La cola del reptil formó la copa bifurcada del árbol florido, en el centro quedó la superficie terrestre y la cabeza del *cipactli*, en la parte inferior se presenta como cueva interior de la tierra y, en general, el inframundo. En el *Códice Dresde* en la lámina 3, sobre la parte del árbol-*cipactli*, está un hombre acostado con el pecho abierto.



El árbol de Tamoanchan y el dios Centeotl  
*Códice Borgia*, lámina 14





La ceiba sagrada con raíz anatrópica  
*Códice Dresde, lámina 3a*



## CONCLUSIONES

Hasta aquí un primer acercamiento a las representaciones frontales del *cipactli* en los códices. Por cuestiones de espacio no se comentaron los ejemplos de frontalidad presentes en otros soportes como la piedra, no obstante, se anexa un cuadro con varios ejemplos en dicho material (ver Cuadro 2) y espero analizarlos próximamente.

La explicación del uso, en determinados contextos, de la frontalidad es interesante, ya que no sólo fueron realizadas en códices o esculturas, sino como un elemento más en la arquitectura prehispánica. Tal es el caso de algunas fachadas de templos mayas y mexicas, por ejemplo los denominados templos-monstruo en el área maya, y la fachada del templo monolítico de Malinalco.

Al menos para el periodo Posclásico, el medio más útil para elaborar explicaciones sobre la iconografía es poner atención a lo que los antiguos mesoamericanos dejaron dicho en sus códices y crónicas.

## ANEXOS

**Cuadro 1. Representaciones frontales del *cipactli* en los códices**

Códices	Contexto	Representación	Características y elementos asociados
<i>Códice Borgia</i> (lámina 2)	¿Posclásico temprano? ¿Puebla-Tlaxcala?	Cueva	La imagen está parcialmente destruida, pero es posible apreciar una cueva formada por la contraposición de dos perfiles de <i>cipactli</i> , sin mandíbula inferior, de cuyas fauces sale una corriente de agua. Sobre la cueva está representada una ofrenda.
<i>Códice Borgia</i> (3, 19, 28, 60 y 71)	¿Posclásico temprano? ¿Puebla-Tlaxcala?	Superficie o monstruo de la tierra	El monstruo de la tierra aparece en cinco ocasiones, representado de la manera tradicional, formado por la contraposición del perfil del <i>cipactli</i> : sin mandíbula inferior, boca arriba, con colmillos, belfo y orificios nasales de color verde, y la piel de color amarillo, con formas romboides punteadas de negro. Aparece asociado a deidades descarnadas, cráneos, agua o engullendo a un ser humano.
<i>Códice Fejérváry-Mayer</i> (1, 11, 17, 29, 37 y 40)	¿Posclásico temprano? ¿Puebla-Tlaxcala?	Superficie o monstruo de la tierra	El monstruo de la tierra aparece representado seis ocasiones. A diferencia de los ejemplos del <i>Códice Borgia</i> , la piel de este ser mitológico aparece sin los elementos romboides y en tres diferentes colores: blanco, amarillo y verde. El monstruo devora un humano, una ofrenda o un muerto; o bien de sus fauces emergen matas de maíz y una serpiente. En la lámina 1 del <i>cipactli</i> emerge un árbol de cacao sobre el que está posado un papagayo. El árbol está asociado al rumbo sur del cosmos y a su lado está una deidad del maíz y otra de los muertos.



*Continúa...*



Códices	Contexto	Representación	Características y elementos asociados
<i>Códice Borbónico</i> (6 y 16)	Eta pa colonial temprana, centro de México	Superficie o monstruo de la tierra	El monstruo de la tierra aparece representado boca arriba devorando un venado en la sexta trecena (1-muerte). También aparece personificado, con pies y manos, y un atuendo que recuerda una cruz, asociado con un colibrí y al número dos en la sección que muestra las veinte trecenas con sus patrones divinos (aparece 18 veces). También se representó devorando un bulto mortuorio que, entre otros elementos, posee un disco solar.
<i>Tira de Tepechpan</i> (1334)	Eta pa colonial temprana, centro de México	Cueva	Unida al glifo del año 11- <i>tochtli</i> (1334), aparece una escena donde prevalece la imagen de un conjunto: cactáceas, cueva y gobernante.
<i>Códice Mendocino</i> (f. 10v y 21v)	Eta pa colonial temprana, centro de México	Cueva	El monstruo de la tierra, visto de frente, es utilizado para representar la toponimia de Oztoma, Cuezaloztoc y Tepetlaoztoc.
<i>Códice de Tepetlaóztoc</i> (f. 2, lám. B)	Eta pa colonial	Cueva	Aparece el glifo de Tepetlaoztoc mediante la combinación <i>tentli</i> (orilla o diente), <i>petlalli</i> (petate) y <i>oztotl</i> (cueva). Este último representado frontalmente por los perfiles del <i>cipactli</i> .
<i>Lienzo Antonio de León</i> (Broda, 1991: 21)	Eta pa colonial temprana, centro de México	Cueva	El monstruo de la tierra se representó con un signo 9 conejo y uno ¿flor? en sus fauces.
<i>Códice Selden</i> (9-III)	Posclásico, oeste de Oaxaca	Cueva	De la cueva emergen dos corrientes, una de color blanco y otra roja. Alfonso Caso interpretó este glifo como un topónimo: “en el temazcal”, “cueva del <i>atl-tlachinolli</i> .”

Continúa...

Códices	Contexto	Representación	Características y elementos asociados
<i>Códice Dresde</i> (González, 2000: 152)	Posclásico, ¿Chichen Itzá?	Árbol cósmico	Se aprecia un árbol con ramas bifurcadas sobre el que está un pájaro. El tronco tiene forma ovoide y sobre él hay un ser humano con las extremidades atadas y el pecho abierto. En la base del árbol se advierten las raíces, conformadas por una composición de tipo frontal.
Mural en Xochitécatl, Tlaxcala (Serra, 1998: 25)	¿Epiclásico?	Yelmo de <i>cipactli</i>	Una mujer sentada en un trono porta un yelmo compuesto por dos perfiles de la cabeza de una serpiente, posee una rica vestimenta, escudo y cetro.  *De los ejemplos descritos, este es el único que no es códice, sino una pintura mural.

Fuente: elaboración propia.

## Cuadro 2. Representaciones frontales del *cipactli* sobre soportes líticos

Piezas	Contexto	Representación
Cuauhxicalli, Royal Museum of Ethnology, Berlín (Seler, 1992: 82).	Posclásico tardío, mexica	Monstruo de la tierra, Tlaltecuhltli
Cuauhxicalli, Becker Collection, Royal Natural History Museum, Viena (Seler, 1992: 85).	Posclásico tardío, mexica	Monstruo de la tierra, Tlaltecuhltli
Cuauhxicalli, Museo Nacional de Antropología (Gendrop, 1970: 258).	Posclásico tardío, mexica	Monstruo de la tierra, Tlaltecuhltli
Caja de piedra del General Riva Palacio (Seler, 1992: 88).	Posclásico tardío, mexica	Monstruo de la tierra, Tlaltecuhltli
Caja de piedra, Colección Hackmack, Museo Real de Etnología, Hamburgo (Seler, 1992: 98).	Posclásico tardío, mexica	Monstruo de la tierra, Tlaltecuhltli

Continúa...





Piezas	Contexto	Representación
Monumento de Huitzucó (Seler, 1992: 107).	Posclásico tardío, ¿mexica?	Cueva u <i>oztotl</i>
Vasija de pulque de Bilimek (Seler, 1992: 222).	Posclásico tardío, mexica	Monstruo de la tierra, Tlatlecuhtli
Coaticue, Museo Nacional de Antropología (Seler, 1992: 123).	Posclásico tardío, mexica	Cueva u <i>oztotl</i>
Piedra del sol, Museo Nacional de Antropología (Seler, 1992: 129).	Posclásico tardío, mexica	Cueva u <i>oztotl</i>
Teocalli de la guerra sagrada (Graulich, 1997: 133).	Posclásico tardío, mexica	Monstruo de la tierra, Tlatlecuhtli
Laja del Templo Mayor de Tenochtitlán (López Austin, 1985: 265).	Posclásico tardío, mexica	Yelmo de <i>cipactli</i>
Pectoral del dios enmascarado del fuego (López Austin, 1985: 265).	Posclásico tardío, mexica	Yelmo de <i>cipactli</i>
Placa de jade, Colección mexicana del Museum für Völkerkunde de Viena No. 334 (López Austin, 1985: 265).	Posclásico tardío, mexica	Yelmo de <i>cipactli</i>
Plaqueta de Ixtapaluca (Caso, 1967: 158).	Clásico tardío	Yelmo de <i>cipactli</i>
Petroglifos de Coatlantzingo, Yauhtepec, Morelos (Maldonado, 2000: 181).	Posclásico tardío	Cueva u <i>oztotl</i>
Entrada del Templo monolítico de Malinalco, México.	Posclásico tardío, mexica	Cueva u <i>oztotl</i>
Petroglifo de La Malinche, cerro de Acatzingo, Tenancingo, México (Vela y Solanes, 2001: 34).	Posclásico	Yelmo de <i>cipactli</i>

Fuente: elaboración propia.

EL PAISAJE, LA MIRADA Y LA CONSTRUCCIÓN DEL ESPACIO COLONIAL  
EN EL SUR DEL VALLE DE TOLUCA

*Pablo Escalante Gonzalbo*

*Aban Flores Morán*

Colaboró en el trabajo de paleografía Ángel Aguilar

INTRODUCCIÓN

En este trabajo nos proponemos entender mejor cuatro pinturas realizadas al sur del Valle de Toluca entre 1580 y 1590. Se trata de representaciones territoriales de Teotenango y Atlatlaucan relacionadas con antiguas convenciones indígenas para describir el territorio y marcarlo simbólicamente, influidas también por las convenciones del paisaje cartográfico europeo.

Una de ellas, la pintura de la *Relación geográfica de Atlatlaucan* (1580), fue realizada por un español, quizá el propio corregidor o algún secretario o escribano, poco familiarizado con su propio corregimiento. Pero incluso en esta pintura hay huellas de la probable observación de algún mapa indígena en la representación de un manantial y un torrente.

La pintura de la *Relación geográfica de Teotenango* (1582) utiliza pictogramas de la tradición mesoamericana y parece una expresión culturalmente mixta, como empezaba a serlo la vida en Teotenango a fines del siglo xvi.

Las pinturas para las mercedes de tierras de Francisco Vázquez de Coronado (1588) y Cristóbal Ramírez de Escobar (1590) son representaciones fuertemente ligadas a la tradición pictográfica indígena. La primera de ellas se vale justamente de ese lenguaje pictográfico para contradecir una merced. La segunda, la más pictográfica y en esa medida la más indígena de las representaciones, parece celebrar la identidad de la localidad, pero no en relación



directa con los intereses de la comunidad originaria, sino del presente pluriétnico de un pueblo ganadero.

## EL DOMINIO DEL PAISAJE

Hacia 1588 se fue estableciendo la denominación *Tenango* en los registros coloniales, completada en el siglo xvii como *Tenango del Valle*. Así, quedó atrás el nombre original *Teotenango* y otro equivalente, *Hueytenango*,<sup>1</sup> que hacían honor a la grandeza de aquel señorío. El antiguo emplazamiento, en lo alto de una montaña, había estado protegido por una imponente muralla, cuyos restos aún se advierten en el paisaje. De allí su nombre, Teotenango “el gran lugar de la muralla”.

En los primeros años de la década de 1560, la población fue obligada a descender de la colina para asentarse en el valle. La traza colonial, en forma de damero, como la de la Ciudad de México,<sup>2</sup> comenzaba en el borde mismo de la ladera, al oriente del antiguo asentamiento. El señorío había tenido y siguió teniendo una estrecha relación con los pueblos de Tepemaxalco, al norte, y hasta cierto punto con Calimaya; además contaba con varios sujetos a su alrededor.

Inmediatamente al sur de Teotenango había otro pueblo de indios, de nombre Atlatlaucan.<sup>3</sup> Este pueblo tenía aproximadamente la mitad de la población con que contaba Teotenango, pero su importancia estratégica y política no debe desdeñarse: era uno de los



<sup>1</sup> Vemos los dos nombres *Hueytenango* y *Teotenango*, por ejemplo, en la *Real ejecutoria de lo determinado en los pleitos que los indios del pueblo de Tlacotepec trataron con los de Huetenango de 1562* (Archivo General de la Nación, 1562).

<sup>2</sup> Como si esto fuera una nota de orgullo, la afinidad con la traza de la Ciudad de México se menciona reiteradamente en la *Relación de Teutenango* de 1582 (*Relaciones geográficas del siglo xvi*, 1986b).

<sup>3</sup> En algunos mapas aparece como *Atlatlabucan*. Los nahuatlato consideran que la grafía más correcta es *Atlatlauhcan*. Nosotros hemos optado por la denominación moderna.

puertos naturales de salida de la meseta central hacia la cuenca del Balsas (Garza y Fernández, 2016).

Ambas localidades tienen un clima y un entorno geográfico semejantes, pero hay un rasgo muy llamativo, casi dramático, que las separa. Se trata de un gran escalón, un desnivel del terreno de hasta cien metros de altura en su zona más alta, que da lugar a dos valles: el de Teotenango —que forma parte del conjunto de tierras húmedas de la naciente del Lerma—, y el de Atlatlaucan —que es una especie de gran terraza natural—.

Teotenango pertenece por completo a la cuenca del Lerma, allí comienza dicha cuenca hidrológica. En tierras de Atlatlaucan hay una montaña alta y boscosa, algunos de cuyos arroyos y manantiales descienden con dirección al norte, al valle de Teotenango. Sin embargo, debido a su ligera inclinación, el valle de Atlatlaucan drena principalmente hacia la cuenca del Balsas; las corrientes que allí nacen se suman al flujo del río Tenancingo y finalmente al cauce del Amacuzac, uno de los grandes afluentes del Balsas. Así, en el valle de Atlatlaucan hay lo que se denomina una divisoria de aguas (Garza y Fernández, 2016).

Los manantiales y arroyos de Atlatlaucan proceden del Nevado de Toluca, no muy lejos, al poniente, y de la gran montaña vecina, conocida hoy como Xiuhtépetl o Xoxtépetl, llamada originalmente Tepexóchitl o Xochitépetl.<sup>4</sup>

Teotenango y Atlatlaucan tienen historias paralelas, con afinidades notables. Ambos pueblos estaban integrados por barrios de nahuas y matlatzincas, y ambos tenían una historia común de sujeción a la Triple Alianza a partir de la conquista de Axayácatl, que prevalecía en la memoria regional en el siglo XVI. Sin embargo, Teotenango

<sup>4</sup> Todo parece indicar que la montaña descrita en la *Relación de Atlatlaucan* con el nombre de Tepetsuchitl, es la misma que hoy se conoce con los otros dos nombres, que podrían ser alteraciones del nombre original. El hecho de que uno de los nombres retenidos por la tradición oral hasta el día de hoy sea Xoxtépetl, hace pensar en la verosimilitud de esa identificación con el que llaman Tepetsuchitl en la relación geográfica (*Relaciones geográficas del siglo XVI*, 1986a: 39-52).





siempre fue más poderoso y en la etapa colonial sus autoridades buscaron aprovecharse de algunos recursos de Atlatlaucan. Por su parte, Atlatlaucan parece haber buscado el apoyo de Malinalco, debido a vínculos que probablemente existían desde la época prehispánica. De hecho, el corregidor de Teotenango fue durante varias décadas sufragáneo o subordinado de Toluca, y el corregidor de Atlatlaucan lo fue de Malinalco.

Teotenango y Atlatlaucan forman parte de esos territorios que Hernán Cortés intentó incorporar al marquesado pero que, por su ausencia y pérdida de poder en la Nueva España, pasaron al control real. Atlatlaucan y Sochiaca, el mayor de sus sujetos, fueron encomendados a Hernando de Xerez, hasta 1537. Posteriormente, se encomendaron a la Casa de Moneda y, finalmente en 1544, quedaron directamente bajo la Corona. Teotenango tuvo sus obligaciones divididas entre la Corona y un particular, de nombre Juan de Burgos. En 1538, el conquistador Francisco Vázquez de Coronado compró los derechos de la Encomienda. En 1554 le sucedió una de sus hijas, quien murió en 1570 y heredó los derechos a su hermana. La Encomienda permaneció en manos de los descendientes de Vázquez de Coronado hasta 1688, cuando pasó a la Corona (Gerhard, 1986: 279).

Algunos miembros de la familia del conquistador y de su círculo de parentesco figuran con intereses en la región en la documentación de fines del siglo XVI; tienen lazos con el corregidor de Atlatlaucan y al menos con un español propietario de una estancia, de nombre Rodrigo Morán. Precisamente, Morán representará al yerno de Vázquez de Coronado en su pretensión de obtener dos caballerías de tierra en la jurisdicción de Atlatlaucan (Archivo General de la Nación, 1588).

En cuanto al gobierno interno, ambas cabeceras contaban con sus respectivos gobernadores, alcaldes y regidores indígenas, a quienes vemos firmar en la documentación de la época. Además, ambas tenían asignados corregidores.

Las comunidades indígenas de esta zona se muestran débiles ante el crecimiento de los intereses particulares. No se percibe la vitalidad política de los pueblos de otras regiones, como en Puebla-Tlaxcala. Además del avance de la propiedad privada y la economía ganadera, es muy probable que la ausencia de conventos en estos pueblos, y en especial de conventos franciscanos, haya privado a los indígenas de herramientas sociales y educativas que les dieron fuerza en otras partes. Durante unos cuarenta años los franciscanos visitaron Teotenango, Atlatlaucan y Calimaya, pero no quedó ninguna huella arquitectónica o iconográfica de su presencia. En 1569 había un cura beneficiado en Teotenango, el mismo que administraba los sacramentos en Atlatlaucan (Gerhard, 1986: 280).

#### LA POBLACIÓN Y EL TRABAJO

Hubo al menos dos factores que lastimaron a las comunidades indígenas mucho más que la derrota del Imperio mexica y su orden político. La primera, las epidemias que se cebaron sobre poblaciones que carecían de defensas bilógicas; y la segunda, las cargas tributarias y los servicios personales. Las epidemias afectaron de manera desigual a las regiones, aunque siempre fueron devastadoras. Y los tributos —en principio equitativos en toda la Nueva España— resultaban más pesados para comunidades que no tenían el rendimiento agrícola idóneo. Tributaban lo exigido, pero luego pasaban escasez en el propio consumo, como parece haber sido el caso de Atlatlaucan.

Se tiene noticia de las cargas que Atlatlaucan tributaba juntamente con Xochiaca (su sujeto). En 1537, estos pueblos debían entregar, cada ochenta días, “veinte paños de cama labrados”, cinco enaguas, cinco camisas, cuarenta cargas de maíz y dos aves (un guajolote y una gallina). Asimismo, cada ochenta días, debían dar al corregidor una carga de maíz y cuatro de leña, seis huevos cada día, yerba para





bestias y cuatro indios para el servicio doméstico (Archivo General de la Nación, 1952: 81). Sumando las cargas de maíz y considerando que se entregaban cada ochenta días (4.5 veces al año), el monto total era de 184.5 cargas de maíz anuales, unas 14.2 toneladas.<sup>5</sup>

En 1553, Atlatlaucan y Xochiaca recibieron una nueva tasación, con la cual se vieron obligados a pagar 500 fanegas de maíz al año y 150 pesos de oro común (Archivo General de la Nación, 1952: 82). Es decir, el tributo de maíz subió de 14.2 a 19.25 toneladas y se agregó el pago monetario, una elevación muy notable si consideramos que había tenido lugar la gran epidemia de 1545, aunque la caída de población en esta zona no fue tan grave como en otros lugares (Gerhard, 1986: 280).

Por *El libro de las tasaciones de pueblos de la Nueva España* podemos conocer los ajustes realizados en 1564, 1565 y 1569. En 1564 se fijó el monto de 17.97 toneladas y 437 pesos de oro. Ante el reclamo de la población en 1565, la cantidad se ajustó a 16.86 toneladas y 416 pesos. En 1569 hubo una reducción mayor en el pago en fanegas de maíz, el cual bajó a 13.35 toneladas, pero subió en el monto de oro, a 519 pesos (Archivo General de la Nación, 1952: 83-84).

Nos falta información para la década crucial de 1570, cuando tuvo lugar la plaga más devastadora en la historia de la Nueva España, la epidemia de *cocoliztli* de 1576 a 1577, que involucró varias infecciones, una de ellas, con seguridad, de disentería. El primer dato posterior al *cocoliztli* es el de la relación geográfica de 1580. Entonces, Atlatlaucan quedó obligada a pagar 7.7 toneladas de maíz al año, casi una tercera parte de lo tasado en 1553 (*Relaciones geográficas del siglo XVI*, 1986a: 46).

---

<sup>5</sup> Sigo a Charles Gibson, quien a su vez se apoya en Borah y Cook, y en Molins Fábrega. La fanega sería equivalente a 55 litros. Calculo, además, que cada litro de maíz representa aproximadamente 0.7 kilos, y por lo tanto la fanega sería equivalente a 38.5 kilos de maíz. Por otra parte, según la equivalencia más aceptada, cada carga estaría formada por dos fanegas (Gibson, 1981: 317).

La explicación de esa drástica disminución no es otra que la pérdida de población. Gerhard estima que en la zona de Teotenango y Atlatlaucan se redujo 50% entre 1569 y 1597. Si observamos sólo los datos tributarios de Atlatlaucan es posible que la merma haya sido mayor (Gerhard, 1986: 280).

En resumen, Atlatlaucan llegó al último cuarto del siglo xvi reducida a la mitad de su población original y empobrecida por las fuertes cargas tributarias.

#### LA MIRADA DISTANTE. NOTICIAS DESPUÉS DEL DESASTRE

La *Relación de Atlatlaucan* (1580) parece haber sido dictada al escribano por el propio corregidor del pueblo, Gaspar de Solís, una de esas autoridades flemáticas y mezquinas que menudeaban en la burocracia colonial. Y es probable que él mismo o su escribano hayan realizado la pintura que acompañó a la relación.

En un procedimiento que trasluce desgano, el corregidor —quien, a la sazón, no vivía en el pueblo sino en Toluca, al menos así se infiere de la *Relación de Atlatlaucan*— reunió a las autoridades indígenas y a otros ancianos del pueblo y con los datos que daban armó un relato más bien escueto y reiterativo. Esto ocurrió el 17 de septiembre de 1580 (*Relaciones geográficas del siglo xvi*, 1986a: 47).

Las autoridades indígenas de Atlatlaucan explican que su pueblo se encontraba dividido en cuatro barrios: Santa María, Capultenpan, Mexicanos y Matlatzincas. La denominación de estos dos últimos hace evidente la convivencia de dos grupos étnicos en el mismo pueblo, cosa que fue muy común en esa zona y que obligaba a contar con intérprete para ambas lenguas en los procedimientos legales. Además, Atlatlaucan tenía cuatro pueblos sujetos (*Relaciones geográficas del siglo xvi*, 1986a: 45 y 47).





