

# El ‘Arte Plumario’ y sus múltiples dimensiones de significación. La Misa de San Gregorio, Virreinato de la Nueva España, 1539 \*

Santiago Muñoz ☼

*Espacio estudiantil*

*The wider significance of the postmodern condition lies in the awareness that the epistemological ‘limits’ of those ethnocentric ideas are also the enunciative boundaries of a range of other dissonant, even dissident histories and voices.*

Homi Bhabha<sup>1</sup>

## Presentación

El ‘arte plumario’ se entiende como la elaboración de objetos por medio de plumas. Se habla de objetos puesto que, a pesar de ser las imágenes el tipo al que más importancia se le ha dado en el estudio del virreinato de la Nueva España, este término también abarca telas y diferentes tipos de ornamentaciones<sup>2</sup>. De la misma manera, ese ‘arte plumario’ está relacionado con tradiciones náhuas ‘prehispánicas’, siendo entendido como una expresión cultural indígena. Manifestaciones de ‘arte plumario’

\* Artículo recibido el 31 de enero de 2006 y aprobado el 7 de marzo de 2006.

☼ Estudiante de Historia de la Universidad de los Andes. Agradezco a Marta Herrera y a Francisco Ortega por su constante apoyo y sus valiosas enseñanzas.

- 1 “La más amplia relevancia de la condición posmoderna radica en la conciencia de que los ‘límites’ epistemológicos de esas ideas etnocéntricas son también las fronteras enunciativas de una serie de otras historias y voces disonantes, incluso disidentes”. BHABHA, Homi, “Introduction: Locations of culture”, en *The Location of Culture*, Nueva York, Routledge, 1994, pp. 4-5; mi traducción.
- 2 Bajo el título de ‘arte plumario’ normalmente se catalogan imágenes y se hacen análisis visuales, bien sea de telas, mosaicos u otro tipo de objetos.

se encuentran presentes también en otras partes de América, sin embargo, la mayoría de estudios sobre mosaicos se concentran en la actual región mexicana<sup>3</sup>.

Este artículo estudia el concepto de 'arte plumario' en cuanto referente historiográfico de unas obras producidas en el virreinato de la Nueva España entre los siglos XVI y XVII<sup>4</sup>. Si bien los términos parecen neutros, éstos están designando unas posiciones y unas maneras de entender ese tipo de expresiones. Tan sólo llamar 'arte' a esas imágenes tiene unas implicaciones cognitivas importantes, pues es un concepto eurocéntrico desarrollado para entender cierto tipo de expresiones 'estéticas' que surgen en un contexto sociocultural específico. Sobre esta base, este texto considera el concepto de 'arte plumario' como una manera de entender, desde la actualidad, esos objetos tan enigmáticos como lo son las imágenes elaboradas con plumas. Como se verá más adelante, las miradas historiográficas codifican el 'arte plumario' colonial a partir de aproximaciones iconográficas, que desvían la mirada de los contextos para remitir sus análisis a tradiciones europeas. Estas miradas asumen que la representación de motivos europeos por medio de la plumaria se convirtió en un espacio de 'aculturación' en donde los significados de la pluma se perdieron, para volverse simplemente contenedores de los mensajes iconográficos europeos.

En vista de estas limitaciones epistemológicas, partiendo del estudio de la Misa de San Gregorio se busca llamar la atención sobre las múltiples dimensiones de significado que se encuentran presentes en las imágenes elaboradas con plumas. Para ello, se propone tomar en cuenta aspectos como las técnicas de confección y los tipos de plumas que se utilizan junto con los colores, las formas y los motivos 'iconográficos' presentes en la imagen. Se trata de cuestionar la división entre contenido y forma, para recordar que son imágenes elaboradas con plumas, un elemento de significación que no se debe eludir. Ahora bien, el artículo tan sólo se presenta como un bosquejo inicial que, más que llegar a conclusiones concretas, permita abrir posibles caminos de lectura.

El artículo se divide en cinco apartes. El primero habla de la importancia de la plumaria para el imperio Mexica. Allí se muestra que la expansión de este imperio posibilita el

---

3 Existe una variedad de trabajos sobre 'arte plumario' en la Amazonia, véase, por ejemplo: RIBEIRO, Berta, *Arte Índia*, Río de Janeiro, FINEP, FAPERF, FADESP, 1986; MARTINEZ, Fernando, *Plumaria Amazónica*, Madrid, Museo Nacional de Antropología, 2002.

4 Este tipo de obras se extienden en el tiempo desde períodos 'prehispánicos' hasta la actualidad. Los siglos XVI y XVII son, sin embargo, el momento de una importante transformación: el comienzo de la elaboración de 'arte plumario' con motivos católicos.

acceso a tipos de plumas de diferentes ambientes y colores, se habla de las técnicas de elaboración de imágenes y se muestra la relación que se establece entre los tipos de pluma y la representación de los dioses. A partir de estos puntos, se explora la importancia de la pluma como marcador social y como elemento religioso ligado a la expansión Mexica. El segundo presenta una crítica al concepto de aculturación y a la búsqueda de significación solamente desde los referentes europeos. Se explica en qué consisten los análisis iconográficos y se dejan abiertas unas preguntas que se exploran en los siguientes apartes. En el tercero se relacionan estas aproximaciones al ‘arte plumario’ con otros enfoques sobre las manifestaciones pictóricas coloniales que dan luces sobre las múltiples dimensiones de significado presentes en las imágenes. En este aparte se presentan algunas herramientas conceptuales que ayudan a entender el tránsito del ‘arte plumario’ ‘prehispanico’ al colonial. Por último, se analiza la Misa de San Gregorio mostrando las limitaciones de los análisis iconográficos y resaltando la necesidad de tomar en cuenta los colores y los tipos de plumas como elementos activos de significación.

