

APUNTES SOBRE LA INFLUENCIA OCCIDENTAL EN LAS IMÁGENES DE ÁGUILAS Y JAGUARES EN LA PINTURA INDÍGENA DEL SIGLO XVI: EL CASO DE LA PINTURA MURAL DE LA ANUNCIACIÓN, CUAUHTINCHAN, PUEBLA

*Eleanor Wake*¹

Birkbeck College, Universidad de Londres

A mediados del siglo XVII², el Dr. Jacinto de la Serna, tres veces rector de la Universidad de México y extirpador infatigable de idolatrías entre los indígenas, encontró en manos de un conjurador un dibujo de un “ídolo” del siglo anterior (Figura 1). “Es vn idolo formado de la mitad de un aguila, y la mitad de un Tigre:” observó, “la figura del aguila á la mano derecha, y la del tigre á la izquierda...”³.

En la Figura 1, vemos claramente que las posiciones descritas por el Doctor no son correctas: el águila se encuentra a la mano izquierda y el jaguar a la de la derecha, al menos desde nuestra perspectiva. No obstante, De la Serna tuvo toda la razón: lo que él reconoció en el dibujo, al aparecer intuitivamente, era el sistema heráldico europeo, en donde los lados derecha e izquierda —por otro nombre diestra y siniestra— se designan desde el punto de vista del portador del escudo y no del observador. En esta lectura, por lo tanto, la figura del águila sí se encuentra al lado derecho del dibujo y del “tigre”. Y aquí podemos añadir que según las reglas de la heráldica el lado derecho (la izquierda desde nuestra perspectiva) es siempre la más fuerte en el sentido de que es considerado de mayor honor. Por lo tanto, si el

autor “idólatra” del dibujo del conjurador entendiera esta regla, en su conjuración quiso poner más énfasis en el rol del águila⁴.

Propongo que en su mayor parte el dibujo de De la Serna se derivó de un ejemplo de un grupo de escudos de armas introducido por Isabel la Católica y su consorte, Fernando, armas que siguieron empleando también Carlos V y Felipe II (Figura 2). El águila nimbada no es un águila imperial sino la de San Juan Evangelista, según se dice porque el libro bíblico de este santo era el preferido de Isabel⁵. El león representa el reino de León, y la

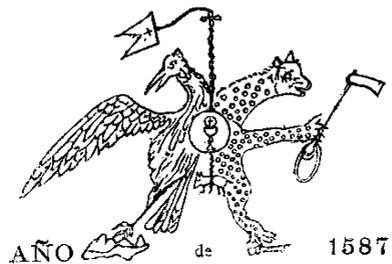


Figura 1. Conjurador basado en las reglas de la heráldica europea (Reproducida de De la Serna, 1953).

¹ La Dra. Wake falleció el pasado 15 de julio del 2013.

² El texto de De la Serna lleva fecha de 1656.

³ De la Serna, 1953: 79.

⁴ El sistema y la terminología de codificación de la heráldica euro-española son muy extensos y ampliamente expuestos en varias fuentes electrónicas (véase, por ejemplo, <http://www.heraldica.org/>). Aquí me limitaré a comentar sólo los detalles directamente relacionados con nuestro estudio.

⁵ http://es.wikipedia.org/wiki/%C3%81guila_de_San_Juan.

Escudo ornamentado con todas las divisas de Carlos I, como rey de España (época 1520-1530).



Figura 2. Escudo de armas ornamentado de Carlos V, 1520-1530. (Permiso de reproducción: Creative Commons; Attribution-Share Alike License.

estructura arquitectónica arriba en medio es el emblema del reino de Castilla.

Asimismo, De la Serna nombró los símbolos cristianos incorporados al idolo: los de la Eucaristía, una cruz con su banderilla, aparentemente al modo de la de San Juan Bautista, y, "...en la parte inferior en medio de las piernas del águila, y del tigre vn camero pendiente al modo, que se pinta vn tuson..."⁶ (es decir, un vellón). Este detalle también fue copiado de dichas armas modelo, siendo ello el emblema de la antigua Orden de Caballeros del Toisón de Oro, protectores de la iglesia.

Finalmente, al pie del ídolo venía escrita en náhuatl lo que De la Serna llamó "una invocación"⁷. Según su propia traducción: "Aquí se contiene y refiere lo que debe hazer, y creer el verdadero Christiano, para que obedesca, y entienda las palabras de Iesu Christo, y la intercession de la Virgen su bendita Madre". Podemos entender de las palabras del

conjurador que en el dibujo los directivos respecto a la veneración de Cristo y su madre eran claros para él, pero no tal vez para "...los que llaman tigres, y Aguilas plebeyos, y la gente inferior, y comun, y los debilitados pobres tullidos, y los que ocupan en el campo, y en los montes..."⁸. Según se entiende, esta observación parece referirse al sector de la población indígena que todavía seguía agarrada a sus creencias antiguas en lo que se trataba de águilas y jaguares. "[Y] desta manera mezclan las cosas diuinas, y de nuestra sagrada Religion con los abusos, y torpezas de sus idolatrias, teniendo por cierto, que vno y otro se puede usar, y vno, y otro es necesario"⁹.