Hay indicios de que la cultura matlatzinca era predominante en Atlatlaucan, mientras que en Teotenango lo fue la nahua. En la *Relación de Atlatlaucan* se menciona la explotación del maguey y el aprovechamiento de los bosques; se habla de una producción escasa de maíz y de la importancia de la caza. Estos rasgos son típicos de los asentamientos de los grupos otomianos (como los otomíes, matlatzincas y mazahuas), pero además la relación subraya el uso de las redes para la caza, técnica típica de los matlatzincas que llevó a los nahuas a ponerles ese denominador étnico: matlatzincas, “gente de las redes” (*Relaciones geográficas del siglo XVI*, 1986a: 48).

En cuanto a su pasado prehispánico, los viejos de Atlatlaucan recuerdan que fue Axayácatl quien conquistó la región y declaran que ellos habían sido súbditos de Moctezuma, a quien le tributaban maíz, guajolotes, huevos y mantas. Algo muy similar a lo que se les asignó en la tasación de 1537 (*Relaciones geográficas del siglo XVI*, 1986a: 48).

La relación es ambivalente en su descripción de la riqueza del entorno. Afirman los indígenas entrevistados que “sus tierras y comarca donde tienen su poblazón es tierra muy fría [...] y que todo el más tiempo del año corre y destila aguanieve; y, asimismo, es muy seca y falta de agua”. Definen su tierra como una estepa, “de muchos pastos y sabanas baldías en los montes, los cuales no labran ni benefician [...] en estos montes no se les da maíz ni trigo y que de ordinario hace grandes fríos, y que se les hiela [...] por esta causa y razón, tienen falta de bastimento de maíz” (*Relaciones geográficas del siglo XVI*, 1986a: 46).

Sin embargo, los mismos informantes hacen una valoración favorable de otros recursos. Se refieren al maguey, que “tienen en gran cantidad” y “dellos sacan muchos aprovechamientos”. Y mencionan duraznos y peras, y lo que el redactor español del documento llama “cerezas de la tierra”, “a manera de guindas”, es decir, capulines (*Relaciones geográficas del siglo XVI*, 1986a: 48).

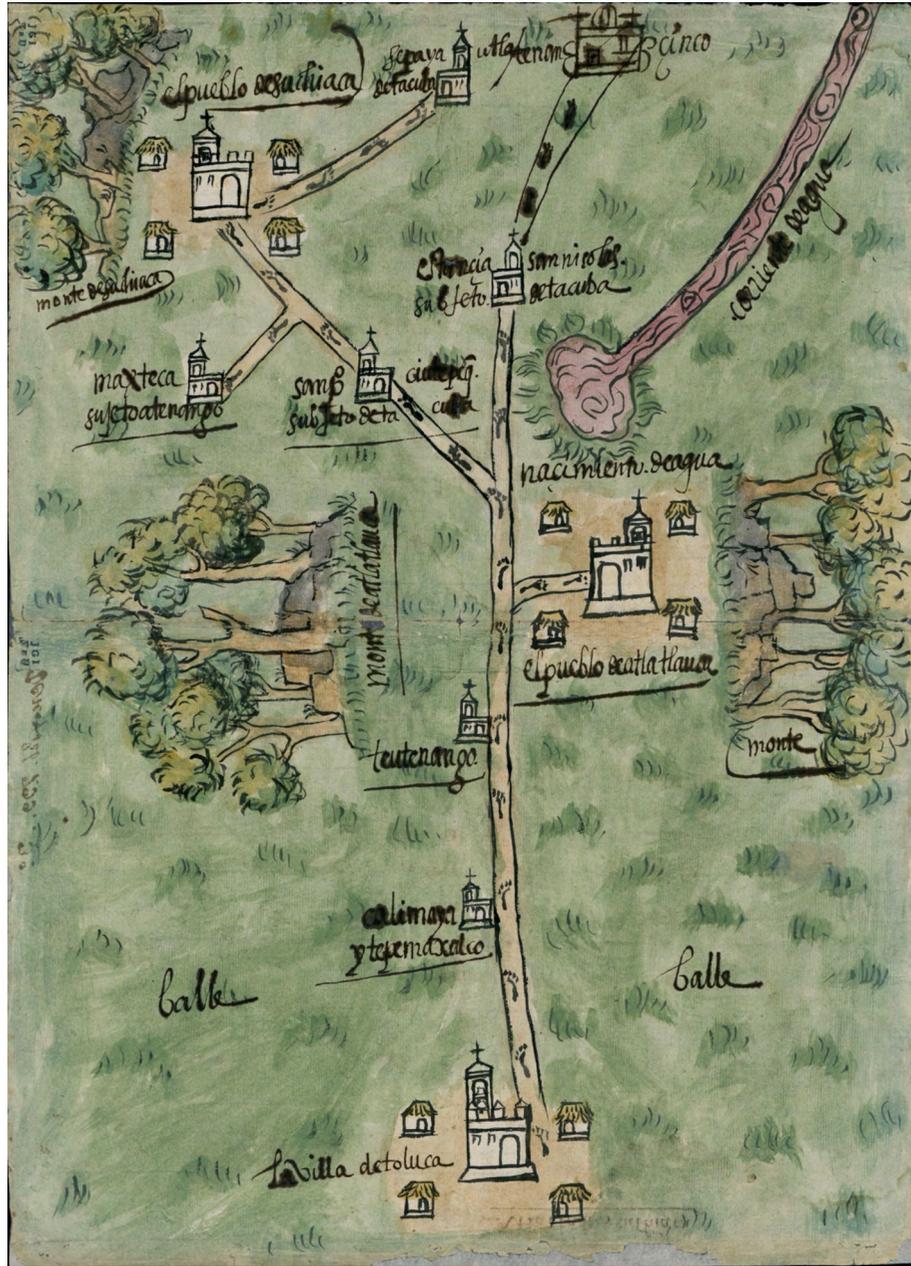
Precisamente uno de los barrios congregados en la traza de Atlatlaucan recibía el nombre de Capultenpan. El nombre indica que originalmente debió ser un barrio o *tlaxilacalli* próximo a la zona de capulines, en alguna ladera. Los lugareños también elogian la riqueza de sus bosques, hablan de grandes montes que nombran Tepetlsuchitl y Suchiaca Micaxuchitlan, que aprovechan para obtener abundante madera y leña. “Y son muy preciados estos montes, y guárdanlos, porque no se aprovechen dellos sin licencia suya” (*Relaciones geográficas del siglo XVI*, 1986a: 49-50). Y en efecto, como veremos, la disputa de los bosques fue motivo de conflicto entre los pueblos vecinos (Archivo General de la Nación, 1572).

La relación geográfica transmite la impresión de que el agua superficial era escasa. Se habla con detalle de un “nacimiento de agua a un trecho de legua de su pueblo”, un agua rojiza que “no tiene ningún provecho ni beben della, por ser salobre”. Líneas adelante, el narrador explica que ese brote de agua da nombre al pueblo —pues *atlatlaucan* quiere decir “lugar de agua roja”—, porque se trata de un agua inútil, por ser muy salada. Según el relato, en la época prehispánica esta agua era usada por los guerreros para curar sus heridas. También se dice que a quienes morían en la guerra los arrojaban allí, donde flotaban hasta que los desbarataban los pájaros (*Relaciones geográficas del siglo XVI*, 1986a: 46 y 48).

Hacia el final del relato reconocen que hay un gran manantial, activo la mayor parte del año, que tiene agua potable. Dicho manantial no figura en la pintura de la relación geográfica pero sí quedó registrado en una representación posterior, como veremos (*Relaciones geográficas del siglo XVI*, 1986a: 50).



MENTIRA Y PAISAJE



Pintura de la *Relación de Atlatlaucan*, 1580



La pintura de la *Relación geográfica de Atlatlaucan* nos atrae por su intenso colorido, en el que predomina un cálido verde lleno de matices. Llamamos la atención los mechones de hierba que le dan textura al fondo, así como los gigantescos árboles de copas despeinadas y voluminosas. A pesar de carecer de línea de horizonte, la representación de la arquitectura y los montes con ese fondo de hierba alcanza a transmitir cierta sensación de paisaje, sin embargo, carece de los rasgos que dan fuerza al paisaje como género pictórico y narrativa visual: no hay un punto de observación que pudiera relacionarse con los intereses del observador; tampoco hay una noción de límite, que normalmente nos indicaría un sentido de pertenencia. En realidad, no hay más límite que el marco negro que recorta la imagen. Si no existiera ese marco la pintura seguiría en cualquier dirección, como un gran tapiz de agradable color verde.

Las líneas paralelas de los caminos, las huellas de los pies y probablemente los árboles están trazados a tinta. Al parecer con la misma pluma que se utilizó en las glosas, lo cual hace probable que el autor de la pintura fuese Pedro de Aguilera, el secretario. En tal caso, su indiferencia por el espacio que describe es semejante a la del corregidor.

Si al realizador del mapa se le proporcionaron algunas pinturas de tradición indígena como apoyo, no ayudaron a dotar de exactitud su trabajo. Para apreciarlo hay que tomar en cuenta que el mapa tiene el sur arriba, de manera que hay que mirarlo como si se llegara procedente de Toluca. Las propias huellas de los pies reproducen esa direccionalidad, que debe haber sido la que siguieron el corregidor y el escribano.

Sorprende enormemente el desinterés que la pintura muestra por las diferencias que hay entre las montañas que flanquean Atlatlaucan. Sabemos, por otras fuentes y el análisis actual del territorio, que la colina situada al poniente del pueblo (que en este mapa estaría a la derecha por estar el norte invertido) era una colina más bien baja, carente de bosque, y parcialmente aplanada por las terrazas. En



cambio, al oriente del pueblo (que en este caso estaría a la izquierda) había un gran monte doble con dos cumbres, cubierto de bosque, verde todo el año por las copas de sus pinos; un monte que tenía manantiales y arroyos.

En la pintura de la relación geográfica, sin embargo, ambos se muestran iguales. El uso estereotipado de unas grandes rocas no hace justicia al tupido verdor del Xiuhtépetl. Sorprende la ubicación errónea de Teotenango, que se pinta diminuto, demasiado cerca de Atlatlaucan, en el lado equivocado del camino y desprovisto de la montaña amurallada que le dio nombre y le proveía de agua. No sería correcto deducir de la insignificancia de Teotenango en este mapa su poca importancia en relación con Atlatlaucan —en ello diferimos de la interpretación de Garza y Fernández (2016: 146)—. Se trata de un sesgo producido por una descripción en la que se realiza la tarea burocrática de dar noticia de la existencia de un pueblo, pero enormemente imprecisa en los demás detalles geográficos.

Calimaya y Tepemaxalco (hoy Rayón) se representan juntos, como si se tratara del mismo pueblo. Cuando en realidad los separa una distancia de 5 kilómetros. Incluso la representación del pueblo de Atlatlaucan es imprecisa: se omite la división en barrios y sólo se alude conceptualmente a los cuatro sujetos. También se omite una valiosa información que ofrece el relato, la existencia del manantial de agua dulce.

Con frecuencia asumimos que todos los manuscritos pictóricos de la Nueva España del siglo xvi son de manufactura indígena. Sin embargo, como lo ha recordado recientemente Miguel Ángel Ruz Barrio, en la misma época se realizaban en España y en otros territorios de la Corona española dibujos territoriales para documentar litigios y describir el territorio. En esos documentos pueden advertirse convenciones semejantes a las de varios mapas mexicanos, y seguramente que corregidores y escribanos estaban familiarizados con ellos. Por lo tanto, las pinturas novohispanas



del xvi no dependían exclusivamente de la tradición indígena de representación territorial. En realidad, el grado de presencia de convenciones europeas e indígenas varía de un mapa a otro (Ruz, 2016: 34-40).

Salvo las huellas de los pies —que se habían convertido en un indicador universal de los caminos en las pinturas novohispanas— no hay pictogramas de tradición indígena en la pintura de la *Relación de Atlatlaucan*. En el estudio de las pinturas de tradición indígena del siglo xvi hemos observado una pauta muy consistente: mientras los artistas indígenas experimentaban con la figura humana y con algunas representaciones de la arquitectura, no abandonaban los pictogramas, en especial aquellos que representan objetos como la piedra, el agua o la montaña. En las representaciones territoriales, difícilmente prescindían de los pictogramas toponímicos (Escalante, 2010: 361-367).

En este caso, cada vez que el pintor tuvo la oportunidad de usar un pictograma no lo usó. No empleó el pictograma de *casa* para indicar los barrios y prefirió el arco al dintel, evitó totalmente el pictograma de *montaña*, tanto para la topografía como para la denominación de lugares. E incluso donde hubiera sido casi obligado —en el ojo de agua y la corriente que de allí fluye— evitó el pictograma. Por la forma de las ondas que se aprecian en la corriente, cabe pensar que sí tuvo alguna pintura indígena a la mano, pero el trazo diluye la forma pictográfica.

Más allá del mérito estético y del valor testimonial, esta imagen de intensos pastos verdes carece del interés de un paisaje étnico y carece también del énfasis que el lenguaje pictórico ponía al servicio de las motivaciones y conflictos de aquel tiempo. Tanto el relato como la pintura parecen ser los frutos de una mera recolección burocrática de datos, ejecutada cualquier mañana por el corregidor Gaspar de Solís y el escribano Pedro Aguilera.



## LA DISPUTA DEL BOSQUE

Antes de examinar la *Relación de Teutenango* y otros testimonios pictóricos, vale la pena tomar nota de un conflicto que confrontó al pueblo de Teutenango con el de Tlacotepec, su vecino occidental. El pueblo de Tlacotepec decidió querellarse contra sus vecinos por la explotación del bosque, el que parece cubrir la montaña contigua a Teutenango, inmediatamente al oeste, el cual todavía el día de hoy está intensamente poblado de árboles (Archivo General de la Nación, 1562: f. 12 r.).

La gente de Tlacotepec se quejaba de que los de Teutenango los atacaban cuando iban al monte a cortar leña, les quitaban sus hachas y sus mantos, y además de maltratarlos y robarles los hacían prisioneros. Argumentaban que la zona de bosque en la que eran atacados se encontraba dentro de los linderos que les habían sido reconocidos por Axayácatl tras la conquista del valle de Toluca. Además de los otros atropellos, acusaban a los de Teutenango de haber alterado los límites históricos: “se les habían entrado y entraban en su territorio y tierras”, “removiendo y quitando para ello los mojones antiguos” (Archivo General de la Nación, 1562: f. 10 v. 11 v. 23 v. 11 r.).

Aunque la ejecutoria es del año 1562, la gente de Tlacotepec argumenta que al virrey Mendoza ya le habían planteado el problema sin que hubiera intervenido. De la lectura de estas diligencias se desprende que el pueblo de Teutenango rechazó las acusaciones y reivindicó su derecho sobre ese bosque, cimentado también en los linderos antiguos. Un juez caminó por la línea divisoria y dejó establecidas unas mojoneras inapelables.

No podemos saber con certeza a quién le asistía la razón. Los de Tlacotepec se victimizan en sus declaraciones, pero era una estrategia retórica común en cualquier pleito. Cabría preguntarse, sin embargo, por qué el asunto había sido ignorado por el virrey



Mendoza. El interés de esta pregunta apela a las relaciones de poder locales. El primer encomendero de Teotenango, Francisco Vázquez de Coronado, el viejo, era amigo personal del virrey Mendoza; de hecho, las familias de ambos tenían fuertes lazos en España, donde habían servido a los Reyes Católicos (Flint y Cushing, 2012).

La cuestión, por supuesto, de sus intereses como encomendero llevarían a Vázquez de Coronado —y más tarde a sus hijas y nieto— a aliarse también con la comunidad indígena de Teotenango y ayudarles a proteger sus posiciones. Era lo lógico, pues una comunidad rica, con sus recursos seguros, tendría también mayor capacidad para satisfacer las expectativas económicas de los españoles de la localidad. Una alianza así granjearía al encomendero el apoyo de la comunidad en trámites posteriores, como acaso sucedió.

#### LAS IDENTIDADES DE UN PUEBLO DE INDIOS

El 12 de marzo de 1582, las autoridades indígenas de Teotenango se apersonan para describir su pueblo al corregidor y satisfacer así el cuestionario enviado por el Consejo de Indias. Estuvo presente el gobernador Juan de los Ángeles, un hombre nacido muy pocos años después de la conquista, pues tiene 55 años en ese momento, y le acompañan los alcaldes y regidores (*Relaciones geográficas del siglo XVI*, 1986b: 277).

Del mismo modo que sus vecinos de Atlatlaucan, la gente de Teotenango evoca un paisaje con matices de estepa, detallan la aspereza propia de una tierra que tiende a secarse, con mucho viento, y poblada de pastos. Hablan de la Sierra Nevada y de las lagunas en su interior, pero no ofrecen más detalles sobre el volcán ni lo incluirán en la pintura. Tal parece que su presencia en el relato sirve sólo para completar la reflexión sobre las frías coordenadas de la comarca (*Relaciones geográficas del siglo XVI*, 1986b: 278).



En el relato se hace gran énfasis en un torrente de agua, “está una fuente que ordinariamente echa agua en cantidad de una pierna, muy buena y muy fría”. Señalan que la fuente brota entre la casa del corregidor y la del cura beneficiado, tal como veremos en la pintura. El agua surge de la base misma del cerro en el que había estado el asentamiento prehispánico (*Relaciones geográficas del siglo XVI*, 1986b: 278).

La descripción coincide con la pintura en que el torrente cruza el pueblo, pasa por el matadero y va a dar a una ciénaga. Llama la atención la ausencia de obras de irrigación que hubieran permitido aprovechar esa agua, al menos para huertas en la periferia del pueblo. El hecho de que la dejaran perderse y verter en una ciénaga tras hacerla pasar por el rastro indicaría que la agricultura de temporal en terrazas les permitía cosechas suficientes. Hablan del cultivo de maíz, frijol, haba, alverjón y cebada. Entre los frutales existentes en la demarcación, mencionan el capulín, árbol nativo, y el durazno, una especie del Viejo Mundo adecuada a este clima (*Relaciones geográficas del siglo XVI*, 1986b: 278 y 281).

Como pueblo de montaña, Teotenango tenía entre sus recursos bosques de encino y pino, de los que podía obtenerse abundante madera y leña, además de magueyes, tunas y venados. El aprovechamiento de los recursos de montaña era especialidad de los pueblos otomianos, como los matlatzincas, célebres por su destreza en la caza de venado por medio de redes.

No tenemos elementos suficientes para saber si en Teotenango existía una división del trabajo entre los barrios nahuas y los matlatzincas. Es probable que existiera, tal como se detecta en otras poblaciones, y que los matlatzincas tuvieran una inclinación más forestal y los nahuas dedicaran más tiempo a las cosechas, pero no estamos seguros.

Entre los patrones de consumo de la comunidad de Teotenango eran característicos los tamales y el pulque. Además, hacen una precisión particularmente interesante cuando narran que “su comida



eran tamales y frijoles, y, al presente, comen tortillas de maíz y frijoles con sal, que antes no tenían sal” (*Relaciones geográficas del siglo XVI*, 1986b: 278 y 280).

La mayor importancia del pulque en la dieta es, una vez más, característica de los pueblos otomianos, y lo mismo ocurre con el tamal. El consumo preferente del tamal es un indicador de una economía con pocos excedentes agrícolas, en la que se cosechan los elotes antes de que maduren, y por lo tanto hay menos nixtamal y más maíz fresco. La preferencia por el tamal podría ser un indicador de la influencia de las costumbres matlatzincas en la zona, pero sería más difícil explicar el viraje, durante el siglo XVI, hacia un mayor consumo de tortilla. Y en cuanto a la sal, la relación sugiere que se habría facilitado el acceso a ella en la etapa colonial.

Por otro lado, la descripción de la forma más común de arquitectura en el pueblo —a base de piedra y adobe— corresponde al asentamiento colonial, pero es probable, por los vestigios aún visibles, que el asentamiento prehispánico en la colina también estuviera formado por casas de adobe con cimientos de piedra. Posiblemente los pueblos situados en las laderas tuvieron formas alternativas de vivienda, construidas con pencas de maguey, carrizo y zacate, que era de lo más común en pueblos de montaña (*Relaciones geográficas del siglo XVI*, 1986b: 282).

¿Cuál es la identidad de la gente del pueblo de Teotenango? Son matlatzincas y mexicanos, con diferencias culturales entre ambos que la relación geográfica soslaya, quizá porque en 1580 la categoría colonial *indios* empieza a tener un efecto unificador. Comen tamales, como es común entre otomianos, pero empiezan a preferir la tortilla, como es más común entre nahuas o mexicanos. En cualquier caso, “cogen maíz en cantidad” y beben pulque (*Relaciones geográficas del siglo XVI*, 1986b: 278).

Ahora bien, si ponemos atención al tema de consumo de alimentos, la *Relación de Teutenango* nos permite percibir un cambio histórico

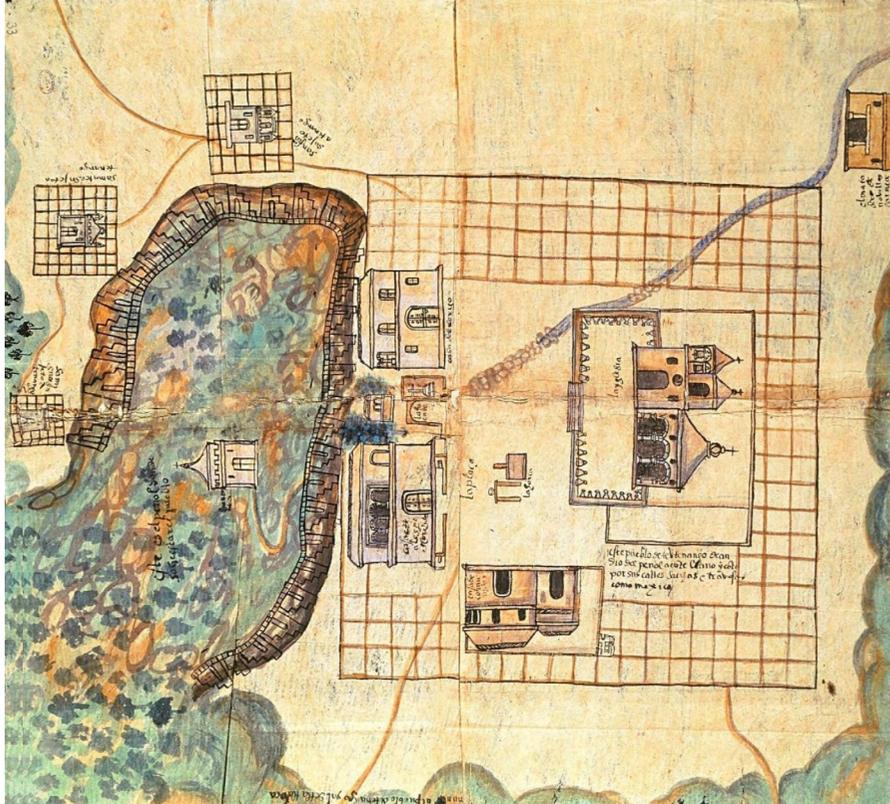


de gran importancia. En el pueblo se crían gallinas y puercos, especies introducidas por los europeos que modificaron sustancialmente la dieta indígena al introducir un fuerte componente de proteína animal. Pero, además, en las tierras de Teotenango se criaban vacas, yeguas y mulas. Fue una de las zonas de desarrollo temprano de las estancias ganaderas y no hay duda de que la población indígena se había acostumbrado al consumo de carne de res, que debe haber sido uno de sus principales alimentos. Cada viernes se mataban nada menos que 40 novillos en el rastro de la localidad. Una parte se enviaba a Toluca, seguramente, y a algunos otros pueblos cercanos (*Relaciones geográficas del siglo XVI*, 1986b: 278, 280, 281).

