

TERCERA ÉPOCA, NÚM. 12 ENERO-ABRIL DE 2008

*Boletín de*  
**MONUMENTOS  
HISTÓRICOS**  
*12*



*Constantino Reyes-Valerio. In memoriam*

INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA



---

# Editorial

**E**n este número la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos rinde merecido homenaje a nuestro querido académico Constantino Reyes-Valerio (1922-2006), profesor emérito del Instituto Nacional de Antropología e Historia y quien fuera miembro del Consejo de Asesores de esta publicación. Incansable estudioso del arte y de la arquitectura prehispánica y virreinal.

A través de sus constantes viajes, su labor de fotógrafo y largas horas de investigación en los archivos, dio a conocer conjuntos conventuales, templos parroquiales y capillas, entre otros monumentos arquitectónicos, de diferentes lugares del país, así como a los autores de magníficas obras como el del “Nicho de Hueyapan”, a “El escultor indígena de Tetepango”, a *Juan Gerson. Tlacuilo de Tecamachalco*, a “Los constructores de Santo Domingo” o a “Los tlacuilos y tlacuicuic de Itzmiquilpan”, además de interesantes documentos como el “Testamento de Lorenzo Rodríguez”, el “Contrato para la fabricación del retablo de San Bartolomé Solotepec” o los “Tres retablos de Isidoro Vicente de Balbás”.

De entre sus últimas obras, el libro *De Bonampak al Templo Mayor. El Azul Maya en Mesoamérica*, una más de sus importantes aportaciones a los estudios mesoamericanos, fue resultado de una ardua investigación que le ocupó varios años, en la que valiéndose de los conocimientos de su primera profesión, la de químico bacteriólogo, le llevaron a descubrir los componentes del azul maya.

Otra contribución a la historia del arte y a la arquitectura fue haber acuñado el término “arte indocristiano”, a fin de destinarle significación a la “manifestación artística” del indígena, tanto en la pintura mural monástica como en la escultura. Trabajo que culminó en dos libros: *Arte Indocristiano. Escultura del siglo XVI en México* y *El pintor de conventos. Los pintores del siglo XVI en la Nueva España*.

Excelente fotógrafo, que recorrió durante más de 45 años caminos intransitables en su momento, capturando con su lente todo lo que a su paso veía, imágenes vinculadas siempre con su quehacer académico, que ilustraron publicaciones propias y de otros

---

colegas. Este cuantioso material enriqueció al entonces llamado Archivo Fotográfico del INAH, hoy resguardado en la Fototeca de esta Coordinación Nacional de Monumentos Históricos. Es menester mencionar que también fotografió zonas arqueológicas y este material en series de transparencias fue muy apreciado, tanto por el turismo como por los especialistas.

Mantuvo constante correspondencia con diversos especialistas, entre la que destaca la compartida con el doctor George Kubler, la que por sus invaluable conceptos es ahora objeto de estudio en una tesis doctoral por la Universidad de Yale que prepara una investigadora y colega de Constantino.

El contenido de este número se presenta en tres secciones: Semblanzas, Artículos y la Reseña de una de sus obras más significativas, *Arte indocristiano*.

Agradecemos la valiosa participación de amigos y colegas de Constantino, respetables maestros, cuyas valiosas y novedosas colaboraciones hicieron posible este homenaje. De igual manera va un reconocimiento especial a Carolina, su esposa, a Gerardo, Carlos y Caroluz, sus hijos, por su valioso apoyo y por permitirnos el acercamiento para con algunos de los especialistas que aquí colaboran, además de facilitarnos el material fotográfico del archivo personal del maestro Constantino Reyes-Valerio que ilustra este *Boletín*.

4 |



Misión de Santiago Jalpan, Querétaro. Segundo cuerpo y remate de la fachada del templo. Foto: Constantino Reyes-Valerio, 1961. Fototeca de la CNMH, INAH, neg. CCCLXXIV-93.

## Pensamiento por Constantino

EDUARDO MATOS MOCTEZUMA\*

Cuando murió aquel enorme intelectual que fue Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes, quien reconocía en él al escritor, filósofo, ensayista y crítico dominicano como su maestro, compuso un poema en el que rememoraba a los amigos ya idos con bellas palabras, propias de quien maneja la lengua castellana con soltura, maestría y elegancia. Ahí estaban los nombres de quienes habían sido compañeros de ambos en el diario quehacer de la palabra y el intelecto. De esta manera —a través de la palabra misma— el autor de *Visión de Anáhuac* rendía homenaje sentido a sus amigos desaparecidos que habían dejado profunda huella con sus trabajos que, con el paso del tiempo, han llegado hasta nosotros que somos, simplemente, lectores de lo bien escrito.

Todo esto vino a mi mente a partir del momento en que fui invitado a decir algo como póstumo homenaje al amigo, al sabio y al colega. Constantino Reyes-Valerio tuvo para mí esta trilogía que hace de él un hombre verdadero, el hombre que logra trascender lo cotidiano y remonta el vuelo para llegar, con inteligencia y pasión, a darnos mucho del conocimiento de que fue poseedor. Su obra, tanto en libros como en el aula de clases, fue venero del que mucho hubo que aprender. Aún recuerdo que fue precisamente esa obra la que le valió, allá por el año 2000, ser nombrado Investigador Emérito del Instituto Nacional de Antropología e Historia, nombramiento que compartí con enorme gusto por lo que Constantino significaba dentro del campo de la academia.

No soy poeta ni pretendo serlo, pero ante la muerte de mi amigo, sabio y colega no quiero escribir solamente un ensayo acerca de tal o cual tema como homenaje perenne, sino decir estas palabras que, aunque breves, mucho guardan de cariño y admiración por su persona. No quiero decir más sin antes expresar lo siguiente: protesto

\* Profesor emérito del Instituto Nacional de Antropología e Historia.

---

por su injusta muerte; protesto porque nos quitaron su presencia; protesto, en fin, porque vivimos instantes de incertidumbre y mediocridad.

Al no ser poeta, recorro a don Alfonso Reyes para recordar la última frase de su poema que bien puede aplicarse a todos aquellos que mueren y han dejado su impronta en el sendero. Dice así el canto del amigo al amigo:

Musa que escuchas cerrados los labios:  
¡suelta el lamento y entona el responso!  
de Antonio y Pedro y Enrique y Alfonso.  
Perdura el necio, perecen los sabios.

6 |



Misión de Santiago Jalpan, Querétaro. Detalle de la portada del templo. Foto: Constantino Reyes-Valerio, 1961. Fototeca de la CNMH, INAH, neg. CCCLXXIV-91.



Templo de la misión de San Miguel Conca, Querétaro. Foto: Constantino Reyes-Valerio, 1961. Fototeca de la CNMH, INAH, neg. CCCLXXVI-64.

---

## Palabras sin derrotero: al recordar a Constantino Reyes

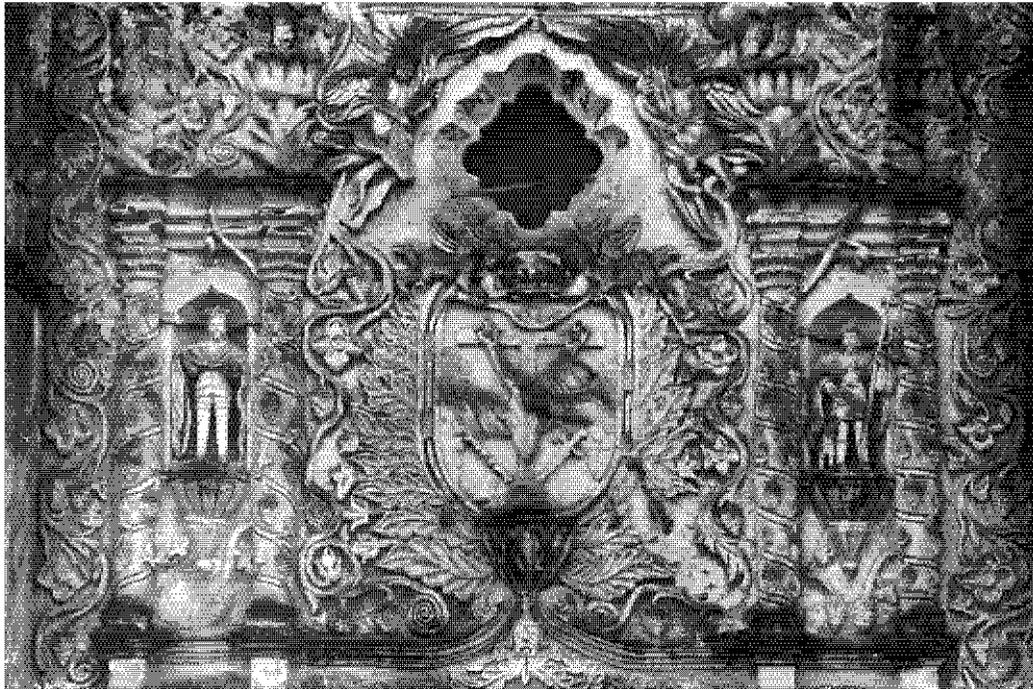
ALFREDO LÓPEZ AUSTIN\*

Recuerdo hoy a Constantino añorando nuestras entrañables conversaciones. Estas eran con frecuencia, como las que son más placenteras entre amigos, sin temas previstos, sin estructura cierta, sin final determinado, lo que permitía finalizarlas —que no suspenderlas— en cualquier momento. Todo quedaba, pues, al azar; ese azar que, como muchas flores, se abre de improviso en el lugar menos esperado. No en vano azar y azahar convergen etimológicamente en su prosapia andaluza. Nacían estas conversaciones, en principio, por deleite, y cumplían plenamente su función. Vayan hoy estas palabras de recuerdo trabadas por azar, sin derrotero.

Cuando el amigo ha muerto, cuando se comprueba que son muchas las huellas que dejó entrelazadas en nuestra vida, uno se pregunta sobre las causas que originaron, propiciaron, incrementaron e hicieron grata la habitual compañía del compañero perdido. ¿Cuándo conocí a Constantino? Fue hace tanto tiempo, en forma que debió de ser tan cotidiana, que mi memoria ya no precisa día ni circunstancias. “Desde siempre” sería una respuesta falsa; pero sin duda expresiva si aludiera al carácter de la relación. De seguro intervino entonces Carlos Martínez Marín, el querido y viejo amigo.

¿Por qué Constantino y yo cultivamos el afecto y por qué fueron siempre tan agradables nuestros nexos? La respuesta deriva en buena parte del propio carácter de Constantino: era por condición dado a hacer amigos, muy buenos amigos, y se complacía en establecer entre ellos redes de afectos que se tendían en su casa, al calor familiar, al menos cada año. ¿Amigo de todo el mundo? No; lo era de un grupo adecuadamente amplio. Pudiera afirmarse que seleccionaba amigos no por el afán de dejar a nadie fuera, sino por la obligación moral de cuidar la calidad del sentimiento. Tal vez juzgaba que si se abre demasiado el compás de la amistad hay el peligro de disolver el verdadero afecto. ¿Tomaba esto en cuenta? Nunca pregunté a Constantino

\* Profesor emérito de la Universidad Nacional Autónoma de México.



Misión de San Miguel Concá, Querétaro. Detalle de la portada del templo. Foto: Constantino Reyes-Valerio, 1961. Fototeca de la CNMH, INAH, neg. CCCLXXV-4.

8 |



Misión de San Miguel Concá, Querétaro. Detalle de la portada del templo. Foto: Constantino Reyes-Valerio, 1961. Fototeca de la CNMH, INAH, neg. CCCLXXV-9.



Misión de San Miguel Concá, Querétaro. Detalle de la portada del templo. Foto: Constantino Reyes-Valerio, 1961. Fototeca de la CNMH, INAH, neg. CCCLXXV-1.

---

cuáles eran las bases de sus principios; pero hoy, se me revela un tanto aristotélico, por aquella sentencia del filósofo: “Los que tienen muchos amigos y se muestran íntimos de todos pasan por no ser amigos de nadie.”<sup>1</sup>

Sin embargo, no es suficiente tomar en cuenta el carácter de Constantino para explicar la calidez de nuestra amistad. Fui seleccionado y acepté ser uno de los seleccionados sin explicarme entonces la razón. Con frecuencia contraigo nexos por razones lúdicas. Tiendo a la polémica, y muchos de mis amigos lo son porque coincidimos en propensión, porque concordamos en reglas de juego, y porque diferimos en opiniones. No fue el caso con Constantino, dado que faltó entre nosotros la segunda condición, la que exige concordancia en el uso de los argumentos. Ambos fallamos en dos únicas ocasiones. Los puntos de discusión, aunque nimios, no recibieron de ninguno de nosotros el apoyo lógico suficiente. En la primera ocasión, Constantino sostuvo que tortilla en náhuatl debía pronunciarse tláxcalli (esdrújula), y no tlaxcalli (grave) como yo suponía. En la segunda, decretó que el tango no tenía calidad artística, y que toda opinión contraria estaba errada. Mantuvo con tal arresto sus opiniones que, por su parte, todo debate quedaba nulificado. En ambos casos, yo espeté mis criterios contrarios con igual firmeza e igual pobreza argumental, por lo cual abandonamos los temas de discusión precipitada y prudentemente, sin mayores explicaciones, como si no hubiesen surgido a la luz. Ambas conversaciones cambiaron de rumbo en un rápido, tácito y disimulado acuerdo. No estábamos hechos para discutir entre nosotros.

Si no fue una común pasión por la controversia, ¿qué nos unió? Es muy probable que influyera la similitud —toda particularidad aparte— de las vías que cada uno de nosotros siguió para llegar a coincidir en una amplia profesión que dio pleno sentido a nuestras vidas. Pudiera afirmarse sintéticamente que para alcanzar las respectivas metas anduvimos por sendos caminos equivocados; pero en términos más amables se diría que ambos buscamos en nuestras carreras aquellos resquicios por los que nuestras inclinaciones pudieran expresarse en forma más satisfactoria. Constantino era un químico que incursionó en la fotografía, en la historia colonial, en el estudio del arte, en la tecnología del pasado, en las formas de expresión indígena. Por mi parte, y abreviando el relato, diré que fui abogado. Nos encontramos en el ejercicio de actividades demasiado diversas a la oficialidad de nuestros títulos, incursionando con frecuencia, simultáneamente, en dos o más campos académicos.

Para los amantes de la especialidad encajonada, de la definición exacta y absoluta de las disciplinas científicas, de la delimitación estanca de la práctica profesional y de la justeza de la certificación académica, éramos practicantes foráneos de actividades imprecisas, difícilmente etiquetables. Los estudios posteriores, con sus correspondientes certificaciones universitarias, no lavaron del todo nuestra original extranjería.

<sup>1</sup> Aristóteles, *Moral, a Nicómaco*, Libro IX, cap. X.

---

Nos unió, pues, la empatía de los forasteros permanentes, con todas las ventajas y desventajas de tal condición.

El manejo de un vocabulario de términos heterogéneos, nacido del constante paso de un campo de la ciencia a otro, tiene aspectos tanto positivos como negativos. Colocados en la interdisciplinariedad crónica, los forasteros permanentes hemos de convertirnos, más que en políglotas, en usuarios de las jergas de los diversos oficios. Se amplía así la comunicación entre colegas; pero el dominio lingüístico de la jerga profesional no es fácil ni para los propios especialistas, y con la multiplicación del léxico hay el peligro de aproximarse a las figuras de algunos personajes de Umberto Eco —Salvatore, el Baudolino púber— cuyos discursos eran intuitos por todos y cabalmente entendidos por ninguno.

Pese a todo, predomina en los forasteros crónicos una gran virtud: podemos entender muy claramente la necesidad de que las ciencias del hombre construyan una pirámide jerárquica que tenga como base el ejercicio de la especialización extrema y como cúspide —en el nivel más abstracto y comprensivo— una ciencia holística que enfoque el aspecto social del ser humano. Si en el concierto de las diversas ciencias nos llamamos historiadores, antropólogos, arqueólogos, etnólogos, etnógrafos, lingüistas, sociólogos..., debemos reconocer que es necesaria la cobertura de una ciencia madre que pudiera denominarse historia o antropología o ciencia social o, usando el plural, ciencias del hombre.

10 | En varias ocasiones he propuesto que esta ciencia se llame historia,<sup>2</sup> dando al término, como podrá suponerse, un sentido suficientemente amplio. Creo que la propuesta es acertada, pero no política. En numerosas ocasiones ha provocado injustos desabrimientos entre los especialistas, que han visto en ella el propósito de “subordinar” el resto de las disciplinas a la mía propia. Pero no poseo tan infantiles intenciones, ni es mi afán constituir categorías de gremios, sino contribuir a la estructuración del conocimiento. Defiendo, en cambio, que cualquier producto social sólo adquiere su verdadera dimensión cuando es referido a la sociedad en su conjunto. Por ello tiene que ser estudiado en una primera y en una definitiva instancia por esa ciencia holística que debiera tener por objeto, como dijera Vilar, “la dinámica de las sociedades humanas”.<sup>3</sup> Más allá de las etiquetas aplicables a dicha ciencia, estarían su objeto y su función: el objeto, los procesos de transformación de las sociedades humanas desde la perspectiva de su diversidad; la función, permitir que —remontando la especificidad de los enfoques, los métodos y las técnicas— las ciencias y las disciplinas particulares se intercomunicuen para abarcar congruentemente a las sociedades humanas desde los innumerables ángulos de la observación científica.

<sup>2</sup> He tomado la demoninación de la clásica propuesta de Marx y Engels en *La ideología alemana*, trad. de Wenceslao Roces, México, Grijalbo, 1987 [textos suprimidos], p. 676.

<sup>3</sup> Pierre Vilar, *Iniciación al vocabulario del análisis histórico*, 3a. ed., Barcelona, Crítica/Grijalbo, 1981, p. 43.

Mucho nos hubiera agradado a Constantino y a mí divagar sobre las razones que fortalecieron nuestra amistad, incluida entre ellas la empatía de forasteros crónicos. Hubiéramos intercambiado las experiencias de nuestras incursiones en los ámbitos académicos supuestamente ajenos, y hubiéramos elucubrado sobre la ciencia madre. La ocasión no surgió; pero otras ocasiones dieron pie a muchas diversas cuestiones que alcanzaron plenamente los valores de las charlas placenteras. ¿Y la ciencia madre? Pudiera abundarse sobre el tema; pero todo discurso sin derroteros tiene la ventaja de contar con un punto final intempestivo, y sin derrotero recuerdo mi entrañable amistad con Constantino.



Misión de San Miguel Concá, Querétaro. Pila bautismal. Foto: Constantino Reyes-Valerio, 1961. Fototeca de la CNMH, INAH, neg. CCCLXXV-12.



Misión de Santa María de la Purísima Concepción del Agua de Landa, Querétaro. Vista general. Foto: Constantino Reyes-Valerio, 1961. Fototeca de la CNMH, INAH, neg. CCCLXXVI-38.



Misión de Santa María de Landa, Querétaro. Primer cuerpo de la portada. Foto: Constantino Reyes-Valerio, 1961. Fototeca de la CNMH, INAH, neg. CCCLXXV-23.

12 |



Misión de Santa María de Landa, Querétaro. Detalle de la portada. Foto: Constantino Reyes-Valerio, 1961. Fototeca de la CNMH, INAH, neg. CCCLXXVI-45.

---

## Constantino Reyes

JORGE ALBERTO MANRIQUE\*

Hago memoria de Constantino Reyes y recuerdo que él asistía a la clase de Arte Colonial en la Facultad de Filosofía y Letras, que impartía don Francisco de la Maza. Esa cátedra la instauró don Manuel Toussaint, historiador e historiador del arte, quien también fundó el ahora Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, primero con el nombre de Laboratorio de Arte, semejante al que había en Sevilla. Cuando don Manuel se retiró de la cátedra, en su lugar quedó Francisco de la Maza, quien fue su discípulo y persona muy prominente.

| 13

La Facultad se encontraba en San Cosme, en Mascarones, en lo que fue la casa de campo del conde de Orizaba, el nombre proviene de las cabezas de mascarones esculpidas en la fachada. Ya en San Cosme, la clase de De la Maza tenía mucho éxito, por su sabiduría, la forma de expresarse, su amor al arte —no sólo arte colonial—, su inteligencia y gran generosidad.

En el salón hacían falta lugares, pues había muchos alumnos inscritos, algunos eran oyentes de otras facultades o de otras partes. La situación se mantuvo en la ahora Ciudad Universitaria, a pesar de que entonces parecía estar ubicada en el fin del mundo. Ahí conocí a Constantino, que era como yo, asiduo a las clases y a las numerosas conferencias que dictaba De la Maza, y también a las excursiones que él organizaba a diferentes lugares; ahí aprendimos mucho sobre arte colonial, y también sobre las relaciones humanas. Así se fincó nuestra amistad.

Cuando Constantino estaba en el Instituto Nacional de Antropología e Historia, me contaba que viajaban muchas veces con Jorge Gurría Lacroix —entonces subdirector del INAH— para visitar y conocer pueblos, conventos, iglesias, a veces sitios raros o

\* Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

---

insólitos. Así dio cuenta de monumentos prácticamente desconocidos que estudió y fotografió junto con innumerables imágenes que archivó.

Cada uno siguió su propio camino, pero coincidimos porque nuestros intereses eran cercanos y nuestros maestros y colegas también lo eran.

Desde luego, Constantino se ocupó del arte novohispano, sus trabajos y fotografías así lo prueban. Pronto le resultó más interesante dedicarse a las primeras décadas posteriores a la Conquista. Su antecedente de químico bacteriólogo, sus estudios en historia y su afición por la arqueología le dieron bases sólidas para los trabajos que inició.

Las excursiones de De la Maza en los años cincuenta le ayudaron a definir su interés por las obras de arte, específicamente las del siglo XVI, que eran las que le parecían extrañas a la cultura europea. Cada vez recopilaba más imágenes fotográficas, leía libros, crónicas y estudios para explicarse el cómo y el por qué de las obras de arte y cuál era su sentido. Constantino pudo hacerse de un acervo valiosísimo, al mismo tiempo empezó a escribir en revistas académicas, como el *Boletín del INAH*, para dar a conocer sus hallazgos y comentar sus ideas.

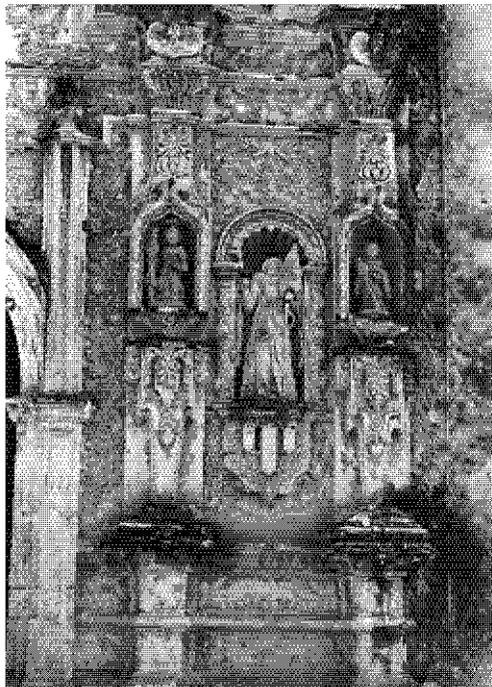
En 1958 ingresó al Instituto Nacional de Antropología e Historia y en 1960 aparecieron sus primeros trabajos: *Tepalcingo* y *Trilogía barroca*. En éstos se refiere a monumentos del siglo XVIII pero que tienen relación con las obras del siglo XVI. En *Juan Gersón. Tlacuilo de Tecamachalco* (1964) entra de lleno al tema de su interés: los artistas indios en las pinturas del sotocoro de la iglesia.

14 | Varios de sus artículos son, de alguna forma, lo que conformaría su obra mayor. Obtuvo una beca de la Fundación Guggenheim en 1973. Con el antecedente de lo que había hecho en historia, en historia del arte, arqueología, y además su acervo de imágenes, decidió ir a Europa. Su interés era buscar en los archivos y ver las obras que pudieran relacionarse con las obras mexicanas del siglo XVI, compararlas, ver semejanzas y diferencias. Además entró en contacto con otros investigadores en áreas afines, como el estadounidense George Kubler, de la Universidad de Yale, o el español Diego Angulo Íñiguez, de Madrid.

Como resultado de todo esto, y aunado a sus investigaciones, concretó su obra: *Arte indocristiano* que se publicó en 1978. En ésta se ocupa primero de la problemática del indio después de la Conquista de México, y en varios capítulos se refiere a la vida monástica en Europa como antecedente de la evangelización en Nueva España; avanza con las tres órdenes religiosas: franciscanos, dominicos y agustinos, y las escuelas de los conventos. Combina texto e imágenes con numerosos ejemplos.

En la segunda parte de esta obra enfrenta el problema del arte en el siglo XVI. Pasa por los testimonios históricos de la época de la Conquista y el concepto de la belleza en los conventos, y se centra en el arte, sus formas y sentidos.

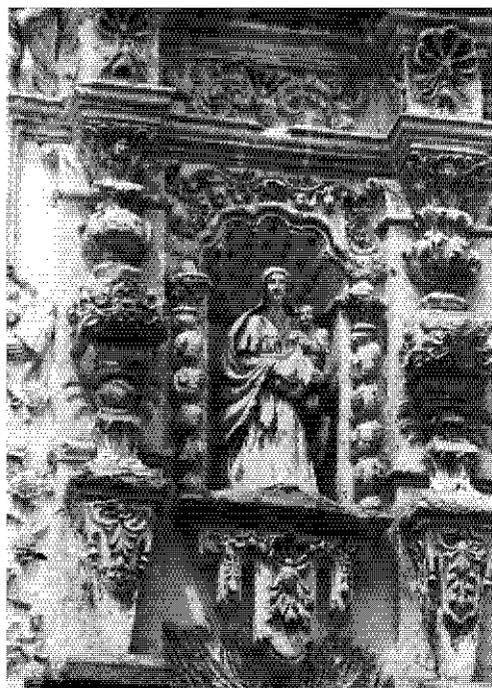
Constantino hace memoria de los estudios que se habían ocupado del fenómeno artístico en esta centuria, es decir, las investigaciones de los historiadores e historiadores de arte que habían notado las diferencias entre el arte que se hacía en Nueva



Misión de Santa María de Landa, Querétaro. Detalle del primer cuerpo de la portada. Foto: Constantino Reyes-Valerio, 1961. Fototeca de la CNMH, INAH, neg. CCCLXXVI-43.



Misión de Nuestra Señora de la Luz de Tancoyol, Querétaro. Vista. Foto: Constantino Reyes-Valerio, 1961. Fototeca de la CNMH, INAH, neg. CCCLXXV-39.



Misión de Nuestra Señora de la Luz de Tancoyol, Querétaro. Detalle de la portada. Foto: Constantino Reyes-Valerio, 1961. Fototeca de la CNMH, INAH, neg. CCCLXXV-44.



Misión de Nuestra Señora de la Luz de Tancoyol, Querétaro. Detalle de la portada. Foto: Constantino Reyes-Valerio, 1961. Fototeca de la CNMH, INAH, neg. CCCLXXV-49.

---

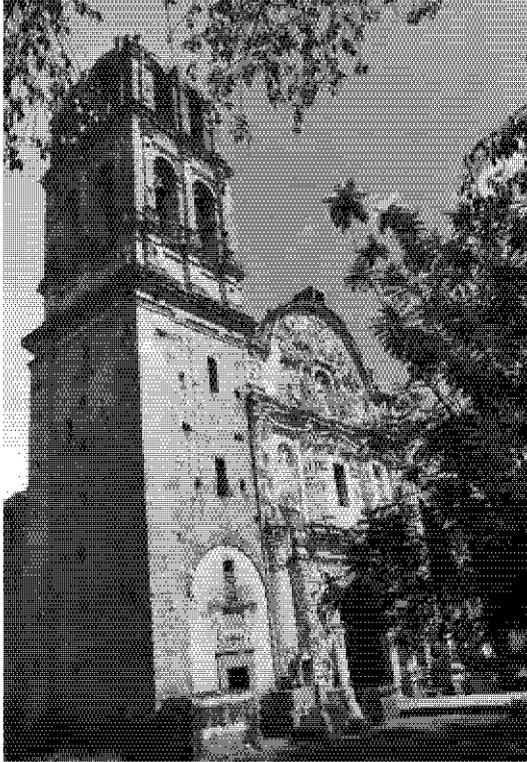
España y lo que se hacía en Europa; entre ellos Manuel Toussaint, Luis MacGregor, Diego Angulo, George Kubler. Pero para él las explicaciones eran insuficientes.

El pintor, escritor, poeta e historiador del arte José Moreno Villa —quien llegó a México tras la derrota de la República española, y cobijado en la Casa de España y después en el Colegio de México— propuso el término “tequitqui” que utilizó en dos de sus obras: *La escultura colonial mexicana*, de 1942, y *Lo mexicano en las artes plásticas*, de 1948. Él encontró en el *Vocabulario* de Alonso de Molina (1571) la voz “tequitqui. pechero, trabajador o tributario” y la asimiló al término “mudéjar”, que quiere decir tributario en castellano. Mudéjar es el arte que hacían los árabes sujetos a los señores y reyes cristianos. Dice Moreno Villa: “propongo la antigua voz mexicana tequitqui, o sea, tributario...”

Reyes-Valerio recuerda en su libro *Arte indocristiano* que el término corrió “con inmensa fortuna”. Así fue. Él decía que su función era deshacer las mentiras que decían otros. Este libro está abocado a criticar el vocablo que Moreno Villa había propuesto: no es nada más una palabra la que está en juego, sino el sentido del arte del siglo XVI. Así, Constantino propone la expresión “arte indocristiano” que aparece después de la Conquista, cuando los indios, sujetos al poder español, perdieron su propia religión en la evangelización, de grado o a la fuerza. Para él este fenómeno artístico y social es la esencia de lo indocristiano.

16 | A lo largo del libro pudo hacer una discusión seria sobre diversos temas y se apoyó en la cantidad extraordinaria de imágenes en fotografías y dibujos que había conservado. Además, elaboró cuadros sobre maestros oficiales y aprendices de la escultura y otros motivos con “influjo prehispánico”, etcétera, así como un mapa. Como dice Constantino Reyes-Valerio en el epílogo: “aunque hemos buscado una explicación del porqué y del cómo el hombre intervino en la factura del arte indocristiano, todavía hay mucho por hacer...” Sus libros muestran cómo hay que hacer.

El currículum de Constantino Reyes-Valerio es muy rico: su carrera de químico bacteriólogo, sus grados en historia, sus cincuenta años en el Instituto Nacional de Antropología e Historia, sus cargos como profesor en la Escuela de Restauración, sus aportaciones al descubrimiento del color azul maya, y sus distinciones, como ser miembro del Sistema Nacional de Investigadores e investigador emérito del INAH. Al recordar al colega y amigo quise destacar una obra muy importante, donde se conjugan sus preocupaciones en el arte y en la historia y su manera de concebir el quehacer del historiador del arte.



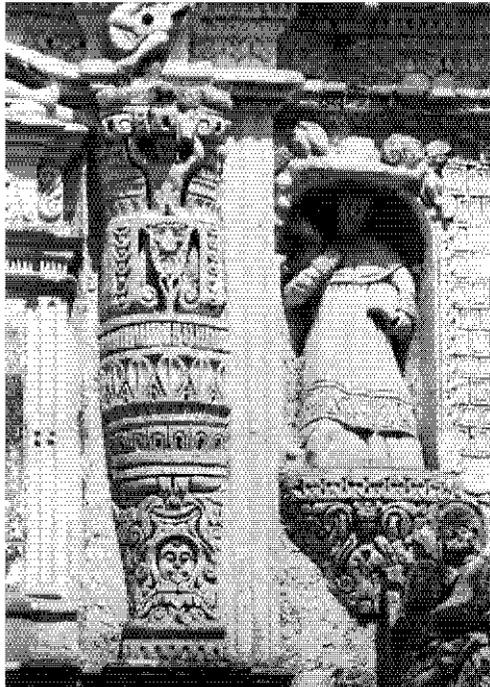
Templo de Santa María Jolalpan, Puebla. Foto: Constantino Reyes-Valerio, 1960. Fototeca de la CNMH, INAH, neg. CCCXLIV-2.



Templo de Santa María Jolalpan, Puebla. Portada. Foto: Constantino Reyes-Valerio, 1960. Fototeca de la CNMH, INAH, neg. CCCXLIV-4.



Templo de Santa María Jolalpan, Puebla. Detalle del remate de la portada. Foto: Constantino Reyes-Valerio, 1960. Fototeca de la CNMH, INAH, neg. CCCXLIV-15.



Templo de Santa María Jolalpan, Puebla. Detalle del segundo cuerpo de la portada. Foto: Constantino Reyes-Valerio, 1960. Fototeca de la CNMH, INAH, neg. CCCXLIV-29.



Templo de Santa Ana, Santa María Jolalpan, Puebla. Fachada. Foto: Constantino Reyes-Valerio, 1960. Fototeca de la CNMH, INAH, neg. CCCLIV-59.



Templo de Santa Ana, Santa María Jolalpan, Puebla. Detalle del primer cuerpo de la portada. Foto: Constantino Reyes-Valerio, 1960. Fototeca de la CNMH, INAH, neg. CCCLIV-61.



Templo de Santa Ana, Santa María Jolalpan, Puebla. Pila de agua bendita. Foto: Constantino Reyes-Valerio, 1960. Fototeca de la CNMH, INAH, neg. CCCXLIV-57.

---

## Constantino Reyes-Valerio. Investigador y fotógrafo

MARIANO MONTERROSA PRADO\*

Una de las actividades menos conocidas de Constantino Reyes-Valerio fue la de fotógrafo, y fue en el *Boletín del INAH*, en su primera época, donde publicó muchos trabajos que no solamente tienen el mérito de la excelente calidad, sino que en su mayoría se refieren a monumentos históricos que hasta el momento de su publicación no se conocían. Desgraciadamente, cuando se publicaron no siempre se tuvo el cuidado de que llevaran la firma del autor.

De las imágenes que llevan su crédito, la de la portada del *Boletín del INAH* correspondiente al núm. 5, de julio de 1961, es una fotografía de la fachada del templo de Jalpan de Serra, en la Sierra Gorda, del estado de Querétaro. En esta región se encuentran cinco de las más destacadas portadas de templos franciscanos del siglo XVIII: Jalpan, Concá, Landa, Tancoyol y Tilaco. En la revista del INAH aparecen sólo cuatro de las fachadas de las misiones, pues cuando hicimos el viaje, en la Semana Santa de 1960, los caminos de la sierra eran verdaderamente caóticos: brechas de tierra y piedra con más hoyos que tierra plana, lo que nos impidió llegar a Tilaco, el cual visitamos al año siguiente Jorge Gurría, Constantino Reyes y el que esto escribe. Conocimos Tilaco y al padre Miracles, un franciscano que ya goza fama de santo. No sé la razón de por qué esta última misión, que también fue plasmada por Constantino, no se publicó; los negativos y fotografías se conservan en la Fototeca de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos del INAH. Las imágenes se acompañan con un breve artículo, que trata de cómo llegar a las misiones en esos años, pues eran muy pocos los caminos pavimentados en la región de la Sierra Gorda.

En el *Boletín del INAH* núm. 9 (septiembre de 1962), se publicaron dos fotografías en color del llamado “Nicho de Hueyapan”, el cual encontramos en la población del mismo nombre, en el estado de Morelos. Se trata de un nicho de madera labrado por

\* Dirección de Estudios Históricos, INAH.

Higinio López, llamado “El maestro de Zacualpan”, que vivió entre los siglos XVIII y XIX, por lo cual su trabajo se considera como un barroco republicano. En el mismo se representa a Jesucristo en una de sus caídas rumbo al Calvario, también llamada la Vía Dolorosa, acompañado de otras escenas como la del pecado original con Adán y Eva, el Arcángel San Miguel, Cristo azotado en la columna, el gallo que le cantara a San Pedro, los cuatro evangelistas y muchos ángeles niños. Las fotografías se acompañan con un breve artículo y ambos fueron firmados por Constantino.

A principios de 1960 también visitamos el santuario de Tepalcingo, recorrido que aprovechó Constantino para preparar un estudio iconográfico de la portada del templo. El texto y las 36 gráficas se publicaron posteriormente, en ese mismo año; hoy es un librito casi imposible de encontrar.<sup>1</sup>

Este viaje nos permitió conocer otros cuatro templos, tan interesantes como el propio Tepalcingo, por sus portadas barrocas ricamente ornamentadas con temas iconográficos. Los pueblos son Tzicatlán, Tlancualpicán y dos templos en Santa María Jolalpan, todos en el estado de Puebla. Los dos primeros conservan sus portadas barrocas, son más pequeñas que la de Tepalcingo e incluso que las dos de los templos de Santa María Jolalpan, donde la portada de la iglesia principal nada tiene que envidiarle a Tepalcingo. La otra capilla, llamada Santa Ana, de portada con columnas salomónicas, es sumamente sobria. Producto de ese viaje es la *Trilogía barroca*, libro que ilustró Constantino con 20 fotografías.<sup>2</sup>

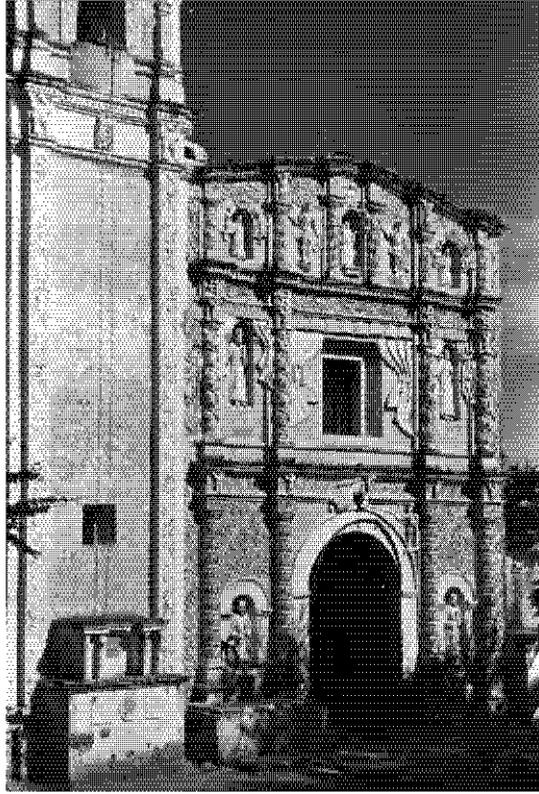
En otra ocasión, durante un recorrido por el estado de Puebla tuvimos la suerte de encontrar en Huatlatlauca un convento agustino perdido en una región, que en la actualidad es un verdadero desierto de polvo blanquecino; la gente dice que ello se debe a que en los tiempos virreinales toda esta zona fue de explotación de cal, la cual se encuentra en piedra y sólo poniéndola al fuego se obtiene el polvo. Para ello se usaba madera, la cual ardía por largo tiempo (más de 24 horas) hasta alcanzar altas temperaturas, y así se llegaba a obtener la cal en polvo. Esa es la razón porque hoy no existen árboles en la zona.

Cuando hicimos el viaje hasta el convento, el camino era una terracería que dejaba a los viajeros blancos de polvo. Hoy ya existe una carretera pavimentada, y en ciertos tramos se puede ver lo que era el camino original.

El convento consta de templo y claustro, la iglesia es de una sola nave con techumbre plana, sostenida por enormes vigas de madera, talladas y policromadas; así como dos hiladas de zapatas que reciben las citadas vigas. Destaca por su elaborada ejecución el coro. Una gualdra de ahuehuete, labrada y policromada, lo sostiene, al igual que la balaustrada.

<sup>1</sup> Constantino Reyes-Valerio, *Tepalcingo*, México, Dirección de Monumentos Coloniales-INAH (Monumentos Coloniales, núm. 11), 1960.

<sup>2</sup> Constantino Reyes, *Trilogía barroca*, México, Dirección de Monumentos Coloniales-INAH (Monumentos Coloniales, núm. 12), 1960.



Templo de Santa María de la Asunción, Tlancualpicán, Puebla. Portada. Foto: Constantino Reyes-Valerio, 1960. Fototeca de la CNMH, INAH, neg. CCCXLVII-37.



Templo de Santa María de la Asunción, Tlancualpicán, Puebla. Detalle de la portada. Foto: Constantino Reyes-Valerio, 1960. Fototeca de la CNMH, INAH, neg. CCCXLVII-40.

Sin embargo lo más importante de este conjunto son las pinturas murales que pueden fecharse a finales del siglo XVI; claramente renacentistas, con santos de la orden y alusiones a la Tebaida, así como en el claustro alto un mural con la muerte como cazadora de seres humanos. Las fotos son de Constantino Reyes y el pequeño artículo que las acompaña de Jorge Gurría Lacroix.<sup>3</sup>

En el núm. 11 del mismo *Boletín INAH* (marzo 1963), entre las páginas 14 y 15 se publicó un artículo con una fotografía en color del templo de la Merced de Quecholac, Puebla, ambos de la autoría de Constantino Reyes. En el mismo número, en la página 21, dos fotografías más de Constantino acompañan otro texto sobre las pinturas del socoro de Tecamachalco, Puebla, firmado por Jorge Gurría Lacroix, con interesantes datos documentales de Rosa de Lourdes Camelo. Esas dos imágenes forman parte del grupo de ilustraciones publicadas en el número 12 del mismo *Boletín* (junio de 1963, páginas 9 y 10), donde Constantino da a conocer la *Biblia* de donde salieron los grabados que se utilizaron para pintar el coro del templo conventual. Posteriormente apareció el libro, con 60 ilustraciones, donde los tres investigadores dieron a conocer su descubrimiento.<sup>4</sup>

En el *Boletín INAH* núm. 19 se dio la noticia, por medio de un artículo con imágenes de Constantino, sobre el muy bello e interesante acueducto de Matlala que ya había dado a conocer don Manuel Romero de Terreros, quien sin embargo no sabía sobre su existencia, porque su conocimiento lo debía a una pintura de Eugenio Landesio, quien lo pintó durante una estancia en la hacienda de Matlala, propiedad de la familia García Icazbalceta en el siglo XIX, y donde algunos de sus miembros están sepultados en la capilla de la propiedad. El acueducto es obra del arquitecto Lorenzo de la Hidalga, quien vivió varios años en Europa, donde seguramente conoció el *Pont du Gard*, acueducto levantado por los romanos cerca de Marsella, en Francia, pues el acueducto de Matlala lo recuerda mucho.<sup>5</sup>

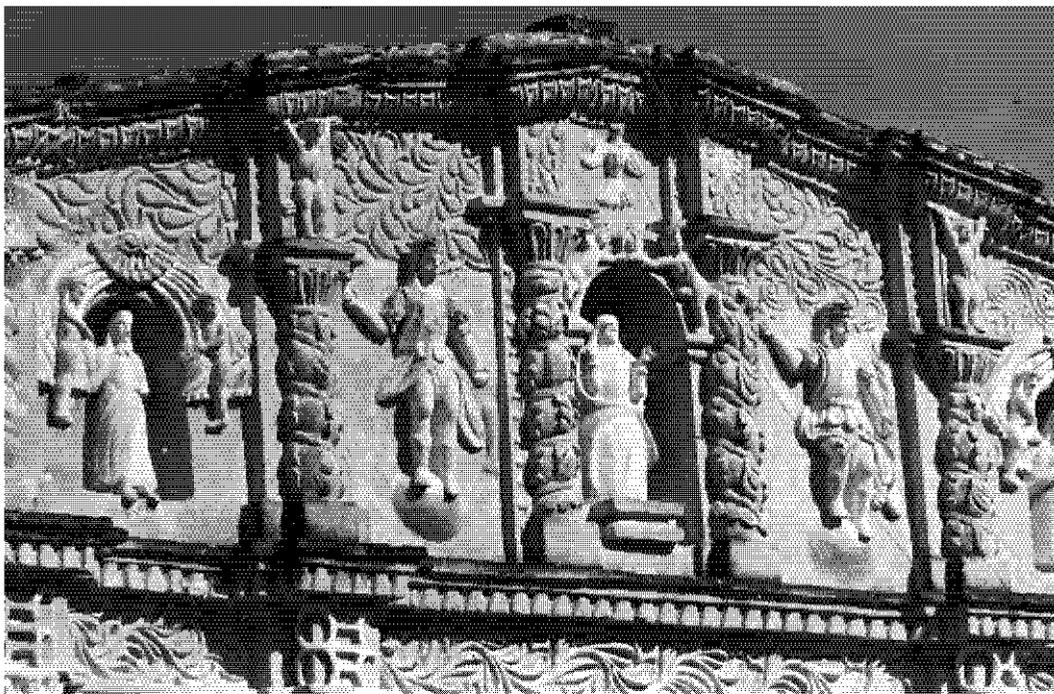
En junio de 1965, en el *Boletín INAH* núm. 20, se publicó una serie de 48 fotografías de un viaje que realizaron Jorge Gurría, el doctor Eusebio Dávalos, Constantino Reyes, Fernando Lozano y el arquitecto Miguel Messmacher, entre otras personas, a Baja California, con el propósito de conocer la situación en que se encontraban las misiones levantadas por los frailes de la época virreinal en la península. Las imágenes fueron tomadas por Constantino, y en el archivo fotográfico del INAH se encuentra el resto de la colección fotográfica entonces reunida. En el *Boletín del INAH* el aludido texto corresponde al arquitecto Miguel Messmacher y a Jorge Gurría Lacroix.

En el núm. 23 del *Boletín del INAH* (marzo de 1966, páginas 1 a 3) se publicó un ar-

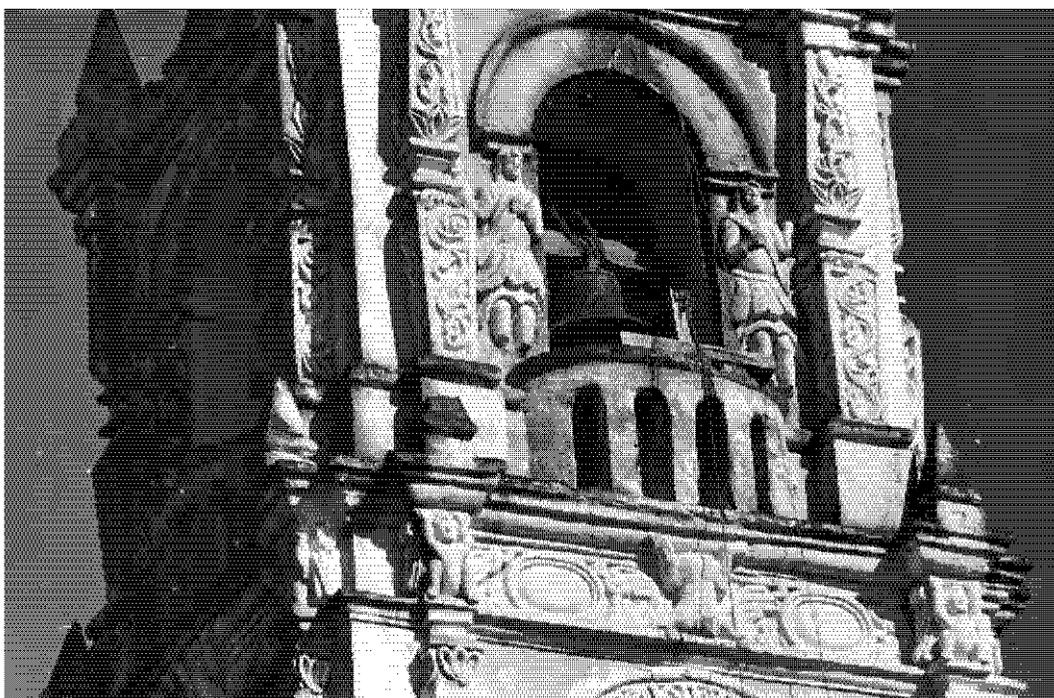
<sup>3</sup> *Boletín INAH*, núm. 10, México, diciembre de 1962, pp. 3-4.

<sup>4</sup> Jorge Gurría Lacroix, Rosa de Lourdes Camelo y Constantino Reyes-Valerio, *Juan Gersón, Tlacuilo de Tecamachalco*, México, Dirección de Monumentos Coloniales-INAH-SEP (Monumentos Coloniales, 16), 1964.

<sup>5</sup> Mariano Monterrosa Prado, "El acueducto de Matlala", *Boletín INAH*, núm. 19, marzo de 1965, México, pp. 5-7.



Templo de Santa María de la Asunción, Tlancualpicán, Puebla. Remate de la fachada. Foto: Constantino Reyes-Valerio, 1960. Fototeca de la CNMH, INAH, neg. CCCXLVII-44.



Templo de Santa María de la Asunción, Tlancualpicán, Puebla. Detalle de la torre. Foto: Constantino Reyes-Valerio, 1960. Fototeca de la CNMH, INAH, neg. CCCXLVII-50.

título sobre una capilla localizada en el pueblo de San Lorenzo Riotenco, obra del siglo XVII que fue modificada en el XVIII, según dicen los vecinos, para poder dar espacio a un retablo que les obsequiaron del Colegio de San Martín Tepotzotlán. La transformación consistió en levantar una nueva nave que convirtió la de la capilla del siglo XVII en el transepto de la nueva capilla. Así, la portada original se volvió la portada lateral, la nave se convirtió en el transepto y el ábside en la actual capilla de San Lorenzo Mártir. Las fotografías son de Constantino, que, como buen amigo que era, con frecuencia ilustraba los artículos o los libros de sus compañeros; un ejemplo es la tesis del maestro Carlos Martínez Marín, *Tetela del Volcán...*, la cual posteriormente publicó la UNAM. Tesis y libro fueron ilustrados por Constantino Reyes.<sup>6</sup>

Otra buena noticia nos dio Constantino cuando descubrió que las pinturas del friso alto del muro conventual de Ixmiquilpan, en el estado de Hidalgo, estaban pintadas sobre papel de amate, es decir que en rigor no se trataba de pintura mural sino de pintura pegada al muro, como la del socoro del templo conventual de Tecamachalco, en el estado de Puebla; este descubrimiento lo publicó, con fotos y texto, en el número 27 del *Boletín del INAH* (marzo de 1967). Este número fue abundante en noticias, al darse a conocer mediante una fotografía de Constantino una imagen de san Gabriel plasmada por Cristóbal de Villalpando, uno de los grandes pintores novohispanos no sólo por su calidad pictórica, sino por el gran número de pinturas que nos dejó. El óleo lo encontramos en el templo de Santa María Magdalena Ocotitlán, municipio de Metepec, Estado de México, se publicó en la página 37, con un texto de Rosa de Lourdes Camelo. Además, este número contiene una imagen a color, también de Constantino, del retablo del convento dominico de Tepapayeca, en Puebla, obra del siglo XVI, cuyo claustro fue restaurado por órdenes de Jorge Gurría. Este convento era uno de los monumentos virreinales hasta entonces no conocidos.

En el número 29 del *Boletín del INAH* (septiembre de 1967) Constantino intentó descubrir, mediante un artículo que tituló “Una pintura indígena en Cuauhtinchan” y que enriqueció con cuatro fotografías, el porqué a los lados de una pintura de la Virgen María aparecen el águila y el jaguar, en lugar de los ángeles o las santas vírgenes que generalmente eran sus acompañantes. Otro trabajo interesante, con texto e ilustraciones de Constantino, apareció en el número 30 del *Boletín* (diciembre de 1967), con el título de “El escultor indígena de Tetepango”, uno de los templos donde aparece claramente la mano indígena, tema que llevaría a Constantino a escribir su libro *Arte indocristiano*.<sup>7</sup> El artículo se presenta con cuatro ilustraciones de la portada de este templo.

Dentro de la búsqueda de obras de mano indígena, Constantino publicó, acompañado de seis fotografías, el artículo titulado “La pila bautismal de Zinacantepec”, Estado de México, en el *Boletín del INAH* núm. 31, de marzo de 1968.

<sup>6</sup> Carlos Martínez Marín, *Tetela del Volcán. Su historia y su convento*, México, IIH-UNAM, 1968.

<sup>7</sup> Constantino Reyes-Valerio, *Arte indocristiano*, México, Escuela Nacional de Restauración Manuel del Castillo Negrete-INAH, 1978.



Templo de San Lucas, Tzicatlán, Puebla. Fachada. Foto: Constantino Reyes-Valerio, 1960. Fototeca de la CNMH, INAH, neg. CCCLIH-54.

---

En un artículo de Rosa de Lourdes Camelo y Jorge Gurría, acerca de las poblaciones de Felipe Ángeles —antes llamado San Pablo de las Tunas—, San Salvador el Seco y Aljojuca, en el estado de Puebla, Constantino participó con tres fotografías, aquí sí con el correspondiente crédito, en el *Boletín del INAH* núm. 32, de junio de 1968. El mismo número incluye su investigación titulada “El retablo de Santiago Tlatelolco”, acompañada de cuatro fotos.

Asimismo, en el *Boletín del INAH* núm. 40 Constantino presenta el retablo poco conocido del templo de San Bartolomé Solotepec, Estado de México, lo acompaña con dos fotografías de su autoría. En el número 41, como complemento de aquel artículo publica el contrato para su fabricación signado por el maestro ensamblador Francisco Xavier de Olivares, en 1726.

Probablemente sean centenares de fotografías las que Constantino tomara en su vida, muchas de ellas se conservan en el Archivo Fotográfico del INAH y otras están resguardadas en el archivo de la CNMH, que en ese entonces participara del espacio de la Escuela de Restauración Manuel del Castillo Negrete, hoy Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRYM), ubicada en Churubusco, escuela donde fue maestro de fotografía y es seguro que su familia conserva gran parte de su obra, que por largos años plasmó a través de su cámara.



Templo de San Lucas, Tzicatlán, Puebla. Detalle de la portada. Foto: Constantino Reyes-Valerio, 1960. Fototeca de la CNMH, INAH, neg. CCCLIII61.

---

## Constantino Reyes. Recuerdos para platicar después

CARLOS NAVARRETE CÁCERES\*

Francisco de la Maza fue un catedrático incomparable, sin solemnidades, generoso en las aulas y en las conversaciones incidentales “en torno de una mesa de cantina”, en el autobús durante las excursiones semanales a templos y conventos, frente a los cuales derramaba sabiduría. Su carisma lo rodeó de un grupo permanente de estudiantes, cuyas afinidades estéticas y el gusto por la arqueología, la historia y el arte lo convirtieron en círculo de amigos.

El conjunto de discípulos lo conformaban Carlos Martínez Marín, Raúl Flores Guerrero, Xavier Moyssen, Mario Vásquez, Rosa Camelo, Íker Larrauri, Miguel Messmacher, Jorge Angulo, Alfonso Muñoz, Carlos Navarrete, Luis Luján Muñoz... y un pedante sujeto que no le dirigía la palabra a nadie. Por aparte, a las excursiones iba un compañero que se llevaba bien con el maestro, casi nunca se quedaba a escuchar sus explicaciones por dedicarse casi obsesivamente a fotografiar los monumentos, cargando por doquier una pesada bolsa repleta de equipo fotográfico y un sólido tripié. En una ocasión, en Calpan, al terminar la explicación de las capillas posas, prestos a abordar el autobús, el individuo aquel soltó una frase despectiva pensando encontrar eco en nosotros: “Ese viene sólo a turistear... ahí con sus fotitas presumiendo cámaras”. Se oyó la voz de Raúl Flores Guerrero: “Ése se llama Constantino Reyes, y sabe más de lo que vas a lograr aprender en toda la vida”. Exageramos la risa. El individuo en cuestión no regresó.

Muchos trabajos de Francisco de la Maza fueron ilustrados por Constantino, que a su ojo fotográfico agregó las enseñanzas analíticas que aquél le transmitiera. Muchas páginas de De la Maza, al margen de sus interpretaciones, quedan como magnífica literatura, y en este salto de calidad las láminas se integran y adquieren valor de fotografías de arte.

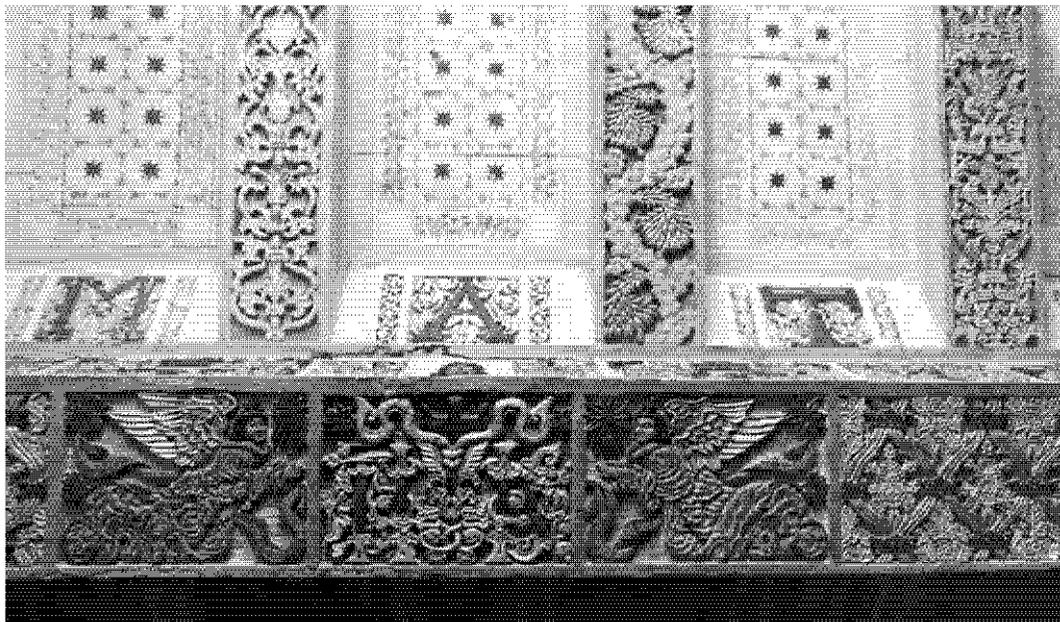
La mano del maestro se siente en la forma como Constantino describió los tres templos (en realidad son cuatro) de la *Trilogía barroca* (1960), contrapunto de la imagen

\* Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM.



Ex convento de Santa María de los Reyes, Huatlatlauca, Puebla. Interior del templo. Foto: Constantino Reyes-Valerio, 1963. Fototeca de la CNMH, INAH, neg. CDXXII-9.

28 |



Templo de Santa María de los Reyes, Huatlatlauca, Puebla. Artesonado del templo. Foto: Constantino Reyes-Valerio, 1963. Fototeca de la CNMH, INAH, clasificación A13, T-22, p. 24.

---

con la descripción escrita, disección del conjunto y el detalle. Un sistema de análisis y dos formas de aplicarlo: la esquematización de un retablo con el que De la Maza ilustró sus *Retablos dorados en la Nueva España*, en el alumno se vuelve detallada iconología, “siguiendo un orden establecido para integrar una lección teológico-simbólica”, expresado en un resumen gráfico de patrón triangular como el triángulo de Dios.

Sobre los escritos de Constantino podrían llenarse páginas y no es el propósito de estas notas emprender una bibliografía. Me referiré a los títulos que despertaron en mí el deseo de conocer los lugares por él mencionados y que motivaron algunas de nuestras conversaciones.

Constantino fijaba detalles de la arquitectura, la descomponía y la “armaba” a través de la lente. El arbotante cobraba vida propia, los acantos del capitel mostraban diferencias. ¿Por qué razón la columna lateral es más delgada que las demás? ¿A dónde conduce este absurdo corredor ciego? No fácilmente aceptaba sorpresas, ni explicaciones fáciles. Desentrañaba leyendas. A las pocas horas o semanas después de una plática sonaba el teléfono —en ocasiones en cómodas tres de la mañana— y era él preguntando por algún detalle que se nos había escapado o para exponer una respuesta. Que si la imagen del Señor del Encino de Aguascalientes muestra más alargado el brazo izquierdo, desclavado, Constantino replicaba: “¿No tendrá que ver con aquel pasaje de la crucifixión?”

