

La tradición indígena cristiana en imágenes de fauna en los conventos novohispanos de Ixmiquilpan, Actopan y Tepeapulco, México

The Indigenous Christian Tradition in Images of Fauna in the Novo-Hispanic Convents of Ixmiquilpan, Actopan and Tepeapulco, Mexico

José Luis Pérez Flores

Universidad Autónoma de San Luis Potosí, México

<https://orcid.org/0000-0002-2786-6934>

luis.perez@uaslp.mx

Resumen: Este trabajo consiste en analizar cómo los artistas indígenas de la Nueva España del siglo XVI, plasmaron en imágenes de animales conceptos relativos al nuevo cristianismo permeado por la antigua cosmovisión mesoamericana, manteniendo constantes formales en las representaciones gracias a la utilización de esquemas visuales, algunos de los cuales no son atribuibles del todo a grabados europeos, sino a la conformación de una cultura visual compartida en las que indudablemente confluyeron las tradiciones de los españoles y los indígenas. Para ello discutiré las cualidades del grutesco que hicieron posible que algunos elementos visuales de origen prehispánico pudieran plasmarse en los muros de los conventos de Ixmiquilpan, Actopan y Tepeapulco. Discutiré diseños de pintura mural monumental, pero también de grafitis que permiten analizar de manera más amplia la presencia de una tradición visual.

Palabras clave: imágenes de animales; grutesco; mestizaje visual; conventos; Ixmiquilpan; Actopan; Tepeapulco; Nueva España; siglo XVI.

Abstract: This work consists of analysing how the indigenous artists of New Spain in the 16th century captured in animal images concepts related to the new Christianity permeated by the ancient Mesoamerican worldview. The images maintain formal constants in the representations thanks to the use of visual schemes, some of which are not entirely attributable to European engravings, but to the formation of a shared visual culture in which the traditions of the Spaniards and the indigenous undoubtedly converged. To this end, I will discuss the qualities of the grotesque that made it possible for some visual elements of Prehispanic origin to be captured on the walls of the convents of Ixmiquilpan, Actopan and Tepeapulco. I will discuss designs of monumental mural painting, but also of graffiti that allow a broader analysis of the presence of a visual tradition.

Keywords: animal images; grotesque; visual mestizaje; convents; Ixmiquilpan; Actopan; Tepeapulco; New Spain; 16th century.

Recibido: 25 de agosto de 2022; aceptado: 1 de diciembre de 2022



INDIANA 40.1 (2023): 181-208
ISSN 0341-8642, DOI 10.18441/ind.v40i1.181-208
© Ibero-Amerikanisches Institut, Stiftung Preußischer Kulturbesitz

Dos tradiciones artísticas frente a frente

En el siglo XVI, antes de la conquista española, las élites mesoamericanas tenían un repertorio visual que les permitía el registro y trasmisión de información,¹ para lograr este propósito sus unidades de significado fueron homogeneizadas para facilitar su aprendizaje y lectura, formó un estilo bajo conocido como el estilo Mixteca-Puebla² (Escalante Gonzalbo 2010), en él predominaba la abstracción y simplificación de las imágenes en aras de una mejor funcionalidad. Bajo este estilo, era usual combinar imágenes de animales, personas y plantas, puesto que no se regía bajo los preceptos del realismo, de los cánones de la belleza según los preceptos del Renacimiento. Por esta razón las imágenes de la tradición Mixteca-Puebla fueron vistas por los españoles como deformes, carentes de virtuosismo; los frailes pensaban que carecían de técnica y perfección. Este criterio valorativo lo encontramos en Motolinía cuando nos dice que con la llegada de los cristianos los indígenas mejoraron en sus capacidades artísticas, pues en el pasado sus imágenes eran monstruosas y con la llegada de los frailes, los indígenas aprendieron a pintar como los flamencos, así como a elaborar pinturas de romano³ (Motolinía 1903, 181-182).⁴ En Motolinía encontramos una evidente evaluación negativa del arte prehispánico y su alejamiento de la *mimesis* (imitación) de la naturaleza, pero también es notorio que el franciscano exalta la labor educativa de los frailes quienes asumían que habían ayudado al perfeccionamiento de las habilidades nativas. Escalante respecto a la idea de ‘perfeccionamiento’ de las artes indígenas que atribuyen Gerónimo Mendieta (1997) y Motolinía (1903) a la labor educativa de los frailes, nos dice “¿Y cómo podían esas antiguas tradiciones ‘perfeccionarse’? Creo que la única respuesta es que ‘perfeccionar’ consistía en adaptar las prácticas indígenas al gusto, criterio y finalidades del proyecto de los religiosos” (Escalante Gonzalbo 2010, 136).

El arte cristiano y el arte de las sociedades indígenas mesoamericanas tenían varios puntos de incompatibilidad: para los criterios cristianos, las imágenes debían inspirar

-
- 1 Hasta el momento se encuentra vigente el debate sobre las relaciones que mantienen las imágenes mesoamericanas con la escritura, polémica que no abordaré debido a que nos alejaría del eje de la discusión.
 - 2 Para los fines de este trabajo, utilizaré la propuesta sobre la tradición Mixteca-Puebla que presenta Pablo Escalante en la obra citada (2010). En esta misma obra el autor interesado encontrará una amplia bibliografía sobre la historiografía de esta tradición pictórica. Su discusión escapa a los objetivos de este trabajo.
 - 3 Pintura de romano y grutesco son sinónimos, en la documentación de ambos lados del Atlántico están empleados los dos términos para referirse al mismo género decorativo (Toussaint 1990, 66; Estrada de Gerlero 2011, 168 y 522-523; Fontana Calvo 2011, 51). En la siguiente página defino qué entiendo por grutesco.
 - 4 La versión que aquí se cita fue publicada en 1903, pues permaneció inédita durante siglos. Por esta razón se cita con dicha fecha, además de que se menciona al fraile con su sobrenombre Motolinía y no por su apellido Benavente, motivo por el cual en la bibliografía final la obra está referenciada por Motolinía. En todos los casos ofrezco al lector la referencia de la edición consultada y no la de su publicación o primera edición.

devoción, piedad y demás valores que fueron formalizados en el Concilio de Trento (Estrada de Gerlero en Borromeo 1985, xvii-xxi) y que tradicionalmente postulaba la iglesia católica como válidos en cuanto a la veneración de imágenes. Para lograr este propósito, los artistas europeos del siglo xvi utilizaban lenguajes visuales estandarizados durante siglos, así como esquemas de representación realistas; mientras que en el lenguaje pictográfico de las imágenes de la tradición Mixteca-Puebla el realismo no formaba parte de sus objetivos, puesto que el interés principal se encontraba en la significación y no en el criterio de imitación de la realidad, por lo tanto, suprimían el naturalismo en aras de la significación (Escalante Gonzalbo 2010, 19-20).

Los personajes humanos, animales y sobrenaturales de la tradición Mixteca-Puebla, cuando fueron evaluados por los criterios realistas de los evangelizadores los clasificaron como monstruos demoniacos (Fernández de Oviedo 1851, 125). El rechazo teológico estaba fundamentado en los parámetros cristianos de los españoles del siglo xvi, conforme a los cuales las imágenes no católicas que recibían culto eran consideradas ídolos y por lo tanto condenables, además el catolicismo de la época las calificaba como productos del engaño gracias al cual el demonio tenía dominio sobre estas tierras. Pero ese carácter monstruoso del arte indígena no era tan difícil de ajustar a la pintura de grutesco, siempre y cuando fueran eliminados los aspectos idolátricos de las representaciones.