Tamal y huevo, carne de res y pulque... La vida en Teotenango expresa muy bien la etapa inicial del mestizaje cultural en los pueblos indios. Esa identidad en construcción —resultado del flujo de dos tradiciones— alcanza un nivel más explícito y consciente cuando las autoridades indígenas del pueblo describen el asentamiento y su disposición urbana.

Explican con detalle la importancia de la antigua muralla, “que el dicho pueblo se llama Teutenango, por el cerro pedregoso que tiene con albarradas de piedra, donde solían estar, y las tenían hechas para su defensa”. Recuerdan su emplazamiento original, la muralla que dio nombre al pueblo, y con orgullo detallan que las “albarradas de piedra eran tan altas como un hombre”. Sobre todo, ese timbre de orgullo persiste cuando los moradores de Teotenango describen la población nueva: “tiene la traza de la ciudad de México, calles derechas”. Y lo repiten líneas adelante, “el pueblo está en llano y tiene la traza de México” (*Relaciones geográficas del siglo XVI*, 1986b: 277-279).





Pintura de la *Relación de Teotenango*, 1582

Hay dos elementos que definen la imagen de Teotenango que fue pintada en 1582. La colina amurallada y el damero de la traza urbana: el emplazamiento indígena antiguo y el plano colonial. De ese modo, la pintura reproduce los énfasis marcados por el texto. Teotenango era ambas cosas, el lugar de la gran muralla y la traza de calles rectas en el llano.

A esas grandes formas trazadas en el plano se suman dos señales escriturales que trasladan a la pintura el acento del texto, de manera literal. Por una parte, el espectacular diseño pictográfico de la muralla, que acompaña los contornos de la colina. Por otra, la glosa principal, colocada junto a una esquina de la plaza:



*Este pueblo de Teutenango descendió del peñol a este llano y está por sus calles derechas y traviesas como México*

Con el pictograma indígena se pone énfasis en la historia prehispánica del pueblo, y con la glosa en español se subraya el parecido entre esta traza y la de México.

También hay indicios de las antiguas convenciones pictográficas en el diseño de la fachada del “matadero de novillos” y “carnicería”, mediante un gran dintel y dos jambas, en tonos amarillos. Las dimensiones del dibujo del matadero —mayor que las iglesias de los pueblos sujetos— coinciden con la relevancia que tenía la matanza semanal y el consumo de carne. El cráneo colocado sobre el bastidor de la horca en el centro de la plaza podría ser también residuo de una estrategia pictográfica.

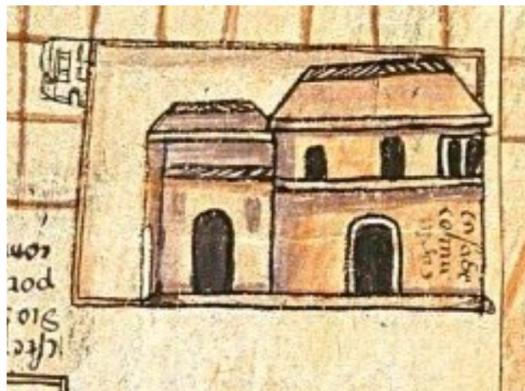
No es posible confirmar la identidad del autor de la pintura de la *Relación de Teutenango*. Los edificios fueron dibujados con detalle, utilizando recursos como el sombreado de las superficies y la aplicación de un gris oscuro a los vanos abiertos, para indicar la ausencia de luz en los espacios interiores. Recursos que recuerdan los diseños del *Códice de Tepetlaóztoc* (1994) y que en cualquier caso nos habla de cierto conocimiento del oficio de pintar.



Rastro de la comunidad, pintura de la *Relación de Teutenango*, 1580



Casa de comunidad, pintura de la *Relación de Teutenango*, 1580



Casa, *Códice Tepetlaóztoc*, 1994



Casa de Luis de Vaca, *Códice Tepetlaóztoc*, 1994



La familiaridad con el diseño prehispánico de la almena —empleado para marcar la muralla— y con el diseño del dintel y las jambas —aplicado al matadero— revela cierto conocimiento de la tradición pictográfica indígena. Por otra parte, hay un gusto por el paisaje en el modo en que se ha acuarelado el monte amurallado, sembrando además árboles en su cúspide.

A diferencia del mapa de Atlatlaucan, que comentábamos antes, la representación territorial de Teotenango es bastante precisa en algunos detalles importantes. Además del monte del asentamiento original, el pintor señaló con una línea verde ondulante el desnivel que rodea el pequeño llano de Teotenango por el sur y el este. Dicho desnivel tiene una elevación aproximada de 90 y 100 metros con respecto a la altura del llano. Hacia el norte, en cambio, el terreno descende, no hay montes, y eso hace que el agua corra en dirección a Almoloya, a la génesis del Lerma.

El torrente que brota de la montaña y que el relato de la relación geográfica elogia por “echar” agua en gran cantidad, “muy buena y muy fría” (*Códice de Tepetlaóztoc*, 1994: 278), tiene una presencia notable en el mapa. Entre la casa del corregidor y la del clérigo beneficiado, tal como lo describe el texto, aparece agitada, primero, en un azul intenso, y luego se advierte lo que parece ser un pequeño tramo de caño. A partir de ahí el torrente cruza la plaza, parcialmente oculto. La pintura confirma también el paso de dicho torrente por el rastro de la comunidad, tras lo cual formaba una ciénaga que ya no aparece en el mapa.

En la ciudad actual pueden verse todavía algunas líneas relacionadas con los caminos marcados en el mapa. Llama particularmente la atención el modo en que una gran manzana de la urbanización de hoy es cruzada por una diagonal, de manera que los predios quedan divididos artificialmente. La diagonal corresponde con la ubicación de la corriente que iba hacia el rastro.





Vista actual de la zona central de Teotenango

La pintura debe haber sido obra de alguno de los personajes que firman el documento. De ellos, Pedro de Talavera, mestizo, que habitaba en el pueblo desde hacía treinta años (*Códice de Tepetlaóztoc*, 1994: 277), es quizá el más probable. Es el único que no tiene ningún cargo público y parece haber sido llamado para fungir como mediador, y seguramente como intérprete, para asistir al gobernador, alcaldes y regidores nahuas y matlatzincas convocados para elaborar el documento. En cualquier caso, el dibujo expresa muy bien esa identidad en construcción, a través de símbolos indígenas y españoles.



#### FAMILIAS, PODER LOCAL Y TIERRAS

A principios del año 1588, Francisco Vázquez de Coronado solicitó que se le hiciera merced de dos caballerías de tierra en una zona que correspondía a la jurisdicción de Atlatlaucan (Archivo General de la Nación; 1588a). El aspirante a la merced debía hacer la solicitud a la Corona a través de la administración virreinal y era el propio virrey quien instruía a los corregidores de los pueblos para que



hicieran las averiguaciones pertinentes y le dieran su parecer sobre la conveniencia o no de otorgar la merced.

Una vez emitida esa instrucción del virrey, Vázquez de Coronado, que residía en México, no acudió en persona a realizar la gestión en el Valle de Toluca, sino que escogió ser representado por Rodrigo Morán, un español que tenía tierras en Teotenango. El corregidor de Atlatlaucan, Cristóbal Pérez de Bocanegra,<sup>6</sup> recibió la instrucción del virrey y se ocupó de realizar las diligencias con ayuda de un vecino de Atlatlaucan de la etnia matlatzinca, de nombre Diego Fernández, quien le sirvió como traductor (Archivo General de la Nación, 1588a: f. 164 r. y 166 v.).

Bocanegra acudió a Atlatlaucan el día de misa, como estaba establecido para asegurarse de que toda la gente fuese notificada. El 24 de enero, al concluir la misa, el corregidor identificó a don Lucas “principal cacique” y a “los demás alcaldes” (Archivo General de la Nación, 1588a: f. 166 v.). El corregidor, las autoridades del ayuntamiento indígena, Rodrigo Morán y diversos testigos emprendieron un recorrido rumbo a la zona en que se solicitaban las tierras (Archivo General de la Nación, 1588a: f. 167 r.), al noreste del pueblo, cerca del gran desnivel que dividía las jurisdicciones de Atlatlaucan y Teotenango. “En unas lomas y quebradas junto a unos ojuelos de agua” (Archivo General de la Nación, 1588a: f. 166 v.), al pie de la ladera noroeste del Xiuhtépetl. Recordemos que se trataba de dos caballerías, es decir, entre 12 y 14 hectáreas.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Se le llama indistintamente *de Bocanegra* y *Pérez de Bocanegra*.

<sup>7</sup> Hay varias formas de hacer el cálculo y no puede darse una cifra exacta para el siglo XVI y válida para todas las regiones de Nueva España. Una opción es seguir la medida que se asigna a la caballería en tiempos del virrey Mendoza 192x384 varas. Pero también es problemático el valor de la vara, pues cambia mucho de una región a otra. La vara castellana hacia 1800 medía 83 cm. Pero puede haber una gran variación con respecto a una vara de la zona central de Nueva España en la década de 1580. De momento, preferimos acogernos a la medida aproximada que propuso Chevalier para zanjar el problema, según la cual, la caballería de tierra sería de 10 fanegas de sementera de trigo, que él calculó entre 6 y 7 hectáreas (Chevalier, 1982: 83).

Como parte del procedimiento conocido como “vista de ojos”, el corregidor “paseó y anduvo” por la zona en que se solicitaban las mercedes, y fue preguntando a los testigos que le acompañaban. En primer lugar, aparecen las declaraciones de tres españoles: Manuel Vargas y Diego Pérez, de Tenango,<sup>8</sup> y Nicolás García, de Tenancingo (Archivo General de la Nación, 1588a: f. 167 r. a 168 r.).

Los tres dan la misma versión: que con la merced no se afecta a nadie, que las sementeras de los indios están lejos, y que “a los términos del dicho pueblo [de Atlatlaucan] no hay más que una estancia que es la de Rodrigo Morán y esta está muy lejos”. El testigo procedente de Tenancingo, 25 kilómetros al sur, dice que él “no ha visto que sea cultivada ni labrada” la tierra que se solicita, y repite la idea de que la estancia más cercana es la de Rodrigo Morán pero que se encuentra suficientemente lejos. Tras los españoles, presta su declaración Francisco de la Cruz, indio natural de Calimaya (a 12 km de Atlatlaucan), quien declara que se trata de tierras que “nunca se han rompido ni labrado”, que además “las partes de los lados de las tierras son sierras y montes bravos”, y que en definitiva a nadie perjudica si se otorgan en merced (Archivo General de la Nación, 1588a: f. 168 v.).

Concluida esta primera ronda de testigos, se preguntó su parecer a las autoridades de Atlatlaucan, Diego Jacobo y Francisco de San Miguel (alcaldes), Tomás y Francisco Feliciano (principales) y Diego Lucas (fiscal). No se recoge una opinión individual de cada uno, como se hizo con los demás testigos, sino que, sumariamente, en un par de frases, se transmite lo que presuntamente expresaron las autoridades de Atlatlaucan a través de los intérpretes. “La sustancia del mandamiento de su excelencia”, “siendo como es para tierras de labor”, “no les viene perjuicio” (Archivo General de la Nación, 1588a: f. 169 r.).

<sup>8</sup> Ya se utiliza en este documento la versión abreviada que privará en adelante, y no *Teotenango*.





Ese mismo día se asentaron otros tres testimonios de españoles, un tal De Oruña, Luis de Ávila y Pedro Talavera.<sup>9</sup> Y los tres repitieron la fórmula, con las mismas palabras: que son tierras baldías y zacatales, y que puede otorgarse la merced sin daño ni perjuicio para nadie. Los tres eran residentes de la jurisdicción de Tenango (Archivo General de la Nación, 1588a: f. 169 r. 170 r.).

Al día siguiente, 25 de enero, las autoridades regresaron al paraje con más testigos. El indio Miguel, vecino de Teotenango, dice que se trata de tierras baldías, cerca de la sierra, que no se han cultivado. Otro indio, de nombre Baltasar, originario de “Tecamaxala deste valle de Matalcingo”,<sup>10</sup> dijo tener oficio de pastor y que por ello conocía la zona, afirma que las tierras en cuestión son baldías y no las ha visto jamás sembrar (Archivo General de la Nación, 1588a: f. 170 v. 171 f.).

Por último, se preguntó a Rodrigo Morán si le afectaba en algo el otorgamiento de la merced. Lo que no deja de ser curioso por ser, precisamente, el representante de Vázquez de Coronado, quien solicitaba la merced, pero se presenta como justificado por ser dueño de una estancia próxima a las tierras en cuestión. Morán manifestó su acuerdo y concluyeron las diligencias (Archivo General de la Nación, 1588a: f. 171 f.).

Cristóbal Pérez de Bocanegra informó al virrey que no existía impedimento para el otorgamiento de la merced.

Siendo vuestra excelencia servida se le puede hacer, la dicha merced pues no tan solamente consta de ellas que no ay perjuicio alguno mas antes le confiesan así los dichos naturales como consta de los autos a que me refiero y así lo juro (Archivo General de la Nación, 1588a: f. 172 v.).

<sup>9</sup> En la *Relación de Teutenango* se habla de un Pedro Talavera, a quien se identifica como mestizo. Con frecuencia se presentan estas contradicciones, y no quiere decir que se trate de dos personas distintas. Sería extraño en un poblado tan pequeño.

<sup>10</sup> No hemos podido identificarlo en la toponimia contemporánea de la región.

Es sorprendente el grado de parcialidad que alcanza el procedimiento. No hay testimonios de los campesinos de Atlatlaucan, sólo un par de frases de aceptación que supuestamente resumen el parecer de las autoridades locales. Entre los testigos, los hay quienes viven a más de 20 kilómetros de distancia. El grupo mayor de testigos está formado por pobladores de Teotenango, que era la demarcación contigua, interesada en crecer a expensas de sus vecinos.

El solicitante de la merced, Francisco Vázquez de Coronado, era nieto del conquistador,<sup>11</sup> detentaba la Encomienda y tenía lazos con la corte virreinal. El corregidor de Atlatlaucan —que recibió la orden del virrey y llevó a cabo las diligencias citadas— tenía el apellido Bocanegra, el mismo de los dos hermanos que se casaron con las dos hijas del conquistador Vázquez de Coronado. Es decir, el corregidor era, muy probablemente, tío del solicitante. Uno de los testigos en la diligencia fue Luis de Ávila, muy probable pariente de Francisco de Ávila, corregidor de Teotenango. Y finalmente, el último de los testigos, Rodrigo Morán, era al mismo tiempo representante de los intereses de Vázquez de Coronado.

El recorrido del monte, las observaciones de los testigos y los testimonios, representan un artificio con el que se formaliza el despojo de una porción de las tierras del pueblo de Atlatlaucan. ¿No hubo espacio ninguno para una respuesta franca de los principales y maceguals de Atlatlaucan, a quienes estas tierras pertenecían?

Hemos localizado la secuela de este asunto en otro volumen del Archivo General de la Nación. Se trata de varios documentos que se refieren directamente a esta misma merced de Vázquez de Coronado, pero que pasaron a formar parte de un abultado volumen con documentos que llegan hasta 1758.<sup>12</sup> Los primeros cuadernos,

<sup>11</sup> No encontramos otra alternativa. El parentesco es directo, el apellido fue transmitido por la hija del viejo conquistador y utilizado por el nieto en lugar de su apellido paterno, que era Bocanegra.

<sup>12</sup> Por haber formado parte de grupos de expedientes más amplios, la numeración de los folios supera el 100. Algunos folios fueron tachados. Proporcionaremos los dos números que tiene cada



alusivos a la petición de la merced de 1588, nos permiten conocer el desenlace de la historia.

El 16 de febrero —veintiún días después de que Bocanegra cerrara las primeras diligencias— Gaspar de Solís, alcalde mayor de Malinalco, llegó a Atlatlaucan con instrucciones del virrey para intervenir en el procedimiento (Archivo General de la Nación, 1588b: f. 122 *r.* o 66 *r.*). Resulta que los indios de Atlatlaucan habían acudido directamente ante el virrey, Álvaro Manrique de Zúñiga, para expresar su inconformidad. El virrey los escuchó y giró sus instrucciones al alcalde mayor de Malinalco.

Esto nos permite apreciar un caso concreto en el que resultaba funcional esa extraña figura de “corregidor sufragáneo”. Recordemos que el corregidor de Atlatlaucan era sufragáneo del alcalde mayor de Malinalco, así como el de Teotenango lo era del de Toluca. Esto implicaba cierta supervisión, que en este caso se convirtió en una instancia de apelación.

Gaspar de Solís llegó a Atlatlaucan, distante una jornada a caballo de Malinalco:

Para saber y averiguar la verdad [...] de los daños y agravios que han recibido de Rodrigo Morán [...] como del daño y perjuicio que se les sigue a los dichos naturales en hacerse la dicha merced de las dos caballerías de tierra a Rodrigo Morán o a la persona por quien solicita la dicha causa de las dichas caballerías de tierra [...] para cuyo efecto el dicho alcalde mayor es venido a este pueblo hoy dicho día y hacer cumplir lo que su excelencia [el virrey] le manda (Archivo General de la Nación, 1588b: f. 122 *r.* o 66 *r.*).

---

folio. Los números más bajos son los más antiguos y los más altos resultan de una repaginación, cuando los folios pasaron a formar parte de expedientes mayores (Archivo General de la Nación, 1588b).



El alcalde mayor de Malinalco pide que se llame a los alcaldes, regidores y principales, “que yo estoy presto de oírles la dicha contradicción.”<sup>13</sup> Les da dos días para que se organicen y se junten, y manifiesta que hará un recorrido por las tierras, además de pedir algo más.

Y asimismo mandaba y mando se pinte el dicho pueblo y el asiento de las dichas dos caballerías de tierra que pretende Rodrigo Morán. E fecho lo susodicho, cerrado y sellado se lleve al excelentísimo señor visorrey para que él... provea y mande lo que le sea servido (Archivo General de la Nación, 1588b: f. 122 r. o 66 r.).

Es decir, que en las diligencias iniciales no se había utilizado un mapa, y se encargaba ahora para esclarecer el problema. De Solís dio únicamente dos días a las autoridades de Atlatlaucan para organizarse, pero es probable que ya hubieran realizado la pintura para entonces. Es curioso, por otra parte, que no se estaba requiriendo la pintura para usarla en la vista que estaba por tener lugar, pues se pedía que la pintura se sellara y enviara directamente al virrey.

Entre el 18 y el 19 de febrero, por medio de intérpretes, el alcalde mayor tomó el parecer de los indios. No vemos una larga lista de testigos, sino, una vez más, un parecer escueto, general, que se presenta como la versión de las autoridades locales. Dichas autoridades acusan a Bocanegra de haber llevado a los testigos a un lugar equivocado para la primera diligencia, y no al paraje correcto en el que se concedería la merced.

El verdadero lugar solicitado por Vázquez de Coronado, indican los indios, es el que ellos llaman Texocotitlan, y sobre ese paraje afirman que: “aquellos cerros y sabanas donde están unos ojos de agua hechos ciénaga son sus tierras y términos de Atlatlahuca” (Archivo General de la Nación, 1588b: f. 123 r. o 67 r.). Curiosamente, en esta

<sup>13</sup> Recordemos que “contradicción” era el término jurídico para referirse a la objeción sustentada por un pueblo al otorgamiento de mercedes de tierra dentro de su jurisdicción.





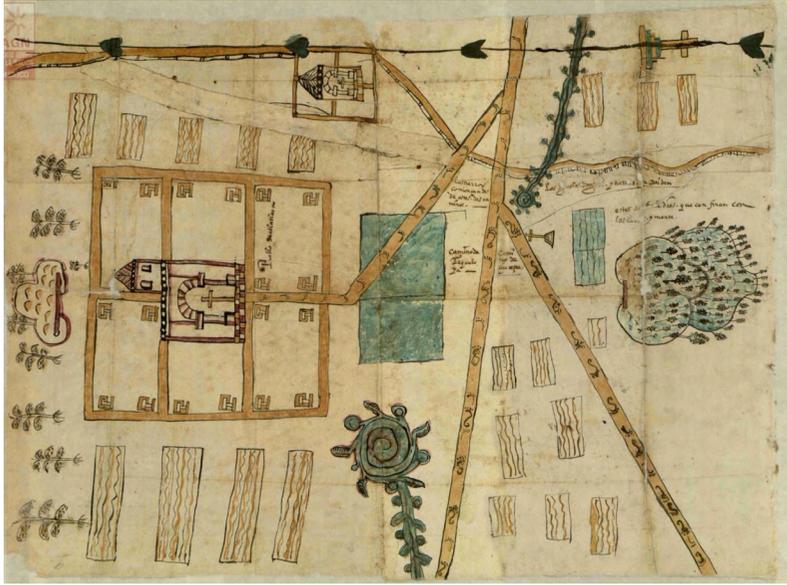
segunda diligencia, que parecía destinada a recibir la contradicción de la gente de Atlatlaucan, el testimonio de las autoridades locales vuelve a quedar reducido a unas líneas, y nuevamente se incluyen testimonios favorables a la merced de testigos procedentes de otros lugares (Archivo General de la Nación, 1588b: f. 124 *r.* o 68 *r.*).

El resultado fue el mismo. El 19 de febrero, tres días después de haber llegado a practicar las diligencias, el alcalde mayor de Malinalco escribe una carta en la que informa al virrey que ha atendido el reclamo de los indios, que ha ido personalmente a las tierras en cuestión y que “habiéndolas andado y paseado, consta ser yermas”, por lo tanto, sin perjuicio de los indios, se puede hacer la merced (Archivo General de la Nación, 1588b: f. 116 *v.* o 18 *v.*).

Una semana después, el 27 de febrero, ante dos respuestas afirmativas, primero del corregidor local y luego del alcalde mayor, el virrey concedió la merced a Vázquez de Coronado. Rotundo, precisa: “sin embargo de la contradicción hecha por los dichos indios se le guarde y cumpla [la merced]” (Archivo General de la Nación, 1588b: f. 116 *r.* o 18 *r.*).