[...] Jesús extendido sobre el madero, clavo puntiagudo penetra la carne, rompe los nervios y rasga las venas de su mano derecha a golpes de martillo, como la mano izquierda no llega al agujero señalado de antemano, átanla con cordeles y tiran del brazo con tanta inhumanidad, que le descoyuntan los huesos [...]

La idea de un boletín informativo para el INAH fue de Jorge Gurría Lacroix, respetable académico, radiante de optimismo y humor. Lo platicó mucho con un grupo de colaboradores, y preparó dos números con la colaboración de Rosa Camelo, Mariano Monterrosa y Constantino; se los presentó al doctor Eusebio Dávalos Hurtado, quien se entusiasmó, autorizando la publicación.

Mucha gente botó a la basura los dos primeros números. Los juzgaron un boletín más de los que periódicamente se planean para ego de cada nueva administración. Pronto aumentó de páginas y dio cabida a noticias comentadas y pequeños artículos, y principió una época rica en notas por su cantidad y calidad. En el *Boletín* núm. 9, al publicar Constantino esa joya del arte colonial que es *El nicho de Hueyapan*, aportó seriedad a las notas y derecho a figurar como género respetable. Habiendo sido igualmente “notero”, alguna vez intenté una definición de ellas (Navarrete 1982).

Casi olvidadas en el hacer arqueológico moderno, las notas constituyen una aproximación. Son novedad y adelanto, aclaran y ofrecen dudas. Entresacan puntos de aburridos informes, sugieren temas, comunican la noticia antigua y han instrumentado no pocos alegatos. Son primera impresión y a veces extracto meditado.

---

Su factura ha sido bautismo para más de un arqueólogo bisoño, en el veterano son ejercicios de rectificaciones y cambios, un atractivo siempre a la mano para apuntar síntesis.

En esa brillante primera época, Constantino publicó 16 notas sobre arquitectura, pintura, escultura y simbolismo en un lapso de ocho años.

El origen y desarrollo de la revista mensual fue al mismo tiempo el principio de una amena tertulia. En ese tiempo Constantino había emprendido las series de transparencias, ordenadas por sitios arqueológicos e históricos y por temas. Para un profesor de Arqueología de Mesoamérica, en cualquiera de sus niveles, poseer la colección completa era y sigue siendo un tesoro para ilustrar el programa de cátedra. Viajó mucho, recorrió México varias veces, se adentró en las misiones del norte y en los conventos franciscanos y dominicos del sur. A su regreso las novedades confluían. Llegaban Pompa y Pompa y Martínez Marín, que venían de microfilmear documentos en pueblos y lugares insólitos.

El grupo “del boletín” excursionó mucho. Tomaban rutas no transitadas buscando vestigios de interés colonial. Es una generación consciente de que publicar los resultados de una investigación es primordial y obligatorio. De ahí la importancia de recordar esa labor editorial sin paralelo. Había orden. La oficina de Jorge fue puerta de lanzamiento de magníficas colecciones editoriales del INAH. Queda como ejemplo la serie del Departamento de Monumentos Coloniales en los que Constantino está presente. En la “tertulia Gurría” conocimos los originales de *Trilogía barroca* (1960) y *Tepalcingo* (1962).

Vendría luego un trabajo mayor. De Puebla Constantino trajo novedades. En el *Boletín* núm. 12 (1963) dio a conocer las pinturas sobre papel de amate de Tecamachalco. Con esta nota hubiese bastado para volverse cita indispensable para quienes estudian el arte mexicano del contacto. El artículo fue la víspera del libro *Juan Gerson, tlacuilo de Tecamachalco* (1964), en coautoría con Rosa Camelo Arredondo y Jorge Gurría Lacroix. En él confluyen muchas cosas: una descripción rigurosa *Biblia* en mano, la obra de un pintor indígena que plasmó temas del Viejo Testamento y el libro del Apocalipsis, y la inspiración iconográfica del artista. Cuarenta años después de la conquista se pinta sobre papel de amate como base de un mural. Fue de las primeras veces en llevarse a cabo un análisis químico de los pigmentos.

Al volver a dos de sus obras capitales: *El arte indocristiano* (1978) y *El pintor de conventos* (1989), me doy cuenta del proceso de aprendizaje que se impuso, de la disciplina de lecturas incesante, y del magisterio que alcanzó en el círculo de entendidos. Las raíces están en muchas de aquellas notas y en caminar mucho, observando una y otra vez.

*El arte indocristiano* constituye un tratado del proceso de fusión de dos culturas. “Arte mestizo” le llamó Toussaint (1964), *tequitqui* José Moreno Villa (1948), antecesores en la tarea de descubrir “lo mexicano”, las raíces estéticas nacionales, las artesanías populares. Todos los que nos formamos a mitad del siglo pasado somos herederos

---

de ese movimiento intelectual que nos marcó. Pero Constantino hizo a un lado exageraciones y forzamientos interpretativos que encontraban lo prehispánico en cualquier motivo, para entregarnos un conjunto de rasgos depurados.

La mano del indio en el arte del siglo XVI, de eso trata el que llamo “libro-códice”, porque con láminas pareadas establece una rigurosa secuencia de lectura donde las ilustraciones “se leen” y se eslabonan.

Secuencia analítica que continúa en *El pintor de conventos*. Lectura guía para cruzar el laberinto donde se funden los diseños mesoamericanos con los europeos, se traslapan los cambios de modas a través del tiempo, y en el ejercicio de comparar formas y estilos heredados de dos culturas confrontadas es posible naufragar.

No comento nada de un libro importante, más allá del análisis del pigmento en sí: *El azul maya* (1993). Queda para una futura conversación, cuando me entregue los análisis de un fragmento de cerámica del tono más puro procedente de las tierras altas mayas, que le traje de ofrenda cuando cumplió 80 años. Después será, cuando se olvide la causa de la tardanza y podamos sentarnos a platicar de libros y de los nuevos templos que en este tránsito va conociendo. Abajo será, con muchos más amigos animosos de platicar con un buen tequila entre los huesos.

Pienso que el alcance de lo que escribimos no radica exclusivamente en cumplir con las normas estilísticas o de la veracidad histórica, sino también en el cariño puesto en el tratamiento del tema y en la satisfacción personal por culminar la tarea. Compromiso con el trabajo, lejos de ambiciones y honores percederos. Las razones de Constantino eran México y su familia, el amor por los valores reales de su tierra, de Carito y sus hijos. Quizá en esta actitud radique uno de sus méritos, el haber logrado ser un feliz investigador para sí mismo.

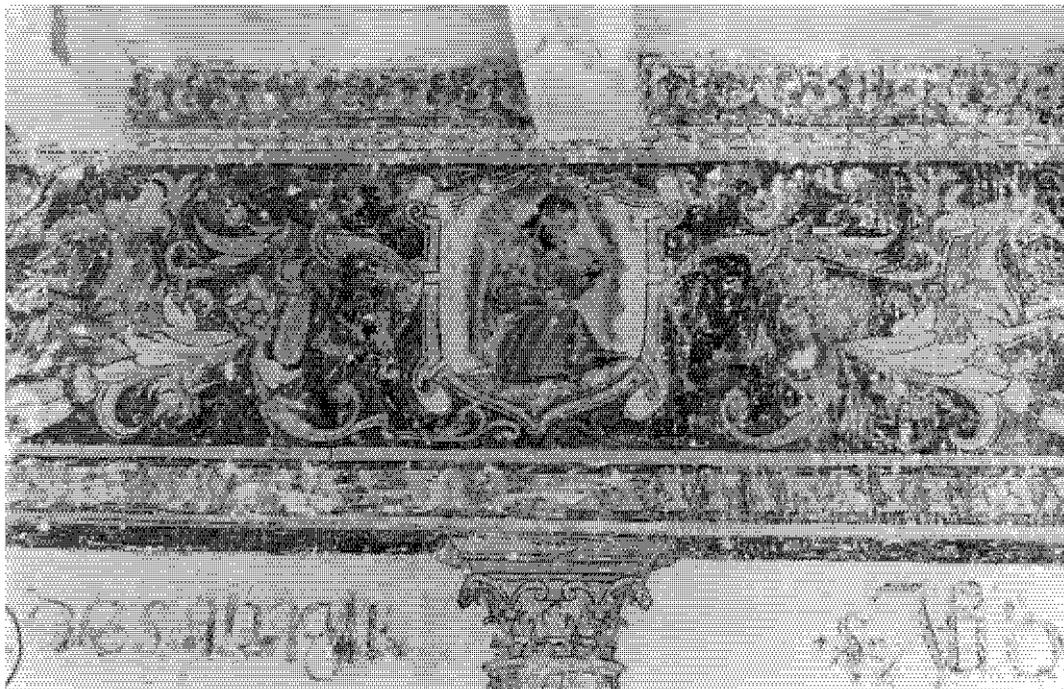


Templo de Santa María de los Reyes, Huatlatlauca, Puebla. Artesonado del templo. Foto: Constantino Reyes-Valerio, 1963. Fototeca de la CNMH, INAH, clasificación A-13, T-22, p. 37.



Templo de Santa María de los Reyes, Huatlalauca, Puebla. Pintura mural en el ex convento. Foto: Constantino Reyes-Valerio, 1963. Fototeca de la CNMH, INAH, neg. CDXXII-23.

32 |



Templo de Santa María de los Reyes, Huatlalauca, Puebla. Pintura mural en el ex convento. Foto: Constantino Reyes-Valerio, 1963. Fototeca de la CNMH, INAH, neg. CDXXII-25.

---

# La conversión del arte ajeno en un espacio propio. Las notas de Constantino Reyes en el *Boletín INAH* y el proceso intelectual de su obra

ROSA CAMELO\*

La sugerencia que me hicieron las editoras del homenaje a Constantino Reyes para que mi contribución en el volumen que planeaban tratara sobre las notas que él había escrito para el *Boletín INAH*, al principio me desconcertó, porque yo había iniciado un regreso hacia *Juan Gerson, tlacuilo de Tecamachalco*, buscando revisar al personaje Juan Gerson con la idea de aportar algo nuevo a aquello que había aparecido, en 1964, en ese estudio en el que habíamos colaborado años atrás Constantino, Jorge Gurría Lacroix y yo.<sup>1</sup>

Replantear mi colaboración ofrecía la oportunidad de recuperar las circunstancias vividas en los viajes que muchos fines de semana hicimos, como parte de nuestro entusiasmo por aumentar el contacto con los monumentos coloniales que habíamos conocido en las visitas que formaban parte de los cursos de arte prehispánico y colonial, de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, y reflexionar sobre el valor que tuvo para nosotros la experiencia de viajar, lejos de la guía y explicación de nuestros maestros, armados con los frutos de sus enseñanzas, y ya responsables de nuestras acciones y elecciones. Dónde ir, qué buscar, qué valor darle a lo encontrado para cumplir con la encomienda de conservación y recuperación de información gráfica para acrecentar la riqueza documental que guardaba nuestro centro de trabajo, el Archivo Fotográfico del Instituto Nacional de Antropología e Historia. La perspectiva de recuperar estos momentos me atrajo por lo que tenía de retomar la memoria de muchas vivencias y de una vuelta a muchas experiencias que fueron el inicio del desarrollo profesional y personal de un grupo de amigos que buscábamos establecer una relación satisfactoria con la historia.

\* Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM.

<sup>1</sup> Rosa Camelo, J. Gurría Lacroix y Constantino Reyes-Valerio, *Juan Gerson, tlacuilo de Tecamachalco*, México, Dirección de Monumentos Coloniales-INAH/SEP (Monumentos Coloniales, 16), 1964.

Los viajes antecedieron en unos años a las notas del *Boletín del INAH*, pero al recordarlos, en la perspectiva que me ofrece el presente, puedo afirmar que fueron parte importante en la manera cómo se desarrollaron nuestras carreras. Es ahora cuando puedo apreciar la relación de continuidad tan personal y, al mismo tiempo, tan semejante entre todos y cada uno de los que llegamos a comunicarnos y a convivir con la conciencia de una diversidad que nos permitió permanecer muy unidos y cercanos a pesar de los caminos diferentes que, a la larga, fuimos tomando. Nos separamos, pero jamás nos alejamos. El eje de nuestra temprana amistad, que estaba formado por unos intereses comunes: la historia y las diversas manifestaciones del arte mexicano en sus muchas facetas, permaneció siempre activo en nosotros, aunque la definición vocacional sufriera diversos avatares y nuestro desempeño profesional tomara direcciones insospechadas. Por entonces, era el barroco novohispano el que ocupaba nuestra preferencia, debido indudablemente al fuerte influjo del encantamiento y de la pasión que nos había comunicado, o más bien con que nos había hechizado Francisco de la Maza.

No dejaba de sernos atractiva la arquitectura del siglo XVI. La visión de las macizas construcciones que aparecían dominantes en el centro de pequeños y miserables caseríos, nos producía un irrefrenable placer estético, pero el barroco con sus simbolismos, sus columnas salomónicas, sus pilastras estípites, sus vuelos de ángeles, sus ropajes volátiles, sus santos lagrimosos, sus nubes, su colorido y sus oros, terminaba por someternos. Rememorando este principio en el año de 1989, en su libro *El pintor de conventos*, Constantino me escribió en la dedicatoria: "Para doña Rosa Camelo, amiga querida de tanto tiempo, y compañera de angustias ex barrocas y alegrías novohispanas."

Pero, volviendo a los viajes que en ese tiempo hacíamos, obedecían principalmente a tres razones básicas, ligadas como señalé antes, al trabajo que desempeñábamos en el Archivo Fotográfico del INAH, que consistía en organizar fotos y negativos entregados a éste por sus autores para crear una memoria visual de la riqueza que el país poseía. Así, la primera razón era la identificación del lugar, porque muchas fotografías no incluían el nombre o alguna orientación sobre el sitio de que se trataba, y aunque muchas veces las fotos identificadas del propio archivo nos facilitaban la información sobre la cercanía con otros, ya fuera por encontrarse en un mismo rollo o por el paisaje y el estilo, el apoyo en libros o informes que arquitectos o arqueólogos entregaban al Instituto, había otras que sólo resolvíamos acudiendo a los expertos, quienes nos aconsejaban ir a los posibles sitios, lo que tendría la ventaja de renovar la información con nuevas fotos que mostraran el estado de conservación del monumento, su existencia o desaparición, ya que antes, como ahora, no era extraño que algunas construcciones desaparecieran por intereses de los poderosos, disfrazados o sin disfrazar con la invocación del "bien público", el crecimiento del pueblo, la construcción de mercados, calles, "estado ruinoso". También podría deberse a cambios en el gusto y las necesidades de los habitantes, al abandono de la población, a la construcción de alguna presa, un terremoto, etcétera.

---

Nos atraía mucho esta constatación que permitía observar en su propio espacio los monumentos, su ambiente, su vida presente, el aprecio de sus pobladores orgullosos, o descontentos, por la antigüedad o la vejez de su templo. Ver la obra arquitectónica y su conjunto artístico vivos y actuantes en las funciones principales para las que habían sido creados o, también, sirviendo en otras que no eran aquellas a las que sus constructores las habían destinado. Observar la iglesia en el centro de la población o en las orillas, restaurada (muchas veces hubiéramos deseado de todo corazón que no la hubiesen cuidado tanto) o abandonada ante una más grande y nueva. En todo caso, eran acciones donde interactuaban factores del pasado y del presente en una dinámica propia, que nos proporcionó otra forma de mirar y de apreciar los cambios y las pérdidas.

Nuestros reconocimientos, siguiendo con una consciente y respetuosa emulación los pasos de Manuel Toussaint, Rafael García Granados y el arquitecto MacGregor y los de nuestros maestros Francisco de la Maza, Justino Fernández y José Servín, en cuyos “paseos coloniales” —como llamó Toussaint a su libro que contiene los artículos donde estudia algunos de los lugares así conocidos y cuyo material fotográfico, fruto de esas salidas, nosotros manejábamos— nos llevaron a conocer infinidad de lugares registrados por ellos o por otras personas que no habían dejado constancia de sus nombres, pero sí de sus visitas en infinidad de fotos y negativos. A veces encontrábamos referencias en periódicos, libros o escritos que nos abrían nuevas rutas, o ya en los lugares nunca faltaron informantes sobre sitios cercanos con templos semejantes.

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

También, cuando en el INAH se puso en marcha un programa de visitas guiadas, veíamos posibles itinerarios, viabilidad de los caminos, tiempo de recorrido y meses más favorables para su programación.

Con el paso del tiempo comenzamos a programar viajes de tipo más personal, que tenían que ver con investigaciones propias o de nuestros amigos y colegas, realizadas para identificar imágenes, hacer acercamientos a detalles imprescindibles para la explicación visual de un texto, leer y transcribir cartelas e inscripciones que serían usadas en una publicación. Mencionaré aquí *Tepalcingo*<sup>2</sup> y *Trilogía barroca*,<sup>3</sup> de Constantino; *Tetela del Volcán*,<sup>4</sup> de Carlos Martínez Marín; *Juan Gersón, tlacuilo de Tecama-*

<sup>2</sup> Constantino Reyes-Valerio, *Tepalcingo*, México, Dirección de Monumentos Coloniales-INAH, 1960.

<sup>3</sup> Constantino Reyes-Valerio, *Trilogía barroca*, México, Dirección de Monumentos Coloniales-INAH, 1960.

<sup>4</sup> Carlos Martínez Marín, *Tetela del Volcán; su historia y su convento*, México, IIH-UNAM, 1968.

---

*chalco*, de Jorge Gurría, Constantino y mío.<sup>5</sup> Dadas nuestras actividades y ocupaciones no siempre éramos los mismos, menciono sólo a quienes éramos los más constantes: Carlos Martínez Marín y su esposa Carmela, Carlos Navarrete, Luis y Jorge Luján, cuando venían de Guatemala, Mariano Monterrosa, Jorge Gurría, Constantino Reyes y Carito, quien se unió después que se casó con Constantino y fue una colaboradora entusiasta, compañera incansable, sensata comentarista, pacificadora de nuestras discusiones y paciente testigo de nuestras manías.

### **Constantino Reyes. Sus textos y fotografías en el *Boletín del INAH***

Muchos momentos, vividos en las circunstancias que he tratado de resumir en los párrafos anteriores, fueron reviviendo en los momentos en que veía y leía los textos escritos por él o por algún otro en los boletines del INAH, pero al mismo tiempo encontré en esta relectura observaciones y expresiones que me pusieron ante una disyuntiva: relatar algunas anécdotas vividas en ese tiempo o llamar la atención de los lectores de estas notas hacia las nuevas cosas que mi actual interés en la historia de la historiografía mexicana me hizo visibles y me llevaron por una dirección diferente a la recuperación y recreación de esos agradables episodios del pasado: la reconstrucción, a través de esos breves artículos, fotografías y noticias, de una parte importante del proceso creador de la obra de Constantino Reyes. Encontré en ellas observaciones y expresiones que son señales que apuntan a la ruta seguida por ese historiador del arte, aislado y original, que fue mi gran amigo y compañero de trabajo. Interlocutor siempre apasionado ante los asuntos surgidos en todo momento, ya fuera en el cotidiano manejo e identificación de imágenes, en las propuestas sobre las posibles maneras de interpretación de un texto, en la aceptación de teorías o términos y, sobre todo, en la determinación de la verdad, que para él iba con letras mayúsculas y grandotas. En sus comentarios sobre los lugares y objetos que describe, su mirada se detiene en aquello que le era útil para ir configurando el espacio donde supo integrar tres intereses intelectuales actuantes en diferentes momentos de su vida en uno solo, la historia del arte indocristiano.

Mi agradecimiento a quienes me ofrecieron la oportunidad de recuperar la relación intelectual con mi querido amigo, sostenida en los últimos años en largas disputas telefónicas sobre el sentido de los textos de los cronistas del siglo XVI, y de la limitada o amplia comprensión que mostraron respecto de lo que les entregaron sus informantes y, en consecuencia, de los vicios o virtudes de las noticias y juicios que nos aportan. El recurso de retomar, ahora, cosas entrevistas hace muchos años, o de releer para capturar las inadvertidas, porque en ese entonces apenas se estaba conformando el rico y cuidadoso alegato en favor del cada vez más cercano presente, por la acumula-

<sup>5</sup> Rosa Camelo *et al.*, *op. cit.*

---

ción de pequeñas y grandes cosas conservadas en el templo, que convertido en documento, llegó a ser otra rica aventura compartida.

Las vivencias ante un material procedente del pasado me hizo ver cosas que las experiencias del presente ocultaron o que, dentro del proceso natural en el desarrollo personal de cada uno, no fueron observadas y no evidenciaron el sentido que tenían hasta que lo adquirieron al tener en la mano un nuevo referente, un resultado final: en este caso sus libros. El proceso del encuentro del arte con la química; del simbolismo del barroco con las claves ocultas de otro simbolismo, el de los indios, más difícil de descifrar para él, que, educado en el cristianismo, debía adquirir el conocimiento de un universo de creencias y de ideas que ya en la Colonia no pudieron aparecer en libertad y sólo lo hicieron, en los monumentos que él estudiaba, disimuladas por los nuevos símbolos y formas dirigidas, tal vez, sólo a iniciados y rebeldes o para quienes buscaban la supervivencia de lo propio adaptándolo al nuevo orden. Esta supervivencia comenzó a advertirla en los diversos lugares que recorría, además de ser perceptible como parte de una concepción artística en las técnicas escultóricas o pictóricas, “torpemente trabajadas” de figuras humanas, o animales y plantas que aparecían mezcladas con los ricos follajes de una decoración. Presencia que también supo mostrar estudiando y sometiendo a prueba química la composición de los colores usada en esas decoraciones por quienes tenían ese antiguo conocimiento.

La primera nota suya que se publicó en el *Boletín INAH* estuvo dedicada a dar noticia de la existencia del nicho de Hueyapan,<sup>6</sup> una importante escultura que se encontraba en dicho pueblo, perteneciente al estado de Morelos. La estructura es muy sencilla. Pensando en proporcionar información más clara sobre el lugar, Constantino hace una breve descripción del pueblo, presenta enseguida una visión de la arquitectura exterior e interior de la iglesia y pasa a referirse a los retablos que la decoran. Informa al lector sobre el estilo artístico de éstos que, “a primera vista, diríase pertenecen a la época de esplendor de nuestro arte barroco” si no fuera porque el mayor está fechado “a fines del primer tercio del siglo XIX”. Hecho que aprovecha para marcar las distancias entre el arte creado en los pueblos, por sus habitantes que no han hecho su aprendizaje de las técnicas en un taller ciudadano y que tampoco están al tanto de las modas estilísticas del momento.

El título del artículo anuncia ya que el tema principal de éste es señalar la importancia de una pieza a la que considera, sin ninguna duda, lo más valioso del templo: “un extraordinario nicho, ejemplar único hasta donde sé, de nuestro arte”. Tan valioso como la original escultura es el texto que aparece en ella: “se acabó este nicho el día 30 de abril de 1828, siendo mayordomo don Bernabé Onofre y sus diputados y para que coste: lo firmé yo Ygino Lòpez el Maestro de Zacualpa”. Constantino tenía ya un nombre... podía ya documentar un artista pueblerino.

<sup>6</sup> Constantino Reyes-Valerio, “El nicho de Hueyapan”, en *Boletín INAH*, núm. 9, México, septiembre de 1962, p. 10, con dos fotos a color de él mismo.

Así establece una línea con sus dos primeros trabajos, donde el interés que muestra apunta a una historia del arte menos descriptiva y más integrada hacia el artista que la produce y a la sociedad donde éste se desenvuelve y responde con su capacidad de artista a sus necesidades; además de describir el rico contenido simbólico de la portada, y apuntar la evidencia de que por la teología presente en ella debió deberse a la concepción de un sacerdote. Tan claro es para él esto como que las manos que hicieron las esculturas y los relieves decorativos fueron manos de indios. Desde esta publicación, y observando la secuencia de los artículos publicados en el *Boletín INAH*, en los años siguientes la búsqueda de la presencia del indio en los documentos de piedra o de argamasa va a ser una constante de su trabajo. Aunque sus argumentos no se basarán solamente en la apreciación del documento arquitectónico, sino que hará valer documentación de archivos y el análisis crítico de las crónicas de religiosos. Esta propuesta, argumentada en Tepalcingo, es el arranque de una concepción de la manera de hacer historia del arte, que por esos años se hace presente en varios autores. En el caso de Constantino Reyes su modelo es George Kubler,<sup>7</sup> a quien estará dedicado *Juan Gerson*. Las historias culturales, la sociología del arte y las historias de las religiones se suman a sus lecturas de crónicas de religiosos y propuestas sobre códices. El náhuatl lo poseía desde su infancia, sin embargo, se acerca al antiguo con gran dedicación.

Pero no abandona sus documentos de piedra de argamasa, los papeles de archivos donde se ven involucrados artistas indios, los análisis de papeles de amate y de tintes en pinturas murales. Tampoco abandona su fiel cámara reproductora de las imágenes que le dieron los apoyos suficientes cuando sus libros fueron saliendo a la luz.

El *Boletín INAH* fue, para él, un valioso medio de expresión de sus hallazgos, de sus dudas y de sus seguridades. Y es para nosotros el testimonio escrito de la comunicación que supo establecer entre sus intereses profesionales, la historia, la química y la fotografía para construir la urdimbre donde bordó el gran tema que lo aprisionó y le hizo dedicarle todos los trabajos de su vida: el arte indocristiano.

<sup>7</sup> George Kubler, *Mexican Architecture of the Sixteenth Century*, Westport, Conn., Greenwood Press Publishers, 1971.

# Azul maya: una maravillosa nanotecnología precolombina

**E**ste documento está dedicado a nuestro mentor y amigo Constantino Reyes-Valerio, quien con su experiencia, dedicación y entusiasmo nos transmitió su interés por estudiar lo que fue uno de los amores de su vida: el azul maya. Ninguno de los trabajos realizados hubiera sido posible sin la activa contribución de Constantino. Todos nosotros se lo agradecemos profundamente.

| 39

## Un resumen

La composición del azul maya, el maravilloso pigmento azul sintetizado por los mayas, ha constituido un rompecabezas para los científicos durante décadas. ¿Cómo explicar su brillo y su extrema estabilidad de material híbrido orgánico/inorgánico? El azul maya es un complejo formado por arcilla palygorskita y añil. Las teorías más respetadas defienden que la molécula poseedora del color se encuentra al interior de los canales de un mineral opaco a la luz. Es un concepto de la nano-estructura del azul maya, fundado en nuevos datos que puede resolver esta contradicción: el añil rellena los “surcos” (mitad de los canales cortados en la dirección del eje de las fibras) que se encuentran en la superficie de los cristales de palygorskita. Los surcos son canales cortados a la

\* Getty Conservation Institute, Los Angeles, CA.

\*\* Università di Torino, Dip. Scienze Mineralogiche e Petrologiche.

Durante años, muchos colegas contribuyeron con su trabajo al estudio del azul maya, pero ninguno como Constantino Reyes-Valerio, quien logró interesarnos en su estudio. Su entusiasmo y profesionalismo resultaron de inspiración para todos nosotros. Echamos de menos sus consejos científicos y su calor humano. Agradecemos a Alejandro Martínez Muriel su permiso para obtener las muestras necesarias, y a Diana Molatore, Leonardo López Luján y Arnoldo González por su preciosa contribución. Se agradece también a los colegas del GCI: Eric Doehne, Jim Druzik, Michael Schilling, Herant Khanjan, Joy Mazurek y Carol Namowicz, por su inestimable ayuda. A Aurora Ortega de Torre, por su enorme ayuda en la traducción.

mitad debido a las terminaciones de los cristales de la arcilla, los cuales pueden formar enlaces de hidrógeno con la molécula del colorante, esto explica la estabilidad y el color del complejo. Los diferentes colores que se encuentran en las pinturas murales de Cacaxtla se pueden explicar utilizando varias técnicas analíticas: el color turquesa claro se aplicó *a fresco* como fondo de la pintura y puesto que está mezclado con cal blanca, resulta ser más claro. La tonalidad más oscura está pintada sobre un nivel *a secco*, y de este modo en el azul maya el azul oscuro es mucho más rico.

El azul maya es un pigmento que fue perfeccionado por los mayas en el siglo VIII. Antes de su descubrimiento casi no había ningún color azul en las pinturas precolombinas; la introducción del azul maya aumentó sustancialmente la paleta del artista de la época. A causa de su atractivo y su estabilidad a la luz, ha sido utilizado ampliamente en pintura mural, estatuas, cerámicas, códices, e incluso en el caso de sacrificios humanos.<sup>1</sup> Su uso continuó durante la época colonial española.<sup>2</sup> En Cuba hemos encontrado dos ejemplos del uso del azul maya en pinturas murales: el primero en el Valle de los Ingenios (Trinidad), en la villa rural de Guaimaro. El segundo en una esquina del vestíbulo del convento de Santa Clara, en La Habana. Ambos ejemplos pueden ser fechados a mediados del ochocientos, indicando que el uso del azul maya continuó en Cuba durante más de dos siglos después de que fuera abandonado en México.<sup>3</sup> El añil fue transportado a Cuba, que es una parada

natural del viaje hacia Europa en barco y quizás con el añil se transportó también el “añil de roca”,<sup>4</sup> es decir el azul maya. Éste no hubiera podido ser producido en Cuba, puesto que no hay minas de palygorskita o sepiolita, las únicas dos clases de arcilla que pueden permitir la producción del pigmento.

Es plausible que una pequeña cantidad de azul maya llegara hasta Europa, ya que los pigmentos azules fueron raros y muy caros (lapislázuli) o de baja calidad y problemáticos en su utilización (azurita, la cual se altera cambiando de color). El azul maya en pintura mural puede ser fácilmente confundido con el vidrio de cobalto molido (esmalte), y si no se hacen análisis específicos el pigmento puede no ser identificado. Es posible, entonces, que algunas pinturas murales, particularmente en España, puedan contener azul maya sin que haya sido reconocido como tal hasta ahora, ya que nunca ha sido buscado de manera correcta. Esto es ciertamente una hipótesis, pero creo que su estudio podría valer la pena.

El azul maya es extremadamente estable: pudiendo resistir al ataque de ácido nítrico concentrado, álcali y disolventes orgánicos muy fuertes sin perder su color. A menos que fuera llevado con anterioridad por vía marítima a Europa desde Cuba, en Europa fue visto por primera vez cuando Stevens y Catherwood (1839) exploraron las ruinas mayas de Yucatán. Gettens y Stout le dieron su nombre<sup>5</sup> pero durante mucho tiempo siguió siendo un misterio. A finales de la década de 1950 la difracción de los rayos x por polvo (XRD) comprobó la presencia de la arcilla palygorskita y el añil fue identificado después con análisis de espectroscopia infrarroja.<sup>6</sup> En

<sup>1</sup> Constantino Reyes-Valerio, *De Bonampak al Templo Mayor: el Azul maya en Mesoamérica*, México, Siglo XXI, 1993.

<sup>2</sup> Alberto A. Tagle, Hubert Paschinger, Helmut Richard, Guillermo Infante, “Maya Blue: its Presence in Cuban Colonial Wall Paintings”, *Studies in Conservation*, vol. 35, núm. 3, agosto de 1990, pp. 156-159.

<sup>3</sup> Constantino Reyes-Valerio, *op. cit.*

<sup>4</sup> *Idem.*

<sup>5</sup> Rutherford J. Gettens y G. L. Stout, *Painting Materials: A Short Encyclopedia*, Nueva York, Van Nostrand, 1942.

<sup>6</sup> Rutherford J. Gettens, “Maya Blue: An Unsolved Problem



Figura 1. Hojas de *Indigofera suffruticosa* que contienen indigotina, sustancia que, después de sufrir un proceso de oxidación, produce añil. La planta fue cultivada por Constantino Reyes-Valerio. Foto: Giacomo Chiari.

México el añil se obtiene normalmente a partir de la planta común *Indigofera suffruticosa*. Una simple mezcla de palygorskita y añil no revela el típico color turquesa ni tampoco lo hace resistente a los ataques químicos. Por lo tanto, no es suficiente mezclar la arcilla y el añil para obtener el azul maya. La técnica de producción fue redescubierta cuando fueron conscientes de que la mezcla de colorante/arcilla tenía que ser calentada a una temperatura de 100-110°C durante algunas horas para producir el azul maya.<sup>7</sup>

in Ancient Pigments”, en *American Antiquity*, núm. 27, 1962, pp. 557-564; R. Kleber, L. Masschelein-Kleiner y J. Thissen, “Studies and Identification of Maya Blue”, en *Studies in Conservation*, vol. 12, núm. 2, 1967, pp. 41-56; H. Van Olphen, “Maya Blue: A Clay-organic Pigment?”, en *Science* 154 (3749), 1966, pp. 645-46.

<sup>7</sup> Giacomo Chiari, Roberto Giustetto y G. Ricchiardi, “Crystal Structure Refinements of Palygorskite and Maya Blue from Molecular Modelling and Powder Synchrotron Diffraction”, en *European Journal of Mineralogy*, vol. 15, núm. 1, 2003, pp. 21-33; Roberto Giustetto y Giacomo Chiari, “Crystal Structure Refinement of Palygorskite from Neutron Powder Diffraction”, en *European Journal of Mineralogy*, vol. 16, núm. 3, 2004, pp. 521-532; Constantino Reyes-Valerio, *op. cit.*

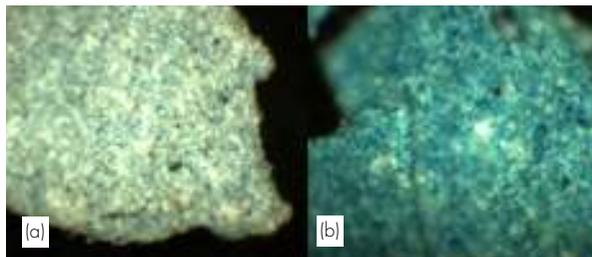


Figura 2. Mezcla de palygorskita y añil: a) antes y b) después de calentar a 110°C. Nótese que en a) el añil es de preferencia concentrado en pequeños grumos oscuros y, por contrario, en b) están más dispersos, dando a la masa de la arcilla el característico color. Foto: Giacomo Chiari.

Como Constantino Reyes-Valerio ha demostrado que su producción es bastante fácil, incluso utilizado exclusivamente las técnicas sencillas de las que disponían los mayas, nosotros también pudimos hacerlo utilizando las hojas de *Indigofera* y la palygorskita que llegaba de Sac’lum, cerca de Chichen Itzá, que Constantino generosamente nos brindó del cultivo de la planta de su balcón (figura 1). Si miramos el proceso de formación a través de un microscopio, se pueden ver (figuras 2 a, b) que los grumos de añil muy oscuros son claramente visibles antes de calentar la mezcla. Después de calentarla a más o menos 100-110°C el tono general parece más turquesa y los grumos están más dispersos, ya que ahora el añil ha reaccionado con la arcilla.

El proceso de calentar es fundamental, como vamos a ver en seguida. Gran cantidad de azul maya puede ser producido utilizando ya sea añil sintético o natural (en polvo), calentando la arcilla a 350°C por algunas horas hasta que toda el agua que contenga sea completamente eliminada (inclusive el agua zeolítica localizada al interior de los canales). Después de sacar la arcilla del horno y antes de que se enfríe totalmente (más o menos 150-200°C), se puede añadir hasta 2% de añil. Se produce una reacción instantánea y toda la arcilla se vuelve de color turquesa, mientras el color oscuro del añil desaparece. Esta reacción es prácticamente instantánea. Esta téc-

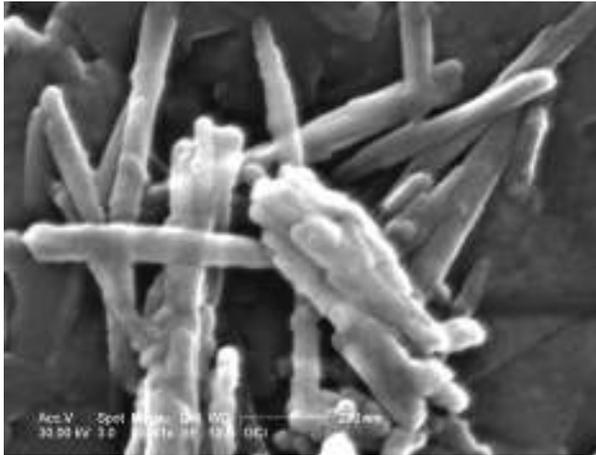


Figura 3a. Cristales de palygorskita como pueden verse con un ESEM, después de cubrirlos con una fina capa de paladio. Foto: Eric Doehne.

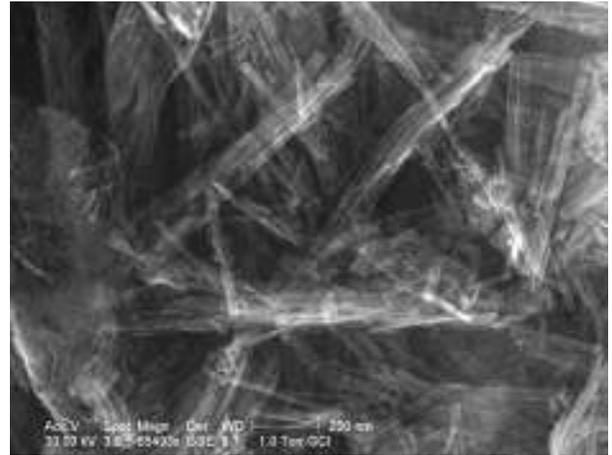


Figura 3b. Imagen ESEM de palygorskita en estado natural (sin capa de metal). Foto: Eric Doehne.

42 |

nica puede ser considerada como otra vía posible de producir azul maya, además de la ya propuesta por Constantino Reyes-Valerio.<sup>8</sup> De esta manera el pigmento se produce mezclando los ingredientes en forma seca, cuando el añil ya ha sido obtenido de la planta en forma de polvo. La manera en que Reyes-Valerio utiliza los ingredientes de forma húmeda, antes que sean oxidados, puede explicar mejor el descubrimiento accidental del pigmento como un producto secundario de la producción del añil. La palygorskita no es un mineral que se encuentre en abundancia, por lo que todavía no están claras las razones por las que de forma bastante pura esta rara arcilla se pone en contacto con el añil. Pero Reyes-Valerio demostró que el agua que se añade a las hojas de *Indigofera* para la producción de añil contiene en realidad arcilla.<sup>9</sup>

Años después se hicieron diferentes análisis y se recogieron muchos más datos sobre la naturaleza del azul maya, culminando con la estructura de la palygorskita y el azul maya, utilizando el sincrotrón y la difracción de los neutrones.<sup>10</sup>

<sup>8</sup> Constantino Reyes-Valerio, *op. cit.*

<sup>9</sup> *Idem.*

<sup>10</sup> Giacomo Chiari, Roberto Giustetto y G. Ricchiardi, *op. cit.*,

La cristalografía moderna puede localizar fácilmente todos los átomos comenzando por un único cristal. Desgraciadamente no es posible aislar un único cristal de palygorskita, puesto que es un material fibroso (figuras 3a, b) y la fibras son extremadamente pequeñas de diámetro. Por este motivo se ha debido utilizar la difracción de polvo, la cual nos da menos cantidad de información debido a la superposición de los efectos de difracción. Además, dos de las diferentes clases de palygorskita están siempre juntas, una ortorrómbica y otra monoclinica, lo que hace el refinamiento de las dos estructuras extremadamente difícil. De todas maneras, utilizando el sincrotrón y la difracción de neutrones se han podido obtener datos estructurales bastante buenos. En la figura 4 se ve la prueba definitiva de cómo están unidos el añil y la palygorskita. Este trabajo estructural ha sido obtenido sintetizando el azul maya del añil deuterizado. Los átomos marcados con una D en la molécula de añil son deuterio.

2003; Roberto Giustetto y Giacomo Chiari, *op. cit.*, 2004; Roberto Giustetto, David Levy y Giacomo Chiari, "Crystal Structure Refinement of Maya Blue Pigment Prepared with Deuterated Indigo, Using Neutron Powder Diffraction", en *European Journal of Mineralogy*, vol. 18, núm. 5, 2006, pp. 629-640.

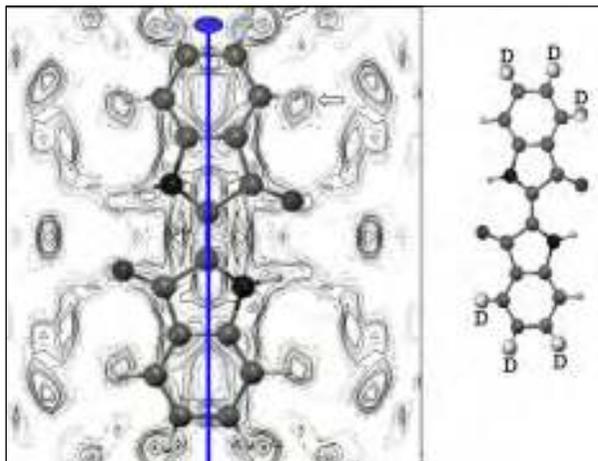


Figura 4. Mapa Cristalográfico de Fourier. Diferencia con dibujo computarizado del añil deuterizado superpuesto a la estructura de palygorskita. Las dos flechas corresponden a los átomos de deuterio. La molécula está desordenada en la dirección del eje longitudinal. (Roberto Giustetto, David Levy y Giacomo Chiari, "Crystal Structure Refinement of Maya Blue Pigment Prepared with Deuterated Indigo, Using Neutron Powder Diffraction", en *European Journal of Mineralogy*, vol. 18, núm. 5, 2006, pp. 629-640.)

terios, lo cual es claramente visible utilizando la difracción de neutrones, al contrario del hidrógeno con los rayos x.

Todo esto confirma la teoría aceptada por todos los autores, según la cual el añil rellena los canales de la arcilla. Pero algunos datos parecen contradecir esta teoría. Para que las moléculas de añil puedan entrar en los canales, es necesario primero que toda el agua zeolítica se vaya. Cálculos de modelos químicos<sup>11</sup> sugieren que la arcilla prefiere el contacto del agua al del añil. En otras palabras, el añil no puede desplazar el agua de los canales. Cuando una molécula entra en un canal, forma dos enlaces de hidrógeno con la arcilla, los cuales tienen que estar simultáneamente rotos, de modo que la molécula pueda moverse de un grado al interior. Una segunda molécula de añil puede entrar después, solamente tres grados en este proceso y con poca probabilidad. Entonces, la penetración del añil en los ca-

<sup>11</sup> Giacomo Chiari, Roberto Giustetto y G. Ricchiardi, "Crystal Structure Refinements...", *op. cit.*, 2003.

nales es la suma de un número muy grande de eventos improbables. La única conclusión posible es que el añil rellena solamente la parte más superficial de los canales, es decir, un nivel sobre la cara perpendicular de la fibra. Estas moléculas funcionan como una tapa e impiden la inserción de otras moléculas.

Datos de XRD indican que la cantidad de añil del azul maya es muy bajo (1-2%). Sin embargo, el color transmitido al azul maya es muy brillante, lo que es difícil de explicar si la molécula que tiene el cromóforo está dispersa al interior de los canales de un mineral opaco. Imágenes directas del azul maya muestran que las fibras de palygorskita de escala micrométrica están en realidad hechas por haces de micro-fibras más pequeñas en la escala de 10-100 nm (figura 3b). Midiendo las dimensiones de los cristales de las imágenes ESEM se puede fácilmente calcular que, si todos los canales estuvieran rellenos de añil, su contenido sería de  $\sim 6\%$ , es decir, tres veces más que el valor medido. Claro que este dato no es concluyente, puesto que los canales pueden estar en parte vacíos o ciertas moléculas residuales de agua pueden haberse quedado en su interior.

Algunos cálculos de modelos químicos<sup>12</sup> demostraron que la absorción del añil en palygorskita deshidratada es exotérmica. Al contrario, la absorción del añil en palygorskita hidratada es muy endotérmica: la arcilla prefiere mucho más el agua al añil. Esto puede explicar porque el azul maya no se obtiene simplemente mezclando los dos componentes, sin calentar la mezcla, puesto que la inserción del añil en los canales completamente llenos de agua es energéticamente desfavorecida. Al contrario, si el agua es removida por calentamiento, el añil puede ocupar su espacio y así formar un compuesto estable.

<sup>12</sup> *Idem*; Roberto Giustetto y Giacomo Chiari, "Crystal Structure...", *op. cit.*, 2004.

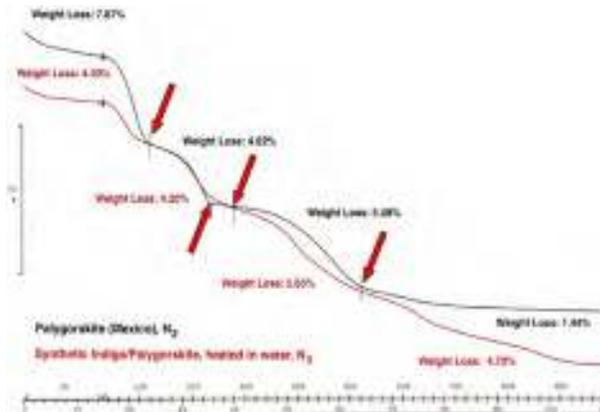


Figura 5. Análisis de termo-gravimetría (TGA) de la palygorskita y del azul maya. Nótese la diferencia en temperatura a la cual el agua zeolítica sale al segundo grado entre palygorskita (230°C) y azul maya (280°C). Esto se puede explicar por el hecho de que las moléculas de añil pueden trabajar como tapas en los canales. El contenido total del agua es el mismo, así que el añil no ha sustituido el agua de los canales. (Giacomo Chiari *et al.*, *Pre-Columbian Nanotechnology: Reconciling the Mystery of the Maya Blue Pigment*, en *Applied Physics A: Materials Science and Processing*, vol. 90, núm. 1, 2008, pp. 3-7.)

44 |

La deshidratación de la palygorskita y del azul maya sintetizado ha sido estudiada con el análisis de termo-gravimetría (figura 5). Los grados importantes son, primero, el agua absorbida en la superficie es eliminada por abajo de  $\sim 120^\circ\text{C}$ ; segundo, el agua coordinada (zeolítica) viene eliminada a temperaturas superiores a  $120\text{-}280^\circ\text{C}$ ; por último, el agua estructural es eliminada a temperaturas aún más altas.

La pérdida de peso en el primer grado (agua con poros libres, con término a  $\sim 120^\circ\text{C}$ ) es mucho más fuerte para la palygorskita que para el azul maya (7.9 y 4.2%, respectivamente). Esto indica que la superficie del azul maya es menos apta para aceptar agua. Es compatible con una capa de añil que cubre la superficie externa. En el segundo grado de pérdida en peso, el agua zeolítica deja los canales completamente vacíos a una temperatura más baja por la palygorskita ( $230^\circ\text{C}$ ) que por el azul maya ( $280^\circ\text{C}$ ), pero la pérdida total de peso es casi la misma (4% por palygorskita *vs.* 4.2% por azul maya).

Las teorías actuales y los cálculos de modelos

moleculares sugieren que el agua zeolítica tiene que desaparecer antes que el añil pueda entrar en los canales. Pero los análisis térmicos muestran que es necesario calentar a alta temperatura ( $230\text{-}280^\circ\text{C}$ ) para poder obtener esto. Sin embargo, el azul maya puede ser fácilmente producido a  $\sim 100^\circ\text{C}$ .<sup>13</sup> El añil probablemente sólo puede penetrar en los canales por una molécula, puesto que, debido a la formación de enlaces de hidrógeno, la primera molécula va a estar fuertemente enlazada a la arcilla. Esto impide una ulterior penetración y el ingreso de otras moléculas. Entonces, ¿cuál es el enlace del añil con la arcilla en el azul maya? Una posible explicación es que el añil no entra en los canales, sino solamente en los “surcos” que se encuentran al exterior de la superficie de los cristales. Las terminaciones de un cristal se producen por las caras que más fácilmente se separan y en la dirección del eje de las fibras, sin duda al final de las fibras mismas, donde se encuentra el ingreso de los canales (figura 6). Un estudio estructural evidencia que los surcos son bastante profundos para recibir la molécula del añil y que los enlaces de hidrógeno se pueden formar igualmente bien. El análisis de termo-gravimetría (TGA) comprobó que a  $\sim 100^\circ\text{C}$  casi toda el agua se había ido de los surcos, así que es posible que el añil pueda penetrar en ellos. El agua de los canales, al contrario, puede ser eliminada solamente a temperaturas más altas. Utilizando este modelo podemos comprender la formación del azul maya a  $\sim 100^\circ\text{C}$ . La inserción del añil no necesita que una molécula se mueva siguiendo el eje del canal, y para poder hacer esto tiene que romper los fuertes enlaces de hidrógeno que ya se han formado. Cuando una molécula ha sido adsorbida en los surcos, ya no se moverá y se

<sup>13</sup> Para una interpretación completa de la TGA, véase Giacomo Chiari *et al.*, *op. cit.*, 2008.

decompondrá en este mismo lugar calentando a temperaturas de 580°C.

La velocidad de reacción es más grande en este modelo comparado con el modelo de canales, porque las moléculas de añil pueden entrar simultánea e independientemente las unas de las otras (figura 7). Calculando la cantidad máxima de añil en los surcos, y teniendo en cuenta el tamaño medio de los cristales, se obtiene el valor de 1.95%, en buen acuerdo con las medidas de los análisis térmicos y los estudios estructurales.

Siendo distribuida solamente en las superficies externas de los cristales, una pequeña cantidad de colorante parece suficiente para impartir un fuerte color azul maya. Las caras de los cristales de palygorskita están de este modo parcialmente cubiertas de moléculas no-polares, y el agua (y el ácido nítrico) no entra en contacto ni ataca el doble enlace del añil, que está así protegido de la oxidación. De esta manera se puede explicar la estabilidad del azul maya ante los oxidantes. La estabilidad a alta temperatura quizá se deba al hecho de que la combinación de los dos enlaces de hidrógeno tienen que estar simultáneamente rotos y que la molécula no es libre en su rotación. Por esto, cuando un enlace de hidrógeno se rompe la molécula se mantiene en su sitio por el otro enlace. La formación nueva

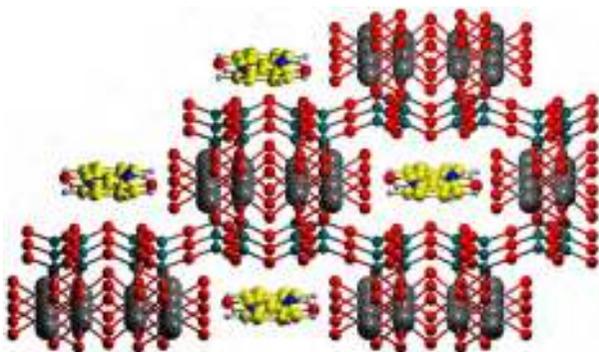


Figura 6. Estructura del azul maya proyectada sobre la cara (001). El añil (amarillo) se encuentra en los surcos y en un canal (Giacomo Chiari *et al.*, *op. cit.*, 2008).

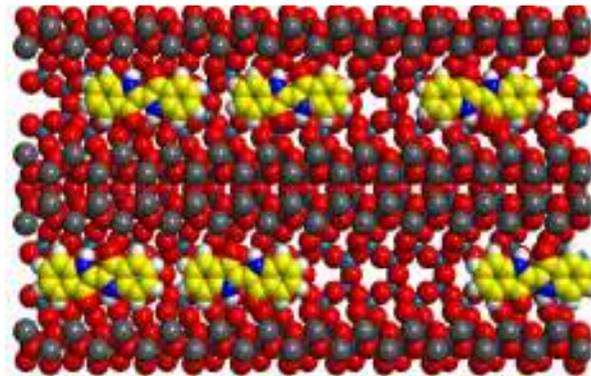


Figura 7. Distribución desordenada del añil en los surcos de las caras laterales de las fibras de palygorskita. (*Idem.*)

del enlace que se acaba de romper es, por lo tanto, favorable.<sup>14</sup>

A pesar de que en la actualidad se han entendido ya los detalles estructurales del complejo del azul maya, todavía genera muchos problemas. El primero es su datación.<sup>15</sup> Hasta ahora no se ha hecho ninguna datación directa del pigmento con éxito. En teoría el añil tendría que ser fácil de extraer y datarlo con la técnica rutinaria del AMS C<sup>14</sup>. Los resultados obtenidos sobre muchas muestras de pinturas murales han sido pobres e intermitentes.<sup>16</sup> Se puede decir que una cantidad variable de materia orgánica se puso en los canales en el momento de la formación de la arcilla. Este “carbono muerto” puede “envejecer” la fecha. Un proyecto futuro podría ser el de destruir la estructura de la arcilla con ácido fluorhídrico y aislar el añil con la secuencia de dos reacciones químicas típicas de esta molécula. El resultado puede valer la pena, puesto que permitiría la determinación de la fecha de pinturas

<sup>14</sup> *Idem.*

<sup>15</sup> Giacomo Chiari, Roberto Giustetto, E. Sacchi, C. Reyes-Valerio, G. Bonani, “Dating Mesoamerican Paintings by 14C AMS Measurements del Indigo Contained in the Maya Blue Pigment: A Feasibility Study”, en *Archaeometry in Europe in the Third Millennium*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 2002, pp. 197-202.

<sup>16</sup> *Idem.*



Figura 8. Ejemplos de azul maya claro y oscuro en una pintura mural de Cacaxtla. Foto: Giacomo Chiari.

46 |

individuales, independientemente de los datos arqueológicos.

Un segundo problema sería el de establecer la procedencia del pigmento: ¿se produjo el azul ma-

ya en una localidad únicamente y de allí fue exportado a todos los otros sitios o al contrario, fue la técnica la que se exportó de una localidad a otra? El soporte mural de la pintura es obviamente local, entonces tenemos que observar solamente al pigmento. Los ensayos preliminares mostraron que la cantidad de las fases monoclinica y ortorrómbica en la palygorskita varía de una mina a la otra, pero es constante en la misma localidad. Se puede tratar de resolver este problema comparando este dato en varias muestras de

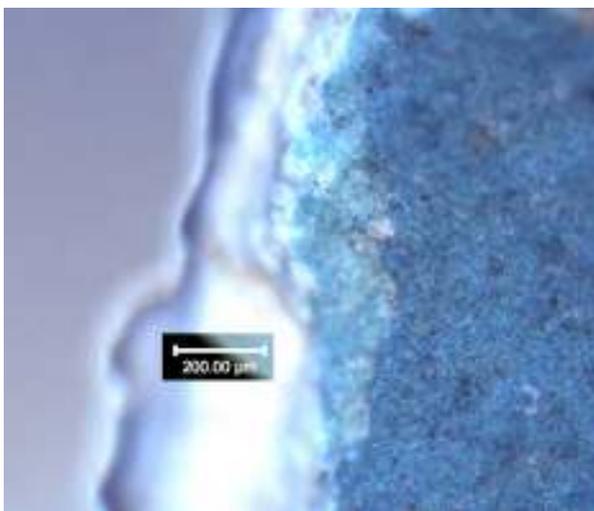


Figura 9. Micro-fotografía de una región donde falta la capa oscura superficial, y se puede ver el nivel claro bajo ella. Foto: David Carson.

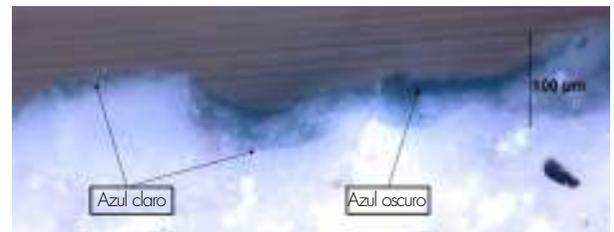


Figura 10. Corte de una pintura mural de Cacaxtla. Los dos niveles superpuestos (oscuro más superficial) son claramente visibles. Foto: David Carson.

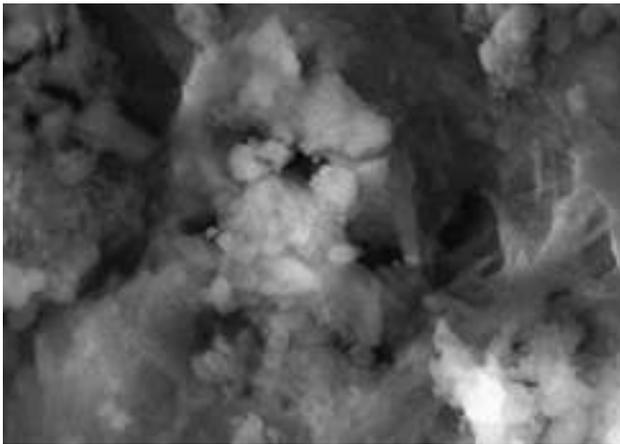


Figura 11a. Imagen ESEM del nivel oscuro de la pintura de Cacaxtla. Los cristales de palygorskita son claramente visibles y muy abundantes en este nivel. Foto: David Carson.

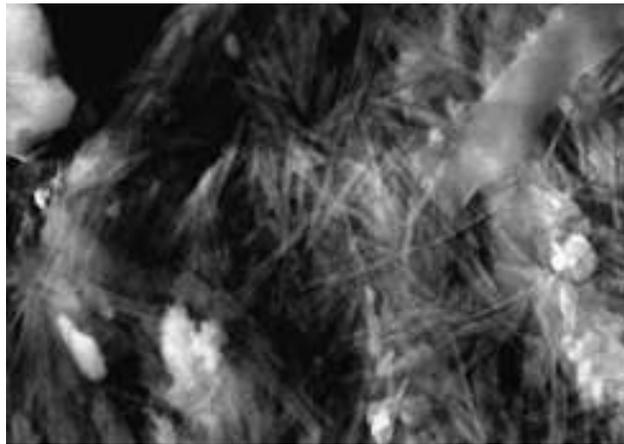


Figura 11b. Imagen ESEM del nivel claro del corte de la pintura de Cacaxtla. Los cristales de palygorskita son muy pocos y cubiertos con calcita en el nivel claro. Foto: David Carson.

azul maya que lleguen de procedencias diferentes. Si todos tienen la misma proporción de las dos fases es probable que el azul maya haya sido producido en un solo sitio. Desgraciadamente, el proceso para obtener esta información es muy complejo.

Un tercer problema es el de explicar las diferentes tintas del color azul maya. La típica turquesa puede llegar hasta un azul oscuro o mostrar tonalidades de verde. Esto es muy evidente en las pinturas murales de Cacaxtla (figuras 8 y 9), donde se pueden ver dos tonalidades de azul, y está claro que el artista las ha empleado de manera intencional, para obtener un maravilloso contraste. Se proponen dos posibles explicaciones. La primera de ellas es acorde con el color turquesa obtenido mediante la síntesis del pigmento: el color claro sería el azul maya, en el cual el añil se encuentra en la proporción adecuada para rellenar los surcos. Si esto es correcto, una posible explicación del azul más oscuro podría deberse a un exceso de añil añadido a propósito. La segunda posibilidad es que el color oscuro sea el “verdadero” azul maya y la tinta clara se haya obtenido mezclando el pigmento con otro blanco, por ejemplo con cal o aplicándolo al muro de manera

diferente. Con espectrometría infrarroja (FTIR) se puede observar que más que un exceso de añil en la sección oscura hay una abundancia de palygorskita con respecto a la clara. En la figura 10 se ve una sección delgada, mientras en otra son visibles los dos colores y está muy claro que el más oscuro se encuentra arriba en la capa más clara.