Las representaciones de zoomórficas en los grutescos

Desde fines del siglo xv y durante el siglo xvi en el arte desarrollado en los territorios que actualmente conocemos como Italia, Alemania, los Países Bajos y España existió un género que se alejaba notablemente de la racionalidad renacentista, de la fidelidad imitativa y los cánones de idealización para dar rienda suelta a la irracionalidad, la fantasía, las combinaciones imposibles que generaban personajes monstruosos. Me refiero al grutesco, género artístico que surgió en la Roma del siglo xv y rápidamente se extendió por El Sacro Imperio Romano Germánico, la región flamenca, España (Chastel 2000, 9) y el Nuevo Mundo. El grutesco está caracterizado por la mezcla de elementos vegetales, animales y humanos en personajes de un carácter híbrido (Figura 1)⁵ (Fernández Arenas 1979, 16-18; Chastel 2000, 25; García Álvarez 2001, 108-112). Esta posibilidad de combinar de manera libre elementos tan dispares generó que los grutescos estuvieran poblados por criaturas inclasificables en cuanto a una tipificación dentro de los bestiaros del siglo xvi y posteriores (García Álvarez 2001, 108). El origen del grutesco se encuentra en el descubrimiento de la antigua mansión del emperador romano Nerón (conocida como la *Domus Aurea*), la cual estaba decorada con pintura mural en la que predominaban personajes fantásticos de carácter antropozoofitomorfo (Figura 1). Estas

5 Algunas de las imágenes están editadas en alto contraste para resaltar los rasgos pertinentes a la argumentación.



Figura 1. *Domus Aurea*, siglo I d. C., Roma. Los murales romanos se encuentran muy deteriorados, entre otras causas, se aprecian infiltraciones de humedad. A pesar de ello, podemos distinguir roleos vegetales, elementos arquitectónicos como columnas y arquivoltas, así como personajes compuestos por elementos animales, humanos y posiblemente vegetales (foto: José Luis Pérez Flores, 10 de mayo de 2015).

imágenes recibieron una fervorosa acogida entre los artistas del Renacimiento, puesto que tuvieron ante sus ojos arte romano auténtico, del cual se conocía (en la segunda mitad del siglo XV) muy poco sobre pintura mural. El carácter fantástico de las pinturas de la *Domus Aurea*, no fue obstáculo para que fuera adoptado primero entre los artistas del Renacimiento y que alcanzara tal aceptación que fuera utilizado en las estancias vaticanas decoradas por Rafael y su taller (Chastel 2000, 12; Estrada de Gerlero 2011, 157).

Los artistas del Renacimiento y el Manierismo utilizaron la mitología clásica y el repertorio de la *Domus Aurea*, para poblar a los grutescos con centauros, sátiros, grifos, esfinges, etc. entre ellos destacaron Rafael y sus discípulos (Chastel 2000 19, 31). Las posibilidades formales del grutesco superaban el repertorio de personajes mitológicos, resultado de la fusión de elementos vegetales, animales y humanos en personajes con formas imposibles (Chastel 2000, 39); además de la hibridación prácticamente sin límites, el grutesco se caracterizó por la utilización de guías vegetales que se extienden formando en ritmos ondulantes en ramificaciones que parecen infinitas. Una de sus características compositivas es la

estructuración de las escenas a partir de ejes de simetría, en ocasiones se utilizan candelabros (composición a *Candelieri*) (Ávila 1993, 114-115; García Álvarez 2001, 107).

Con la llegada de los españoles al Nuevo Mundo, también viajó con ellos su forma de hacer arte y, por supuesto, el grutesco por vía del plateresco español. Dentro de las ordenanzas para las artes y oficios, los indígenas tenían varias restricciones para ejercer el oficio de pintor; sin embargo, disfrutaron de autorización para (previamente examinados por las autoridades competentes) trabajar pintura de Romano (Toussaint 1965, 220-223). Con base en lo anterior cabe preguntarse ¿por qué el grutesco tuvo tanto éxito en los conventos novohispanos pintados por indígenas cristianos? Considero a nivel de hipótesis que ante los ojos de los frailes el arte indígena prehispánico era muy similar al grutesco debido a sus personajes híbridos y a la monstruosidad de sus criaturas (Toussaint 1965, 19).

La identidad entre el arte indígena y la estética del grutesco pudiera justificarse con el postulado de utilizar a favor del cristianismo los saberes ancestrales que no contradijeran a la doctrina católica, los frailes encausaron las habilidades de los nativos en la pintura de romano, debido a que en este terreno los indígenas tendrían oportunidad de pintar imágenes parecidas a las que elaboraban durante su gentilidad. Además de ello, los resabios de sus imágenes serían más asimilables (o miméticos) en los grutescos, como dice André Chastel (2000, 43): “La fuerza del grutesco reside en su capacidad de asimilar todas las modalidades imaginativas del ornamento en el seno de una fórmula cuyo origen romano se subraya para darle autoridad”. En las imágenes prehispánicas de los códices, pintura mural, cerámica, etc. fusionaba elementos animales, vegetales y humanos, situación que, la hacía equiparable con los grutescos que decoraban los muros conventuales y algunos códices indígenas. Lo anterior podría explicar por qué Motolinía compara el arte prehispánico con la labor de romano (Motolinía 1903, 181-182), es decir, con las imágenes que actualmente conocemos como grutescos.

El arte indígena y su supervivencia bajo el cristianismo

El arte indígena del siglo XVI novohispano está fuertemente unido al grutesco. En la pintura conventual grandes extensiones de los muros fueron cubiertos con grutescos, ya fueran de tamaño modesto o en cenefas monumentales.⁶ El grutesco pintado por artistas indígenas implicó el aprendizaje y la asimilación de un género artístico que se remonta al arte romano redescubierto durante Renacimiento, adaptado por el catolicismo y luego transformado por los artistas nativos de la Nueva España. La pintura mural en los conventos de las órdenes mendicantes⁷ fue uno de los pocos espacios disponibles para el ejercicio de las artes por parte

6 Además de los muros pintados en los conjuntos conventuales, también en varios códices novohispanos existen imágenes grutescas, por ejemplo, en el *Códice Florentino* (ver nota 20) y la *Historia de las indias de la Nueva España e islas de tierra firme* de Fray Diego Durán (1579).

7 En el siglo XVI novohispano el arte indígena cristiano principalmente tuvo presencia (en orden de importancia) entre los agustinos, franciscanos y dominicos.

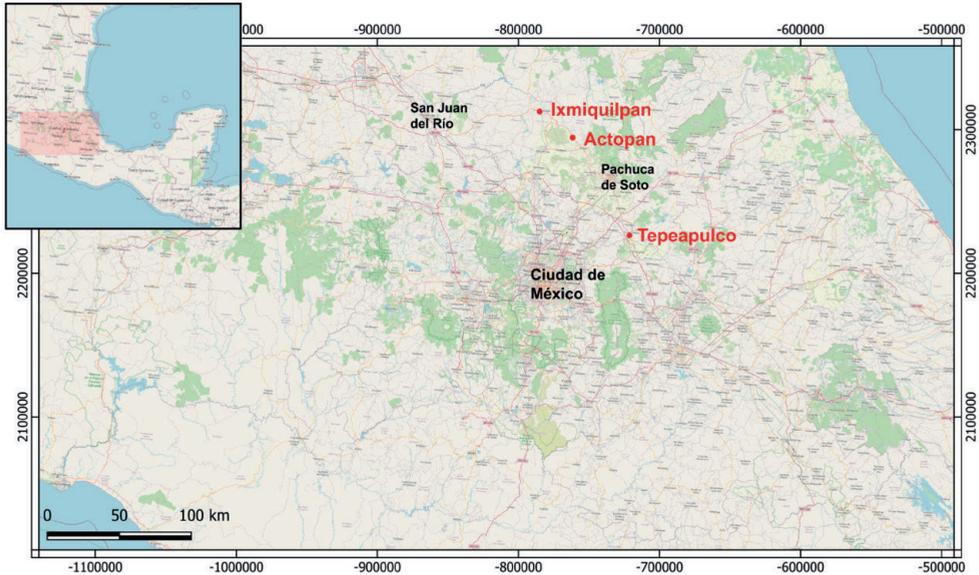


Figura 2. Las ubicaciones aproximadas de los poblados de Ixmiquilpan, Actopan y Tepeapulco (mapa basado en Open Street Map, junio de 2023).

de los nativos de la Nueva España. Los frailes aprovecharon las destrezas de los indígenas y las utilizaron como mano de obra en su gigantesca empresa constructiva y decorativa de conjuntos conventuales, la participación nativa facilitó económicamente la fundación de conventos, al tiempo que daba testimonio de la conversión indígena y abrió la puerta para que en dicha participación de manera intencional e involuntaria hubiera ecos del pasado prehispánico, tanto en temas como en aspectos compositivos.