En el mundo prehispánico, como bien sabemos, las figuras de águilas y jaguares, emparejados o por separados, asumían una gran importancia, incorporándose una variedad de significados muchos de los cuales todavía no entendemos con exactitud. El sistema iconográfico que incluía estos animales (con leones en lugar de los jaguares) en la heráldica europea también llevaba su propia codificación de significados y —siempre tratándolos en el contexto de género— sirve de buena comparación con el sistema de la escritura y lectura tradicional gráfica indígena. No hay que dudar que los intelectuales indígenas novohispanos sí llegaron a entender bien al sistema europeo. Los escudos de armas y otros símbolos y emblemas "políticos" del nuevo poder eran una presencia en su mundo que no podían ignorar. Por el contrario, es notorio el interés que tuvieron estos intelectuales en la heráldica, adaptando rápidamente sus reglas estructurales e iconográficas para crear emblemas comunitarios o escudos de armas personales, hasta a veces por su propia cuenta¹⁰.

⁸ De la Serna 1953: 80

⁹ De la Serna 1953: 81

¹⁰ Véanse Castañeda de la Paz (2009), y Castañeda de la Paz y Luque (2010) para unos ejemplos de escudos de

⁶ De la Serna 1953: 79

⁷ De la Serna 1953: 79

Asimismo, dicho sistema europeo fácilmente abría una puerta para las lecturas clandestinas —si así se deseaba hacer— o aculturativas dentro de las pautas de la sabiduría indígena. No obstante, “mezclar” es la palabra clave aquí. Si se mezclaran las cosas de las dos religiones, como señala el buen doctor extirpador, se lo hizo mezclando la codificación de las dos tradiciones.

Este breve estudio tiene el objetivo de reflexionar un poco más sobre el papel de las figuras de águilas y jaguares dentro del ámbito “religioso” de la expresión gráfica indígena del siglo XVI. El enfoque principal es la manera en que se manipularon la estructura y la codificación del sistema europeo para expresar ideas que eran más bien indígenas¹¹. Se examinarán brevemente los ejemplos de águilas y jaguares pintados en la iglesia de San Miguel Arcángel Ixmiquilpan, Hidalgo, con el fin de establecer el tipo de manipulaciones que introdujeron los pintores, para luego pasar al caso de Cuauhtinchan. Allí, comentaremos sobre dos imágenes del acervo de manuscritos pictográficos originarios del pueblo y su relación iconográfica con la pintura mural de La Anunciación de la Virgen en el claustro del convento de San Juan Bautista.

armas que pidieron la nobleza indígena a la Corona española. La incorporación de glifos y símbolos tradicionales es a veces muy ambigua, según la[s] lectura[s] que ellos permitan dar.

¹¹ Algunos investigadores han tocado el tema del uso indígena de la heráldica europea, pero no en el contexto que se pretende aquí. Véanse, por ejemplo, Castañeda de la Paz (2009); Castañeda de la Paz y Luque (2010) ya citados. Al mismo tiempo, hay que enfatizar que este estudio no tiene la intención de poner en tela de juicio las interpretaciones de otros. Como nos avisa Brotherson (1992: 50-73), la flexibilidad de las múltiples lecturas que ofrece el sistema de escritura icónico del antiguo México hace verdadero alarde de la escritura occidental.

San Miguel Arcángel Ixmiquilpan

Un poco antes de 1572, año en que se celebró el capítulo provincial agustino en Ixmiquilpan¹² un grupo de tlacuiloque reprodujo varias veces y a grandes dimensiones unas pinturas murales de águilas y jaguares en la nave de la iglesia agustina de San Miguel Arcángel Ixmiquilpan. Fueron aceptadas aparentemente sin dudas por las autoridades eclesiásticas y por ocupar principalmente los muros del área del sotocoro de un templo cristiano, no podemos dejar de verlas en un contexto “religioso”¹³.

Desde el punto de vista de la iconografía observamos que el trazo occidentalizado así como la disposición de las figuras adhieren bien al grupo de escudos isabelinos que hemos señalado como la fuente original (Figura 3-a). La Figura 3-b, que corresponde al sotocoro norte, muestra la prestada águila de San Juan Evangelista en posición explayada, en medio de dos jaguares ya desaparecidos (se ven solamente un fragmento de sus rugidos glíficos al lado izquierdo), y montada por encima de lo que era un glifo de altepetl (queda un caracol del glifo de agua original al pie del área dañada).

¹² Estrada de Gerlero 1976: 18. Esta autora cree que el programa de los murales debía de estar terminado para recibir al capítulo.

¹³ Las pinturas murales de Ixmiquilpan han sido estudiados por varios autores (para dar solo algunos ejemplos, véanse Carrillo y Gariel (1961); Estrada de Gerlero (1976); Pierce (1981); Debroise (1994); Wake (2000); Vergara (2010)). Aunque las interpretaciones se difieran entre sí en lo que se trata de detalles, y con la excepción de Albormoz, la mayoría está de acuerdo en que el tema principal es propaganda religiosa: la batalla bíblica en el cielo del bueno contra el malo, expresada en la forma de la Guerra Chichimeca y la participación de guerreros cristianizados de Ixmiquilpan contra las fuerzas chichimecas del demonio.

La pintura en el sotocoro lado sur (Figura 4), mantiene la misma occidentalización estilística y el mismo arreglo básico de figuras: un águila flanqueada por dos jaguares. El jaguar



Figura 3a. Escudo ornamentado de los Reyes Católicos, 1492-1504. (Permiso de reproducción: Creative Commons; Attribution-Share Alike License).