Es evidente que el color claro ha sido distribuido sobre todo el muro como base y se pintó de manera uniforme, quizás por un asistente del pintor. La técnica utilizada fue *a fresco*, como se puede observar gracias a la penetración progresiva del pigmento en el mortero del soporte. El nivel más oscuro está pintado claramente *a secco* sobre la base clara. Seguramente esta operación fue hecha por un pintor experto, el verdadero artista. En las figuras 11a, b, se ven las márgenes ESEM de los dos tipos de tintas. Esto explica bastante bien la diferencia de color que se observa en el azul maya utilizado en las pinturas murales de Cacaxtla.

## Conclusiones

Esta nueva manera de interpretar la nanoestructura del azul maya puede explicar su color úni-

co, su estabilidad y la facilidad de formación: el añil no penetra en los canales sino que es adsorbido en los surcos (mitad de los canales cortados en la dirección del eje de las fibras) que cubren las caras de los cristales. El agua adsorbida en los surcos puede ser eliminada a la temperatura de formación del azul maya ( $\sim 100^\circ\text{C}$ ), dejando así sitio libre para que el añil pueda entrar. Al contrario, el agua zeolítica contenida en los canales necesita temperaturas mucho más altas para eliminarse. La cantidad de colorante que llena los surcos está relacionada con las medidas de ter-

mo-gravimetría y de sincrotrón. Esta nueva perspectiva permite interpretar varios fenómenos para los que antes no teníamos explicación, ya sea con respecto a la estructura como al proceso de formación del azul maya. La presencia de azul maya de diferentes colores en la misma pintura mural se puede explicar por las diferentes maneras de aplicación (mezclada la cal en un proceso al “fresco” para el color turquesa claro del fondo o con un médium por el momento desconocido para la tonalidad oscura aplicada a “seco” sobre el nivel turquesa de base).



Constantino Reyes-Valerio (CRV) en su 80 aniversario, acompañado de su familia y amigos.

# 2002-2006: cuatro años investigando el azul maya

**C**onstantino investigó durante muchos años el azul maya. Popularizó en México este pigmento excepcional. Como historiador indagó en documentos históricos donde encontró indicios de lo que podía ser la receta del azul maya. Como químico llevó a cabo cientos de experimentos que le permitieron proponer el método de fabricación que posiblemente utilizaron los antiguos mayas. Este rigor en la documentación y en la investigación experimental están magistralmente plasmadas en su libro *De Bonampak al Templo Mayor. El azul maya en Mesoamérica*.<sup>1</sup> Este libro, de ágil lectura y preciosas fotografías, la mayoría tomadas por él mismo, es obra fundamental para entender la problemática del azul maya. El azul maya encierra todavía muchos misterios, y Constantino estaba consciente de la necesidad de seguir trabajando para descifrarlos. Quizás por ello, cuando yo lo contacté por correo electrónico en el verano de 2002 interesándome por el tema, él me respondió entusiasmado y fue el inicio de una fructífera colaboración que trato de resumir en estas páginas. Constantino fue guía y sustento de todas nuestras acciones, y siempre estaba ahí con sus consejos y sus ideas. Para plasmarlas aquí, he creído interesante retomar literalmente parte de su correspondencia, lo que da idea de su perspicacia y rigor científico, así como para presentar una problemática que pueda motivar y guiar futuras investigaciones sobre un pigmento que no deja de dar sorpresas. Sin duda, el estudio del azul maya abre una ventana por donde asomarse al arte, a la tecnología y a la historia, en suma, a la vida de la antigua Mesoamérica. Personalmente, la relación laboral con Constantino se vio superada por la amistad y cariño que siempre manifestó, lo que hacen que lo recuerde primero como amigo, luego como maestro y finalmente como colega.

\* European Synchrotron Radiation Facility, en Grenoble, Francia.

<sup>1</sup> Constantino Reyes-Valerio, *De Bonampak al Templo Mayor. El azul maya en Mesoamérica*, México, Siglo XXI, 1993.

---

## Encuentro con Constantino

50 | Mi encuentro con Constantino fue a través del azul maya. En 2002 estaba leyendo artículos relacionados con las aplicaciones de técnicas analíticas modernas en materiales arqueológicos. En julio de 2002 decía el *National Geographic*: “Maya Paint: Made to Last. Lori Polette of the University of Texas at El Paso has solved the ancient mystery of how the blue color found in Maya art has remained so bright.” Hasta entonces no había oído hablar del azul maya y pensé que debía ser un tema muy interesante, y qué lástima que ya se habían resuelto todos los misterios, porque ya no quedaba nada por hacer. Todavía no conocía a Constantino, pero apliqué una de sus reglas de oro, que después me contó que repetía constantemente a sus alumnos: “No se crean lo que les dicen, ni siquiera lo que leen en los libros.” Y así fue, busqué bibliografía, leí algún artículo y me di cuenta que el misterio de porqué el azul maya se conserva tan bien seguía sin resolverse, y que Constantino era quien había descrito la receta antigua para la fabricación del azul maya basado en un minucioso estudio de documentos históricos y muchísimas horas de experimentar en su cocina. Sin más, decidí contactar por correo electrónico a Constantino, le hice partícipe de mi interés por el azul maya y de la posibilidad de efectuar experimentos nuevos. Constantino recibió calurosamente mi propuesta, e intercambiamos varios correos en los que me confirmaba que el misterio seguía sin resolverse: “El proceso de la unión enigmática entre la arcilla y la leucobase de las hojas del añil, para formar el pigmento azul casi negro y cambiar por calentamiento a color turquesa, es un misterio que tal vez la ciencia pueda revelar. Se debe realizar un tipo de enlace físico-químico no conocido o hasta hoy inexplicado. Misterio también es el por qué toma

ese fascinante color turquesa, al ser calentado tan solo a unos 100 °C.”

También apuntaba algunas hipótesis: “Hace muchos años algún químico pensó que la arcilla era como un tubo y que en su interior penetraba el añil y por esto era indestructible. Ahora parece que no es exactamente eso... pero ¿qué fenómeno ocurre?”

A finales de diciembre de 2002, aprovechando unas vacaciones familiares en México, concerté una cita con él. Nos vimos para desayunar (a Constantino le gustaban esas citas), y después de platicar un poco de todo me dio un paquetito preparado cuidadosamente con los ingredientes para empezar nuestro trabajo: una muestra de azul maya preparada por él, algún pedacito de azul maya, la arcilla *sacalum* (palygorskita), y hojas de añil cultivadas por él mismo.

Después de las vacaciones en las playas mexicanas volví al invierno francés. Constantino me dio la bienvenida con su humor habitual: “Me alegra que hayan llegado bien a pesar del frío que, francamente, no me gusta en forma alguna, excepto el del helado de vainilla, mi favorito”.

## Azul maya “made in Europe”

Nos propusimos fabricar el azul maya y empezar a estudiar el porqué de su resistencia y estabilidad. Para ello formamos un equipo local, en colaboración con los doctores Pauline Martinetto y Eric Dooryhée, del CNRS en Grenoble (Laboratorio de Cristalografía). Pronto se incorporó Nicholas Peltier, que se interesó por el tema para realizar la estancia de investigación requerida para obtener su licenciatura. Nos dispusimos a fabricar azul maya, y otros pigmentos similares, usando todos los métodos de síntesis propuestos, tanto los que usan productos de laboratorio (recocido de mezcla de polvo de índigo sintético

---

y arcilla, tintura de cuba: *vat-dyeing*, en solución de acetato de indoxyl) como el método tradicional propuesto por Constantino. Para este último disponíamos de *sacalum* (arcilla palygorskita) y hojas de añil, elementos proporcionados por Constantino. Además, Constantino nos procuró azul maya sintetizado por él, que usamos como modelo del resultado que debíamos obtener. Si bien en las síntesis usando métodos de laboratorio no encontramos ningún problema y obtuvimos fácilmente el pigmento con las características del azul maya resistente a los ácidos, la síntesis por el método de Constantino nos llevó más tiempo.<sup>2</sup> Esta receta está bien detallada en su libro, pero reproducir los resultados costó su tiempo y esfuerzos. Intercambiamos muchos correos electrónicos donde contábamos a Constantino todos los detalles de nuestros éxitos y fracasos, y él nos guiaba en los nuevos experimentos. He aquí alguno de sus comentarios:

Me di cuenta de que me preguntaba si hay que lavar las hojas. Hice las dos cosas, pero pensé en los mayas que, afortunadamente no eran químicos ni PhD's, y da lo mismo. Sólo utilizaba agua destilada o ionizada para evitar la contaminación con algún elemento extraño y eso era todo. Lo importante es seguir las instrucciones al pie de la letra. Si no se hace así, no sale el azul maya turquesa, y recalco, el turquesa que varía en tonos.

Tus reportes me informan de lo que ha ocurrido a otros que también se dirigieron a mí, porque no les salía el condenadísimo azul maya. Imagina a los sacerdotes mayas de hace 1 300 años. Cuánto debieron experimentar, y, al fin, consiguieron [...] el azul maya. Paciencia.

Seguir al pie las instrucciones. Eso hice después de 100 o más experimentos.

- Agitar el remojo: decantar el líquido y oxigenar éste.

- Agitar para oxigenar = oxidar.

- Filtrar y calentar. Ese es el secreto. Ve el libro por favor.

Las sustancias son las mismas: hojas, arcillas, agitación y oxigenación.

El filtraje y el calentamiento te darán el turquesa. Usa no más de 5 gramos de hojas y no más de 1.5 g. de arcilla. Espero recibir el reporte, y felicidades. En algún lado está el secreto de la unión de la arcilla con el añil, todavía está en espera. ¿Lo resolveremos?

En cuanto a las últimas preguntas en torno al calentamiento, recuerdo que haber calentado a más de 130 grados, el papel empezaba a ponerse negro y quemarse en más de una ocasión, por eso me establecí en más-menos 100 °C y nunca llegué a calentar más de una hora, y como el azul turquesa empezaba a aparecer casi a los 20 minutos, solo calentaba unos 10 minutos más. Ahora que yo lo hacía directamente sobre una lámina de hierro y lo estaba vigilando visualmente. Fue emocionante ver el turquesa después de quemar unas decenas de muestras. Hubo una que otra muestra que no era resistente a los ácidos, pero nunca investigué por qué, sobre todo al principio de las 200 pruebas que hice.

Por favor, avísame que le ocurre cuando emplee las hojas con el sacalum o con la palygorskita. Recuerde de seguir las instrucciones al pie de la letra, como está en el libro o como ya le he dicho. Las agitaciones y oxigenaciones son fundamentales. El turquesa aparecerá en el precipitado azul-negro después de calentar, al menos 20-30 minutos, y aumentará un poco más con los minutos. Tengo muchas muestras del azul maya que hice con una o más arcillas [...] le voy a enviar unos miligramos de esas muestras. Tengo algunas que fueron negativas a los reactivos, pero nunca investigué por qué. Como no tengo más laboratorio que la cocina, pues no era posible hacer análisis alguno. No creo, pero lo digo empíricamente, que el tonelaje tenga algo que ver con la penetración. Los mayas no tenían prensas, y, en estos casos, hay que pensar como indígena. Ese proceso

<sup>2</sup> N. Peltier, *Synthèse et caractérisation d'un complexe organo-argileux: le pigment "Bleu Maya"*, Grenoble, Université Joseph Fourier, 2003. En línea <http://www.esrf.fr/computing/scientific/people/srio/publications/NicolasPeltier.pdf>.

---

fue el que me hizo llegar a la producción del azul maya: pensar como indio, nunca como científico. Aunque creo que ellos fueron científicos empíricamente hace 12-14 siglos, ¿no lo cree? Felicidades y paciencia. Saludos. Cordialmente, Constantino.

Fue efectivamente, con paciencia y siguiendo las instrucciones del libro y los consejos que nos escribía, que conseguimos reproducir la receta tradicional del azul maya.

### Verde maya

El hecho de no conseguir azul en las primeras pruebas, quizás por falta de oxigenación de la mezcla, nos llevó a fabricar un pigmento no azul, sino verde, que resultó ser resistente a los ácidos. Esto, que para nosotros era un fracaso, se lo comentamos a Constantino y le vino a mente una idea muy interesante: ¿Podrían los mayas controlar el color del pigmento, consiguiendo tonalidades desde el azul hasta el verde? ¿El verde de Bonampak sería un “verde maya”, realizado con la misma técnica que el azul? Constantino creía positivamente que sí, que el verde de Bonampak, y probablemente otros verdes prehispánicos, eran verde maya, creados a partir de *sacalum* y añil.

He aquí las ideas originales.

Pero hay algo en el trabajo que merecería la pena una investigación mayor. Han obtenido un color verde resistente al ácido, al calentar un poco menos la mezcla de azul maya y paligorskita. Creo que aquí puede estar el secreto de la producción del verde maya, porque en el cuarto 2 y también en el cuarto 1 de Bonampak (página 27 de mi libro), en la que aparece en las tenazas de los personajes del lado derecho y en algunas otras pequeñas partes un tono verdoso increíble. Tal vez en la biblioteca tengan el volumen 187, núm. 2, de febrero de 1995 del *National Geographic Magazine*, en las que Mary Ellen Miller, ha reproducido, un poco exageradamente quizás, el tono casi real de

las pinturas de Bonampak. En realidad esto importa poco o nada. Lo importante está en el color verde. Es posible, sólo posible que al calentar menos la paligorskita y las hojas de añil, se produzca el color verde. Esto es lo importante, porque así se aclararía otro de los misterios o enigmas que giran en torno al pigmento maya.

[...] hay mucha tela de donde cortar con ese misterioso azul maya que trae a varios científicos de cabeza. Y no se olvide del verde maya que no se ha estudiado. He repasado algunos de sus experimentos y trataré de conseguir el tono verde de la misma manera que lo hicieron los mayas hace más de un milenio. Por cierto que hasta donde se sabe hasta en este momento, sólo ha aparecido en Bonampak. No lo hay en Cacaxtla, ni en Yaxchilán, pero aquí fueron destruidas todas las pinturas, quizás en algún otro sitio que aparezca uno de estos días se vuelva a observar.

Constantino me hizo llegar una muestra de verde de Bonampak. Él mismo había confirmado su resistencia a los ácidos:

La reacción de Bonampak al  $\text{HNO}_3 + \text{HCl}$  le dio un color verde, y esto es MUY IMPORTANTE, porque aunque se ha hablado de un VERDE MAYA, generalmente se refieren a un tono verdoso del azul, pero aquí me salió un VERDE en la reacción y si observa las figuras de las páginas 24-25 y la página 27 de mi libro las fotografías del lado extremo derecho y las de la página 27 muestran claramente un color verde. Hay otra que no está incluida en el libro, pero posee un penacho de plumas VERDES. Creo que de allí proviene la muestra, pero no estoy muy seguro [...] Sin embargo hay diversas partes en las que hay tono verde, y, desde luego, si tiene añil es Verde maya. Por esta razón le encargo mucho las muestras de Bonampak, pues sería el primer reporte científico de este pigmento. Le envío una copia del artículo de Diana Magaloni, aunque ella reporta azurita y malaquita, pero usted dirá la última palabra. No creo ni en la presencia de estos compuestos químicos, pero es creencia insegura y no científica. Usted dirá con sus métodos modernos no destructivos.

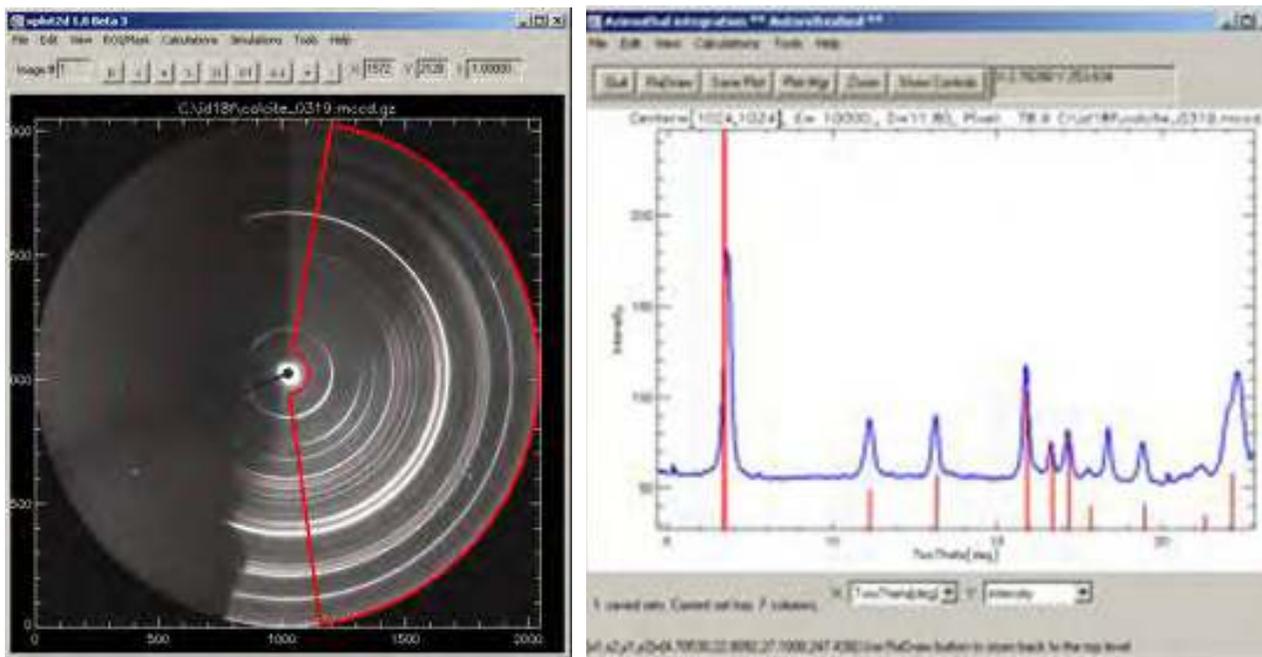


Figura 1. A la izquierda puede observarse una imagen de difracción medida en el sincrotrón de Grenoble (ESRF) a partir de una muestra con pigmento verde de Bonampak. A la derecha puede verse el difractograma correspondiente, obtenido por integración de la imagen, junto con las líneas de referencia de los picos de la palygorskita.

[Deben] hacer los análisis en el Synchrotron, pero sí debe aprovechar la oportunidad de analizar la muestra que le he llamado la joya de la Corona (no se si inglesa, española, francesa o rusa zariana) dicho sea esto en broma, porque resultó que la muestra que le envío de Bonampak, Chiapas, me salió un color verde resistente al HCl y HNO<sub>3</sub> y esto si que es extraordinario, pues en otras muestras me había salido el azul maya pero nunca el VERDE. A la mejor estoy equivocado. Sin embargo, si fuese verde, debe haber sido fabricado con palygorskita, y este reporte, científicamente hablando, sería el primero en el mundo, lo cual daría lugar para un artículo reportando el verde maya. Se que la muestra es muy pequeña pero [...] conseguir otras sería casi imposible, a menos que se publique primero que también existe el “verde maya” con añil y palygorskita. Sus análisis de Infrarrojo FTIR [Fourier Transform InfraRed spectroscopy] y el del Synchrotron NO destructivo le dirán si estoy en lo cierto o estoy equivocado.

Pues estaba en lo cierto. Realizamos el experimento en el sincrotrón de Grenoble en marzo

y junio de 2004 y concluimos que esa muestra de verde Bonampak contiene palygorskita (figura 1), además de no contener ni cobre ni cobalto, elementos que pudieran relacionarse con minerales azules (tipo azurita, malaquita, etcétera). Además, la doctora Elsa van Elslande comprobó, usando espectroscopía Raman en los laboratorios del Museo del Louvre, que también tiene índigo (figura 2). Así que en el “verde maya” de Bonampak hay *sacalum* y añil, los ingredientes del azul maya.

Antes de hacer públicos estos resultados en un artículo, yo consideraba necesario analizar otras muestras. En 2005 contactamos al INAH solicitando muestras verdes de Bonampak. Obtuvimos varias muestras azul-verdoso, y una verde obtenida específicamente para nosotros. Desgraciadamente, estas nuevas muestras mostraron la presencia de pigmentos sintéticos recientes (ftalocianinas), sin duda consecuencia de restaura-

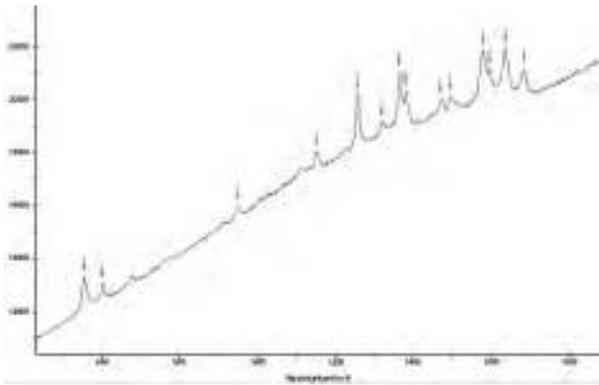


Figura 2. Espectro Raman del pigmento verde de Bonampak, muy similar al azul maya, y donde se aprecian picos del añil (indigo). Manuel Sánchez del Río *et al.*, "On the Raman Spectrum of Maya Blue", en *Journal of Raman Spectroscopy*, vol. 37, 2006, pp. 1046-1053.

ciones recientes. Próximamente realizaremos un nuevo experimento sobre la muestra original, más alguna otra que Constantino encontró en sus archivos, y esperamos poder publicar próximamente estas ideas aquí anticipadas.

### La excepcional resistencia del azul maya

Después de realizar las primeras síntesis de azul maya, nos planteamos la necesidad de verificar la resistencia del pigmento y los ingredientes. Para ello realizamos síntesis usando palygorskita de varios lugares diferentes (México, Senegal y Attapulgu, Estados Unidos) y sepiolita, una arcilla de estructura similar a la palygorskita pero más magnésica y con canales más anchos en su estructura. Este trabajo inició una interesante colaboración con las doctoras en geología Mercedes Suárez (Universidad de Salamanca) y Emilia García-Romero (Universidad Complutense de Madrid). Continuamos estudiando las propiedades y estructura de las arcillas palygorskita y sepiolita, y su relación con el azul maya. En este trabajo realizamos ataques ácidos hasta destruir tanto las arcillas como los pigmentos. Para ello se efectuaron experimentos de reflujo, donde las

muestras de pigmento o arcilla se introducen en una disolución de ácido concentrado y se calientan durante horas hasta la ebullición. El montaje dispone de una columna de condensación para evitar la evaporación de todo el ácido y permitir tratamientos de muchas horas. Después de los ataques ácidos realizamos estudios de difracción de rayos x para analizar los residuos, y constatar la resistencia o la destrucción de la matriz inorgánica de la arcilla. Observamos que el pigmento índigo-palygorskita (azul maya) necesita ser atacado durante más de 24 horas en ácido concentrado en ebullición para ser completamente destruido y decolorado. Constatamos también que la excepcional resistencia del azul maya se debe a la gran estabilidad de la palygorskita ante los ácidos. Vimos también que los pigmentos sepiolita-índigo son relativamente estables, resistiendo los ácidos durante minutos, pero decolorándose y destruyéndose al permanecer varias horas en ácido a temperatura ambiente. Confirmamos también la necesidad del calentamiento de la mezcla palygorskita-índigo para conseguir su estabilización (resistencia), pero también observamos que las mezclas sepiolita-índigo pueden presentar cierta estabilidad sin calentar.

Estos resultados muestran diferencias fundamentales en el comportamiento de pigmentos a base de palygorskita y sepiolita, contrariamente a lo que se venía diciendo que el azul maya podía obtenerse tanto con una como con la otra arcilla. Ello dio lugar a una publicación en *Archaeometry*.<sup>3</sup>

Constantino sostenía que las arcillas para fabricar el azul maya las debían obtener de lodos de ríos, o lugares cercanos a las habitaciones de

<sup>3</sup> M. Sánchez del Río *et al.*, "Synthesis and Acid-Resistance of the Maya Blue Pigment", en *Archaeometry*, vol. 48, 2006, pp. 115-130.

---

los pintores, y que podían ser diferentes y mezcladas, aunque con mayoría de *sacalum*. Él mismo realizó muchos experimentos mezclando diversas arcillas. Por eso, Constantino pensaba que nuestros experimentos con sepiolita nos desviaban un poco del tema fundamental:

Me da la impresión de que se le concede demasiada atención a la sepiolita, y sin que sepamos si existe en todas las muestras de azul maya precolombino. Es posible que haya existido como un contaminante natural o bien a que en algunos sitios estaba mezclada a la palygorskita como parte natural de la corteza terrestre que, es en su mayor parte formada por arcillas [...] En conclusión, la presencia o ausencia de la sepiolita no tiene ninguna importancia, y, aunque sea difícil, hay que pensar como pensaron los sacerdote-pintores mayas hace más de un milenio para resolver sus problemas. Sólo pensando así podremos acercarnos a resolver los enigmas precolombinos, claro, empleando la sensibilidad de los instrumentos de que disponemos en la actualidad.

Constantino tenía la idea de que los antiguos obtenían los ingredientes para hacer azul maya de muchos lugares diferentes, contrario a la hipótesis de un sólo origen o un sólo lugar de proveniencia. Actualmente se cree que la palygorskita y la sepiolita son arcillas raras, poco frecuentes, y que se obtienen solamente en unos pocos lugares donde se reunieron en épocas geológicas unas ciertas condiciones formativas. De hecho, se conocen bien en México varios yacimientos de palygorskita en la península de Yucatán, donde hay evidencia de extracción en la antigüedad. Pero es posible que estas arcillas sean más frecuentes de lo que actualmente se piensa, y es posible que en tiempos prehispánicos se supiera de más yacimientos de palygorskita o sepiolita que hoy. Como veremos después, la sepiolita vuelve a ser protagonista en

los estudios de proveniencia que luego se mencionarán.

### **El color del azul maya**

Una de las características principales del azul maya es su bonito color. Aunque puede presentarse con muchas tonalidades, que van desde un azul más bien oscuro hasta el verde, el color más frecuente, el que es único del azul maya, es un color turquesa, que muchos autores comparan al del Mar Caribe y nos lleva a pensar en Tulum, donde encontramos los dos: el del mar y el de las pinturas. Constantino estaba muy atento al color de los resultados de las síntesis, y creo que era capaz de distinguir si era azul maya o no con una simple mirada. Siempre nos preguntaba por el color de nuestras preparaciones: "Sobre todo, que produzcan el color turquesa al calentamiento, de todo lo cual no me ha dicho una palabra", y ciertamente se emocionaba al ver aparecer ese turquesa característico del azul maya: "Misterio también es el por qué toma ese fascinante color turquesa, al ser calentado tan sólo a unos 100 °C, cambio que puede uno ver sobre una lámina cualquiera como aquella en la que calentamos aquí las tortillas, con una salvedad, la de voltearla para no contaminarla con algún proceso desconocido."

Constantino se interesó por la posibilidad de producir otros colores:

[...] señalo algunos otros experimentos con tintes naturales distintos. Hice uno con un amarillo precioso (color de yema de huevo) y traté de unirlo con la arcilla *sacalum*, sin éxito. Como que las moléculas o átomos no tuvieron afinidades. Hice lo mismo con otra hierba que da un tono purpúreo y que cambia con el pH que le vaya uno dando. El púrpura es precioso, de los más hermosos que haya visto. Tampoco pudo haber afinidades. Así

---

seguí experimentando sin conseguir resultado alguno. Quizás sea posible importar algún pintor maya del siglo IX d.C. para que nos de una orientación.

Los mayas, según la receta de Francisco Hernández, no calentaban el agua con este colorante [añil]. Pero si calentaban con el amarillo zacatláxcalli (*Cuscuta sp.*) y con el de la *Jacobinia spicigera* que da un color magenta-morado precioso, pero no se unen a la palygorskita. Enorme desgracia, porque son preciosos.

Y también nos sugería él hacer pruebas: “creo que vale la pena investigar si es posible hacer otro pigmento como el azul maya, empleando desde luego el *sacalum*, para que fuese resistente. Todo será cuestión de tener la mente abierta y experimentar, como lo hicieron los mayas. Ahora que, a la mejor fue de pura chiripa (busqué la palabrita en el diccionario y sí aparece...)”.

El estudio en profundidad del color azul maya es un tema donde todavía hay mucho que hacer. Creemos que los mayas controlaban el color del azul maya de alguna forma, probablemente modificando temperaturas, tiempos o pH, y conseguían hasta el verde, como vimos antes. También es importante el color y la naturaleza de la arcilla, ya que pequeñas variaciones de blanco pueden dar resultados muy diferentes, en particular si tiende a amarillo. Esto se podría relacionar quizás con la proveniencia de las arcillas. Es notorio, por ejemplo, que el azul de la zona maya es diferente al de las muestras mexicas. El control del color es un proceso muy difícil. Nosotros observamos que dos muestras preparadas en idénticas condiciones podían, en algún caso, dar lugar a tonalidades diferentes. Sin embargo, cada vez vamos sabiendo más. Trabajos recientes<sup>4</sup> muestran que el índigo al interac-

cionar con la palygorskita se convierte en dehidroíndigo, que presenta una coloración amarillenta, la cual combinada con el azul del índigo daría los tonos turquesa verdoso del azul maya.

También hicimos pruebas tratando de conseguir otros colores. Vimos que el rojo del ácido carmínico (el de la cochinilla) no se combina bien con la palygorskita. Observamos que algunos derivados del índigo sí se combinan con la palygorskita. En particular el tioíndigo, que es rojo, se combina con la palygorskita para formar un pigmento estable. El problema es que pasó de rojo a azul al calentarlo. También probamos con dibromoíndigo sintético, de color violeta, y se forma un pigmento estable de color violáceo. Esto es interesante porque el dibromoíndigo es el componente del púrpura del caracol.

### **Estudio y caracterización de muestras arqueológicas**

En paralelo al estudio de síntesis y caracterización del “nuevo” azul maya iniciamos una campaña de estudio de fragmentos antiguos de pigmentos, con la idea de profundizar en los materiales utilizados, técnicas de fabricación, y eventualmente encontrar diferencias entre el azul maya de lugares diferentes. Las distintas técnicas de análisis nos permiten conocer la composición de las muestras, y del estudio en profundidad de estos resultados se trata de obtener información sobre cómo, cuándo y dónde se hicieron estos materiales, en suma, su contexto histórico-artístico. El conocimiento aislado de la composición no sirve de mucho, debe ser relacionada con el contexto histórico, artístico y tecnológico en que la pieza estudiada fue creada. Ya en el siglo XIX el químico francés Marcelin Berthelot estudió más de un centenar de piezas

<sup>4</sup> A. Domenech, M. T. Domenech-Carbo, M. L. Vázquez de Agredos Pascual, “Dehydroindigo: A New Piece Into the Maya Blue Puzzle from the Voltammetry of Microparticles

Approach”, en *Journal of Physical Chemistry, Materials, Surfaces, Interfaces and Biophysical*, serie B, vol. 110, 2006, pp. 6027-6039.

---

egipcias y del Medio Oriente, y dicen de él que estaba menos interesado en conocer la composición exacta de los materiales antiguos que en obtener resultados de valor inmediato para los arqueólogos. Sirva este ejemplo para resaltar la importancia de realizar experimentos que nos permitan indagar en la historia de la pieza, no solamente en su composición. El estudio de los materiales antiguos nos permitirá saber más de los materiales utilizados, de las técnicas de fabricación y permitirá comparar materiales de distintos orígenes en el espacio y tiempo, para tratar de encontrar similitudes y diferencias; en suma, definir ciertas características comunes que identifiquen a un cierto grupo, es decir, una especie de marca o huella (en inglés *fingerprint*) química. Sin embargo esto no es fácil, y casi siempre se requieren muchos análisis de cantidad de piezas antes de poder sacar conclusiones.

Un tema bastante discutido es el de la técnica empleada para la pintura mural. Se habla de la técnica “al fresco”, donde los muros se preparan con una fina capa de hidróxido de calcio (cal apagada) y se aplican los pigmentos cuando aún el enlucido está húmedo. Esto requiere una gran habilidad y técnica por parte del artista. Cuando el enlucido se seca se combina con el  $\text{CO}_2$  del aire y forma una capa de carbonato de calcio muy resistente, que protege al pigmento y lo hace muy resistente al paso del tiempo y a los agentes del medio ambiente. Se ha cuestionado si los murales prehispánicos estaban realizados usando la técnica “al fresco”, quizás con alguna variante, como añadir ciertos productos vegetales (gomas, resinas, etcétera), o bien estaban realizadas al “temple”. Este tema lo discutimos ampliamente con Constantino, que apuntaba por la técnica “al fresco”: “También nos faltaría conocer otros aspectos de la técnica utilizada por los pintores prehispánicos. Estoy se-

guro que emplearon la del FRESCO. Claro, habría que buscar otras maneras de demostrarlo, aparte de las que yo he realizado, pero esto es muy sencillo y no habrá ningún problema.” Constantino hacía siempre hincapié en la extrema dureza de los murales, tanto prehispánicos como coloniales, y propuso la prueba del cuchillo: “Habría que hacer decenas de pruebas para llegar a una conclusión [sobre la técnica empleada], y hacer la prueba del cuchillo de cazador para observar si penetra sin esfuerzo alguno, ya que la capa de  $\text{CaCO}_3$  del pigmento casi es pétreo.”

Te llevaré un pedazo de un piso prehispánico de una zona nunca explorada por que fue destruida y nada queda de ella, excepto unos pedazos de los edificios, por los constructores del convento de Huatlatlahuca, Puebla, hayan sido franciscanos o agustinos en la tercera o cuarta década del siglo XVI. Es durísimo. ¿Fue al fresco? Pienso que sí, de otra manera no estaría tan extremadamente duro y compacto, como son también los pisos de otras zonas arqueológicas. Pienso que este sitio, pudo haber sido una especie de atalaya para vigilar las actividades de otras dos zonas que están enfrente, al otro lado del río Atoyac y en las cuales hay ruinas importantes, que no conozco, y en las cuales se han hallado pinturas y edificios importantes que apenas están siendo exploradas. Por otra parte, era una especie de frontera entre los mexicas o aztecas y los mixtecas, y sitio de aprovisionamiento de los mexicas en sus guerras y acciones de conquista y aprovisionamiento en sus planes de dominio de los pueblos del sur, hasta casi llegar a Guatemala. En el convento, primero franciscano y luego tomado por los agustinos en Huatlatlahuca, hay uno de los ejemplos casi, casi completos de la pintura mural del siglo XVI, con azul maya desde luego.

Medimos concentraciones de calcio usando técnicas de fluorescencia con rayos x y con PIXE (Particle Induced X-ray Emission), y como des-

cribimos en los artículos publicados<sup>5</sup> encontramos para la mayoría de las muestras analizadas una concentración de calcio en torno a 40 por ciento, que coincide con el porcentaje de peso del calcio en el carbonato de calcio. Esto es compatible con la idea que las muestras fueron pintadas usando la técnica de pintura “al fresco”. Hubo dos excepciones, la primera una muestra de Cacaxtla que debía provenir de una decoración y no de un mural, ya que otras muestras de pintura mural de este sitio dieron resultados que apuntan a que era “al fresco”. La otra muestra era de Santa Cecilia Acatitlán. Le pregunté a Constantino por el origen de esta muestra, ya que en Santa Cecilia Acatitlán no se ve actualmente pintura alguna, y pensábamos que quizás no proveería de pintura alguna. He aquí su comentario:

[...] el pedazo de pintura de Santa Cecilia, me fue dado por Eduardo Pareyón, el arqueólogo que restauró el monumento hace más de 50 años. El lo conservaba y me lo dio cuando estuve haciendo las pruebas de resistencia. Pero no me acuerdo si hice la prueba con el hisopo de algodón. Pero si Pauline hizo la prueba con algodón húmedo y no se desprendió el color es probable que fuera fresco. Sólo probable. Ahora que el rayado ya complica más el asunto, porque un fresco no se raya así como así. Sin embargo, ya no es posible hoy conseguir más muestras, pues todo desapareció. Eduardo conservaba como recuerdo ese pedazo de mural, pero no sabía si había o hubo más pintura, porque todo estaba hecho trizas. Si se raya y desprende el color o se marca el rayado, tal vez sea temple. No recuerdo si tengo otro pedazo pero lo buscaré. Yo creo que por ahora se deja el artículo como está. Pero si

<sup>5</sup> M. Sánchez del Río *et al.*, “Microanalysis Study of Archaeological Mural Samples Containing Maya Blue Pigment”, en *Spectrochimica*, Acta B 59, 2004, pp. 1619-1625; M. Sánchez del Río, P. Martinetto, C. Solís, C. Reyes-Valerio, “PIXE Analysis on Maya Blue in Prehispanic and Colonial Mural Paintings”, en *Nuclear Instruments and Methods in Physics Research Section B: Beam Interactions with Materials and Atoms*, agosto de 2006, pp. 628-632.

creo que debemos continuar las pruebas para determinar si la cantidad de carbonato de calcio es indicativo de un proceso al fresco.

Otro resultado interesante que salió de nuestros estudios de concentraciones se refería a una muestra de Cacaxtla con dos tonalidades de azul. La concentración de magnesio, que es un indicador de la presencia de palygorskita, es mayor en el azul más oscuro que en el más claro, indicando que probablemente el azul más claro fue obtenido diluyendo, quizás con agua de cal, un azul más oscuro.

También obtuvimos un resultado sorprendente. Encontramos que el azul de una muestra del convento de Jiutepec, en Morelos, no es azul maya, sino un compuesto que no pudimos identificar. Es un pigmento que no es resistente a los ácidos. Nos pareció interesante, y Constantino, siempre tan dispuesto, se propuso obtener más muestras. Después de conseguir los permisos oportunos, narraba:

El martes [27/04/2004] fui a Jiutepec a sacar nuevas muestras, pero, [...] qué cree? Le puse HNO<sub>3</sub> primero y luego HCl sobre la anterior, haciendo agua regia. Sorpresa, resistió todo y ya tiene 72 horas y el azul maya, porque tiene que serlo, sigue intocable por el agua regia. Estas muestras son de dos frisos del claustro bajo con grutescos en rojo y azul maya. Le enviaré estas muestras pero, me encontré también dos muestras de [...] 1983, compañeras de la que usted analizó una. Naturalmente, éstas no resistieron los ácidos, y se decoloraron salvo, una que también le enviaré con una gran interrogación en color rojo y que es de 1983. Por cierto, los lugares de donde tomé esas muestras ya desaparecieron pues eran de una bóveda caída que ahora las toneladas de ese escombros las amontonaron.

Ahí quedó la cosa: demostración *a posteriori* de la existencia de azul maya en Jiutepec, y la desilusión de no poder saber más sobre este

extraño azul, ya que el lugar fue completamente destruido. Sin embargo, es razonable pensar que este azul fuera de un pigmento reciente usado en alguna reconstrucción o restauración del lugar, o simplemente un repintado.

El análisis de varias muestras prehispánicas y coloniales nos permitió, con ayuda de herramientas estadísticas, poder asignar ciertas diferencias composicionales entre los dos grupos, el prehispánico y el colonial.<sup>6</sup> Este es un buen principio para seguir investigando sobre este tema apasionante de la procedencia de los materiales, que daría pistas sobre relaciones entre culturas prehispánicas y sobre la herencia cultural de estas culturas que perdurara en la época colonial y que en muchos casos llega a nuestros días.

Un trabajo realizado sobre unas muestras de un salvamento en la ciudad de México<sup>7</sup> nos llevó a pensar que pudiera haber diferencias importantes entre el pigmento azul mexica y el utilizado por los mayas. Ya en los años sesenta se descubrió que algunas piezas mexicas presentaban sepiolita, además o en lugar de palygorskita, y Anna Shepard se había preguntado por qué la sepiolita sólo aparecía en las piezas aztecas y nunca en las de la zona maya.<sup>8</sup> Pensamos en un análisis con radiación de sincrotrón para estudiar la estructura, las fases minerales de los pigmentos. Cuando Constantino visitó el sincrotrón en mayo de 2006 (figura 3), discutimos ampliamente estas ideas. A su regreso a México obtuvo unas muestras excelentes del Templo Mayor,



Figura 3. Constantino, Catherine Dejoie (doctoranda del CNRS, Grenoble) y Manuel Sánchez del Río, doctor en Ciencias Físicas (Universidad de Zaragoza), en la cafetería del European Synchrotron Radiation Facility, el 31 de mayo de 2006, durante la visita que Constantino y su esposa Carolina hicieron a Grenoble, Francia.

que pudimos medir en septiembre. Los resultados obtenidos son muy interesantes, y del análisis que estamos realizando, que publicaremos próximamente, se concluye que efectivamente las arcillas usadas por los mexicas son muy diferentes de las mayas. Sin duda los mexicas heredaron de los mayas la tecnología para fabricar el azul maya, pero supieron innovar encontrando variedades diferentes en los materiales empleados, y probablemente explotaron yacimientos nuevos de las arcillas.

### El camino por recorrer

La disponibilidad de Constantino, su interés por la investigación, su sabiduría, su capacidad de motivar ha hecho que hayamos podido vivir juntos estos últimos años una maravillosa aventura, tratando de descifrar algunos de los misterios que encierra la cultura y la sabiduría de los antiguos mayas. Gracias al azul maya, y a Constantino, hemos abierto varias líneas de investigación que tratan no sólo del azul maya, sino que nos han llevado también por caminos diferentes. Uno es el

<sup>6</sup> M. Sánchez del Río, P. Martinetto, C. Solís y C. Reyes-Valerio, "PIXE análisis...", *op. cit.*

<sup>7</sup> M. Sánchez del Río, A. Gutiérrez León, G. R. Castro, J. Rubio Zuazo, C. Solís, R. Sánchez Hernández, J. Robles Camacho y J. Rojas Gaytán, *Synchrotron powder diffraction on Aztec blue pigments, Journal Applied Physics A: Materials Science & Processing*, 2007, en prensa.

<sup>8</sup> A. O. Shepard, "Maya Blue: Alternative Hypothesis", en *American Antiquity*, vol. 27, 1962, pp. 565-566.

estudio de las arcillas con estructura a canales, como la palygorskita y la sepiolita. Hemos contado con el consejo, colaboración y ayuda de las geólogas Mercedes Suárez y Marisa García-Romero para incluir las palygorskitas mexicanas y profundizar más en la estructura de estas arcillas.<sup>9</sup> Vimos también<sup>10</sup> que el papel del hierro no parece tan fundamental en el azul maya como se había supuesto en el pasado, y que la presencia de este elemento se debe a que se encuentra como impureza en la palygorskita. La palygorskita es un mineral difícil, su estructura es compleja, y todavía dará lugar a mucho que hablar. Una misión por realizar es la búsqueda de palygorskita en México. Sólo se conocen los yacimientos de Yucatán, más algún otro lugar al norte de la república, probablemente inaccesible por los antiguos. Encontrar nuevos yacimientos con palygorskita en el valle de México, quizás también en los estados de Puebla y Oaxaca, puede dar lugar a descubrimientos importantes relacionados con la antigua minería prehispánica. El azul maya, donde el índigo orgánico aporta el color y la arcilla la resistencia química, es un ejemplo de lo que hoy se conoce como materiales híbridos. Son materiales de síntesis, programados para conseguir ciertas propiedades similares a alguno de los ingredien-

tes, pero globalmente diferentes a cada uno de ellos. El mezclar orgánicos e inorgánicos no es nuevo, pero sí el obtener nuevas propiedades basadas en la combinación de los ingredientes a nivel microscópico. Cuando se llegan a controlar estas interacciones nanométricas, se pueden producir nuevos materiales con las propiedades deseadas. Por ejemplo, las pantallas de ciertos televisores de última generación están recubiertos por materiales híbridos donde el índigo está atrapado en matrices de sílice y circona.<sup>11</sup> Este material no es muy distinto al azul maya, producido hace más de 12 siglos, y quizás el primer compuesto híbrido de la historia. En esta línea de obtener pigmentos resistentes similares al azul maya los doctores Eric Dooryhée y Pauline Martinetto, y la doctoranda Catherine Dejoie, han lanzado una línea de investigación en el CNRS de Grenoble para producir pigmentos híbridos combinando el índigo con zeolitas sintéticas.<sup>12</sup>

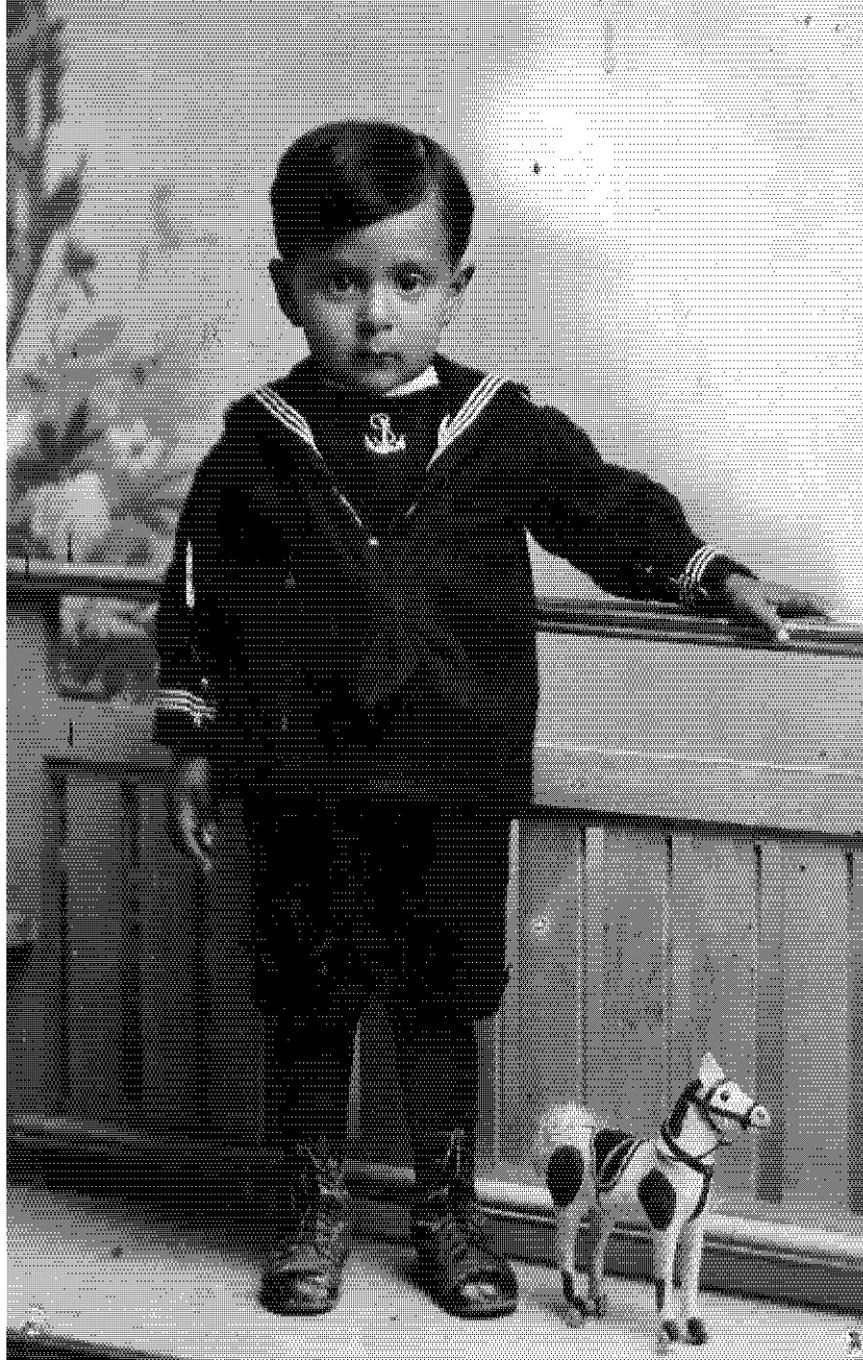
Hemos iniciado un camino, pero todavía queda mucho por recorrer mirando hacia el futuro, y también al pasado, para recuperar la sabiduría de nuestros antepasados. El recuerdo a Constantino, su ejemplo y guía, nos ayudará en este camino y podremos decir con él: en fin, seguiremos en la brecha del azul maya.

<sup>9</sup> M. Sánchez del Río *et al.*, "Mg K-edge XANES of Sepiolite and Palygorskite", en *Nuclear Instruments and Methods in Physics Research Section B: Beam Interactions with Materials and Atoms*, vol. 238, 2005, pp. 55-60; M. Suárez *et al.*, "The Effect of the Octahedral Cations on the Dimensions of the Palygorskite Cell", en *Clay Minerals*, vol. 42, núm. 3, septiembre de 2007, pp. 287-297.

<sup>10</sup> M. Sánchez del Río *et al.*, "Fe K-edge XANES of Maya Blue Pigment", en *Nuclear Instruments and Methods...*, *op. cit.*, pp. 50-54.

<sup>11</sup> P. Gómez-Romero y C. Sánchez, "Hybrid Materials. Functional Properties. From Maya Blue to 21st Century Materials", en *New Journal of Chemistry*, vol. 29, 2005, pp. 57-58.

<sup>12</sup> C. Dejoie, *Synthèse et caractérisation d'analogues au pigment "Bleu Maya": coloration à l'indigo de matrices aluminosilicates*, Grenoble, 2006.



CVR a la edad de tres años (1924).



CRV a la edad de diez años (1931).

# El camino del dios del tabaco

El tabaco (figura 1) es una planta herbácea alta, que llega a los dos metros de altura; tiene hojas alternas, grandes, de elípticas a oblongas, viscosas, y sus flores son monopétalas tubulosas, rosadas o rojas. El fruto es capsular y tiene pequeñas y numerosas semillas.<sup>1</sup> Schultes<sup>2</sup> lo clasifica como el árbol de las espermatofitas, angiospermas, dicotiledóneas, metaclamideas. Crece en casi todo el territorio de la República mexicana, pero prefiere climas tropicales húmedos. Es una planta fuerte y sobrevive a cambios bruscos de temperatura y a grandes resequedades.

En México hay numerosas variantes debido a su aclimatación a diferentes suelos; algunas de ellas son agresivas e incluso venenosas, como la *Nicotiana glauca*, que puede matar ejemplares de ganado si comen por descuido cierta cantidad de la hierba; afecta riñones, estómago, hígado e intestino y en tres o cuatro horas el bovino muere. El tabaco contiene narcotina, narceína, solanina, piperina, delfinina, colchicina, ampomorfina, lobelina, gelsemina, nicotina, anabasina y muchos otros ingredientes peligrosos.<sup>3</sup> Sin embargo, bien utilizado tiene diversos usos medicinales, sedativos y rituales entre los grupos étnicos de México, hasta nuestros días.<sup>4</sup>

Según José Luis Díaz,<sup>5</sup> el toloache y el tabaco son las plantas delirógenas de México. Los síntomas que producen cuando se ingieren son trastornos orgánicos, metabóli-

\* Profesora emérita del INAH.

<sup>1</sup> Maximino Martínez, *Catálogo de nombres vulgares y científicos de plantas mexicanas*, México, FCE, 1987, p. 841.

<sup>2</sup> Richard Evans Schultes y Albert Hofmann, *Plantas de los dioses*, México, FCE, 1979, p. 17.

<sup>3</sup> Abigail Aguilar Contreras y Carlos Zolla, *Plantas tóxicas de México*, México, IMSS, 1982, p. 158.

<sup>4</sup> Beatriz Barba Ahuatzin, "Antropología del tabaco", en *Revista Ciencia*, México, Academia Mexicana de Ciencias, vol. 55, núm. 4, octubre-diciembre de 2004, pp. 6-16; Chita de la Calle, Introducción a Noé Porter Muriel, "Pipas precortesianas", en *Acta Antropológica*, vol. III, núm. 2, México, ENAH-INAH, 1948, p. 151.

<sup>5</sup> José Luis Díaz, "Las plantas mágicas y la conciencia visionaria", en *Arqueología Mexicana*, núm. 59, México, 2003, pp. 18-25.

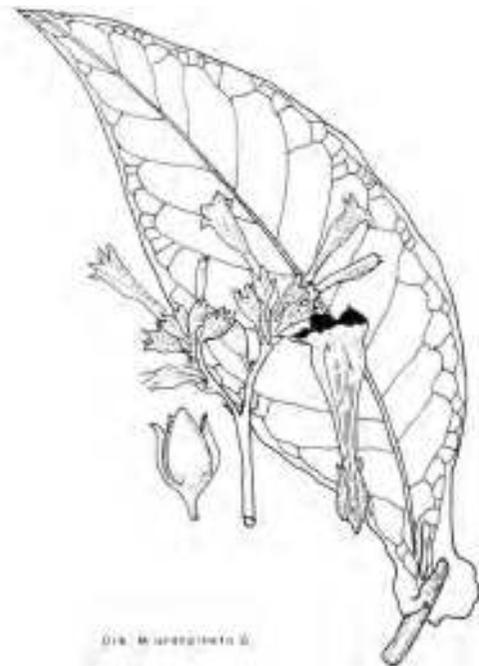


Figura 1. Tabaco.

cos y tóxicos del sistema nervioso central; disminuye la conciencia y se dificulta la concentración hasta el estupor y el coma, el pensamiento se torna fragmentario y la voluntad de la atención se pierde; hay un incremento en la imaginación visual y en la fantasía, la cual adquiere formas oníricas y suele confundirse con la realidad; al mismo tiempo se altera la esfera emocional y se puede pasar de la excitación a la furia y de ella al estupor, se modifica la actividad motora y puede producir inquietud o postración.

### **El tabaco en las culturas mesoamericanas**

El tabaco fue conocido por la mayor parte de las culturas nativas de América, desde Canadá hasta el norte de Argentina. No es fácil calcular cuándo se empezó a fumar porque el cigarro, elaborado con la misma hoja, se convierte en cenizas, además de que las primeras pipas fueron de caña, también siendo un elemento deleznable que se

pierde; las pipas de barro y piedra, que son la prueba arqueológica en México, son tardías.<sup>6</sup> Hay boquillas de piedra en Canadá y en Estados Unidos<sup>7</sup> (figura 2a), pero en el resto de América abundan principalmente las pipas de barro en forma de L, finas y elegantes, sobresaliendo las de Michoacán, las huastecas, toltecas y mexicas<sup>8</sup> (figura 2b-e). Los ceramistas que las hacían llegaron a tener un buen grado de especialización.

También se utilizó el tabaco moliendo las hojas<sup>9</sup> y formando pequeñas bolitas mezcladas con cal, en proporción de diez de tabaco por una de cal, y se ponían entre la encía y la mejilla y se chupaban lentamente, consiguiendo activar algunos elementos que se precipitaban con la saliva y producían euforia, eliminaban la fatiga, la necesidad de comer, quitaban el sueño y desinfectaban la boca, produciendo una sensación de alegría, de manera parecida a la que se consigue con la coca y la cal en toda la región de los Andes sudamericanos hasta la actualidad, y que así lo han hecho para soportar las largas caminatas y las grandes alturas.

Esta mezcla de tabaco y cal parece haber sido usada en la Mesoamérica muy antigua, y estas bolitas se guardaban en pequeñas vasijas de barro en forma de patos y cabezas de tlacuache (figuras 3a-b), las que llevan en su cuello dos orificios donde se amarraba un lazo y se colgaban al cuello del usuario; esto puede observarse en figuras tempranas de Tlatilco, del Occidente de México y más tarde, en el Clásico, en algunos sitios de la zona maya donde aparecen cabezas de viejos como la que aquí presentamos (figura 4), y que ahora entendemos claramente que se trataba de la representación misma del dios-planta

<sup>6</sup> Noé Porter Muriel, *op. cit.*, p. 175.

<sup>7</sup> *Ibidem*, láminas finales.

<sup>8</sup> *Idem*.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 167.

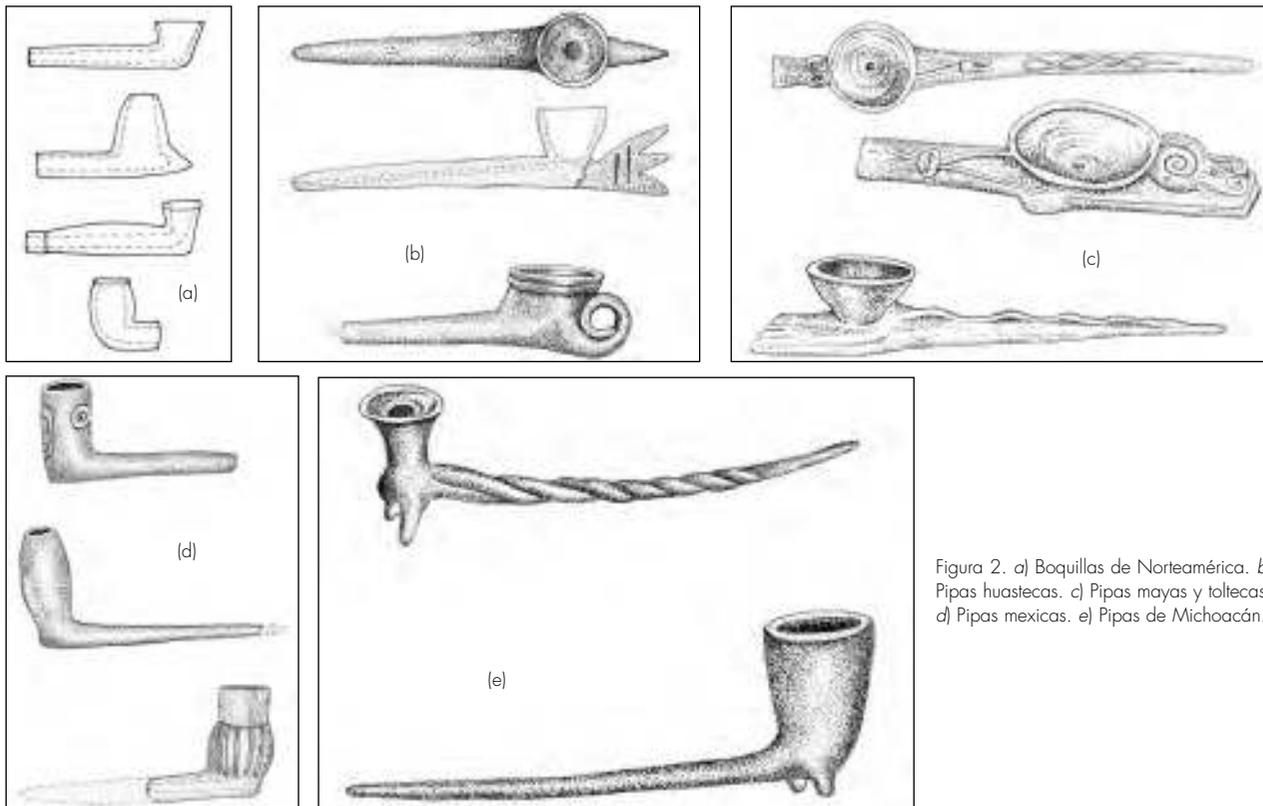


Figura 2. a) Boquillas de Norteamérica. b) Pipas huastecas. c) Pipas mayas y toltecas. d) Pipas mexicas. e) Pipas de Michoacán.

del tabaco. También se encuentran botellones cerámicos en forma de jugador de pelota en el Occidente de México, que portan estas vasijitas en figura de carapacho de tortuga y que lucen a la mitad de su pecho.

En tiempos cercanos a la conquista hispana se usaron calabazos ornamentados para guardar el tabaco, pintados y vestidos, y también colgados del cuello; en el *Códice Borbónico*, lámina 21, se ve a los viejos dioses creadores Cipactónal y Oxomoco con ellos, echando las suertes para la creación (figura 5). Recordemos que Cipactónal era la patrona del buen parto y Oxomoco era médico.