La fundación de escuelas conventuales de artes y oficios hicieron posible tanto la conservación de algunos aspectos culturales que los frailes consideraron útiles al cristianismo, así como la implantación de la cultura que trajeron los españoles (Estrada de Gerlero 2011, 299-338; Reyes-Valerio 2000, 81-84 y 91-115; Escalante Gonzalbo 2010, 135-146). Indudablemente hubo interacción entre la cultura indígena y la cristiana, pero no hay que perder de vista que no fue un diálogo entre pares, puesto que los nativos en varios casos fueron evangelizados después de una derrota militar, lo cual acarreó un sometimiento político, económico y social; cabe resaltar que los aliados indígenas que apoyaron a las huestes de Hernán Cortés pasaron por una situación similar, puesto que formalmente fueron sus aliados pero en la práctica también debieron acatar el dominio español bajo otras modalidades (Pérez Flores 2013, 28-32).

Delfines grotescos, Ciplactli y Leviatán

En las siguientes páginas realizaré un recorrido por los exconventos de San Miguel Arcángel de Ixmiquilpan, San Nicolás Tolentino de Actopan y San Francisco de Asís, Tepeapulco. Estos tres lugares están localizados al norte de la Ciudad de México (Figura 2). Como ya mencioné páginas atrás, discutiré algunas escenas en las que los pintores nativos recurrieron a la representación de animales. Comenzaré con el convento de San Miguel Arcángel de Ixmiquilpan,⁸ el cual ha sido ampliamente estudiado.⁹ En el grotesco monumental del friso bajo existen elementos que nos permiten suponer la participación indígena. Uno de sus diseños grotescos ha llamado la atención por su notable ambigüedad en cuanto a su tratamiento formal y sus posibles significados es la representación de un personaje que dentro del canon del grotesco puede identificarse como un delfín, pero la carencia de mandíbula inferior genera dudas en torno a dicha atribución, puesto que un personaje prehispánico tenía como uno de sus rasgos iconográficos la mandíbula superior alargada y carecía de mandíbula inferior. La imagen de Ixmiquilpan está localizada en varias escenas a lo largo del muro de la epístola, en la Figura 3 reproduzco una representación que se encuentra en el área del presbiterio: apreciamos una cabeza animal que emerge de un tallo vegetal, la mayor parte está pintada con un color azul turquesa opaco, tiene la mandíbula superior alargada, y de ella se proyectan algunos colmillos. De la boca sale una lengua que se enrolla sobre sí misma y que podría confundirse con el signo indígena de la palabra; pareciera que el ojo no fue adecuadamente pintado, pues tiene el delineado exterior, pero carece de pupila, pareciera que se trata de un ojo frontal en una imagen lateral (lo cual también es una convención

8 Está localizado en el actual estado de Hidalgo, en México – fundado por Fray Andrés de Mata en 1550 y terminado de construir en la década de 1570 (Grijalva 1985, 300). Su ubicación estaba en una zona de frontera que separaba, y unía, a los pueblos sedentarios de Mesoamérica con los grupos de cazadores recolectores conocidos como chichimecas. Entre 1550 y 1590 tuvo lugar la denominada guerra chichimeca en la que combatieron los españoles y sus aliados indígenas mesoamericanos contra los nativos norteros, Ixmiquilpan sufrió una breve incursión chichimeca. Los murales del friso bajo fueron pintados en la década de los 70, al mismo tiempo que se desarrollaba el conflicto chichimeca (Pérez Flores 2010; Vergara Hernández 2010). Pierce (1981) fue la primera en notar la representación de chichimecas en los murales.

9 En realidad, la atención de los investigadores ha estado centrada en el grotesco monumental del friso bajo, cuyo tema es la guerra. Desde la perspectiva teológica el programa iconográfico ha sido interpretado como una representación de la psicomauia o guerra entre vicios y virtudes en el interior del alma (Estrada de Gerlero 2011, 563), pero también como una alusión al conflicto chichimeca pues en los muros están representados dos grupos de combatientes, uno formado por guerreros con atuendos mesoamericanos y otro integrado por nativos desnudos y semidesnudos (identificados como chichimecas) asociados con monstruos grotescos que usan el sistema de armamento chichimeca. Vergara Hernández (2010, 11-31) presenta una historiografía detallada de este convento hasta el año de 2010. La pintura mural de Ixmiquilpan va más allá del friso bajo, pues existe otro grotesco monumental en el friso alto. Las bóvedas del coro y del presbiterio también están ricamente decoradas, igual que las capillas perimetrales y la sacristía. En el convento también abunda la pintura mural.



Figura 3. Izquierda: muro de la epístola del convento de San Miguel Arcángel de Ixmiquilpan (foto: José Luis Pérez Flores, 20 de mayo de 2006¹⁰). Derecha: imagen del Códice Borgia, p. 4 (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Codex_Borgia_page_4.jpg).

indígena). Destaca el hecho de que este personaje, pero carece de mandíbula inferior, a la manera del *ciplactli* prehispánico, tal y como muestro en la comparativa de la Figura 3.

El grotesco en aras de la fantasía fusiona en sus diseños elementos del reino vegetal y animal, algunos de sus imágenes resultan exageradas y distorsionadas, con un claro carácter híbrido razón por la que era factible utilizar figuras mitológicas, algunas de las cuales podían tener un carácter alegórico. Historiográficamente es un hecho aceptado que los indígenas cuando pintaron los murales emplearon fuentes visuales europeas para obtener modelos de representación. En el friso alto están representados con claridad delfines (Figura 4), mamíferos marinos utilizados ampliamente en los grotescos del Viejo Mundo, ya sea con mero ornamento o como alegoría. Posiblemente el personaje de la Figura 3 representa a un delfín grotesco indianizado; no obstante, carecemos de elementos como para atribuirle un significado específico, pero el alejamiento de las convenciones artísticas del Viejo Mundo, permiten suponer la mano de obra indígena.¹¹

10 Esta y todas las fotografías siguientes se reproducen con autorización del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Secretaría de Cultura-INAH-MEX.

11 Granziera (2017, 163) considera (a contracorriente de toda la historiografía) que el friso bajo de Ixmiquilpan no es un grotesco monumental porque para ella no existen elementos, más allá de los ornamentos vegetales, que deriven de la decoración italiana, afirmación que no toma en cuenta las modificaciones propias de la larga vida de los estereotipos que circularon de Italia al resto de Europa y que por vía de España llegaron a la Nueva España. En algunos casos, como en Ixmiquilpan, fueron apropiados y modificados por los artistas nativos. Pérez Flores (2021, 107-109) ha mostrado que el friso bajo y las cenefas del friso alto de Ixmiquilpan están correlacionados con los grotescos perimetrales de la sacristía y



Figura 4. Friso alto de la iglesia de Ixmiquilpan. Detalle (foto: José Luis Pérez Flores, 29 de marzo de 2009).

Gruzinski (2000, 205-208) resaltó la ambigüedad del tratamiento visual del delfín/*ciplactli* en el friso bajo, no obstante, para el investigador la semejanza está en relación con la representación prehispánica de Quetzalcoatl-Ehecatl, aunque no ofreció una comparativa visual, ni mayores argumentos que sustentaran su afirmación. Por su parte Duverger mencionó la presencia del *ciplactli*, aunque lo hizo de manera poco clara, pues afirma que en este sitio están representados caballos traídos por españoles y que “*tienen cabezas de cocodrilo evocando al antiguo ciplactli [...]*” (Duverger 2003, 164), afirmación sin sustento, pues no existen representaciones de caballos en el friso bajo y tampoco encontramos cabezas de cocodrilo, pues la comparativas y el contexto nos muestra que los personajes de Ixmiquilpan son más cercanos a delfines.¹² No obstante, en el friso bajo el personaje de

con una cenefa grotesca del convento del bautisterio de la iglesia de Actopan. En este proceso se puede distinguir que en la sacristía de Ixmiquilpan y el bautisterio de Actopan la intención era mantener el diseño grotesco con apego al arte del Viejo Mundo, mientras que en el friso bajo de la iglesia de Ixmiquilpan los artistas nativos, seguramente con aprobación del responsable del programa iconográfico, intencionalmente adecuaron las formas grotescas a la iconografía indígena.