Figura 3-b. Ixmiquilpan, sotocoro norte. Águila explayada.

al lado izquierdo (desde nuestra perspectiva) adopta la postura heráldica de “rampante”, es decir, con las cuatro patas levantadas como si fuera atacando a algo o defendiéndose. No obstante, en la expresión pictográfica prehispánica encontramos posturas muy semejantes (Figura 5-a). En la Figura 4, el jaguar del lado derecho parece llevar la postura heráldica de “sentado”, aunque de nuevo existen paralelos con la pictografía tradicional (Figura 5b). En este mismo contexto es interesante señalar que el jaguar prehispánico sentado se muestra colorada el interior de la boca, al aparecer con la lengua saliente. Este detalle corresponde también a la expresión heráldica llamada “lenguado, armado de gules”, o sea, con lengua saliente y de color rojo (ver Figura 3a). Finalmente, y a pesar de los cambios



Figura 4. Ixmiquilpan, sotocoro sur. Águila flanqueada por dos jaguares y glifo de altepetl

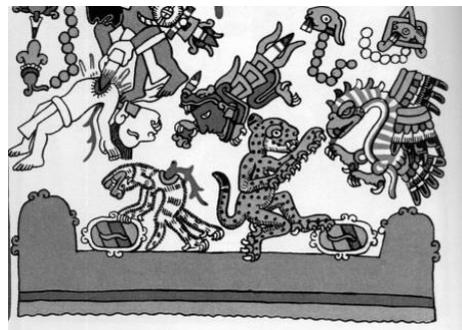


Figura 5a. Jaguar prehispánico en postura “rampante”. Códice Nuttall.



Figura 5b. Jaguar prehispánico en postura “sentado”, “lenguado con gules” (Tonalamatl Aubin).



Figura 5c. Águila y jaguar prehispánicos, con rugidos glíficos (caja azteca en Alcina Franch et al., 1992)

estilísticos y los paralelos con la pictografía antigua, los “rugidos” glíficos tan expresivos que dotaron los pintores de Ixmiquilpan a todos los ejemplos de estos animales se derivaron directamente de la tradición pictográfica

prehispánica (Figura 5c). El estilo de la filacteria renacentista que introdujo el invasor no tiene comparación.

Ahora bien, dentro de esta mezcla de codificaciones el caracol glífico que sobrevive al pie del águila explayada del sotocoro norte (ver Figura 3-b) nos señala la existencia de otras ideas introducidas por los pintores. El caracol nos indica que se pintó en ese lugar otro glifo de altepetl, haciendo así pares con el mismo glifo que aparece en el sotocoro sur (ver Figura 4). Pero este detalle parece constituir una importante reinterpretación indígena ya que el glifo de altepetl reemplazó la cola del águila. La transformación es confirmada en los escudos tallados en bajo relieve en la fachada de la iglesia que repiten la temática de las pinturas del sotocoro lados norte y sur respectivamente (Figura 6)¹⁴. Una posible lectura que explica el porqué de la modificación viene en la doble metáfora nahua, “alas de ave, cola de ave” que significa macehualli, o “Ay gente popular y republica”¹⁵. En el discurso huehuetlatolli al soberano nuevo se le insta a que extienda sus alas y su cola para proteger a los macehuales¹⁶. Asimismo los antepasados son invocados para en el altepetl llevar a “la gente común, los humildes guerreros águila, los humildes guerreros jaguares” debajo de sus alas y colas¹⁷. Sin adentrarme demasiado en otra interpretación de las pinturas en el sotocoro de la iglesia de Ixmiquilpan, parece muy posible que los pintores-tlacuiloque convirtieron el escudo de armas del “altepetl” isabelino en una narrativa a la indígena de la fundación y asentamiento del altepetl Ixmiquilpan. El águila

¹⁴ La mera presencia de los escudos tallados en la fachada nos muestran claramente que los artistas de Ixmiquilpan conocieron y emplearon el género de la heráldica en sus labores.

¹⁵ Códice Florentino, lib. 6, cap. 43, 1969: 244-245.

¹⁶ Códice Florentino, lib. 6, cap. 11, 1969: 57.

¹⁷ Códice Florentino, lib.6, cap. 24, 1969: 135, 137 (traducción mía del inglés).

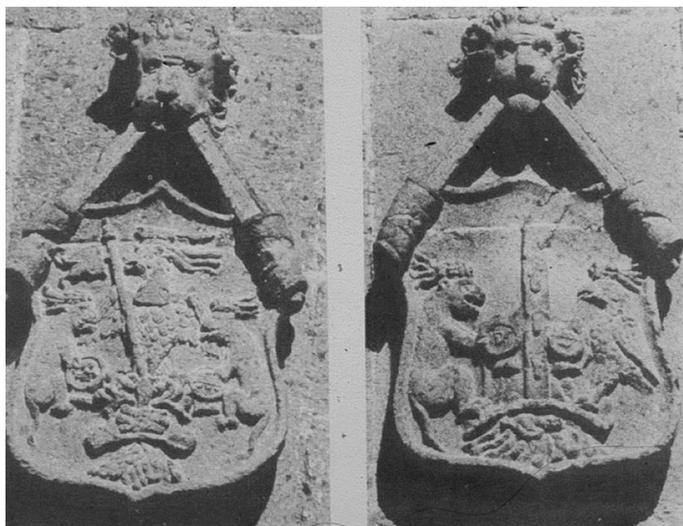


Figura 6. Ixmiquilpan, fachada de la iglesia. Escudos de armas indígenas tallados en relieve. (Reproducida de Reyes Valerio 2000).

de San Juan Evangelista, santo patrón de la Reina Isabel, fue reemplazada por el protector metafórico aviario de la tradición indígena.