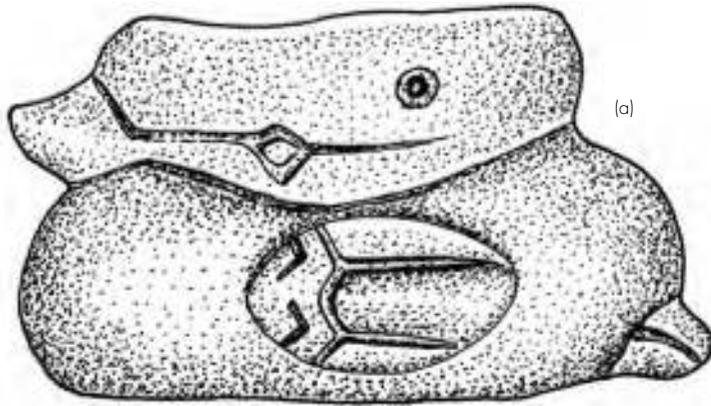
Fray Diego Durán abunda en descripciones de guerreros valientes con peinados especiales, llevando a la espalda el yetecómatl o calabacillo, debido a que tenían derecho de fumar.<sup>10</sup> Los sa-

cerdotes pulverizaban el tabaco y en cajetes los ofrecían a algunas divinidades como Huitzilopochtli, dejándolos frente a sus altares; las deidades del tabaco los visitaban haciendo largas caminatas, y al llegar dejaban sus huellas en ese polvo que estaba puesto para que se probara su asistencia.

Desde el principio de la Conquista los hispanos vieron que los caciques siempre traían esos calabazos, así como los sacerdotes, curanderos y parteras, y a veces lo llevaban en el cinto; los que no tenían esos oficios no podían ni siquiera tocarlo, porque era una falta de respeto que se castigaba. Los calabazos se ornamentaban con cueros colorados y borlas de pluma y eran vistos como el cuerpo mismo de la diosa Cihuacóatl,<sup>11</sup>

<sup>10</sup> Fray Diego Durán, *Historia de las Indias de Nueva España*

<sup>11</sup> Noé Porter Muriel, *op. cit.*, p. 144.



(a)



(b)

Figura 3. a) Vasija de barro negro procedente de Tlatilco, Estado de México; 60 mm de largo, 35 mm de alto y 45 mm de ancho. b) Vasija de barro café claro procedente de Tlatilco, Estado de México; 70 mm de altura, 70 mm de ancho y 45 mm de largo.



Dir. M. Urdapilleta d.

Figura 4. Vasija de barro negro pulido procedente de Jaina, Campeche; 55 mm de largo, 55 mm de ancho y 45 mm de altura.

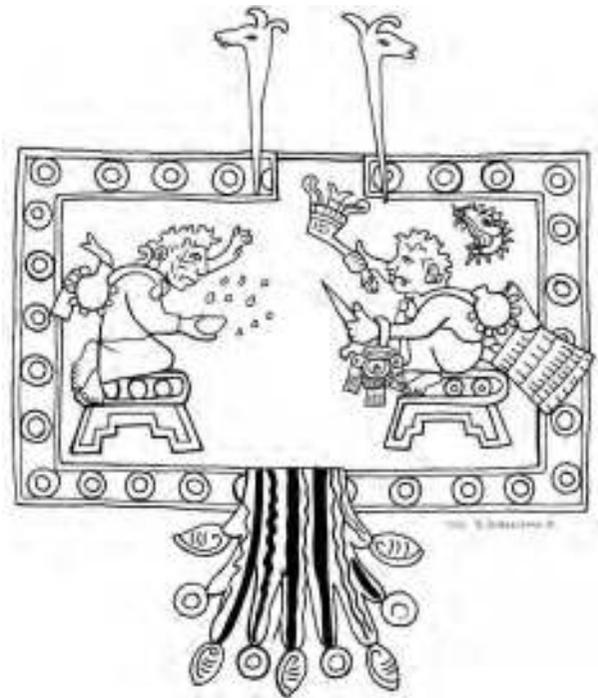


Figura 5. Códice Borbónico, hoja 21. Oxomoco y Cipactónal adivinan con maíces.

por eso en las ceremonias adivinatorias siempre estaba el tabaco presente. Sus hojas se arrojaban al fuego y el humo que desprendían y las chispas eran interpretadas por los adivinos, los cuales ofrecían pulque y copal. También se adivinaba aspirando el humo por las narices, hasta conseguir una especie de trance, en el cual el individuo emitía palabras incoherentes que eran descifradas por intérpretes.

Regresando a la relación de Durán sobre los sacerdotes que pulverizaban el tabaco y lo ponían en cajetes para registrar la llegada del dios, recordamos que mitos semejantes se conocían desde el esplendor de la cultura teotihuacana, la que nos deja ver diferentes palacios y templos con pinturas interiores que presentan caminos

con huellas de pies, e incluso se han encontrado paredes cuadradas, con huellas que parecen referir danzas (figura 6); lo que no sabemos es de qué deidades se trataba.

Ya en el siglo XVI, para el altiplano, Sahagún<sup>12</sup> nos habla de la fiesta de Teotleco, en la que se esperaba la llegada de los dioses que firmaban su arribo dejando la marca de sus pies en un montón de harina de maíz en forma de queso:

El postrero día de este mes era la gran fiesta porque dicen que todos los dioses llegaban entonces; la vigilia de este día, a la noche, hacían encima de un petate de harina de maíz un montoncillo muy tupido de la forma de un queso. En este montoncillo imprimían los dioses la pisada de un pie en señal que habían llegado; toda la noche el principal sátrapa velaba, e iba y venía muchas veces a mirar cuándo vería la pisada.

En viendo el sátrapa la señal de la pisada luego daba voces, diciendo: Llega ha nuestro señor; luego comenzaban los ministros del cú a tañer cornetas y caracoles, y trompetas y otros instrumentos de los que ellos entonces usaban. Luego que se oían los instrumentos acudía toda la gente a ofrecer comida en todos los cúes y oratorios; y otra vez se regocijaban lavando los pies de sus dioses [...]

El día siguiente decían que llegaban los dioses viejos a la postre de todos, porque andaban menos por ser viejos [...]

Más adelante el padre Sahagún completa la ceremonia y sólo nos interesa aclarar lo que a las divinidades ancianas se refiere, y en las primeras menciones dice que sólo las gentes viejas bebían pulque a discreción, los demás no tenían permiso; en cuanto a las deidades que llegaban al día siguiente nos relata:

[...] el día siguiente llegaba el dios de los mercaderes llamado Yacapitzauac o Yiacatecutli, y otro

<sup>12</sup> Fray Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de Nueva España*, vol. I, Libro 2, cap. XII, México, Porrúa, 1969, pp. 123-124.

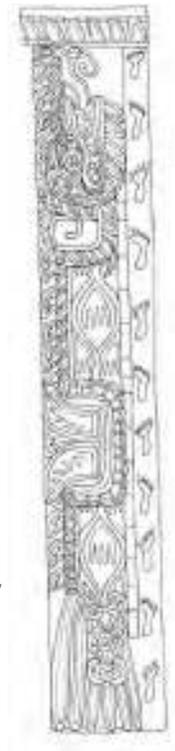


Figura 6. Pintura mural de Tepantitla, Teotihuacán, Estado de México.

dios llamado Ixcozauhqui o Xiuhtecutli, que es el dios del fuego, a quien los mercaderes tienen gran devoción. Estos 2 llegaban a la postre, un día después de los otros porque decían que eran viejos y no andaban tanto como los otros.<sup>13</sup>

Puntualicemos que tanto Yiacatecutli, deidad de los pochteca, personajes de vital importancia que necesitaban estimulantes para lograr las grandes caminatas y esfuerzos físicos que requería el comercio, como el dios del fuego, Xiuhtecutli, el del bracero en la cabeza, son los únicos considerados ancianos y reverenciados como tales al momento de la Conquista.

Algunas deidades prehispánicas tardías involucradas con el tabaco, y a las cuales se les ofrecían sus hojas, fueron Xipe Tótec, que curaba la piel y los ojos; Tláloc y los Tlaloque que aliviaban enfermedades frías como la diarrea, para lo cual los curanderos usaban enemas de tabaco, consi-

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 198.

derado planta caliente. Las mujeres que morían en su primer parto eran vistas como diosas y también se relacionaban con ese vegetal. Quetzalcóatl e Ixtlilton, seres supremos encargados de sanar a los niños pequeños que padecían cólicos, recibían ayuda del tabaco en infusiones muy ligeras. Ehécatl, numen del viento, producía buenos aires y buenos aromas y para ello necesitaba del tabaco. Las diosas madres, Cipactónal, Tzapotlatena y Toci presidían las limpias y los baños de vapor, al igual que el picicete. Huitzilopochtli, señor de la guerra, era ofrendado con cigarrillos que le ponían en la boca o bien con vasijas con polvo de tabaco. Los cautivos llegaban a la espiga del sacrificio fumándolo en algunas ocasiones.<sup>14</sup>

En todo lo anterior es fácil ver la gran importancia del tabaco en las culturas nativas de todo el continente, a lo largo del cual se fumó, se aspiró, se preparó en medicinas o se usaron sus hojas colgadas para eliminar insectos, bacterias y mejorar el aire. En Norteamérica también se le consideró un dios y fumaban la pipa de la paz para sellar compromisos que de ninguna manera podían violar, ya que el dios-planta tabaco había estado presente como testigo; se le usó para declarar la guerra, para sellar palabras de matrimonio, pactos de comercio, y en múltiples actividades solemnes.

Recibió numerosos nombres y sólo mencionaremos algunos de los que se dieron en México: los cuicatecas le llamaron apuga; a'xcu't los totonacas; ayic los popolucas; cuauhyetl, píciatl, o yetl, los nahuas; kuutz los mayas; may los huastecas; gueza los zapotecas; hepeaca los tarahumaras; rohu los chinantecas, y hasta aquí lo dejamos.

<sup>14</sup> Jacinto de la Serna, "Manual de ministros de indios para el conocimiento de sus idolatrías y extirpación de ellas", en *Tratado de las idolatrías, supersticiones, dioses, ritos, hechicerías y otras costumbres gentílicas de las razas aborígenes de México*, México, Fuente Cultural, 1953. Múltiples citas.

Como la medicina nativa estaba enredada en un todo con las religiones y las tradiciones brujeriles, pronto se enfrentó todo este cuadro costumbrista a la Santa Inquisición, que se encargó de perseguir las creencias y los conocimientos indígenas junto con todas las tradiciones que les acompañaban. El tabaco, entre muchos otros dioses-plantas, fue quedando sólo como un elemento de elegancia, como cigarrillo para ser fumado u olido en polvo, entre las clases económicamente pudientes de América y Europa.

### **El bajorrelieve del dios-planta del tabaco, de Palenque, Chiapas<sup>15</sup>**

En Palenque, Chiapas, el Templo de la Cruz tiene un bajorrelieve en su pared exterior derecha, viéndolo de frente, que representa a una deidad anciana fumando una larga pipa (figura 7) y fue bautizado con el nombre de dios "L". Aproximadamente es de 750 de n.e., y se trata de un templo interior (figura 8) bellamente dibujado por Proskouriakoff.<sup>16</sup> También aclaramos que es la figura que vamos a analizar, porque nos parece extraordinaria la cantidad de detalles iconográficos que acompañan al tabaco en la región maya.

Se trata de un anciano, y esto lo decimos por la boca desdentada y la espalda encorvada; su ojo es muy grande y redondo, conectándose por ello con el sol. En este caso está fumando y las volutas del humo salen de la boca de la pipa, larga, cilíndrica y con aspecto de caña; las volutas del humo tienen movimientos muy dinámicos, y se les puso una pequeña doble línea en el medio, para acentuar su movimiento.

<sup>15</sup> Dios "L" según Maudslay; "G" según José Luis Díaz, etcétera.

<sup>16</sup> Tatiana Proskouriakoff, *An Album of Maya Architecture, cap. III, Palenque, Chiapas. Temple of the Cross*, Washington, Carnegie Institute of Washington, 1946.



Figura 7. El tabaco, planta-dios (Dios "L", según Maudslay).

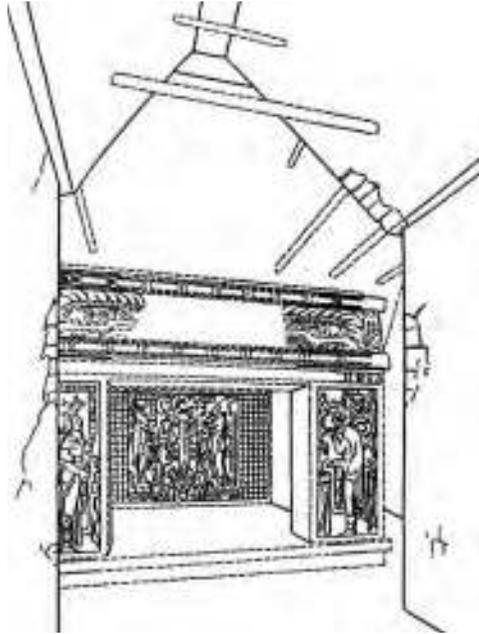


Figura 8. Reconstrucción del santuario del Templo de la Cruz, por Tatiana Proskouriakoff.



Lleva en la espalda la piel de un jaguar moteado, quedando sobre sus caderas los muslos del animal y la cola colgando hasta media pierna; de ella se desprende hasta los tobillos un motivo doble que también parecen ser volutas de humo. La columna vertebral del animal, de 18 pequeñas porciones disparejas, llega hasta la punta de la cola. Por el frente, en el pecho del viejo se amarran las patas delanteras del felino, y no aparece su cabeza, aunque en el tocado, sobre la orejera, se ve otra porción de piel de jaguar que hace las veces de ceja. De la frente del viejo sale un elemento doble, como rúbrica de deidad de humos sagrados. De jade es una enorme orejera cuadrangular con una pieza tubular en forma de dos flores que bien pudieran ser de tabaco.

El tocado es muy interesante, y leído de la línea superior de la lápida hacia abajo, tenemos la cabeza cercenada de una gran águila real con ojos solares, que nos dice que el personaje es parte del gran complejo mítico de las deidades celestes. Esta cabeza queda en medio de una

corona de elementos que pueden ser plumas de águila real o bien hojas de tabaco; dicha corona es muy grande y abarca más de la mitad del ancho de la lápida.

Por el colodrillo de la figura sale un largo tallo y la flor del tabaco, en perfil, casi igual a la que ostenta la escultura de Xochipilli de la cultura mexicana en su pierna derecha (figura 9). Anudan en la parte de atrás, a todo el tocado, dos cintas al parecer de tela, con símbolos de jerarquía. La cabeza cercenada del águila tiene a su vez un tocado en forma de escudo con el numeral 12, y de él se desprenden motivos volátiles que recuerdan al humo, en medio de los cuales está otra figura de escudo en perfil, con escritura. Sobre la frente del águila hay un motivo indicativo de rango.

Un ornamento muy largo, al parecer un collar de cuentas de jade, abarca desde la cintura del viejo por atrás, sube por toda su espalda y continúa hacia delante con piezas más grandes hasta media pierna; al llegar a la cintura se en-



Figura 9. Xochipilli. Escultura mexicana en piedra basáltica.

70 |

trelaza con un elemento tejido que seguramente tenía también simbolismos de rango, y que amarra al collar con un textil ornamental que parece venir del cuello del viejo, y abajo del nudo se encuentra una especie de escudete que debe tener significados complementarios; sólo lleva un taparrabo con nudos en el vientre y flecos a la altura de los glúteos.

En la parte media inferior de la lápida hay figuras muy difíciles de interpretar por su rebuscamiento, pero haremos un esfuerzo; en lo personal, una cinta con puntas redondeadas me sugiere un camino, pero a otros autores, entre ellos Benson, les parece un elemento serpentino.<sup>17</sup> Por la semejanza con Teotihuacan, de pintar los caminos de los dioses con impresiones de

huellas de pies, y considerando que este templo es contemporáneo, hacemos la proposición de que debe ser un camino; empieza frente a la figura del anciano a la altura de su vientre y baja, serpenteando, hasta casi llegar al tobillo y después sube y se mete debajo de su taparrabo, saliendo de sus glúteos en forma de cola y haciendo similares movimientos sinuosos termina en una voluta a la altura de la cintura del fumador. En el medio de esta cinta se encuentran, por la parte del frente, cinco huellas de pies humanos, y por la parte de atrás sólo se cuentan cuatro. Puede compararse con el dintel teotihuacano que cita Beatriz de la Fuente.<sup>18</sup>

De abajo de la curva superior de ese camino, tanto por el frente como por atrás del viejo, salen perfiles de sendas aves de rapiña según el pico curvo que ostentan, pero no creemos que sean águilas, considerando el largo del pico y una especie de moco que se nota sobre él. De los orificios nasales de esas cabezas brota un par de flores que pudieran ser de tabaco también, aunque son comunes en la iconografía maya. Son aves de diferente especie porque sus ojos no son iguales, ni la resolución inferior de su pico, ni el moco. Abajo de esas cabezas se encuentran dos glifos, el de la derecha se puede leer como "jade",<sup>19</sup> y el de la izquierda tiene parecido al símbolo de Kan o Cumku; de ellos cuelgan grandes flores de tabaco con sus largos estambres, finalizando el ornamento con dos bandas textiles con señalamientos de rango, grado o alcurnia. El anciano carece de sandalias pero tiene protectores de tobillos y de antebrazos, atados con cuerdas de elegantes nudos. Darnos cuenta de que el

<sup>17</sup> Elizabeth P. Benson, "Gestures and Offerings", en Merle Green Robertson (ed.), *Primera Mesa Redonda de Palenque*, Parte 1, *A Conference on the Art. Iconography and Dynastic History of Palenque*, Pebble Beach, The Robert Louis Stevenson School, 1974, pp. 109-120.

<sup>18</sup> Beatriz de la Fuente (coord.), *La pintura mural prehispánica en México. Teotihuacan*, t. I, catálogo, México, IIE-UNAM, 1995, p. 233.

<sup>19</sup> Según J. Eric Thompson, *Maya Hieroglyphic Writing*, Norman, University of Oklahoma Press, 1960, figura 45 de las láminas finales.

anciano anda descalzo nos permite asegurar que las huellas del camino son de él.

Con todos los datos anteriores trataremos de entender quién era el personaje y su importancia, analizando el simbolismo de sus ornamentos.

### Intento de interpretación

La lápida del dios "L" de Maudslay tradicionalmente ha sido llamada "el viejo dios fumador", pero se trata del mismísimo tabaco deificado, en cuerpo antropomorfo, teniendo las siguientes características:



a) Es un anciano, y por ello se conecta con los antepasados, la adivinación y la curandería.



b) Debe ser considerado deidad celeste según sus ojos, el humo que se esparce hacia arriba y el hecho de que va unido al águila real, emisaria del sol.



c) Le rodean simbolismos de humo y múltiples señaladores de alto rango.



d) El dios hace un largo camino para estar presente en las ceremonias más significativas y quizás también en iniciaciones de guerreros e imposturas de grados de nobleza. En el camino deja sus huellas.



e) El camino tiene la apariencia de una serpiente que va curvando del frente del anciano a la parte de atrás, pasando por entre sus piernas.



f) La flor del tabaco lo ornamentaba en su tocado como sello de su persona.



g) La piel del jaguar moteado es otra prueba de su carácter celeste, y del grado de Balam o sumo sacerdote del que la porta.

Entre los mexica, la escultura considerada de Xochipilli, deidad de los juegos y de la alegría que se manifestaba en las flores alucinógenas, tiene la figura de la flor del tabaco en su pierna derecha. El bajorrelieve palencano debió haberse visto como la presencia misma de esa planta, con todos sus poderes alucinógenos, medicinales y adivinatorios.

En el altiplano de México, las fuentes del siglo XVI nos hablan de que el tabaco siempre

---

estaba presente en las ceremonias de adivinación y en muchas curaciones, por lo que en Palenque, aunque fueran siete siglos antes, durante el clásico, también pudiera haberse utilizado esta planta como testigo de las ceremonias de adivinación, de cura y de iniciación.

Es importante recordar que en la zona maya las bolitas de tabaco se guardaban en pequeñas vasijas en forma de cabeza de viejo, y que es también un anciano el que analizamos como la misma planta, que se representa en el Templo de la Cruz de Palenque, Chiapas.



CRV acompañado de sus padres, doña Luz Valerio Osorio y don Marcial Reyes Huerta.

# Valoración del arte indocristiano

Muchos años de su vida dedicó el maestro Constantino Reyes-Valerio a estudiar, desde diversas perspectivas, numerosas creaciones del que se llamó arte indocristiano. Estudió él tanto pinturas murales como elementos arquitectónicos y otras muchas producciones. Sus trabajos abrieron nuevo campo de investigación y perduran como un importante legado de cultura.

En la actualidad, además de la existencia de bienes materiales considerados por la UNESCO como parte del Patrimonio de la Humanidad, se reconoce también que hay otros bienes intangibles que deben sumarse a ese legado. En homenaje al maestro Constantino Reyes quiero ofrecer acá una muestra de ese legado y memoria intangible. Para ello he seleccionado un poema en náhuatl debido a un conocido forjador de cantos del siglo XVI. Se llamó Francisco Plácido. Fue él un noble mexica descendiente de los señores de Azcapotzalco y gobernador de Xiquipilco.

De él se conservan tres composiciones dignas de recordación; una es un *cozcacui-catl*, canto-joyel, acerca del nacimiento de Jesús. Fue compuesta en 1553. En otra evoca la resurrección de Cristo. Es muy probable, por no decir seguro, que este canto se entonó en Azcapotzalco, en la Pascua de Resurrección de 1551, según se nota en el manuscrito de *Cantares mexicanos* que preserva la Universidad Nacional Autónoma de México.

Finalmente, en el tercero de los cantos de que fue autor don Francisco Plácido se recuerda el relato bíblico desde la expulsión de Adán y Eva del Paraíso terrenal hasta la muerte de Jesús y la predicación del evangelio por los apóstoles. Se dice en el texto que fue entonado en la fiesta de San Felipe, patrono de Azcapotzalco, cuando era gobernador de allí don Antonio Valeriano. Ello ocurrió en 1565.

\* Profesor emérito de la UNAM.

Aquí ofrezco el *cozcacuicatl*, canto-joyel, que habla del nacimiento de Jesús. Es éste ciertamente un bello ejemplo de arte intangible de carácter indocristiano. En él se evoca a María, se vuelve presente el niño recién nacido y se habla de la llegada de los tres reyes. Muchas de las metáforas que engalanan el relato cristiano están inspiradas en la antigua tradición literaria de los pueblos nahuas. Las sílabas exclamatorias que se intercalan entre algunas estrofas guiaban a quien tocaba el *teponaztli*, xilófono con dos lengüetas para según el ritmo adecuado.

Las notas que acompañan a la versión castellana se dirigen a elucidar alguna de esas metáforas. Tal vez podríamos decir que este canto debió resonar como un villancico nacido del alma indígena. Su texto está incluido en los folios 37v.-38v. del manuscrito *Cantares mexicanos* que preserva la Biblioteca Nacional de México.

74 |

**Aquí empieza el canto precioso  
acerca del / nacimiento  
de Nuestro Señor Jesucristo.  
Lo compuso / don Francisco Plácido /  
en el año de 1553 años<sup>1</sup>**

*Tiqui tiqui tocoto tiqui tiqui tocoto tiqui tiqui  
tiqui tiqui tiqui tiquiti*

Que sea Él suplicado,  
desplegad vuestros pensamientos cual joyeles de turquesa,  
vosotros, oh príncipes.  
Que con collares de jade, de metal precioso,  
con vuestras cuentas,<sup>2</sup>

<sup>1</sup> En este canto, obra de don Francisco Plácido, tenemos una muestra del nuevo género de composiciones de tema cristiano en las que continuaron empleándose metáforas y formas de expresión frecuentes en las producciones de la tradición prehispánica.

<sup>2</sup> Aparece la palabra castellana *cuentax*, "cuentas", aludiendo a las del Rosario.

demos contento al que llegó a Belén,  
el redentor del mundo,<sup>3</sup>  
vayamos seguros.

Sea visto, oh sobrinos nuestros,  
dejemos que las flores rojas,  
se esparzan.  
Allá bajó, quien es pensamiento de Dios, al mundo.<sup>4</sup>

En la casa de plumas preciosas,  
en la orilla del camino,  
allá tú estás,  
tú, doncella Santa María,  
allí has hecho nacer al Hijo de Dios.  
Con variados joyeles sea Él suplicado.

Tú te enalteces,  
como las joyas que se esparcen,  
así está en tu mano el Niño Dios.  
*Con variados joyeles sea Él suplicado.*

*Titoco toto titocototo titiquititi titiquiti*

En buena hora, en buena hora, ya niños, sobrinos  
nuestros,  
vayamos, vayamos a la presencia de Dios,  
Jesucristo,  
en donde está el jacal<sup>5</sup> dorado lo veremos,  
le ofreceremos collares con cuentas de jade.  
Con su suave color encarnado  
de ave preciosa<sup>6</sup> está él resplandeciendo.

<sup>3</sup> Es la traducción que se ofrece del vocablo compuesto *cemanahuac quitemaquix-tiani*, formado por *cemanahuac*, "el conjunto de lo rodeado por el agua", es decir, el mundo, y *temaquixtiani*, vocablo acuñado por los frailes que literalmente quiere decir "el que saca a otros de la mano de alguien", o sea, de las garras del demonio.

<sup>4</sup> Se hace referencia aquí al nacimiento de quien es el Verbo o *Logos* en la Trinidad de Dios. Para enunciar este difícil concepto se emplea aquí la palabra *tlayocolli*, "pensamiento".

<sup>5</sup> En el texto náhuatl se lee *teocuitlaxacalli*. Con este vocablo quiso designar Francisco Plácido al lugar en que se hallaba Jesús, el que se suele conocer como cueva o portal de Belén.

<sup>6</sup> Ésta es la versión del largo vocablo compuesto *yechau[tlau]-quechotliltzale-hualtotonatoc*. En este mismo verso el autor estructura otros varios vocablos compuestos, asimismo muy largos.

Hay canto en la casa de las flautas.  
Andamos cantando,  
¿qué flor es la que exhala fragancia,  
y con suave color encarnado de ave preciosa,  
está resplandeciendo?

Así ahora al collar precioso,  
a la pluma de quetzal,  
hemos sido atados,  
a tu amado hijo, a tu brazalete de jades,  
a tu collar,  
siempre doncella Santa María,  
nuestra alma<sup>7</sup> se alegra aquí.

Estás en estera de plumas preciosas,  
es tu casa, Señora celeste.  
En la casa de variadas joyas color de turquesa  
tú eres suplicada.  
Como plumas de jades multicolores,  
andamos cantando las cuentas floridas de tu rosario,  
te andamos buscando en nuestra tristeza.

*Toquiti toquiti tiqui tiqui tiquiti  
tiqui tocoto*

Variadas aves,  
tus quecholes, Dios, cantan aquí.  
¿Quién como aurora se eleva?  
Los ángeles cantan  
Gloria *in excelsis Deo*.  
Alegráos, tened contento.

Cuando sobre nosotros bajó una luz del cielo,  
variadas flores se esparcen,  
cantan tus aves quéchol,  
Dios.  
Gloria *in excelsis Deo*.  
Alegráos, tened contento.

Lo escucharon los señores del Oriente,  
del cielo les fue dicho,  
en la tierra se apareció el Redentor.  
Tomaron oro, copal y mirra,

con esto llegaron a Belén,  
conocieron al verdadero Dios,  
al verdadero Hombre.

Fueron los que primero te conocieron, Dios,  
como a una joya,  
como a pluma preciosa.  
Los sabios, los reyes,<sup>8</sup>  
le suplicaron a la doncella Santa María,  
llevaron consigo tu gloria,  
Dios verdadero, Hombre verdadero.

Que todos nos maravillemos.  
Lo dejamos allá en Belén.  
Se desvanecen las plumas finas,  
las joyas como jades se hicieron pedazos.  
Los nobles con collares y brazaletes de colores  
Ascienden gloriosos al cielo,  
los príncipes.

Los cantos de llanto  
están entrelazados con flores de tristeza.  
Sale la tristeza de quienes son tus amados, Dios.  
Ascienden gloriosos al cielo,  
los príncipes.

*Tico toco ticoti tico toco ticoti  
tiquitititi tocotiti*

En Nonohualco, aquí en tierra firme,  
hacen pintura preciosa  
del señor nonohualca, don Diego,  
en verdad se ha ido a la Región de los descarnados,  
ha venido a abandonar el agua, el monte, la ciudad.  
Que por esto lllore.

Como cascabel de oro resuena mi canto,  
busco a los cozcatecas, mis grandes,  
esparzo como jades sus palabras,  
recuerdo ya en verdad  
a aquellos que pasaron a establecer  
el agua, el monte, la ciudad.

<sup>7</sup> Dado que es este un cantar cristiano, se traduce *toyolio*, que literalmente significa “lo que nos hace vivir”, valiéndonos de la palabra latina “alma”.

<sup>8</sup> Así se ha traducido la palabra *tlatoque*, ya que el canto se está refiriendo a los que vulgarmente se conocen como “los reyes magos”.

Sobre tu collar de turquesas,  
 canto mi tristeza, me aflijo.  
 ¿Cuál de vosotros, oh príncipes,  
 cuáles de las águilas y los jaguares  
 ha dado ya renombre<sup>9</sup>  
 al agua, al monte, a la ciudad?  
 En verdad se fueron al Lugar de los descarnados.

*Totiqui titiquito totiquititiqui toti toti  
 totoco totoco totoco*

De nuevo, como el jade, nace mi canto  
 lo olvido.  
 Yo cempoaltécatl a mis grandes,  
 como joyeles bien hechos,  
 los he ordenado.  
 Delante del Dios único  
 paso con premura,  
 Ya ahora llegó a la tierra,  
 vino, llegó a Belén.  
 Que en verdad se haga danza aquí.

Lleno de amor, en la estera de joyeles,  
 embellezco mi canto,  
 yo cempoaltécatl,  
 a mis grandes como joyeles bien hechos  
 los he ordenado.  
 Delante del Dios único  
 paso con premura,  
 Ya ahora llegó a la tierra,  
 vino, llegó a Belén.  
 Que en verdad se haga danza aquí.<sup>10</sup>

Donde preciosas están las flores olorosas,  
 yo estoy libando,  
 yo ave quetzal cual joyel de colores pintada,  
 yo ave tzinitzcan esparzo  
 cual hojas pintadas los cantos.  
 Donde hay sombra ando yo revoloteando.

<sup>9</sup> En el texto náhuatl se lee *ye mihcuilo* que literalmente significa “ya se pintó”. Aquí lo entendemos en el sentido de que, al consignarse en los códices la fama de los príncipes, adquirió renombre la ciudad.

<sup>10</sup> Aunque en el texto no hay aquí un *etcétera*, es de suponerse que volvían a repetirse las palabras finales del verso anterior.

Los variados joyeles entreverados los separo,  
 yo allá voy, escojo los cantos,  
 yo ave quetzal cual joyel de colores pintada,  
 yo ave tzinitzcan esparzo  
 cual hojas pintadas los cantos.  
 En el lugar donde hay sombra ando yo revoloteando

***Nican ompehua cozcacuicatl ytechpa / yn  
 itlacatilitzin Totecuiyo Xesucristo oquitecpan  
 / don Francisco Plácido / ypan xihuitl 1553  
 años.***

*Tiqui tiqui tocoto tiquitiqui tocoto tiqui tiqui  
 tiqui tiquitiqui tiqui*

Ma ontlatlautiloya  
 xicteoxihcozcatotomaca yn amotlayocol  
 antepilhuan i  
 ma chalchiuhcozcatl teocuitlacozcatl  
 yn amocuentax y ma ycaya  
 ticahuiltiti yn oyehcoc in Belem  
 cemanahuaqui temaquixtiani  
 tla tihuiya tlatlaquauh çane.

Yn ma ontlachieloya tomachuane  
 ticcahua tlalalizquixochitl  
 moyahua yehua  
 oncan temoc yn itlayocol yehuayan Diox  
 cemanahuaqui.<sup>11</sup>

Yn quetzalcalitec  
 hotencoaya  
 oncan ye tonca  
 yn tichpochtli Santa María  
 queçohuel oncan ticyatlatatili yn Dios ypiltzin  
 nepapan cozcatl ma ycaya man tlatlauhtiloya.

Çan timotimaloa  
 ynic aya iuhquin cozcatl toyahuaya  
 ye momactzinco moyetztica in Dios piltzintli  
 nepapan cozcatl *ma ycaya man tlatlauhtiloya*.<sup>12</sup>

<sup>11</sup> Debería leerse *çemanahuac*.

<sup>12</sup> Aunque no hay *etcétera*, la frase debe ser completada repitiendo las últimas palabras del párrafo anterior.

*Titoco toto titocototo titiquititi titiquiti*

Cuelcan cuelcan pipilte tomachuane yyahue  
tla toyayatihuia yn ixpan Tiox Xesucristo  
teocuitlaxa'calli manca tictotilizque ticchalchiuh-  
cuentaxcozcamacazque o anqui ye chauh<sup>13</sup>  
quecholflaztalahualtotonatoc anqui ye oncan yio  
aye haoya yeha.

Cuicoya tlapitzalcalitequi  
toncuicatinemi  
tleon mach y xochitl ahuiaxtimani a  
o anqui ya tlahuecholflaztalahualtotonatoc.

O anqui ye huel axca tlaçocozcatl  
quetzalliyan  
tonilpiloque  
motlaçoconetzi çanyio mochalchiuhmaquiz  
mocozcatzini  
mochipa ichpochtle<sup>14</sup> Santa Mariani yilili yahuiya  
toyolio aye aye ahuiya nicaana.

Yn quetzalpetlatipan aya tonca  
ca ye mocha ilhuicacihuapilli yehua  
nepapan in maquizteoxiuhcalitequi  
tontlatlauhtiloyan  
tlapalchalchiuhihhuatl  
moxochicuentaxtzin ticpouhtinemi a ypan ypan  
aya timitztlatlaocoltemotinemi ya yilili yahuiya.

*Toquiti toquiti tiqui tiqui tiquiti tiqui tocoto*

Yn nepapan tototl  
yn moquecholhuan Tiox tzatzihuaya nica a  
aquin huel iuhquin tlahuizcalli patlantinemi a  
angeloti oncuiya.<sup>15</sup>  
gloria in excelsis *Deo*  
*xahuiaca xompaquica ane.*

O anquin huel iquac topan temoc yn ilhuicac  
tlanextli ya nepapan xochitl moyahuaya  
oncuica ay in moquecholhuan  
Dios

gloria in excelsis *deo*  
*xahuiaca xompaquicaan e.*

A yn oquicaque in oriente in teteuctin i  
inilhuicapa onilhuiloque aya  
tlalticpac ca omonexti temaquixtiani  
teocuitlatl, copalli ya, mirra concuique  
ye ic onacico ya im Pelem<sup>16</sup>  
coniximatque nelli Tiox  
neli oquichtli ya.

Yn attopaya mitziximatque Tiox  
on cozcateuh  
quetzalteuh  
tlatatque yn tlatoque aya  
contlatlauhtique aya yn ichpochtli Santa Maria  
aquí huel yehuan conitquitateque moteyo ya  
neli Dios nelli oquichtli ya.

Yn tla timochi titlamahuiçocan  
ticcahuane onca Belem  
huel ixpoliuhoc quetzalli  
yan cozcatl chalchiuh-teuh oncan xamanque  
yn pipiltzitzinti papalmaqizcozcatlica<sup>17</sup>  
a motimolotiaqui ylhuicatl ytec aya  
yn tepilhuan an a.

Yn choquizcuicatl  
momamalintoc tlayocolxochitica  
a ymelel quiça in motlaçoçhuan Dios  
tlapapalmaqizcozcatlica  
*a motimolotiaqui ylhuicatl ytec aya*  
*yn tepilhuan an a.*

*Tico toco ticoti tico toco ticoti*  
*tiquitititi tocotiti*

Nonohualco ye nican in Tlalhuacpan i  
conchalchiuhyhcuilotihuia  
in nonohualcatl teuctli yn don Diego y ye  
onel yao Ximohuayan i  
concauh-tehuaco yn atlo yan tepetli yaho yaho yli  
yaho aye  
ma yca nichoca yio.

<sup>13</sup> La palabra *chauh* nos resulta incomprensible.

<sup>14</sup> *Ichpochtle* en vez de *ichpochtli*.

<sup>15</sup> *Oncuiya* en vez de *oncuica*.

<sup>16</sup> *Pelem* por Belén.

<sup>17</sup> Debe decir *tlapapalmaqizcozcatlica*.

Teocuitlacoyolihcahuaca ye nocuic huiya  
niquiyatemoa yn cozcateca yn nohueyohuani  
nichalchiuhçoçoya intlato  
niquimelnamiqúi ye nelli  
ye huano contlaltiaque  
yn atlo yantepetli yaho yaho.

Yio ahua yiaoo hohuaye yaho aye  
ye moxiuhtomolcozqui ypan nitlatlayocolcuica  
nicnotlamatia  
an catlique yn tepilhuano  
catliyan quauhtlocelotl  
ynin ca ye micuilo  
atlo yan tepetl  
onel yaque Ximoaya.

*Totiqui titiquito totiquititiqui toti toti totoco  
totoco totocoto*

Yancuica chalchiuh nocuic tlati  
niquelcahuaya  
nicempoaltecametl a nohueyohua  
ololihuic acatic cenquiztoc  
nichuipan  
yc yxpan nonquiztihuetz  
Icelteotl  
o anqui ye huell axcan tlattech

acic yehcoc yn Belem yiaha yaha yilili hoo ahua  
ye nela ma onnetotilo nican.

On tlaçotlanqui cozcapatlatipana  
nocoyectlalia nocuic  
niccempohualtecametl a nohueyohua  
ololihuic acatic *cenquiztoc*  
*nichuipan*  
*ye yxpan nonquiztihuetz*  
*Icelteotl*  
*o anqui ye huell axca tlattech*  
*acic yehcoc y' Belem yiaha yaha yilili hoo ahua*  
*ye nela ma onnetotilo nican.*

Chalchiuhizquixochitl ynmanca  
nontlachichina  
ya nitlacuilolcozcaquetzaltototl  
nictzinitzcanamatlapaltzetzelan  
cuicayecahuiloyotica  
can nonpahpatlantini oo ahuayia oo aylili yancaya.

On nepapan in cozcanelhuatica nicxelo  
ye oncan noncuicapehpenaya  
nitlacuulolcozcaquetzaltototl  
nictzinitzcanamatlapaltzetzelan  
*cuicayehcahuilo yotica*  
*can nonpa'patlantini*  
*oo ahuayia oo aylili yancaya.*

# Flora, tierra y sacralidad en México

**E**l hombre, a través del tiempo, ha asumido dos situaciones existenciales, dos maneras de vivir en el mundo: lo sagrado y lo profano. La primera forma se refiere al hombre religioso, a quien por medio de la hierofanía (del griego *hieros* = sagrado y *phainomani* = manifestarse) se le muestra lo sagrado. En otras palabras, para aquéllos que tienen una experiencia religiosa la naturaleza en su totalidad se puede revelar como sacralidad cósmica. El universo en su totalidad puede convertirse en una hierofanía.

Para el ser profano todo el orbe es homogéneo, natural, no existe en éste ninguna transformación sobrenatural. En cambio, para el ser devoto la naturaleza nunca es exclusivamente “natural”, siempre está cargada de un valor religioso, dado que el cosmos es una creación divina que ha salido de las manos de Dios, todo el mundo queda impregnado de su sacralidad.<sup>1</sup>

En este contexto, el mundo vegetal nos brinda diferentes formas de lectura de acuerdo a la naturaleza, las propiedades reales y los atributos mágico-religiosos que cada sociedad confiere a las distintas especies que lo conforman. Las plantas son entidades bioculturales; constituyen elementos referenciales de la cultura al adquirir cualidades y recibir atributos en el marco del proceso de las relaciones humanas.

En las sociedades donde el orden institucional es considerado como un reflejo o manifestación directa de la estructura divina del cosmos, la concepción de que todo lo de “aquí abajo” tiene su equivalencia “allá arriba” constituye el eje rector de su existencia.<sup>2</sup> Los pobladores del México antiguo pertenecieron a este sistema de pensamiento. Al participar de este orden institucional, los hombres y todos los seres vivos

\* Dirección de Etnohistoria, INAH.

<sup>1</sup> Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Labor, pp. 14-15, 87.

<sup>2</sup> Peter L. Berger, *El dosel sagrado. Elementos para una sociología de la religión*, Buenos Aires, Amorrortu, 1971, p. 49.

que los rodeaban eran partícipes de ese cosmos sagrado.

Las sociedades campesinas de nuestro país, herederas del rico legado cultural prehispánico, conservan un sistema de ideas y creencias profundamente vinculado con el entorno natural y sobrenatural. La tierra y las plantas, alimenticias y medicinales, principalmente, son consideradas como seres sagrados. La madre tierra es la creadora, la generadora de vida, en sus entrañas se transforman las semillas en los nuevos seres que forman el reino vegetal, la magna obra que nos brinda la naturaleza.

En este trabajo expondré algunos puntos que considero fundamentales en la religiosidad campesina contemporánea en México: la sacralidad que se le confiere a la tierra; los lugares considerados hierofánicos, las creencias relacionadas con estos sitios y algunas de las plantas que se usan en los rituales curativos y agrícolas. La idea central es mostrar como la tradición religiosa mesoamericana y la cristiana están presentes en el pensamiento y la vida de los agricultores mexicanos, principalmente los que habitan en el centro de nuestro país.

### **Los sitios hierofánicos o zonas liminales**

Mesoamérica tiene entre las causas primordiales de su unidad histórica la generalización y el desarrollo del cultivo del maíz. Su cosmovisión se fue construyendo durante milenios en torno a la producción agrícola, los distintos pueblos tuvieron como común denominador la siembra de este grano, lo cual permitió que la cosmovisión y la religión fueran sus principales vehículos de comunicación. En ambos campos los principios fundamentales y la lógica básica radicaron en la actividad agrícola, por esta razón la cosmo-

visión tradicional es tan vigorosa en nuestros días.<sup>3</sup>

Esta gran área cultural ocupó un territorio con una amplia variedad de microclimas y una geografía accidentada. Cadenas montañosas que encierran dentro de sí valles profundos; en las cumbres de los cerros se engendran las nubes portadoras de lluvia que cubren los valles y las numerosas cañadas; las cuevas son otro rasgo topográfico común, que con frecuencia contienen fuentes de agua cristalina, que abarcan lagunas en su interior o dan acceso a ríos que corren por debajo de la tierra. Los pobladores creían que había una conexión por debajo de la tierra que unía las cuevas y las fuentes con el mar.<sup>4</sup>

Las grutas y las cuevas siempre han tenido un carácter divino, en la actualidad la cueva se considera la puerta de entrada al inframundo y el lugar de comunicación entre los hombres y los dioses. La tierra simbolizaba la creación, era el útero de la tierra de donde salieron dioses y humanos.<sup>5</sup> Durán señala que Tláloc, dios de las lluvias, truenos y relámpagos, era reverenciado por todos los de la tierra en general, y el significado de su nombre es “camino debajo de la tierra” o “cueva larga”.<sup>6</sup> Esto indica que el dios acuático también estaba relacionado con la fertilidad de la tierra.

La geografía sagrada abarcaba todos estos lugares elegidos como sitios de culto, en ellos los habitantes del México antiguo hacían los rituales y las ofrendas a sus deidades para propiciar las lluvias abundantes y oportunas, obtener una

<sup>3</sup> Alfredo López Austin, *Tamoanchan y Tlalocan*, México, FCE, 1995, p. 16.

<sup>4</sup> Johanna Broda, “Observación y cosmovisión en el mundo prehispánico”, en *Arqueología Mexicana*, vol. 1, núm. 3, 1993, pp. 7-8.

<sup>5</sup> Doris Heyden, “Lo sagrado en el paisaje”, en *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos*, t. XXIX, núm. I, 1983, p. 56.

<sup>6</sup> Diego Durán, *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de la Tierra Firme*, t. II, México, Porrúa, 1984, pp. 81-83.

---

buena cosecha y alimentos suficientes para los largos periodos de sequía.

Estos conceptos siguen vigentes en los agricultores actuales como lo demuestran los testimonios etnográficos y como lo he podido constatar en el trabajo de campo, donde las áreas agrícolas, las cañadas donde residen seres divinos y los lugares donde crecen determinadas plantas, son considerados sitios hierofánicos a los que no se puede acceder sin el permiso de los seres que los habitan.

En San Andrés de la Cal, municipio de Tepoztlán, Morelos, asistí a la peregrinación que los mayordomos del pueblo hacen en el mes de mayo a siete cuevas de la región para llevar las ofrendas a los “espíritus del agua” y conjurar las lluvias. Antes de entrar fuimos sahumados con el humo de copal y algunos con el humo del cigarro, de manera que todos entráramos “purificados” y no ofendíáramos a los espíritus que moran en las cuevas. Después de depositar las ofrendas en el interior de cada gruta, permanecemos en silencio para no “espantar a los señores del agua”.

Una de las plantas que se usan para sahumar a las personas es el *yauhtli* o pericón, planta protectora contra “los malos aires”. Felipe Alvarado, de Amatlán, Morelos, me comentó: “cuando era chico, en mi pueblo acostumbraban quemar cruces de pericón secas para sahumar a las mujeres que iban a lavar al río o la barranca, antes de acercarse al niño y darle el pecho, para que ‘los aires no le hicieran daño’”.

Es común la creencia de que los hombres y mujeres que invaden los sitios habitados por “los aires” sin pedirles permiso, les causan una grave ofensa y provocan su enojo, lo cual ocasiona serias consecuencias en la salud de las personas transgresoras o de sus familiares, de ahí la necesidad de “limpiarlos” o “purificarlos” con el humo del pericón y con ello protegerlos de todo mal.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Dora Sierra Carrillo, “El demonio anda suelto. El poder de la cruz de pericón”, en proceso de publicación.

Todos los rituales tienen como objetivo principal la comunicación del hombre con la divinidad, para establecer este contacto, las ceremonias deben realizarse en lugares y fechas específicos.

“Este mundo” y “el otro mundo” —el ámbito de la naturaleza y el de la sobrenaturaleza— son considerados en muchas religiones como espacios opuestos. El de los hombres es por definición “normal”, “temporal”, “profano”, “conocido”. El universo de los dioses, de lo sobrenatural, es “anormal”, “intemporal”, “sagrado” y “desconocido”. Estos ámbitos espacio-temporales están separados por un área fronteriza en la que se encuentran elementos de ambos mundos, el “sagrado” y el “profano”.<sup>8</sup>

En estas zonas fronterizas, llamadas zonas liminares, se llevan a cabo los actos de culto, los ritos y las ofrendas dirigidos a los dioses para solicitar los favores que los hombres requieren. Leach señala que estos “lugares santos” son el puente mediador a través del cual el poder omnipotente de la deidad se pueda canalizar para ayudar a los hombres impotentes, es decir, la zona liminal es el centro de la actividad ritual.<sup>9</sup>

Los pobladores de las áreas rurales de nuestro país celebran sus rituales en diversos sitios hierofánicos o zonas liminales: en terrenos de sembradíos, cementerios, cuevas, cañadas, arroyos, orillas de los ríos, lugares de crecimiento de determinadas plantas, en su propio hogar, etcétera.

En los ritos, los campesinos se dirigen a la tierra siempre con respeto, cuando hacen sus invocaciones lo primero que le piden es perdón por “romperla” para depositar la prometedor semilla; en las ofrendas que le brindan están presen-

<sup>8</sup> Leonardo López Luján, *Las ofrendas del Templo Mayor de Tenochtitlán*, México, INAH, 1993, p. 58.

<sup>9</sup> Edmund Leach, *Cultura y comunicación. La lógica de la conexión de los símbolos, una introducción al uso del análisis estructuralista en la antropología social*, Madrid, Siglo XXI, 1978, pp. 99 y 112.

---

tes los alimentos que la tierra misma les ha dado y que los agricultores se los regresan elaborados, como un acto de reciprocidad y agradecimiento.

También al poner un nuevo fogón, símbolo del calor y el alimento del hogar, en algunos grupos nahuas se le hace a la tierra la siguiente súplica:

Tú Tierra  
aquí te voy a presentar este Fogón:  
aquí se va a quedar en su casa,  
aquí se va a quedar en su cocina,  
para que mañana o pasado nos sustente,  
que cueza para nosotros,  
que hierva bien para nosotros,...  
Ahora te suplico Tierra.  
Aquí voy a ponerlo,  
aquí voy a enterrar este Fogón.  
te suplico un gran favor:  
Que no haga frío nunca [que no se apague]  
En este Fuego,  
Que siempre esté haciendo calor.<sup>10</sup>

82 |

### **La sacralidad de la flora en Mesoamérica**

Dentro de la cosmovisión mesoamericana las plantas fueron consideradas más que una especie botánica, también eran concebidas como una manifestación de la energía universal. Los vegetales, al igual que todos los seres que poblaban el mundo, compartían la esencia divina, en ellos se expresaba el orden cósmico y poseían la fuerza de un ser sobrenatural que moraba en su interior.<sup>11</sup>

En diversas culturas los secretos de la naturaleza se propagan por varias vías, una de ellas es el curandero o sacerdote que surge cuando la

<sup>10</sup> Alessandro Lupo, *La tierra nos escucha. La cosmología de los nahuas a través de las súplicas rituales*, México, Conaculta-INI (Presencias), 1995, pp. 172-173.

<sup>11</sup> Carlos Viesca, "La herbolaria en el México prehispánico", en *Estado actual del conocimiento en plantas medicinales mexicanas*, México, IMPELAN, 1976, pp. 14-15.

organización social y la división del trabajo racionalizan y diversifican la actividad humana. Este personaje es el que acumula una serie de conocimientos sobre la naturaleza, el transcurso de las estaciones, el ciclo de las plantas y las propiedades de las mismas; todo lo cual le confiere poder y autoridad ante su pueblo.

El conocimiento que el curandero posee sobre los vegetales que curan o que matan es el resultado de la acumulación —desde los albores de la humanidad— de todas las experiencias realizadas por los sabios o los sacerdotes que tenían que dar respuesta a los fenómenos naturales de la enfermedad y la muerte.<sup>12</sup>

Los curanderos del México antiguo practicaron una medicina íntimamente ligada a la religión; la causa de las enfermedades se atribuía a las fuerzas sobrenaturales. Provocar la ira de los dioses y romper con el equilibrio del cosmos eran los motivos principales de los padecimientos de los pueblos prehispánicos, y en el diagnóstico y el tratamiento de las dolencias intervenían los poderes divinos.

Con la conquista europea se introducen nuevas medidas terapéuticas, entre ellas las de los africanos traídos a nuestro continente. Sin embargo, a pesar de la influencia hispana o la influencia africana, la medicina indígena se ha mantenido viva a través del tiempo hasta llegar al siglo XXI. Un claro ejemplo lo encontramos en la medicina tradicional que se ejerce actualmente en las zonas rurales del Centro de México, en la cual se conservan elementos básicos de la herbolaria tradicional indígena.

Baytelman señala que en el estado de Morelos pudo constatar que las recetas formuladas en los códices y en las crónicas del siglo XVI tienen en la

<sup>12</sup> Bernardo Baytelman, *Acerca de plantas y curanderos. Etnobotánica y antropología médica del estado de Morelos*, México, INAH (Divulgación), 1993, p. 26.

---

época actual, en lo general, las mismas aplicaciones que en la antigüedad. Independientemente del aspecto mágico, la flora medicinal ha mantenido sus mismos usos. Esto nos demuestra los profundos conocimientos botánicos y terapéuticos de los médicos mesoamericanos y, por lo tanto, el nivel que había alcanzado la medicina prehispánica a la llegada de los españoles.<sup>13</sup>

En el pasado, según el origen de la enfermedad se determinaba su curación. Esto se encontraba profundamente ligado a los dioses y al cosmos; en algunos casos la salud sólo se podía recuperar reparando la ofensa que había provocado el enojo de la deidad, lo cual se lograba mediante un rito propiciatorio en el que el médico fungía como mediador entre los dioses y los hombres. En otras ocasiones se aplicaba a los pacientes tratamientos con hierbas, basados en la observación constante que hicieron los médicos prehispánicos de las propiedades de las plantas y los efectos causados por ellas en el organismo humano.

Los curanderos y las parteras de hoy son los herederos de la valiosa terapéutica mesoamericana. El amplio conocimiento que poseen sobre las propiedades curativas de las abundantes plantas medicinales que crecen en el territorio nacional está estrechamente relacionado con los ritos antiguos, cuya práctica aún sigue vigente.

Ellos son ahora los intermediarios entre los enfermos y Dios, las vírgenes y los santos; en las ceremonias curativas que realizan se encomiendan a sus númenes protectores. Las parteras del estado de Morelos tienen como patrona a la Virgen de Monserrat o Monserrato, cuando trabajan en un parto se dirigen a ella diciéndole: “Virgen de Monserrato ayúdame en este rato”. También como sus antecesores ofrecen prome-

tas y ofrendas a distintos santos para recuperar la salud de sus pacientes.

Una enfermedad sobrenatural que se encuentra muy extendida en nuestro país es la “pérdida de la sombra”, para recobrarla los rituales son más elaborados y el curandero debe realizarlos en el lugar donde sucedió el percance, debe “hablarle” o “gritarle” a “la sombra” y pronunciar determinadas oraciones o conjuros. En algunas zonas rurales los médicos herbolarios realizan sus ceremonias curativas en determinados días, porque en esas fechas “descansan” los espíritus causantes de las enfermedades.

Es necesario mencionar que hay áreas en las que existe una relación evidente entre vegetación, altura y clima y las enfermedades y los mitos con respecto a ellas; en las zonas altas, por los “malos aires” y los “fuertes vientos”, los padecimientos son de origen respiratorio. En los lugares cálidos y secos son las enfermedades gastrointestinales las que ocupan el lugar más destacado.<sup>14</sup>

Otro punto importante se refiere a los ritos para cortar las plantas medicinales, en general, y en particular las alucinógenas. Según el tipo de planta, el corte se hace por la mañana “porque los rayos del sol les quitan lo medicinal”; otras las arrancan por la tarde “porque ya han recibido todo el calor y el poder del sol”.

Por ejemplo: en el caso del *ololiuhqui* o semilla de la virgen, planta psicotrópica prehispánica, la recolección de las semillas debe hacerla el curandero o el paciente y una mujer virgen, de preferencia una niña, es quien las prepara moliéndolas en el metate con un ritual especial, acompañado de una compleja plegaria.

El peyote o *peyotl* es un cactus con propiedades alucinógenas, crece en una zona desértica del estado de San Luis Potosí. Los huicholes tie-

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 265.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 261.

---

nen la creencia de que en este lugar moran sus ancestros divinos; le llaman Wirikúta y cada año organizan un viaje a ese sitio sagrado para recolectarlo, ellos le llaman *hikuli* y es representado por un venado gigante, una divinidad, “el hermano mayor”, quien primero aparece en su forma animal y al caminar cada una de sus huellas se convierte en peyote.

La trilogía sagrada huichola está formada por el peyote, el venado y el maíz; cuando preparan la tierra para la siembra, llevan a cabo una cacería de venados y realizan una ceremonia en honor de los tres elementos con el fin de obtener buenas cosechas, abundantes venados-peyotes, mucha salud y prosperidad durante el año.

### Reflexiones finales

México es un país pluriétnico y pluricultural; los diversos grupos étnicos que lo habitan son herederos de un rico acervo cultural. Uno de los aspectos más significativos en esta herencia es el conocimiento de las propiedades, el simbolismo y los atributos mágico-religiosos otorgados a la tierra y al reino vegetal desde la época anterior a la conquista española que han sobrevivido hasta nuestros días.

El simbolismo de la Madre Tierra es el modelo cósmico para la mujer, en cuyas entrañas también se gesta la existencia de un nuevo ser que preserva la especie humana; además, a la mujer también se le confiere un prestigio mágico-religioso como descubridora del cultivo de las plantas alimenticias. Para los agricultores mexicanos la fecundidad de la tierra es el eje rector de su existencia, en el útero de la tierra se gesta la vida que da vida: de lo que ella genere depende la sobrevivencia y la salud de los pueblos

Los lugares de culto a las deidades acuáticas, en lo general, siguen siendo los mismos que en la época prehispánica: cimas de los cerros, cue-

vas, cañadas, orillas de los ríos, arroyos, etcétera; los campesinos llevan a cabo largas caminatas para acudir a estos sitios hierofánicos a realizar sus rituales; con plegarias, cantos y ofrendas invocan a los númenes acuáticos para pedirles la lluvia. La presencia de las antiguas deidades de la lluvia y de los santos cristianos se manifiesta claramente, la sutil línea divisoria entre ambos se desvanece ante los ojos y los oídos de los que hemos presenciado estas ceremonias.

Por otra parte, la gran variedad de plantas que crecen en el territorio nacional ha desarrollado abundantes investigaciones; entre las más recientes y de mayor interés está el estudio de las interrelaciones que se establecen entre el hombre y las plantas a través del tiempo y en diferentes ambientes; con este enfoque ha surgido la etnobotánica.<sup>15</sup> Los elementos de estas interrelaciones están determinados por dos factores fundamentales: el medio y la cultura; en ambos se operan cambios y modificaciones por los componentes del ambiente y por las acciones humanas.

Las plantas cultivadas brindan no sólo una gran variedad de alimentos para el consumo humano y animal, también proporcionan a la industria la materia prima necesaria para la elaboración de diversos productos.

Mención especial merecen las plantas, cultivadas y silvestres, que se usan en la medicina tradicional; estos vegetales, entre ellos los alucinógenos, viajaron a través del tiempo y actualmente constituyen el preciado acervo de los curanderos y parteras, quienes, conocedores de sus propiedades curativas y los atributos mágico-religiosos que les confieren, llevan a cabo sus rituales curativos y adivinatorios. En la cosmovisión indígena contemporánea las plantas sagra-

<sup>15</sup> Efraín Hernández Xolocotzi, “El concepto de etnobotánica”, en *Simposio Internacional sobre Etnobotánica en Mesoamérica*, México, Universidad Autónoma Chapingo, 1994, p. 3.

---

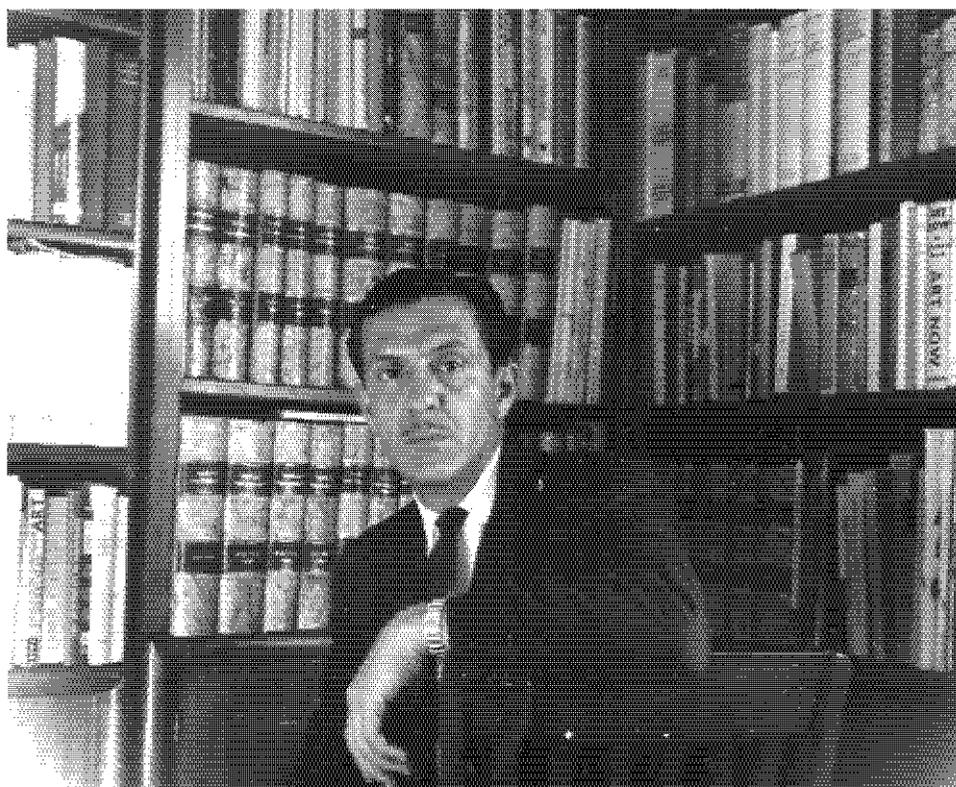
das aún siguen siendo el puente que comunica a los hombres con los seres divinos.