12 Duverger no ofrece evidencias gráficas de sus afirmaciones, a pesar de que la obra citada está ampliamente ilustrada con fotografías de gran calidad. Considero que resulta problemático, por decir lo menos, estudiar imágenes, y ofrecer audaces interpretaciones, sin mostrar la evidencia visual.

la Figura 3 puede tomarse tanto como un delfín, así como un *cipactli* alterado por artistas indígenas formados en el arte traído por los españoles.

El hecho de que el tratamiento formal ambiguo del delfín haya dado lugar a que se discuta su asociación con el *cipactli* es una muestra de que el grutesco como género pictórico fantástico con gran permisibilidad en el tratamiento formal de sus diseños, fue un espacio propicio para la utilización de pintores indígenas con diferentes grados de asimilación formal y conceptual del arte cristiano. El presunto delfín/*cipactli* de Ixmiquilpan con notables diferencias en cuanto a forma y escala tiene presencia en la capilla abierta de Actopan¹³ (Figuras 5 y 6), pero también mantiene semejanzas en cuanto a el color azul y la estructura de las fauces y el remate de la nariz. En el caso de las fauces del Leviatán no estamos ante imágenes grutescas, pero tenemos algunas semejanzas y diferencias muy sugerentes. Vemos una cabeza de gran tamaño, en cuyas fauces se mueven agitados personajes demoníacos y las almas que han caído en sus garras. Destaca el color azul turquesa de estas fauces, un tanto cercano al personaje de Ixmiquilpan y asociado con el agua en tiempos prehispánicos. Uno de los personajes demoníacos porta una llave y tiene los rasgos típicos de Tlaloc: anteojeras y colmillos curvo-divergentes, sostiene una llave, a la manera de un remedo infernal de San Pedro (Pérez Flores 2015, 27).

El mensaje cristiano es muy claro: los dioses de la antigüedad prehispánica eran demonios que mantenían engañados a quienes confieran en ellos. En consecuencia, su alma es atormentada en el infierno, para poder escapar del tormento eterno los indígenas deben abandonar a los dioses de sus antepasados, a la vida de pecado y abrazar al cristianismo. Este discurso está plasmado en el programa iconográfico y podemos decir que es la narrativa ‘oficial’, que son los mensajes promovidos por los frailes que encargaron y supervisaron el programa iconográfico. ¿Es posible que exista una narrativa alternativa? Considero que sí, pero es importante señalar que no se trata de un discurso contestatario o de encubrir dioses prehispánicos bajo la apariencia de santos o personajes cristianos. Más bien fueron procesos de conjugación que escapaban al control de las autoridades, en tanto que para ellos el decoro de las imágenes se encontraba en las formas y no en los colores. Los elementos iconográficos de la antigüedad no fueron pensados para darle continuidad a las religiones mesoamericanas ni para permitir cultos disfrazados, la intención de los religiosos fue demonizar a los dioses prehispánicos.

La cercanía de algunos diseños al arte occidental facilitó la conjugación de significados, pero también el hecho de que las imágenes de la pintura mural conventual estuviesen basadas en composiciones que en su mayoría provenían de grabados, hizo factible que los artistas nativos emplearan sus colores usuales, ante los cuales no existían

13 La capilla se encuentra adjunta a la iglesia y convento de San Nicolás Tolentino de Actopan, fundado hacía 1548 por Fray Andrés de Mata (Estrada de Gerlero 2011, 563), al igual que Ixmiquilpan también se encontraba en una zona fronteriza.



Figura 5. Detalle del muro la epístola, capilla abierta de Actopan, Hidalgo (foto: José Luis Pérez Flores, 27 de mayo de 2012).

posturas definidas sobre cuáles podrían asociarse con la idolatría. En el caso de Ixmiquilpan, cuyo programa bélico ha sido acuciosamente estudiado, la asociación del rojo (en una variante con tendencia al anaranjado) y el azul han sido vistos como una manera de aludir al concepto de guerra sagrada, mediante el concepto de *teo atla chinolli*, (Pérez Flores 2010 y 2016; Douglas 2014, 78) es decir, del ‘agua quemada’ que es el difrasismo¹⁴ de la guerra. El azul de la capilla abierta de Actopan –asociado con la presencia del Tláloc demoníaco bien podría entenderse como un traslado de los conceptos del inframundo como un lugar húmedo (y a la vez caliente) en el interior de la tierra.¹⁵

Las serpientes y la lujuria

También en la iglesia de Ixmiquilpan, pero en un plemento de la bóveda del coro del exconvento de Ixmiquilpan apreciamos una de las imágenes que aún no han sido estudiadas¹⁶ en cuya escena tiene protagonismo dos personajes del reino animal, cuyo tratamiento grotesco genera ambigüedad, están íntimamente asociados con un personaje

14 Un difrasismo es un recurso lingüístico usado en el náhuatl (y otras lenguas) resultado dos términos que mantienen unidad y simultáneamente están relacionados mediante oposición, sinonimia o complementariedad (Montes de Oca, citada por López Austin 2003, 147).

15 Al respecto resulta muy revelador el texto de Alcántara (2005, 390) en el que discute la asimilación del inframundo prehispánico al infierno cristiano, proceso en el que se asoció el Tlalocan con el infierno (véase especialmente la nota 35 de la página 391). López Austin (2019) también ha analizado el problema de la asociación entre el infierno y el Tlalocan.

16 El lector podrá encontrar un desarrollo mayor de estas propuestas en el artículo de Pérez Flores (2020).



Figura 6. Detalle del muro del evangelio, capilla abierta de Actopan, Hidalgo (foto: José Luis Pérez Flores, 22 de marzo de 2014.).

que debido a sus características grutescas en lugar de cabellera luce vegetación suelta, de la cintura para abajo su cuerpo está formado de elementos vegetales; con ambas manos sostiene un par de serpientes (Figura 7). La manera en que fueron representados estos ofidios nos recuerda vagamente los delfines del friso alto, así como el *ciplactli*/delfin del friso bajo, no obstante, el color de su cuerpo es verdoso (como el de los delfines del friso alto) y el de sus caras es marrón.

Las cabezas de estas serpientes están colocadas en una posición que sugiere el acto de mamar de los senos de la figura antropomorfa, acción que permite identificar el sexo de este personaje. La imagen no es suficientemente clara, podemos apreciar varias líneas que podrían indicar que hubo correcciones o repintes en la escena. A pesar de esos trazos de corrección, podemos interpretar la zona de color más oscuro que va del cuello a la boca del estómago, como un *quechquémitl* (indicador de género femenino) prenda indígena femenina conocida como caracterizada por terminar en ángulo, a la manera de una letra V, de forma semejante a como observamos en la Figura 8.¹⁷ La imagen es de tipo grutesco, esto lo observamos en la hibridación entre elementos vegetales, humanos y animales.

En la imagen destacan la presencia de los siguientes elementos indígenas: serpientes de cascabel que tienen su cabeza de perfil mientras que los ojos son frontales, es decir, en el

17 El *quechquémitl* ha mantenido presencia desde la época prehispánica hasta la actualidad en la región en donde se encuentra ubicado el convento (Johnson y Ramírez 2005, 48).



Figura 7. Plemento de la bóveda del coro de la iglesia de San Miguel Arcángel, Ixmiquilpan, en el Estado de Hidalgo, México (foto: José Luis Pérez Flores, 27 de mayo de 2012).