San Juan Bautista Cuauhtinchan

En el acervo gráfico del siglo XVI del pueblo de Cuauhtinchan contamos con una serie de muestras que emplean imágenes de águilas y jaguares: el manuscrito llamado Historia tolteca-chichimeca (HTC); el Mapa de Cuauhtinchan 2 (MC2); la fuente labrada del claustro del convento franciscano de San Juan Bautista; y la pintura mural de La Anunciación de La Virgen del claustro bajo. Como los demás ejemplos dados en el presente estudio, todas son fechadas en la segunda mitad del siglo XVI¹⁸.

¹⁸ Según Ciudad Real (1993, I: 87) el claustro del monasterio de Cuauhtinchan estaba ya acabado cuando el Padre Ponde visitó la fundación alrededor de 1570. No menciona detalles decorativos.

Aunque con fuerte influencia del estilo gráfico europeo, en la HTC, dos de las representaciones de águilas y jaguares (ff. 20r-21r) muestran disposiciones rituales que corresponden a las tradiciones prehispánicas; difícilmente se puede encontrar alguna semejanza con la heráldica europea. No obstante, en el folio 19v (Figura 7) sí se puede apreciar su empleo. El águila y el jaguar flanquean la representación de una estructura arquitectónica europea que, en su contexto iconográfico, nos recuerda del emblema heráldico del reino de Castilla (ver Figura 2). Hasta parece que los dos glifos tipo “colli” —según Kirchoff *et al.*, el doble pico curvado de Colhuatepec Chicomoztoc¹⁹, el cerro de las

¹⁹ En la edición de la HTC de Kirchoff, Odema Güemes, y Reyes García se identifica el edificio como Chicomoztoc, leyéndose el doble glifo curvado por encima como Colhuatepec, o sea, en conjunto Colhuatepec-Chicomoztoc (HTC 1989, §.170). La pictografía ha sido interpretada por Bemal-García (2006: 305-306) como emblema europeizado de la fundación tolteca de Cholula. El texto alfabético que le acompaña no refiere a su temática. No obstante, es posible que el



Figura 7. Aguila y jaguar flanqueando un edificio europeo. *Historia Tolteca-Chichimeca*, f. 19v.

siete cuevas de salida de los cuauhtinchantlaca— se formaron en base de las borlas de armiño que sobremontan el castillo heráldico. Hay otros detalles, tales como las posiciones tomadas por los animales (el águila, posiblemente “perchado” (pero sin percha); el jaguar, “sentado-erecto”, o sentado en las ancas con las patas ligeramente levantadas) y el color de sus lenguas salientes (lenguados, armados de gules). De origen romano, la corona triunfal de laurel entra en la heráldica como símbolo de la victoria y/o del valor militar²⁰. Aquí tal vez se hace referencia a la valentía de los primeros cuauhtinchantlacas en su defensa de la ciudad sagrada de Cholula. Como recompensa

recibieron el vasto territorio que llegó a ser *altepetl* Cuauhtinchan.

La pila del claustro se compone de un águila montada por encima de una serie de cabezas de jaguar que sirven de surtidores del agua²¹. Desde luego es un detalle que podríamos llamar sincrético en su intención ya que uno de los atributos del jaguar en la época prehispánica era su asociación con el agua²². Además, el detalle cuadra con el simbolismo de la arquitectura del claustro en sí. Como Pablo Escalante ha observado, la fuente, junta con los aplanados de los muros cubiertos de gravilla de color rojizo, ofrece una lectura directa del topónimo compuesto “*Quauhtli ychan, ocelloit ychan...Tlatlauhqui tepexioztoc*” (lugar del águila, lugar del jaguar... la cueva roja”), según se especifica en la narrativa de la primera fundación de Cuauhtinchan en la HTC²³. Efectivamente, el claustro franciscano fue percibido como el cerro sagrado del pueblo, la llamada Barranca del Águila ubicada al norte

edificio europeo represente la iglesia de Cuauhtinchan, con sus dos torres inusuales, símbolo colonial tangible del doble cerro sagrado Colhuatepec-Chicomoztoc. Es decir, la imagen del HTC tiene que ver con la fundación cristiana de Cuauhtinchan modelada simbólicamente en el lugar de la primera “salida”, o renacimiento, de los ancestros. Identificado como “Calmecauacan” (Kirchhoff et alia, 1986: 194), un edificio de dos torres con un patio cuadrado delante aparece en el mapa de los linderos de Cuauhtinchan y Totomihuacan de la HTC (ff.32v-33r). Siguiendo las pautas de la cartografía indígena del siglo XVI, creo que también representa la iglesia de Cuauhtinchan; es decir, en este caso sirve para marcar la ubicación geográfica del pueblo.

²⁰ http://es.wikipedia.org/wiki/Corona_tr.

²¹ Existe otro ejemplo de jaguares-surtidores de agua en la también franciscana caja de agua de Tepeapulco (Hgo.).

²² Véase, por ejemplo, la imagen del dios Tláloc en el Códice Laud (p.45) donde aparece con yelmo y rugido de jaguar.