Para concluir, es fundamental destacar que las creencias en torno a la sacralidad de la tierra

y de la flora son un punto de anclaje de la antigua tradición indígena y un elemento básico del núcleo duro de la cosmovisión mesoamericana que ha llegado hasta el siglo XXI.



crv de alpinista en el Iztaccihuatl (1942).



CRV en su biblioteca personal.

# La portada principal de la *primitiva* *Catedral de México*

**L**a *primitiva Catedral de México*, cuya construcción se inició luego de concluida la conquista y el reestablecimiento de la capital del antiguo imperio mexica, en el mismo sitio que tuvo desde su fundación, se conservó hasta los años de 1625-1626 en que fue demolida, según lo ha estudiado ampliamente el historiador Silvio Zavala.<sup>1</sup>

El antiguo edificio fue modesto en comparación con el actual templo metropolitano y archiepiscopal, cuya nueva construcción se realizó desde 1567 hasta su conclusión en las primeras décadas del siglo XIX.<sup>2</sup> De manera simultánea, la vieja y la nueva catedrales de México convivieron en los años de la sobrevivencia y agonía de la primera, y la emergencia y la aparición de la segunda; sin embargo, en las fechas mencionadas, en tanto la una se convertía en escombros, la otra pasaba de la etapa de su cimentación hasta la construcción inicial de algunos de sus muros.

La *primitiva Catedral de México* figura en diversos planos de la ciudad de México en el siglo XVI, como por ejemplo, en aquel muy citado de 1596, dado a conocer por Diego Angulo Íñiguez.<sup>3</sup> En dichos planos se advierte como construcción pequeña, en relación al tamaño de la dilatada Plaza Mayor capitalina; asimismo se observa su orientación distinta (de oriente a poniente) de manera que su portada principal miraba a

\* Correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid.

<sup>1</sup> Silvio Zavala, *Una etapa en la construcción de la Catedral de México, alrededor de 1585*, México, CEH-El Colegio de México, 1982, Jornada 96.

<sup>2</sup> Luis G. Serrano, *La traza original con que fue construida la Catedral de México*, México, El Colegio de México, 1964.

<sup>3</sup> Diego Angulo Íñiguez, *Planos y monumentos arquitectónicos de América y Filipinas existentes en el Archivo de Indias*, Diego Angulo Íñiguez, (ed.), Sevilla, Laboratorio de Arte, 1933-193[9] [Madrid: Gráf. Afrodisio Aguado], 7 vols., pp. 16-24; Manuel Toussaint, "La Catedral de México", en *Iglesias de México*, vol. II, México, Secretaría de Hacienda, 1924; Manuel Toussaint, *Paseos coloniales, México*, México, Imprenta Universitaria-UNAM, 1939; Jesús Galindo y Villa, "La Plaza Mayor de México", en *Anales del Museo Nacional de Historia y Etnografía*, 1915, p. 316.

las Casas del Estado y Marquesado del Valle de Oaxaca (las antiguas casas de Axayácatl y Moctezuma, luego propiedad del conquistador Hernán Cortés, y más tarde asiento del virrey Antonio de Mendoza) conocidas ahora —y desde el siglo XVIII— como del Monte de Piedad; es también característica suya estar cubierta por una techumbre de madera, de las de par y nudillo, tal como eran dispuestas en la mayoría de los templos capitalinos de esa centuria.

El antiguo edificio catedralicio debió ser muy modesto en sus inicios; cuando fueron celebrados los Concilios Provinciales Mexicanos fue reedificado y remozado, tanto en 1565 como en 1585. En esta última fecha el arzobispo Pedro Moya de Contreras celebró el tercero de esos Concilios, y decidió renovar el edificio, a sabiendas de su efímero destino. La renovación fue dispuesta tanto en el exterior como en el interior del templo y en ésta participaron los más destacados artistas de las últimas décadas del siglo XVI novohispano, desde arquitectos extremeños, pintores sevillanos y flamencos, hasta indios doradores vecinos de los barrios allende la capital. Manuel Toussaint dedicó algunos trabajos a este tema, obtenidas sus noticias del tomo 112 del ramo Historia del Archivo General de la Nación.<sup>4</sup> Entre los diversos artistas que intervinieron en la obra, destacan los nombres de los canteros Martín Casillas y Hernán García de Villaverde (de ellos nos ocuparemos con mayor cuidado líneas más adelante), quienes labraron la portada principal del templo; la sillería de coro la realizaría el escultor flamenco Adrián Suster, y el retablo mayor su paisano Simón Pereyns, natural de Amberes y el sevillano Andrés de Concha, polifacético artífice, quien más tarde sería nombrado Maestro Mayor de la nueva Catedral hacia 1601.

<sup>4</sup> Manuel Toussaint, *op. cit.*, pp. 11-22.

La nómina de artistas es extensa y remitimos al lector a su consulta en los trabajos de Toussaint. De esa época aún se conservan en el nuevo edificio catedralicio algunas pinturas y esculturas procedentes de sus viejos retablos; baste referir la pintura de Pereyns, fechada en 1588, dedicada a San Cristóbal, colocada ahora en el retablo de la *Purísima Concepción* en una de las capillas de esa advocación en el actual templo metropolitano, realizada bajo encargo de don Sancho Sánchez de Muñón, el maestrescuela de la Catedral, a quien luego se le confunde con el autor de la *Segunda Celestina*, obra literaria de mediados del siglo XVI. También existe la tabla que representa a Tobías y el Arcángel Rafael, firmada por el también flamenco Martín de Vos —estudiada por Francisco de la Maza— en la capilla de Nuestra Señora de las Angustias de la nueva Catedral.<sup>5</sup> Cabe señalar que ambas obras fueron recortadas en el siglo XVIII para ser colocadas en los respectivos retablos que ahora las muestran. En la capilla de San Pedro, de la misma nueva Catedral, se encuentra una tabla que representa el *Martirio* de dicho santo, obra que le ha sido atribuida a Baltasar de Echave Orio y que también es posible proceda del antiguo templo. Lo mismo puede decirse de otra tabla que representa a los *Cinco Señores* que en 1979 le atribuí al sevillano Andrés de Concha, conservada en la capilla de la Soledad. Asimismo es muy probable que el *San Juan escribiendo el Apocalipsis*, conservado ahora en el Museo Nacional del Virreinato, procedente del viejo Museo de Arte Religioso de la Catedral, magnífica obra debida al pincel del ya mencionado pintor flamenco Martín de Vos, proceda de la primitiva Catedral de México.<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Francisco de la Maza, *El pintor Martín de Vos en México*, México, IIE-UNAM, 1971, pp. 29-38.

<sup>6</sup> Guillermo Tovar de Teresa, *Pintura y escultura del Renacimiento en México*, México, INAH, 1979, y *Pintura y escultura*

---

Dejo al final las desaparecidas pinturas que se encontraban en el retablo *Del Perdón*, consumido por el fuego en enero de 1967. La primera, legendaria y de magnífica factura, ha sido tenida por obra de Simón Pereyngs hasta que en los últimos años de su vida el eminente historiador español de arte Diego Angulo la atribuiría al pincel de Frans Floris *el viejo*, acaso maestro en Flandes tanto de Pereyngs como de Vos. Esta obra, conocida también como *Nuestra Señora de las Nieves*, se hallaba ligada al primitivo templo referido. Por documentos, propiedad del bibliófilo don José María de Agreda y Sánchez y publicados en 1937 por Manuel Toussaint, consta que hubo un proceso y denuncias contra el pintor en 1568, por lo cual fue encarcelado y torturado. Entonces, se elaboró la leyenda que cuenta cómo el pintor flamenco fue liberado del tribunal de la Inquisición al recibir como penitencia la ejecución de esta pintura para la Catedral, que por los inventarios publicados, referentes al antiguo templo, existía en un retablo bajo la advocación referida. La segunda corresponde a un San Sebastián, objeto de diversas atribuciones y especulaciones, pero obra sin duda del siglo XVI, también pudo proceder de la *primitiva Catedral de México*.<sup>7</sup>

Fue don Antonio García Cubas, el autor del célebre *Libro de mis recuerdos*, publicado en México en 1904, quien sería encargado de realizar una excavación que permitió la elaboración de un criterio para conocer aspectos de la traza y

---

en *la Nueva España*, México/Milán, Azabache/Mondadori, 1992, pp. 73, 101 y 191.

<sup>7</sup> Xavier Moyssén, "Las pinturas perdidas de la catedral de México", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, IIE-UNAM, 1970, pp. 87-112; Manuel Toussaint, "Proceso y denuncias contra Simón Pereyngs en la Inquisición de México", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, suplemento al núm. 2 de México, IIE-UNAM, 1938; Luis González Obregón, *México viejo*, México/París, Viuda de Bouret, 1900, pp. 93-98.

la construcción del edificio catedralicio demolido, como ya se dijo, en 1626. Se extrajeron capiteles de las columnas de ese templo de planta basilical de tres naves, algunos de los cuales muestran cómo fueron utilizadas piedras labradas procedentes de los templos paganos de la antigua México-Tenochtitlan, piedras que por años han sido vistas en el atrio de la actual Catedral y también en una de las salas del Museo Nacional de Antropología en Chapultepec.<sup>8</sup> Hacia 1980 se realizaría una nueva excavación, esta vez con resultados de mayores alcances, ordenada por la Dirección de Sitios y Monumentos de la SAHOP, bajo el cuidado del arquitecto Jaime Ortiz Lajous, así como por parte del INAH, bajo la supervisión de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos y el Departamento de Salvamento Arqueológico del mismo Instituto. Algunas encomiendas diversas y trabajos de investigación los condujo la arqueóloga Alejandra Rodríguez, quien encontró aspectos interesantes como el de haber comprobado que aún existían los lambrines de cerámica vidriada que el canónigo Francisco de Paz le contrató en 1604 al maestro Gaspar de Encinas *el viejo*, natural de Talavera de la Reina, quien luego de residir en el barrio hispalense de Triana pasaría a la Puebla de los Ángeles para introducir su arte de locería en esa *Angelópolis* y en esta ciudad de México, desde fines del siglo XVI. Dichos lambrines o guardapolvos serían dispuestos para la sacristía y la sala capitular de esa *primitiva Catedral de México*.

Hasta ahora podemos afirmar que, procedente de la *primitiva Catedral de México*, además de las tablas de Pereyngs, Vos, Concha y otros por lo que toca a su decoración interior y de los muros

<sup>8</sup> Antonio García Cubas, "Distrito Federal", en *México Pintoresco. Antología de artículos descriptivos del país*, arreglada por Adalberto Esteva, México, Imprenta y Litografía La Europea, 1905, pp. 29-31.

arruinados, los cimientos, los capiteles octagonales de las columnas de sus naves; los restos de mosaicos de cerámica vidriada de talavera, obra de Encinas *el viejo*, por lo que se refiere a su construcción y arquitectura, existe aún la portada principal de ese edificio.

Ya se dijo que con motivo de la celebración del Tercer Concilio Provincial Mexicano, dispuesto por el arzobispo- virrey don Pedro Moya de Contreras en 1585, el edificio de la *primitiva Catedral de México* fue objeto de un remozamiento que reuniría al grupo más representativo de artistas de la Nueva España. En esta ocasión se intentará una aproximación al tema de la portada principal, llamada *Del Perdón*, por dar acceso directo al retablo que hacía cabeza al coro, con su sillería tallada por el ya mencionado escultor flamenco Adrián Suster. Es el mismo retablo que ostentaría la tabla que se ha mencionado bajo esa advocación, obra del otro nativo de Flandes, el pintor Simón Pereyng.

Los pormenores de la ejecución de esa portada, por fortuna, nos son conocidos. Sabemos que sus autores fueron los siguientes: Martín Casillas, maestro de arquitectura, y Alonso Pablo, Juan de Arteaga y Hernán García de Villaverde, oficiales canteros. La obra sería realizada bajo la supervisión y tasación de Claudio de Arciniega, el primer Maestro de Arquitectura de la Catedral de México, autor de la traza de la que ahora conocemos, y Sebastián López, *Aparejador della*.<sup>9</sup>

En efecto, Martín Casillas estuvo a cargo de diversas obras desde los meses finales de 1584 y en 6 de febrero del año siguiente se le entregaron ciento cinco pesos de oro común, “que pagó por el alquiler de siete canoas grandes para tra-

er en ellas tablas de Chalco a esta Ciudad, para la Tixería y Cobertura de la Iglesia Catedral, por quince días a razón de un peso cada día y por cada canoa, montó lo dichos CV ps.” Líneas más adelante, en el *Libro de Cuentas de la Fábrica de la Obra de la Santa Iglesia catedral de Mexico*, dado a conocer por Manuel Toussaint, se dice también que “A Martín Casillas, Cantero, ciento cincuenta y seis pesos del dicho oro, por trece piedras que labró y estrió para la portada de los pies de la dicha Iglesia, lo cual se tasó y apresió por Claudio de Arciniega, Maestro Mayor de la dicha obra y por Sebastián López, Aparejador en ella en los dichos pesos de oro común [...] CLVI ps”.

Podemos saber que su intervención en esta obra duraría más de un año, pues en 21 de abril de 1586 recibiría una cantidad similar “por tres piedras labradas para la portada de la dicha Iglesia, a doce pesos cada piedra”.

Es muy probable que la portada principal, que caería a la llamada Plaza del Marqués, por ser frontera a las Casas de Hernán Cortés, y llamada *Del Perdón* por ser la principal que daba acceso al retablo y a la imagen de ese nombre, a los pies del templo —dispuesto entonces de oriente a poniente—, sea la portada referida en estos documentos relativos a la vieja catedral. No es difícil considerar que la traza de la obra sería ideada por Arciniega, el Maestro Mayor de la obra y ejecutada por Casillas y los mencionados canteros.

Arciniega mereció un texto realizado por Manuel Toussaint y aportaciones para su estudio en diversos trabajos por otros autores, sin embargo su figura no ha sido debidamente esclarecida.<sup>10</sup> Fue natural de Burgos, donde nace hacia

<sup>9</sup> Archivo General de la Nación (AGN), Historia, 112, ff. 477v., 497r., 423r., Véase Manuel Toussaint, *La Catedral de México*, *op. cit.*, pp. 13-14.

<sup>10</sup> Manuel Toussaint, *Claudio de Arciniega*, México, IIE-UNAM, 1981, pp. 36-40; Guillermo Tovar de Teresa *et al.*, *Repertorio de artistas en México*, México/Milán, Bancomer/Franco Maria Ricci, 1995, t. I, p. 90.

---

1524, siendo hijo de un borgoñón, de los que llegaron a la península ibérica con Felipe *el Hermoso*, rey consorte de España por su matrimonio con Juana *la Loca*, hija de los Reyes Católicos y heredera al trono español. Juan de Miaus, marido de la burguesa Catalina Ortiz de Arciniega, con su nombre castellanizado, sería el padre de *Claude* (el Claudio a quien nos referimos, nombre bien francés), y sería contemporáneo de Gil de Siloeé, uno de esos artistas meridionales que dominan la escultura en piedra y el arte de la estereotomía o de “cortar piedras”, cuyo exponente máximo en el campo de la teoría lo sería Philibert Delorme, nacido en Lyon en 1510 y muerto en París hacia 1570. Delorme, estudioso de la obra de Vitruvio, nos puede orientar como el prototipo de contemporáneo de Arciniega en el contexto hispano-borgoñón; estante en Roma, Delorme conoció los restos del arte clásico latino y a su vuelta en Francia fue arquitecto del rey Enrique II. Su principal aportación, además de la teórica, fue haber logrado un sincretismo entre los elementos de ese clasicismo latino aprendido en Italia con la tradición del gótico francés y la increíble habilidad de sus canteros.<sup>11</sup>

Arciniega, en su temprana juventud y al lado de artistas acaso vinculados con su padre, trabajó como carpintero y entallador en la restauración de los artesonados mudéjares del Alcázar de Madrid (1538-1541), en los que introduce elementos clasicistas; al año siguiente y hasta 1547, figura como cantero en la fachada de la Universidad de Alcalá de Henares, y desde ahí contrata retablos en la Iglesia de Santiago en Guadalajara (1548), en la de Hontoba y en la de Daganzo de Arriba, en las proximidades de Madrid, obras ahora desaparecidas. En 1554 llegaría

<sup>11</sup> Edgard Fenton, “Messer Philibert Delorme”, en *The Metropolitan Museum of Art Bulletin, New Series*, vol. 13, núm. 4, diciembre de 1954, pp. 148-160.

a Nueva España en compañía de su hermano Luis, para residir en Puebla, donde pudieron concebir los templos basilicales de Tecali y Zacatlán, construidos en el concepto purista del Renacimiento. El virrey Luis de Velasco reconoce los méritos de Claudio de Arciniega y lo designa Maestro Mayor de las Obras de la Ciudad de México. En la capital realiza la traza y la construcción de los templos de Santo Domingo, San Agustín, el Hospital de los Naturales, así como obras hidráulicas, puentes y el encañado de calles y plazas. Su principal actividad es en torno a su carácter de Maestro Mayor de la Catedral de México, cargo que desempeña hasta 1593, año de su muerte. El historiador español de arte, Enrique Marco Dorta, le atribuyó la portada de la iglesia de Acolman, por la similitud de estilo que guarda esta obra ejecutada en México con las obras de cantería de la universidad de Alcalá, en las cuales participó como cantero en edad temprana, como ya se dijo, y que enlaza las formas clásicas con el espíritu gótico y que en otra época se denominó como estilo “plateresco”. Estudios más profundos podrían relacionarlo con la construcción de templos agustinos tales como el de Actopan e Ixmiquilpan, en el actual estado de Hidalgo, por la importancia que revisten frente a la escasa presencia en el virreinato de maestros de arquitectura y cantería de la talla de Arciniega.

Martín Casillas representa otra vertiente muy distinta a la de Arciniega; pertenece a la escuela extremeña de arquitectos renacentistas. Natural de Almendralejo, formado como sobrestante de Francisco de Becerra, gran arquitecto, natural de Trujillo, en la misma región, quien, una vez en Nueva España, se convierte en Maestro Mayor de la Catedral de Puebla. Casillas participó con su maestro, todavía en Extremadura, en 1573 en la obra de la iglesia de Herguivuela, poco tiempo

antes de que ambos partieran al Nuevo Mundo. Casillas se avecinda y casa en Puebla con Mencía de Cabrera, hacia 1582 (donde otorga poderes y adquiere menaje de ropa), y entre 1584 y 1586 lo encontramos como cantero en las obras de renovación de la vieja catedral, que es el asunto de este trabajo. En la siguiente década se traslada a la ciudad de Guadalajara, capital del reino de la Nueva Galicia y sede del episcopado de esa parte del occidente novohispano. Se hallaba activo en esa obra desde el 4 de septiembre de 1594, fecha en que la audiencia y el cabildo Eclesiástico lo nombraron “Obrero Mayor de la Iglesia nueva que se esta construyendo en esta ciudad, y en todas las obras, edificios y reparos y otra cosas a ella tocante que se ofrecieren en la Iglesia, Hospital y Colegio, con cien pesos de oro común de sueldo en la misma forma que lo era Diego de Espinoza”. ¿Será este Diego de Espinoza aquel carpintero de lo blanco que trabajó en la realización de las rejas de madera de las capillas de la vieja catedral de México, hacia 1585?<sup>12</sup>

En 1599 se hizo un concurso para proseguir con la obra de la Catedral tapatía y Casillas tuvo que competir con Sebastián Solano, Andrés de Concha y Diego de Aguilera, obteniendo el triunfo para mantenerse desempeñando su cargo. Desde 1611 es frecuente la presencia de Martín Casillas en la capital donde fallece entre 1626 y 1627 y acaso más tarde. Su hijo Francisco, nacido en la ciudad de México en noviembre de 1584, fue también arquitecto y trabajó en la obra de la Catedral tapatía, quedando avecindado en Guadalajara, hoy en Jalisco.<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Archivo General de Notarías, Puebla (AGNot. Pue), protocolo de Melchor de Molina, f. 87v.; protocolo de Juan de Bedoya, f. 30r; Héctor Antonio Martínez, *La Catedral de Guadalajara*, Guadalajara, Amate Editorial, 1992, p. 153.

<sup>13</sup> Archivo del Sagrario Metropolitano (ASM), Parroquia de la Asunción, Catedral de México, Libro 4 de Bautizos, en 22 de noviembre de 1584, f. 193r, partida 2147; *División y parti-*

Martín Casillas logró una posición privilegiada en la ciudad de Guadalajara de la Nueva Galicia, donde fue hecho regidor del ayuntamiento y se convirtió en propietario de las casas del inmenso solar que “están sobre la calle que va de estos Portales Principales de la Plaza Pública de esta ciudad al convento de san Francisco”, que no son otras que aquellas que serían ocupadas más tarde por el actual Palacio de Gobierno de Jalisco. En unos “Autos relativos a la recaudación de cantidad de dinero en pesos que Martín Casillas M° de la Obra que fue de la Santa Iglesia Catedral de Guadalajara era deudor o sus herederos”, figura el testimonio de fray Juan de Escobar, hermano de doña Francisca, mujer de Francisco Casillas, quien dice que: “conosio a Martín Casillas y que sabe que era natural de Almendralejo en Extremadura y que falleció en la ciudad de México enviado llamar por el marqués de Cerralvo para que acabase la Iglesia Catedral de aquella ciudad y que lo que viene a acordar murio el año de veinte y seis a veinte y siete y que en cuanto a bienes que dexo son las casas que ahora son palacio [...] que su hijo Francisco fue asimismo arquitecto como el dicho su padre”.<sup>14</sup>

En los primeros años del siglo XVII aparece en Guadalajara como padrino en matrimonios. En 22 de junio de 1632, casa su hija Mariana Casillas y Cabrera con Lázaro Sánchez Domínguez, siendo padrinos sus padres el regidor Martín Casillas y Mencía de Cabrera, lo que alargaría la cronología del arquitecto extremeño. No tenemos su

*ción de bienes por fin y muerte de Francisco Casillas, maestro de arquitectura y vecino de la ciudad de Guadalajara en el Reyno de la Nueva Galicia*, en Archivo de Instrumentos Judiciales del Estado de Jalisco, Sección Notarías, protocolo de Diego Pérez de Rivera, 28 de octubre de 1659, libro 8, fs. 361r. hasta 364r.

<sup>14</sup> Biblioteca Pública Agua Azul, Bienes de Difuntos, caja 3, exp. 4-34, Juicio contra Pedro Cuéllar y Martín Casillas por pesos que deben a la sucesión de Pedro Ramírez, 1601.

acta de defunción y por ello no podemos aventurar fechas para su deceso; pero si contamos con la de la defunción de su mujer, que señala que murió en 30 de enero de 1638, la cual fue enterrada en la Catedral. Es frecuente encontrar a Martín Casillas en la capital desde 1610; por ejemplo: en 16 de septiembre de ese año, en compañía de Alonso Becerra (acaso pariente de Francisco, de ese apellido, su maestro), recibe un poder de Pedro Casillas, pariente suyo, para administrar los bienes y cobranzas de los hijos de Felipe de la Cruz, quienes dejaron por albacea a Sebastián Vaca, el cual nombró como administrador al mencionado Pedro Casillas, su cuñado.<sup>15</sup> En 1611 aparece en Atlixco, Puebla, y no se trata de un homónimo, pues es mencionado como Maestro Mayor de la Catedral de Guadalajara, en nombre de don Francisco de las Casas, dueño de unas casas en esta población. Este Francisco de las Casas debe hallarse emparentado con la familia del conquistador que en Trujillo, Extremadura, le encargó sus casas a Francisco Becerra, su maestro, lo que prueba los vínculos entre los extremeños en ese periodo de la vida novohispana.

Las noticias sobre los tres canteros que colaboraron con Casillas en la portada principal de la *primitiva Catedral de México* son innumerables, por lo que nos ceñimos a las más destacadas: en 31 de enero de 1585, Hernán García de Villaverde, Alonso Pablo y Juan de Arteaga, recibieron doscientos sesenta y cuatro pesos de oro común por la hechura de los pedestales, las “acróteras” y los capiteles de dicha portada. Juan de Arteaga recibe una cantidad de pesos de oro “por un bolsón del Arco de la dicha Portada”. En

1593, como vecino de la ciudad de México, sostiene un pleito con Andrés de Cañizares. Andrés Pablo recibe el 26 de febrero de 1585 ocho pesos por labrar una cornisa “que hiso para el remate de los pilares de la Iglesia Catedral” y el 19 de marzo ocho pesos por “y cornisa, una vara de cornisa para la Portada de la Puerta del Perdón de la dicha Cathedral”, y el 21 de abril del año siguiente doscientos cincuenta y seis pesos “por un Alquitrahe con sus frisiones y cornisa, que está assentada en la Puerta del Perdón y por dos pedestales para remate de los pilares y por dos piedras de los capiteles de columnas cuadradas para dicha Iglesia [...]”<sup>16</sup> En 1618, como cantero, salvo que se trate de un homónimo, Alonso López es fiador de Juan de Cetina para ayuda de una deuda que este último tiene con el Hospital de la Limpia Concepción, en la ciudad de Puebla de los Ángeles.<sup>17</sup>

Las referencias documentales de las cuales disponemos para este trabajo, permiten aproximarnos al modo de la realización de la portada de la *primitiva Catedral de México* que revela la interacción de diversos artífices para esta clase de actividades constructivas. Es muy probable que Claudio de Arciniega dispusiera de una traza para su diseño y forma, la cual podría ser discutida en sus detalles con los canteros que habrían de labrarla y ejecutarla en su conjunto. Arciniega pasó de ser el hábil intérprete del lenguaje de las formas clásicas de acuerdo con una mentalidad hasta cierto punto anacrónica (el Renacimiento frente a las tradiciones góticas y del mudéjar) para convertirse en un diseñador de vanguardia, contemporáneo al severo estilo que se aplicaba en las magnas obras de la penín-

<sup>15</sup> Archivo General de Notarías de México (AGNot. Méx), protocolo de José de Arauz, f. s/n. En 10 de septiembre de 1610; véase también: AGNot. Pue, en la Villa de Atlixco, ante Jerónimo de Salazar, 1611, f. 436v.

<sup>16</sup> AGN, Historia 112, f. 304r., 312v. y 496; AGNot. Pue, ante Alonso Corona, en 26 de febrero de 1618, f. s/n.

<sup>17</sup> AGNot. Méx, Pedro Sánchez, en 26 de noviembre de 1583, f. 878; AGN, Historia, 112, f. 496v.

---

sula, cuyo principal exponente lo sería Juan de Herrera, autor del monasterio/palacio de San Lorenzo, en las afueras de Madrid, cuya obra sería la gran realización arquitectónica de tiempos de Felipe II. El mundo decorativo borgoñón, heredado por su abuelo Felipe I, el rey consorte, sería suplantado por las severas líneas que expresan autoridad, respeto por las reglas de la arquitectura y ostensible normatividad plástica en la forma de las obras de arte: el estilo del absolutismo hispánico, cargado de ortodoxia e inmutabilidad, sustento de la ofensiva católica frente a los avatares de un mundo cambiante y amenazador de sus principios y valores.

La portada principal de la *primitiva Catedral de México* era un símbolo de ese modo austero y autoritario propio de aquella *monarchia católica universal*, pensada e impuesta por el monarca más riguroso de la historia hispánica moderna, dispuesto a enfrentar una lucha contra el cambio y el porvenir, el de la Reforma protestante, que amenazaba a ese orden rebosante de recursos y de ideales, de medios y de ideales sostenidos en la necesidad de una permanencia de alcance directivo.

Es probable que cuando se demuele la vieja catedral desde 1625 y se inician las obras de la nueva (desde 1567 hasta ese momento), su portada principal mantuviera vigencia plena en sus formas y su espíritu. Destruirla sería un atentado, por eso el arzobispo Juan Pérez de la Serna, el protector de las monjas carmelitas recién establecidas en la capital en su monasterio de San José, y atentas a la realización de su templo de Santa Teresa de Nuestra Señora de la Antigua, recibirían el beneficio de adquirir ese símbolo para el exterior de su templo: la inclusión en su fachada exterior de la portada de la *primitiva Catedral de México*.

La notable historiadora María Concepción

Amerlinck dio a conocer en 1985 la noticia relativa a la adquisición y al traslado de la portada principal de la *primitiva Catedral de México* para ser utilizada en el templo de las monjas carmelitas ya referido, conocida entonces como “portada de piedra de la puerta de piedra del Perdón”, siendo Manuel Sánchez el cantero de la obra, refiriendo la escritura de venta que para tal efecto se realizó entre Francisco de Vértiz, Tesorero y cobrador de la fábrica nueva de la catedral, en escritura otorgada ante Juan Santos de Rivera [sic] en 28 de junio de 1625. Este dato nos prueba de manera irrefutable la existencia de la portada de la vieja catedral en el templo capitalino de las monjas carmelitas.<sup>18</sup>

En 14 de julio de 1691 se celebró un contrato de obligación entre el bachiller Joseph Lombeyda y Juan Durán, maestro de arquitectura asociado a Diego Rodríguez, quien signó el documento como testigo, quienes quedaron concertados para

[...] quitar el dicho maestro Durán la portada de piedra de chiluca que esta en la Iglesia vieja del convento de Santa Teresa todo según y como está y quitada llevarla a su costa y asentarla en la Puerta principal de la iglesia y del hospital de la Limpia Concepción en esta dicha ciudad añadiendo a dicha portada dos escudos de las armas de el señor Marqués del Valle, todo de labranza a su costa una imagen de Jesús Nazareno para el nicho de dicha portada, y a de poner todas las piedras quebraren o faltaren y si sobrare alguna de las que tiene dicha portada a de quedar por suya y a de poner todo el material, oficiales y peones que han e ser necesarios para quitar, llevar y asentar dicha portada, por cuyo trabajo, materiales y oficiales y peo-

<sup>18</sup> María Concepción Amerlinck, “El convento de San José y su iglesia de Santa Teresa la Antigua: sus arquitectos, artistas y artesanos”, en *El Monacato en el Imperio Español, monasterios, beaterios, recogimientos y colegios*, México, Centro de Estudios de Historia de México/Condumex, 1995, pp. 447-495. Sería conveniente revisar el protocolo de Juan Pérez de Rivera, por si se tratase de una errata del redactor del Libro de Cuentas.



Figura 1. Portada de la primitiva catedral que aún se conserva en los pies del templo de la Purísima Concepción del Hospital de Jesús. Foto: Francisco de la Maza, s. f. Fototeca de la CNNH, INAH. (neg. 180-63).



Figura 2. Portada de la primitiva catedral, en el templo de la Purísima Concepción del Hospital de Jesús. Foto: Mariano Monterrosa Prado, 1974. Fototeca de la CNNH, INAH. (neg. 116-42).

nes se le han de dar trecientos cincuenta pesos de oro que se le han de pagar [...]»<sup>19</sup>

El maestro Juan Durán parece ser persona distinta a la del maestro José Durán, natural de Almendralejo y paisano de Casillas, cabeza de una línea de arquitectos de primera importancia en los años finales del siglo XVII y hasta mediados del XVIII. De esta familia de arquitectos me he ocupado en otras ocasiones, sobre todo de Ildfonso de Iniesta Bejarano y Durán, cuando comprobé que era el autor de la portada principal y la torre del templo jesuita de Tepotzotlán a mediados del siglo XVIII.<sup>20</sup> Una posible vincula-

ción entre el apellido Durán y la oriundez común entre el viejo maestro realizador de la portada en el siglo XVI sugiere la peregrina idea de un rescate basado en la tradición oral, destinado a rendir homenaje a su antecesor de oficio, pero la diferencia de nombres (Juan y no José o Joseph), impide establecer ese posible vínculo.

Los dos documentos aquí citados y transcritos permiten afirmar que la portada de la *primitiva Catedral de México* es la misma que aún se conserva en los pies de la iglesia de la Purísima Concepción del Hospital de Jesús, acaso diseñada por Claudio de Arciniega y realizada por Martín

<sup>19</sup> AGNot. Méx, protocolo de Agustín de Mora, en 14 de julio de 1691, ff. 12r. y 13v.

<sup>20</sup> Guillermo Tovar de Teresa *et al.*, *Repertorio de artistas en*

*México*, *op. cit.*, p. 348; Guillermo Tovar de Teresa, "La iglesia de San Francisco Xavier de Tepotzotlán: eco de la vida artística de la ciudad de México en los siglos XVII y XVIII", en *Archivo Español de Arte*, t. 61, núm. 244, 1988, pp. 355-372.

---

Casillas, Hernán García de Villaverde, Alonso Pablo y Juan de Arteaga, en calidad de canteros, entre enero de 1585 y abril del año siguiente.

Es sorprendente, sin duda, la sobrevivencia de la portada principal de la *primitiva Catedral de México* en el templo del Hospital de Jesús, fundación cortesiana, todavía a principios del siglo XXI, no obstante que una parte de las fachadas de dicho hospital fueron arrasadas a finales de los años cincuenta del siglo XX, debido a la ampliación de la avenida Pino Suárez por órdenes de Ernesto P. Uruchurtu, a la sazón jefe del Departamento del Distrito Federal, modernizador de la vieja ciudad que no dudó en destruir la acera poniente de la antigua calle de Flamencos en aras de un afán de renovación urbana que ahora se antoja ridículo y vandálico.

La portada principal de la vieja catedral evoca las que fueron realizadas en la obra nueva, en la cabecera del templo, sobre la antigua calle de Escalerillas, hoy República de Guatemala, así como las de la sala capitular y la sacristía de la actual Catedral, y la del dibujo firmado por Andrés de Concha, incluido en el manuscrito del

“Tratado sobre Arquitectura y Carpintería de lo Blanco” del carmelita fray Andrés de San Miguel, obra recientemente reeditada por su experto y estudioso especialista, el gran y acucioso historiador de arte Eduardo Báez Macías.<sup>21</sup> No me extiende en el análisis formal ni la descripción de la portada para no resultar tedioso; eso lo dejo en manos de algún experto en estos menesteres, de esos que no dudan en ocuparse de hacer aburridas reseñas descriptivas, tan estériles como útiles para escamotear el verdadero estudio, la investigación y el conocimiento de aspectos aún desconocidos de la historia arquitectónica de nuestro pasado virreinal.

Dedico este trabajo a Constantino Reyes-Valerio, entrañable amigo y verdadero estudioso, tanto de archivos como de campo, quien con su ejemplo de ética profesional y auténtica vocación nos dejó señalados a cuántos lo tratamos, como a mí me sucedió a los once años de edad en mi primer trabajo en la vida como clasificador de fotografías en el INAH, por el favor que de ello me hicieron don Jorge Enciso y el licenciado Jorge Gurría Lacroix en el año de 1967.

<sup>21</sup> *Obras de Fray Andrés de San Miguel*, 2a. ed., estudio, selección y notas de Eduardo Báez Macías, México, IIE-UNAM, 2007.

# En busca del glifo escondido

*Such [Precolumbian] survivals are so few  
and scattered that their assembling requires  
an enormous expenditure for a minimal yield,  
like a search for the fragments of a deep-lying shipwreck.*

George Kubler

“On the Colonial Extinction of the Motifs  
of Precolumbian Art”, p. 66.<sup>1</sup>

Las últimas ocasiones en que tuve la oportunidad de platicar con Constantino fue en las reuniones mensuales del taller “Signos de Mesoamérica” organizado por Alfredo López Austin y Andrés Medina, miembros del Instituto de Investigaciones Antropológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México. Y nuevamente surgieron las preguntas que nos hemos estado haciendo desde la década de los setenta, cuando éramos compañeros de trabajo en la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, “Profesor Manuel del Castillo Negrete”. En ese tiempo Constantino preparaba lo que sería la primera edición de su obra *Arte indocristiano. Escultura del siglo XVI en México*,<sup>2</sup> donde trataría de dar, entre muchos otros datos de gran relevancia, un primer acercamiento, catálogo y análisis de elementos y conjuntos de iconografía prehispánica en las construcciones del primer siglo colonial. Mi salida a Estados Unidos, con el objetivo de iniciar un doctorado, me impidió que continuáramos nuestras discusiones sobre los probables significados de esas oscuras manifestaciones escultóricas y pictóricas. Mi interés en este fenómeno no decreció en las siguientes décadas, en vista de que el trabajo en códices que desarrollé posteriormente tuvo relación, aunque indirecta, con los datos recuperados en la obra de Constantino.

Lamentablemente, nuestro propósito de retomar estos problemas y reiniciar la discusión, con más elementos y propuestas derivadas de todo lo que se ha dado a conocer en las últimas dos décadas, no se llevó a cabo. Sin embargo, recuerdo claramente

\* Centro de Estudios Históricos, El Colegio Mexiquense, A. C.

<sup>1</sup> George Kubler, “On the Colonial Extinction of the Motifs of Precolumbian Art”, en Thomas Reese (ed.), *Studies in Ancient American and European Art, The Collected Essays of George Kubler*, New Haven, Yale University Press, 1985, pp. 66-74.

<sup>2</sup> Primera edición, México, INAH/SEP, Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, “Profesor Manuel del Castillo Negrete”, 1978, 329 pp., ils. Una segunda edición, con adiciones y correcciones, se dio a conocer en 2000 por el INAH (Obra Diversa).

los dos tópicos que discutimos en nuestros últimos encuentros en el Instituto de Investigaciones Antropológicas: el primero se refería a los graves problemas que debía de enfrentar cualquier investigador que, con seriedad, deseaba descifrar estas “reminiscencias prehispánicas”, como las llamó Constantino en la obra arriba citada. Creo que ahora tenemos más claras las dimensiones del reto que representa entender la presencia de estas “reminiscencias”, puesto que debemos de tomar en consideración asuntos tan importantes como el grupo étnico y social que los materializó, el particular proceso de evangelización al que estuvieron sujetos, su ubicación en los espacios religiosos y civiles, su deterioro y a veces una no muy aceptable restauración, los cambios de lugar, los errores que cometieron pintores y escultores indígenas y, lo más relevante, la ausencia casi total de referencias documentales, particularmente de la época. Además, discutimos un punto que quizá algún otro autor ya mencionó: la posibilidad de que los programas iconográficos de origen prehispánico no fueran exclusivamente de carácter religioso, sino también expresiones políticas, recordando que en la cosmovisión mesoamericana las diferencias en estos campos son, a veces, imperceptibles. Mencioné que sería una sabia decisión la creación de un “catálogo” mínimo de ejemplos de “reminiscencias”, sobre todo a partir del trabajo que él ya había realizado en sus constantes visitas a las edificaciones. Para ello se debía de contar con especialistas en ambos mundos: el mesoamericano y el hispano-cristiano, particularmente del siglo XVI. Constantino reclamaba con justificada razón que en muchos escritos sobre el tema se había acentuado una interpretación más inclinada a la religión prehispánica, y particularmente la de los mexica-tenochcas, la que mejor conocemos.



Figura 1. Amecameca, Estado de México.

El segundo tópico de nuestra última conversación giró en torno de la existencia de un extraño ejemplo, un bajorrelieve que se encuentra en un edificio anexo al convento de Amecameca, al sureste de la ciudad de México, y del que no encontré noticia en las obras de Constantino (figura 1). Margarita Loera Chávez ha hecho una primera y útil descripción e interpretación del conjunto, aunque, creemos, quedan todavía cuestiones por aclarar.<sup>3</sup> Existe la posibilidad de que haya sido cubierto y recuperado nuevamente hacia fines del siglo XIX, cuando el edificio fue remodelado.<sup>4</sup> Sobre el bajorrelieve se han tejido varias leyendas locales, como la que cuenta que en ese sitio se enterraron los dioses antiguos. Le comenté a Constantino que éste sería un caso *ad hoc* para comparar y contrastar con los que registró y estudió en sus obras. Parto de la premisa de que no puede ser un grupo de figuras sin una

<sup>3</sup> Margarita Loera Chávez y Peniche, “La voz de las piedras, (siglo XVI)”, en Margarita Loera Chávez y Peniche (coord.), *Polvos de aquellos tiempos*, México, Asociación Mexiquense de Cronistas Municipales (AMECRON), LII Legislatura del Estado de México, 1996, pp. 77-100. Véase también de la misma autora *Destellos de cinco siglos. Arquitectura e historia del Estado de México*, Zinacantepec, El Colegio Mexiquense, A. C./INAH/Conaculta, 2006, p. 78.

<sup>4</sup> Loera Chávez y Peniche, *op. cit.*, 2006, p. 78, dio a conocer una fotografía tomada en 1986.



Figura 2. Tultitlán, Estado de México.

articulación interna, ni producto de casualidades o gustos personales.

El bajorrelieve presenta tres grandes secciones, siendo la central de mayor altura. En cada lado se esculpieron aves, cuyas identificaciones se prestan todavía a controversia en la que no se puede llegar a conclusión satisfactoria, debido a la destrucción que presentan: o se trata de dos águilas con las alas extendidas, o solamente de la del lado derecho se identifica como tal, y la del lado izquierdo podría ser un aura (*cozcacuauhtli*) o un guajolote (*totolin*). Ciertas diferencias aún perceptibles en el tratamiento de las plumas y la cabeza parecen indicar que se podría tratar de dos volátiles diferentes. Ambas aves se posan en la parte superior de *tépetl* o cerro campaniforme. El estado de deterioro nos impide reconocer el resto de los elementos: ¿una serpiente o una especie de listón con galones? En el interior del cerro se notan fragmentos de bandas verticales, además de otras, más abajo, que corresponderían al glifo de *atl*, agua, complemento del cerro para formar *altépetl* o población establecida. Significativamente, en *Arte indocristiano* se registraron ejemplos similares:

1. Tultitlán, Estado de México: en la barda de la parroquia se labró una águila con vírgula de la palabra sobre un cerro (figura 2).



Figura 3. Tecamachalco, estado de Puebla.

2. Tecamachalco, estado de Puebla: águila encima de un cerro o *tépetl* con flechas o jabalinas y que muestra una abertura o boca para indicar el nombre de la población: “Lugar de la quijada de piedra”. El águila se presentó con diadema de turquesa o *xiuhuitzoli*, penacho, y glifo de *atl-tlachinolli* (agua-cosa quemada) saliendo del pico (figura 3).

3. San Miguel Chapultepec, Estado de México: águila con corona europea de tres triángulos posada sobre un cerro o conjunto rocoso (figura 4).

4. Iztmiquilpan o Ixmiquilpan, estado de Hidalgo: en el sotocoro de la iglesia se pintó un águila rampante posada en un cerro. La acompañan dos jaguares en cada lado, además de una composición heráldica-glífica del nombre del lugar (figura 5). Un segundo ejemplo de la composición águila-cerro parece haber sido pintado en la parte izquierda del sotocoro de la iglesia, pero su estado de destrucción no permite contundencia en la identificación.



Figura 4. San Miguel Chapultepec, Estado de México.



Figura 5. Iztmiquilpan o Ixmiquilpan, estado de Hidalgo.

5. *Códice Techialoyan García Granados*. Incluimos una escena de esta pictografía colonial tardía, debido a la claridad con que fue concebida la unión del águila con el cerro y corriente de agua. Además, y otro asunto por aclarar, en cada lado del *altépetl* se adicionó un maguey y un arco y flecha (figura 6).

Los motivos labrados en la sección central del ejemplo de Amecameca presentan retos interpretativos mayores. Encapsulados se encuentran dos elementos: en la parte inferior se incrustó una estatua con rasgos geométricos de gran sencillez y sin ningún simbolismo; se alcanza a percibir una leve delineación de los labios; el cuerpo, desafortunadamente, está destruido. Me inclino por la incrustación debido a la textura y color de la piedra, diferentes al resto del conjunto (figura 1). A primera vista se podría pensar que se trata de una pieza de gran antigüedad, de un estilo parecido al llamado Mezcala que se originó en el estado de Guerrero, y que hasta la fecha genera polémicas en torno a su temporalidad y expansión fuera de su área de origen. Lo que parece cierto es que se trata de

una tradición lapidaria de muy larga duración. En la parte de arriba de esta especie de cápsula, y como segundo conjunto, se esculpió el monograma de Santa María (intersección de las letras M y A) acompañado de una corona conocida como de hojas. Además se acompaña de dos volutas dobles en cada lado. Asombrosamente, el monograma se representó al revés. Finalmente, encima de la cápsula se adicionó una cruz griega.

Estas son las piezas del rompecabezas. Sin embargo, y gracias a los esfuerzos de nuestro maestro Reyes-Valerio para compilar el mayor número de ejemplos de “reminiscencias” indígenas en inmuebles coloniales en una época sin cámaras digitales y computadoras, podemos avanzar algunas ideas. Por ejemplo, nos informó sobre los ejemplos de águilas encima de cerros, lo que prueba que este vínculo no fue una excepción en la escultura y la pintura por él estudiada. También existe esta composición en un buen número de códices de la etapa colonial temprana. Todo este material merece ser estudiado en conjunto. Respecto al vínculo de la Virgen María



Figura 6. Códice Techialoyan, García Granados, detalle.

con el cerro-águila, Constantino dio a conocer el ejemplo de Tultitlán (Estado de México) citado previamente, donde además se labró en el mismo muro el nombre de la Virgen de la Asunción (figura 2), haciendo referencia al barrio tultitlan-teca de Santa María Asunción Cuauhtépec, “Lugar del cerro del águila”. Por otro lado, sabemos que esa misma advocación, relacionada con la elevación al cielo de la Virgen por obra de Dios, es la de la iglesia de Amecameca, donde se encuentra el ejemplo estudiado. Otra posible correspondencia parece establecerse con el magnífico ejemplo pictórico de la Anunciación de Cuauhtinchan, Puebla (figura 7), en el lado izquierdo, correspondiente al moblaje de la Virgen María, se agregaron galones y círculos dobles sobre fondo negro, que podrían tener un vínculo con los de las serpientes o listones encima de los



Figura 7. Cuauhtinchan, estado de Puebla.

cerros del bajorrelieve de Amecameca. Quizá, y propulsando una idea de manera un poco desmedida, se nota un galón entre las dos letras del monograma mariano del mismo relieve.

Además de la probable presencia de la pieza estilo Mezcala, aquí incrustada, el otro asunto

que llama la atención es la manera inusual de mostrar el monograma de la Virgen María. Mientras no tengamos alguna información documental —algo difícil de obtener en estos casos— se pueden *imaginar* diversas explicaciones, como un simple error del artista o una forma de enfatizar el elemento asuncionista, algo que sube, ya que en cada lado se agregaron además dos especies de bastones ¿acuáticos? Con estas características es probable que los religiosos dominicos hayan desaprobado tan visibles improperios y que hayan decidido, desde época temprana, tapar el bajorrelieve. Pero seguimos en el campo frágil de las hipótesis.

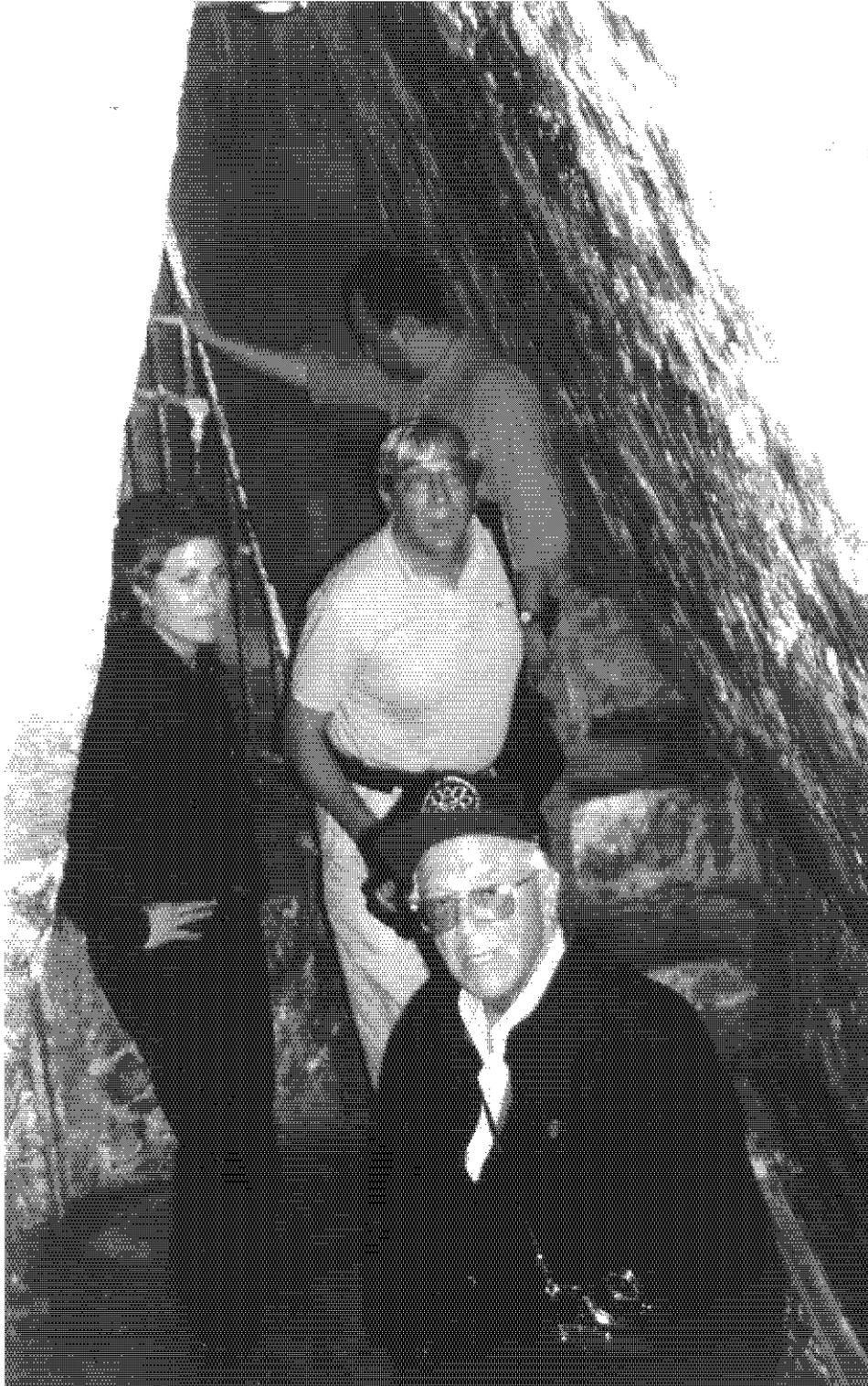
¿Cuál sería el mensaje de tan interesante conjunto? Y este fue el punto donde se quedó la final conversación con Constantino. La idea que muy escuetamente le transmití fue la de la posibilidad de que este programa iconográfico perteneciera —por lo menos— a dos ámbitos, el religioso y el político, al mismo tiempo. En varios ejemplos coloniales con elementos sobrevivientes de la cosmovisión indígena, combinados o no con elementos cristianos, se percibe un énfasis dirigido a la identidad y *status* del *altépetl*, la población establecida legítimamente de acuerdo con los cánones tradicionales. En este caso la dirección política de los mensajes del bajorrelieve de Amecameca parece estar dirigido a mostrar el papel político prominente que tenía como señorío-cabecera, junto con Chalco-Atenco y Tlalmanalco, de gran influencia en la región antes de 1519. En esa dirección podrían explicarse los dos *altepeme*, con dos águilas, el *cuáuh-yotl*, concepto de muchos significados, asociado a cierta autoridad política de origen chichimeca<sup>5</sup> o un águila y, como alternativa, un aura o un guajo-

lote, ambos asociados al dios Tezcatlipoca. Recordemos que el dios patrono de Amecameca fue Chalchiuhtotolin, el “Guajolote de jade”. El nombre del pueblo, Amaquemecan, “El lugar de los que visten papel amate”, podría haberse ubicado en el interior de los dos cerros (*tepeme*), a través de las bandas verticales que nos recuerdan las imágenes de los papeles de amate con manchas de hule, atributo de los dioses pluviales. Más difícil es explicar la relación de los conjuntos anteriormente referidos con las dos imágenes centrales, las cuales se salen completamente de los parámetros conocidos, aunque debemos de insistir sobre la unidad de significado de este programa iconográfico indocristiano.

Quede pues un recuerdo personal de Constantino y su importante contribución al estudio de lo que denominó “arte indocristiano”, uno de los temas más complejos dentro de la historia estética del nuestro país. Como se puede apreciar en su *curriculum*, sus intereses abarcaron otros tópicos de gran importancia, y por los que también será recordado. Sin embargo, la recuperación e interpretación que hizo de las “reminiscencias prehispánicas” es una de sus contribuciones más importantes. El historiador del arte estadounidense George Kubler, amigo cercano de Constantino, alguna vez definió este fenómeno como “fragmentos de un naufragio que se encontraban a gran profundidad” y que su ensamblaje era una tarea que requería de un enorme trabajo con un mínimo de resultados, debido a que los ejemplos eran pocos y dispersos. Constantino tomó este desafío y con su esposa Carolina, “grata compañía en los incontables y cansados viajes”, con gran entusiasmo y profesionalidad, se dio a la tarea de buscar “el glifo escondido”.<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Xavier Noguez, “Cuáuh-yotl y oceló-yotl. Un problema de status adscritos y adquiridos en la sociedad mexicana prehispánica”, en *Historia mexicana*, El Colegio de México, vol. XXXIX, núm. 2, octubre-diciembre de 1989, pp. 355-386.

<sup>6</sup> Constantino Reyes-Valerio, *Arte Indocristiano*, México, INAH (Obra Diversa), 2000, p. 12.



crv acompañado de Giacomo Chiari en Palenque, Chiapas.



crv en el estado de Morelos fotografiando una planta de añil.

# Dos ejemplos de arte indocristiano: la pila bautismal de Zinacantepec y los perros de Tepeaca

*Recordando a Constantino Reyes-Valerio,  
quien supo conocer, amar y defender  
el arte indocristiano de la Nueva España.*

Fue Constantino Reyes-Valerio el autor de dos estudios fundamentales, lecturas obligadas para los interesados en la historia del arte colonial mexicano, me refiero a *El arte indocristiano* y *El pintor de conventos*. Las atinadas observaciones que en ellos hizo constituyen, hasta la fecha, valiosas aportaciones sobre las manifestaciones artísticas de la segunda mitad del siglo XVI, de tal forma que sus ideas cambiaron radicalmente los conceptos que se habían vertido sobre estos testimonios. Fue él quien, después de años de estudio y muchos “metros lineales” de material fotográfico, atinadamente puso sobre la mesa la discusión que años atrás se había iniciado con respecto a las imágenes pintadas o esculpidas que ornamentan los muros de los conventos del siglo XVI.

Con base en los estudios de Reyes-Valerio quiero, a manera de sencillo homenaje, tratar sobre dos trabajos que siempre me han llamado la atención por su relevancia en el ámbito de la escultura colonial; ambos tienen que ver con el agua. El primero de ellos está relacionado con el “agua que salva”, nos dirían los misioneros franciscanos que mandaron hacer la pila bautismal del convento de San Miguel Arcángel de Zinacantepec, Estado de México. El otro caso se refiere “al agua que da vida”, ya que se trata de las esculturas que formaban parte de la fuente que abastecía de agua al poblado de Tepeaca, en Puebla, la ciudad bautizada por Hernán Cortés como “Segura de la Frontera”.

## **La escuela de San José de los Naturales y los talleres conventuales**

Para adentrarnos en el origen de estos trabajos, que fueron ejecutados por escultores indígenas en los años de la llamada “conquista espiritual”, esto es, a lo largo de los últi-

\* Dirección de Estudios Históricos, INAH.

mos cincuenta años del siglo XVI, resulta conveniente recordar quiénes y de qué manera les enseñaron a los naturales a trabajar con las técnicas y los modelos europeos.

Es un hecho conocido que fray Pedro de Gante fue uno de los tres primeros franciscanos que arribaron a la Nueva España para adoctrinar a los indígenas en la religión católica. Sus compañeros, fray Juan de Tecto y fray Juan de Aora, no soportaron las inclemencias de las Hibueras y fallecieron al poco tiempo de su llegada; en cambio, el humilde fray Pedro, quien siempre quiso permanecer como hermano lego en México, murió en el año de 1572.

Resulta interesante recordar que fue este franciscano, nacido en Flandes, quien por primera vez introdujo en estas tierras del Nuevo Mundo las técnicas europeas para edificar, así como también les enseñó a los naturales, entre otras cosas, a ornamentar las construcciones con pinturas y esculturas conforme a la usanza europea. Aunque el propio Gante no comenta sobre estos talleres en ninguna de las cartas que dirige a los monarcas españoles, fray Jerónimo de Mendieta es muy explícito cuando se refiere a esto en su obra *Historia eclesiástica indiana*:

Fue el primero que en esta Nueva España enseñó a leer y escribir, cantar y tañer instrumentos musicales, y la doctrina cristiana, primeramente en Tezcuco a algunos hijos de principales, antes que viniesen los doce, y después en México, donde residió cuasi toda su vida [...] En México hizo edificar la solemne y suntuosa capilla de S. José [...] También hizo edificar la escuela de los niños, donde a los principios se enseñaron los hijos de los señores de toda la tierra [...] Y junto a la escuela ordenó que se hiciesen otros aposentos o repartimientos de casas donde se enseñasen los indios a pintar, y allí se hacían las imágenes y retablos para los templos de toda la tierra. Hizo enseñar a otros en los oficios de carpintería, sastres, zapateros,

herreros y los demás oficios mecánicos con que comenzaron los indios a aficionarse y ejercitarse en ellos.<sup>1</sup>

Varios puntos quiero destacar de este comentario: en primer lugar, dice el cronista franciscano que Gante fundó la escuela de San José de los Naturales en Texcoco, donde rindió los primeros frutos, y más adelante, con la misma idea, fundó otra más en el convento grande de San Francisco, en la capital novohispana. A la vez es interesante cómo manifiesta su admiración por los trabajos de pintura y escultura para hacer “imágenes y retablos”, pues hay que recordar que los indios no conocían el hierro, por lo que tuvieron que aprender a fabricar las nuevas herramientas para trabajar la piedra y la madera como los europeos.

Es común leer en la mayoría de las crónicas de los frailes misioneros lo sorprendidos y satisfechos que quedaban al ver las obras que salían de manos de los naturales, quienes al mismo tiempo que aprendían la doctrina cristiana se adiestraban en el arte de esculpir, trabajando con las nuevas herramientas y copiando de las estampas europeas las diversas representaciones de Jesucristo, la Virgen María y los santos. Al respecto sólo un comentario más, ahora de un fraile dominico, el gran defensor de la humanidad de los indios, fray Bartolomé de las Casas:

Los misterios e historias de nuestra redención es maravilla con cuanta perfección los hacen y señaladamente les he notado muchas veces que en representar el descendimiento de la cruz y recibir el cuerpo del Salvador, Nuestra Señora en su regazo, que llamamos la quinta angustia, tienen gracia especial.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Fray Jerónimo de Mendieta, *Historia eclesiástica indiana*, México, Porrúa, 1971, p. 608.

<sup>2</sup> Fray Bartolomé de las Casas, *Apologética historia sumaria*, t. I, México, UNAM, 1967, p. 323.

Resulta difícil saber en dónde estaban ubicados exactamente los talleres frailunos, ya que los cronistas no hablan de ellos con precisión; sin embargo, su existencia es un hecho que no se puede soslayar, ya que en algunos escritos se mencionan, por ejemplo, buenos escultores en Calpan, Xochimilco y Tlatelolco, y a la vez esto lo podemos corroborar en la actualidad, pues justo en esos sitios tenemos ejemplos extraordinarios del siglo XVI que han llegado a nuestros días.