Figura 8. Detalle de la Figura 07, plemento de la bóveda del coro de la iglesia de San Miguel Arcángel, Ixmiquilpan, en el Estado de Hidalgo, México (foto: José Luis Pérez Flores, 27 de mayo de 2012).

arte que trajeron los españoles esto era algo completamente anómalo, pues el naturalismo exige que los ojos también estén figurados de perfil; mientras que en la plástica indígena se trata de un recurso usual. La aparente acción de lactancia podría llevarnos a pensar que esta escena es una versión indígena del mito de las serpientes lactantes, el cual pasó de España al nuevo mundo y su presencia está documentada en las zonas indígenas¹⁸ (De la Garza 1984, 281). Sin embargo, no existe referente virreinal de este tema ¿acaso nos encontramos en una imagen temprana del mito de las serpientes lactantes? A pesar de lo sencillo que resultaría la atribución, contamos con evidencias visuales que motivan a pensar que la escena se refiere a la idea del castigo del pecado de la lujuria. Desde el enfoque cristiano las serpientes tienen una carga moralizante muy poderosa, pues se asocian con el peligro, la perdición, el castigo y la lujuria; son reptiles incontrolables, imposibles de domesticar por lo cual producen gran temor (Montes y Barcia 2017, 202-205).

¿Existen imágenes de serpientes en el arte indígena cristiano novohispano que confirmen esta idea? En el cercano convento de Actopan (Figura 9) encontramos otra escena, ubicada en el lado de la epístola de la capilla abierta, en donde vemos a una mujer que tiene su cuerpo rodeado por el de una serpiente (Estrada de Gerlero 2011, 266) que castiga a la mujer.¹⁹ Observando con detenimiento la imagen, podemos apreciar que la cola de la serpiente está en la entrepierna de la mujer, y lo que muy probablemente sea su cabeza está en la zona del pecho, justamente mordiendo un seno. La imagen está muy deteriorada.

La férrea condena del cristianismo a la lujuria (Huerta Huerta 2006, 93) fortalece la idea de que este pecado tiene protagonismo en la psicomaquia representada en los frisos bajo y alto de Ixmiquilpan, así como en la imagen de la Figura 08. Me lleva a suponer que se trata de una escena de castigo por dicho pecado, en el que las serpientes desempeñan el papel de verdugos, pues no están siendo amamantadas, sino que están mordiendo los senos, de manera semejante que en Actopan (Figura 9).

En los márgenes de los grutescos

Los grutescos ofrecían a los nativos plasticidad y la posibilidad de realizar modificaciones mediante la sustitución de diseños, pero conservando la estructura general de las fuentes visuales, los artistas indígenas tuvieron la capacidad nativa de asimilarlos formal y conceptualmente para ‘indianizarlos’ cuando les fuera requerido.²⁰ En el caso del friso

18 Francisco Luna Tavera dio testimonio de que en Ixmiquilpan algunos pobladores creen en esa leyenda (comunicación personal, 2007).

19 Estrada de Gerlero (2011, 266) identificó a esta mujer como una alegoría de la lujuria, sin embargo, no mencionó el detalle de que la serpiente muerde uno de sus pechos.

20 Indudablemente las imágenes conventuales tienen una conexión con los grabados que circulaban en la Nueva España, pero mi interés no radica en exaltar los parecidos o en establecer el grabado del que derivan las imágenes, por el contrario, mi objetivo es discutir la apropiación indígena, las maneras en que se ‘indianizaron’ las imágenes de origen europeo, conservando el esquema de base, pero agregando elementos indígenas de origen prehispánico y virreinal.



Figura 9. Detalle del muro de la epístola, capilla abierta de Actopan, Estado de Hidalgo, México (foto: José Luis Pérez Flores, 31 de diciembre de 2006).

bajo la presencia de los diseños de origen prehispánico ha sido ampliamente discutida y documentada (Estrada de Gerlero 2011, 569; Wright Carr 1998, 89; Gruzinski 1994, 352; 1997; 2000 173-178). No ha ocurrido lo mismo con lo que respecta al friso alto y la sacristía, no obstante, resulta tentador suponer la participación indígena en todo el ciclo pictórico. Para el caso de la sacristía contamos con algunos elementos que permiten soportar esta afirmación. A continuación, los discutiré brevemente: los cuatro muros están decorados con cenefas de grutesco y con escenas del nuevo testamento (Figura 10).

En una escena de la Figura 10 Cristo está ante María Magdalena como hortelana, en la recreación de paisaje con la Jerusalén terrestre de fondo (en el extremo izquierdo de la imagen) está figurado un conejo agazapado comiendo zacate. Bajo una mirada superficial, simplemente parece un conejo dibujado con poca habilidad, sin embargo, al compararlo con una imagen del *Códice Florentino*,²¹ apreciamos a otro conejo agazapado comiendo hierba. El parecido entre ambos es muy notable (Figura 11).

¿Cómo explicar la semejanza entre el conejo de del *Códice Florentino* y el de la sacristía de Ixmiquilpan? ¿Se trata de una imagen pintada por el mismo artista o acaso

21 Sahagun (1577, 254). Remito al lector interesado a la versión facsimilar de la *Historia general de las cosas de la Nueva España* publicada por el Archivo General de la Nación en 1979. Existe una versión digitalizada del original, disponible en: <https://hdl.loc.gov/loc.wdl/wdl.10096> (12.06.2023).



Figura 10. Panorámica en el lado del evangelio de la sacristía de la iglesia de San Miguel Arcángel, Ixmiquilpan, Hidalgo (foto: José Luis Pérez Flores, 21 de marzo de 2014).

de un proceso de difusión? Considero que las diferencias son muy acusadas como para pensar que una misma mano los haya elaborado. Ante las semejanzas es muy tentador pensar en que hubo difusión del diseño del conejo mediante copias de modelos comunes. Pero existe una tercera vía de explicación que complementa a la anterior: se trata de la utilización de un mismo esquema o estereotipo cultural. Gombrich (2002, 55-78) ha demostrado que en el arte la construcción de imágenes obedece a una tradición en la que existen modelos a imitar, de tal manera que cuando se trataba de ilustrar, por ejemplo, una batalla, aunque el pintor estuviera presente en la misma, acudía a modelos sobre imágenes bélicas tanto para saber cómo representar lo que vio, como para que los destinatarios de la obra pudieran entender el relato visual, hecho que nuevamente nos daría cuenta del grado de asimilación de los pintores indígenas quienes no dominaban las técnicas occidentales y continuaban acudiendo a los esquemas de la antigua tradición.

Debido a la fecha de construcción del convento (la fundación fue en 1550) cabe preguntarnos sobre cómo fueron los procesos de formación de artistas que perpetuaron durante décadas los estereotipos de origen prehispánico, a la par que incorporaron los provenientes del arte cristiano y formularon algunos ajenos a ambas tradiciones. Incluso iban más allá del soporte de la pintura mural y los códices: también fue utilizado en



Figura 11. En la imagen superior observamos un detalle de la escena de Jesús hortelano en la sacristía de Ixmiquilpan. Las dos imágenes de abajo muestran una comparación entre a un conejo representado por los informantes de Sahagún en el *Códice Florentino* (Sahagún 1577, 254 [<https://hdl.loc.gov/loc.wdl/wdl.10096>]; izquierda) y una aproximación del conejo del recuadro rojo de la imagen superior (derecha) (fotos: José Luis Pérez Flores, 21 de marzo de 2014 y 22 de abril de 2016).

cartografía, tal y como apreciamos en el llamado mapa de Zempoala (Relaciones geográficas 1580) (fue, en dónde vemos un conejo representado mediante el mismo estereotipo (Figura 12). Observamos que el conejo se encuentra comiendo zacate, está sentado en sus cuatro patas y forma con su cuerpo una especie de ovillo, de manera semejante al conejo de la sacristía de Ixmiquilpan y el del *Códice Florentino*.

En el convento franciscano de Tepeapulco,²² a más de cien kilómetros de distancia, fueron pintados algunos conejos en la pintura mural de varios registros, como en imágenes que podríamos considerar como grafitis, pues no formaban parte del programa ‘oficial’, pues algunas de ellas no conforman una escena como tal y es claro que fueron pintadas y esgrafiadas arriba de la pintura original. En la Figura 13 vemos un detalle de un registro del claustro bajo, en una escena con la cruz sola, sin Jesús fijado a ella, en la parte inferior de la escena están pintados y esgrafiados varios animales, pero son tan pequeños que casi pasan desapercibidos.