²³ Escalante 1997: 229-230; HTC 1989, §296, p. 193



Figura 8. Cuauhtinchan, claustro bajo. a) Pintura mural de La Anunciación de La Virgen con el águila y el jaguar flanqueante.

del pueblo actual, con su cueva y manantial: el original “agua-cerro” de la fundación de Cuauhtinchan²⁴.

En el claustro el águila y el jaguar asumen un papel importantísimo en la pintura mural de La Anunciación de La Virgen. Según Leibsohn, flanquean a los protagonistas cristianos como dos centinelas (Figura 8)²⁵. En términos comparativos, el mural pintado por encima de la puerta del refectorio de los frailes es muy pequeño y, por lo tanto, resulta más enigmático

²⁴ Todos los asentamientos territoriales se establecieron identificándose con un cerro cercano, considerado sagrado y símbolo del altepétl. Asimismo, el nuevo asentamiento con frecuencia tomó el nombre del cerro, como es el caso de Cuauhtinchan. En términos prácticos muchas veces el cerro, con sus aguas subterráneas, servía de recurso para sostener a las labores de cultivo del pueblo, así asegurando la supervivencia del mismo. En Cuauhtinchan, Konrad Tyrakowski (2003/2004: 224-225) observó que en una época unos conductos en el lado norte de la iglesia desviaron las aguas que entraron y salieron de la Cueva del Águila hasta el convento. El agua, no obstante, no es potable y sólo habrá servido para regar la huerta (Escalante 1997: 228-229). Por lo tanto, la desviación del agua servía con fines simbólicos también como parte fundamental de la reproducción cueva-claustro.

²⁵ Leibsohn 2009: 18

aún²⁶. Otras interpretaciones de la presencia de estos dos animales flanqueantes de La Anunciación han sido varias. Siguiendo la ideología prehispánica en transición a la cristiana, Constantino Reyes Valerio²⁷, por ejemplo, nos habló de la lucha entre la luz (el águila-sol) y las tinieblas (el jaguar-nocturno). Escalante opina que se relacionan directamente con los textos de tradición euro-cristiana, ofreciendo varios ejemplos de figuras sueltas (es decir, no emparejadas) de águilas y de leones invocados como símbolos proféticos del advenimiento de Cristo²⁸.

A primera vista, la pintura de La Anunciación, sin los animales flanqueantes (Figura 9), parece una copia directa de un grabado europeo. Sin embargo, como Escalante también ha mostrado²⁹ que existen adiciones indígenas, principalmente y para nuestros propósitos aquí, lo que puede ser un cojín de

²⁶ Recientemente se ha dado cuenta que la cola del águila llevaba una serie de glifos, ahora medio cubiertos por una restauración temprana (Nazario Sánchez, comunicación personal, marzo 2013).

²⁷ Reyes-Valerio 1967: 4-6

²⁸ Escalante 1997: 234-235.

²⁹ Escalante 1997: 231.

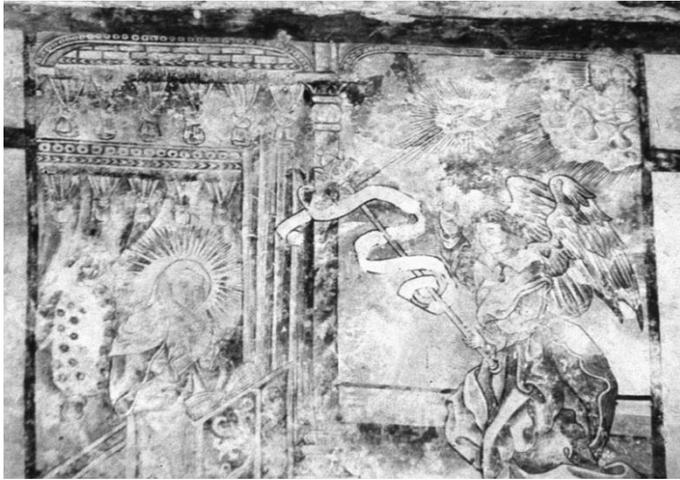


Figura 9. Cuauhtinchan, claustro bajo. Panel central de la pintura de La Anunciación de La Virgen.

piel de jaguar, o un bulto sagrado, que flota en el aire detrás de La Virgen, reemplazando al parecer el almohadón imperial de La Reina del Cielo que aparece en muchas interpretaciones artísticas europeas de la iconografía de La Anunciación³⁰. El mismo detalle del piel de jaguar aparece en el folio 16r de la HTC (Figura 10, realce A), que narra la salida de las siete cuevas de Colhuatepec-Chicomoztoc. Su trasplante al aposento de La Virgen de La Anunciación parece indicar una fuerte asociación percibida entre el renacimiento de los cuauhtinchantlaca chichimecas desde la matriz de Colhuatepec Chicomoztoc y el advento de Cristo.

Otro detalle indígena se encuentra en las posturas tomadas por la figura que abre la cueva y el Arcángel Gabriel. La manera en que ambos llevan sus bastones podría calificarse como “penetrante”. La figura que abre la cueva lleva en su mano izquierda una pluma como si fuera

parte de su genitalia (Figura 10, realce B), una expresión ritual que casi seguramente invoca la fertilidad, y que se ve en las representaciones de bailes rituales en los códices (Figura 11). El santo, con su bastón de lila que guía el espíritu santo a la impregnación de La Virgen, lo emula. Creo pertinente comentar también la corona del santo. Según podemos juzgar es el único detalle en color y por lo tanto concebido para consolidar algún concepto importante en la lectura de la pintura: para ello se empleó el azul turquesa, propio símbolo cromático del agua del sistema antiguo de la escritura indígena.