Por otro lado, la mano de obra indígena no sólo se procuró en la época de la evangelización, sino que a lo largo de los tres siglos del virreinato fue contemplada en las ordenanzas gremiales. Desde las primeras reglamentaciones expedidas en 1568, el indígena participa en el gremio y es tomado en cuenta para que se examine:

Mandamos que los indios de esta ciudad, sean examinados y que tengan cuenta y razón en estos dichos oficios y se señalen para ello personas las más hábiles y suficientes que entre ellos se hallaren, para hacer el dicho examen y se nombren cada año, un Alcalde y dos Veedores, para que éstos tengan cuenta de examinar a todos los oficiales de estos dichos oficios, para que en las obras que los dichos indios hicieren, vayan bien acertadas.<sup>3</sup>

Es evidente que no sólo es incluido en el gremio por la necesidad que se tenía de mano de obra calificada para cubrir todas las necesidades de la sociedad novohispana, especialmente las de carácter religioso, pues había que cubrir con retablos el interior de los templos.

### Los perros de Tepeaca

*El Rollo.* Al entrar a la población poblana de Tepeaca llama la atención una pequeña torre de

<sup>3</sup> María del Consuelo Maquívar, *El imaginero novohispano y su obra*, México, INAH, 1995, p. 139.



Figura 1. *El Rollo* de Tepeaca. Foto: Dolores Dahlhaus.

forma ochavada que se encuentra en la plaza principal; se trata de *El Rollo*, construcción de carácter mudéjar que debió ser edificada en los primeros tiempos de la conquista y evangelización de la región para administrar justicia, así como para exponer a la vergüenza pública a los culpables de ciertos delitos, prueba de ello son las argollas de hierro forjado que aún se observan en sus muros exteriores. Dicho elemento se encuentra sobre una plataforma en la cual se observan cuatro animales en postura sedente cuyo pelaje está trabajado a manera de plumas. ¿Cuál es la relación de estos animales con respecto al *Rollo*? En realidad ninguna, sólo las relaciona la época, es decir, tanto la construcción como las esculturas fueron ejecutadas en el siglo XVI.

*Un poco de historia.* En Tepeyacac, mejor conocido como Tepeaca, Hernán Cortés estableció

---

una de las primera fundaciones coloniales; así narró el hecho el soldado cronista Bernal Díaz del Castillo:

[...] y nos fuimos al pueblo de Tepeaca, a donde se fundó una villa que se nombró de Segura de la Frontera, porque estaba en el camino de la Villa Rica y en una buena comarca de buenos pueblos sujetos a México y había mucho maíz [...].<sup>4</sup>

Posteriormente, en 1543, después de diversos movimientos de la población, se dio el desplazamiento definitivo al sitio que ocupa la ciudad actual; la razón de los cambios se debió a la carencia de agua en la región, la cual era indispensable para la vida cotidiana de los habitantes.

Más tarde, los franciscanos construyeron uno de los complejos conventuales más imponentes de la región y lo dedicaron a su santo fundador, san Francisco de Asís. Se sabe, por la “Relación de Tepeaca y su partido”, que para 1580 el conjunto se encontraba ya terminado: “Y en la dicha plaza, a la parte del oriente, está un monasterio de la orden de San Francisco, con su iglesia de bóveda, de una nave grande, bien acabada, y su huerta y un patio antes de entrar a la puerta de la iglesia, y todo cercado de cal y canto.”<sup>5</sup>

Por su parte, Antonio de Ciudad Real, quien llevó el recuento de la visita que hizo como comisario general de su orden el fraile franciscano Alonso Ponce a Tepeaca, cinco años después, nos dice: “El convento es grande y de buen edificio, está acabado, con su iglesia, claustro, dormitorios y celdas; tiene una bonita huerta, que se riega con un golpe de agua que entra en ella

de una fuente que viene de la ciudad encañada desde la sierra de Tlaxcala, bien lejos de allí.”<sup>6</sup>

*La fuente de Tepeaca.* Como se lee en el comentario anterior, en el pueblo había una fuente que llamó la atención de los visitantes, es evidente que debió ser de grandes proporciones. En las crónicas se lee que la población de Tepeaca, años atrás, había sufrido mucho por la carencia de agua: “[...] que el asiento y traza de ella es en tierra muy llana y rasa, la cual, padeciendo la falta de agua que de uso se ha dicho, por no tener más que la que se recogía con las lluvias [...]” Seguramente por lo anterior, y ya cuando se había trasladado la ciudad al lugar definitivo en el que está actualmente, los frailes, valiéndose del trabajo de los indígenas, condujeron el agua por medio de un acueducto hasta el centro de la población:

[...] por orden e industria de algunos religiosos de la orden de San Francisco, se descubrió cierta agua que destilan ciertas piedras y unas peñas que están a seis leguas de esta ciudad, en lo alto de una sierra muy montuosa y áspera que llaman de Tlaxcala y, de esta agua destilada se viene a juntar un arroyo, en un llano y pradera que se hace poco más adelante en el mismo alto de la sierra, en cantidad de bulto de muslo de un hombre [...] esta agua se encaña desde el dicho nacimiento por sus atanores de barro, y hecha la funda de ellos de argamasa, con sus arcas a trechos.

Si bien no se sabe con exactitud qué forma tenía la fuente, la relación de ella es muy clara:

Y con esta orden, llega a la plaza de esta ciudad, a donde se da por repartimiento, al monasterio de San Francisco, la cantidad que les basta, y la demás entra en una fuente que está en la dicha plaza con ocho caños, que cada uno de ellos tiene

<sup>4</sup> Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, México, Porrúa, 1972, p. 269.

<sup>5</sup> “Relación de Tepeaca y su partido”, en *Relaciones geográficas del siglo XVI: Tlaxcala*, ed. de René Acuña, México, UNAM, 1985, t. II, pp. 217-260.

<sup>6</sup> Antonio de Ciudad Real, *Tratado curioso y docto de las grandezas de la Nueva España*, México, UNAM, 1976, t. I, p. 88.

gordor de una caña, que es medio real de agua cada caño; y de allí se reparte en otras pilas, donde se coge y da agua a las bestias y otros animales. De suerte, que basta para el proveimiento de esta ciudad, y no sobra para que de ella haya aprovechamiento de ningún riego de huertas y panes, sino que todo se acaba y consume dentro de la traza de la misma ciudad.<sup>7</sup>

Varios puntos hay que destacar de esta descripción: en primer lugar debió ser una fuente de grandes dimensiones que servía exclusivamente para que las personas se abastecieran de agua, ya que se dice que los animales tomarían de otras pilas; en segundo, es posible que haya tenido forma octagonal, ya que se habla de “ocho caños”, los cuales, de acuerdo a lo que se ha investigado, están distribuidos en los siguientes sitios: hoy en día se observan cuatro figuras zoomorfas en la plataforma de *El Rollo*, en tanto que en el Museo Regional de Puebla se localizan otras dos, y finalmente en el Museo Nacional del Virreinato se encuentran dos más, por lo tanto se trata de los ocho caños que originalmente debieron ornamentar la fuente que menciona la relación. Esta aseveración se basa en los orificios que tienen en el hocico estas esculturas, así como los restos de los caños por los que debió circular el agua.

¿Perros, leones o coyotes emplumados? Vale la pena aclarar que se han dado varias opiniones sobre el tipo de animal que representan estas esculturas zoomorfas. Tal es el caso de Manuel Toussaint, que dijo lo siguiente:

Esculturas primitivas de gran rudeza, aunque muy vigorosas, son las cuatro figuras de cinocéfalo que adornaban, con otras ocho, la fuente del convento franciscano de Tepeaca, en el estado de Puebla y que existieron hasta hace poco tiempo en una de



Figura 2. Esculturas en el Museo Nacional del Virreinato. Foto: Dolores Dahlhaus.

las calles de la plaza principal del pueblo, y hoy paran en el Museo de Churubusco. Parecen figuras indígenas por el vigor con que están tratadas y deben haber sido las primeras esculturas que se tallaron en la Nueva España.<sup>8</sup>

Para empezar, resulta interesante comentar que, según este investigador, eran doce las esculturas que formaban parte de la consabida fuente, no está clara la razón por la que opinó esto; por otro lado, las dos esculturas que vio en el Museo de Churubusco deben ser las que actualmente custodia el Museo Nacional del Virreinato, en Tepetzotlán.

En cuanto al animal que representan estas tallas pétreas, vemos que Toussaint habla de “cinocéfalos”, de ahí suponemos que se derivaron los sustantivos con los que tradicionalmente se han denominado: perros o coyotes, es por esto que considero importante tratar de dilucidar, hasta donde sea posible, de qué animal se trata.

<sup>7</sup> “Relación de Tepeaca y su partido”, *op. cit.*, p. 229.

<sup>8</sup> Manuel Toussaint, *Arte colonial en México*, México, UNAM, 1962, p. 28.



Figura 3. Lomo tallado a manera de plumas en las esculturas del Museo Nacional del Virreinato. Foto: Dolores Dahlhaus.



Figura 4. Coyote emplumado. Reprografía de Dioses del México Antiguo, México, UNAM/Conaculta, 1996, p. 81.

Si se comparan estas obras con algunos ejemplos de escultura mexicana, pueden encontrarse rasgos similares interesantes: en general las obras presentan un alto grado de simplificación de formas en las que se sintetiza la naturaleza del animal, lo cual indica una minuciosa observación por parte de sus escultores. Las cabezas son masas cerradas, en las que sólo hay tres breves salientes que corresponden a las orejas y al hocico. Los rabos se insinúan levemente haciéndolos sobresalir en relieve sobre el lomo, o bien enroscándolos bajo las extremidades.

A lo anterior debe añadirse la postura sedente de estos ejemplares que se relaciona con muchas de las representaciones de mamíferos de la escultura prehispánica: con las patas traseras dobladas, en tanto que el cuerpo se yergue sobre las delanteras que, a manera de columnas,

le dan una apariencia de vigilancia, de actitud expectante.

Ahora bien, por su aspecto formal resulta difícil precisar de qué animal se trata; sin embargo, al analizar la talla del pelaje se distingue, especialmente en tres de las esculturas, una melena elaborada con incisiones que simulan ondulaciones, las cuales se acentúan hasta la mitad del tronco, como si se tratase de figuras leoninas. En cambio, en otras tres —entre ellas las de Tepotzotlán— se puede observar un pelaje que simula plumas, mismo que cubre la superficie del lomo hasta las patas; este tratamiento es muy similar al del famoso “coyote emplumado” del Museo Nacional de Antropología que enseguida se muestra.

He tratado de relacionar el trabajo de la talla con el sentido iconográfico de las piezas: la plu-

---

ma era símbolo de lo “precioso” y el coyote se relacionaba con el amanteca que era el oficial que la trabajaba, fray Bernardino de Sahagún así lo refiere:

Según que los viejos antiguos dejaron por memoria de la etimología de este vocablo amanteca, es que los primeros pobladores de esta tierra trujeron consigo a un dios que se llamaba coyotlináual, de las partes de donde vinieron lo trujeron consigo y siempre lo adoraron. [...] Los atavíos y ornamentos con que componían a este dios en sus fiestas eran un pellejo de cóyotl, labrado; componíanle estos amantecas vecinos de este barrio Amantla aquel pellejo [...].<sup>9</sup>

Si las esculturas en cuestión son “coyotes emplumados”, ¿cuál sería la justificación para estar colocados en una fuente? La respuesta la encontramos en uno de los poemas que recoge Alfonso Caso sobre la invocación que hacía el sacerdote para solicitar la lluvia:

[...] al descender el agua de piedras preciosas, el ciprés se vuelve como una pluma de quetzal y la serpiente de fuego, la sequía se transforma en serpiente de plumas preciosas, o sea en verde vegetación que cubrirá la tierra [...].<sup>10</sup>

Ahora bien, si la intención de los frailes españoles fue la de colocar leones en la fuente, se podría relacionar con el animal que para los europeos tenía significado “de poderío y soberanía; es símbolo del sol, el oro y la fuerza penetrante de la luz y el verbo”.<sup>11</sup>

Por último, si los animales en cuestión son perros, como comúnmente se les ha nombrado a

<sup>9</sup> Fray Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, México, Porrúa, 1975, p. 517.

<sup>10</sup> Alfonso Caso, *El pueblo del sol*, México, FCE, 1976, pp. 99-100.

<sup>11</sup> Jean Chevalier, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1988, p. 637.

partir del comentario de Manuel Toussaint, también podemos encontrar su sentido de estar en una fuente que abastecía de agua a la población: es el guardián, es símbolo de fidelidad y por ende, de compañero del hombre.

Por los anteriores significados, bien pudiera ser cualquiera de los animales señalados; sin embargo, por las características formales que presentan las figuras me inclino más por que se trate de perros o coyotes. Es factible entonces que, si Tepeaca había solucionado su problema del agua al conducirla hasta la fuente que debió también ornamentar la ciudad, había que “proteger el precioso” líquido mediante la inclusión de estas interesantes esculturas zoomorfas.

### La pila bautismal de Zinacantepec

Para la Iglesia católica la práctica del bautizo es sumamente importante, ya que es: “El primero de los sacramentos [...] es la puerta de la vida espiritual [...] mediante él nos hacemos miembros del cuerpo místico de Cristo y parte del cuerpo de la Iglesia.”<sup>12</sup>

Conforme a las anteriores palabras puede decirse que la Iglesia católica considera al bautismo como el sacramento de la iniciación o de la regeneración. Se entiende entonces que los primeros misioneros que evangelizaron el territorio de la Nueva España se preocuparon tanto por bautizar de inmediato a los indígenas. Los cronistas de las órdenes que iniciaron la evangelización tienen numerosos comentarios al respecto, tal es el caso de fray Toribio de Benavente que, como bien sabemos, fue uno de los “doce” y, sobre todo, fue este misionero uno de los que más arraigo tuvo entre la población indígena.

<sup>12</sup> Justo Collantes, *La fe de la Iglesia católica*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1986, p. 626.

“Motolinia”, en su *Historia de los indios de la Nueva España*, escrita, según él mismo lo asienta en sus textos, entre las décadas de los treinta y cuarenta del siglo XVI, da buena cuenta de la importancia que los primeros misioneros le dieron a la administración de este sacramento:

Vienen a el bautismo muchos, no sólo los domingos y días que para esto están señalados, sino cada día de ordinario, niños y adultos, sanos y enfermos, de todas las comarcas; y cuando los frailes andan visitando, les salen los indios al camino con los niños en los brazos, y con los dolientes a cuestas, y hasta los viejos decrepitos sacan para que los bauticen.<sup>13</sup>

Atinadamente, Constantino Reyes-Valerio, en su artículo sobre “La pila bautismal de Zinacantepec, Estado de México”, seleccionó unas líneas que escribió el mismo misionero franciscano Motolinia con relación a la trascendencia que los indígenas daban al agua bendita, sólo que su comentario se encuentra registrado en los *Memoriales*:

[...] cuando el agua se bendice solemnemente, hay tantos jarrillos y vasijas, que aunque a cada uno den un poca, son menester muchas cargas de agua, o que la pila manase; e las pilas también son bien grandes, y porque en cada pueblo hay buenos maestros, que no esperan a canteros vizcaínos que se las labren, y en entrando en la iglesia, luego van a tomar agua bendita [...].<sup>14</sup>

De estas líneas vale la pena destacar, además del interés que mostraban los indígenas por

poseer cantidades de agua bendita, el comentario que hace el misionero sobre los escultores que hacían las pilas, ya que dice que “en cada pueblo hay buenos maestros que no esperan a los canteros vizcaínos”, es decir, el franciscano reconoce que entre los naturales hay buenos artistas capaces de hacer estos trabajos, y un magnífico ejemplo de esto es, sin duda alguna, la pila de Zinacantepec.

*El convento de San Miguel Arcángel.* Uno de los conventos franciscanos más sobresalientes del valle de Toluca es el de Zinacantepec, ya que conserva gran parte de sus dependencias originales en buen estado, a la vez que se pueden admirar, entre otras cosas, una de las pocas capillas abiertas con su retablo y una bella e interesante pintura mural en la portería conventual, que a manera de árbol genealógico explica el florecimiento de la primera orden religiosa que evangelizó a la Nueva España. En este convento, hoy museo bajo la custodia del gobierno del Estado de México, se conserva además una de las pilas bautismales más importantes del periodo virreinal.

La investigadora estadounidense Delia Annunziata Cosentino, basándose en el *Código Franciscano* fechado en 1569, afirma que la construcción del convento dedicado a San Miguel Arcángel se debió al apoyo de uno de los encomenderos del lugar:

Una legua de Toluca al Poniente, se edifica otro monasterio de Sant Miguel, en el pueblo de Zinacantepec que es de Juan Maldonado, alguacil mayor de la ciudad de México, el cual tiene más de tres mil vecinos [...] y así se hace el monasterio aunque los religiosos residen en Toluca hasta que se haga la casa, y lo van a visitar diciendo allí misa todos los domingos y fiesta.<sup>15</sup>

<sup>13</sup> Fray Toribio de Benavente o Motolinía, *Historia de los indios de la Nueva España*, México, Porrúa, 1979, p. 84.

<sup>14</sup> Fray Toribio de Benavente o Motolinía, *Memoriales o Libro de las cosas de la Nueva España y de los naturales de ella*, México, UNAM, 1971, p. 154; Constantino Reyes-Valerio, “La pila bautismal de Zinacantepec, Estado de México”, en *Boletín INAH*, núm. 31, México, 1968, pp. 24-27.

<sup>15</sup> Delia Annunziata Cosentino, *Las joyas de Zinacantepec. Arte colonial en el monasterio de San Miguel*, Toluca, El



Figura 5. Pila bautismal de Zinacantepec. Foto: Dolores Dahlhaus.

Por otro lado, según dice la crónica de Ciudad Real, cuando el padre Ponce salió de Toluca para revisar Zinacantepec en 1585, después de comentar que no recibieron bien al comisario franciscano, pues los sorprendió la visita, habla sobre el convento: “[...] es uno de los cuatro del valle de Toluca, no estaba acabado, pero va bien hecho y lleva buen edificio; residen de ordinario en él dos religiosos [...]”<sup>16</sup> Los otros conventos a los que se refiere el fraile son los de Calimaya y Metepec.

*La pila bautismal.* La importancia de este singular objeto radica, en primer lugar, en sus dimensiones, y en segundo término en su prolija ornamentación que cubre toda la superficie exterior del vaso. Para colocarla, los frailes idearon la construcción del baptisterio en un costado de la portería del convento, a diferencia de la mayoría de los templos coloniales que suelen ubicar este recinto a la entrada de los mismos. ¿Será que prefirieron ubicarla en ese sitio precisamente por su gran tamaño?

Colegio Mexiquense/Instituto Mexiquense de Cultura, 2003, pp. 28-29.

<sup>16</sup> Antonio de Ciudad Real, *op. cit.*, t. I, p. 22.

Las medidas aproximadas de esta pila monolítica son de un metro de diámetro y metro y medio de altura. El borde del vaso está circundado por el cordón franciscano, elemento distintivo que siempre se observa, bien sea pintado o tallado, en todas las construcciones conventuales dirigidas por los frailes durante la segunda mitad del siglo XVI. Enseguida viene una inscripción en náhuatl que fue copiada por Reyes-Valerio: *IPA XIVIL + IHS 1581 M YNIN PILA TEQUATEQUILIZTLI YVAN TEQVATEQVYLILOYAN OMOCHIVH YTECOPATZINCO CENCA MAVIZTILLONI GUADIAN FRAY MARTIN DE AGUIRE IPAN ALTEPET ZINACANTEPEC.* Según Constantino, la traducción castellana dice lo siguiente: “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.”<sup>17</sup>

Bajo esta leyenda se aprecian cuatro medallones, el primero, al frente de la pila, representa el bautismo de Cristo, así se observa al Salvador en el río Jordán, mientras Juan el Bautista vierte el agua sobre su cabeza, en tanto que la paloma simbólica del Espíritu Santo, con las alas desplegadas, preside la escena en la cúspide.

Al centro de este medallón, en la parte superior se lee la fecha de 1581, dato curioso, ya que como se vio en párrafos anteriores, cuando el padre comisario Alonso Ponce visitó Zinacantepec en 1585 encontró el convento sin terminar, así que se puede pensar en dos posibilidades: la primera, que este espacio se hizo primero dada la necesidad que tenían los frailes de bautizar a los indígenas, y que Ponce no se dio cuenta que ya existía el baptisterio y no lo visitó. Otra posibilidad es que la fecha señale el inicio de los trabajos escultóricos y no su culminación, porque una

<sup>17</sup> Constantino Reyes-Valerio, *op. cit.*, p. 24.



Figura 6. Detalle del relieve con el bautismo de Cristo; la fecha de 1581 está al centro del marco que circunda la escena. Foto: Dolores Dahlhaus.

pila de tales dimensiones estoy segura que hubiera llamado la atención de los visitantes.

Otro medallón se dedicó a la Anunciación de la Virgen María, quien arrodillada recibe el mensaje divino del arcángel san Gabriel, mientras que la paloma del Espíritu Santo parece bajar del cielo enmarcada por rayos luminosos.

En los medallones restantes se observa, en uno, la lucha de san Miguel arcángel con el demonio que yace a sus pies, no hay que olvidar que “el príncipe de las huestes celestiales” es el titular del convento. Finalmente, en el cuarto medallón se representó a san Martín de Tours en el momento que divide su capa para cubrir la desnudez de un mendigo, y aunque este personaje no tuvo gran arraigo en el devocionario misionero franciscano, era el santo patrón del guardián del convento, fray Martín de Aguirre, a quien se le dio crédito en la pila, por lo que es muy posible que éste sea el motivo de su representación.

Es factible que también los franciscanos hayan aprovechado estas imágenes para inculcar las virtudes cristianas en los habitantes de Zinacantepec; así, con la Virgen María y san Mi-

guel arcángel se podía hacer hincapié en la fidelidad a Dios, en tanto que con san Martín se fomentaba la caridad cristiana. Por último, la perfecta obediencia y sumisión a Dios Padre la representaba Cristo, al humillarse para ser bautizado por el Precursor e instituir de esta manera el sacramento del bautismo, mediante el cual los hombres quedan libres del pecado original.

En los cuatro medallones hay una serie de elementos decorativos, entre los que se pueden observar figuras vegetales y animales, así como otros trazos que recuerdan la forma sintetizada de ciertos símbolos prehispánicos. Según Constantino Reyes-Valerio se trata de:

[...] Tláloc, dios de la lluvia y que aparece aquí en forma de voluta, con cuatro o cinco gotas de agua en el interior, saliendo de una especie de flor en medio de la franja de grutescos que circunda la pila y semejante al que vemos, por ejemplo, en el mural de Tepantitla en la zona teotihuacana o en los Códices Matritense y Florentino, como atributos de Quetzacoatl y Tláloc.<sup>18</sup>

¿Sería posible que los frailes misioneros aceptaran que, en una pila bautismal, los naturales plasmaran algunos de sus antiguos símbolos? En realidad no veo el porqué lo evitarían, no es el único caso en el que esto se ha observado, y es que estos elementos no se oponen al sentido estricto que guardaban las imágenes de la simbología cristiana.

### **El arte indocristiano en la escultura novohispana**

Ahora bien, una vez hecha la descripción somera de las obras que se han seleccionado, conviene de igual manera analizar la factura de las mis-

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 25.

---

mas, especialmente bajo el enfoque de las ideas de Reyes-Valerio, quien a estos trabajos los llamó “arte indocristiano”.

Desde que se empezó a estudiar la escultura novohispana en las primeras décadas del siglo xx, las tallas pétreas de las fachadas de los templos y capillas del siglo xvi llamaron la atención a los investigadores, particularmente a los mexicanos y a los españoles; veamos algunos de estos comentarios. Manuel Romero de Terreros fue el primer investigador mexicano que fijó su atención en la escultura colonial; sin embargo, en su pequeña obra escrita en 1930, intitulada *Breves apuntes sobre la escultura colonial de los siglos xvii-xviii*, no se interesó por los trabajos del siglo xvi.

Fue el literato español Manuel Moreno Villa el primero que escribió sobre este asunto, y fue él precisamente quien, con sus postulados sobre las tallas pétreas mexicanas del siglo xvi, favoreció la polémica que hizo a Reyes-Valerio analizar y crear un término específico para estos trabajos: “arte indocristiano”.

Moreno Villa afirmó en primer lugar que la escultura colonial mexicana había “sido preferida sin justificación”, lo cual tenía mucha razón, ya que las investigaciones sobre el arte de la Nueva España se habían centrado básicamente en la arquitectura y un poco menos en la pintura, pero en cuanto a la escultura nadie había escrito un estudio particular sobre ella.<sup>19</sup> A lo largo de su texto vierte su opinión en cuanto a la intervención de la mano indígena:

[...] durante el siglo xvi es cuando se producen aquí las esculturas más interesantes; precisamente porque al contacto de las diferentes razas surge

<sup>19</sup> Si bien es cierto que entre las décadas de los cuarenta y cincuenta del siglo xx, Manuel Toussaint, George Kubler, Luis Mac Gregor y Diego Angulo, entre otros, habían hablado sobre la escultura colonial, lo habían hecho dentro de sus obras generales o habían tocado el tema superficialmente.

un conato de estilo que, por analogía con el mudéjar, llamo ‘tequitqui’ [...] Lo tequitqui se manifiesta sobre todo en la cantería, en los relieves de piedra. No en balde fue de piedra la gran escultura precortesiana.<sup>20</sup>

De estos comentarios quiero destacar dos puntos: el escritor español habla de un “conato de estilo”, seguramente por llamar de alguna manera a las manifestaciones artísticas indígenas que, según su punto de vista europeo, no llegaron a concretarse en un estilo definido. Por otro lado, y lo más sobresaliente para nuestra discusión es el término *tequitqui* con el que califica a estas obras. Más adelante explica cuál es el sentido del término y el porqué lo eligió:

El hombre mudéjar era el mahometano que, sin mudar de religión, quedaba por vasallo de los reyes cristianos durante la Reconquista. Vasallos y tributarios fueron aquí los indios. ¿Por qué no buscar la palabra equivalente en azteca y bautizar con ella, como se hizo allá, a las obras que presentan rasgos de especialísima amalgama de estilos? [...] A cada cosa hay que llamarla por su nombre si queremos entendernos. Y a lo de México no se le puede llamar mudéjar, aunque concuerde con ese modo hispánico en ser una interpretación de diversos estilos según su tradición propia y su modo de labrar. Yo propongo la antigua voz mexicana “tequitqui” o sea tributario. E invito a los conocedores de lenguas aborígenes a elegir otra mejor.<sup>21</sup>

Como se puede ver, Moreno Villa quedó impresionado ante la diferencia formal de las tallas en piedra del siglo xvi, pues si bien hay ejemplos claros en los que se puede apreciar la intervención de los artistas europeos, los hay muy distintos en los que se aprecia la intervención de

<sup>20</sup> José Moreno Villa, *La escultura colonial mexicana*, México, FCE, 1986 [1942], p. 10.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 16.

---

otra mano, la mano indígena. Debido a esto, tomó el término náhuatl de *tequitqui*, que significa tributario, para distinguirlos, porque según él estos trabajos novohispanos del siglo XVI se asemejan a aquéllos que en España se califican como mudéjares, los cuales fueron ejecutados por los árabes bajo el dominio español, y se caracterizan básicamente por su mezcla de estilos.

Reyes-Valerio no estuvo de acuerdo con este postulado y pienso que esencialmente rechazó el calificativo de *tequitqui* porque siempre pensó que Moreno Villa, por ser español, no comprendió del todo “el ser indígena”. Ciertamente la escultura que produjeron los artistas indígenas en el siglo XVI fue ordenada por los misioneros bajo las normas estrictas de un catolicismo impuesto, de ahí que Reyes-Valerio expresara las siguientes opiniones en las que trasluce su defensa a ultranza hacia estas obras, y especialmente hacia sus autores:

[...] mientras en España el árabe aportó buen número de formas de su propio repertorio, sin que fuese hostilizado por ello, y ejecutadas con su propia técnica, aquí la contribución del indio fue exigua. [...] existe gran diferencia entre conservar la propia religión como le ocurrió al mahometano, que verse obligado duramente a olvidarla para aceptar una creencia extraña.<sup>22</sup>

Por otro lado, es un hecho que Moreno Villa analiza los trabajos de esta época sólo desde un punto de vista formal, comparando los trabajos de estas tierras con respecto a los europeos, tal como lo habían hecho anteriormente otros estudiosos como Luis MacGregor. Este tipo de análisis es criticado duramente por nuestro autor, ya que considera que son “opiniones ligeras que no deben tomarse en cuenta por su inconsistencia,

<sup>22</sup> Constantino Reyes-Valerio, *Arte indocristiano. Escultura del siglo XVI en México*, México, INAH, 1978, pp. 136-137.

ya que se trata de dos civilizaciones totalmente diferentes y no cabe el grado de comparación que con tanta facilidad se emite”.<sup>23</sup>

### A manera de conclusión

Estoy totalmente de acuerdo con la opinión última de Reyes-Valerio, siempre he dicho que para encontrar la verdadera identidad de la escultura novohispana se debe estudiar en relación con los propios ejemplos, comparándolos unos con otros y no con ejemplos extranjeros, sólo así se podrán distinguir talleres regionales, así como la verdadera calidad de los trabajos.

Los ejemplos que se han estudiado en este trabajo de los “perros de Tepeaca” y la “pila bautismal de Zinacantepec” dan buena cuenta de lo anterior. En ambos casos son obras extraordinarias que muestran la habilidad de los indígenas en el arte de esculpir en piedra. El primer caso se trató de un trabajo de carácter civil en el que se manifiesta claramente la utilización de formas zoomorfas prehispánicas en pleno dominio español, en tanto que el segundo, la pila bautismal, muestra la capacidad de los indígenas para copiar los grabados europeos y transportarlos a relieves escultóricos que tenían que estar inscritos en una superficie determinada. La dirección de los frailes franciscanos en ambos trabajos debió ser constante, aunque se evidencia más en el último ejemplo, ya que la trascendencia de la intervención indígena en un objeto netamente religioso requería de una estrecha vigilancia.

Podría pensarse que para los misioneros no tendría mucha importancia que el pelaje de un mamífero se trabajara a manera de plumas; sin embargo, sí debieron vigilar más la talla ornamental de la pila, pero según Reyes-Valerio po-

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 131.

---

drían identificarse algunos elementos con deidades paganas. Ambos trabajos del siglo XVI siguen llamando nuestra atención como mudos testigos de una época en la que el “arte indocristiano” no sólo se manifiesta en las formas, sino también en los significados.

La discusión en este sentido es muy rica e interesante, ya que hoy en día tenemos más ele-

mentos para elaborar nuestros juicios, las investigaciones documentales, así como los trabajos de campo, han aportado nueva información que nos pueden llevar a conclusiones más certeras. Constantino Reyes-Valerio abrió un camino que nos puede conducir a horizontes aún no comprendidos del todo. Para él nuestro reconocimiento.



CRV, retrato.

Yale University School of Architecture 18. IX. 67  
DEPARTMENT OF THE HISTORY OF ART  
New Haven, 06510

Dear Constantino and Carolina -  
The joyful news of your newborn makes your friends very happy, even though we are disappointed by your not being here, as we had hoped back in 1966. Of course such a big move would have been a difficult one to make, and you were surely right to postpone the trip.

Your article on the frescoes at Ximiquilpan was most interesting with the proof that they were some of Chien's painted onamate paper. Surely the facade medallions relate to the frescoes of the lower choir. I look forward to your work on the whole program. Thanks also for the clipping about the Cathedral.

Carta de George Kubler a crv, del 18 de septiembre de 1967.

118 |

21 August 1979

Dear Constantino:

Many thanks for your good letters which I have been slow to answer because of reading and writing on the "Journal" from that manuscript to find what I wanted before I could again write with. Thanks too for the information about Huasteca. As to Maya stelae, this is about what I was trying to say in a chap called "Atlixpa's Frescoes in Yucatan" that you say about Montefrío's negative action in regard to the "Atlixpa's" is interesting. As to Betty, I have no real interest that from the 1950's to 1960's for writing the "Journal" to see what (I. B. G.) comes out) mainly from the "Journal" of the "Journal". At present times this is nearly 100% of it. It would certainly be worth looking for a problem of "Journal", "Journal" and "Journal".

I like your book very much, especially Chapter IV when you contrast the "Journal" with the "Journal" again as Edward says. "Journal" and "Journal" are "Journal". When the book is finished, it will help to have chapters discussing the "Journal" and "Journal" in "Journal" as well as "Journal". From "Journal" (pp. 215-216) is very useful, but perhaps more important than "Journal" in "Journal" of "Journal". Could you help the "Journal" more in "Journal" only by "Journal" and "Journal"? I think the "Journal" and "Journal" are "Journal" and "Journal" with "Journal" and "Journal" in "Journal". On the "Journal" of the "Journal" you should have "Journal" and "Journal".

Carta de George Kubler a crv, del 31 de agosto de 1979.

I still hope to bring out a new edition of my Mexican Architecture of the Sixteenth Century, but as you know, the time is hard to find. If I learn of a copy of the old edition of 1948, I'll get it for you, but I never see it for sale.

One of my students this year is eager to write a doctoral dissertation on sixteenth-century murals in Mexican Churches. You will remember that we discussed your own plans for such a book - What shall I tell this student? She is very intelligent, and willing to travel to see the murals everywhere, but I do not want to encourage her if you still have plans to write on that subject, or if you know of others who are really interested. Please let me know your view.

Betty sends you both her love and take an abrazo fuerte from your devoted George Kubler.

in the history of the Cities of the Cahabon. The "Journal" is the most important for America during the early and the middle sixteenth and seventeenth centuries.

On the history of "Journal", the book by "Journal" and "Journal" is the most important for America during the early and the middle sixteenth and seventeenth centuries. The book by "Journal" and "Journal" is the most important for America during the early and the middle sixteenth and seventeenth centuries. The book by "Journal" and "Journal" is the most important for America during the early and the middle sixteenth and seventeenth centuries.

As ever,  
George  
100 Thompson St.  
New Haven 06511

# Fuego y ceras en el ritual barroco de la muerte

A mi entrañable amigo  
Constantino Reyes-Valerio  
*in Memoriam.*

Con el propósito de afrontar los embates de la herejía y del protestantismo, causantes de la división de la Iglesia romana y de la fractura del poder eclesiástico, hacia 1545 y 1563 un selecto grupo de teólogos y moralistas de la contrarreforma católica se reunían en el Concilio de Trento para sistematizar la doctrina. En tal sistematización se exaltaba, por un lado, la necesidad que tenían los fieles de pertenecer a la Iglesia, por ser la única que garantizaba la resurrección, la inmortalidad y la gloria eterna, mientras que por el otro le permitiera recuperar, extender y consolidar el poder eclesiástico, manteniendo la unidad entre los fieles mediante el ejercicio de un mismo credo y reunidos bajo una sola cabeza representada por el pontífice de Roma, sucesor de Pedro.<sup>1</sup>

La difusión de la doctrina en el mundo católico se apoyó en la palabra oral y escrita, así como en un lujoso y bien reglamentado culto externo destinado a manifestar los sagrados misterios de la fe, la inmensa gloria de Dios y el poder ilimitado de su Iglesia, mediante un conjunto de signos visibles y sensibles, capaces de catequizar a los fieles a través de los cinco sentidos corporales, mismos que en la doctrina se consideraban como las vías del conocimiento. Entre esos signos no podían faltar la cera y el fuego para cumplir una función no sólo didáctica, sino también litúrgica y simbólica, según lo estipularon los teólogos y moralistas de Trento bajo el siguiente tenor:

Siendo la naturaleza humana que no puede elevarse fácilmente a la meditación de los divinos misterios sin auxilios exteriores, nuestra Madre, la Iglesia, ha instituido, por esa razón, ciertos ritos y ceremonias que se complementen con luces, incienso, ornamentos, con el fin de realzar la majestad de tan grande Sacrificio [se refiere a la misa] y por otra parte, excite

\* Dirección de Estudios Históricos, INAH.

<sup>1</sup> Gonzalo Balderas Vega, *La Reforma y la Contrarreforma. Dos expresiones del ser cristiano en la modernidad*, pról. de Luis Ramos, México, UIA, 1996, p. 13.

---

las almas cristianas por medio de signos visibles de religión y de piedad, a la contemplación de los altísimos misterios.<sup>2</sup>

Como parte de ese culto externo destinado a catequizar a los fieles se contaba el ritual barroco de la muerte y consistía en una ceremonia fúnebre elitista y urbana destinada a rendir un homenaje a la muerte de algún miembro de esas mismas elites. Su misión consistía en moralizar a la feligresía al tiempo de enseñarle el camino que la conduciría a la inmortalidad, y de este modo configurar la vida cristiana. Para tal efecto, a lo largo del ceremonial se destacaba el carácter finito de la vida, la omnipresencia de la muerte, así como la necesidad que tenían los fieles de prepararse para esperar su llegada manteniéndose fieles a la Iglesia y ejercitando cotidianamente su doctrina.

La eficacia de tal preparación se ponía de manifiesto mediante una imagen secular capaz de reflejar la paz y el reposo con que se coronaba el final de una vida cristiana sembrada de espinas y abrojos. Esa imagen secular la representaba el difunto mismo, cuyas virtudes, falsas o verdaderas, se convertían en el ejemplo que debía guiar la vida de los fieles.<sup>3</sup> Para cubrir sus fines moralizantes y didácticos, el ritual barroco de la muerte se llevaba a cabo públicamente, ante la mirada siempre expectante y curiosa de una nutrida concurrencia que acostumbraba acompañar al creyente durante su última enfermedad hasta después de su muerte. El ritual se dividía en dos grandes etapas, a saber: el llamado *memento mori* que significa acordaos de la

muerte, etapa que abarcaba el tiempo que duraba la enfermedad, la agonía y la muerte del cristiano; su duración dependía de las características del mal que aquejaba al enfermo.

En la segunda etapa se celebraban las exequias, nombre que se deriva de la palabra latina *texsequiae* y significa seguir hasta el fin o lo que sigue después de la muerte, y comprendía: el aviso del deceso, la preparación del cuerpo, el duelo, la procesión del lugar del duelo al templo en donde se celebraba la misa de cuerpo presente y del templo al lugar del entierro. Comprendía también la cristiana sepultura y, por último, los sufragios que los deudos ofrecían por el descanso del alma del difunto. La duración de esta segunda etapa era variable y en ocasiones se prolongaba hasta seis meses después del fallecimiento e incluso por varios años más, dependiendo de las sumas que el difunto hubiera dejado en su testamento para comprar, literalmente, el reino de los cielos.

Por su significado universal como purificador y renovador, el uso del fuego había sido adoptado por la cristiandad desde los tiempos de la Iglesia primitiva. Siglos después, y para cubrir las demandas pedagógicas de la Iglesia tridentina y postridentina, el fuego junto con el agua, su elemento contrario, jugaban un papel purificador dentro del ritual de la muerte, en tanto que el fuego junto con las ceras debían arder constantemente durante el ritual de la muerte, puesto que su luz no sólo alumbraría y purificaría el ambiente, sino también se encargaría de recordar a los fieles la fe en los méritos de Cristo y a la misma divinidad vencedora de las tinieblas del mal. Según las enseñanzas del Antiguo Testamento, recordaría asimismo el fuego que ardía constantemente en el altar de los holocaustos.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Juan González Villar, *Tratado de la sagrada luminaria*, Madrid, s/f, p. 190.

<sup>2</sup> Anastasio Machuca Diez, *Los sacrosantos concilios ecuménicos de Trento y Vaticano*, Madrid, Librería católica de don Gregorio del Amo, 1908, p. 214.

<sup>3</sup> José Luis Bouza Álvarez, *Religiosidad contrarreformista y cultura simbólica del barroco*, Julio Caro Baroja y Antonio Domínguez Ortiz (pról.), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas. 1990 (Biblioteca de dialectología y tradiciones populares, 25), pp. 50-60.

---

Dentro del ritual que nos ocupa cera y fuego simbolizaban el carácter finito de la vida y la fragilidad de la humana condición, al tiempo que se les comparaba con la misma vida del hombre, la cual, una vez consumida, nunca se recupera; de ahí que en la iconografía del barroco todo aquél que se representa con una cera encendida en las manos es porque está próximo a morir. Simbolizaban también la caridad que todo buen cristiano debía tener con el moribundo y con las almas de los fieles difuntos o ánimas del purgatorio, al tiempo que recordarían a los vivos la necesidad que tenían de seguir la luz de Cristo para salvar el alma al final de la vida, y de la vigilancia con la que se debía esperar al Señor mientras que la muerte llamara a la puerta, a semejanza de las vírgenes prudentes que se mencionan en los Evangelios.<sup>5</sup>

Estos significados constantes que fuego y cera tenían en el ritual de la muerte se alternaron con otros, propios de cada etapa del ceremonial. Dicho ceremonial, como recordaremos, se iniciaba con el *memento mori* que abarcaba desde la última enfermedad hasta la muerte del cristiano. Su finalidad, dentro de la doctrina, radicaba en destacar la necesidad que tenían los creyentes de recibir oportunamente los sacramentos para salvar el alma, y de esta manera conjurar el temible peligro de una muerte repentina o muerte sin sacramentos, causante inevitable de la condenación eterna o muerte del alma.

Conforme a los principios doctrinales avalados en el concilio de Trento, los ritos sacramentales —bautismo, confirmación, confesión, eucaristía,

matrimonio, orden sacerdotal y extremaunción— habían sido instituidos por el mismísimo Jesucristo para que el hombre, creado por Dios, ingresara voluntariamente a la Iglesia, fortaleciera el espíritu y, una vez fortalecido, combatiera al pecado y de este modo pudiera alcanzar los méritos de la redención y resucitar después de la muerte, a semejanza de Cristo hecho hombre.<sup>6</sup>

Dentro de los sacramentos no podía faltar uno dedicado especialmente a los moribundos como lo era, y lo es hasta la fecha, la extremaunción, denominado también unción de los enfermos o sacramento de los moribundos y último ritual con el que la santa madre Iglesia ayudaba, y ayuda, a sus hijos a luchar contra el mal; por este motivo marcaba el principio y el fin del llamado *memento mori*.

Según la doctrina, la extremaunción debía administrarse por un sacerdote como celestial medicina para el cuerpo y para el alma, siguiendo de cerca la ley promulgada por el veneradísimo apóstol Santiago:

¿Enferma alguno de vosotros? Llame a los presbíteros de la Iglesia y hagan oración por el enfermo, ungiéndole con óleo en nombre del Señor y la oración de fe [Credo] sanará al enfermo y lo aliviará el Señor; si está en pecado se le perdonará.<sup>7</sup>

El sacramento, a semejanza del *memento mori*, se dividía en tres tiempos: el cuidado del enfermo, la atención al moribundo y la unción propiamente dicha, que se aplicaba cuando se presentaban los primeros estertores de la muerte. Estas tres etapas correspondían, a su vez, a la fe, a la esperanza y a la caridad o virtudes teolo-

<sup>5</sup> Niceto Alonso Perujo y Juan Pérez Angulo, *Diccionario de ciencias eclesiásticas*, Barcelona, Librería de Subirana, Hermanos Editores, 1886, vol. 4, pp. 676-679; *Dictionnaire encyclopédique de la liturgie*, Luxemburgo, 1992, p. 311; Udo Becker, *Enciclopedia de los símbolos*, José Antonio Bravo (trad.), México, Océano, 1996, p. 144.

<sup>6</sup> Carlos Borromeo, *Catecismo del santo concilio de Trento para los párrocos, ordenado por disposición de san Pío V*, traducido a la lengua castellana por fray Agustín Zorita Orden de Predicadores, 2a. reimp., Madrid, publicado por orden del Rey en la imprenta real, 1785, pp. 178-179.

<sup>7</sup> *Idem*.

gales que, además de ser agradables a los ojos de Dios, eran las que vinculaban al moribundo y al creyente, en general, con la divinidad.<sup>8</sup>

El primer momento del ritual o cuidado del enfermo iniciaba cuando el sacerdote tenía noticia de que alguna de sus amadas ovejas había enfermado. A raíz de esa noticia, el pastor de almas se proponía visitarla diariamente para consolarla y fomentar su fe en los méritos de la redención, pero también para convencerla de redactar oportunamente su testamento antes de que perdiera la razón y, a causa de la agonía, omitiera cuantiosas sumas que debía destinar a la Iglesia para la salvación del alma.

En este tiempo se exaltaba la importancia de la enfermedad, misma que se asemejaba al martirio de los primeros cristianos, o bien a las heridas de Cristo, amén de traducirse como una muerte esperada, cuyo valor moral radicaba en que permitía al creyente despachar sus asuntos terrenos y, de esta forma, disponer del tiempo suficiente para preparar cristianamente su alma y recibir los sacramentos de la confesión y de la comunión. Con la confesión, además de limpiar las manchas del pecado y recuperar la gracia o amistad con Dios, podría alcanzar la paz espiritual, tan benéfica para la salud del cuerpo, mientras que con el divino manjar podría armarse con la fortaleza de Cristo para vencer a los malignos. Preciso resultaba tener durante este tiempo un crucifijo para ahuyentar al demonio, y ceras encendidas en señal de los trabajos y tribulaciones de esta vida y de los padecimientos de la enfermedad, misma que, a semejanza del fuego, purificaban el alma si se sufrían con humildad, paciencia y resignación, además de recordar al enfermo el infinito amor de Dios.

Con la agonía, sinónimo de último combate contra el mal, daba comienzo la segunda parte

del sacramento y del *memento mori*. De acuerdo con el ritual barroco de la muerte, en ese instante el moribundo era sometido a un primer juicio o juicio personal que tenía lugar en la penumbra de su alcoba. En el lecho de muerte, rodeado de familiares, amigos y otros miembros de la comunidad, el agonizante era el único capaz de observar una lucha que se entablaba entre el bien, representado por Dios, y el mal, simbolizado por el Demonio. Bien y mal se disputaban el alma del moribundo, mientras tanto, el arcángel san Miguel pesaba las obras del agonizante en una balanza. La escena, inspirada en los *ars moriendi* medievales, tenía por objeto enseñar a los fieles el arte de vencer al pecado y la tentación, sufriendo con paciencia la agonía y, ante todo, con la esperanza de alcanzar los méritos de la redención para resucitar después de la muerte.<sup>9</sup>

Para ayudar al enfermo en ese último combate y ahuyentar a los demonios no podían faltar las indulgencias, rosarios, imágenes milagrosas, agua bendita rociada en su lecho, el rezo de tres Aves Marías en honor a la Trinidad y en memoria de los tres clavos con los que Cristo fue clavado en la cruz, como tampoco las ceras y el fuego, que además de facilitar el trabajo del sacerdote cumplían en ese momento con una función protectora en tanto que alejaban las siete tentaciones o pecados capitales —soberbia, avaricia, lujuria, ira, gula, envidia y pereza— con los que el Demonio inquietaba al enfermo para llevarse su alma. Según la doctrina, desterraban asimismo las tinieblas de los vicios y resultaban especialmente útiles para que el agonizante recibiera la luz del Espíritu Santo, miembro de la Trinidad y encargado de santificar las obras, y pudiera abrir los ojos del alma para ver lo que era agradable a

<sup>8</sup> *Idem*.

<sup>9</sup> *Idem*.

Dios, y con la lumbre de la fe en la resurrección alcanzara la luz eterna de la gloria.<sup>10</sup>

En el momento en que los estertores y otras señales anunciaban la llegada de la muerte, el sacerdote iniciaba la tercera y última etapa del sacramento y del *memento mori*. Era entonces cuando familiares, amigos y los miembros de la comunidad presentes en el trance ejercitaban la caridad ofreciendo sus plegarias por el descanso del alma del enfermo próximo a morir. Mientras tanto, el sacerdote se preparaba para administrar la extremaunción. Para tal efecto, y en símbolo de pureza, se disponía en la alcoba del moribundo una mesa cubierta de impecables y blancos manteles, una cruz con la que se recordaría la Pasión de Cristo, redentor del mundo, y en la que se encerraba el ejemplo de vida cristiana y la bandera bajo la cual había militado el agonizante. Se preparaba también un recipiente que contenía siete copos de algodón para limpiar las partes ungidas y una miga de pan con la que el sacerdote limpiaría sus dedos, agua para lavarse las manos y velas encendidas que debían arder durante la unción, por ser ésta la ceremonia que representaba la gracia o amistad con Dios y la luz del Espíritu Santo.

En la penumbra de la alcoba, alumbrada apenas con la luz de unas cuantas candelas, el sacerdote procedía a ungir el pecho y la espalda, que simbolizaban el cuerpo mismo con el que el agonizante había ofendido a Dios. Después se ungió a todos y cada uno de los órganos y miembros del cuerpo en donde radicaban los sentidos, facultades que, como recordaremos, representaban en la doctrina las vías del conocimiento, pero también las puertas de entrada del pecado.

Por este motivo se ungió la boca, con la que se había injuriado a Dios, al tiempo de ser la causante del pecado de la gula. En seguida se ungió los oídos, a través de los cuales penetraron las palabras que lo alejaron del bien; los ojos, símbolo de las luces vigilantes del cuerpo; la nariz, representación del exceso; manos y pies, sede del tacto, y miembros del cuerpo en donde se originan la ociosidad y los malos hábitos de la juventud.<sup>11</sup>

Una vez que al parecer el enfermo había exhalado el último suspiro, el sacerdote, cautelosamente, acercaba una vela encendida a la boca del enfermo para observar si la flama se agitaba con algún aliento, y de esta forma asegurarse de la llegada de la muerte.<sup>12</sup> Con la plena certeza del fallecimiento del enfermo se daba por concluido el *memento mori* y la administración del sacramento destinado a los moribundos. En seguida se iniciaban las exequias, denominadas también pompas fúnebres, puesto que en la doctrina avalada en Trento la muerte de los fieles se consideraba como un triunfo que debía recibirse con la alegría de ver a Dios y de reunirse con Dios Padre, Creador del universo.<sup>13</sup>

En las exequias se celebraban distintos rituales del cuerpo destinados a salvar el alma, y que la Iglesia denominaba en su conjunto como sepultura eclesiástica. Esos rituales tenían por objetivo sanar el alma del difunto para abreviar su estancia en el purgatorio a través de los sufragios — misas, oraciones y buenas obras, entre otros— que los vivos pudieran ofrecer voluntariamente y por caridad, considerada como la virtud motora de la vida cristiana. Cabe mencionar que los sufragios representaron para la Iglesia no sólo

<sup>10</sup> Miguel Venegas, *Manual de párrocos para administrar los santos sacramentos y ejecutar las demás sagradas funciones de su ministerio*, Puebla, Imprenta del Colegio Real de San Ildefonso de Puebla, 1766, p. 436.

<sup>11</sup> *Idem*.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 307.

<sup>13</sup> Juan Crasset, *La dulce y santa muerte*, Basilio Sotomayor (trad.), Madrid, Imprenta de González, 1788, p. 82.

---

una importante fuente de ingresos, sino también constituyeron uno de los medios a través de los cuales logró prolongar su poder más allá de la muerte.

En el mundo católico la sepultura eclesiástica era un ritual que debía celebrarse por todos los difuntos. Sin embargo, ayer como hoy, la ceremonia ponía de manifiesto las profundas y realistas diferencias sociales y económicas. De ahí que mientras el común de los mortales era objeto de una ceremonia que pasó a la historia sin pena ni gloria, a los miembros de las elites eclesiásticas y laicas se les acostumbraba rendir un lujoso homenaje documentado al detalle, que tenía por escenario las principales ciudades de la cristiandad y en el que participaba la sociedad entera, siempre ávida de espectáculos.

Estas ceremonias fúnebres elitistas y urbanas, propias del cristianismo del barroco, se introdujeron a la Nueva España hacia 1554. junto con la noticia del fallecimiento del monarca Carlos V, cuyos funerales, celebrados en la muy noble y leal ciudad de México, serían sólo el inicio de una larga tradición que se prolongó por casi dos siglos, es decir, hasta el advenimiento de la Ilustración, época en que el ceremonial cambió su sentido en aras de la secularización de las costumbres.

Desde 1554, y durante casi dos siglos, las calles, plazas, conventos y templos de las principales ciudades novohispanas, y en especial aquéllas que tenían el rango de cabeceras de obispados o arzobispados, fueron testigos de los fastuosos homenajes a través de los cuales la sociedad virreinal se esforzaba por demostrar su lealtad a la Iglesia y la Corona. En la Nueva España dichos homenajes se dedicaban no sólo a los representantes del poder político y religioso, como reyes, virreyes, pontífices, obispos o arzobispos, sino también a las acaudaladas elites

españolas y criollas asentadas en el reino, casi todas benefactoras de la Iglesia.

Por su importancia para la vida social, política, económica y religiosa de la Nueva España, estos funerales quedaron descritos al detalle en unas fuentes que se conocen indistintamente con los nombres de libros de honras, obsequias o exequias y serán los textos que nos guíen en la descripción del ceremonial.

Conforme a dichas fuentes, el sonido de las campanas tocando a vacantes anunciaba a la comunidad el deceso del enfermo, al tiempo que notificaban gozosas su nacimiento a la vida eterna. Esa misma alegría se manifestaba objetivamente con un sinnúmero de ceras encendidas, las que, a partir del aviso del fallecimiento y durante los funerales, representaban también a Cristo como la luz eterna que ilumina a los difuntos, tal y como reza la oración que hasta la fecha se ofrece por los muertos y que dice a la letra: "Brille para ellos la luz perpetua". Mientras las campanas tocaban a vacantes, y todavía en la intimidad de la alcoba del difunto, el médico del cuerpo, o bien el médico del alma, a la luz de las velas cerraba los ojos y la boca del cadáver, en señal de que los sentidos corporales habían muerto para el mundo. En seguida se preparaba el cuerpo para ser expuesto durante el duelo y la misa a la mirada siempre curiosa de los dolientes.

A la luz de unas cuantas candelas y siguiendo antiguas costumbres de la Iglesia, en señal de pureza primero se lavaba el cadáver, después se le amortajaba con un paño de lienzo, en recuerdo de que así había sido sepultado el Redentor; o bien, para ganar indulgencias, esto es, para abreviar la estancia del alma en el purgatorio, se le vestía con algún hábito religioso de las órdenes mendicantes, como eran franciscanos, dominicos o agustinos. Con alguno de estos atuendos se colocaba el cuerpo en un ataúd de madera, pues-

to que Cristo había muerto en un madero para redimir los pecados de la humanidad. Más tarde se le adornaba con flores y guirnaldas, para simbolizar que así como las flores anuncian la fértil primavera y el dichoso verano en que se cosechan los frutos de la tierra, así también el tránsito de la muerte se asemeja a una primavera en la que se espera el fruto de los trabajos de la vida. Por último, se colocaba entre las manos del difunto la bula de la santa cruzada, documento apostólico que representaba un verdadero pasaporte a la vida eterna, mediante el cual, a cambio de una suma previamente estipulada, la Iglesia perdonaba al comprador todos los pecados cometidos, amén de garantizarle la vida eterna.<sup>14</sup>

Después del arreglo del cuerpo se iniciaban los rituales de duelo, misa, entierro y responsos, y eran ceremonias durante las cuales la muerte salía a pregonar por las calles de la ciudad su inevitable llegada y su sentido ejemplar.

Gran parte de la población del mundo católico acostumbraba recibir el duelo en la propia casa del difunto; en cambio, cuando se trataba de algún miembro de los grupos de poder se destinaba un recinto especial. En la Nueva España esos recintos eran el palacio arzobispal, cuando se trataba de algún clérigo, o bien el palacio virreinal cuando era laico. Fuera cual fuese el lugar, durante el duelo no podía faltar una cruz, un cirio pascual y el fuego de numerosas velas encendidas. La cruz, en memoria de la Pasión y de la Redención, el cirio —hecho de cera virgen— era la representación del cuerpo mismo de Cristo nacido de madre virgen, vencedor de las tinieblas y de la muerte. Con el cirio se simbolizaba también el fuego nuevo y la Pascua, por ser la época en que todo se regenera y se renueva.

<sup>14</sup> Martín Carrillo, *Explicación de la bula de difuntos, dedicado a las ánimas del purgatorio*, 2a. imp., Zaragoza, Ángeles Taumano, 1602, pp. 15 y 205.

Las demás ceras encendidas tenían la función de purificar el ambiente y alumbrar al cadáver para que fuera visto por todos, y con su luz exaltar la paz y el reposo con que se premia el final de una vida virtuosa. La iluminación del cadáver se complementaba con cuatro cirios que flanqueaban el ataúd, en memoria de los cuatro puntos de la cruz de Cristo.<sup>15</sup>

El duelo se daba por concluido cuando el sacerdote rociaba agua bendita para purificar el cuerpo del difunto y de esta manera disponerlo para ser trasladado al templo donde se celebraría la misa de cuerpo presente, y después del templo a su última morada en compañía de un cortejo fúnebre encabezado por las cofradías, seguidos de una cruz, el clero regular y secular, el párroco y los dolientes. Con ese orden se pretendía reflejar la jerarquía de la Corte Celestial y las virtudes que habían guiado la vida del difunto. De tal modo que los hipólitos y juaninos representaban la hospitalidad; los jesuitas, la ciencia; los carmelitas descalzos, la soledad, la abstinencia y la austeridad; los agustinos, la congruencia y el entendimiento; los frailes menores, la humildad; los dominicos, la lengua del cuerpo místico de la Iglesia y, por último, las autoridades civiles, la justicia.<sup>16</sup>

Todos ellos vestían de riguroso luto y portaban hachas, luminarias y ceras encendidas. Según la tradición católica esta costumbre se remonta a los tiempos de la Iglesia primitiva para significar que las almas viven para siempre y que los fieles difuntos, es decir, las almas del purgatorio, son hijos de la luz y por ese motivo han de resucitar. Por otra parte, de acuerdo con

<sup>15</sup> Miguel Venegas, *op. cit.*, p. 314; *Dictionnaire encyclopédique...*, pp. 311-313.

<sup>16</sup> Anónimo, *Funeral lamento, clamor doloroso y sentimiento triste a la piadosa memoria del ilustrísimo y reverendísimo señor doctor Alonso Cuevas y Dávalos*, México, Imprenta del Secreto del Santo Oficio, 1667, pp. 42-43.

el *Breviario romano*, a través del fuego y las candelas se rendía un homenaje al hombre justo, quien por haber hecho la voluntad del Padre había fallecido con fama pública de santidad, amén de representar el peregrinaje de los fieles por este “valle de lágrimas”.<sup>17</sup>

De esta forma el cortejo transitaba silenciosamente por las calles y plazas, mismas que habían sido previamente enlutadas para el paso de los dolientes. En el trayecto se colocaban cinco capillas posas, tanto para el descanso de los portadores del ataúd como para simbolizar las cinco llagas del cuerpo de Cristo, con las que el Señor redimió los pecados que los hombres cometieron con los cinco sentidos corporales.

Al llegar a las puertas del templo el cortejo era recibido por un acólito que rociaba agua bendita para alejar a los malignos, seguido por el subdiácono y el diácono. Estos personajes portaban una cruz entre dos ciriales que más tarde se colocaban en la cabecera del ataúd, en memoria del Antiguo Testamento o Ley de Moisés y del Nuevo Testamento o Ley Evangélica, llamada también Ley de la Gracia. Según la doctrina, en virtud de estas leyes, y con la ayuda de Dios, el difunto y los creyentes podrían vencer a las tinieblas del mal.<sup>18</sup> Por último, ataviado con una elegante capa negra en señal de duelo, estaba el sacerdote, quien acompañaba al cuerpo para ser colocado en la mitad del templo con los pies hacia el altar mayor, si era laico, o bien la cabeza cuando era religioso. Ahí, el ataúd se rodeaba de incensarios en señal de que las oraciones

ofrecidas por el difunto se elevarían al cielo a semejanza del humo del incienso.