#### REIVINDICACIÓN PICTÓRICA DEL TERRITORIO

Junto a los expedientes para la merced de Vázquez de Coronado, quedó resguardada también aquella pintura que encargó el alcalde mayor de Malinalco en las diligencias de febrero. Por la documentación sabemos que la pintura no se usó sobre el terreno en ninguna de las dos diligencias, y que fue enviada al virrey. Si alguien en el despacho del virrey se tomó la molestia de cotejar el mapa con los expedientes de las dos diligencias, no tuvo efecto ninguno. Pero qué “decía” esa pintura, y en qué términos.



Pintura de las diligencias para la merced de una caballería a Francisco Vázquez de Coronado, Archivo General de la Nación, 1588

En la pintura se representa el pueblo de Atlatlaucan, las tierras solicitadas, los linderos entre Teotenango y Atlatlaucan y otros aspectos de los alrededores del pueblo. La comparación entre el mapa de Atlatlaucan de 1580 y esta pintura de 1588 permite contrastar dos concepciones del lugar y dos estrategias de representación enteramente distintas.

La pintura de 1580 es un paisaje de pastos amenos con algunas nociones territoriales y varias imprecisiones. La de 1588 es una rica y precisa representación territorial, con recursos expresivos de tradición pictográfica. No creo que sea equivocado adelantar que la pintura de 1580 representa la mirada burocrática europea, mientras que la de 1588 representa, por el contrario, la mirada indígena.

Quien dice *mirada* dice intereses, memoria, valor real y simbólico del espacio.

La posición correcta del papel para leer las glosas de la pintura de 1588 produce una orientación en la cual el norte se encuentra arriba. En el este, a la derecha de la pintura, se representa la montaña



grande y boscosa Xiuhtépetl, Xochtépetl o bien Tepexóchitl, como se la nombra en la relación de 1580. En el extremo opuesto, al oeste, vemos una montaña más baja, aparentemente árida e irregular, en línea con algunos árboles espaciados. Se trata de una caracterización correcta del espacio, que aún coincide en buena medida con la imagen actual.

Ambas montañas están realizadas a partir del pictograma característico de los códices del Posclásico, con los lóbulos bien definidos y la barra horizontal en su base. Al mismo tiempo, la colocación de los árboles sugiere una concesión a una nueva forma de representar el espacio, con cierta verosimilitud natural. Los cuerpos de agua —uno de los elementos más llamativos de la representación— también están trazados por medio de la convención pictográfica: remolinos de los que se desprende un chorro continuo, con la espiral y las crestas de caracoles y piedras preciosas características.

Los barrios agrupados en la traza son aludidos con el típico pictograma de *casa* que vemos en los códices. En cuanto a la iglesia, corresponde con un esquema similar al de otros mapas indígenas, una especie de neopictograma, generado por los *tlacuilos* para dar cuenta de la realidad novohispana. El uso de diversas escalas para los elementos, por ejemplo, una para la arquitectura y otra para el paisaje, es una práctica típica de los manuscritos pictográficos mesoamericanos que dota de un rico contenido conceptual a las escenas.

La parte superior del mapa es cruzada en su totalidad por una línea negra. Sobre dicha línea aparecen, a intervalos, flechas y corazones, que representan medidas indígenas de longitud. La línea marca los linderos entre la demarcación de Atlatlaucan y la de Teotenango. La cruz corresponde con una mojonera.

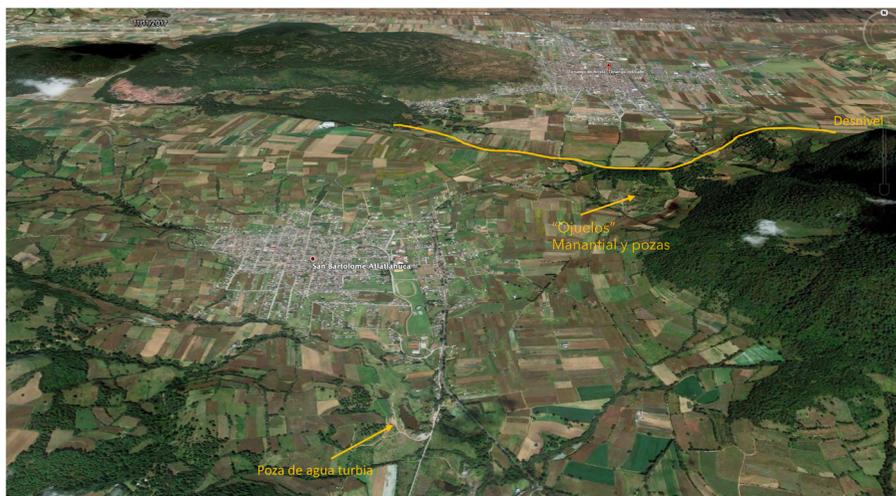
En cuanto a las medidas, es muy difícil entender lo que se quiso decir, pues normalmente el corazón se usaba como equivalente de una vara, y la fecha representaba una vara y media. Pero esas son



medidas muy pequeñas que aquí no tendrían sentido, puesto que los puntos unidos por la línea del mapa cubren una distancia de aproximadamente 6 kilómetros. De lo que no queda duda es que la línea tiene la función de delimitar dos territorios.

Otro trazo del mapa que resulta sumamente interesante es la franja color ocre que está acompañada de una segunda franja formada por dentículos blancos. La mitad de ella corre paralela a los linderos, pero luego se desvía hacia el sur, se acerca a la montaña y realiza algunas ondulaciones. Su trazo corresponde precisamente con el gran desnivel, de aproximadamente 100 metros, que separa los dos valles.

El protagonismo del agua es llamativo. El manantial mayor, al sur del mapa, coincide sin ninguna duda con el que se describe en la relación geográfica como salobre e inhóspito. En este mapa el remolino de agua tiene aplicaciones de color rojo, lo cual le da un valor toponímico. Atlatlaucan era el “lugar del agua roja”. Un agua con minerales en abundancia y probablemente no potable ni apta para el riego. El segundo manantial, situado al norte, al pie de la montaña, corre largamente en dirección a las tierras de Teotenango. Ambos cuerpos de agua son perceptibles el día de hoy en tiempo de lluvias, aunque han quedado ya reducidos a pequeñas pozas.



Vista actual del desnivel y los cuerpos de agua



Detalle de los manantiales y la zona de la merced



Los cuadros de color azul turquesa —probablemente de pigmento azul maya— colocados casi en el centro de la pintura han sido identificados como cuerpos de agua por Chávez Peón y sus colegas (2010). Aunque tal identificación es lógica, no es del todo segura, sobre todo porque resulta extraño que la relación geográfica —que se refiere a los cuerpos de agua y subraya el carácter salobre de uno de ellos y el perfil estacional o temporal del otro— no dedique una sola palabra a estos gigantescos estanques.

La ausencia de una corriente que cruzara el pequeño llano no nos permite pensar en represas. También sería extraño si fuesen estanques, que un camino cruce en diagonal sobre uno de los cuadros, como si hubiera un dique. Sin descartar la idea del estanque, otra posibilidad sería que se tratara de una tierra muy húmeda, quizá tierra comunal para el servicio del templo. Si estos cuadros corresponden con la zona hoy ocupada por canchas deportivas en las afueras del pueblo, como parece (Chávez *et. al.*, 2010: 136), se trata del punto más bajo del valle, 20 metros más abajo del nivel de la plaza del pueblo, donde se concentraría mayor humedad.

Todos los huecos entre las líneas del mapa están ocupados por unos rectángulos en cuyo interior hay líneas ondulantes, los cuales representan las tierras de cultivo. Hay dos parcelas verdes muy cerca del monte, a un lado del manantial de agua dulce, y próximas al desnivel. Justo al norte de esas parcelas verdes está la zona requerida en la merced. Un rápido trazo de pluma forma un triángulo cuyo límite superior es el desnivel. Dentro del triángulo, a un lado del manantial, hay una glosa que dice: *Los ojuelos de agua y tierras que se piden.*



Detalle del mapa de la merced de Vázquez de Coronado,  
 Archivo General de la Nación, 1588

Esta pintura parece haber sido el único recurso que la gente de Atlatlaucan tuvo para expresar con claridad su contradicción a la merced. Según esta pintura, no es cierto que en las proximidades de la zona no hubiese tierras de labor, las había a ambos lados del gran desnivel, y también en el gran triángulo formado por los caminos que venían del sur. Dicho en otros términos, la gente de Atlatlaucan estaba cultivando en terrazas de las laderas; tenían parcelas por todas partes. Incluso parecería que las tierras más húmedas de la zona





eran las que estaban a unos metros de la porción solicitada, porque vemos dos parcelas con surcos ondulantes, coloreadas de azul, junto al monte. Pero, además, los llamados “ojuelos” de agua resultan ser un gran manantial, el único yacimiento de agua dulce en el valle.

De acuerdo con la vista que ofrece esta pintura, lo que Vázquez de Coronado ambicionaba era una de las mejores tierras y la única fuente de agua superficial.

La pintura es vigorosamente indígena en su concepción de las formas, e incluso del color. Es clara en sus símbolos y en sus nociones de pertenencia: el gran remolino toponímico, la firme línea negra para marcar el lindero con Teotenango. Con la Encomienda y las estancias en Teotenango, los españoles eran quienes ambicionaban esas tierras, y estaban emparentados con los corregidores de ambos pueblos, de manera que constituían un poder que iba más allá de los límites de las circunscripciones administrativas específicas de cada pueblo.

En esos trazos coloridos llenos de personalidad estaba la voz que no fue escuchada durante las diligencias. Y esa voz decía que la merced que se pretendía otorgar estaba junto a sus tierras de labor y que esos “ojuelos” eran su mejor fuente de agua. El descendiente del legendario explorador Vázquez de Coronado obtuvo su tierra. Yernos, nietos, amigos, socios... una comunidad criolla que iba recortando el paisaje de los antiguos pueblos a la medida de sus necesidades.

#### LA GENTE DE TEOTENANGO: PAISAJE Y CRIOLLISMO

En otras regiones, los pueblos de indios eran unidades bastante fuertes, capaces de cerrarse y protegerse frente a agresiones y abusos perpetrados por encomenderos, agricultores y estancieros españoles. A menudo se trataba de pueblos de misión, a cargo de

los franciscanos, fortalecidos por ese intenso proceso educativo promovido desde los conventos; pueblos con un complejo de respuestas originales, con una liturgia y un repertorio literario, pictórico y musical lleno de expresiones indígenas.

En esta zona meridional del Valle de Toluca la documentación muestra un panorama distinto. Está ausente la alianza entre frailes e indios, que hacía fuertes a ambos grupos en otras partes. Aquí, las comunidades indígenas parecen tener poca voz. Ante esa debilidad, hay otros actores con poder, particularmente una red de familias criollas con tierras, ganado y cargos públicos. Hay también una pluralidad de actores sociales: indígenas foráneos, poco arraigados a sus comunidades que se hacen presentes en los valles de Teotenango, Atlatlaucan y en su periferia; mestizos y mulatos, que iban y venían entre Calimaya y Tenancingo.<sup>14</sup>

Precisamente por ello, en ese contexto de debilidad, adquieren mayor valor las expresiones pictóricas que representan un reducto de resistencia de la tradición indígena y su repertorio simbólico. El mapa de la *Relación de Teutenango* y el mapa de la contradicción a la merced de Vázquez de Coronado muestran esa supervivencia, particularmente aguerrida en el caso del mapa de la contradicción de los indios de Atlatlaucan, como hemos visto.

Vale la pena hacer referencia a un caso más, de 1590, para ilustrar los abusos, el control sobre las comunidades indígenas y, sobre todo, la huella simbólica de una memoria indígena del territorio.

El 13 de septiembre de 1590, Cristóbal Ramírez de Escobar solicitó al virrey Luis de Velasco y Castilla un sitio para ganado

---

<sup>14</sup> Varios testigos de las diligencias de mercedes que hemos revisado proceden de ese ámbito. Algunos de los mulatos de la región deben haber sido trabajadores de las estancias de la región. Pero la circulación por los valles de Tenango y Atlatlaucan era fluida por tratarse de un sitio de paso con diferentes conexiones económicas: autoridades y propietarios avecindados en Toluca, y trabajadores de las minas de Zacualpan o de las salinas de Ixtapan de la Sal. Los propios habitantes de Teotenango estaban obligados a entregar trabajadores en repartimiento para la minería (Archivo General de la Nación, 1584).



menor y cuatro caballerías de tierra en las cercanías del pueblo de Xococingo —hoy Joquicingo—, sujeto de Teotenango. En consecuencia, el virrey ordenó al corregidor de Teotenango, Juan Arias de Saavedra, que realizara las diligencias de costumbre con el procedimiento conocido de acudir el domingo, al terminar la misa en la cabecera, para informar a la gente y partir para “andar” o “pasear” las tierras pedidas y realizar “la vista de ojos” (Archivo General de la Nación, 1590: f. 266 r. o 272 r.).

A pesar de la confusión que hay en las primeas líneas del documento, queda claro que la solicitud de Ramírez de Escobar se refiere a dos lugares distintos, a poca distancia entre sí: el sitio para la estancia, cerca de un pozo; y las cuatro caballerías en la parte plana de un monte llamado Cuautenango, que representaban cerca de 26 hectáreas.

Al final logramos definir su ubicación. La estancia se pretendía cerca de un pequeño monte conocido como Loma Alta, al norte de la gran montaña boscosa de Atlatlaucan. Y las cuatro caballerías en un monte más plano y bajo, a un lado de la Loma Alta.



Vista actual de Loma Alta y Cuautenango

En su conjunto, son tierras que forman parte del gran escalón o desnivel que separa los valles de Teotenango y Atlatlaucan, y que en esa parte asciende un poco hacia el norte. Por eso, en el mapa se representa el sitio en línea recta, al este de Teotenango.

La instrucción del virrey decía: que se “aborde a los naturales”, y pedía expresamente que se averiguara sobre las “sementerías de los naturales”. Sin embargo, los testigos que participaron en el procedimiento fueron en su inmensa mayoría españoles (Archivo General de la Nación, 1590: f. 266 r. o 272 r.).

Lo referente a la estancia se resolvió sorprendentemente rápido, al inicio de las diligencias. Se dirigieron al paraje solicitado, entre un encino y un capulín, junto a la loma, y allí “los macehuales que presentes estaban dijeron que lo contradicen por ser tierras antiguas suyas y donde piensan sembrar de aquí adelante” (Archivo General de la Nación, 1590: f. 267 r. o 273 r.).

Ni ese día ni al siguiente se expresó nadie más sobre ese paraje. El grupo formado por el corregidor y la gente de Teotenango continuó su camino hacia la estribación más plana, Cauautenango, donde estaban las tierras para las cuatro caballerías. En total, catorce españoles acompañaron y ofrecieron su testimonio en las diligencias. Entre ellos, Rodrigo Morán —antes gestor de Vázquez de Coronado— y sus dos hermanos. Los españoles repitieron la misma fórmula, incluso con una misma palabra no tan usual. Todos dijeron que aquella tierra era *eriaza*, lo cual equivalía a decir que era *erial*, sin cultivar, y por lo tanto no se perjudicaba a nadie con entregarla en merced.

Al final, para el otorgamiento de las caballerías en Cuautenango ya no se consultó a ningún indígena de la comunidad. A los testimonios de los catorce españoles sólo se agregó el de Lucas, un indio de Tenancingo; el de Agustín, indio de Metepec, y el del mulato Alonso Hernández, vecino de Teotenango. Como si la sumaria consulta a la comunidad, que de manera colectiva y anónima se expresó sobre el tema de la estancia junto al pozo, hubiera bastado para cubrir el expediente de consulta a los “naturales”, como lo pedía el virrey (Archivo General de la Nación, 1590: f. 269 r. o 275 r. 270 r. o 276 r.).





El corregidor informó al virrey que las tierras estaban “eriazas y por romper” y que podía otorgarse la merced sin perjuicio. Y en cuanto a la estancia de ganado, “contradíjola Rodrigo Morán”, quien pidió que se midiera una estancia que él tenía en esa misma ladera, y así se mostró que la que pretendía Ramírez de Escobar ya no cabía allí (Archivo General de la Nación, 1590: f. 273 r. o 279 r.).

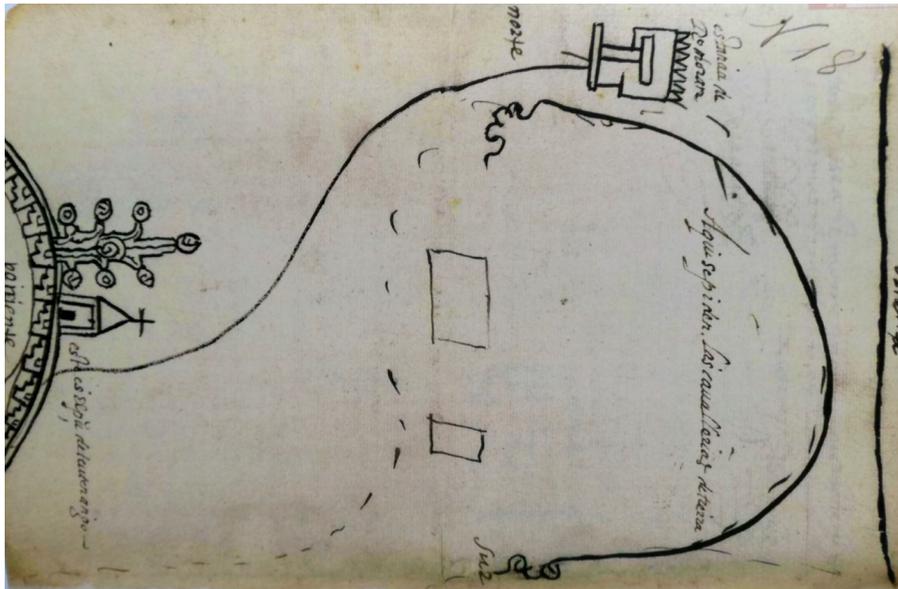
Esto permite entender por qué razón no se habló nada más en las diligencias sobre la estancia, porque entraba en conflicto con los intereses de quien al parecer era uno de los “señores de ganados”<sup>15</sup> y hombre fuerte de la zona.

Un secretario del virrey, quien revisó el asunto, agregó una nota al expediente:

Vi estas diligencias como Vuestra señoría ilustrísima manda y conforme a ellas se debe denegar el sitio de estancia que Cristóbal Ramírez De Escobar pide y se le debe hacer merced de las cuatro caballerías de tierra que asimismo pide y esto me parece salvo otro mejor parecer (Archivo General de la Nación, 1590: f. 273 v. o 279 v.).

En su instrucción, el virrey había indicado: “e haréis pintar el asiento del pueblo en cuyos términos cayese y las demás cosas y tierras que en ellas tuvieren proveídas” (Archivo General de la Nación, 1590: f. 266 r. o 272 r.).

<sup>15</sup> Sobre este fenómeno, la denominación y los grandes propietarios de ganados, ver a Chevalier (1982: 137).



Mapa de la merced de Cristóbal Ramírez de Escobar, Archivo General de la Nación, 1590

En la pintura —que no fue aludida y quizá no fue utilizada en el curso de las diligencias— encontramos algunas valiosas indicaciones topográficas y también huellas de la identidad de Teotenango. Del mismo modo que en la relación geográfica, el mapa realizado para complementar las diligencias de las cuatro caballerías exhibe con claridad el muro defensivo del antiguo señorío.

La imagen de la colina amurallada —vacía 30 años atrás cuando la población bajó al llano— conservaba una función toponímica de tradición indígena y operaba como una marca de identidad, del mismo modo que en la *Relación de Teutenango* de 1582.

Lo más llamativo de esta “pintura” es la economía de sus trazos y la aparente carencia de detalles, que no hacen sino fortalecer la expresividad y despejar el significado de sus pocas líneas. Del lado izquierdo, en el poniente, el semicírculo de la muralla y, con un lenguaje tan lúcido como esquemático, la imagen de la iglesia —que resume la información del cambio colonial— es la señal del pueblo que ocupa un nuevo emplazamiento y tiene una nueva religión.





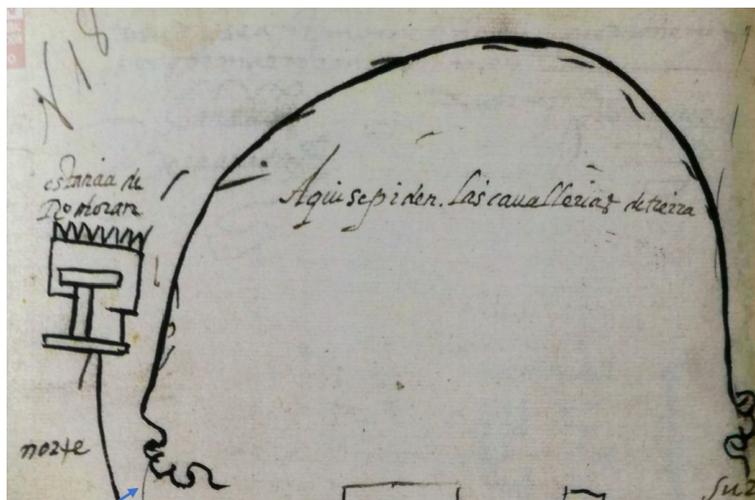
Detalle de la muralla, la iglesia y el chorro de agua, Archivo General de la Nación, 1590

Al lado de la iglesia surge, vigoroso, clarísimo, el torrente de agua fresca del cual la gente de Teotenango se sentía, al parecer, tan orgullosa. En este caso no se trazó su recorrido completo, a lo largo del cual el agua pasaba por el pueblo, abastecía el rastro y continuaba hacia la laguna de Almoloya. Parece más una señal de orgullo local que un indicador con alguna utilidad para el procedimiento.

Una línea discontinua, como un hilván, sale de la parte baja, a la izquierda del mapa, y se eleva para formar una curva ascendente que una vez más se quiebra hacia el este al llegar a la parte superior del dibujo. Se trata de ese notable accidente tectónico que separa los valles de Teotenango y Atlatlaucan con un desnivel, y que en su lado oriental se prolonga hacia el norte y encierra Teotenango. Precisamente en esa prolongación septentrional del desnivel se encuentra el cerro de Cuautenango, que aquí se ha magnificado.

En una primera revisión del mapa, antes de comprender la ubicación exacta del sitio indicado para las caballerías, nos llamaba la atención la glosa: *Aquí se piden las caballerías de tierra*, colocada en la parte alta de la montaña. Pero al comprender que el cerro Cuautenango es bastante plano en su cima, y que se trata más de una mesa que de una cumbre, la glosa tiene todo el sentido. En esa mesa era donde se pedían las caballerías.

El diseño de la montaña —del mismo modo que la del agua, con sus brotes de caracoles y cuentas de jade, y el de la muralla— se ciñe a un estereotipo de la tradición pictográfica mesoamericana, con esas triples volutas en su base.



Detalle del cerro Cuautenango y el símbolo señorial del estanciero Morán, Archivo General de la Nación, 1590



Una firme línea continua une al pueblo de Teotenango con un edificio, cuya glosa lo identifica como: *Estancia de Rodrigo Morán*. La línea se curva precisamente para rodear el monte Cuautenango, donde se otorgó la merced.