La pintura mural también cuenta con una lectura derivada de la heráldica. El jaguar, que se encuentra al lado “diestro”, el de más honor, adopta la posición de “sentado-erecto”, y el águila se puede calificar de “rampante”. Ambos animales son también lenguados, aunque posiblemente el color de gules se haya perdido. Ahora bien, en la pintura los dos grupos de protagonistas —los cristianos y los animales indígenas— se unen iconográficamente por sus atributos mayores o más llamativos: el jaguar y

³⁰

[http://www.theglobaldispatches.com/articles/iconography-of-the-annunciation.](http://www.theglobaldispatches.com/articles/iconography-of-the-annunciation)

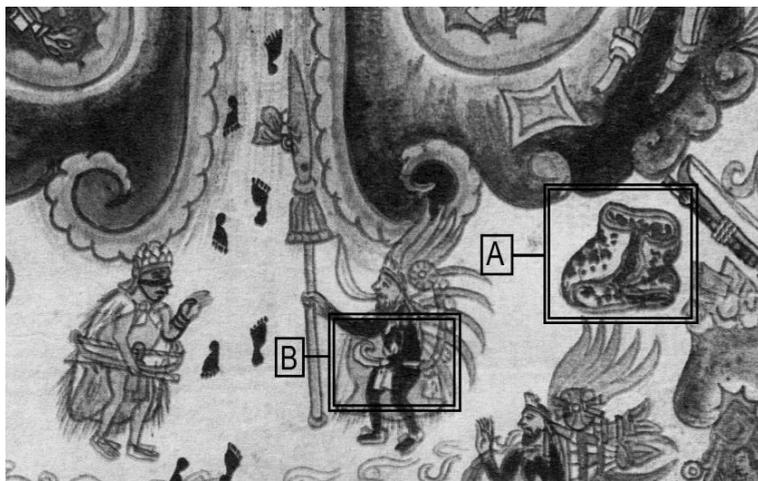


Figura 10. Salida de los cuauhtinchantlaca de la cueva de Colhuatepec-Chicomoztoc. Reales: A) la piel de jaguar flotante; B) la pluma-pene. *Historia tolteca-chichimeca*, f.16r.

su piel que deviene parte de la parafernalia de La Virgen mientras que las alas medio-explayadas del Arcángel Gabriel hace pares con las del águila a su lado. Al mismo tiempo, las figuras del arcángel y de La Virgen emulan las

posturas heráldicas del águila y el jaguar: Gabriel, como si estuviera saltando al aire, adopta una posición que podríamos llamar “rampante”, y, tal como el jaguar, La Virgen se encuentra de rodillas con las manos levantadas sobre el facistol.



Figura 11. Baile ritual con flor-pene. *Códice Magliabechiano*, f. 82r (reproducido de Hill Boone 1983).

En esta lectura el águila y el jaguar se pueden interpretar como los soportes, o tenantes periféricos, de lo que se llaman los “campos” internos del escudo. Unidos por sus atributos, y tal como el escudo de armas, no se les puede considerar adiciones a la pintura de La Anunciación sino una fusión conceptual de una y la misma cosa respectivamente. Por lo tanto estamos hablando de un solo grupo de protagonistas a nivel simbólico, es decir, el águila-arcángel y el jaguar-Virgen juegan el mismo papel, ahora como agentes principales de la fundación indo-cristiana del altepetl Cuauhtinchan³¹. Asimismo, en términos

³¹ Como Pablo Escalante (1997: 231) también ha señalado, los frisos de “discos” (ibid.), o círculos concéntricos, en el dosel de la Virgen y sobre el arco del aposento son diagnósticos glíficos de un edificio de alta

heráldicos, de nuevo tomamos nota que el aspecto acuático representado por La Virgen-Jaguar reside en el lado “diestro”, el de mayor honor.

Propongo que este arreglo gráfico por parte de los tlacuiloque de Cuauhtinchan era intencional y específico, por dos razones principales. En primer lugar, la pintura mural comparte importantes detalles gráficos y conceptuales con el Mapa de Cuauhtinchan 2 (MC2) que narra la ruta Chicomoztoc-Cuauhtinchan de los cuauhtinchantlaca en el siglo XII³². En el mapa, la cueva del águila se pintó en el centro del territorio delimitado de Cuauhtinchan, como punto simbólico de enfoque de la narrativa del asentamiento y fundación del altepetl. En el umbral de la cueva aparecen un águila y un jaguar (Figura 12), que en combinación leen “lugar del águila, lugar del jaguar”, parte del topónimo compuesto ya mencionado de Cuauhtinchan que se nombra en la HTC³³. A sus pies se ve el agua que se levanta en la cueva y sale fuera. Desde el punto de vista estilístico las figuras de los animales en el mapa son idénticas a las que flanquean La Anunciación. El jaguar también se encuentra al lado izquierdo, desde nuestra perspectiva, y ambos animales también adoptan las mismas posturas que vemos en la pintura mural. Además, el MC2 es el único en la serie de mapas de Cuauhtinchan que incluye una representación de tanto el águila como el jaguar. Estos factores tal vez sugieran que las dos pinturas son contemporáneas en su ejecución artística, o por casualidad fueron pintadas por el mismo tlacuilo. Sin embargo, creo que existe un vínculo ideológico que las une a otro nivel. Efectivamente, la imagen del cerro sagrado simbólico del altepetl Cuauhtinchan —su agua,

su cerro— se trasplantó iconográfica y conceptualmente a la de La Anunciación.