En medio de este ambiente místico daba comienzo la ceremonia durante la cual fuego y ceras ardían constantemente en demostración del duelo, de la fe en la resurrección, de la inmortalidad de las almas, de la luz del Evangelio que ilumina la tierra, de la inspiración del Espíritu Santo y de la presencia de Dios en este mundo, de su trascendencia y de su gloria.<sup>19</sup>

La bendición del sacerdote ponía punto final a la misa. Entonces era cuando el cortejo, guardando un riguroso orden, abandonaba silenciosamente el templo para transitar nuevamente por las calles portando el cadáver para darle cristiana sepultura, misma que, conforme al sínodo de Ferrara, debía efectuarse veinticuatro horas después del deceso.

Según normas eclesiásticas el entierro debía hacerse en los atrios de los templos, hospitales o conventos, o bien al interior de las iglesias para garantizar de esta manera el descanso del alma del difunto por estar cerca de Dios, de la Virgen y de los santos. La sepultura en sí misma era símbolo del destierro del pecado; se le consideraba también como el palacio de la inocencia, como el reino de la piedad y la puerta de la gloria.<sup>20</sup>

Durante el entierro los dolientes, portando hachas, luminarias y ceras encendidas, protestaban nuevamente, en nombre del difunto, que creían y confesaban que Jesucristo era la verdadera luz del mundo y que por sus méritos esperaban salvarse y alcanzar la luz de la bienaventuranza eterna.

El ritual barroco de la muerte finalizaba con los sufragios. En estas ceremonias se alternaban las tradiciones paganas de griegos y romanos con las costumbres judeo-cristianas. Su finalidad radi-

<sup>17</sup> Juan González Villar, *op. cit.*, p. 194.

<sup>18</sup> Melchor Huelamo, *Discursos predicables de las ceremonias y misterios de la misa...*, Cuenca, Casa de Miguel Serrano de Vargas, 1600, pp. 51-53; Manuel Fernández de Santa Cruz, *Manual de los sacramentos conforme al ritual de nuestro santo padre Paulo V, formado por orden del excelentísimo e ilustrísimo señor don Juan de Palafox y Mendoza*, México, Imprenta de la Biblioteca Mexicana, 1758, pp. 150-151.

<sup>19</sup> Juan González Villar, *op. cit.*

<sup>20</sup> Juan Crasset, *op. cit.*, p. 80.

---

caba en rendir un homenaje póstumo a través del cual se exaltaban, una vez más, las virtudes del difunto y de esta forma moralizar a los fieles vivos y al mismo tiempo recordarles de la fragilidad de la vida y la omnipresencia de la muerte, amén de orar por la salvación del alma.<sup>21</sup>

En estas ceremonias posteriores al entierro, el cuerpo del difunto era sustituido por un fastuoso monumento denominado indistintamente catafalco, pira, túmulo o máquina de la muerte. En sus orígenes paganos se utilizaba para incinerar el cadáver, liberar su espíritu y reintegrarlo a la naturaleza y a los dioses a través del fuego. El cristianismo del barroco adoptó esta costumbre pagana, sólo que eliminó la incineración en aras del dogma de la resurrección de los cuerpos.<sup>22</sup>

La forma del monumento, casi siempre de pirámide truncada, era símbolo de la inmortalidad y de la eternidad, mientras que su decoración, a base de emblemas, estatuas, poemas o motes, exaltaba las virtudes del difunto. Esa decoración se complementaba con un sinnúmero de velas encendidas para el asombro de los dolientes y para manifestar no sólo la fe, la finitud de la vida y alumbrar los emblemas, sino también para demostrar el poder económico y la riqueza del personaje, en virtud del alto costo de la cera.<sup>23</sup>

La máquina de la muerte, llamada por algunos historiadores, no sin razón, feria de vanidades, se

colocaba en el crucero del interior del templo y debajo de la cúpula. El crucero representaba el cuerpo de Cristo, redentor de los pecados del mundo, mientras que la cúpula, cuando era de forma circular, simbolizaba la inmortalidad, o bien la resurrección cuando era octogonal.<sup>24</sup>

El simbolismo de tal ubicación se complementaba con el túmulo mismo, monumento que por su carácter efímero recordaba a los dolientes la finitud de la vida. En la cúspide del túmulo emergía triunfante el símbolo principal representado por el primer novísimo, es decir, la muerte manipulando un reloj, tema que se explica por el sentido que el tiempo tenía para el hombre del barroco.

El ritual barroco de la muerte se cerraba con la lectura de la oración fúnebre, pieza literaria que la Iglesia adoptara de griegos y romanos y que consistía en una corta biografía ejemplar en la que se alternaban el verso y la prosa para alabar una vez más las virtudes del difunto, al tiempo de justificar el ejercicio de la doctrina como una forma de prepararse para vivir después de la muerte. En esta preparación, fuego y ceras unieron su luz a la voz del predicador no sólo para difundir la palabra divina simbolizando a la divinidad, a la fe y a la luz del Evangelio, sino también para manifestar el inmenso poder que ejercieron por casi dos siglos la Iglesia, la religión y la muerte entre las sociedades católicas de entonces.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 90.

<sup>22</sup> *Ibidem*; Alicia Bazarte y Elsa Malvido, "Los túmulos funerarios y su función social en la Nueva España. La cera, uno de sus elementos básicos", en *Espacios del mestizaje cultural, III, Anuario conmemorativo del V centenario de la llegada de España a América*, México, UAM Azcapotzalco, 1991, pp. 68-70.

<sup>23</sup> Alicia Bazarte y Elsa Malvido, *op. cit.*

<sup>24</sup> Juan Anaya Duarte, *El templo en la teología y en la arquitectura*, México, UIA (Fe-Cultura, 6), 1996 pp. 125-132.



De izquierda a derecha, Carlos Chanfón Olmos, CRV, Carlos Martínez Marín y Jorge Gurría Lacroix, en el Museo Nacional del Virreinato (5 de septiembre de 1973).

# Una obra pía...

## un retablo para santa Catarina mártir en la ciudad de Santiago de Querétaro

*Érase un Niña,/como digo a usté,/cuyos años eran/ocho sobre diez./  
Esperen, aguarden,/que yo lo diré/.[...] Pues ésta, a hombres grandes/  
pudo convencer;/que a un chico, cualquiera/lo sabe envolver./  
Y aun una Santita/dizque era también,/sin que le estorbase/para eso el saber [...]*

Sor JUANA INÉS DE LA CRUZ  
Villancicos a Santa Catarina

**E**n un expediente del ramo Bienes Nacionales del Archivo General de la Nación (AGN)<sup>1</sup> se localiza un documento sobre una obra pía<sup>2</sup> fundada en el primer tercio del siglo XVIII por George Manríquez de Lara y Melchora Hernández Galán, vecinos de la ciudad de Querétaro. Dicha obra fue emprendida con el fin de casar a jóvenes huérfanas y darle culto a santa Catarina mártir<sup>3</sup> en un retablo “bien adornado en el que se le dijese todos los años misa solemne con sermón y procesión, y que en ella saliese una huérfana y ardiese todo el año ante dicho altar una lámpara de plata”. El documento aludido nos permite tener una idea de cómo fue uno de los más ricos retablos queretanos, y que como otros muchos ya desapareció debido a que el templo parroquial de Santiago,<sup>4</sup> que lo albergaba, ha sufrido grandes modificaciones a través del tiempo.

| 129

\* Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, INAH.

<sup>1</sup> Archivo General de la Nación (AGN), Bienes Nacionales, leg. 1273, exp. 5.

<sup>2</sup> Las obras pías o piadosas eran donaciones que se hacían mediante contrato “con un propósito específico como favorecer a una institución religiosa, algún organismo de beneficencia o de personas incapacitadas para mantenerse a sí mismas, como los huérfanos, religiosas o mujeres desamparadas”. Gisela Von Wobeser, *El crédito eclesiástico en la Nueva España. Siglo XVIII*, México, Instituto de Investigaciones Históricas-Coordinación de Humanidades, UNAM 1994, p. 21. En un testamento o en un contrato se señalaba el capital o bienes que el fundador designaba para erigir o sostener una obra pía. De la administración de estas fundaciones se ocupó el Juzgado de testamentos, capellanías y obras pías. Con los intereses (réditos) de aquellas donaciones se mantenía y beneficiaba a clérigos capellanes, o se contribuía a obras de beneficencia y culto. En este caso los donantes indican que el capital de la obra pía ascendía a 3 720 pesos y estaba impueste sobre la hacienda de San Nicolás Uruapan “secuestrada” por el citado Juzgado.

<sup>3</sup> “Virgen y mártir de Alejandría, de familia noble, en pública discusión confundió a los filósofos paganos por lo que es patrona de la Filosofía”. Sus atributos principales son una rueda rota con púas aceradas y una espada en la mano, instrumentos de su martirio; véase Juan Ferrando Roig, *Iconografía de los santos*, Barcelona, Omega, 1950, pp. 70-71.

<sup>4</sup> Es pertinente señalar que hasta 1759 el templo conventual de los franciscanos observantes fue sede de la parroquia de Santiago. En aquel año el curato fue secularizado y la iglesia de la Congregación de Nuestra Señora de Guadalupe se convirtió en la parroquia principal. Sin embargo, a raíz de la expulsión de los jesui-



Figura 1. Santa Catarina mártir o de Alejandría. Grabado al boj, tomado de Juan Ferrando Roig, *Iconografía de los santos*, Barcelona, Omega, 1950, p. 70.

El espíritu religioso del periodo virreinal, el deseo de obtener un lugar preferente en la sociedad de esa época y el desarrollo económico de las diferentes regiones y ciudades favorecieron la proliferación de este tipo de fundaciones piadosas. Desde mediados del siglo XVII la ciudad de Querétaro obtuvo los recursos necesarios para financiar la obra religiosa a través de su industria textil [obrajes], de sus haciendas y ranchos, de la ganadería, así como del comercio de lana y la mantanza de cabras y ovejas para extraerles el cebo;

tas del reino, nuevamente la sede parroquial se cambió en 1771 al templo de San Ignacio de Loyola que había pertenecido a la Compañía de Jesús, convirtiéndose en la parroquia de Santiago de la que tratamos, hoy ubicada en la calle 16 de Septiembre Ote. 57, esquina con Próspero C. Vega de esa ciudad.



Figura 1a. Santa Catarina mártir. Escultura en el templo de su advocación en la ciudad de México.

productos que abastecían a las regiones mineras de tierra adentro.

La bonanza económica de la región permitió a la “Muy Noble y Leal ciudad de Querétaro” ser considerada en el siglo XVIII como la segunda villa en importancia del Arzobispado de México.<sup>5</sup> En 1746 Villa Señor y Sánchez describe a Querétaro como “la más hermosa, grande y opulenta ciudad que tiene el arzobispado de México, así por los muchos templos de suntuosa fábrica que le adornan, orden de sus calles y plazas, perfectos edificios de casas, crecido número de familias de

<sup>5</sup> La ciudad de Querétaro formó parte del Arzobispado de México a partir de 1586, cuando se resolvió definitivamente el pleito entre las mitras de Michoacán y México por los diezmos de los habitantes de la zona.

---

españoles y demás calidades, estado eclesiástico y secular, como su buen temperamento, abundancia y amenidad”.<sup>6</sup> Según este autor, la ciudad contaba con el templo de Nuestra Señora de Guadalupe, dos parroquias, nueve conventos de hombres y tres de monjas.<sup>7</sup> Posteriormente, Antonio de Ulloa describe en 1777 a las iglesias de los conventos queretanos como espléndidas y “ricamente doradas en sus altares y adornadas con el mayor primor, particularmente las de las monjas”.<sup>8</sup>

Sin embargo, en el documento referido sobre la obra pía se asienta que en 1787 aún no se había cumplido con todas las cláusulas estipuladas por los patronos fundadores George Manríquez de Lara y Melchora Hernández Galán, porque ninguna de las iglesias de la ciudad queretana contaba con un retablo dedicado a santa Catarina mártir, no obstante que desde su fundación —en las primeras décadas del siglo XVIII— la obra pía dotaba anualmente a una huérfana.

En vista del incumplimiento —y siendo el Juzgado de testamentos, capellanías y obras pías la institución encargada de administrar y vigilar el funcionamiento de estas fundaciones—, el arzobispo de México<sup>9</sup> dictó auto en 1787, para que el doctor don Miguel Primo de Rivera, prebendado de la Santa Iglesia Catedral y juez ordinario visitador del Juzgado de testamentos, capellanías y obras pías del Arzobispado de México, notificara al doctor Alonso Martínez Tendero, en su calidad de vicario *in capite* de la parroquia de Santiago de Querétaro y juez eclesiástico y dele-

gado del arzobispo de México en esa ciudad y su partido,<sup>10</sup> para que se suspendiera enteramente la dotación a las huérfanas, en tanto no estuviera fabricado el colateral y se hubiese comprado la lámpara de plata. Una vez terminado el retablo se podría dotar nuevamente a una huérfana anualmente, la cual debía hacer constar que había asistido a la fiesta de santa Catarina “que ha de celebrarse con misa con ministros y sermón y procesión, conforme a la voluntad de la fundadora”.<sup>11</sup>

Además, en ese decreto, se exhortaba al vicario queretano que de inmediato “buscara en su iglesia parroquial o en otra de la ciudad” un “altar decente y bien adornado, con la economía y comodidad posible”, para que procediera a su compra y fuera dedicado a la santa. Asimismo se le informaba que para ese propósito se resguardaban en las arcas del Juzgado de testamentos, capellanías y obras pías del Arzobispado de México 4 135 pesos y tres reales, pertenecientes a la obra pía. También se le indicaba que el costo del retablo debía ser establecido por un perito valuador, para que el Juzgado de testamentos pudiera “librárselo de los efectos de la obra pía”... Igualmente se le ordenó que buscara una lámpara de plata para comprarla a un costo ajustado “al poco dinero que hay existente para todos estos gastos”.<sup>12</sup>

De inmediato y con toda formalidad el doctor Alonso Martínez Tendero mandó “ante testigos [que] se guarde, cumpla y ejecute puntualmente el anterior superior despacho”.<sup>13</sup> Y con la finalidad de obtener ventaja de su situación privilegiada como máxima autoridad del clero secular en Querétaro, procedió a dictar auto para que su

<sup>6</sup> Joseph Antonio Villa Señor y Sánchez, *Theatro Americano. Descripción general de los reinos y provincias de la Nueva España*, México, Imprenta de la viuda de D. Joseph Bernardo de Hogal, 1746, t. I, p. 90.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 93.

<sup>8</sup> Francisco de Solano, *Antonio de Ulloa y la Nueva España*, México, IIB-UNAM, 1979, p. 53.

<sup>9</sup> Era arzobispo de México el doctor Alonso Núñez de Haro y Peralta.

<sup>10</sup> El doctor Alonso Martínez Tendero era la máxima autoridad del clero secular en Querétaro.

<sup>11</sup> AGN, *ibidem*, f. 104r.

<sup>12</sup> *Ibidem*, fs. 104r.-104v.

<sup>13</sup> *Ibidem*, f. 106r.



Figura 2. Portada de la parroquia de Santiago, ciudad de Querétaro. (Foto: ingeniero José Reyes.)

parroquia, y no otra de la ciudad, fuera la beneficiada con la fundación:

[...] en esta real parroquia de Santiago se halla un altar en madera sin dorar, muy bien hecho y el mejor de ella que le dejaron los extinguidos jesuitas, en el que no se dice misa [...] y que dorándolo quedará muy decente, y en su nicho se le puede colocar la imagen de la santa, que se deberá hacer y dedicarlo para esta obra pía de lo que resulta en cumplimiento y en parte hermosea y beneficiada esta parroquia [...]<sup>14</sup>

Nombró al perito Joseph Toribio Aguillón, “maestro de escultura de los de esta ciudad”, para

<sup>14</sup> *Idem.*

Figura 3. Firma del maestro escultor Joseph Toribio Aguillón. AGN, Bienes Nacionales, 1273, exp. 5.



Figura 4. Planta del templo de Santiago con la ubicación del retablo desaparecido. Catálogo Nacional de Monumentos Históricos Inmuebles. Estado de Querétaro, México, Conaculta/INAH/Gobierno del Estado de Querétaro, 1990, t. III.

que valuara el mencionado retablo e hiciera el presupuesto para su terminación, “poniéndolo todo con debida claridad bajo su firma”, con la finalidad de que una vez informado el juez de testamentos, capellanías y obras pías del Arzobispado de México “determinara lo que le pareciera más conveniente”.<sup>15</sup>

Según el avalúo que el maestro Aguillón realizó el 26 de abril de 1787, el retablo estaba colocado del lado de la epístola, entre el púlpito y el coro, y era de madera de ayacahuite. Tenía 15 varas y media del alto por nueve varas y media de ancho (12.98 m por 7.97 m). El maestro escultor nos proporciona datos interesantes sobre los materiales necesarios para concluir el colateral: dictaminó que para su terminación se necesitaban 900 libras de oro, que en México costaba cada uno seis rea-

<sup>15</sup> *Idem.*

les y tres cuartillas.<sup>16</sup> Nos informa que la manufactura del dorado se cobraba en Querétaro según el número de libros que llevara la obra. Cuando se refiere a los vidrios que debería llevar el nicho central del colateral, que tenía dos varas de claro, explica que había vidrios de siete ochavos de largo “poco más o menos” y de dos tercias de ancho, los cuales se vendían “en casa de don Joseph Zerón”.<sup>17</sup> El maestro Joseph Toribio Aguillón también proporcionó el costo de la hechura de la escultura de santa Catarina, según fuera “de madera vestida bien estofada y grañida [bruñida?] a la perfección vale lo menos cincuenta pesos. Si dicha santa fuere de vestir bien hecha, vale veinte y ocho pesos lo más inferior del precio”.<sup>18</sup>

En cuanto a la lámpara de plata, que según disposición de los fundadores de la obra pía debía arder todo el año ante la imagen de santa Catarina, Tendero nombró como valuador a Francisco Xavier Núñez, “facultativo conocido en el arte de platería” de una lámpara que también pertenecía a su propia parroquia. El orfebre la describió como una pieza:

<sup>16</sup> Los libros de oro los utilizaban los artífices para dorar retablos y estofar esculturas. Los procedimientos que seguían los batihojas para reducir el oro o la plata a hojas de una extrema finura o delgadez era por medio del batido o martilleo del metal, que era intercalado entre cuadrados de vitela de 10 a 12 cm por lado, sobreponiendo hasta 150 trozos cuadrados del metal. Con el fin de amortiguar la acción de los golpes de martillo, se colocaban por encima y debajo del paquete 20 hojas de vitela sin interposición de hojas de oro. Este procedimiento se repetía varias veces, subdividiendo la laminilla de oro y cambiando la vitela por película de buey. De inmediato se procedía a cortar las hojas del metal y colocarlas en los librillos de papel “cuyo color rojo anaranjado da un reflejo más precioso a la hoja de oro, y se tiene cuidado de frotar el papel con un poco de tierra bolar del mismo color, a fin de evitar toda adherencia del metal”. El batido se ejecutaba sobre un mármol bruñido de 25 cm por lado. Véase M. C. Laboulaye, *Enciclopedia tecnológica. Diccionario de Artes y Manufacturas de agricultura, minas, etc. Descripción de todos los procedimientos industriales y fabriles*, Madrid, Establecimiento tipográfico de Mellado, 1857, t. II.

<sup>17</sup> Los vidrios medían 0.70 m por 0.55.8 m.

<sup>18</sup> AGN, *ibidem*, f. 108r.



Figura 5. Firma del platero Francisco Xavier Núñez.

[...] de figura rotunda [redonda] cincelada y fábrica antigua, con cadenas en lugar de balaustres, algo maltratada y con algunas piezas de dichas cadenas o eslabones menos, la que en el estado en que se halla tiene de peso setenta y tres marcos, cuatro onzas de plata diezmada líquida, la cual lámpara compuesta y en estado de lucir hallo tener el valor de seiscientos sesenta y un pesos, cuatro reales, a razón de nueve pesos marco, a cuya cantidad se deben de agregar dos pesos de sus dos varillas de hierro y una ormilla [¿horma, hormilla?]<sup>19</sup> de madera.<sup>20</sup>

Finalmente, el 4 de junio de 1787, por decreto del arzobispo de México, se entregaron al doctor Tendero mil pesos del capital de la obra pía, “en cuenta de lo que ha de importar el colateral y demás que se ha de hacer en su parroquia, para el culto de santa Catarina Mártir”.<sup>21</sup> Meses después, el 26 de noviembre de 1788, el Juzgado de testamentos, capellanías y obras pías, cumplien-

<sup>19</sup> Según M. Rodríguez Navas, horma es el molde sobre el que se fabrica o hace alguna cosa y hormilla es un pedacito de madera, hueso, etcétera, que forrado con tela forma un botón; véase H. Rodríguez Navas, *Diccionario completo de la lengua española. La presente obra contiene: vocabulario general, con doble número de artículos que los diccionarios usuales, incluido el de la Academia española; definición y explicación de las varias acepciones de cada término; tecnología científica, artística, industrial, comercial y mecánica; vocabulario de ideas afines; sinónimos y etimologías analizadas*, Madrid, Ed. Saturno Calleja, [s.a.].

<sup>20</sup> AGN, *ibidem*, fs. 112v. y 113r.

<sup>21</sup> *Ibidem*, fs. 111-114r.

do con una de las cláusulas de la fundación, nombró patrono de la obra pía, designación que recayó en el bachiller Félix Joseph Conde de las Casas —clérigo domiciliario del Arzobispado de México y vecino de la ciudad de Querétaro—, por ser el descendiente más cercano de los fundadores. Este nombramiento otorgó al patrono la facultad para elegir huérfanas parientas de los fundadores “y en caso de no haberlas, que nombre a niñas decentes, ahijadas y conocidas como tales del patrono”.

Como el Juzgado de testamentos, capellanías y obras pías era la institución encargada de velar por el correcto cumplimiento del contrato de la obra pía, el 14 de septiembre de 1789 el defensor del juzgado pidió al notario mayor del Arzobispado de México, Joachin Sasturayn, que por “oficio carta” solicitara al párroco Martínez Tendero información acerca de la terminación de la lámpara y el retablo “para los que se le entregaron los dichos 3 404 pesos y que habiendo verificado, acompañe certificación para su constancia, y que así mismo la de sobre si la dicha lámpara está continuamente ardiendo”. Tendero también debía notificar “si en los dos años anteriores” se había celebrado la fiesta de santa Catarina y si habían salido entonces las huérfanas nombradas. Finalmente debía indicar el costo anual del aceite de la lámpara y de la fiesta con misa cantada, ministros, sermón y procesión, “haciéndose con economía”.<sup>22</sup>

Martínez Tendero contestó al defensor del Juzgado de testamentos, capellanías y obras pías que el retablo ya se había concluido y la santa ya se encontraba colocada “en el centro de él, en un nicho con su vidriera y colgada ya la lámpara delante del referido altar”. También le manifestó que la fiesta y dotación de la huérfana se tenía planeada para el día de santa Catarina ya próxi-

<sup>22</sup> *Ibidem*, f. 119r.v.

mo y que el costo de la fiesta con sermón ascendería a 25 pesos, “haciéndose la función con solas doce luces [...] y una corta música”. Asimismo, le informó que el precio del aceite no se podía calcular anualmente porque los precios variaban cada año y aun mensualmente, pero le indicó que se podía “regular a una botija de aceite por mes”, pero con el fin de que no se suspendiera la fiesta pidió al defensor del Juzgado que le informara en dónde debía solicitar el dinero para pagar el aceite y la celebración de la fiesta y que le notificara quién era la huérfana que debía asistir a esa primera fiesta, “para citarla”.<sup>23</sup>

En consecuencia a la anterior carta, el defensor del Juzgado de testamentos, doctor Larragoiti, pidió al notario mayor del Arzobispado de México, Joachin Sasturayn, que hiciera entrega al vicario de Querétaro, Martínez Tendero, de las cantidades que solicitó para la celebración de la fiesta a santa Catarina mártir que iba a celebrarse el 25 de noviembre y para el aceite necesario para que ardiera la lámpara, “que ordenaron dichos fundadores”. También debía notificarle que las primeras huérfanas que se nombraron fueron doña María de la Nieves y doña María de la Luz de Frejomil.<sup>24</sup>

Se puede afirmar que a partir del 25 de noviembre de 1791 santa Catarina mártir recibió culto en el templo parroquial de Santiago Apóstol en su retablo colocado del lado de la epístola, entre el púlpito y el coro, cumpliéndose así la voluntad de don George Manríquez de Lara y doña Melchora Hernández Galán, fundadores de la obra pía, toda vez que desde 1787, en que “se puso al corriente la obra pía” hasta 1794, ya se habían nombrado 22 huérfanas.

El Juzgado de testamentos, capellanías y obras pías no sólo desempeñó un papel relevan-

<sup>23</sup> *Ibidem*, fs. 135r.-135v.

<sup>24</sup> *Ibidem*, fs. 135v.-136r.

te dentro de la actividad económica novohispana al funcionar como institución crediticia eclesiástica, sino también al administrar recursos de la sociedad civil, que consideraba como asunto de *status*, además de los motivos religiosos, el patrocinar obras piadosas, lo cual permitió dotar a los templos de magníficas obras de arte sacro como el retablo que aquí se describe con las palabras del propio artífice que terminó su decoración, y que lo tenía como “un altar todo muy bien determinado, con proporcionada simetría, sujeto a todo arte que es la mejor obra que en altares tiene Querétaro”.

La descripción que nos proporciona el maestro Aguillón en el avalúo del colateral, “el mejor [...] que le dejaron [desde 1767 a la parroquia de Santiago] los extinguidos jesuitas”, sugiere que era una obra estilísticamente semejante a las realizadas en el taller del maestro ensamblador Francisco Martínez Gudiño —tapatío fallecido en 1775, autor de los magníficos retablos que se conservan en el templo de Santa Rosa de Viterbo de Querétaro—, ya que en esta descripción se mencionan acusados rasgos de su estilo, además de que su estructura consistía, como la de los retablos del templo de Santa Rosa, en un cuerpo muy alto de orden y media, que por su altura [12.98 m] seguramente llegaba al entablamento del templo y aunque el escultor no lo menciona debió de haber tenido también su remate:

[...] tiene cuatro ángeles de siete cuartas muy bien hechos, tiene otros dos de cinco cuartas sentados y otros dos de a vara hincados recibiendo los capiteles de las pilastras y cornisas; todos éstos muy bien trapeados [vestidos]<sup>25</sup> como asimismo tiene

<sup>25</sup> “Trapeado m. *Pint. y Escult.* Ropaje; los paños de una figura. Trapear a. *Pint. y Escult.* Vestir la figura.- De trapo; del celt. y sajón *drap*; ant al. derb. tela firme y de esa voz, el al *derab*; el ingl. *trap* y el fr. *draper*, decorar, adornar”, véase M. Rodríguez Navas, *op. cit.*

dos de a vara desnudos sentados en los resaltos de la cornisa y otros dos de media vara, poco más, recostados sobre dos confesonarios que nacen del mismo altar [...] El nicho que tiene dicho altar, para que en él se coloque santa Catarina, tiene dos varas poco más de largo, quedándole de claro para la vidriera dos varas, menos ocho dedos y de ancho una vara menos una ochava; en los costados el mismo largo y de ancho media vara menos dos dedos [...]

Es de notar que el retablo que había quedado sin acabar desde 1767 fue terminado y estrenado en 1791, no obstante que se apartaba de los cánones neoclásicos recientemente establecidos por la Real Academia de San Carlos y de la disposición decretada desde 1777 por Carlos III, que prohibía los retablos dorados con el pretexto de que se incendiaban, “por lo frágil y combustible de las materias de que se componen los retablos [...] y por no adaptar exactamente su forma a la formas del Arte y del buen gusto [...]” y exhortaba con ello “a desterrar [...] de los templos las deformidades que se advierten en sus fábricas y adornos en la estructura de los Altares”.<sup>26</sup>

En el mismo año en que se estrenó el retablo de santa Catarina, Pedro Antonio Septién Montero y Austria criticó el interior del fastuoso templo de Santa Rosa: “El templo [...] es de mucha altura y claridad y está hecho una ascua de oro [...] aunque en los retablos se echa menos una juiciosa arquitectura, pero están formados con tal fantasía que se sorprende la vista”.<sup>27</sup> Sin

<sup>26</sup> Francisco de la Maza, “Real disposición para desterrar las deformidades arquitectónicas de los edificios (1777)”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 31, México, UNAM, 1963, pp. 144-146.

<sup>27</sup> Pedro Antonio de Septién Montero y Austria, “Noticia sucinta de la ciudad de Santiago de Querétaro comprendida en la provincia y arzobispado de México, reino de Nueva España en la América Septentrional. Extendida por el orden de las preguntas que contiene el interrogatorio del señor coronel don Antonio de Pineda, primer teniente del regimiento de Reales Guardias Españolas de Infantería (1791)”,

embargo, podemos suponer que la terminación de esta obra barroca se llevó a cabo debido a que el capital de la obra pía no hubiera alcanzado para la fábrica de un colateral que estuviera de acuerdo con el nuevo estilo, además de que la incorporación del estilo neoclásico a la actividad retableística fuera de la capital novohispana pudo ser más tardía.

### Documentos<sup>28</sup>

México 28 de marzo 1787

**[f. 103r.] El doctor don Miguel Primo de Rivera prebendado de esta Santa Iglesia Catedral, juez ordinario visitador de testamentos, capellanías y obras pías de este arzobispado, por el ilustrísimo señor doctor don Alonso Núñez de Haro y Peralta del consejo de Su majestad, Arzobispo de México, etc.**

**Al vicario in capite y juez eclesiástico de la ciudad de Santiago de Querétaro, hace saber como en los autos de la obra pía que fundaron George Manrique y Melchora Hernández, vecinos que fueron de esta dicha ciudad, proveí un decreto del tenor siguiente:**

México y marzo veinte y ocho de mil setecientos ochenta y siete [...] Y en vista de que George Manrique, ejecutor de la fundación, ordenó que sólo el primer año, se tomase de la renta la limosna de la misa y sermón y dote de la huérfana, por estar próxima a casarse y el resto con lo que corriese en los años siguientes se aplicase entera-

en Enrique Florescano e Isabel Gil Sánchez (comps.), *Descripciones económicas regionales de Nueva España. Provincias del Centro, Sureste y Sur, 1766-1827*, México, INAH, (Fuentes para la historia económica de México, III), 1976, pp. 44, 45, 53. Pedro Septién Montero y Austria, autor de esta descripción, fue hijo de un acaudalado comerciante español establecido en Guanajuato. Fue alcalde ordinario de León, posteriormente fijó su residencia en Querétaro, donde heredó de su suegro el cargo de alférez real que ejerció durante 37 años. Desde 1796 hasta 1810 fue subdelegado de Celaya y Salvatierra.

<sup>28</sup> Se modernizó la ortografía de los documentos.

mente al adorno y hechura de dicho altar y lámpara de plata que se ha de poner en él y estando terminado se continuará el sacar y dotar la huérfana, cuyo cumplimiento se ha pedido ya dos veces por los defensores de este Juzgado de Testamentos, Capellanías y Obras Pías... no ha tenido efecto hasta ahora... Para que lo tenga a la presente en que según la razón puesta por el oficio hay existentes en las arcas de este Juzgado **cuatro mil ciento treinta y cinco pesos y tres reales**, pertenecientes a esta obra pía, libérese despacho cometido al cura y juez eclesiástico de Querétaro, con inserción de este Decreto para que en su iglesia parroquial o en otra de la ciudad proporcione altar decente y bien adornado, con la economía y comodidad [f. 104r y v.] posible, avisando a este Juzgado el costo que ha juicio de peritos puede tener, para librárselo de los efectos de la obra pía y al mismo tiempo el administrador solicite en esta ciudad una lámpara de plata que pueda comprarse de conveniencia, con atención al poco dinero que hay existente para todos estos gastos que debieron haber hecho desde el principio los patronos administradores de la obra pía con preferencia a las dotes en cumplimiento de ... expresa voluntad de la fundadora. Y entre tanto se cumple ésta perfectamente, suspéndase la satisfacción de las dotes a las huérfanas ya declaradas y que se declaren, a quienes no se les entregarán sin hacer constar haber [f. 105r.] asistido por sí o por otras a las fiesta de la Santa, que ha de celebrarse con misa con ministros y sermón y procesión, conforme a la voluntad de a fundadora. Para cuya puntual observación en lo sucesivo, el expresado cura regle la cantidad necesaria para estos gastos y costo del aceite para la lámpara que debe arder todo el año y ocurra anualmente por ella a este Juzgado un mes antes de la fiesta para que se libre de los efectos de la obra pía con preferencia a la dote. Proveyolo el señor doctor Miguel Primo de Rivera, Prebendado de esta Santa Iglesia Catedral, Juez Ordinario Visitador de Testamentos, Capellanías y Obras Pías de este Arzobispado, etc. Y lo rubricó, digo firmó ante mí Joaquín de Sasturayn, notario mayor.

Al margen:

Auto

[f. 106r.] En la ciudad de Santiago de Querétaro a veinte y uno de abril de mil setecientos ochenta y siete años, yo el doctor don Alonso Martínez Tintero cura vicario in capite y juez eclesiástico de esta ciudad y su partido que Auto por receptoría con testigos de asistencia por ausencia del notario de mi Juzgado.

En vista del superior despacho antecedente, dije se guarde, cumpla y ejecute puntualmente y en su consecuencia respectiva a que en esta real parroquia de Santiago hay un altar decente y bien hecho sin destino particular, ni servicio alguno por no estar aun acabado, que puede destinarse al culto de Santa Catarina Mártir para que anualmente se celebre su fiesta en los términos en que dispuso la fundadora de esta obra pía, a cuyo fin sólo falta dorarlo y adornarlo, debía mandar y mando se reconozca y valúe por el perito Joseph Toribio Aguillón, maestro de escultura de los de esta ciudad, quien asimismo regule el costo que puede tener hasta su perfecta conclusión, poniéndolo todo con debida claridad bajo su firma para que instruido el señor juez de testamentos, capellanías y obras pías de este arzobispado, a quien se le de cuenta con el reconocimiento y valúo que ejecute, determine lo que le pareciere conveniente. Así lo proveo, mando y firmo con los de mi asistencia de que doy fe

Dr. Alonso Martínez Tintero [rúbrica].

De asistencia Ramón Francisco de Aguilar [rúbrica].

De asistencia Manuel Terán [rúbrica].

### [Avalúo del retablo]

[f. 107r.] Querétaro y abril veinte y seis de de mil setecientos ochenta y siete

De orden (y en presencia) del señor doctor Alonso Martínez de Tintero, cura, etc. de esta ciudad. Tengo reconocido un altar en madera que está en esta iglesia parroquial real de Santiago en el lado de la Epístola,

entre el púlpito y el coro, que se compone de alto de quince y media varas y de ancho de nueve y media dichas; tiene cuatro ángeles de siete cuartas muy bien hechos, tiene otros dos de cinco cuartas sentados y otros dos de a vara hincados recibiendo los capiteles de las pilastras y cornisas; todos éstos muy bien trapeados; como asimismo tiene dos de a vara desnudos sentados en los resaltos de la cornisa y otros dos de media vara, poco más, recostados sobre dos confesonarios que nacen del mismo altar, todo muy bien determinado, con proporcionada simetría, sujeto a todo **arte que es la mejor obra que en altares tiene Querétaro**, la madera de dicho altar es todo ayacahuite, muy bueno. Todo lo aprecio en un mil pesos.

Se dorará dicho altar con novecientos libros de oro que en México vale cada libro a seis reales y tres cuartillas, y según parece, importan los novecientos libros, setecientos ochenta y [ f. 107v] nueve pesos y tres reales.

La manufactura del dorado y acabado todo a la perfección, es corriente en esta ciudad que cuántos libros son, tantos son pesos de su trabajo y da materiales el dueño de la obra (cuando ajusta bien) pero regulándonos a la mayor equidad: Digo que poniendo todos los menesteres de mi cuenta y dándome el referido oro, lo entregaré perfectamente acabado por ochocientos pesos. El nicho que tiene dicho altar, para que en él se coloque santa Catarina, tiene dos varas poco más de largo, quedándole de claro para la vidriera dos varas, menos ocho dedos y de ancho una vara menos una ochava; en los costados el mismo largo y de ancho media vara menos dos dedos, se entiende lo que es vidriera y según esto hay vidrios de siete ochavos de largo poco más o menos y de dos tercias de ancho, que según esto se acomodaría dicho nicho con cinco vidrios que a once pesos (en casa de don Joseph Zerón), importan cincuenta y cinco pesos.

El hojalatero para ponerlos y cortarlos llevará cinco pesos lo menos, y si quisiere más, yo lo cortaré y pondré de balde.

[f. 108r] La Santa Catarina de siete cuartas, si fuere de

madera vestida bien estofada y grañida a la perfección vale lo menos cincuenta pesos. Si dicha santa fuere de vestir bien hecha, vale veinte y ocho pesos lo más inferior del precio.

La llave del nicho por tener chapa vale nueve reales.

Todo lo hasta aquí declarado juro por Dios y la

señal de la Santa Cruz ser lo más arreglado a la conciencia, sin salir de lo que es lo preciso para que todo quede perfectamente hecho según arte, sin atropellar en nada, y por ser así lo firmo de mi puño y letra

Jph. Toribio Aguillón [rúbrica].

<i>Resumen</i>		<i>Resumen menor</i>	
Aprecio del retablo	1 000 pesos	Retablo	1 000 pesos
Libros de oro 900	759 pesos 3 reales	Oro	759 pesos 3 reales
Dorador	800 pesos	Dorador	800 pesos
Vidrios	055 pesos	Vidrios	55 pesos
Hojalatero	005 pesos	Santa desnuda	28 pesos
Santa vestida	050 pesos	Llave	7 pesos
Llave	0007 reales		
El todo	<hr/> 2 670 pesos 4 reales		<hr/> 2 643 pesos
Se añaden por la lámpara	663 pesos 4 reales		
Item la compostura de ésta	070 pesos		
	<hr/> 3 404 pesos 4 reales		

138 |

### [Nombramiento de perito valuador]

[ f. 112 ] Al margen: Auto

En la ciudad de Santiago de Querétaro a 4 de julio de mil setecientos ochenta y siete: yo el Doctor señor Alonso Martínez Tintero cura vicario in capite y Juez eclesiástico de esta ciudad y su partido que auto por receptoría con testigos de asistencia por ausencia del notario de este Juzgado digo: Que por cuanto tengo superior orden del señor Juez de testamentos, capellanías y obras pías de este Arzobispado para proporcionar en esta ciudad un altar decente dedicado a Santa Catarina Mártir, para que anualmente se celebre su fiesta con misa solemne, procesión y sermón, a que deberán asistir unas huérfanas dotadas, conforme a la intención del instituyente de esta obra pía, de que así mismo fue voluntad que ardiese continuamente a la santa, delante de su simulacro una lámpara; y con beneplácito de mi excelentísimo y ilustrísimo prelado, el señor

doctor don Alonso Núñez de Haro y Peralta, del Consejo de Su Majestad, Virrey y Arzobispo se ha asignado a este fin un colateral decente que se hallaba en mi parroquia de Santiago, sin destino y por acabar, e igualmente una lámpara de plata, con el fin de convertir el importe de uno y otro a beneficio de la misma parroquia: Para que justamente se aprecie el valor de dicha lámpara nombra y nombro por perito valuador de ella a don **Javier Núñez**, facultativo conocido en el arte de platería, a quien mando se le haga saber, para que aceptando y jurando el cargo proceda al aprecio de dicha alhaja y extendiéndolo en forma, se remita a dicho señor Juez de obras pías para que en su vista determine lo que tuviere por oportuno. Así lo proveo, mando y firmo con los de mi asistencia de que doy fe. Doctor Alonso Martínez Tintero [rúbrica]. De asistencia Ramón Aguilar [rúbrica]. De asistencia Manuel Terán [rúbrica].

[f. 112v.] En este propio día, estando presente en este mi Juzgado don Francisco Javier Núñez, yo el expresado Juez eclesiástico ante los testigos de mi asistencia le hice saber el nombramiento de apreciador que le tengo hecho y entendido dijo: lo oye, acepta el cargo y jura por Dios Nuestro señor y la señal de la Santa Cruz usar de él con fidelidad y sin fraude. Esto respondió y firmó conmigo y los de mi asistencia de que doy fe.

Doctor Tendero [rúbrica].

De asistencia

Ramón Aguilar [rúbrica].

Francisco Xavier Núñez [rúbrica].

De asistencia

Manuel Terán [rúbrica].

Avalúo del altar y adorno..... 2 670 pesos 4 reales  
Lámpara..... 663 pesos 4 reales  
Composición de ésta..... 70 pesos  
3 404 pesos

Importa tres mil cuatrocientos y cuatro pesos.

### [Avalúo de la lámpara de plata]

[f. 113r.] De orden del Señor Doctor Don Alonso Martínez Tendero, cura de la real parroquial de Santiago, Vicario *in capite* y Juez eclesiástico de esta ciudad y su jurisdicción: tengo vista y reconocida una

lámpara de figura rotunda, cincelada y fábrica antigua con cadenas en lugar de balaustres, algo maltratada y con algunas piezas de dichas cadenas o eslabones menos, la que en el estado en que se halla tiene de peso setenta y tres marcos cuatro onzas de plata diez-mada líquida; la cual lámpara compuesta y en estado de lucir hallo tener el valor de seiscientos sesenta y un pesos, cuatro reales, a razón de nueve pesos marco, a cuya cantidad se deben de agregar dos pesos de sus dos varillas de hierro y una ormilla de madera.

La cual inspección tengo ejecutada según mi leal saber y entender, sin dolo, fraude ni engaño y así lo juro en toda forma. Y para que conste lo firmé en esta dicha ciudad de Santiago de Querétaro, en cinco días del mes de julio de mil setecientos ochenta y siete años. Son 663 pesos y 4 reales  
Francisco Xavier Núñez [rúbrica].

Como apoderado del Doctor Don Francisco Alonso Martínez Tendero recibí de la arca de este Juzgado, y de los efectos pertenecientes a la Obra pía contenida en estos Autos, la cantidad de dos mil y cuatrocientos cuatro pesos resto del importe del altar y adorno que se menciona y dejó dispuesto el fundador. México y julio veinte de mil setecientos ochenta y siete años  
Sn 2 404 pesos

Joachin de Sasturayn [rúbrica].

AGN, Bienes Nacionales, leg. 1273, exp. 5.



De izquierda a derecha, Jorge Angulo, Jaime Litvak King, Enrique Franco Torrijos y CRV. Foto: EHP.

140 |



Placa de la escuela bilingüe náhuatl-español, en homenaje de su pueblo natal. Foto: archivo familiar.

# El Hospital del Divino Salvador para mujeres dementes

**C**ompartí con Constantino Reyes-Valerio el mismo espacio de trabajo en el Departamento de Catálogo del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Aquellos años fueron para mí, y para la mayoría de mis amigas y compañeros, formativos en nuestra incipiente carrera profesional. A Constantino lo recuerdo con el cariño y gratitud de alumna extra escolar, cuando en los llamados miércoles culturales comentaba con tino, entre mesura e ironía, los primeros resultados de nuestras investigaciones que luego tuvieron cabida en los *Cuadernos de Culhuacán*. Hoy, a poco más de treinta años, aún me asombro de la generosidad de aquellos señorones —Carlos Chanfón Olmos, Xavier Moyssén, Javier García Lascuráin, Constantino y Mariano Monterrosa Prado— que no reparaban en compartir créditos con jóvenes tan ignorantes, que creían que *los lobos* a los que aludía el padrón de población encontrado en la iglesia anexa al ex convento agustino de San Juan Evangelista se refería a cuadrúpedos y no a una de las castas. El artículo que aquí presento rememora aquellos días que recuerdo con nostalgia, cuando presenté uno de mis primeros trabajos de investigación que versa sobre este inmueble.<sup>1</sup>

| 141

## A manera de introducción

Hasta hace relativamente poco tiempo los historiadores comenzaron a interesarse en el estudio de temas que antes eran del dominio exclusivo de la ciencia médica. A partir de los trabajos vanguardistas de Michel Foucault, entre los que sobresale *Historia de la locura en la época clásica*, se han conformado grupos de investigación cuyo desarro-

\* Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora.

<sup>1</sup> Guadalupe Villa Guerrero, "El hospital del Divino Salvador", en *Cuadernos de Culhuacán* 1, año 1, vol. I, 1975, pp. 33-42.



Figura 1. Fachada del Hospital del Divino Salvador, Donceles núm. 39, antes calle de la Canoa. Fototeca de la CNMH, INAH, XII-26.

llo ha sido tal que hoy los podemos encontrar en diversos centros de investigación de México y el extranjero. En las últimas décadas han visto la luz numerosas investigaciones que, inscritas en la historia de la cultura, la ciencia y las políticas públicas se han ocupado de la locura y la psiquiatría en los siglos XIX y XX.<sup>2</sup>

El tema de la salud pública y la beneficencia arraigó en México desde el momento mismo de la colonización. El sentimiento religioso fue el motor de todas las obras caritativas que tuvieron como propósito aliviar las penas y el dolor ajeno a través de fundaciones o auxilios filantrópicos.

La historia del Hospital del Divino Salvador, denominado también Hospital de la Canoa u Hospital para Mujeres Dementes, tiene como antecedente la obra pía iniciada por los esposos Sáyago en el siglo XVII, y cuya importancia radica en haber sido el primer albergue para mujeres enajenadas en la Nueva España.

Entre los nosocomios surgidos en los tempranos años coloniales estaban el Hospital de la In-

<sup>2</sup> Podemos encontrar algunos ejemplos en "Para una historia de la psiquiatría en México", en *Secuencia. Revista de historia y ciencias sociales*, núm. 51, septiembre-diciembre de 2001.

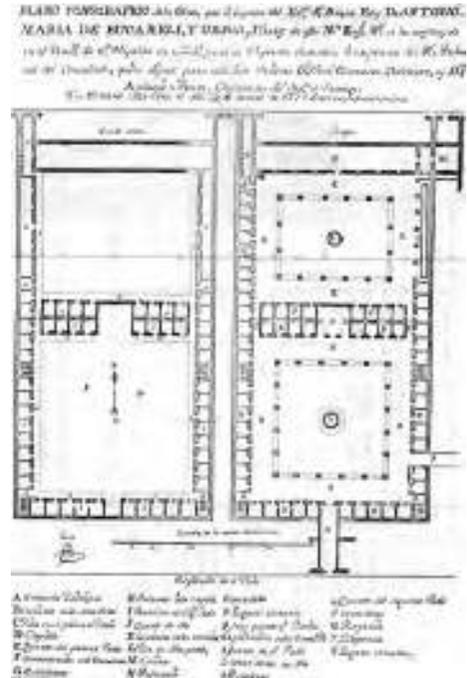


Figura 2. Plano de la obra hospitalaria para enfermos dementes realizada en el convento de San Hipólito de México a expensas del Real Tribunal del Consulado, bajo las órdenes de José González Calderón y Ambrosio Meave. AGN, Virreyes, t. 96, año 1777.

maculada Concepción y Jesús Nazareno, establecido por Hernán Cortés; el del Amor de Dios, creado para sífilíticos por el obispo fray Juan de Zumárraga, bajo el patrocinio de San Cosme y San Damián; el de La Santísima, anexo en 1861 al de San Hipólito, que en su origen fue un nosocomio que dio cabida a todo tipo de enfermos y que poco a poco fue reduciendo sus servicios hasta quedar limitado para la atención de sacerdotes dementes; el Hospital Real de Naturales, sólo para indígenas y vigente hasta 1822, cuando éstos fueron admitidos en diversos sanatorios; el Hospital de San Lázaro para leproso, fundado hacia finales del siglo XVI y que subsistió hasta 1862, tomando sucesivamente los nombres de Nuestra Señora de los Desamparados, de la Epifanía y de San Juan de Dios, por haber estado a cargo de los religiosos de esta orden.

La orden de San Hipólito, fundada por Ber-

---

nardino Álvarez se consagró a socorrer necesitados y llegó a tener a su cargo 13 hospitales. El Hospital de San Hipólito subsistió hasta el final de su vida únicamente como manicomio para hombres.

Entre las principales fundaciones establecidas en el siglo xvii estuvieron el Hospital del Espíritu Santo, Bethlemitas y Divino Salvador. Al virrey arzobispo fray Payo Enríquez de Rivera se debe la iniciativa de fundar con frailes bethlemitas el nosocomio del mismo nombre. Las dos primeras instituciones fueron clausuradas en 1821, tras el decreto expedido por las cortes españolas de 1820, que ordenó la supresión de las órdenes hospitalarias. En la misma época se fundaron el Hospital de San Antonio Abad para leprosos, por la orden de los Antoninos, y el Hospital para mujeres dementes.

El siglo xviii atestiguó el establecimiento del Hospital de Terceros en 1756, por los hermanos de la orden Tercera de San Francisco, y el de San Andrés en 1779, instalado provisionalmente en el colegio del mismo nombre y su casa anexa de ejercicios —pertenecientes a los jesuitas expulsos—, con motivo de la epidemia de viruela que hizo necesario acondicionar diversos espacios para dar cabida a los afectados por la pandemia. Pasada la peste, el arzobispo Alonso Núñez de Haro y Peralta propuso al Ayuntamiento conservar el sanatorio de manera permanente, integrándolo al Hospital del Amor de Dios, administrado por la mitra. El nosocomio de San Andrés desapareció tras la construcción del Hospital General.

A partir de 1821 la beneficencia se consideró como un ramo de la administración civil, pasando de religiosa a laica y de privada a pública, cuando las cortes españolas decretaron la extinción de las órdenes hospitalarias en 1820.

En diciembre de 1821 la Junta Provisional ordenó que el Ayuntamiento de la ciudad de

México fuera puesto en posesión de los bienes hospitalarios, aunque probablemente no llegó a recibirlos de manera acabada. Las pertenencias de San Hipólito se aplicaron al Estado de México tras su creación y muchos otros fueron clausurados o entregados a corporaciones eclesiásticas. El de San Juan de Dios quedó a cargo de la cofradía del mismo nombre; el de mujeres dementes al cuidado de la Congregación de San Vicente de Paul. Sólo los de San Lázaro y San Hipólito permanecieron bajo administración municipal.

Debido a la escasez monetaria del gobierno nacional, éste se auto prestó a rédito gran parte de los fondos de la beneficencia, y no obstante su temporalidad los capitales pocas veces fueron devueltos o pagados sus intereses puntualmente, por cuya razón la penuria económica de los establecimientos se hizo crónica y sus servicios fueron en franco deterioro.

En 1843 el gobierno abrió las puertas del país a las Hermanas de la Caridad del Instituto de San Vicente de Paul, para encargarles el cuidado de los hospitales, hospicios y demás casas de beneficencia. La labor que desempeñaron las monjas fue invaluable; no obstante, al prohibir la ley de 1874 toda clase de órdenes monásticas dejó a los asilados en el desamparo.

Cuando se decretó la desamortización de los bienes de las corporaciones civiles y eclesiásticas, el 25 de junio de 1856, los establecimientos de beneficencia entraron a una nueva era. La Ley de 12 de julio de 1859 suprimió las órdenes regulares, las cofradías, archicofradías, congregaciones y hermandades religiosas, declarando que todos sus bienes entraban al dominio de la nación. Por lo que a instituciones de beneficencia respecta, se pusieron bajo la inmediata inspección de la autoridad civil, y sus bienes continuaron destinados al objetivo que les dio vida, aunque administrándose por separado. La dispo-

---

sición legal sujetó a las casas de beneficencia a la prohibición de tener bienes raíces, pero les permitió conservar sus capitales que, como se ha dicho, en no pocas ocasiones fueron destinados a otros fines, como sanear las mermadas arcas del erario.

Durante la administración de Porfirio Díaz se expidió el reglamento del 1 de agosto de 1881, que dio a la beneficencia la organización con que terminó el siglo XIX. Este estatuto encomendó el ramo a la Secretaría de Gobernación que dispuso, por vez primera, de los establecimientos de beneficencia, determinando la materia de cada uno de ellos:

- Hospital de San Andrés, general, con sala para sífilíticos.
- Juárez, antes Municipal o de San Pablo, para heridos y presos, con salas para leprosos y enfermos de tifo.
- Morelos, antes San Juan de Dios, para mujeres sífilíticas.
- Hospital de Maternidad.
- Hospital de Infancia.
- Antiguo San Hipólito, para hombres dementes.
- Divino Salvador o de la Canoa, para mujeres dementes.

En los hospitales de San Andrés y de la Infancia se establecieron consultorios médicos anexos para ministrar medicinas gratuitas a los pobres.

La Ley de 25 de noviembre de 1899 dio personalidad jurídica a las asociaciones y fundaciones filantrópicas, fijó reglas para su constitución y administración, definió los derechos de los patronos, concedió algunas exenciones y creó una junta de beneficencia privada a la que dio funciones de inspección, promoción y estímulo para establecer y fomentar el establecimiento de obras de caridad privada y altruismo.

En 1903 la Secretaría de Gobernación adquirió parte de la hacienda de La Castañeda, que se destinaría a la construcción de una grande y moderna institución para enfermos mentales. En ella se daría albergue a los alienados de San Hipólito y del Divino Salvador, así como a una nueva y variada población. El Manicomio General de La Castañeda se estrenó en septiembre de 1910, como parte de los festejos del Centenario de la Independencia, abriendo así un nuevo ciclo en el tratamiento de pacientes dementes.

### **Una mirada al primer hospital para locas**

Las mujeres están muy propensas a la locura, generalmente tienen más afecciones morales, vivas y continuas; atácalas el delirio agudo, la locura maniática y monomaniática [...] Las infelices manifiestan su mal por inquietud constante, mal humor, irritabilidad, tristeza y repugnancia para las ocupaciones habituales [...] la locura histérica es bastante general, manifestándose ya en delirio erótico, ya en locuacidad sorprendente o melancolía sombría. Y en verdad que se comprime el corazón en medio de tantos seres que lloran, ríen, hablan, callan, amenazan, sollozan y deliran de mil modos [...] sin conocer a los deudos queridos, sin encontrar distracción en la lectura ni en las artes mecánicas; preocupadas hondamente de las más veces con una idea fija, inmutable, eterna [...]³

Quienes han escrito sobre la historia del Hospital del Divino Salvador han incurrido en el error de repetir y atribuir el inicio de la obra pía de protección a mujeres dementes a José Sáyago y no a su esposa, lo que quizá se deba a que el documento jesuita que alude al suceso únicamente se refiere a ella como “la mujer de Joseph

<sup>3</sup> Manuel Rivera Cambas, *México pintoresco, artístico y monumental*, vol. II, México, Imprenta Reforma, 1882, p. 54.

---

de Sáyago”.<sup>4</sup> No obstante, aun cuando su nombre permanezca en el anonimato, es de justicia señalar que fue ella la iniciadora de la institución antes mencionada y a quien se debió la protección moral de las enfermas.

A principios de 1687 la señora Sáyago solicitó a su esposo permiso para recoger y albergar en casa a su prima María de la Concepción, quien por haber perdido la razón vagaba por las calles sin cuidado alguno. Posteriormente fueron recogidas Beatriz de la Rosa y Francisca Osorio, ambas mulatas dementes. A partir de entonces la casa de los Sáyago, situada frente a la iglesia de Jesús María, sirvió de abrigo a este tipo de enfermas.

Pronto la caridad del carpintero Joseph y su mujer tuvo adeptos, entre ellos el padre Juan Pérez, jesuita que apoyó la causa mediante limosnas. Posteriormente, en 1690, el arzobispo Francisco de Aguiar y Seijas les proporcionó un inmueble que les dio mayor holgura, haciéndose cargo de pagar la renta y dar vestido y sustento a las mujeres. El predio ubicado frente al Colegio de San Gregorio de la Compañía de Jesús recogió desde 1691 a las alienadas de la ciudad de México. La primera mujer que entró al nuevo albergue fue la española Ángela de Ballesteros; a la casa conocida como de las “Ynocentes”<sup>5</sup> ingresaron, de acuerdo con los documentos disponibles, 55 mujeres, de las cuales murieron 26 y mejoraron 29. Con la repentina muerte del arzobispo en 1698 quedaron en el desamparo las internas, lo cual determinó que a propuesta del prefecto eclesiástico Juan Martínez de la Parra, la Congregación del Divino Salvador de la casa profesa de la Compañía de

<sup>4</sup> Archivo General de la Nación (AGN), Jesuitas, Relaciones de la Congregación del Salvador de la Compañía de Jesús, leg. 9, 1, 18.

<sup>5</sup> *Idem*.

Jesús de México se hiciera cargo de tan importante obra.

Al tomar la Congregación las riendas, se acordó comprar un sitio donde se edificara casa propia y no arrendada, como hasta entonces había sido. El lugar escogido fue en la calle de Donceles, conocida también como calle de la Canoa, lindando por una parte con la casa del mayorazgo de Juan de Casaus Cervantes, y por la otra con la del mayorazgo de Juan Luyando. En ese solar se fundaría el nuevo edificio con merced de agua y licencia de oratorio “para asegurar la continuación y perpetuidad de la obra pía”.

La Congregación del Divino Salvador se dio a la tarea de recoger y administrar las limosnas para el hospital:

Poniendo en lo venidero los enfermos y asistentes fieles y celosos para que dichos pobres estén asistidos y cuidados con caridad, siendo como queda dicho dementes fatuas: y no de otra enfermedad alguna, para los cuales tiene México otros hospitales, y así lo determinaron esperando en la bondad infinita de nuestro Salvador.<sup>6</sup>

| 145

La casa adquirida medía veintisiete varas de frente y cuarenta y ocho de fondo, y con el poco material que se podía aprovechar de las ruinas de una construcción anterior fue valuada en 1 325 pesos, con la obligación de un censo perpetuo a la ciudad, pero en 1741, a solicitud de Manuel de la Paz secretario de la Congregación, se logró que el censo se aplicara por limosna a dicha obra.

A costa de los congregantes del Divino Salvador se efectuaron los arreglos y construcciones del edificio, invirtiéndose, bajo la supervisión del padre Juan Martínez de la Parra, 6 844 pesos. El día de la Ascensión del año 1700 se

<sup>6</sup> *Idem*.

estrenó el nuevo local, apoyado ya con numerosos simpatizantes. El padre Francisco Javier Alegre escribió que desde septiembre de 1698, en que la obra de los Sáyago pasó a cargo de la Congregación, hasta 1730 pasaban de 300 las mujeres que habían ingresado en la casa.

En 1758, con motivo de una epidemia atribuida a la estrechez de las habitaciones, murieron nueve enfermas, por lo que el edificio sufrió un nuevo cambio. Se extendió treinta varas de frente, en las que se construyeron varias piezas y junto con lo antiguo quedaron unos hermosos patios.

La vida del Hospital del Divino Salvador transcurrió en medio de toda clase de auxilios materiales y espirituales. En el oratorio del hospital se celebraban misas todos los días de fiesta, como la titular del hospital —la Transfiguración de Nuestro Salvador—, celebrada cada 6 de agosto.

Existen pocos datos sobre la vida cotidiana de las mujeres que habitaban el Hospital del Divino Salvador en el periodo colonial. Juan de Viera escribió:

La casa del Salvador, que es la casa que han destinado en la ciudad para mujeres dementes, estaba al cuidado y celo de los padres expatriados y está hoy al cuidado y caridad de los padres del oratorio de San Felipe Neri y siendo bastante extensión y capacidad tiene cómoda disposición para todas cuantas cosas puedan ser necesarias [...] Hay tres patios bastante grandes y el de las jaulas con su asoleadero, distante de la habitación de las que están toleradas, de manera que si una demente enferma, no necesita estar con mortificación alguna de grillos ni esposas que la sujete, pues dentro de la jaula no tiene peligro de dañar ni ser dañada y por una tronera se le ministra la vianda. Tiene en el primer patio un jardín y una fuente en que divertirse y un salón dividido con una reja de madera torneada en donde pueden, las que están en su intervalo, oír misa y encomendarse a Dios [...]