22 Posiblemente su fundación sea obra de Fray Andrés de Olmos. Existen bases para creer que su primera etapa constructiva inició en 1530 y posiblemente se concluyó en la década de 1570 (Romero Reza 2009, 9; Toledo García 2010, 28-31), en este lugar residió el célebre Fray Bernardino de Sahagún.



Figura 12. Detalle del mapa de la relación de Zempoala (Realciones geográficas 1580 [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cempoala,_Mexico_WDL438.png]; izquierda) y detalle de la pintura mural de la sacristía de Ixmiquilpan, Hidalgo, México. (derecha) (foto: José Luis Pérez Flores, 22 de abril de 2016).



Figura 13. Escena de la cruz, claustro bajo del convento de Tepeapulco, Hidalgo, México (foto: José Luis Pérez Flores, 25 de febrero de 2012).

Para que el lector pueda visualizar las imágenes de animales, presento un acercamiento en la Figura 14, allí podemos ver un par de bestias que parecen felinos, una serpiente, el cuello y la cabeza de un felino, luego un conejo y otros dos animales que no se pueden apreciar muy bien dado el estado de conservación de la pintura.

En la Figura 15 muestro un mayor acercamiento, ahora podemos observar con más claridad una serpiente, debajo de ella el fragmento el cuello y la cabeza de un felino moteado, en dirección a la esquina superior derecha apreciamos un conejo o



Figura 14. Escena de la cruz, claustro bajo del convento de Tepeapulco, Hidalgo, México (foto: José Luis Pérez Flores, 25 de febrero de 2012).



Figura 15. Escena de la cruz, claustro bajo del convento de Tepeapulco, Hidalgo, México. Detalle (foto: José Luis Pérez Flores, 25 de febrero de 2012).

liebre. El conejo es muy diferente al de Ixmiquilpan y el mapa de Zempoala, pues no está comiendo zacate, la cabeza la tiene girada en dirección a su lomo y no está agazapado, este personaje se aleja del estereotipo indígena cristiano mientras que los otros dos animales están figurados dentro de las normas de los nativos bajo dominio español. Entre la serpiente y el conejo, podemos visualizar muy tenuemente otro conejo esgrafiado, parecido al que está esbozado con trazos negros a la derecha.



Figura 16. Escena de la cruz, claustro bajo del convento de Tepeapulco, Hidalgo, México. Detalle (foto: José Luis Pérez Flores, 25 de febrero de 2012).



Figura 17. Escena del luneto del sotocoro de la iglesia de Ixmiquilpan, Hidalgo, México. Detalle (foto: José Luis Pérez Flores, 27 de mayo de 2012).



Figura 18. Grafiti del área de las letrinas del convento de Actopan, Hidalgo (foto: José Luis Pérez Flores, 27 de mayo de 2012).

Si regresamos a la Figura 14 vemos que a la izquierda de la serpiente y el felino están colocadas dos bestias que difícilmente se distinguen, pues sus contornos fueron esgrafiados. En la Figura 16 presento un detalle que nos permitirá una mejor visualización. Dos cosas llaman mi atención: la primera es la posición del animal de la derecha puesto que está sentado en sus cuartos traseros y extiende sus garras al frente, su cola se mete entre sus patas formando un semicírculo. El segundo punto que llama mi atención es que aparentemente estamos ante una escena de dos bestias, quienes están frente a frente. Debido a la calidad de los trazos, es posible que fuera pintura mural y que alguien remarcó las líneas de contorno mediante la incisión en el muro (esgrafiado). En varios conventos relativamente cercanos encontramos escenas parecidas. Por ejemplo, en la Figura 17 apreciamos que, en el luneto del sotocoro de la iglesia de Ixmiquilpan, del lado de la epístola, fue pintado un jaguar que sostiene un arco y una flecha en una postura muy parecida a la de Tepeapulco.

En el convento de Actopan, también fue dibujada una escena de dos animales frente a frente, la cual nos recuerda las anteriores. Ahora nos encontramos ante un dibujo hecho con carboncillo en una enjuta de uno de los pilares que sostienen el techo del área destinada a las letrinas del convento de Actopan. Forma parte de un conjunto de grafitis estudiados por Alexandra Russo y fechados en 1629 (Russo 2006, 62). Russo ya había advertido el parecido que mantienen los animales de las letrinas de Actopan con la escena del lunes de Ixmiquilpan (Russo 2006, 64), la comparación entre las Figuras 16, 17, 18 y 19 es muy sugerente.

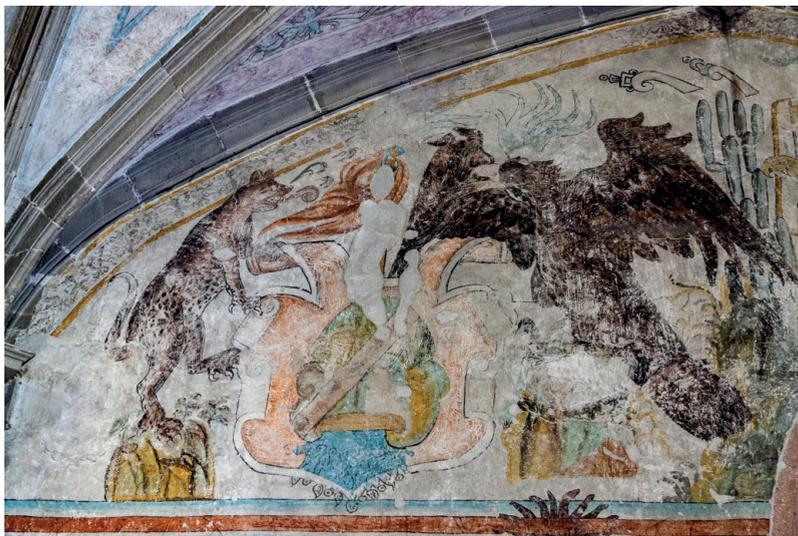


Figura 19. Escena del luneto del sotocoro de la iglesia de Ixmiquilpan, Hidalgo, México. Detalle (foto: José Luis Pérez Flores, 28 de mayo de 2012).

De la comparación, podemos resaltar que, más allá de las obvias diferencias, es notable que en Ixmiquilpan el felino y el águila no están en una relación de antagonismo, pues sostienen el blasón con un glifo toponímico, figura analizada por Ballesteros García (2000, 52-53). En el luneto completo apreciamos tres figuras, que se relacionan de la siguiente manera: a la derecha lo que parece un felino sostiene el blasón junto con un águila, a la extrema izquierda un felino porta un arco y una flecha, armas distintivas de los chichimecas. Los dos mamíferos tienen frente a su boca las vírgulas de la palabra pareciera que dialogan entre sí, pero podemos inferir que se gritan palabras bélicas debido a los siguientes elementos: el felino con el arco y la flecha representa a los chichimecas, mientras que el águila con el otro presunto felino sostienen un glifo toponímico interpretado por Ballesteros García (2000, 53) como un *atepetl*, es decir, como un centro político de grupos sedentarios, justo en el momento en el que fueron pintadas estas imágenes en el norte se peleaba la guerra chichimeca en la que combatían indígenas de raigambre sedentarios mesoamericana contra nómadas chichimecas.