¿Pero qué es lo que llama poderosamente la atención aquí? El lugar en el que se situaba la principal estancia de Rodrigo Morán está marcado con el pictograma prehispánico de *casa*, coronada con almenas. Así se habría representado en un códice el palacio de un *pilli*, de un cacique, aliado de diferentes familias locales, representante de la familia Vázquez de Coronado, con el poder suficiente para corregir una merced señalando que afecta a sus intereses...

Cómo no iba a ser poderoso este “señor de ganados” en un pueblo en el que se mataban 40 novillos a la semana. En un pueblo con el perfil ganadero de Teotenango, que en su relación geográfica ilustraba

con énfasis el edificio del rastro, con el detalle y dimensiones propios de una iglesia. En un pueblo así lo más parecido a un cacique era alguien como Rodrigo Morán.

En la pintura de Atlatlaucan de 1588, el lenguaje pictográfico indígena aparece como un acto de protesta: es la comunidad indígena que se revela ante el despojo de sus terrazas de irrigación y sus manantiales. La vitalidad del lenguaje pictográfico ofrece una voz a los comuneros que no habían sido escuchados en las diligencias. Las pinturas de la *Relación de Teutenango* y de la merced de tierras de Cristóbal Ramírez de Escobar también muestran estereotipos y convenciones de tradición pictográfica, pero en este caso no es para la defensa de una voz indígena, sino para la exaltación de la identidad local, de su economía ganadera y, finalmente, del poder real de sus estancieros.



Lo que no podemos deducir a cabalidad es la naturaleza precisa y la motivación ideológica de estas expresiones simbólicas de raíz indígena en las pinturas de Teutenango. Por una parte, podrían expresar una alianza entre indígenas y españoles, para decirlo brevemente. Es decir, que los nahuas y matlatzincas de la localidad habían llegado a un entendimiento con las familias españolas, influyentes en el gobierno virreinal, como los Vázquez de Coronado, los Bocanegra o los Morán; o al menos habían llegado a aceptar el nuevo orden y la fuerza económica de las estancias. Un orden con cambios tan fuertes como comer carne de res todos los días, lidiar con arrieros y capataces mulatos, y todo bajo la bendición de un cura párroco. En ese caso, el lenguaje de sus pinturas habría quedado al servicio de un interés hasta cierto punto general, donde la imagen de la antigua fortaleza era una especie de símbolo de unidad.

También pudo haber sido de otra manera, es decir, que el agotamiento de las comunidades, ferozmente golpeadas por las epidemias, sin aliados locales como lo habrían sido los frailes, aquí

ausentes, y sin capacidad para defenderse, hayan cedido sin remedio el espacio y todo el poder a los nuevos señores.

En un incipiente gesto de criollismo, los españoles habrían preferido el lenguaje pictográfico y esas vistosas almenas de Teotenango como emblemas de su identidad local, de modo que habrían aceptado con gusto esa versión del espacio trazada por un *tlacuilo*.

En el panorama que puede esbozarse con la documentación colonial temprana, Teotenango parece despuntar y crecer, bien comunicado con México y Toluca, y con la red agropecuaria que se iba formando en la zona del alto Lerma. Mientras tanto, Atlatlaucan parece haber visto su importancia menguada por la vecindad y la ambición de Teotenango. Su laguneta de agua roja y salitrosa, sus capulines y tejocotes en las laderas frías. Atlatlaucan más cerca de la aguanieve y el olvido, Teotenango más cerca del nuevo sistema de la economía colonial.





## PARTE II

# LAS ARTES EN EL ESCENARIO DE LA EVANGELIZACIÓN



LA OTRA CONQUISTA: LA MÚSICA EN EL PROCESO DE EVANGELIZACIÓN  
*Octavio Valdes Sampedro*



Los cantores

*Códice Florentino*, Libro X, foja 19, Biblioteca Mundial Digital

*La música fomentó su florecer a través de los siglos hasta el día  
en el que el pueblo náhuatl y su cultura parecieron morir.*

MIGUEL LEÓN PORTILLA



En el siglo XVI, durante el proceso de evangelización y colonización de los pueblos indígenas mesoamericanos, uno de los aspectos que mayor influencia adquirió para la creación del proyecto de la Nueva España fue indiscutiblemente la música; con ella se estableció, dada su propia naturaleza estética y espiritual, uno de los canales más pertinentes para influir en la conciencia e idiosincrasia de los pobladores de estas tierras. Cómo fue que esto ocurrió, es lo que intentaré mostrar concisa y brevemente en las líneas que prosiguen.

Es bien sabido que para los conquistadores españoles nunca fue suficiente el dominio del territorio, por ello una tarea tan necesaria como apremiante fue realizar también la conversión de los indígenas al cristianismo y poner en práctica la colonización de manera totalizadora. Así, al comenzar a establecer una nueva organización en



torno a lo social, lo político y lo cultural, los ibéricos vislumbraron a los pueblos de indios como la tierra fértil donde poner en práctica de forma absoluta la autoridad virreinal. Para incorporar la civilización occidental se propuso eliminar las antiguas creencias sobre las cuales se sostenían ideológicamente los pueblos originarios, ya que éstas, salvajes y primitivas como eran señaladas desde su particular perspectiva, se oponían rigurosamente a los principios religiosos y por supuesto a la Corona.

La conquista que comenzó con la destrucción armada, mutaba con el paso del tiempo, buscando edificar ciudades, transformar los rumbos ideológicos y espirituales, con el único afán de implantar una nueva dirección civilizatoria en torno al mandato virreinal novohispano. Las órdenes religiosas mendicantes fueron las primeras en encargarse de la “erradicación de la idolatría”. Los misioneros (franciscanos, dominicos y agustinos) tenían la encomienda de la destrucción, tanto de los ídolos profanos como de los adoratorios indígenas. Algunas ocasiones lo hacían quemando en hogueras los objetos sagrados, y con ellos toda la historia que les daba razón de ser desde el tiempo inmemorial de sus antepasados. Posteriormente, la iglesia secular se hizo cargo de la evangelización y de seguir anulando los valores culturales indígenas, aniquilando así también sus formas de organización y su concepción del mundo.

Una “conquista espiritual”, como le llama Robert Ricard (2017), se hacía presente, con la iglesia adoctrinando a los pueblos y justificando sus acciones bajo la promesa de una salvación eterna. Esta nueva conquista tuvo lugar al interior de los conventos y misiones construidos en la gran mayoría de los pueblos, y sin importar la orden a la cual pertenecían, se realizó el trabajo de transmisión de las prácticas y saberes que llevarían a cabo la ya mencionada conversión.

Entre los métodos empleados para esta empresa aparece la enseñanza de la música y, según se interpreta en la tradición, resulta ser

el más eficaz de todos.<sup>1</sup> Los misioneros detectaron que los indígenas tenían una muy clara sensibilidad para los aspectos musicales;<sup>2</sup> algunos cronistas atribuían esa facilidad sonora a la educación humanista que los jóvenes habían recibido, otros apostaban a que esa sensibilidad era innata en ellos. Lo cierto es que los españoles descubrieron una beta que favoreció extraordinariamente al proceso de evangelización.

Los misioneros explotaron la palabra cantada que tanto fascinó a los nativos,<sup>3</sup> a tal grado de que lograron dejar atrás los rituales profanos para dar entrada a las celebraciones de los servicios litúrgicos, pues la música que se enseñaba y se entonaba, contenía los dogmas y los misterios de la fe entre otros ritos cristianos. De esta manera, surgió una cultura donde la música se convertiría en el centro discursivo que brindaba significación a la sociedad novohispana.

Las ceremonias del culto eran casi siempre acompañadas de música y canto. Los indios entonaban generalmente canto llano, ya con acompañamiento de órgano, ya con el de diversos instrumentos, y sus coros, dicen los cronistas, hubieran podido competir ventajosamente con los de las iglesias en España (Ricard, 2017: 283).

---

<sup>1</sup> Sahagún nos hace ver que antes de la llegada de los españoles, en el mundo de los indios americanos las festividades religiosas eran acompañadas solamente de instrumentos de percusión: tambores, *huehuétl*, sonajas, *teponaxtles*, algunos instrumentos de aliento y cantos dedicados a sus dioses (Sahagún, 2005: 420).

Es entonces muy probable que, como apunta Barriga Monroy, los nativos no conocieran más que el ritmo. Y la armonía como tal, no llegaría a sus oídos hasta el momento en que aparecieron los colonizadores con instrumentos como la vihuela y el órgano. De ahí tal vez vendría su gran fascinación por este arte (Barriga, 2006: 6-25).

<sup>2</sup> Tres franciscanos fundaron en México los estudios de canto: fray Pedro de Gante, fray Arnaldo de Brasaccio y Juan Cano (Ricard, 2017: 284).

<sup>3</sup> En este tiempo existían tres clases de música: canto litúrgico o monódico (ejecutado con una sola voz); polifonía sacra (una voz lleva la melodía y otras le acompañan es una forma solemne de creación y ejecución); la música homófona (que utiliza melodías italianas con armonía sencilla, expresiva y uso de violín). También en este periodo aparece la música de órgano. Resulta interesante ver cómo se realizaban adaptaciones en lengua indígena de octavas, canciones, romances, redondillas que se cantaban en Europa, pero ya recreadas para dirigirse a los nativos, justo como lo hizo la *Psalmodia cristiana* de fray Bernardino de Sahagún.





Los coros creados en los conventos y misiones de la Nueva España fueron las primeras expresiones artísticas que se institucionalizaron. Algunos cronistas decían que los indígenas participantes tenían un estilo propio, y en ese tenor, había quienes, como Zumárraga, sostenían que la gente realmente llegaba a presenciar los oficios religiosos, movidos por la música, más que por el profesar devotamente su fe.

En el siglo XVI, el repertorio musical provenía principalmente de las catedrales de Sevilla y Toledo, donde se encontraba en apogeo la música polifónica renacentista española, comprendida entre los reinados de Carlos V y Felipe II. Pero además de la línea española —con polifonistas andaluces y catalanes— existía en ese tiempo otra vertiente franco-flamenca, la cual también influyó considerablemente en los estilos y técnicas europeos que llegaban a América. Los indios no sólo asimilaron, aprendieron y ejecutaron con hábil maestría todas estas obras occidentales,<sup>4</sup> sino que también se desarrollaron en la construcción de instrumentos musicales. Poco a poco los indígenas y criollos se reconocieron como excelentes músicos y lauderos, que aprovecharon y asistieron a cada uno de los compositores europeos que llegaban a América como “maestros de capilla”, máximo rango en el terreno musical dentro de las iglesias.<sup>5</sup> Así comenzaron ellos mismos a propagar y transmitir musicalmente entre los suyos la fe cristiana.

<sup>4</sup> Motetes, redondillas, octavas y principalmente música para los oficios: salmos, misas, credos, santos y glorias formaban parte del repertorio que se ejecutaba en lenguas romances o indígenas.

<sup>5</sup> Quizá el primero y más talentoso de estos compositores fue Hernando Franco, quien se desarrolló como Maestro de Capilla en la Catedral de México desde 1575 a 1585. Él es uno de los referentes más representativos para la comprensión artística e histórica de la época. De entre su vasta obra, el *Códice Franco*, manuscrito que contiene una colección de *Magnificat*, es quizá su legado más importante, y afortunadamente se conserva en el Museo del Virreinato en Tepotzotlán. Otros autores importantes en el México de la época son Lázaro de Álamo, Juan de Victoria y Pedro Bermúdez. Si nos referimos a compositores indígenas formados por estas personalidades y que son dignos de investigar y ser escuchados, es importante mencionar a Nicolás Ximenes Cisneros y Manuel Arenzana, entre otros.

La palabra cantada por los coros formados en los conventos y misiones de la Nueva España, resultó ser el cimiento de todo el sistema musical de evangelización, pero los instrumentos musicales cobraron también, con el paso de los años, un papel de suma importancia; ya que a partir de ellos se comenzaron a constituir y a dividir los diversos géneros musicales que posteriormente marcaron la distancia entre lo sacro y lo festivo.<sup>6</sup>

Durante el siglo XVI se dio una gran coincidencia que hizo empatar perfectamente a América con España. Las autoridades eclesiásticas y seculares le confirieron a la música un papel prioritario, motivando su práctica a todos los hombres sin excepción, abarcando todos los géneros musicales que existían. Sin embargo, en medio de tal auge, llegó un momento en el cual no todo fue grato para el mundo de la música, y el rumbo idílico que había cobrado comenzó a salirse un poco de control, dejando asomar los problemas en relación a la proliferación de instrumentistas y cantantes indígenas, al grado de que las propias autoridades plantearon la necesidad de suspender la excesiva producción de instrumentos y el enorme número de nativos dedicados a cantar y a tocar.

La gran importancia que la música tenía para la sociedad indígena antigua y el entusiasmo con que los frailes fomentaron la práctica de la música para animar la liturgia, parecen haber contribuido a crear una especie de casta o estrato privilegiado de músicos y cantores. Mantener a ese grupo era gravoso para las comunidades y suscitaba

---

<sup>6</sup> “Los primeros instrumentos de música que se hicieron y usaron fueron flautas, luego chirimías, después orlos y tras ellos vihuelas de arco, y tras ellas cornetas y bajones; finalmente no hay género de música que se use en la iglesia de Dios que los indios no lo tengan y usen en todos los pueblos... y ellos mismos lo labran todo lo que ya no hay que traerlo de España.[...] los demás instrumentos que sirven para solaz y regocijo de las personas seglares, los indios los hacen todos y los tañen: rabeles, guitarras, discantes, vihuelas, arpas y monocordios; y con esto se concluye que no hay cosa que no hagan; y [...] pocos años después que aprendieron el canto comenzaron ellos a componer, de su ingenio, villancicos en canto de órgano a cuatro voces” Juan de Torquemada, *Monarquía indiana*, citado por Escalante y Rubial (2004: 382).



preocupación en las autoridades eclesiásticas quienes así se expresaban de ellos: “son grandes holgazanes... y destruyen las mujeres casadas y doncellas, y hacen otros vicios anexos a la ociosidad en la que se han criado” (Escalante y Rubial, 2004: 382).

Al respecto apunta Ricard que el rasgo que calificaba de “insopportables” a los músicos y cantantes, se debía a que si no participaban en los oficios, no se ocupaban en nada, obteniendo mucho tiempo libre para realizar ociosas hazañas de “comportamiento impuro y lascivo”, sobre todo con las mujeres (Ricard, 2017: 286). Sin embargo, a pesar del intento de represión y castigo que se solicitaba sobre ellos —y del cual también evidenció en su momento Torquemada— la acción más exigente que se llegó a tomar fueron las prescripciones acotadas en el Concilio de 1955, donde sin el afán de castigar o reprimirlos, se centró en mantener y respetar la casa de Dios, sin entrometerse con otras cuestiones (Ricard, 2017: 286).

Entre las prescripciones de dicho Concilio, como en otros cuatro provinciales que se desprendieron de él, se prohibió el uso de trompetas en el templo, siendo sólo permitidas en las procesiones; se prohibieron también las chirimías y flautas en lugares lejanos al pueblo principal; se anotó la prohibición absoluta de vihuelas de arco, también conocidas como violas de gamba, y otros instrumentos estrepitosos o complicados, cediendo su lugar al órgano, como único instrumento propiamente eclesiástico (Ricard, 2017: 286).

Así, hubo instrumentos, como se hizo mención en líneas anteriores, que comenzaron a usarse en el ámbito de lo cotidiano y lo festivo, inaugurando una vertiente genérica musical ya postrada en el terreno de lo profano.

Como podemos apreciar hasta aquí, resultaba evidente que la relación musical entre conquistadores y nativos había cobrado tal fuerza e importancia, que los primeros comprendieron su relevancia para transmitir y diseminar la fe, de ahí su carácter vital y casi



intocable en el medio de la sociedad naciente; y los segundos, por su parte, lograron asimilar y hacer suya la herencia musical de los invasores, a pesar de haber destruido violentamente su mundo.

Sin embargo, esta “asimilación” y “apropiación” no pueden ser pensados ingenuamente como un sometimiento que anula por completo esa “otredad” en la cual los indígenas se concebían. La conversión al cristianismo, sí, en definitiva se dio, pero muy al contrario de lo que los españoles pensaban, no fue tan inmaculada o pura, pues por supuesto que en esa transformación, en esa creación de nuevos individuos espirituales y sociales, algo de lo que hacía reconocerse a indígenas y criollos como diferentes, se mantenía oculto y latente.

Resulta innegable no ver en un todo testimonial del siglo, un bagaje cultural que mezclase elementos provenientes de la propia tradición de los pueblos originarios, junto con aquellos de expresión provenientes de los esclavos africanos, y que sumados a los de los europeos, formaron un nuevo fundamento en toda la cultura, siendo en la música donde más se ha reconocido esta fusión o hibridación sincrética.

La conquista bélica, y después la espiritual, fueron una realidad aplastante en la América del siglo XVI, sin embargo me atrevería a decir aquí que existe una tercera conquista, y es a la cual me he referido en el título de este breve texto. Ya que no se trata de aquella que se asume como evidente, y en la cual los españoles vuelven a subyugar a los indios por medio de la evangelización musical, sino la que hacen los indígenas, y que se logra sin triunfo, pues la música, si bien europea de origen, al llegar a los pueblos de indias adopta rasgos, giros melódicos y características autóctonas que le otorgan una nueva identidad, más no precisamente originaria o natural.

En la otra conquista —la musical— los indígenas se hacen presentes, utilizando estrategias de adición y combinación de elementos heterogéneos que fueron el resultado de la ruptura



cultural y social. Si bien, a lo largo de la historia estos elementos se han pensado como parte de una resistencia cultural que intentó por diferentes medios no perder del todo sus tradiciones, vemos al final y de manera innegable, que los productos tuvieron un origen ecléctico. Las estrategias tanto de adaptación como de apropiación conllevaron al surgimiento de lo mestizo en *stricto sensu*, justo como ocurrió también con España, que devenía ser una mezcla de lenguas y culturas. El proceso de occidentalización realizado en Mesoamérica, no fue más que un juego de mestizajes, donde las identidades se fusionaron para ver nacer y crecer a una sociedad multicultural, la sociedad novohispana.



## DANZAS DE CONQUISTA EN EL MÉXICO DEL SIGLO XVI

*Clara Inés de la Rosa Barreto*



Los danzantes

*Códice Florentino*, Libro IV, foja 19 v., Biblioteca Mundial Digital



En lo que hoy llamamos México se establecieron notables culturas en las que, al igual que otras en el mundo, la danza formó parte de la vida del hombre. Primero sujeta a su cosmovisión y por tanto a sus percepciones religiosas, para luego dar paso a una expresión artística con características muy específicas. Así, los habitantes del México Antiguo practicaban la danza con fines rituales, como medio de vinculación con las deidades que determinaban su forma de vida.

La danza era una tradición que se transmitía a las nuevas generaciones, en la que se unía lo religioso con lo estético y, por tanto, era un ritual que se desenvolvía con gran seriedad y meticulosa organización.

Como se puede apreciar a través de los códices, murales y esculturas, la creatividad coreográfica, el colorido y la danza como un ejercicio aceptado por la comunidad, eran características de este

arte durante dicho periodo. Además, el cuerpo y el espacio eran abordados desde su cosmovisión como instrumentos sagrados que se vinculaban con los cuatro puntos del universo. Por lo tanto, las posibilidades de movimiento se desprendían de una simbología corporal que le otorgaba a cada parte del cuerpo una significación, para lo cual también tomaban en cuenta sus capacidades motrices (Dallal, 1986: 15-22).

La danza fue, para nuestros antepasados indígenas, mucho más que un arte o una actividad cotidiana: una representación del cosmos. De ahí que las actividades indígenas hacia la danza, hasta la fecha, mantengan vigentes su enorme sensibilización y su profundo respeto. [...] Esta concepción cosmogónica y total de la danza permitió que todas sus referencias plásticas y pictóricas coincidieran en belleza, destreza y expresividad (Dallal, 1986: 23).



No obstante, las reconstrucciones coreográficas de estas danzas que se representan en la actualidad no conservan su esencia y estructura original, ya que inevitablemente se vieron afectadas por todo un proceso histórico en el que se incluye el mestizaje cultural ocurrido a consecuencia de la conquista de los españoles.

Tal proceso se inició en el siglo XVI, cuando elementos hispanos, indígenas y negros comenzaron a mezclarse para dar lugar a una nueva cultura. Así, las innovadoras formas musicales y dancísticas se insertaron en las antiguas tradiciones que aún luchaban por conservar su sentido original. Hecho que hasta cierto punto permaneció, emergiendo un nuevo tipo de danza que paulatinamente tomaría características que más tarde fueron denominadas como *mexicanas*.

Durante la época colonial, las danzas religiosas aún conservaban cierto simbolismo pagano, puesto que se tomaban en cuenta los cuatro puntos cardinales; además de ejecutarse durante el cambio de estación o en coincidencia con fechas calendáricas nahuas (Ramos,

1979: 21). Para los naturales, la danza formaba parte importante de sus ceremonias religiosas, y la inserción de nuevos modos de bailar no evitó que siguieran considerándola como un medio de vinculación con la cosmovisión que conformaba su vida cotidiana, en la cual se incluían los ciclos agrícolas, donde los cambios de estación eran esenciales.

La arraigada tradición religiosa de los indígenas fue aprovechada por los evangelizadores en el proceso de cristianización. Durante el siglo XVI y parte del XVII, emplearon las artes como el teatro, la danza y la música. Así, en las danzas representadas se incluían temáticas de la religión católica, como “el pecado original y la expulsión del paraíso, pasajes de la vida de Cristo, el juicio final, milagro y vidas de los mártires y santos” (Ramos, 1979: 22).

De esta manera, los frailes encargados de la evangelización de los naturales prefirieron adaptar sus danzas rituales a las nuevas costumbres católicas, aprovechando el profundo arraigo espiritual que incluían en la ejecución dancística (Ramos, 1979: 82-83).

Una de las danzas del siglo XVI que sobrevive hasta nuestros días es la de “Moros y cristianos”. Como parte de las danzas de conquista fue introducida alrededor de 1524 o 1525, de acuerdo con el testimonio de Bernal Díaz del Castillo, en el que se señala su ejecución en Coatzacoalcos como parte de los festejos organizados para recibir a Hernán Cortés (Díaz Roig, 1983: 176). Se trató de una danza que se derivaba de la morisca:

[...] un género que abarcó numerosas danzas y tuvo gran difusión en Europa desde la Edad Media. Su carácter anecdótico y su empleo de la pantomima la señala también como posible antecesora de las mascaradas, *intermezzi*, *balletti* y demás entretenimientos renacentistas que dieron origen al ballet de corte (Ramos, 1979: 25).

Dentro de las danzas de conquista se desarrolló una variante en la que se narraba la historia más reciente de ese momento: la guerra





entre españoles e indios, concluyendo con la derrota de los últimos y su conversión al cristianismo (Díaz Roig, 1983: 177). Con este tipo de representaciones en las que se combinaba teatro, danza, pantomima y música se consolidó un método de evangelización que era asimilado de manera más efectiva por los naturales. Además de que formaban parte de los bailes, cuyos elementos estéticos sembraron el precedente de lo que posteriormente se conoció como *ballet*, en el que se excluyó el teatro o más específicamente los diálogos.