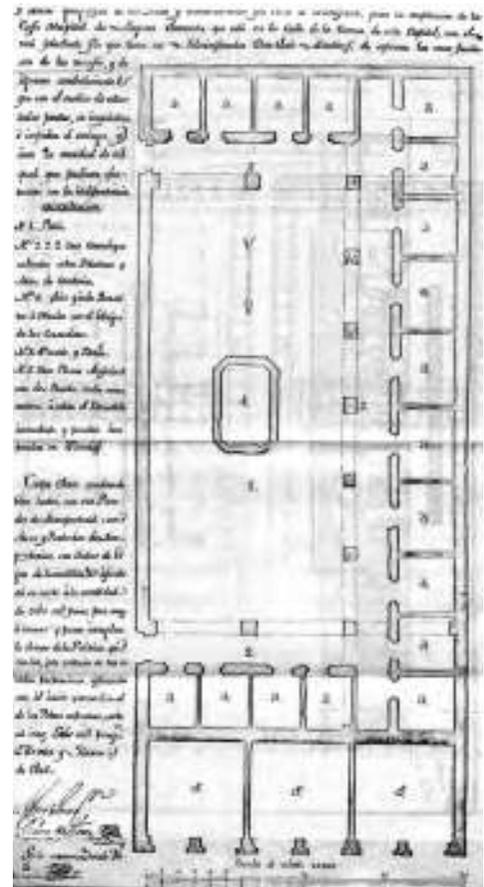


Figura 3. Plano de la ampliación de los altos de la casa de Mujeres Dementes, realizado por el arquitecto José Joaquín García de Torres. AGN, Tierras, t. 3558, 2a. parte, exp. 3, año 1801.

Durante el tiempo que la Congregación del Divino Salvador se hizo cargo del hospital, ellos se encargaron del vestuario de las enfermas, haciéndoles naguas de bayeta azul, camisa y naguas blancas de lienzo de algodón y un rebozo que es la mantilla que usan por estos países, que es de algodón de colores.<sup>7</sup>

La población de enfermas contaba con mujeres procedentes de la prefectura llevadas por parientes, recomendadas por algún médico, trasladadas de otros hospitales, indigentes y pensio-

<sup>7</sup> Josefina Muriel, "El modelo arquitectónico de los hospitales para dementes en la Nueva España", sobretiro de *Retablo barroco a la memoria de Francisco de la Maza*, México, UNAM, 1974, p. 120.

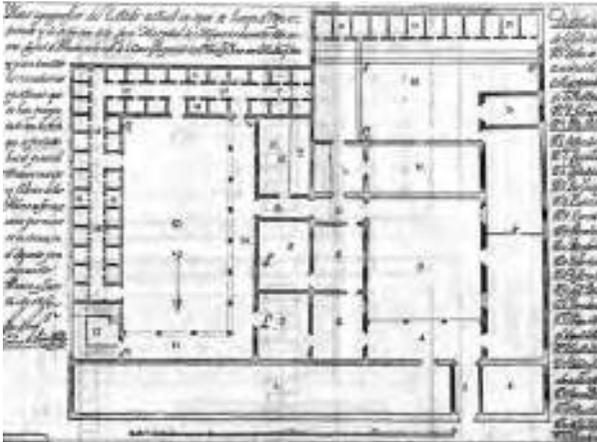


Figura 4. Plano del estado en que se halla el repartimiento y distribución de la casa Hospital de Mujeres Dementes, realizado por el arquitecto José Joaquín García de Torres. AGN, Tierras, t. 3558, 2a. parte, exp. 2, año 1802.

nistas o distinguidas que, por pagar una mensualidad, estaban aisladas de las demás enfermas. Sus habitaciones estaban amuebladas con enseres propios, tenían criados a su servicio y eran libres de elegir sus alimentos, los que inclusive podían ser enviados desde casa.

En el hospital se recibían también niñas y adultas epilépticas, y depositadas. Cuando alguna enferma tenía un hijo, éste era enviado a la casa cuna. Al ser admitidas en el nosocomio las mujeres eran declaradas incapacitadas, quedando privadas del ejercicio de sus derechos civiles y de responsabilidad criminal.

Debido al decreto de expulsión en contra de los jesuitas, expedido por Carlos III en 1767, se extinguió la Congregación y el patronato pasó al gobierno virreinal. Fue entonces que el hospital tomó el nombre de Hospital Real.<sup>8</sup>

Bajo el Real Patronato se hicieron, entre 1800 y 1802, nuevas reformas al nosocomio, bajo la dirección del arquitecto José Joaquín García de Torres: se arregló la capilla, la rudimentaria enfermería y los cuatro patios encuadrados en una

<sup>8</sup> Juan de Dios Peza, *La beneficencia en México*, México, Imprenta de Francisco Díaz de León, 1881, p. 26.

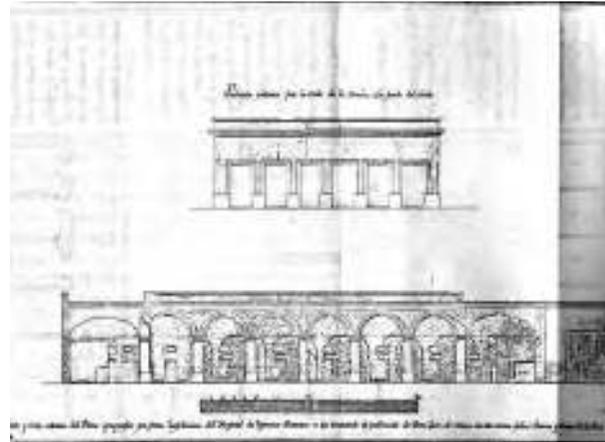


Figura 5. Fachada exterior del inmueble por la calle de la Canoa; corte y vista interior de la ampliación hecha por el arquitecto José Joaquín García de Torres. AGN, Tierras, t. 3558, 2a. parte, exp. 2, año 1803.

bella arquería, y se añadieron 19 celdas que proporcionaron mayor comodidad a las enfermas.

En 1805 se buscó un nuevo terreno para ampliar la institución. Sabemos que se adquirió el solar gracias al escrito de consulta sobre si el hospital debía o no satisfacer el derecho de alcabala por la citada compra, ya que la Real Cédula de 1796 dispuso se exigiera el quince por ciento de impuesto a todos los bienes que adquirieran, bajo cualquier título, las manos muertas y toda fundación piadosa que no estuviera bajo la inmediata protección soberana; obviamente el hospital quedó exento. En 1824 la institución fue declarada Hospital General de la Federación.<sup>9</sup>

Once años más tarde la Sociedad de San Vicente de Paul tomó a su cargo el nosocomio, recomendando que fueran las Hermanas de la Caridad quienes desempeñaran directamente el cuidado de las enfermas. En octubre de 1855 se concretó el convenio entre el padre Ramón Sanz, representante de la Congregación de San Vicente, y los señores Pedro Pablo Iturría y Domingo Pozo, representantes de la comisión directiva del Divino Salvador, para entregar el

<sup>9</sup> AGN, Hospitales, t. 54, exp. 5.

---

hospital a las Hermanas de la Caridad. Fue tan buena la labor desempeñada que el Hospital de San Hipólito les pidió que colaboraran con él de la misma forma.

La Sociedad de San Vicente de Paul determinó que entre todas las necesidades de la institución las más urgentes eran atender las necesidades espirituales de las enfermas; contratar un director facultativo que emprendiera la tarea de curar la demencia, y establecer un reglamento interno para fijar las atribuciones y deberes de todos los involucrados en lo relativo al orden interno del nosocomio.

Un aspecto especialmente delicado que tocó el nuevo reglamento versó sobre las precauciones que debían tenerse para impedir posibles abusos de gente que pretendía hacer pasar por dementes a personas que no lo eran. En lo relativo a las cuentas, se impuso al administrador la obligación de rendir informes a la Sociedad que, a su vez, las remitía a la Contaduría Mayor del gobierno.

En 1860 el doctor Miguel Alvarado asumió la dirección del hospital en virtud de su dedicación al estudio "arduo y difícil de la locura". La Escuela de Medicina de México no contaba con tantos interesados en esa especialidad como en otras ramas de la ciencia, lo que se debía según algunos a que "los estudios sobre alienación requerían de una resignación especial para sostener tremenda lucha contra lo más arduo, difícil y desconocido que pueda uno imaginarse".

La importancia del periodo de Alvarado tiene que ver con las innovaciones que introdujo al hospital. Por principio hizo notar a la Sociedad de San Vicente de Paul el lastimoso estado en que se encontraba la institución, subrayando la necesidad de poder contar con tres elementos indispensables para el tratamiento de las enfermas: moral, higiénico y terapéutico, que solos o combinados podían dar excelentes resultados.

De las peticiones del doctor Alvarado se puede colegir parte de la vida que llevaban las internas: faltaban talleres y jardines en los que se pudieran realizar ejercicios gimnásticos donde aquéllas "robaran tiempo a la enfermedad". La ociosidad, opinaba el médico, hacía que las mujeres vivieran entregadas a su delirio sin más tregua que la que les proporcionaba leer, obligatoriamente en comunidad, algún libro al alcance de sus limitadas inteligencias. Sólo la vigilancia podía evitar que a consecuencia de la ociosidad las enfermas contrajeran otros males. Los cuartos eran oscuros y mal ventilados, sucios a pesar de los esfuerzos de la administración; los patios estaban sin rejas; carencia de baños donde poder asearlas y aplicar con regularidad la hidroterapia; faltaba una sala de enfermería para asistir a las atacadas por enfermedades recurrentes, así como vestuario para las internas y ropa de cama.

A partir de que el doctor Alvarado se hizo cargo del hospital, se iniciaron los cambios que beneficiaron en todos sentidos a la institución: se remodeló el edificio y se mejoraron los servicios de administración, higiene y terapéutica. Se introdujo una sala donde se aplicaban tratamientos hidroterapéuticos, con baños de agua fría y caliente para el tratamiento de la locura; se instaló un aparato electromagnético y un anfiteatro para la realización de estudios anatómicos y autopsias.

Otra novedad fue la introducción de obras con títeres, y conciertos. Estas innovaciones eran terapias utilizadas en los países más avanzados:

La música produce temporalmente buenos efectos que varían según las condiciones del paciente. La música tranquiliza al exaltado, calma al nervioso, transforma al melancólico en alegre y viceversa. Los efectos de la música, sea cualquiera el resultado, pueden hacerse permanentes por medio de

---

tratamiento apropiado a cada caso, tomando en cuenta que las sesiones deben ser cortas y no muy repetidas, para evitar los peligros de la exaltación y del fastidio.<sup>10</sup>

Juan de Dios Peza, quien conoció el hospital en la época del doctor Alvarado, señaló que se procuraba estudiar a las dementes despertando en ellas sentimientos que “vayan en auxilio de la medicina”; estaba proscrito el aislamiento absoluto, procurando incorporarlas a “las costumbres ordinarias de la vida”; se guardaban consideraciones a las mujeres de carácter delicado, empleando, en cambio, firmeza con las bruscas. El tratamiento médico iba desde purgantes, pasando por antiespasmódicos, revulsivos y baños fríos; de pies, tibios, de ducha y aplicación de agua en otras formas.

Durante la administración del doctor Alvarado se levantó, sobre el antiguo embaldosado de los departamentos de la planta baja, un pavimento de madera que, pintado de rojo, daba un aspecto alegre a los dormitorios de las epilépticas. Se reacondicionó el refectorio y se dispusieron mesas para las locas tranquilas, las desaseadas, las epilépticas, etcétera, de manera que cada una pudiera estar cómoda y ser perfectamente atendida en caso de un accidente. Todo parece indicar que durante la administración de Alvarado la cocina no sufrió reformas, aunque existía el proyecto para hacerlas, no obstante había el cuidado de que los alimentos fueran abundantes. En el desayuno —a las siete de la mañana— había champurrado, chocolate con leche, café con leche o leche endulzada, acompañados con pan. La comida —a las once de la mañana— constaba de arroz, algún guisado con carne y legumbres, puchero, frijoles, pan y pul-

que. Los horarios de las comidas variaban según las disposiciones médicas, pero a las enfermas se les procuraba una ligera merienda a las tres de la tarde.

Respecto al vestuario, a las epilépticas se les proporcionaba un calzoncillo; a las demás una camisa, una enagua blanca, un vestido, un rebozo en tiempo de invierno y un par de zapatos —en caso de que la enferma tuviera costumbre de usarlos.

En el hospital se introdujeron prácticas que en el extranjero habían alcanzado prestigio en lo que a terapia para las enfermas se refería: se acondicionaron dos habitaciones, una pintada de rojo, con cuyo color se creía animar a las melancólicas, y otra azul en la que se apaciguaba a las furiosas. Estos cuartos estaban iluminados a través de cristales de colores coincidentes, colocados con el objetivo de aplicar el tratamiento de luz a las locas. Al parecer, fue el color azul el único que produjo efectos satisfactorios.

| 149

### **A las órdenes de su majestad**

Durante el gobierno de Maximiliano se creó el Consejo de Salubridad encargado de vigilar la limpieza de la ciudad y el funcionamiento de los hospitales. Correspondió a José María Andrade la comisión de visitar las instituciones de beneficencia existentes en la ciudad de México y presentar un informe que señalara las reformas que ameritaban. En la encomienda intervino Joaquín García Icazbalceta.

Hay que tomar en cuenta que el doctor Alvarado estaba al frente del Hospital del Divino Salvador cuando el documento fue escrito, y es probable que llevara alguna de sus propias observaciones:

El edificio consta de cuatro patios: uno pequeño a la entrada, formado por una pieza que sirve de

<sup>10</sup> Celia Berkstein Kanarek, “El hospital del Divino Salvador”, tesis, México, UNAM, 1981, p. 127.

recibidor y la capilla que es una simple sala pero suficiente para su objeto y bien adornada. A la derecha de la entrada queda otro patio formado por el cuarto de la portera, un dormitorio para las Hermanas de la Caridad, la sacristía, una enfermería con cuatro camas, una pequeña pieza para botica y veinticuatro celdas para locas con una cama cada una; un jardín con una fuente en el centro. En los altos está la sala de epilépticas con trece camas, una pieza chica para guardar muebles, y dos piezas más para despensa.

En el otro patio está un baño bien arreglado; ocho cuartos con otras tantas camas; otro cuarto para depósito de cadáveres; un jardín con su fuente y enverjado de madera. En el último patio están el comedor y sala de labor para las enfermas; la despensa; la cocina con brasero económico; el refectorio para las enfermas; diecinueve cuartos con una cama cada uno; un cuarto para guardar leña y carbón; otro cuarto para materiales de albañilería; un estanque cubierto con lavaderos en el centro. En los altos hay un departamento para distinguidas, con cuatro camas en cuatro piezas; once cuartos con una cama cada uno; otras seis de a dos camas, y una pieza para guardar semillas. Reuniendo el número de camas se ve que asciende a noventa y cinco. El de enfermas es de setenta y seis. El médico y capellán tienen habitación en el establecimiento, con entrada particular por la calle.

Los alimentos varían según lo dispone el facultativo. Reciben también vestido suficiente según su clase, y se ocupan en algunos trabajos ligeros, compatibles con su estado. Las camas son de hierro, con dos colchones muy aseados y perfectamente provistos de ropa.

Es imposible sacar mayor provecho de aquel local ni mejorar el aseo y buen orden que en él reina. Si el edificio correspondiera a su administración, nada habría que pedir. La casa de locas y la de los niños expósitos son indudablemente los dos establecimientos de beneficencia que deberían de servir de modelo a los demás.

El Hospital del Divino Salvador tiene para su administración y servicio las personas siguientes: un director, individuo de la Sociedad de San Vicente de Paul, que no goza de sueldo alguno; un



Figura 6. Interior-Hospital del Divino Salvador. Fototeca de la CNMH, INAH. CVIII-93.

administrador con el cinco por ciento de lo que se recauda; seis Hermanas de la Caridad, un médico, un capellán, cinco sirvientas y un mozo que no duerme en la casa.<sup>11</sup>

Las reformas que José María Andrade proponía era que se buscara otro lugar más adecuado para trasladar a las enfermas, ya que para las locas, convalecientes, incurables y niños estaría mejor el campo. Opinaba que las primeras necesitaban de un terreno extenso en el que pudieran tener una huerta donde cultivar y no sólo un jardín donde pasear. Los sitios ideales propuestos para tal fin eran San Ángel o Tlalpan, donde podría construirse un edificio con departamentos destinados a cada propósito y puestos todos bajo una sola dirección. Los locos de ambos sexos formarían un grupo: este departamento ten-

<sup>11</sup> Joaquín García Icazbalceta, *Informe sobre los establecimientos de beneficencia y corrección de esta capital*, México, Moderna Librería, 1907, pp. 61-63.

---

dría a su disposición un terreno de grandes dimensiones dividido en dos partes; la mayor se destinaría a una huerta donde las locas cultivarían hortalizas para el consumo de la casa, y la más pequeña al cultivo de flores. En ambas áreas habría árboles que proporcionaran sombra y “alegrasen la habitación”.

Por el informe citado podemos darnos cuenta que a pesar de las reformas sufridas el hospital continuaba siendo insuficiente para albergar a todas las personas que acudían solicitando auxilio. Ya se ha dicho que el nosocomio era administrado por las Hermanas de la Caridad, situación que continuó después de promulgadas las Leyes de Reforma y hasta 1874, fecha en que se decretó su expulsión del país.

Hacia 1877 el Hospital del Divino Salvador pasó a la Junta de Beneficencia, cuyos fondos ya nacionalizados (\$136 746.96) pasaron a poder del gobierno; sin embargo, el hospital continuó recibiendo ayuda económica de particulares simpatizantes, como fueron: Guadalupe Bros, Antonio Mier, Simón Lara, la testamentaria del señor Béistegui, el señor Azurmendi y Manuel Prieto y Abarroa, todos ellos animados por el doctor Miguel Alvarado, quien se ocupó de dirigir el hospital auxiliado por Secundino Sosa y Juan Peón del Valle, dedicándose además a profundizar en el estudio de la locura hereditaria.

### **La recta final**

Después de la muerte de Manuel Alvarado, ocurrida en 1890, asumió la dirección del hospital el doctor Manuel Alfaro, quien durante su gestión instaló el gabinete de microscopía. En 1897 trascendió que una asilada había muerto mientras permanecía amarrada a un sillón, motivo por el cual apareció en el periódico *La Patria de México* una denuncia por mal trato hacia las enfermas.

Desde luego el hospital desmintió la defunción que acusaba la nota periodística y aseguró que sólo había habido dos decesos, uno por meningitis y otro por causas no especificadas. Explicó que si alguna enajenada se sobreexcitaba era amarrada a un sillón, cuyo asiento tenía un orificio por donde se vertían los desechos corporales. Tal era la práctica seguida para evitar que las enfermas pudieran lastimarse, o inclusive suicidarse. Además, era una forma de mantenerlas limpias y evitar el desaseo entre las locas rebeldes que se negaban a ir al excusado. No obstante las explicaciones, quedó en el ánimo de la sociedad el trato inhumano para con aquellos seres desvalidos.

En adelante el hospital se fue convirtiendo en un lugar que dio cabida a más gente de la que podía atender y sus servicios se fueron deteriorando, hasta hacerse prácticamente insostenible su funcionamiento.

Los enfermos mentales del Hospital del Divino Salvador y del de San Hipólito pasarían al Manicomio General de la Castañeda, construido durante el Porfiriato e inaugurado por Díaz el 1 de septiembre de 1910, como parte de las celebraciones del Centenario de la Independencia.

Durante los turbulentos años de la Revolución mexicana el edificio del Hospital del Divino Salvador fue utilizado como cuartel por el segundo regimiento de caballería de las fuerzas constitucionales. Posteriormente, hacia 1919, Venustiano Carranza dispuso la reconstrucción del inmueble —obra que duró tres años—, el cual tomó el aspecto que actualmente tiene, y correspondería al presidente Plutarco Elías Calles inaugurarlo oficialmente el 21 de febrero de 1927.<sup>12</sup>

<sup>12</sup> José Morales Contreras, “El edificio de la asistencia social” (obra inédita).

---

A partir de entonces el edificio, ubicado en Donceles núm. 39 sirvió ininterrumpidamente a la beneficencia pública y en él se alberga el Archivo Histórico de la Secretaría de Salubridad

y Asistencia (AHSSA). El Manicomio General de La Castañeda dejó de existir al ser clausurado en 1968, en su lugar se alza hoy un conjunto habitacional que lo sustituyó en el paisaje urbano.



Comida del 80 aniversario de CRV. De izquierda a derecha, sentados: José Servín y señora, CRV, Alfredo López Austin y Beatriz Barba; de pie: Carmela de Martínez Marín, Martha Luján, Elsa Hernández Pons, Carlos Navarrete y Carlos Martínez Marín (14 de diciembre de 2001).

# El convento de Tecpatán a través de la lente de Constantino Reyes-Valerio

El ex convento dominico de San Vicente de Tecpatán, Chiapas, llama poderosamente la atención de quien lo conoce. Ha sido descrito desde los estudios arquitectónicos, de historia y de historia del arte, y escasamente había tenido contribuciones arqueológicas.<sup>1</sup> Hablar de Tecpatán nos remite obligadamente a nombrar a estudiosos del arte colonial como Berlin, De la Maza, Markman, Artigas, Grajales, Olvera,<sup>2</sup> quienes reiteradamente describen este maravilloso convento dominico. Más aún, Artigas refiere con igual elocuencia y belleza estética una enorme ceiba cercana al mismo, miserablemente quemada hacia 1990 y que podemos apreciar en una de las imágenes de este texto.

Estas líneas son un modesto pero sentido homenaje a un maravilloso ser humano, investigador nato, fotógrafo, nahuatlato, excelente científico mexicano y mejor amigo: Constantino Reyes-Valerio. Este texto es un “pretexto” para dar a conocer el material fotográfico sobre ese sitio, captado por la lente de Constantino en un viaje de trabajo-estudio realizado hacia la década de los sesenta del siglo xx, por parte de la entonces Dirección de Monumentos Coloniales del INAH, en que se plasma un conjunto de excelentes fotografías del convento dominico de Tecpatán, que hoy forma parte del acervo de la Fototeca de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos.

\* Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, INAH.

<sup>1</sup> Jorge Olvera, en Thomas Lee, “Informe de los trabajos arqueológicos de Tecpatán, Chiapas”, 2003; Elsa Hernández Pons, “Informe de Tecpatán al Consejo de Arqueología”, INAH, en preparación; Andrés Brizuela, Edwina Villegas y Ana Parrilla, excavación año 2004.

<sup>2</sup> Heinrich Berlin, “El convento de Tecpatán”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. 3, núm. 9, 1942; Luis Espinosa, *Chiapas* (revista), número de aniversario, septiembre de 1925; Francisco de la Maza, “Arte colonial en Chiapas”, en *Anales*, núm. 6, Tuxtla Gutiérrez, 1955; Sidney D. Markman, *Architecture and Urbanization in Colonial Chiapas*, Filadelfia, The American Philosophical Society, 1982; Juan Benito Artigas, “Tres edificios dominicanos de Chiapas: San Cristóbal de las Casas, Chiapa de Corzo y Tecpatán”, en *Cuadernos de Arquitectura Virreinal*, núm. 3, pp. 22-23.



Figura 1. Conjunto conventual de Tecpatán hacia 1960, en el que se observan derruidos los muros del atrio. Foto: Constantino Reyes 0365-021, Fototeca de la CNMH, INAH.

Las fotos de 1970 también reflejan someramente el avance de las investigaciones arqueológicas realizadas por quien esto escribe en Tecpatán durante 2003, a través del Centro INAH-Chiapas. Trataremos de sintetizar los trabajos efectuados, en donde muchas apreciaciones podrían variar al final de su restauración; aun así, consideramos importante presentar estos avances.<sup>3</sup>

### Referencias históricas del territorio

Tecpatán, como han mencionado numerosos investigadores e historiadores del arte, fue fundado después de la mitad del siglo XVI con indígenas reunidos de cinco parajes dispersos en una región

habitada por indios cuya lengua era el zoque. A diferencia de Copanaguastla, el pueblo nunca fue abandonado y todavía existe. Cuando exactamente empezaron a deteriorarse el convento y la iglesia no puede asegurarse, pero estos edificios quedaron totalmente en ruinas durante el siglo XIX, de manera que para 1900 sólo quedaba en pie el cascarón del edificio.<sup>4</sup> No intentamos en este texto informar ampliamente sobre el lugar, sino más bien recorrer los puntos que el autor de las fotos hizo en su histórico viaje a Tecpatán, y que comparadas con las de 2003 son notoriamente diferentes.

Según fray Antonio de Remesal, en 1617 se contaba un total de veintitrés pueblos en la provincia de los zoques, incluyendo Tecpatán, admi-

<sup>3</sup> Elsa Hernández Pons, *op. cit.*

<sup>4</sup> Sidney D. Markman, *op. cit.*



Figura 2. La población de Tecpatán, destacándose visualmente en el paisaje, el convento y a su izquierda, la ceiba. Foto: Constantino Reyes. 0365-006, Fototeca de la CNMH, INAH.

nistrados por su convento que estaba habitado por nueve frailes y un hermano lego. La mayoría de los pueblos todavía existía a finales del siglo XVII, ya que se mencionan entre los ochenta y dos pueblos en Chiapas bajo la administración religiosa de los dominicos.

Retomamos las palabras del arquitecto Juan Benito Artigas sobre la arquitectura de Tecpatán:

Son contados los libros de historia que se han ocupado de Tecpatán, y generalmente lo mencionan como un lugar más, en citas ocasionales; no hay tampoco ningún estudio de arquitectura que le haya dedicado una importancia especial y, sin embargo, Tecpatán es un edificio excepcional dentro de la arquitectura novohispana del siglo XVI.<sup>5</sup>

La característica fundamental de la iglesia de Tecpatán es que puede englobarse dentro del grupo de templos conocidos como de “nave

rasa”, es decir, aquellos que tienen una sola nave o crujía, sin capillas laterales, con entrada por uno de los lados cortos del rectángulo de la planta arquitectónica, y tienen el altar en el otro lado corto, al fondo de la nave.<sup>6</sup> El convento se sitúa al norte del templo, en cuyo alrededor se ubican las crujías. Todo el conjunto está precedido por un atrio que abarca todo el frente del edificio. Éste puede ser el esquema general de distribución de estas construcciones. Es necesario resaltar que la nave del templo no interrumpe la continuidad de sus muros laterales con columnas o pilares adosados, cosa que ocurre con los templos barrocos aunque sean de una sola crujía.

Es escasa la documentación que detalla la historia de la construcción de la iglesia y del convento de Tecpatán, por tanto es imposible determinar la fecha en que se inició la construcción o cuando se efectuaron, si acaso, las adiciones o

<sup>5</sup> Juan Benito Artigas, *op. cit.*

<sup>6</sup> *Idem.*



Figura 3. Portada central de la nave del conjunto conventual de Tecpatán, antes de que se aplanara hacia 1964, para convertir el atrio en una cancha de fútbol. Foto: Constantino Reyes. 0365-027, Fototeca de la CNMH, INAH.



Figura 4. Vista lateral del templo, con algunas casas que empezaban a invadir los alrededores del convento. Foto: Constantino Reyes. 0365-037, Fototeca de la CNMH, INAH.

modificaciones. Una iglesia debe haber ya estado en pie por el año de 1563 o antes, misma que fue construida por fray Alonso de Villalva, un dominico que murió en 1563, después de haber supervisado durante unos veinte años la construcción de las iglesias dominicas en la provincia de los zoques, sin duda incluyendo la de Tecpatán, la más importante del área.<sup>7</sup>

Fray Francisco Ximénez da una somera descripción del edificio en relación con la historia de la vida de otro fraile, un Antonio de Pamplona que vino a Chiapas desde Salamanca en 1554 y que aprendió a la perfección la lengua zoque. Él concede a fray Antonio el *crédito* de haber juntado a los indios para fundar el pueblo de Tecpatán, así como otros pueblos, y también de haber sido prior de la casa en algún momento después de

<sup>7</sup> Sidney D. Markamn, *op. cit.*

1564.<sup>8</sup> Fue fray Antonio de Pamplona quien comenzó la construcción del edificio del convento con bóvedas hemisféricas y de cañón, las cuales todavía causaban la admiración de quienes las veían en la época en que Ximénez escribía su crónica, alrededor de 1710.

Las imágenes captadas por Constantino Reyes-Valerio dan cuenta de esa vasta arquitectura y de una población ya diferente. En una de ellas destaca el convento y la ceiba, mientras otra nos muestra las calles de empedrado y la arquitectura doméstica, ahora desplazada por la calle pavimentada y nuevas edificaciones en ladrillo y concreto, con techo de láminas. Las imágenes del convento, interiores y exteriores, nos reflejan un espacio que, aunque abandonado, denota mucho cuidado en su área.

<sup>8</sup> Peter Gerhard, *The Southeast Frontier of New Spain*, Nueva Jersey, Princeton University Press, 1978.

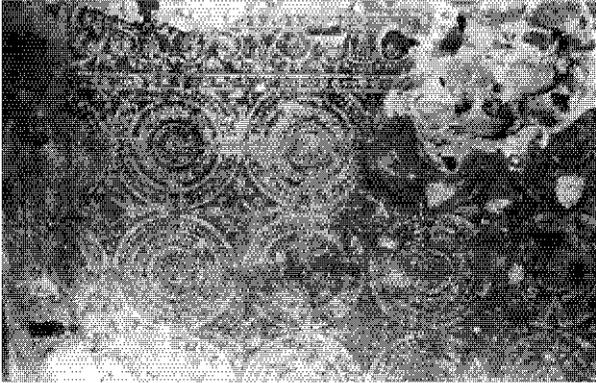


Figura 5. Detalle de las ajaracas que decoraban todo el convento, la mayoría de las cuales ya no se aprecian hoy en día. Foto: Constantino Reyes. 0366-002, Fototeca de la CNMH, INAH.



Figura 5a. El rostro del ángel, perdido ya en 2004. Foto: Carlos Navarrete, durante su visita a Tecpatán en 1966.



Figura 6. Las casas de muros de bajareque, techos de teja y calles empedradas dentro de una tranquila población zoque. Foto: Constantino Reyes. 0365-018, Fototeca de la CNMH, INAH.



Figura 7. Una vista al templo en su condición durante 2003-2004. Foto: Elsa Hernández Pons.



Figura 8. Una incorporación gráfica al recuento hecho por Constantino en Tecpatán sería esta mojonera, encontrada a más de 100 m del atrio conventual durante 2003. Foto: Elsa Hernández Pons.

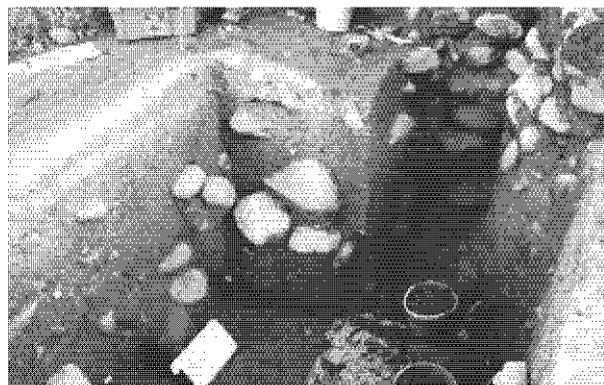


Figura 9. Trabajos arqueológicos al pie del campanario de la fachada del ex convento dominico de Tecpatán, con cimentación realizada mediante grandes piedras de canto rodado del río cercano, en 2003. Foto: Elsa Hernández Pons.

---

## La aportación arqueológica

Un conjunto de excavaciones realizadas por el INAH en 2003, dentro y fuera del atrio del convento, y al interior de la nave del templo, permitió encontrar materiales culturales que nos hablan de diferentes etapas históricas del edificio conventual, así como de sus alteraciones y remodelaciones. Una aportación importante que hubiera querido discutir con el maestro Reyes-Valerio (mi cuate) es la mojonera que se recuperó terrenos abajo del conjunto conventual,<sup>9</sup> y que consideramos podría corresponder a los señalamientos o mojoneras de delimitación del espacio conventual, o compartir la información del sistema de cimentación de la torre del campanario, de impactante fortaleza.

Arqueológicamente, de los 12 pozos excavados, en ocho de ellos se recuperó información arquitectónica como desplantes de cimentación, niveles de pisos o desplante de escaleras, y en cinco de ellos se localizaron entierros coloniales, algunos completos y los más muy fragmentados o rotos. La participación arqueológica se puede resumir en:

El nivel superficial de enterramientos es de entre los 30 y 35 cm, bajo el cual puede llegar a haber tres capas más; el nivel inicial de entierros, o sea el más antiguo, fue hacia un metro de profundidad, variando entre 85 a 90 cm. A su vez, los enterramientos la mayoría de las veces corresponden a épocas de epidemias, se enterraron por grupos y, en ocasiones, marcando con una señal de piedras para agrupar a los pertenecientes a una familia. En especial, la exploración del atrio registró 54 entierros. Se han encontrado diversos entierros y una escasa cantidad de material cerámico, lítico y de vidrio.

La arqueología ha aportado datos interesantes al estudio del inmueble, en los que se ha tratado de definir niveles de pisos originales y patrones de enterramiento novohispanos, tanto en la nave como en el atrio.

La información conocida acerca de Tecpatán es básicamente de carácter arquitectónico, donde destaca su impresionante fábrica del siglo XVI, y que se ha conservado a pesar del tiempo y los movimientos sísmicos de la región. El relativo abandono del área ha permitido que varios conventos dominicos mantengan su estructura bastante bien preservada, por lo que una investigación arqueológica y arquitectónica es lo más recomendable antes de cualquier intervención, para que no ocurra como en Copainalá, donde se han borrado las huellas de la traza original.

En el caso de Tecpatán, nuevas aportaciones detallarán los pormenores constructivos y la utilización simultánea de piedras de río, mampostería y ladrillo para la edificación de la estructura arquitectónica. Ornamentos decorativos, ajaracas y detalles arquitectónicos nos permiten apreciar que en conjunto podemos resumirlo como uno de los ejemplos más hermosos de arquitectura conventual dominica en la región. Esperemos que la restauración del espacio responda a una demanda social y no a caprichos sexenales de trascendencias culturales o políticas.

Agradezco a Constantino la recuperación visual que realizó en su viaje por Chiapas, del cual la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos guarda muchas imágenes fotográficas; pero ante todo el poder dar a conocer ese material, que nos da cuenta de un Tecpatán que ya no es el que vivió tan distinguido fotógrafo e investigador del INAH.

<sup>9</sup> Hernández Pons, *op. cit.*

Constantino Reyes-Valerio,  
*Arte indocristiano*,  
 México, INAH (Obra diversa),  
 2000, 486 pp., epílogo, apéndice  
 y bibliografía

**Hortensia Rosquillas Quiles\***

En *Arte indocristiano* Reyes-Valerio une dos importantes trabajos anteriores, uno con el mismo nombre, dedicado a la escultura, y otro de 1991, en el que aborda la pintura y tuvo por título original *El pintor de conventos. Los murales del siglo XVI en la Nueva España*. Al compilar sus estudios sobre estas dos dimensiones artísticas —que para los propósitos del tema pueden juzgarse complementarias—, el autor busca “fundamentar mejor” su propio concepto de lo que desde 1978 denominó “arte indocristiano”.

El trabajo sobre las aportaciones artísticas de los indios

en la pintura y la escultura no se aborda desde la margen de lo estético, sino desde un riguroso escrutinio historiográfico acerca de las obras mismas y de las circunstancias históricas en que fueron producidas.

En el libro se refleja el trabajo de campo que durante más de 45 años el autor llevó a cabo, tanto en los monumentos prehispánicos y coloniales de México como en diversas partes del extranjero. Gracias a esta labor que ocupó la mayor parte de su vida académica, el autor se convirtió en gran conocedor del trabajo escultórico y pictórico mural realizado por los indios y los frailes.

La convicción principal que anima este trabajo se puede resumir con su aseveración: “No siempre le es posible al historiador proporcionar las pruebas documentales de los hechos con que trabaja. Pero siempre le queda el recurso de buscarlas en las obras mismas: haciendo ‘hablar a las obras’ interrogándolas una y otra vez”.

Observador incansable y magnífico fotógrafo, Reyes-Valerio interrogaba a las obras con tal rigor que siempre descubría en ellas detalles que podían apoyar sus tesis; este interrogatorio no sólo se valía de una aguda y crítica mirada, sino que recurría también a las lentes, a un microscopio o a cualquier otro instrumento que le pudiera ayudar a percibir con mayor detalle los cientos de sutilezas que guardan sobre su superficie las obras escultóricas y las pinturas murales de principios del siglo XVI, y que nos permiten descubrir al artista indígena que dejó su huella mediante el ejercicio de sus técnicas ancestrales. Las claves técnicas, a

\* Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural, INAH.

veces obvias, pero a menudo también escondidas, se pueden descubrir por doquier en las manifestaciones del arte colonial-conventual.

Para cubrir la carencia de fuentes documentales que atestigüen la intervención artística directa de los indios en los templos y conventos (ya que no se les hacían contratos en los que, como ocurría con los artistas europeos, se les asignaba la ejecución de una obra específica), el autor recurre a las crónicas de los frailes franciscanos, dominicos y agustinos, en las que se les menciona a menudo y se ensalza su capacidad, entusiasmo, inteligencia y sensibilidad.

Por otro lado, está el hallazgo fundamental que el propio autor comenta en el preámbulo: “La búsqueda de las pruebas indirectas de la invención del indígena en el arte monástico novohispano me llevó al encuentro de ciertos hechos ya intuitivos, pero poco investigados, o sea al hallazgo cada vez más frecuente de las formas de iconografía prehispánica mani-

festadas de forma particular en la escultura y menos evidente, como es más comprensible en la pintura mural” (p. 15). La tarea no fue sencilla, pues tuvo que estudiar detalladamente las manifestaciones artísticas precolombinas conservadas en la pintura, la cerámica y los códices para poder distinguir los rasgos europeos de los indígenas.

Reyes-Valerio rastreó, exploró y analizó detalladamente las fuentes primarias de las crónicas del siglo XVI, como las de fray Jerónimo de Motolinía, fray Juan de Torquemada, fray Jerónimo Mendieta, Bernardino de Sahagún y Diego de Valadés, entre otros. En ellas encontró las sutilezas más remotas para explicar y deducir el proceso de entendimiento, sometimiento y aprendizaje que tuvo lugar entre las dos culturas y para determinar cómo pudo haber sido el proceso de evangelización en los primeros años del régimen colonial.

El libro empieza explicando la tragedia del indio y afir-

ma que fue más perturbadora la conquista espiritual que la conquista armada. La destrucción de su mundo de creencias y la imposición de la fe cristiana dio pie a un sentimiento de impotencia que les hacía sentir que la vida ya no tenía sentido. De ahí que algunos sacerdotes indígenas siguieran practicando sus ritos en forma oculta.

Ahora bien, en cuanto al maltrato que sufrieron los indios, de poco sirvieron las medidas de protección de las autoridades españolas. Mucho más eficiente fue la intervención de los evangelizadores, que casi siempre trataron de impedir los abusos, pero a la vez procuraban extirpar sus creencias religiosas ancestrales sustituyéndolas por las cristianas, sin darse cuenta del vacío que se producía en el alma indígena.

Señala Reyes-Valerio que el trabajo de los frailes no fue sencillo, ya que ignoraban las diversas lenguas indígenas y los intérpretes, de los que se valieron en los primeros tiempos, resultaban insuficientes para catequizar a

millones de individuos. Sólo cuando pudieron contar con ayuda de niños que hubieran llegado desde muy pequeños con ellos y hablaran náhuatl y que, con el tiempo se convirtieran en bilingües, pudo acelerarse el aprendizaje del idioma.

Como era muy difícil convertir a los indios a la nueva religión, los frailes cambiaron de estrategia y abocaron sus esfuerzos a enseñar a los niños indígenas. Ocurrió al principio que los indios no confiaban en los religiosos y, así, en lugar de enviar a sus hijos, los señores mandaban a los hijos de sus criados, con lo cual, como dicen fray Jerónimo de Mendieta y fray Juan de Torquemada, ellos mismos resultaron burlados, ya que algunos de esos niños llegaron a ser gobernantes de sus propios señores y de sus pueblos.

Otro problema fue el de la dispersión de los indios, pues agobiados por los abusos de los conquistadores y encomenderos huían de los poblados en que se les había congregado. Los frailes se

dedicaron a reunirlos en pueblos donde había conventos y no sólo los catequizaron y aculturaron al modo europeo, sino también buscaron su mejoramiento intelectual y económico.

Aclara el autor que la narración de todo cuanto hicieron esos religiosos en la Nueva España queda fuera de los propósitos del ensayo y que él se concretará principalmente al estudio del arte creado por los indios en los templos y conventos erigidos por las órdenes de franciscanos, dominicos y agustinos, pero señala que es necesario examinar con cuidado el tema de la educación prehispánica para comprender las medidas tomadas por los frailes.

Nos comenta la severidad de las normas escolares implantadas en el *tehpochcalli* y el *calmécac*, donde no se permitía trasgresión alguna por mínima que fuese, incluso a los hijos de gobernantes. La eficiencia de los sistemas de transmisión de los conocimientos era muy notable. Como sabemos, de esas escuelas salían, al cabo de un

periodo no bien conocido, los servidores de los dioses, los gobernantes mayores y menores, los jueces, los comerciantes y los guerreros (la guerra desempeñaba el papel primordial en la sociedad teocrático-militarista que imperaba en los pueblos mesoamericanos).

El recuento de la educación prehispánica que aborda el autor toca una serie de temas que resultan fundamentales para la cabal comprensión de la creatividad plástica de los indios: los requisitos para el ingreso en las escuelas antes citadas, los padres adoptivos, la edad de ingreso, la existencia de diferentes escuelas y grados, los *calmécac* en el Templo Mayor de México, las prohibiciones, el aprendizaje y la transmisión del arte, así como el cultivo de la memoria por medio de las pictografías o la mnemotécnica. Para cada uno de estos temas explica la relación que hubo con los métodos de enseñanza que después usaron los frailes. De particular interés es el cuadro en el que analiza las

diferentes escuelas y grados de estudio (p. 99).

El autor continúa con una pormenorizada descripción de los trabajos de los frailes de las órdenes mendicantes durante los primeros años de la evangelización; resume su labor en torno a tres puntos fundamentales, que estuvieron tan ligados que resulta difícil separarlos: cristianización, educación y civilización de los indios.

En los primeros meses los españoles creyeron que con destruir los edificios de las deidades y hacer pedazos las figuras de los ídolos “era todo hecho”, pero descubrieron luego que el aparente fervor de los indígenas por la nueva religión no pasaba de la apariencia. Los siglos de veneración hacia sus dioses, aunados al hecho de que los sacerdotes indígenas —personas de esmerada educación en sus creencias— no eran gente común a la que podía convencerse con facilidad, a más de que influían poderosamente en el resto de la población. Para vencer este obstáculo los frailes recurrieron,

como ya se dijo, a los jóvenes; por ello pidieron ayuda a Hernán Cortés, quien ordenó a los caciques y señores indígenas que ayudarían a los frailes a construir conventos.

Para continuar con la historia del forjamiento del arte indocristiano, el autor aborda a continuación cuestiones de naturaleza cultural y social: el aprendizaje de las lenguas nativas, la poligamia y el matrimonio cristiano, los jóvenes como primeros informantes de la religión indígena y la civilización mesoamericana, el aporte de los alumnos en la difusión de la religión cristiana, las tareas desempeñadas por los misioneros y las escuelas conventuales, además del influjo de los temas de estudio que se impartían en la educación prehispánica.

Reyes-Valerio señala que los misioneros mendicantes, especialmente los franciscanos, se habían adelantado en unos veinticinco o treinta años por lo menos a las disposiciones conciliares de 1555. Podría aceptarse que

estas disposiciones influyeron mucho en la actividad evangelizadora de los sacerdotes seculares, tan protegidos por el segundo arzobispo de México, fray Alonso de Montúfar, pero no en lo que se refiere a los frailes. Nos señala, con ayuda de un cuadro, la tabulación de edades de los alumnos, en el que se aprecia claramente el grado de conocimientos prehispánicos que pudieron aprovechar los frailes en la evangelización a partir de 1526-1575, una vez aprendida la lengua náhuatl.

Los indios que estudiaban en las escuelas resultaron hábiles escribanos que reproducían sin problemas el sistema de escritura e incluso elaboraban una especie de manuscritos iluminados. La música fue una materia de gran importancia en el sistema educativo de los conventos.

A continuación el autor dedica un capítulo a la cuestión del sitio donde se ubicaba la escuela conventual. Varios autores se han preguntado esto debido a la poca claridad de los datos propor-

cionados por los cronistas. Reyes-Valerio afirma que en realidad así ocurre porque nunca hubo un local o un edificio adjunto al convento para ese fin, y para apoyar esta aseveración hace un análisis de los textos de varios autores de la época y concluye que “mientras no haya investigaciones que prueben lo contrario, debemos aceptar que la escuela y el convento fueron una y la misma entidad” (p. 128).

El conocimiento sobre la actuación política de la Corona en el trabajo de los frailes en la Nueva España le permite a nuestro autor describir breve pero puntualmente los conflictos entre ésta y el clero secular, por una parte, y las órdenes mendicantes, por la otra.

La tesis central del libro es una sólida argumentación sobre el arte indocristiano como producto de la educación que recibieron los indios en los conventos. Estas manifestaciones artísticas se produjeron, así, fundamentalmente por la mano del indio y la dirección de los frailes,

pero tal conjugación de habilidades no sólo se aplica a lo que él llama la labor gruesa de la edificación de los 310 conventos y centenares de pequeños templos —que no podría explicarse sin la intervención de la mano de obra indígena—, sino también debe referirse al trabajo especializado de multitud de artistas autóctonos. La obra del indio cristianizado o a medio cristianizar todavía está reclamando su valorización, ya que hasta ahora se le ha juzgado en forma peyorativa.

El autor arguye en pro del término “arte indocristiano” rechazando que pueda mal interpretarse o confundirse con arte de la India, pues aunque la palabra indio fue mal aplicada por los españoles, se sigue usando, a veces despectivamente, hoy en día para designar a los habitantes primitivos del continente. Esa denominación, por otra parte, explica con justicia la naturaleza, la esencia y la vivencia del indio y su obra, porque fueron los indios los que hicieron la escultura y la pintura cristiana en los con-

ventos del siglo XVI. Así, “si hay un arte copto, un arte asturiano, un arte visigodo, un arte prerrománico, teniendo en cuenta al hombre y al tiempo, la región y el país, tenemos perfecto derecho de llamarle así: arte indocristiano. Porque es indio y es cristiano el fruto de esa unión dramática, y es, también, un hecho histórico incontrovertible” (p. 149).

En el capítulo VII del volumen el autor hace una crítica de la posición de varios historiadores sobre el arte ejecutado en el siglo XVI; ahonda en el sentido peyorativo que da Moreno Villa al arte prehispánico e indica que no cabe la comparación entre el arte grecolatino, basado en la forma humana, con el realizado por el hombre prehispánico, profundamente religioso y que centraba su pensamiento en el ideal teocéntrico, cuyos dioses no estaban conformados a la medida humana como las deidades grecolatinas. Subraya que Moreno Villa, al denominar el arte de los primeros años de la Colonia,

usa el término *tequitqui* para emparentarlo con el arte mudéjar, olvidándose de que el término *mudéjar* se usaba para denominar al árabe que sin cambiar de religión quedaba vasallo de los reyes cristianos; es decir, Moreno Villa *no le dio importancia al cambio de religión*; para él lo fundamental fue que el mudéjar y el indígena fueron tributarios y sobre este pivote inconsistente giró todo su examen.

Dice Reyes-Valerio que mientras en España el árabe aportó formas de su propio repertorio, ejecutadas con su propia técnica, aquí la contribución del indio fue exigua. No fueron aceptadas sus formas arquitectónicas ni decorativas, y concluye que a nadie se le ocurriría llamar *tequitqui* a las obras de arte de otros pueblos tan sólo porque coincidan en el esculpido plano, en la talla biselada, el recorte en silueta de las imágenes, las fallas anatómicas o las mezclas “incoherentes” de los estilos.

Por otra parte, el concepto de belleza que tenían los frai-

les difiere notablemente del que ahora tenemos, porque en ellos imperaba el influjo que tuvieron las tradiciones medievales. Para los misioneros las obras artísticas de los indígenas no fueron bellas o feas en sí, sino que fueron bellas porque estuvieron encaminadas a exaltar la majestad de Dios.

La preponderancia moralista con que los frailes juzgaban el arte salta a la vista. Este pensamiento, que estuvo presente a lo largo de la Edad Media, se conservaba en los frailes que misionaron en tierras americanas. Por eso la belleza interior será más importante que la exterior. Comprendiendo la mentalidad de los misioneros de la Nueva España advertimos también el sentido de sus elogios y la aparente exageración al juzgar el “arte” de sus feligreses. No obstante, “para principios del siglo xvii, la evangelización y la educación ya habían fracasado por la falta de interés de la Corona española hacia el indio, en quien solamente vio un proveedor de tributos

y lo abandonó a su suerte, ya que la Iglesia secular se concretó a mantenerlo dentro de una situación indolente, puramente ritualista, sin preocuparse, como lo hicieron los misioneros mendicantes, de integrarlo a la cultura española y de proveerlo de los conocimientos necesarios para valerse por sí mismo, aprovechando lo mucho de bueno que tenían la civilización precolombina y el hombre mesoamericano” (p. 195).

En seguida pasa el autor a hacer el análisis del arte indocristiano, a través del estudio de la escultura y la pintura monásticas da un convincente razonamiento de por qué ha llegado a la conclusión de que la mayoría de las obras elaboradas en los templos y conventos del siglo xvi fueron definitivamente hechas por artistas indocristianos: el hallazgo de cierto tipo de manifestaciones escultóricas relacionadas con la iconografía prehispánica en los templos y conventos de la Nueva España, ajenas del todo a los temas decorativos europeos, permite aseve-

rar que fueron los indios los responsables de la mayor parte de la escultura. En la pintura no se encuentran con tanta facilidad, pero algunas de las pinturas, por excepción, poseen ciertos signos prehispánicos.

Es notable la diversidad de manos y diferentes habilidades que pueden advertirse en muchas de estas obras, y Reyes-Valerio explica este hecho clasificando a los artistas en aprendices, oficiales y maestros según su experiencia y destreza, describiendo las características de cada una de dichas actividades e ilustrando sus afirmaciones con fotografías y un cuadro resumen.

Al abordar el tema de las reminiscencias prehispánicas en el arte, Reyes-Valerio se lamenta de la falta de un estudio detenido de la iconografía prehispánica y la falta de investigación en ese campo. Aclara que el caso de la Nueva España no es el único en la historia del arte en que se puede hablar de trueque de toda clase de formas decorativas e iconográficas; da

ejemplos que desde Oriente invadieron la Europa occidental para llegar hasta nosotros a través de España.

Pese a la extrema vigilancia ejercida por los frailes, y pese al esfuerzo por cristianizarlos, sencillamente no fue posible desterrar de la conciencia indígena algunos conceptos largamente sostenidos, ni impedir su manifestación plástica en determinadas ocasiones. Lo sorprendente es, más bien, que en las obras del arte indocristiano tales reminiscencias no sean más numerosas y que quizás esto se deba tanto a nuestro desconocimiento de los signos y sus variaciones, en ocasiones sutiles, como a que no se ha hecho una búsqueda exhaustiva del fenómeno en todos los edificios del siglo XVI.

En su búsqueda original de la glífica indígena de tipo prehispánico, que llevó a cabo en 1978, encontró 130 motivos en el examen de 166 edificios del siglo XVI (sin tomar en cuenta las repeticiones de un signo en un mismo edificio). Hoy ya son

más de 170 los motivos observados, con lo que queda suficientemente demostrada la importancia que tuvieron los indígenas en el ámbito de la escultura. Ahora bien, el número de motivos con influencia prehispánica en la pintura es muy reducido, y con excepción de las águilas pintadas en algunos conventos su significación conceptual parece ser menor.

A la pregunta de cuál es el significado de estos signos, dice que no es posible responderla por la carencia de documentos que pudieran informarnos sobre lo que el indígena quiso decir. No obstante, Reyes-Valerio nos ilustra sobre este tema mediante ejemplos y explicaciones —apoyándose en fotografías presentadas en el apéndice correspondiente—, tanto de la escultura como de la pintura en diferentes conventos e iglesias, y nos proporciona al final del capítulo IX tres cuadros resumen intitolados “Reminiscencias prehispánicas en edificios del siglo XVI”, “Distribución de reminiscencias por estados de la república

ca” y “Número de reminiscencias en edificios del siglo XVI”, con lo que sus afirmaciones sobre el arte indocristiano quedan ampliamente demostradas.

En el siguiente capítulo el autor analiza el trabajo indígena y la pintura mural en el siglo XVI y fundamenta, esta vez de manera particular, la tesis de que los pintores fueron indígenas, mediante el estudio del encalado de muros y la superficie pintada. Es de señalar el enfoque interdisciplinario con el que respalda sus aseveraciones, ya que procede a calcular la cal necesaria para cubrir los muros y el área que representan los 200 conventos consignados en el cuadro VII, con lo que puede llegar a la absoluta conclusión de que “el área debió ser encalada por los indígenas, tanto por ser un proceso conocido por ellos como porque, además, no había suficientes albañiles españoles y los frailes no podrían haber pagado los salarios tan altos que se precisarían diaria o semanariamente” (p. 373).

A continuación calcula el área pintada y afirma que para pintar esos miles y miles de metros cuadrados en una época en que los pintores españoles en la Nueva España eran muy pocos y los frailes no podían esperar debido a la importancia que tenía la pintura para catequizar a los nativos, debieron emplear indígenas y concluye que no hay duda de “que la solución estuvo en el entrenamiento del artista nativo, ya que éste era un individuo enteramente capacitado para ello, gracias a la educación que había recibido antes de la llegada de los españoles y la que recibió de los frailes para perfeccionar su técnica” (p. 382).

En el último capítulo del libro, que intitula “El pintor de conventos”, Reyes-Valerio toca los temas de la paternidad de las pinturas murales, los nuevos padres espirituales de los indígenas, las artes mecánicas, los testimonios del entrenamiento, el aprendizaje y el origen de la habilidad de los pintores, las pruebas de la educación

monástica audiovisual y los ciclos pictóricos religiosos en algunos conventos; a través de estos puntos emite sólidas pruebas para sustentar sus afirmaciones e incluye nueve esquemas para ilustrar los ciclos más completos y mejor integrados que sobreviven en los claustros de algunos monasterios.

Hay una especial dificultad para atribuir una paternidad determinada a los murales de los conventos novohispanos del siglo XVI. Una excepción notable es la de la bóveda del sotocoro del convento franciscano de Tecamachalco, Puebla, realizada por Juan Gersón, que fue un indio principal de esa población y cuya iconografía procede de los grabados de una *Biblia* que le proporcionaron los evangelizadores de ese pueblo popoloca.

La dificultad general para atribuir autoría reside en que no hay más testimonios que los aportados indirectamente por algunos cronistas franciscanos y agustinos, quienes dicen que en las escuelas de San José de los Naturales y

de Tiripitío, respectivamente, se entrenaron los pintores que necesitaron los frailes, sin especificar más. Tampoco se encuentra en las historias de las órdenes mendicantes el nombre de algún artista español que haya trabajado en los murales de algún monasterio.

Reyes-Valerio difiere de los autores que atribuyen algunos de estos murales a pintores extranjeros y dicen que debieron ser influidos por la sencillez y minuciosidad de los aborígenes; nuestro autor señala que no es posible pensar que un pintor europeo ya formado, con el menosprecio con que los europeos veían al aborigen, se hubiera dejado influir por aquellos seres desvalidos a quienes nadie tomaba en cuenta. La prueba de que en el caso de las pinturas de Tecamachalco se trató de un pintor indígena, constituye el mejor ejemplo de la debilidad de los argumentos aducidos en favor de la intervención de pintores extranjeros.

Insiste en un hecho fundamental que siempre debe

observarse en las pinturas de los monasterios mendicantes: el tratamiento de las manos, de los pies y los ojos es deficiente. La forma de las manos en pocas posiciones, distintas y de dimensiones imperfectas indica la intervención de pintores indígenas, y este detalle es suficiente para convencerse de que un “pintor ya formado [...] y de los de la categoría que vinieron”, como dice Toussaint, no podía cometer errores tan burdos (desde luego que el indígena de ninguna manera podía tener el sentido europeo de la pintura, pero eso no lo incapacitaba para ser, como fue, un gran artista). Agrega que los pintores indígenas, antes de la Conquista, nunca se preocuparon por la perfección de la figura humana a la manera clásica o académica, ni tenían por qué hacerlo, ya que sus intereses eran diferentes, y tampoco los frailes iban a preocuparse por la imperfección de las manos.

Algunos autores niegan que los indígenas hayan podido ser los que elaboraron

los murales monásticos basándose en las ordenanzas de pintores de 1557, las cuales sirvieron, de algún modo, para excluir a los artistas indígenas hasta donde fuera posible, pues deberían someterse a duros exámenes; pero como nos aclara Reyes-Valerio, dichas ordenanzas sólo fueron efectivas en la ciudad de México y los frailes muchas veces hicieron caso omiso a las ordenanzas virreinales, por lo que se comprenderá que no prestarían atención a algo que impediría la labor pictórica de los indígenas en los conventos.

Nos dice textualmente: “Es indudable también que, tras las opiniones vertidas y las investigaciones realizadas en torno a la pintura mural monástica, ha habido una actitud discriminatoria al negar que el indígena, por el solo hecho de serlo, fue incapaz de realizar una obra de buena calidad y por esta razón se han asignado las pinturas ‘bien hechas’ a pintores extranjeros, en tanto que las que poseen errores,

incoherencias, defectos anatómicos y yerros de perspectiva, que están 'mal hechas', en suma, tienen que haber sido realizadas por indígenas o por esa supuesta 'masa anónima de pintores hispanos e indios' que comparten el mismo grado de inhabilidad que gratuitamente se les atribuye, pues tampoco hay pruebas para sustentar esta idea en la que imperan los prejuicios y el mismo criterio subjetivo con que se han juzgado la pintura mural y la escultura del siglo XVI" (p. 404).

Para concluir, transcribimos el breve epílogo con el que Constantino Reyes-

Valerio cierra su obra, pues nos parece que al manifestar la intención que lo anima, resume, a cabalidad también, la más grande virtud de su libro:

"Termina aquí un viaje a través del tiempo, para rehacer la historia de unos hombres no siempre apreciados en todo lo que fueron y menos aún por lo que hicieron.

Para estudiar tanto las esculturas de los conventos novohispanos y los templos como las pinturas murales, he tratado de aportar una metodología diferente a la tradicionalmente utilizada por los historiadores del arte,

en la cual se olvidan del hombre-artista para concentrar la atención en la pura obra.

El lector juzgará de los errores en que pude haber incurrido llevado por el interés y, también, por qué no decirlo, por el amor profesado a todo aquello que nos legaron frailes e indios. A unos y a otros se debió cuanto sobrevive, que es poco, comparado con lo mucho que fue y que no hemos sabido cuidar. Lo haremos el día en que cada uno de nosotros nos preocupemos, un poco siquiera, por todo lo que es nuestro".