¿Qué podemos inferir a partir de las anteriores comparaciones? El grafito de Actopan tiene la fecha de 1629. Es el único asociado con una fecha precisa, la cual nos indica que para el primer tercio del siglo XVII era parte de la memoria visual de quién realizó los grafitos de Actopan, las bestias que dibujó están más cercanas a los felinos del luneto de Ixmiquilpan que a leones rampantes de la heráldica novohispana pero ¿de dónde

obtuvo el modelo? Por el trazo libre, a la manera de un boceto, podemos suponer que fue una imagen basada en la memoria, pero que el diseño debió de haber sido muy significativo como para dibujarlo en los muros de las zonas de las letrinas, junto con el programa estudiado por Russo. Además, es claramente la interpretación occidental de los diseños indígenas, mientras que los esgrafiados de Tepeapulco siguen muy de cerca de la tradición nativa, en este último convento los autores de las imágenes estudiadas mantenían vigente parte de la tradición pictórica, continuaban usando sus estereotipos, independientemente de la mayor permisividad agustina ante la incorporación de las tradiciones pictóricas de la antigüedad, tal y como pudimos observar en Ixmiquilpan y Actopan. Los estereotipos mantienen elementos constantes, invariables, tal y como asegura Escalante Gonzalbo (2010, 21):

Si bien todo arte depende de esquemas y adapta estereotipos hasta cierto punto, el arte pictográfico (el arte que utiliza el lenguaje pictográfico) hace hincapié en el valor de los esquemas y define reglas para procurar que los estereotipos básicos no varíen. De tal suerte, un rostro deberá ser básicamente igual a otro que esté cumpliendo con una función similar; una mano, semejante a otras manos; una pierna, igual a las otras.

Conclusiones

En el trabajo que concluye analicé varios ejemplos de representaciones de animales en el arte indígena cristiano novohispano del siglo XVI, el eje conductor fue la relación que mantuvieron los grutescos con el arte indígena. Analicé las características compositivas del grutesco; género decorativo que no está sujeta a los requerimientos de la imitación de la naturaleza ni de la realidad plausible, sus estructuras exigen la hibridación de elementos del reino vegetal, animal y humano para dar cabida a personajes antropozootomorfos. Esta cualidad fue la que favoreció el mestizaje de la imagen: en el arte prehispánico también existen personajes compuestos de elemento vegetales, humanos y animales, así que resultaba factible la conjugación entre el grutesco y la iconografía indígena. Otro punto común, es que ambas tradiciones son ajenas a los principios de la perspectiva y la fidelidad anatómica.

Como objeto de estudio tomé algunas imágenes consideradas como secundarias e incluso marginales, pues la mayoría no han sido estudiadas. Los programas iconográficos como el friso bajo de Ixmiquilpan y sus escenas guerreras, el programa escatológico de la capilla abierta de Actopan y la pintura mural de claustro alto de Tepeapulco han acaparado la atención provocando que caigan en el olvido escenas como la mujer con serpientes de la bóveda del coro de Ixmiquilpan, así como detalles de correlación entre las fauces del Leviatán de Actopan con los delfines y el *cipactli*/delfín de Ixmiquilpan; otros punto importante a destacar son los sugerentes parecidos entre las bestias de los lunes del sotocoro de Ixmiquilpan con los grafitis del claustro bajo de Tepeapulco y del área de las letrinas de Actopan, pues las semejanzas no pueden atribuirse a la utilización

de un mismo grabado, pues sería muy complicado fundamentar que un pintor furtivo de grafitis pudiera utilizar un modelo visual y trasladarlo a un muro sin que fuera descubierto y sancionado.

Desde el análisis de la significación de las imágenes, en el caso de la relación entre el *ciplactli* y los delfines, es altamente discutible la presencia de significados alternos a la narrativa católica de este grutesco, pero la minimización u omisión de la mandíbula inferior nos pone en evidencia la participación de pintores indígenas en esa obra. Algo semejante ocurre en la sacristía de la iglesia de Ixmiquilpan: aquí tampoco es perceptible la presencia directa signos de origen indígena, pero se encuentran presentes estereotipos indígenas un conejo agazapado comiendo zacate. En los casos del delfín y el conejo, independientemente de las posibilidades interpretativas que genera la semejanza que mantienen con otras imágenes de manufactura indígena, muestra la persistencia de los estereotipos prehispánicos en pinturas que hasta el momento no han sido estudiadas como arte indígena cristiano por carecer de referencias claras a la cultura indígena, no obstante la presencia de estos estereotipos indica que podemos identificar la mano de obra indígena a través de modelos visuales y detalles que revelen la formación cultural del autor, puesto que no siempre fueron representados trajes, armas, glifos, y signos prehispánicos.

En los Leviatán de Actopan, la asociación del color azul turquesa con la presencia de Tláloc demonizado y la idea del inframundo, como un lugar acuático muestra la conjugación de la cosmovisión prehispánica con el cristianismo, en una dinámica en donde los frailes querían erradicar lo que ellos consideraban cultos demoniacos, pero cuyas imágenes condenatorias pudieron generar interpretaciones más acordes con las creencias indígenas que pretendían eliminar, generando mensajes contradictorios pero justificados desde la perspectiva cultural de frailes e indígenas.

Una constante en las imágenes discutidas es la ambigüedad en las formas y en la significación, en el caso del *ciplactli*/delfín la mandíbula inferior más pequeña que la superior sugiere una indianización de la representación del delfín, lo mismo pasa con el color y las características formales del Leviatán, así como las bestias de los lunetos de Ixmiquilpan y los grafitis del claustro bajo de Tepeapulco. Pero en el caso de las letrinas de Actopan, quizá el proceso fue inverso: Russo (2006, 70) postuló como hipótesis que el autor de los grafitis pudo haber sido el fraile agustino Juan Durán, quién llegó al convento luego de sufrir un juicio inquisitorial por el pecado de sollicitación, parte de su penitencia consistió en realizar labores humildes, Russo (2006, 71) supone que el aseo de las letrinas pudiera ser uno de estos trabajos penitenciales. No existe claridad sobre el origen étnico del fraile, pero al parecer no era indígena; sin embargo, su movilidad en varios conventos lo pudo haber familiarizado con la iconografía indígena cristiana. Las imágenes carecen de detalle, son más bien esquemas que muestran por medio de contornos generales la forma global de las bestias, si bien estaba familiarizado con las formas indígenas, no las dominaba y apenas las podría reproducir de manera esbozada,

esquemática; para los artistas indígenas formados en escuelas conventuales o mediante la práctica familiar del oficio les resultaba más fácil asimilar las formas europeas (generando imágenes como las estudiadas) que a los europeos, criollos o mestizos sin entrenamiento especial, producir copias aceptables de imágenes indígenas.

Referencias bibliográficas

- Alcántara Rojas, Berenice
2005 “El Dragón y la Mazacóatl. Criaturas del infierno en un Exemplum en Náhuatl de Fray Ioan Baptista”. *Estudios de Cultura Náhuatl* 36: 383-422. <http://hdl.handle.net/20.500.12525/60> (13.06.2023)
- Ávila, Ana
1993 *Imágenes y símbolos en la arquitectura pintada española (1470-1560)*. Barcelona: Anthropos.
- Ballesteros García, Víctor Manuel
2000 *La Iglesia y el convento de San Miguel Arcángel de Ixmiquilpan, Hidalgo*. Pachuca: Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo.
- Borromeo, Carlos
1985 *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos*. Introducción, traducción y notas de Bulmaro Reyes Coria, nota preliminar de Elena Isabel Estrada de Gerlero. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).
- Chastel, André.
2000 *El grottesco*. Madrid: Akal.
- De la Garza, Mercedes
1984 *El universo sagrado de la serpiente entre los mayas*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).
- Douglas, Eduardo de J.
2014 “La pintura indígena de la Nueva España (hacia 1521-1600): manuscritos pictográficos, arte plumario y pintura mural”. En *Pintura en Hispanoamérica 1550-1820*, editado por Luisa Elena Alcalá y Jonathan Brown, 71-102. Madrid: Ediciones el Viso/Fomento Cultural Banamex.
- Durán, Diego Fray
1579 *Historia de las indias de la Nueva España e islas de tierra firme*. Facsimilar disponible en: <http://bdh.bne.es/bnsearch/detalle/bdh0000169486> (13.06.2023)
- Duverger, Cristian
2003 *Agua y fuego. Arte sacro indígena de México en el siglo XVI*. México, D.F.: Santander Serfín.
- Escalante Gonzalbo, Pablo
2010 *Los códices mesoamericanos antes y después de la conquista española. Análisis de un lenguaje pictográfico*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.