Dentro de la tradición prehispánica, la práctica de danzas guerreras era común en las ceremonias previas a un conflicto bélico o como festejo posterior conmemorativo; por lo que esta imposición dancística en la época colonial fue bien recibida por los naturales y logró arraigarse como una tradición importante en las festividades religiosas de los pueblos de la Nueva España, y hasta la actualidad (Ramos, 1979: 27-28). De este modo, danza, música y teatro se conjugaron como herramienta fundamental de adoctrinamiento, no únicamente religioso, sino también pedagógico, puesto que se introdujo el idioma español oral y escrito mediante los diálogos que debían aprenderse los indígenas para la ejecución escénica de estas danzas de conquista.

Como parte de estas danzas, también denominadas *morismas*, se encuentran la “Danza de Santiagos”, “Danza de Concheros”, “Danza de aztecas y españoles”, “Danzas de los tocotines”, “La danza de la Malinche”, “La danza de los Moctezumas”, “Danza de la Pluma”, “Danza del caballito blanco”, entre otras (Bonfiglioli y Jáuregui, 1996: 7-9).

Los orígenes de estas danzas son difusos, pues aunque se derivaron de la idea central argumentativa de “moros y cristianos”, son ejecuciones que se adaptaron al contexto local y se vieron modificadas con el paso de los años, sin tener un registro temporal preciso de las variaciones que en la actualidad las caracterizan y se centran principalmente en una postura de empoderamiento de los

indígenas, donde ellos se ubican dentro del bando cristiano. Lo que probablemente permitiría deducir que el origen de algunas de ellas es posterior a la Independencia.

Sin embargo, ajustándose al contexto delimitado en un inicio, el primer registro sobre la representación dancística-teatral de la Conquista es de 1566, a modo de una *mascarada*<sup>7</sup> sin diálogos (Bonfiglioli y Jáuregui, 1996: 12). Lo que denota que se trata de la importación de toda una tradición festiva europea, vinculada también con la celebración del *Corpus Cristi*, conmemoración religiosa de gran importancia en España durante el siglo XVI, y que inevitablemente influyó en el desarrollo de los elementos estéticos adoptados por muchas de las representaciones escénicas de ese momento.

En su narrativa, las danzas de conquista estaban estructuradas a partir de los acontecimientos históricos más relevantes, al menos en su representación más básica. No obstante, esto podía variar dependiendo de la intención final de la ejecución, ya que si se trataba de una escenificación popular, podía durar varias horas o hasta un día completo. Si se trataba de un evento presidido por alguna autoridad, había posibilidad de que disminuyera su duración.

Algunas de estas fases narrativas eran: “la llegada de los españoles, enfrentamientos verbales y bélicos, la victoria española y conversión india [...] Los dos polos históricos: evangelización y conquista de la tierra rematan el eje de la trama” (Brisset, 2009: 323-339). Y en otras versiones también podían incluirse alguna “visión” o “sueño presagioso” para los infieles o indígenas a través de una aparición sobrenatural; también una negociación o advertencia mediante la entrega de una carta, momento en que las embajadas de cada grupo se encuentran; además de un incidente amoroso y una traición

<sup>7</sup> Festividad de origen italiano, típica del periodo de carnaval, cuyo apogeo se dio en los siglos XV y XVI. Se trataba de un desfile o acción escénica en el que se portaban máscaras y era principalmente ejecutada al aire libre. Paulatinamente se le adicionó contenido dramático, como alegorías o mitos y podía tener partes recitadas con acompañamiento musical y cantos (Alemany, 2013: 68-69).



que refieren a la relación entre la Malinche y Hernán Cortés; y por último la reunión de los dos bandos, que da fin a la representación (Bonfiglioli y Jáuregui, 1996: 12).

De esta manera se conjugaban elementos histriónicos con lenguajes no verbales, como la danza y la música, para dar forma a un producto estético que sustenta el discurso político, religioso y formativo de la colectividad hegemónica de la Nueva España.

México es poseedor de una profunda tradición dancística que se remonta a tiempos prehispánicos, en los que formaba parte importante de su cosmovisión, vida cotidiana, religiosa y política. A la llegada de los españoles y posterior a la conquista del territorio, esta tradición fue aprovechada por los evangelizadores, enlazándola con la tradición europea del *Corpus Cristi* y de las manifestaciones triunfales de la Reconquista, aspectos que dieron forma a las representaciones escénicas del momento.

Las danzas de conquista no se cernían únicamente a la ejecución corporal de movimientos acompañados de música, sino que se complementaban con elementos teatrales que fortalecieron el mensaje principal, la superioridad de la Corona española, no únicamente sobre territorio americano, sino como el imperio más importante de Europa en el siglo XVI.



## LA MÍSTICA NOVOHISPANA: FERNANDO CÓRDOBA Y BOCANEGRA

### *América Bobadilla Puerta*

*[...] esta alma pobre, tan llena de sí, y tan rodeada de fantasmas y pensamientos inútiles, que apenas levanta un deseo, sin que se atravesen mil estorbos, que le quitan a su Dios, y así vive muriendo.*

FERNANDO CÓRDOBA Y BOCANEGRA

El hombre, de cualquier época, ha tenido siempre la necesidad de saber que el Ser Superior de su preferencia —según cultura y religión— está enterado, primero, de su existencia y, luego, de los grandes esfuerzos de éste por demostrar “con hechos” la imagen y semejanza que le avala como criatura privilegiada sobre las otras, según la Biblia.

Así, el hombre “moderno” del siglo XVI se descubre prófugo de la potestad oscura de un Dios dueño de sus más ínfimos pensamientos, en consecuencia, de sus acciones. No obstante, el libre albedrío con que fue dotado, lo empuja, como a Ulises, a buscar nuevos horizontes en pos de hazañas laudables que le otorgarán la tan ansiada inmortalidad y la comunión con su Ser superior. Además de los méritos necesarios ante los ojos, primero, del Dios que huye y, luego, de sus gobernantes, quienes le han protegido con la fe de su patrocinio.

El acto de fe dio fruto. América fue hallada, tras grandes vicisitudes, con varios siglos de retraso respecto del hombre moderno que transcendía, aún con dificultad, su paso del Oscurantismo al Renacimiento. Sin embargo, se topó con un “Nuevo Mundo” que arrastraba, a su paso, un pasado ardientemente religioso y lleno de hechos prodigiosos. De esta manera, el mito se topó de frente con la historia. El encuentro no se dio entre dos mundos sino entre dos tiempos. Los cuales, posteriormente, dieron origen al universo





novohispano y tomarían como punto de partida dos hechos: la conquista de América y, a la postre, su evangelización.

El mundo novohispano y su cultura se forjan vinculados a dos paradigmas occidentales. En primer lugar: el paraíso terrenal y, tras él la Jerusalén Celeste datada en la Biblia. Es por ello que el establecimiento del nuevo orden americano se impronta de Jerusalén e, incluso, del Imperio romano, Grecia o Egipto; es decir, el nuevo orden se instituye, sin problema alguno, bajo los cánones occidentales. Así, tras el golpe de la convergencia y su barroco trago amargo, Sor Juana Inés de la Cruz hará mención de lo anterior, al sublimar a América “adonde el común sustento/ se da casi tan de balde/ que en ninguna parte más/ se ostenta la tierra madre”,<sup>8</sup> en varios de sus poemas.

Sin embargo, *a priori* a la Décima Musa, las primeras generaciones novohispanas habían encontrado ya el talante para nominar, consolidar y abrazar, en varios sentidos, a la tierra que les dio la vida. La primera herramienta a mano fue la palabra oral, como en el inicio de todos los tiempos y todas las culturas. El *logos* occidental será el que anuncie al “hombre americano”, ya no español ni europeo, a través de diferentes formas poéticas, por supuesto, heredadas del canon clásico aunque no por ello menos ricas de contenido y propuesta estética. La palabra dotará al mundo criollo de conciencia y religiosidad.

Alfonso Méndez Plancarte en su antología *Poetas novohispanos. Primer siglo (1521-1621)*, editada en 1942 por la UNAM, apunta que, pese a ser desdeñado por los estudiosos de la época, el siglo XVI es el invernáculo de grandes autores, muchos de ellos ni siquiera conocidos. De entre las penumbras rescata a uno en especial: Fernando de Córdoba y Bocanegra, quien se distingue por ser un criollo encumbrado y, por ello, uno de los beneficios que la posición le otorga es, por supuesto, tener el conocimiento al alcance de su mano. Pese a ello, nuestro autor

<sup>8</sup> Romance de Sor Juana Inés de la Cruz. “Aplaudes, lo mismo que la Fama, en la sabiduría sin par de la señora doña María de Guadalupe Alencastre”.

sobresaldrá en primera instancia por romper el arquetipo esperado en un hombre con posición económica. Ya que a los 19 años, toma la decisión de ceder su mayorazgo y llevar una vida ascética. Será dirigido por Gregorio López,<sup>9</sup> asceta español que llega a la Nueva España en 1562, practicante de la *devotio moderna*.<sup>10</sup>

Córdoba y Bocanegra lega a la poesía novohispana una breve obra formada por dos poemas, nueve epístolas, una doctrina espiritual, dos diálogos breves y dos oraciones.<sup>11</sup> De todo esto sólo los dos poemas (canciones/estancias<sup>12</sup>) se han incluido en antologías de poesía novohispana. La primera, en *La poesía religiosa en Méjico: siglos XVI a XIX* (1919) de Jesús García Gutiérrez, y en segunda instancia la mencionada líneas arriba de Méndez Plancarte.<sup>13</sup> Los estudiosos de nuestro autor lo establecen como poeta ascético<sup>14</sup>-místico<sup>15</sup> y apuntan en sus líneas influencias franciscanas.

En busca de mostrar el misticismo novohispano<sup>16</sup> que surge en el último tercio del siglo XVI se propone, como ejemplo, “Canción



<sup>9</sup> Al respecto de este hombre se tejen varias leyendas. Sin embargo, estudios recientes apuntan a que pertenecía a un grupo de hombres llamado “Los alumbrados”, quienes llevan a práctica una especie de misticismo independiente (Ocaranza, 1944).

<sup>10</sup> “Forma de piedad íntima e ilustrada a la vez: una suerte de espiritualidad profunda y metódica, voluntarista y afectiva, derivada y en gran medida inspirada en la de los místicos alemanes y flamencos del siglo XIV” (Serés, 2003).

<sup>11</sup> La obra pudo ser recuperada gracias a la hagiografía elaborada por el fraile mercedario Alonso Remón (1561-1632).

<sup>12</sup> Sería la forma más atinada de llamarlas debido a la estructura que presentan: estrofas armadas por más de seis versos endecasílabos y heptasílabos que riman de manera consonante. La estructura se repetirá a lo largo del poema.

<sup>13</sup> Méndez Plancarte asegura de la obra de nuestro autor lo siguiente: “nitidez de forma, lo ceñido y hondo del pensamiento, la contenida y apasionada emoción, de cuya sinceridad es fiadora de la vida del noble y santo mancebo” (Plancarte, 1942).

<sup>14</sup> La ascética (*askesis*) propone ejercicios que debe practicar el cristiano para conseguir la perfección espiritual.

<sup>15</sup> El término místico *myein* explica la necesidad del que aspira a conseguir la unión del alma con Dios en esta vida. Lograr esta unión implica la superación de una serie de etapas que “el místico” ha de pasar. El proceso parte del deseo de Dios y el despertar del alma humana cuando presiente a Dios.

<sup>16</sup> La mística de Córdoba Bocanegra es fuertemente influenciada por modelos como Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz. La impronta se vuelve fórmula para todos aquellos que estén interesados en establecer la ansiada comunión con Dios en América.

al santísimo nombre de Jesús”. Así, a través de la estructura y los recursos estéticos del poema, el lector podrá apreciar el modelo propuesto por los poetas italianos y españoles. Desde la trinchera novohispana, Fernando de Córdoba reactualiza la tradición pero conserva los moldes con los que Petrarca canta su amor a Laura.

La poesía mística clásica sacraliza lo profano para mostrar el infortunio que vive el sujeto lírico al no conseguir la comunión con el objeto de su deseo, en este caso: Dios.<sup>17</sup> En este sentido, la intención del yo poético —ayudado de tropos como alegorías, juegos de palabras, anáforas, reiteraciones, antítesis y paradojas— busca que el poema sea el mantra que lo eleve en una experiencia superior de sentidos: “esta alma pobre, tan llena de sí, y tan rodeada de fantasmas y pensamientos inútiles, que apenas levanta un deseo, sin que se atravesen mil estorbos, que le quitan a su Dios, y así vive muriendo” (Córdoba).

En “Canción al santísimo nombre de Jesús”, el elemento central de nuestro autor será el nombre. Está presente desde el título y en cada anáfora (“Divino nombre/ Nombre divino”<sup>18</sup>) que inicia las estrofas. La alusión del sujeto poético al “santísimo nombre” hace referencia al “verbo bíblico” que pone orden al mundo:<sup>19</sup> “Divino Nombre [...] a quien se humilla el suelo, el cielo adora, y de quien tiembla el reino oscuro [...] poder inmenso en letras abreviado”<sup>20</sup> (Córdoba).

Los valores religiosos y estéticos presentes en la obra de nuestro autor la hacen parecer prebarroquista, no obstante, también,

<sup>17</sup> “Nombre Divino has sido, / pues en tu compañía/ se atreve el alma mía/ — si así le suenas amoroso y tierno —/ a suspender las penas del infierno:/ que si a aquéllos no aplacas hoy sus penas,/ es porque no amoroso,/ más ríguero en sus orejas suenas” (Córdoba).

<sup>18</sup> La anáfora “Divino Nombre” es a su vez, también, un hipérbaton (ambas figuras retóricas de construcción), pues, el cambio sintáctico a “Nombre Divino” dará entrada a estrofas con distinta medida, así unas quedarán de seis versos, como lo establece el canon tradicional, y otras de ocho.

<sup>19</sup> “En el principio era el Verbo, y el Verbo era con Dios, y el Verbo era Dios” (RVR, 1960, Jn 1:1).

<sup>20</sup> El verso presenta una antítesis en la que las palabras: *inmenso* y *abreviado* se oponen para dejar manifiesto la potestad de la palabra, ésta hecha figura retórica puede ser, igual que Dios, alfa y omega, principio y fin.



muestran la reactualización de los cánones clásicos otorgando rasgos propios que corresponden a la religiosidad que vive el criollo. A final de cuentas, la poesía, la novela, el cuento y el arte dramático son sólo una interpretación del mundo que muestra la filosofía de una época, la que sea.

Por lo tanto, la voz del sujeto poético deja patente que su sentimiento y su estética son ya americanos. Su pequeña producción no imita al canon clásico, sino contiene la mirada y el sentir del hombre novohispano. Así, Fernando Córdoba —auxiliado por palabras comunes y mundanas— intenta al igual que Adán, la comunión de su alma con la divinidad.<sup>21</sup> Aunque el poeta sabe que la experiencia no depende de su manejo retórico o sus méritos estéticos, sino sólo de Dios. En este sentido, el sujeto poético será, siempre, sólo el medio de expresión.



---

<sup>21</sup> “Nombre Divino, hallado / por la Sabiduría/ para dar osadía/ a la lengua del hombre corta y muda: / y si esta mía— aunque silvestre y ruda —/ gusta de tu dulzura en sus intentos,/con favorable vuelo/ harás que al cielo suban mis acentos” (Córdoba).

## ANEXOS

### Canción al santísimo nombre de Jesús

Divino Nombre, breve y compendioso,  
a quien se humilla el suelo, el cielo adora,  
y de quien tiembla el reino oscuro, helado;  
yugo puesto a la sierpe burladora,  
piélagos de virtudes abundoso,  
poder inmenso en letras abreviado:

Nombre Divino, hallado  
por la Sabiduría  
para dar osadía  
a la lengua del hombre corta y muda:  
y si esta mía —aunque silvestre y ruda—  
gusta de tu dulzura en sus intentos,  
con favorable vuelo  
harás que al cielo suban mis acentos.

Divino Nombre, suavidad, ternura,  
salud, regalo, vida, luz, sosiego,  
seguridad en letras prometida;  
nieve que aplacas el lascivo fuego,  
panal que al gusto quitas la amargura,  
licor que sanas la mortal herida:

Nombre Divino, vida  
que diste vida al muerto  
quedando el hombre cierto  
de la promesa, en nombre de Dios dada,  
de ver su antigua quiebra reparada;

siendo ya tanto el crédito que alcanza,  
que por sólo este Nombre  
se hace ya del hombre confianza.

Divino Nombre: no hallo yo instrumento  
ni suavidad de música acordada  
que así levante el ánimo caído,  
como el sonido de la voz formada  
en tu dulzura, pues su turno acento  
ablanda el pecho más empedernido.

Nombre Divino has sido,  
pues en tu compañía  
se atreve el alma mía  
—si así le sueñas amoroso y tierno—  
a suspender las penas del infierno:  
que si a aquéllos no aplacas hoy sus penas,  
es porque no amoroso,  
más riguroso en sus orejas sueñas.

No más, Nombre Divino,  
que todo lo demás es agraviarte:  
calle la lengua y no se mueva el cielo;  
y así, en silencio los del bajo suelo  
—pues no aciertan sus lenguas a loarte  
en más subidos modos—  
se ocupen todos solo en adorarte.



PARTE III

LAS OBRAS



## LA PILA BAPTISMAL DE ZINACANTEPEC

*Susana Poleth Sánchez Ramírez*



Pila bautismal del Convento de San Miguel, Zinacantepec



Una vez emprendida la conquista religiosa en la Nueva España comenzó una ola de materialización de la fe. Se edificaron majestuosos conventos, decorados y ataviados con gran maestría por todo tipo de artistas, artesanos, canteros, ebanistas y escultores indígenas, que a su vez eran instruidos por los frailes. Tal es el caso del Convento franciscano de San Miguel Arcángel en Zinacantepec que, entre su arquitectura y un sinnúmero de objetos, resguarda una obra espectacular que en su tiempo serviría como receptor de agua bendita: la pila bautismal.

Uno de los sacramentos más importantes para la Iglesia católica es el bautizo, y si consideramos que constituye la iniciación en la fe, especialmente en circunstancias como las de la Nueva España —habitada entonces por poblaciones paganas a los ojos de la

evangelización—, se reafirmó el interés por dotar al rito bautismal de instrumentos litúrgicos que manifestaran a los nuevos practicantes su carácter reverencial y sagrado. Para los misioneros era crucial dignificar el culto, así como atender a centenares de indígenas que semana con semana eran convertidos a la religión católica.

En el proceso de consolidación del culto cristiano, cobraba relevancia el rito materialmente sofisticado. De esta forma, la pila bautismal de Zinacantepec se nos presenta como una talla majestuosa, no sólo en dimensiones, sino en su ornamentación. Ostenta un tamaño de un metro de diámetro por metro y medio de altura (Maquívar, 2008: 113). En su exterior fue labrada con motivos católicos, pero también incorporó elementos naturalistas de la región.

El borde superior está circundado por el cordón franciscano, que representa la sencillez y penitencia de la orden, enseguida se plasmó una inscripción en náhuatl que dice:

IPA XIVIL [?] IHS 1581 M YNIN PILA  
TEQUATEQUILIZTLY YVAN TEQVATEQVYLILOYAN  
OMOCHIVH YTECOPATZINCO CENCA  
MAVIZTILILONI GUADIAN FRAY MARTIN DE AGUIRE  
IPAN ALTEPET ZINACANTEPEC (Reyes, 1968: 24)





Pila bautismal del Convento de San Miguel, Zinacantepec

Constantino Reyes Valerio interpreta: “En el año del señor 1581 esta pila bautismal y también [el] baptisterio se hizo de acuerdo con el deseo [del] muy reverendo guardián fray Martín de Aguirre en el pueblo de Zinacantepec” (Reyes, 1968: 24)

Bajo la inscripción se despliega una franja que contiene cuatro medallones y el mismo número de secciones a manera de bandas. El medallón principal representa el Bautismo de Cristo, en él se observa a Juan el Bautista vertiendo agua del río Jordán sobre Cristo y en la parte superior, con las alas desplegadas, emerge el Espíritu Santo; más arriba, en el marco del medallón se puede leer la fecha *1581*.





Pila bautismal del Convento de San Miguel, Zinacantepec

El segundo medallón se dedicó a la Anunciación de la Virgen María, quien de rodillas recibe el mensaje divino del arcángel San Gabriel. En esta escena, el Espíritu Santo desciende emanando rayos. En el tercer medallón se representa la lucha de San Miguel Arcángel con el demonio. Y, en el cuarto medallón se labró a San Martín de Tours cubriendo con su capa a un mendigo (García, 2011: 42-47; Maquívar, 2008: 113-114; Reyes, 2000: 217).



Pila bautismal del Convento de San Miguel, Zinacantepec

Respecto a las secciones que se ubican entre los cuatro medallones, se tratan elementos de flora y fauna; además se ha relacionado un motivo en forma de voluta con el glifo de agua que representa a Tláloc (Maquívar, 2008: 114).

La relación de los elementos antes mencionados ha permitido interpretar que las representaciones fueron aprovechadas para “inculcar las virtudes cristianas en los habitantes de Zinacantepec”. Por un lado, se muestra la obediencia y sumisión a Dios Padre a través de la escena del bautismo, mientras que las imágenes de la Virgen María y San Miguel hablan de la fidelidad a Dios. Por último, a través de San Martín de Tours se ilustra la caridad cristiana (Maquívar, 2008: 114).

Respecto a la fecha labrada, 1581, la investigadora María del Consuelo Maquívar propone que la pila debió comenzarse a esculpir en 1581, y se usó antes de que se concluyera la construcción del convento, en 1613, para atender la necesidad de convertir a los indígenas y cumplir con el primer sacramento de la Iglesia (Maquívar, 2008: 114).

En el documento titulado el *Viaje del Padre Ponce* se narra que para el año de 1585 el monasterio todavía no se acababa de construir y sólo moraban dos frailes. Fue hasta 1613 que la iglesia recibió el rango de parroquia (García, 2011: 76).





## EL MANTO DE ZINACANTEPEC

*Susana Poleth Sánchez Ramírez*

El arte plumario colonial, de tradición prehispánica con motivos iconográficos europeos, es un ámbito poco estudiado debido a los escasos ejemplares conocidos. De ahí la importancia del llamado Manto de Zinacantepec, pieza que por sus características y su riqueza iconográfica es una joya del municipio de Zinacantepec y pieza estelar en el Museo Nacional del Virreinato, en el municipio de Tepetzotlán, espacio que actualmente lo resguarda.

Durante la época prehispánica, el arte plumario lo ejercían los *amantecas*, quienes desarrollaron distintas técnicas para la elaboración de objetos para las fiestas religiosas, como tocados, brazaletes, abanicos e indumentaria; también confeccionaban insignias militares como escudos y banderas. No obstante, en la actualidad, muchos de los trabajos más apreciados de plumaria son aquellas piezas en las que las plumas representan lienzos con historias: *pinturas de plumas*, como las llama Sahagún (2000: 371-375).