En segundo lugar, el empeño de los tlacuiloque para mantener La Virgen-Jaguar al lado izquierdo (desde nuestra perspectiva) fue tanto que pintaron la original escena renacentista al revés.

Aunque no era regla de doctrina, desde la época medieval temprana en adelante, y con pocas excepciones, la convención del arte bizantino y occidental era representar La Anunciación (del Arcángel) desde la izquierda³⁴. Esto se debe a la redacción de textos en griego y en latín de izquierda a derecha, a diferencia de los textos cristianos tempranos que se escribieron en hebreo y se leían de derecha a izquierda. Por lo tanto, el ojo europeo también se acostumbró a leer una narrativa gráfica de izquierda a derecha. En el caso del tema de La Anunciación, este modo de leer aseguraba que el ojo del lector se paraba en la figura de La Virgen, que caería a la derecha, quedándose ella el foco de atención del observador³⁵.

Es posible que se haya copiado la escena de La Anunciación directamente de una plancha de impresión, pero habría sido una labor difícilísima. Los toques indígenas que se añadieron y la postura manipulada de San Gabriel nos hacen pensar que sólo fue producida al modo de un grabado europeo original. En la biblioteca conventual de Cuauhtinchan habrían existido para consultar muchos ejemplos ya impresos de esta escena

³⁴ Véanse, por ejemplo, los célebres ejemplos de Sandro Botticelli (c.1489-90), Martin Schongauer (c.1484-5), y Albrecht Dürer (c.1511).

³⁵

<http://www.theglobaldispatches.com/articles/iconography-of-the-annunciation> y <http://art-history.concordia.ca/cujah/pieces/9-symbolism-in-narrative...>

jerarquía, o sea, un tecpan, sede de los gobernantes del altepetl.

³² Véanse Yoneda, 2005; Carrasco y Sessions, 2011.

³³ HTC 1989, § 296,p.193.



Figura 12. Detalle de la Cueva del Aguila, como símbolo del *altepetl* Cuauhtinchan. Mapa de *Cuauhtinchan 2*.

cristiana tan fundamental. Es también posible que la intención haya sido de facilitar una lectura indígena, es decir, de derecha a izquierda. Pero estando en el claustro, de tamaño muy pequeño, y posicionada en lo alto del muro, es dudoso que la pintura tuviera cualquier fin didáctico para un público en general.

La influencia del arte europeo sobre las tradiciones pictográficas de la época preconquista ha sido poco estudiada desde el punto de vista cultural. Reconocemos que los pintores-escribanos acogieron, con evidente facilidad, sus trazas estilísticas y convenciones particulares, entre éstas últimas las del género de la heráldica. Y para la gran satisfacción del invasor y su programa de aculturación, las emplearon en una multitud de proyectos. Sin embargo, el traslado cultural desde las formas prehispánicas hasta las formas occidentales se ve escurridizo. Dentro de la visión cultural del pueblo indígena, donde la imagen no se pintaba sino que se escribía, ¿cómo se percibió y asimiló al “arte” europeo, en todas sus formas y géneros? El hecho de que muchos de los pintores (sobre todo los que fueron responsables para el adorno de las iglesias y los conventos)

fueran capacitados en las técnicas de este arte en unos talleres especiales dirigidos por los frailes, no nos ayuda contestar a la pregunta, ya que los propios instructores tuvieron una definición predeterminada de lo que era el “arte” y esto es lo que enseñaron. Y por muy útil como medio de comunicación entre los indígenas que fuera, según su criterio, el sistema de escritura prehispánica —que insistieron en llamar “pinturas”— era probablemente una forma de “arte” también: el arte como ilustración, por ejemplo.

Al contrario de sus maestros frente a las “pinturas” indígenas, creo que los pintores indígenas coloniales llegaron a entender bien las definiciones europeas del “arte”. Pero los muchos casos en que se puede ver una pensada y concertada manipulación de sus formas e iconografía, con o sin la adición de detalles, glifos, o conceptos derivados de las convenciones prehispánicas, sugieren que también existiera un enfoque que no dejó de adherirse al propio sistema pictográfico indígena. “Leyeron” el arte europeo como si fuera un texto, y al reproducirlo lo “editaron”, a veces con glifos ya establecidos, a veces con unos nuevos creados de las formas europeas. En

otras palabras, crearon del arte europeo un sistema de escritura icónica “colonial”. Asimismo, la escritura icónica colonial pudo ofrecer más que una lectura, como parece ser el ejemplo de La Anunciación de Cuauhtinchan. Por un lado, y para los ojos poco atentos de los frailes, la pintura mural narra la historia bíblica establecida; por el otro, con sus toques y torzales, expresa la interpretación indígena de este evento. Desde el punto de vista cultural, estas interpretaciones y reinterpretaciones funcionaban a dos niveles: en un caso, el empleo de una nueva iconografía, con la adopción y adaptación de las formas del arte europeo; y en otro, conceptualmente, al hacer que dichas formas expresaran una interpretación indígena.