- Estrada de Gerlero, Isabel
 1985 “Nota preliminar”. En *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos*, por Carlos Borromeo, IX-XXX. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).
 2011 *Muros, sargas y papeles. Imagen de lo sagrado y lo profano en el arte novohispano del siglo XVI*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).
- Fernández Arenas, José
 1979 “La decoración grutesca. Análisis de una forma”. *D'art: Revista del Departament d'Historia de l'Arte* 5: 5-20. <https://www.raco.cat/index.php/Dart/article/view/99766/150794> (13.06.2023)
- Fernández de Oviedo y Valdés, Gonzalo
 1851 *Historia general y natural de las indias, islas y tierra-firme del mar océano*. Primera parte, (edición a cargo de José Amador de los Ríos). Madrid: Imprenta de la Real Academia de Historia.
- Fontana Calvo, Celia
 2011 “El esplendor del grutesco en los conventos novohispanos del siglo XVI”. En *Imaginarios del grotesco. Teorías y crítica*, coordinado por Angélica Tornero y Lydia Elizalde, editado por Juan Pablos, 49-65. México, D.F.: Universidad Autónoma del Estado de Morelos.
- García Álvarez, César
 2001 *El simbolismo del grutesco renacentista*. León: Universidad de León.
- Gombrich, Ernst H.
 2002 *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid: Debate.
- Granciera, Patrizia
 2017 “El grutesco en el arte Novohispano: imágenes profanas en los muros conventuales”. *Colonial Latin American Review* 26, no. 2: 154-175. <https://doi.org/10.1080/10609164.2017.1312879>
- Grijalva, Juan de
 1985 *Crónica de la orden de N.P.S. Agustín en las provincias de la Nueva España*. México, D.F.: Porrúa.
- Gruzinski, Serge
 1994 *El águila y la Sibila. Frescos Indios de México*. Barcelona: Moleiro.
 1997 “Entre monos y centauros. Los indios pintores y la cultura del renacimiento”. En *Entre dos mundos. Fronteras culturales y agentes mediadores*, coordinado por Bertha Ares Quejia y Serge Gruzinski, 349-371. Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla.
 2000 *El pensamiento mestizo*. Barcelona: Paidós.
- Huerta Huerta, Pedro Luis
 2006 “Las visiones infernales: pecados, pecadores y tormentos”. En *Poder y seducción de la imagen románica*, editado por Agustín Gómez Gómez, 79-116. Palencia: Fundación Santa España.
- Johnson, Irmgard y Rosario Ramírez
 2005 “Indumentaria otópame en el Museo Nacional de Antropología”. *Arqueología Mexicana* 13, no. 73: 46-51.
- López Austin, Alfredo
 2003 “Difrasismos, cosmovisión e iconografía”. En *Revista española de antropología americana*, no. extra 1: 143-160. <https://revistas.ucm.es/index.php/REAA/article/download/REAA0303220143A/23519/24680> (13.06.2023)
 2019 “En las fauces de Leviatán”. *Arqueología Mexicana* 27, no. 157: 18-27.

Magaloni Kerpel, Diana

- 2007 “Pintando la nueva era: el frontispicio de la ‘Historia de la Conquista de México’ en el libro XII del Códice Florentino”. En *Indios, mestizos y españoles. Interculturalidad e historiografía en la Nueva España*, coordinado por Danna Levin Rojo y Carlos Navarrete, 263-290. México, D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana/Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).
- 2016 *Albores de la conquista*. México, D.F.: Artes de México/Secretaría de Cultura.

Mendieta, Gerónimo

- 1997 [1596] *Historia Eclesiástica Indiana*. 2 tomos. México, D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta).

Montes Pérez, Carlos y José Manuel Barcia Paraje

- 2017 “Representaciones bífidas: antropología e iconografía en torno a la figura de la serpiente en la Europa Medieval”. En *Actas de la Primera Jornada Interdisciplinaria. La figura de la serpiente en la tradición oral iberoamericana*, editado por Claudia Carranza Vera, Arturo Gutiérrez del Ángel y Héctor Medina Miranda, 202-216. Publicación digital: Fundación Joaquín Díaz. <https://funjdiaz.net/pubfich.php?id=525> (13.06.2023)

Motolinía, Fray Toribio de Benavente

- 1903 *Memoriales de Fray Toribio de Motolinía. Manuscrito de la colección de señor Don Joaquín García Icazbalceta*. Editado por Luis García Pimental. México, D.F.: Casa del editor. <http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080028319/1080028319.html> (13.06.2023)

Pérez Flores, José Luis.

- 2010 “Los lenguajes visuales de la violencia armada: enfrentamiento, batallas y sometimiento en el arte mesoamericano y de contacto”. Tesis de doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México. https://ru.atheneadigital.filos.unam.mx/jspui/handle/FFYL_UNAM/5021_TD98 (13.06.2023)
- 2013 “Indígenas conquistadores de la Nueva España del siglo XVI. La representación de sí mismos como conquistadores”. *Fronteras de la Historia* 18-1: 15-43. <https://revistas.icanh.gov.co/index.php/fh/article/view/170/139> (13.06.2023)
- 2015 “La cristianización como estrategia de resistencia: la representación de indígenas cristianos en el arte del siglo XVI”. *Boletín Americanista* 71: 15-33. <https://revistes.ub.edu/index.php/BoletinAmericanista/article/view/14600> (13.06.2023)
- 2020 “Apropiación indígena de una imagen de castigo infernal en el convento de Ixmiquilpan (Hidalgo, México).” *HISTORElo. Revista de Historia Regional y Local* 12, no. 24: 40-70. <https://doi.org/10.15446/historelo.v12n24.80611>
- 2021 *La demonización de los dioses prehispánicos en el arte indígena cristiano*. Ciudad de México: Bonilla Artigas.

Pierce, Donna L.

- 1981 “Identification of the warriors in the frescoes of Ixmiquilpan”. *Research Center for the arts Review* 4.4: 1-8.

Relaciones geográficas

- 1580 “Relaciones geográficas de Zempoala, Epazoyuca y Tetliztaca”. Benson Latin American Studies and Collections. Universidad de Texas, Austin. <http://bdmx.mx/documento/mapas-relaciones-geograficas-cempoala-epazoyuca-tetliztaca> (12.06.2023)

Reyes-Valerio, Constantino

- 2000 *Arte indocristiano*. México, D.F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH).

Romero Reza, Isaac

- 2009 “Estudio iconográfico de la pintura mural del claustro alto del convento de San Francisco Tepeapulco”. Tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). <https://repositorio.unam.mx/contenidos/68970> (13.06.2023)

Russo, Alexandra

- 2006 “A tale of two bodies: On aesthetic condensation in the Mexican colonial graffiti of Actopan, 1629”. *RES Anthropology and Aesthetics* 49/50: 59-79. <https://doi.org/10.1086/RESvn1ms20167694>

Sahagún, Bernardino de

- 1577 *General History of the Things of New Spain: The Florentine Codex*. <https://www.loc.gov/item/2021667837/> (12.06.2023)

Toledo García, Janet

- 2010 “San Francisco Tepeapulco: la pintura mural del siglo XVI”. Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). <https://repositorio.unam.mx/contenidos/201019> (13.06.2023)

Toussaint, Manuel

- 1965 *Pintura colonial en México*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).
1990 *Arte colonial en México*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

Vergara Hernández, Arturo

- 2010 *Las pinturas del templo de Ixmiquilpan ¿Evangelización, reivindicación indígena o propaganda de guerra?* Hidalgo: Análisis.

Wright Carr, David Charles.

- 1998 “Sangre para el Sol: las pinturas murales del siglo XVI en la parroquia de Ixmiquilpan, Hidalgo”. *Memorias de la Academia Mexicana de la Historia, correspondiente de la Real de Madrid*, tomo 41: 73-103. Para el presente trabajo consulté la versión electrónica actualizada en 2012 en <http://docencia.uaeh.edu.mx/estudios-pertinencia/docs/hidalgo-municipios/Ixmiquilpan-Las-Pinturas-Murales-Siglo-XVI-Parroquia-De-Ixmiquilpan.pdf> (26.06.2023)