Durante la época colonial se utilizó el conocimiento del *amanteca* para la creación de obras artísticas de carácter religioso que adquirieron reconocimiento en Europa. Sin embargo, a pesar de los esfuerzos de la iglesia por apropiarse el arte plumario, no consiguieron que dejara de expresar la ideología mesoamericana —el uso de la pluma y sus técnicas, los colores, el tipo de aves, los motivos iconográficos, entre otros— en la iconografía colonial (Corona y Corona, 2019: 82-84).

Tal es el caso del Manto de San Miguel Zinacantepec, que fue elaborado con la técnica prehispánica de hilo emplumado y concentra elementos iconográficos de la estética indígena y europea. El Manto de San Miguel Zinacantepec fue retirado de la parroquia de San Miguel, lo cual, en primera instancia, hizo pensar a los investigadores que se trataba de un objeto religioso. Si bien no existe



una investigación profunda que permita interpretar su iconografía, la restauradora Mariana Almaraz (2014: 50-53) propone que el Manto fue mandado a hacer por un hacendado cacique de la región en el año de 1710, con la intención de manifestar la alianza que el pueblo tenía con la Corona y la Iglesia, enmarcando sus raíces prehispánicas.



Amantecas, artistas con plumas  
*Códice Florentino*, Libro IX, foja 62, Biblioteca Mundial Digital



El Manto recuerda las tradiciones indígenas, pero también es testimonio fiel de una transformación cultural que desplazó la concepción indígena por la europea. En el lienzo se plasma el encuentro histórico de dos culturas. Por un lado, encontramos representado el mito otomí sobre la creación del mundo, en donde un águila que se vuelve ayudante de los dioses es partida en dos por un lagarto. Los dioses, en compensación por el ataque sufrido por el lagarto, le dan vida en dos cabezas, pero tiempo después de morar en el cielo junto con las divinidades, el ave comienza a actuar mal y es expulsada al mundo terrenal. En la tierra, bajo una gran oscuridad, devora todo a su paso, hasta que dos gemelos, ayudados de un venado, se arman para combatirla. Cuando la derrotan, crean con sus ojos el sol y la luna.

Por otro lado, ocupando un lugar de mayor envergadura en la composición, también el águila bicéfala se relaciona con el escudo de armas de los Habsburgo. En el contorno del manto se incluyeron murciélagos y posiblemente la representación del *altépetl* (línea curva encima del murciélago). En el Manto se pueden leer dos inscripciones: “JVA DIE” (Juan Diego), “SALVED” (aludiendo al saludo romano o bien Salve al Rey), y “MI DV” (mi devoción).

Sobre su hechura, se trata de un textil de 2.40m x 1.80m; confeccionado por tres lienzos de telar de cintura. Para su creación se usó plumón de pato doméstico (*Cairina Moschata*); primero fue teñido de tres colores: azul añil, rojo cochinilla y amarillo *zacatlaxcalli*. Posteriormente se incorporaron los plumones entre dos hilos de algodón que se van torciendo y tensando para atrapar el plumón, una vez armados los hilos emplumados se fueron integrando y cociendo sobre los lienzos del telar (Almaraz, 2014: 53-58).

El arte plumario novohispano es un capítulo singular en la conservación del patrimonio nacional. Puesto que tiene un origen orgánico es especialmente susceptible a la degradación; además de que las piezas coloniales identificadas son muy pocas, y las



existentes en el país aún menos. Resulta interesante mencionar que el Manto —gracias a la investigadora Mariana Almaraz— fue restaurado y colocado en una caja de maple con vidrio acrilado para su conservación y exhibición en su actual repositorio, el Museo Nacional del Virreinato.



## NUESTRA SEÑORA DE LOS ÁNGELES DE TECAXIC

*Maricela Dorantes Soria*

*¿Quién es esta que avanza como la aurora, hermosa como la luna, pura como el sol, temible como batallones de guerra?*

SAGRADA BIBLIA



Nuestra Señora de los Ángeles de Tecaxic

Las palabras del *Cantar de los Cantares* ilustran la figura idílica de la Esposa, alegoría de la alianza mística de Dios con su Iglesia. Esta metáfora se ha empleado en la liturgia de la Virgen como símbolo de pureza y castidad; ejemplo de ello es la Asunción de María. Esta advocación fue un tema de profusa representación por el arraigo que tuvo en la devoción popular desde el medievo, y que subsistiría durante el Renacimiento y en siglos posteriores, declarándose dogma de la Iglesia católica por Pío XII en 1950.





La pintura *Nuestra Señora de los Ángeles de Tecaxic* es de autoría desconocida, elaborada en temple sobre tela. En la actualidad se resguarda en la parroquia del mismo nombre, en el municipio de Toluca, México. Obra de formato rectangular con una composición radial dividida en dos planos: el celestial y el terrenal. Un rompimiento de gloria descubre el espacio celeste. En la escena central, sobre un trono de nubes, una figura femenina de grácil y núbil rostro une las manos en su pecho en actitud de obediencia ante el Creador supremo.

La mujer está de cuerpo entero y en posición frontal con la cabeza de medio perfil y una ligera inclinación a la derecha, a la vez que dirige su mirada al espectador. Su cabello rubio, peinado en dos mitades, sobresale del manto que lo cubre; un extremo ondulante cae al frente, mientras el otro se pierde detrás del hombro. Bajo sus pies, una luna creciente es sostenida por un ángel de cabello rizado que lleva una tiara con cruz, como cada uno de los seres angelicales de la escena. Los atributos y la iconografía identifican a la mujer como la Virgen María.

La madre de Jesús viste una túnica de color jacinto, aderezada con bordados florales, como símbolo de pureza virginal. El manto es azul en el exterior, tiene el mismo ornato que la túnica y se unifica con un tachonado de estrellas de hilos de oro, como representación del cielo; el interior del manto es de tono verde. Un fino lienzo blanco cubre su pecho; las bocamangas y el ruedo que sobresalen de la túnica son del mismo tipo. La indumentaria de todos los personajes está ribeteada con una orla áurea, sólo el manto de María simula un adorno que fue cubierto con un aplique tejido. De la espalda virginal despuntan rayos dorados zigzagueantes que contrastan con la blancura del fondo y el halo naranja que los rodea. El pesado drapeado de los paños imprime movilidad al portento mariano.

Dos parejas de ángeles flanquean a la Virgen y toman el manto entre sus manos, extendiéndolo y acentuando su ascensión. De

acuerdo con la tradición cristiana, los coros angélicos suelen ir revestidos con dalmáticas de colores vibrantes o en algunos casos desnudos. En la pintura de Tecaxic, los ángeles inferiores no llevan vestimenta y los distinguen un par de alas azules; los superiores se cubren con paños arabescos rosados y un cordón azul a la cintura, en tanto que sus alas están irisadas en rosáceo.

El espacio superior lo domina el Padre Eterno, quien está entronizado de medio cuerpo, en posición frontal y con la cabeza inclinada hacia su diestra, mientras baja la mirada hacia la Virgen. Los brazos están flexionados y sostiene una corona real ornamentada con flores de lis. Es un anciano de facciones finas, de cabello y barba canos, con una aureola sobre su cabeza. Lo enmarca un halo luminoso de rayos puntiagudos y sinuosos. Viste túnica y manto de color verde y rojo. Dos ángeles de alas rosadas rodean al Padre, revisten dalmáticas verdes con arabescos y un cinto rojo. Los ángeles sujetan y tocan trompetas como signo de la glorificación y coronación de María.

El plano terrestre se integra por una muchedumbre atónita que rodea el sepulcro vacío. Sólo se personificaron siete apóstoles, la iconografía no clarifica quiénes son. A diferencia del resto de los personajes femeninos y masculinos, los discípulos se distinguen por la aureola suspendida sobre sus cabezas. Todos aparecen de medio cuerpo, la mayoría tiene las manos unidas sobre el pecho en actitud devota y observan el rompimiento de gloria en que se posa María.

La excepción son los dos apóstoles centrales, quienes constatan la ausencia del cuerpo al dirigir su mirada al sepulcro. Algunos varones están barbados y otros son canosos. La vestimenta consiste en túnicas y mantos de colores rosados, azules, verdes y rojos. Las mujeres tienen una toca ceñida a la cabeza bajo el paño que las cubre. Este plano presenta menos espacio y detalles pictóricos que el resto de la composición.

Cabe señalar que el relato de la Asunción de María no existe en las Sagradas Escrituras, sino en escritos apócrifos y en textos





pseudoepígrafos, como también en la tradición y fervor de los primeros cristianos. Después de la Contrarreforma, la representación asuncionista respondió a una serie de lineamientos. El teólogo Juan Molano señaló que María no debía mostrar un rostro enfermo ni un cuerpo postrado o débil, sino figurar asunta y convertida en reina del cielo, como la mujer que el apóstol Juan describe en el *Apocalipsis*, “reina cubierta por el sol, y a la luna bajo sus pies, llevando en la cabeza una corona de doce estrellas” (Molano, 2017).

La pintura *Nuestra Señora de la Asunción de Tecaxic* corresponde al tipo iconográfico de la Asunción-Coronación de María. Esta combinación de episodios memorables de la muerte de María fue común en Europa desde el siglo xvi y en Nueva España tendría su apogeo en el siglo xviii (Vargas, 1991: 86).

No obstante, en la alegoría de Tecaxic no sólo agruparon convenciones iconográficas de la asunción, así como de la glorificación y coronación de la madre de Jesús, sino de otras advocaciones, como la Inmaculada Concepción y la Virgen Apocalíptica: las manos unidas en señal de obediencia y devoción, la pureza reflejada en la asunción de su cuerpo y su alma incorruptos, el portento enmarcado por coros angélicos, seguido de la coronación del Creador supremo, mientras se muestra “vestida de sol” (*amicta sole*) y con la luna bajo sus pies.

A partir del Concilio tridentino, estos préstamos visuales fueron comunes en el espacio novohispano, por lo que constituyeron un complejo simbolismo mariano.

## TEMPLO DE SAN ANTONIO LA ISLA

*Carlos Alfonso Ledesma Ibarra*



Templo de San Antonio la Isla

Durante el periodo virreinal, el poblado de San Antonio la Isla lindaba con las márgenes de la laguna de Chignahuapan, donde nacía el río Lerma. Las epidemias del siglo xvi diezmaron tanto a su población que las autoridades virreinales les conminaron a congregarse en la población de Calimaya y Tepemaxalco. Sin embargo, sus pobladores no aceptaron ser un “pueblo sujeto” de sus vecinos. Así, dicho mandato no fue atendido y a pesar de que



debían depender de las autoridades de Calimaya, los habitantes de San Antonio fueron inquebrantables en sus intentos secesionistas, durante el periodo virreinal, y elegían a sus propias autoridades (Loera, 2014: 11-12).

Marie Thérèse Rèau describe la fachada del templo de San Antonio con las siguientes palabras:

[...] se está en presencia de una bellísima obra popular y el que dependa en gran medida de un modelo único de decoración, no impide subrayar su originalidad. Su estructura es más sencilla y más arcaica [...] su repertorio ornamental es menos extenso y la técnica sencillamente más rudimentaria; sin embargo, el uso de la decoración escultórica es expresiva; establece una relación entre los diversos ornamentos espirales de las columnas, follajes, espirales, hojas, flores, volutas, sirenas, mascarones dado que todo es una variación del fascinante tema de la espiral: formas espirales geométricas, espirales vegetales y espirales humanas (Rèau, 1991: 285).



La fachada del templo se organiza por un eje vertical donde se encuentra el acceso principal, la ventana coral, un nicho y un reloj sobre el remate. En el primer cuerpo se ubica la puerta principal en forma de arco de medio punto que se sostiene sobre un par de pilastras labradas. El arco posee un intradós tallado y en sus esquinas las dos pechinas presentan pequeñas flores de cuatro pétalos rodeados de enormes hojas labradas que ocupan todo el espacio.

El acceso principal está flanqueado por dos pares de columnas salomónicas ricamente talladas con motivos vegetales en sus fustes. Las cuatro se elevan sobre dos plintos. Las columnas sostienen una delgada cornisa que posee inscripciones, donde puede leerse: “se abryó esta iglesia santa el (¿miércoles?) 19 de abril de 1707, se acabó en el de 1703 años...” (Rèau, 1991: 210). Sobre esta inscripción se encuentra la cornisa que sirve de base para el segundo cuerpo. Como

bien explica la autora francesa, no era raro que la consagración de un templo no fuera inmediata.

La portada de este edificio presenta en su base una profusa decoración fitomorfa que representa una vid con sus uvas y se interrumpe por los cuatro plintos tallados que sirven de base a los dos pares de columnas que flanquean la ventana coral, la cual se constituye por un sencillo marco rectangular que está rodeado de una profusa decoración de espirales, pero donde destacan el par de sirenas situadas verticalmente al lado del marco de la ventana. Sobre ella se encuentra la talla de una paloma que representa el Espíritu Santo. Las columnas del segundo cuerpo presentan fustes profusamente tallados y sus capiteles sostienen una delgada cornisa que sirve para el arranque del tercer cuerpo.



Templo de San Antonio la Isla



Actualmente se observa un nicho vacío con un marco copiosamente decorado donde estuvo una escultura de San Antonio (como puede observarse en algunas fotografías del siglo pasado). Un par de pilastras se encuentran al extremo de este cuerpo. Está decorado con tallas de cariátides a las que se les pueden distinguir los rostros, pero cuyos cuerpos también se diluyen en diversas formas vegetales. Sobre éste se localiza el remate donde se distingue una talla de Dios Padre, con barba y cabellos largos, mientras bendice con su mano derecha. La imagen está rodeada por decoración fitomorfa donde se distinguen flores, hojas y ramas.

Las sirenas representadas en esta fachada nos recuerdan las modeladas en argamasa que se encuentran en el templo de la Magdalena Ocotitlán, Metepec; pero son más tardías y de una manufactura más endeble (por ser del último tercio del siglo XVIII). En este punto conviene recordar otros modelados que se convierten en imágenes, por ejemplo, aquellos que se observan también en el Santuario de la Virgen de Santa María del Rayo en Zinacantepec, elaboradas en la segunda mitad del siglo XVIII, donde la decoración fitomorfa forma querubines.

En los costados de los tres cuerpos se encuentran un par de florones tallados desde donde se eleva en espiral una enredadera tallada donde distinguimos hojas enormes y pequeñas de cuatro pétalos. Estas enredaderas son interrumpidas en ambos costados por inscripciones de los personajes responsables de la ejecución de la fachada. Elemento que inmortalizaba a las autoridades locales involucradas en dicho proceso y que puede observarse en otras fachadas como en la capilla del barrio de San Martín en Malinalco.

De acuerdo con Marie Thérèse Rèau, en la fachada de San Antonio la Isla “se está en presencia de una bellísima obra popular”; además destaca la originalidad y su ritmo en la composición a pesar de depender de un solo modelo de decoración.





Templo de San Antonio la Isla





Templo de San Antonio la Isla



La composición de la portada se completa por un par de torres campanario cuyo cubo se eleva a la altura del tercer cuerpo de la fachada. Sobre éste se levantan un par de cuerpos de base hexagonal y en cada uno de seis lados se encuentran vanos que sostienen travesaños de los que cuelgan las campanas. En los cubos de estas torres se encuentran modelados de argamasa del “IHS”, criptograma que significa “Jesús salvador de los hombres”, en latín: *Iesus Huminum Salvator*.



Templo de San Antonio la Isla

El templo de San Antonio la Isla tuvo una entrada lateral que actualmente se encuentra clausurada. El antiguo acceso también era un arco de medio punto sobre un par de pilastras. En sus pechinas aún se distingue una decoración de tallas fitomorfas. Sobre el antiguo acceso se encuentra una cornisa que sirve de base a un nicho que hoy se encuentra vacío, el cual está flanqueado por un par de semicolumnas salomónicas ricamente talladas con motivos vegetales. Sobre él aún se observa la talla de un par de ángeles que se aferran con ambas manos a las ramas de la decoración.





## TEMPLO DE SAN LUCAS TEPEMAXALCO

*Carlos Alfonso Ledesma Ibarra*



Templo de San Lucas Tepemaxalco



La intervención de los naturales en la elaboración de arte sacro no se restringió al siglo XVI. Fue en dicha centuria cuando se desarrolló un impresionante proceso que fusionó la imagen europea y los intereses de la predicación de los evangelizadores con una parte del pensamiento religioso y la tradición artística mesoamericana.

Por ello, los términos *cristiano indígena* o *indocristiano* han sido utilizados, preferentemente, para referirnos al arte que se produjo en los años transcurridos después del periodo de la Conquista y, principalmente, durante la llamada “Conquista Espiritual” o evangelización del siglo XVI. No obstante, durante los tres siglos del periodo virreinal, e incluso después, los indígenas, principalmente en sus pueblos y barrios, tuvieron un papel activo como artífices, que no se restringió al financiamiento o mecenazgo. Indudablemente,

dicha participación fue más activa y decisiva en las remodelaciones, modificaciones y adiciones que tuvieron sus edificios religiosos: ermitas, capillas o parroquias.

Resulta estilística y conceptualmente más claro distinguir dichas manifestaciones artísticas en los albores del periodo virreinal, incluso mezclándose con los conceptos y valores propios del arte conventual practicado en Europa en esa época. Con el correr de los años, la movilidad demográfica y el mestizaje propios del virreinato hicieron que la supuesta división impuesta por las autoridades entre los indios y el resto de la población no se cumpliera. En otras palabras, en los “pueblos de indios” no era extraña la presencia de españoles criollos, mestizos o mulatos. Esta es una razón más para no ubicar con precisión puntual el producto de la mano de obra indígena en los siglos posteriores.

En este sentido, existen obras artísticas, como los códices virreinales que, sin poder asegurar que su elaboración dependió únicamente de manos indígenas, sí proceden de una tradición artística propia del México Antiguo y practicada en los pueblos de indios virreinales. De esta forma, los vislumbramos herederos de la tradición estilística mesoamericana que se extendió hasta el periodo virreinal donde reorientaron sus objetivos y valores para que coincidieran con el arte occidental. Por otro lado, tenemos la confección de objetos litúrgicos como manteles y tiaras hechos en plumaria o la técnica de la pasta de caña que sirvieron para la manufactura de imágenes de Cristo, principalmente, que llegaron a enviarse copiosamente a Europa.

Es incorrecto pensar que la evangelización debe restringirse al siglo XVI. Es cierto que el centro del virreinato se incorporó política, económica y religiosamente al Imperio español por diversos intereses y factores desde las primeras décadas posteriores a la caída de México-Tenochtitlán. Sin embargo, la extensión de los territorios que se pretendían incorporar a la Corona, la ferocidad de los grupos



nómadas, los extensos desiertos o el accidentado relieve ralentizaron dicho proceso. Por ejemplo, en la segunda mitad del siglo XVIII, la Sierra Gorda —en el límite norte de la región del Bajío— apenas se estaba evangelizando. Los Hermanos Menores fueron los encargados de esta misión y para ello se construyeron misiones con impresionantes fachadas cargadas de decoración.

Al respecto, Pablo Escalante considera que existieron dos etapas virreinales de este sincretismo artístico. La primera fue guiada por los evangelizadores y ocurrió en el siglo de la Conquista. En los siglos posteriores, en cambio, predominó un “sincretismo popular y espontáneo” (Escalante, 2012: 311). En este segundo caso, ubicamos a la fachada de San Lucas Tepemaxalco, donde parece predominar una decoración proveniente de talleres locales.

La fachada de este templo se organiza en función de un eje vertical donde se alinean la puerta de entrada, la ventana coral y una representación del santo patrono. En el primer cuerpo de la fachada se encuentra el acceso principal, cuyo arco descansa sobre un par de pilastras. El marco del acceso principal está constituido por un par de pilastras recortadas, cuyo fuste se encuentra ricamente decorado por tallas de tipo vegetal. Las pilastras sostienen un entablamento donde se distinguen inscripciones de nombres y el año de 1733. La decoración tallada en los extremos del entablamento tiene forma de espiral. En el segundo cuerpo se localiza la ventana coral en forma rectangular, el cual también se encuentra enmarcado por gruesas pilastras talladas con motivos fitomorfos. Sus capiteles son extraordinariamente anchos y sostienen un angosto entablamento con una cenefa tallada con flores y hojas. Sobre él arranca el fuste de un par de gruesas pilastras talladas en su fuste y que son interrumpidas por una cornisa. Las pilastras enmarcan un mosaico que forma la imagen de San Lucas Evangelista. Es muy probable que anteriormente, aquí se encontrara un nicho para albergar alguna representación del santo patrono. La fachada está rematada por un



reloj, mucho más reciente, también con marco rectangular y una cruz tallada.



Templo de San Lucas Tepemaxalco



La fachada del templo se completa por una torre campanario integrada por un elevado cubo para la escalera, dos cuerpos y remate. El cubo carece de decoración y posee una pequeña ventana de forma mixtilínea para su iluminación. El primer cuerpo es más alto, y en cada uno de sus lados presenta vanos con forma de arco mixtilíneo que sirven para sostener la campana. El segundo cuerpo disminuye su tamaño y su composición es similar al primero. El remate es mucho menor y se conforma por cuatro pequeños arcos de medio punto que sostienen una pequeña cúpula.



Templo de San Lucas Tepemaxalco





## EL CÓDICE DE SAN FRANCISCO XONACATLÁN

*Raymundo César Martínez García*

El *Códice Techialoyan de Xonacatlán* es un manuscrito indígena en formato de libro, con glosas en náhuatl y pictografías, procedente del pueblo colonial de San Francisco, localizado en el actual municipio de Xonacatlán, Estado de México. El documento forma parte del grupo conocido como códices Techialoyan, que se elaboraron en el centro de México en la época colonial tardía.

El manuscrito consta de 15 folios, de 32.5 x 25 cm., elaborados de corteza de amate, y está resguardado al presente en la Howard-Tilton Memorial Library de la Universidad de Tulane, en Nueva Orleans, la cual posee la colección más grande de manuscritos pictográficos mexicanos de tradición indígena en los Estados Unidos.

El códice fue adquirido en noviembre de 1936 por la Universidad de Tulane, en una subasta pública en la que se vendían papeles del fallecido doctor Frederick Starr (1858-1933), profesor de la Universidad de Chicago, quien visitó México entre 1898 y 1901 para realizar investigaciones antropológicas, pero también se dedicó a coleccionar objetos que ilustraban el folclore de México, entre ellos este manuscrito.

El texto náhuatl del *Códice Techialoyan de Xonacatlán* define a este documento como un *tlalamatl altepeamatl*, “papel de tierras, papel del pueblo”, y en sus láminas —que intercalan textos e imágenes— se presenta, como en otros códices del grupo Techialoyan, a los antepasados que consiguieron las tierras, la llegada de Hernán Cortés, la mención de nobles indígenas que se convierten al cristianismo, el establecimiento del santo patrón del pueblo, la instauración del gobierno indígena colonial y del tributo, la congregación de la población, el reparto de tierras a los macehuales y, a lo largo del documento, el recuento de tierras y



linderos. Se trata, en resumen, de una peculiar construcción de la memoria histórica y el territorio locales.