Bajo estas determinaciones, la pintura de La Anunciación de La Virgen de Cuauhtinchan fue muy cuidadosamente planeada. Fue modelada rigurosa e ingeniosamente en las reglas de la heráldica europea, probablemente porque éstas le daban una cierta autoridad de género en cuanto a la temática reinterpretada. La pintura también forma una parte integral del simbolismo de la arquitectura del claustro. Finalmente, guarda una relación directa con el panel central del Mapa de Cuauhtinchan 2, en el sentido de que es una traducción iconográfica al estilo “colonial” del mismo. Juntos, los tres arreglos —la fuente, La Anunciación, y el MC2— narran la fundación simbólica del *altepetl* Cuauhtinchan con su enfoque en el agua sustentadora. El estilo gráfico “colonial” de la pintura mural pone en su contexto la segunda fundación, pero los conceptos que carga no han cambiado. Y el águila y el jaguar sobreviven como protagonistas de una historia ya llamada “cristiana”.

Referencias

Alcina Franch, J., M. León-Portilla, y E. M. Moctezuma. Editores. 1992. *Azteca-Mexica*.

- Madrid & Barcelona: Sociedad Estatal Quinto Centenario/Lunwerg.
- Aubin, T.
<http://www.famsi.org/spanish/research>.
- Bernal García, M. E. 2006. "Tu Agua, Tu Cerro, Tu Flor: Orígenes y Metamorfosis Conceptuales del Altepetl de Cholula, Siglos XII y XVI," en *Territorialidad y Paisaje en el Altepetl del Siglo XVI*. Editado por F. Fernández Christlieb y Á. J. García Zambrano. Mexico, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Boone, E. H., y Z. Nuttall. 1983. *The Codex Magliabechiano and the lost prototype of the Magliabechiano group*. Berkeley: University of California Press.
- Brotherston, G. 1992. *Book of the Fourth World: Reading the Native Americas through Their Literature*. Cambridge: CUP Archive.
- Carrasco, D., y S. Sessions. 2011. *Cueva, ciudad y nido de águila: una travesía interpretativa por el Mapa de Cuauhtinchan núm. 2*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Carrillo y Gariel, A. 1961. *Ixmiquilpan*. México, D.F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Castañeda de la Paz, M. 2009. Central Mexican indigenous coats of arms and the conquest of Mesoamerica. *Ethnohistory* 56:125-161.
- Castañeda de la Paz, M., y M. Luque. 2010. "Privileges of the 'Others': The Coats of Arms granted to Indigenous Conquistadors," en *The International Emblem: From Incunabula to the Internet*. Editado por S. McKeown, pp. 283-316. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- Ciudad Real, A. d. 1993. *Tratado curioso y docto de las grandezas de la Nueva España*. Vol. 6. México, D.F.: Instituto de

- Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- De la Serna, J. 1953. "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*. Editado por F. del Paso y Troncoso, pp. 40-368. México, D.F.: Ediciones Fuente Cultural.
- Debroise, O. 1994. "Imaginario fronterizo/identidades en tránsito: el caso de los murales de San Miguel Itzmiquilpan," en *Arte, historia e identidad en América: visiones comparativas*. Editado por G. Curiel, R. González Mello, y J. Gutiérrez Haces, pp. 155-172. México, D.F.: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Escalante Gonzalbo, P. 1997. "El patrocinio del arte indocristiano en el siglo XVI. La iniciativa de las autoridades indígenas en Tlaxcala y Cuauhtinchan," en *Patrocinio, colección y circulación de las artes. XX Coloquio Internacional de Historia del Arte*. Editado por G. Cariel, pp. 215-235. México, D.F.: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Estrada de Gerlero, E. 1976. El friso monumental de Itzmiquilpan. *Actes du XLII Congrès International des Américanistes* 10:9-19.
- Kirchhoff, P., L. Odena, y L. Reyes. 1976. *Historia Tolteca Chichimeca*. México, D.F.: INAH-SEP.
- Leibsohn, D., y J. Pillsbury. 2009. *Script and Glyph: Pre-Hispanic History, Colonial Bookmaking and the Historia Tolteca-Chichimeca*. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.
- Nuttall, Z. 1975. *The Codex Nuttall: A Picture Manuscript from Ancient Mexico: The Peabody Museum Facsimile*. New York: Courier Dover Publications.
- Pierce, D. L. 1981. Identification of the Warriors in the Frescoes of Ixmiquilpan. *Research Center for the Arts and Humanities Review* 4:1-8.
- Reyes Valerio, C. 1967. Una pintura indígena en Cuauhtinchan. *Boletín del INAH* 29:1-6.
- . 2000. *Arte indocristiano*. México, D.F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Sahagún, B. d. 1963. *Florentine Codex: General History of the Things of the New Spain*. Santa Fe: The School of American Research and The University of Utah.
- Tyrakowski Findeiss, K. 2003. La difusión colonial del padrón urbano español en el espacio rural mexicano. *Boletín de la Real Sociedad Geográfica* 139:211-238.
- Vergara Hernández, A. 2010. *Las pinturas del templo de Ixmiquilpan ¿Evangélicización, reivindicación indígena o propaganda de guerra?* Pachuca: Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo.
- Wake, E. 2000. Sacred books and sacred songs from former days: sourcing the mural paintings at San Miguel Arcángel Ixmiquilpan. *Estudios de Cultura Náhuatl* 31:106-140.
- Yoneda, K. 2005. *Mapa de Cuauhtinchan núm. 2*. México, D.F.: CIESAS.