El códice se elaboró en la segunda mitad del siglo xvii, cuando la población indígena mostró una recuperación demográfica en el centro de México y hubo una fragmentación política que llevó a muchos pueblos, como Xonacatlán, a obtener el estatus de “pueblo de indios”. Por eso, su contenido enfatiza que el pueblo tenía un pasado prehispánico prestigioso, que había sido convertido al cristianismo y congregado, que tenía un cabildo de indios propio, reconocido por las autoridades hispanas, y que contaba con tierras para el pago de tributos a la Corona española.

Es muy probable que la manufactura del manuscrito se haya dado poco después de 1684, cuando Xonacatlán se convirtió en un pueblo de indios independiente de Oztolotepec, y antes de la década de 1720 cuando se construyó la iglesia y se adosaron algunas lápidas conmemorativas con caracteres similares a los del códice.

Los códices Techialoyan son visualmente muy llamativos, por su soporte de láminas de amate sin recubrir, el trazo atrevido y el colorido de sus imágenes, las posturas de sus personajes que sugieren volumen y movimiento, las múltiples formas de representación del espacio que en ellos se experimentaron y los elegantes caracteres con que se anotó su relato en náhuatl.

Estas características han llamado la atención de investigadores como Donald Robertson, historiador de arte que fue de los primeros en analizar las pinturas de estos códices, y quien afirmó que el estilo que se observa en ellos es muy lejano al de las pictografías nativas del siglo xvi y está mucho más cercano al estilo europeo del arte barroco y el neoclasicismo del siglo xviii.

Si bien la presencia de motivos prehispánicos en los códices Techialoyan no es inexistente, sí resulta muy reducida. La iconografía prevaleciente retoma motivos civiles y religiosos presentes hacia la segunda mitad del siglo xvii. Como ejemplo, en el folio 4 del



Techialoyan de Xonacatlán, se pintó el escudo heráldico de Castilla y León, utilizado por la Corona española, acompañado por una glosa donde dice que se socorrió a la gente con “el emblema de nuestro gran gobernante”, una forma de expresar que la autoridad española amparaba a Xonacatlán.

El escudo tiene la bordura amarilla y, en la parte superior, orlas. Está cuartelado o dividido en cuatro partes. El primer cuartel superior tiene, sobre un fondo rojo, una torre gris de tres cuerpos; el segundo cuartel superior muestra un león rampante en amarillo, uñado y coronado. Los cuarteles inferiores presentan los mismos elementos, pero invertidos en orden. En su extremo inferior pende un toisón de oro (un cordero), insignia de una orden de caballería instituida por el duque de Borgoña, de la cual era jefe el Rey de España.

Los escudos heráldicos son frecuentes en pictografías tempranas y tardías, como emblema de la Corona, de ciudades y familias nobles indígenas. En la Nueva España, abundaban también exhibidos en fachadas de edificios públicos, monedas, documentos e impresos oficiales.





## REFERENCIAS

### CÓDICES

- Códice Borbónico* (1997). *El libro del cihuacoatl. Libro explicativo del llamado Códice Borbónico*, [introducción y explicación de Ferdinand Anders, Maarten Jansen y Luis Reyes]. México: Fondo de Cultura Económica/Akademische Druckund Verlagsanstalt.
- Códice Borgia* (1993). *Los templos del cielo y de la oscuridad. Oráculos y liturgia. Libro explicativo del llamado Códice Borgia*, [introducción y explicación de Ferdinand Anders, Maarten Jansen y Luis Reyes]. México: Fondo de Cultura Económica/Akademische Druckund Verlagsanstalt.
- Códice Cospi* (1988). *Códice Cospi. Calendario messicano 4093, Biblioteca Universitaria de Bolonia*, [estudio de Carmen Aguilera]. México: Centro Regional de Puebla/Secretaría de Educación Pública.
- Códice Fejérváry-Mayer* (1994). *El libro de Tezcatlipoca, señor del tiempo. Libro explicativo del llamado Códice Fejérváry-Mayer*, [introducción y explicación de Ferdinand Anders, Maarten Jansen y Gabina Pérez]. México: Fondo de Cultura Económica/Akademische Druckund Verlagsanstalt.
- Códice Mendoza* (1980). *Códice Mendoza o Códice Mendocino*, [facsimilar fototípico dispuesto por Francisco del Paso y Troncoso]. México: Innovación.
- Códice Nutall* (1992). *Códice Zouche-Nuttall. Crónica mixteca del rey ocho venado "Garra de tigre" y la dinastía de Teozacualco-Zaachila*, [introducción de Ferdinand Anders y Maarten Jansen]. México: Fondo de Cultura Económica.
- Códice Selden* (1964). *Códice Selden*, [interpretación de Alfonso Caso]. México: Sociedad Mexicana de Antropología.
- Códice de Tepetlaóztoc* (1994). *Códice de Tepetlaóztoc (Códice Kingsborough), Estado de México*, [facsimilar y estudio de Perla Valle]. México: El Colegio Mexiquense.



- Códice Vindobonense* (1992). *Códice Vindobonensis. El origen e historia de los reyes mixtecos*, [introducción de Ferdinand Anders y Maarten Jansen]. México: Fondo de Cultura Económica.
- Tira de Tepechpan* (1996). *Tira de Tepechpan*, [estudio de Xavier Noguez y edición facsimilar], II tomos. México: Instituto Mexiquense de Cultura, Biblioteca Nezahualcóyotl.

## DOCUMENTOS

- Archivo General de la Nación (1562). *Real ejecutoria de lo determinado en los pleitos que los indios del pueblo de Tlacotepec trataron con los de Huetenango*. Tierras, vol. 3688, 2ª parte, exp. 3, 87 fols. México: Archivo General de la Nación.
- Archivo General de la Nación (1572). *Diligencias sobre la merced pedida por Pedro de Aramburo de un sitio y herido para molino, con solares para casa y huerta, junto al río que viene de Tziutepec, en términos de Zepayautla. Juris. Edo. de México*. Tierras, vol. 2704, exp. 28, 12 fols. México: Archivo General de la Nación.
- Archivo General de la Nación (1584). *Para que el teniente de las minas de Zacualpan devuelva a los indios del pueblo de Teutenango*. Tierras, vol. 2955, exp. 57, 2 fols. México: Archivo General de la Nación.
- Archivo General de la Nación (1588). *Diligencias sobre dos caballerías de tierras en términos de Atlatlauca, en el valle de Matlatzingo*. Tierras, vol. 2679, exp. 4, 11 fols. México: Archivo General de la Nación.
- Archivo General de la Nación (1588). *Siete cuadernos pertenecientes a las tierras que poseen los naturales del pueblo de San Bartholome Atlatlauca*. Tierras, vol. 3681, exp. 4, 94 fols. México: Archivo General de la Nación.
- Archivo General de la Nación (1590). *Diligencias realizadas en virtud de la merced de un sitio de estancia para ganado menor con cuatro caballerías de tierra en términos de Xococingo*. Tierras, vol. 2764, exp. 24, 7 fols. México: Archivo General de la Nación.



- Archivo General de la Nación (1952). *El libro de las tasaciones de pueblos de la Nueva España. Siglo XVI*. México: Archivo General de la Nación.
- Sin autor (1580). “Relación de Atlatlauhcan”, en *Relaciones geográficas del siglo XVI: México*, tomo I. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1986, pp. 39-52.
- Sin autor (1582). “Relación de Teutenango”, en *Relaciones geográficas del siglo XVI: México*, tomo II. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1986, pp. 273-283.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alcina Franch, J. (1995). “Tláloc y los tlaloques en los códices del México central”, *Estudios de Cultura Náhuatl*, vol. 25. México: Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 29-44.
- Alemaný Lázaro, M. J. (2013). “La danza en el Renacimiento”, en *Historia de la danza I. Recorrido por la evolución de la danza desde los orígenes hasta el siglo XIX*, Valencia: PILES/Editorial de Música, pp. 63-83.
- Almaraz Reyes, M. (2014). “Estudio y conservación de un textil emplumado. El manto de San Miguel Zinacantepec del siglo XVIII”, en Rosa Román Torres y Lilián García Alonso Alba (coord.) (2014). *Conservación de arte plumario*. México: Conaculta/Instituto Nacional de Antropología e Historia/Escuela de Conservación, Restauración y Museografía “Manuel del Castillo Negrete”, pp. 46-67.
- Baudot, G. (1983). *La vida cotidiana en la América española en tiempos de Felipe II*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Barriga Monroy, M. L. (2006). “La educación musical durante la colonia en los virreinos de Nueva Granada, Nueva España y Río de La Plata”, *El artista*, núm. 3, noviembre. Pamplona, Colombia: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, pp. 6-25.
- Béligand, N. (2017). *Entre lagunas y volcanes. Una historia del Valle de Toluca (finales del siglo XV-XVIII)*. México: El Colegio de Michoacán/ Fondo Editorial del Estado de México.





- Beyer, H. (1965a). “El cocodrilo en la mitología mexicana”, en *Obras completas*, tomo I. México: Sociedad Alemana Mexicanista, pp. 431-435.
- Beyer, H. (1965b). “La doble águila en el México prehispánico”, en *Obras completas*, tomo 1. México: Sociedad Alemana Mexicanista, pp. 461-464.
- Bonfiglioli, C. y Jáuregui, J. (coord.) (1996). “El complejo dancístico-teatral de la Conquista”, en *Las danzas de conquista. I. México contemporáneo*. México: Conaculta/Fondo de Cultura Económica, pp. 7-29.
- Brisset Martín, D. (2009). “Estructuras de las danzas de conquista”, *Escritural*, núm. 2. Francia: Centro de Investigaciones Latinoamericanas de la Université de Poitiers, pp. 323-339.
- Broda, J. (1991). “Cosmovisión y observación de la naturaleza: el ejemplo del culto a los cerros”, *Arqueoastronomía y etoastronomía en Mesoamérica*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 461-500.
- Caso, A. (1967). *Los calendarios prehispánicos*. México: Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Nacional Autónoma de México.
- Chávez Peón, A. *et. al.* (2010). “Pintura de Atlatlahuca, 1588. Un análisis espacial”, en *Mapas de metade do mundo. A cartografia e a construção dos territórios americanos. Séculos XVI a XIX. Mapas de la mitad del mundo. La cartografía y la construcción de los territorios americanos. Siglos XVI al XIX*. Lisboa/México: Centro de Estudos Geográficos da Universidade de Lisboa/Instituto de Geografía de la Universidad Nacional Autónoma de México.
- Chevalier, F. (1982). *La formación de los latifundios en México. Tierra y sociedad en los siglos XVI y XVII*, Antonio Alatorre (trad.). México: Fondo de Cultura Económica.
- Corona Velázquez, E. y Corona Velázquez, D. (2019). “El indígena continúa con su ideología en el arte plumario de la Nueva España. Preservación del arte plumario como forma de resistencia popular e

- indígena”, *Revista Euroamericana de Antropología*, núm. 8. España: Universidad de Salamanca, pp. 73-92.
- Dallal, A. (1986). *La danza en México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- De Sahagún, B. (2000). *Historia general de las cosas de Nueva España*, Libro IX, Capítulo XX. México: Conaculta.
- De Sahagún, B. (2005). *Historia general de las cosas de Nueva España*. México: Porrúa.
- Díaz Roig, M. (1983). “La danza de la conquista”, *Nueva Revista de Filología Hispánica (NRFH)*, vol. 32, núm. 1. México: El Colegio de México, pp. 176-195.
- Escalante Gonzalbo, P. (coord.) (2004). *Historia de la vida cotidiana en México*. Tomo I. México: El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica.
- Escalante Gonzalbo, P. (2008). “Humanismo y arte cristiano-indígena. La cultura emblemática entre colegiales, artistas y otros miembros de las élites nahuas del siglo XVI”, en *El arte cristiano indígena del siglo XVI novohispano y sus modelos europeos*. México: Centro de Investigación y Docencia en Humanidades del Estado de Morelos (CIDHEM), pp. 9-27.
- Escalante Gonzalbo, P. (2010). *Los códices mesoamericanos antes y después de la conquista española. Historia de un lenguaje pictográfico*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Escalante Gonzalbo, P. (2012). “El término *sincretismo* y el estudio del arte novohispano del siglo XVI”, en Patricia Díaz Cayeros *et. al.* (2012). *Nombrar y explicar. La terminología en el estudio del arte ibérico y latinoamericano*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 305-320.
- Escalante Gonzalbo, P. (2018). “La cruz, el sacrificio y la ornamentación cristiano-indígena. Luces sobre un taller de alfarería de mediados del siglo XVI en el Valle de México”, *Anales*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 81-116.





- Escalante Gonzalbo, P. y García Rubial, A. (2004). “La educación y el cambio tecnológico”, en *Historia de la vida cotidiana en México. Mesoamérica y los ámbitos indígenas de la Nueva España*. México: Fondo de Cultura Económica/El Colegio de México.
- Escalante Gonzalbo, P. y García Rubial, A. (2004). “Los pueblos, los conventos y la liturgia”, en *Historia de la vida cotidiana en México. Mesoamérica y los ámbitos indígenas de la Nueva España*. México: Fondo de Cultura Económica/El Colegio de México.
- Estrada de Gerlero, E. (2011). *Muros, sargas y papeles. Imagen de lo sagrado y lo profano en el arte novohispano del siglo XVI*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México.
- Flint, R. y Cushing, S. (2012). “Francisco Vázquez de Coronado”, en *New Mexico History*, 27 de junio de 2012. Consultado el 26 de mayo de 2020. Disponible en: <http://newmexicohistory.org/2012/06/27/francisco-vazquez-de-coronado/>
- Frost del Valle, E. (2011). “La evangelización en el Valle de Toluca”, en María Teresa Jarquín Jarquín Ortega y Manuel Miño Grijalva (ed.) (2011). *Historia General Ilustrada del Estado de México. Época virreinal (1519-1750)*. México: El Colegio Mexiquense.
- García García, A. (2011). *El convento franciscano de Zinacantepec del siglo XVI. Historia e iconografía*. México: Gobierno del Estado de México, Consejo Editorial de la Administración Pública Estatal.
- García Gutiérrez, J. (1919). *La poesía religiosa en Méjico: siglos XVI a XIX*. México: Cvltvra.
- Garza Merodio, G. y Fernández Christlieb, F. (2016). “Los puertos de montaña de Atlatlahuca: un espacio estratégico en el siglo XVI”, en *Investigaciones Geográficas*, Boletín del Instituto de Geografía, núm. 91. México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 137-151.
- Gendrop, P. (1970). *Arte prehispánico en Mesoamérica*. México: Trillas.
- Gerhard, P. (1986). *Geografía histórica de la Nueva España, 1519-1821*, Stella Mastrangelo (trad.). México: Universidad Nacional Autónoma de México.

- Gibson, C. (1981). *Los aztecas bajo el dominio español (1519-1810)*, Julieta Campos (trad.). México: Editorial Siglo XXI.
- González Torres, Y. (2000). *Diccionario de mitología y religión de Mesoamérica*. México: Larousse.
- Graulich, M. (1997). “Reflexiones sobre dos obras maestras del arte azteca: la Piedra del Calendario y el *Teocalli* de la Guerra Sagrada”, en *De hombres y dioses*. México: El Colegio Mexiquense/El Colegio de Michoacán, pp. 155-207.
- Helmut, A. H. (2016). *Los elementos constituyentes de la poesía mística*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Klein, C. F. (1972). “Frontality in Postclassic Mexican Two-Dimensional Art”. Nueva York: Columbia University.
- Klein, C. F. (1976). *The Face of the Earth. Frontality in Two-Dimensional Mesoamerican Art*. New York: Garland Publications.
- Kubler, G. (1982). *Arquitectura mexicana del siglo XVI*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ladero Quesada, M. Á. (2008). “Fray Hernando de Talavera en 1492. De la corte a la misión”. *Chronica Nova*, no. 34. España, pp. 249-275.
- León Portilla, M. (1997). “El binomio oralidad y códices en Mesoamérica”, *Estudios de Cultura Náhuatl*, vol. 27. México: Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 135-154.
- Loera, M. (2014). “Ritual de montaña de origen mesoamericano en letras del siglo XVII”. *Historias, Revista de la Dirección de Estudios Históricos*, núm. 88, mayo-agosto. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Loera Chávez y Peniche, M. (2003). “Memoria indígena en templos católicos del siglo XVI, Estado de México”. México: *Convergencia. Revista de Ciencias Sociales*, Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- López Austin, A. (1985). “El dios enmascarado de fuego”, *Anales de Antropología*, vol. 22. México: Instituto de Investigaciones Antropológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 251-285.





- Maldonado, D. (2000). *Deidades y espacio ritual en Cuauhnáhuac y Huaxtepec*. México: Instituto de Investigaciones Antropológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México.
- Manrique, J. A. (1992). *Una visión del arte y de la historia*. T. III. México: Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México.
- Maquívar, M. C. (2008). “Dos ejemplos de arte indocristiano: la pila bautismal de Zinacantepec y los perros de Tepeaca”, *Boletín de Monumentos Históricos*, Tercera Época, núm. 12, enero-abril. México: Coordinación Nacional de Monumentos Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 105-118.
- Martínez García, R. C. (2007). *El Códice Techialoyan de San Francisco Xonacatlán*. México: El Colegio Mexiquense.
- Méndez Plancarte, A. (1942). *Poetas novohispanos primer siglo (1521-1621)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Molano, J. (2017). “La asunción de la bienaventurada María: cómo debe ser pintada”, en *Historia de imágenes y pinturas sagradas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Moreno Villa, J. (1986). *La escultura colonial mexicana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Noguez, X. (1999). “Los códices del grupo Techialoyan”, *Arqueología Mexicana*, volumen VII, núm. 38, julio-agosto. México: Editorial Raíces/Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 38-43.
- Obregón, C. (1990a). “Tlaltecuhli, el monstruo femenino de la tierra”, *Imprimatura. Revista de restauración*, núm. 3. México, pp. 5-17.
- Obregón, C. (1990b). “El monstruo femenino de la tierra”, *Imprimatura. Revista de restauración*, núm. 4. México, pp. 2-6.
- Ocaranza, F. (1944). *Gregorio López. El hombre celestial*. México: Ediciones Xochitl.
- Ortega Noriega, S. (1985). “Teología novohispana sobre el matrimonio y comportamientos sexuales (1519-1570)”, en Sergio Noriega Ortega (1985). *De la santidad a la perversión*. México: Grijalbo.
- Ramos Smith, M. (1979). “El siglo de la Conquista”, en *La danza en México durante la época colonial*. México: Conaculta, pp. 19-34.

- Rèau, M. T. (1991). *Portadas franciscanas*. México: Gobierno del Estado de México.
- Remón, A. (1588). *Vida y muerte del siervo de Dios don Fernando de Cordova y Bocanegra*. Madrid: Fondo Conventual de la Biblioteca “Eusebio Dávalos Hurtado”.
- Reyes Valerio, C. (1968). “La pila bautismal de Zinacantepec”, *Boletín de Monumentos Históricos*, núm. 31. México: Coordinación Nacional de Monumentos Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 24-27.
- Reyes Valerio, C. (2000). *Arte indocristiano*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Robert, R. (2017). *La conquista espiritual de México: ensayo sobre el apostolado y los métodos misioneros de las órdenes mendicantes en la Nueva España de 1523-1524 a 1572*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Rubial García, A. (2000). *La hermana pobreza. El franciscanismo de la Edad Media a la evangelización novohispana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Robertson, D. (1998). “Microhistoria del siglo XVIII en México: los códices Techialoyan”, en *Historia general del Estado de México*, volumen 2. Zinacantepec. México: El Colegio Mexiquense.
- Ruz Barrio, M. (2016). *Los mapas pictográficos de Zinacantepec*. Toluca: El Colegio Mexiquense.
- Seler, E. (1992). *Collected works in Mesoamerican Linguistics and Archeology*, vol. 3. United States of America: Labyrinthos.
- Serés, G. (2003). *La literatura espiritual de los Siglos de Oro*. Madrid: Laberinto.
- Serra, M. C. y Durand, K. (1998). “Las mujeres de Xochitécatl”, *Arqueología Mexicana*, no. 29. México: Editorial Raíces/Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 19-27.
- Sin autor (1965a). “Historia de los mexicanos por sus pinturas”, en *Teogonía e historia de los mexicanos. Tres opúsculos del siglo XVI*, Porrúa, México, pp. 23-68.
- Sin autor (1965b). “Historia de México”, en *Teogonía e historia de los mexicanos. Tres opúsculos del siglo XVI*. México: Porrúa, pp. 91-116.



- Sugiura Yamamoto, Y. (2015). “Vivir entre volcanes, bosques y agua: los antiguos isleños de Santa Cruz Atizapan”, *Anales de Antropología*, 49-1. México: Instituto de Investigaciones Antropológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México.
- Turner, G. (2007). “El código de la Cruz-Badiano y su extensa familia herbaria”, *Historia*, no. 68, septiembre-diciembre. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 30-37.
- Vargas Lugo, E. *et. al.* (1991). *Juan Correa. Su vida y su obra*, vol. 2, parte I, México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Vela Ramírez, E. y Solanes Carraro, M. C. (2001). “Imágenes históricas de la arqueología en México”, *Arqueología Mexicana*, no. 7. México: Siglo xx/Editorial Raíces/Instituto Nacional de Antropología e Historia.





CARLOS ALFONSO LEDESMA IBARRA es Licenciado en Historia por la Universidad Autónoma del Estado de México, Maestro y Doctor en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México. Es autor de diversos artículos y capítulos de libros sobre historia del arte virreinal y del siglo XIX. Entre sus últimas publicaciones destacan: *Águilas y Jaguares. La educación entre los antiguos nahuas* (2017) y *Sabios y Artífices. El conocimiento y su aplicación entre los antiguos nahuas* (2018). Actualmente, se desempeña como cronista de la Universidad Autónoma del Estado de México; además de impartir cátedra en la Licenciatura en Historia y el Posgrado en Humanidades de la Facultad de Humanidades de la misma institución.



Este libro es la compilación de investigaciones sobre algunas manifestaciones artísticas del siglo xvi en el Valle de Toluca. Diversos especialistas en historia, historia del arte y literatura nos reunimos para reflexionar sobre la trascendencia del nacimiento de una cultura. Establecemos un breve panorama historiográfico sobre el conocimiento alrededor del arte cristiano indígena. Posteriormente, presentamos un par de investigaciones especializadas en códices localizados en el Valle de Toluca. En la segunda parte del libro algunos especialistas abordan el estudio de la música, la danza y la literatura en el umbral del nacimiento de esta cultura. Finalmente, en la tercera parte, se han incluido los estudios de algunas piezas representativas del arte cristiano indígena, como la pila bautismal de Zinacantepec, la pintura de Nuestra Señora de los Ángeles de Tecaxic, entre otras.