## 1. El ‘arte plumario’ de los Mexica

El ‘arte plumario’ se entiende, entonces, como la elaboración de objetos, principalmente imágenes, por medio de plumas. El uso de plumas y de técnicas asociadas con la construcción de imágenes estaba difundido desde bastante tiempo antes de la invasión española al virreinato de la Nueva España. El establecimiento de cronologías es, sin embargo, una cuestión difícil de abordar debido a la falta de fuentes, la mayoría quemada durante el siglo XVI. No obstante, varios autores relacionan la expansión del imperio Mexica con la proliferación de la plumaria. En este sentido, se dice que la expansión imperial durante el periodo de Ahuizotl (1486-1502) posibilitó el acceso a plumas de diferentes tipos y colores, lo que enriqueció la práctica de la plumaria<sup>5</sup>.

Se debe revisar, entonces, la situación ‘política’ de México antes de la invasión española. Al respecto, Charles Gibson muestra la escala de la densidad poblacional

---

5 MAGALONI-KERPEL, Diana, “Real and Illusory Feathers: Pigments, painting techniques, and the use of color in ancient Mesoamerica”, en *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, No. 6, 2006, Consultado vía web el 24 de abril 2006: <http://nuevomundo.revues.org/document1462.html>; ESTRADA DE GERLERO, Elena Isabel, “La plumaria, expresión artística por excelencia”, en *México en el Mundo de las Colecciones de Arte: Nueva España 1*, Vol. 3, México, Secretaría de Relaciones Exteriores, 1994, p. 74; Para una revisión del tema más detallada, y que plantea que el comercio de plumas antecede al imperio Mexica, BERDAN, Frances, “Circulation of Feathers in Mesoamerica”, en *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, No. 6, 2006, Consultado vía web el 24 de abril 2006: <http://nuevomundo.revues.org/document1462.html>.

y la diversidad de grupos en el valle de México. La población del valle “a principios del siglo XVI puede calcularse entre uno y tres millones de habitantes, y su densidad en unas 200 personas por kilómetro cuadrado -cifra sustancialmente más alta que la de la península ibérica entonces o ahora-”<sup>6</sup>. A su vez, la diversidad de grupos era tal que nueve grupos (otomíes, culhuaque, cuitlahuaca, mixquica, xochimilca, chalca, tepaneca, acolhuaque y mexica) “mantenían identidades separadas y reconocibles y constituían las divisiones étnicas básicas en tiempos de la conquista española”<sup>7</sup>. Estas separaciones tribales generaban un mapa denso y variado, en el cual las alianzas entre los diferentes grupos permitían establecer unidades políticas de tamaño y estabilidad variables. En el siglo XV, una alianza entre los náhuas de Texcoco y Tlacopan, dirigidos por los Mexica de Tenochtitlán, se consolidó y absorbió gran parte de los territorios del valle de México, creando grandes redes tributarias que iban a permitir el fortalecimiento del imperio Mexica de Tenochtitlán. La expansión de este imperio se conoce bajo el nombre de la Triple Alianza.

Mapa n° 1: El Valle de México



Fuente: GRUZINSKI, Serge, *La Colonización de lo Imaginario: Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI- XVIII* [1988], México, Fondo de Cultura Económica, 2004, p. 8.

6 GIBSON, Charles, *Los Aztecas bajo el Dominio Español: 1519-1810* [1964], México, Siglo XXI Editores, 1975, p. 9.

7 *Ibid.*, p. 13. Véase LOCKHART, James, *Los Nahuas después de la Conquista: Historia social y cultural de la población indígena del México central, siglos XVI-XVIII* [1992], México, Fondo de Cultura Económica, 1999.

Con la consolidación de la hegemonía de la Triple Alianza, varios factores contribuyeron a la expansión de la plumaria. El fortalecimiento de grandes redes de tributo permitió el acceso a plumas provenientes de diferentes tipos de ambientes y diferentes colores que enriquecieron la variedad cromática del ‘arte plumario’<sup>8</sup>. Sumándose a las redes tributarias, las redes comerciales encabezadas por los pochtecas también se intensificaron dando acceso a plumas con una variedad de colores incomparable con las que se consiguen en la actualidad<sup>9</sup>.

A su vez, el establecimiento de jardines de cría de aves en la ciudad de Tenochtitlán fue una importante fuente de plumas para los amantecas. Al respecto, dice Francisco López de Gómara:

Otra casa tiene Moctezuma con muchos y buenos aposentos [...] que caen a una huerta muy grande, en la cual hay diez o más estanques, unos de agua salada para las aves de mar, y otras de agua dulce para las de río y laguna, que vacían muchas veces y vuelven a llenar por la limpieza de la pluma. Andan por ellos tantas aves, que no caben dentro ni fuera; y de tan diversas formas, plumas y figuras, que llenaban de admiración a los españoles mirándolas, pues la mayoría de ellas no las conocían ni habían visto hasta entonces. A cada clase de aves les daban el cebo y pasto con que se mantenían en el campo; si con hierbas, les daban hierbas; si con grano les daban centli, judías, habas y otras cimientos [...] Había para el servicio de estas aves unas trescientas personas: unos limpian los estanques, otros pescan [...] <sup>10</sup>.

Se puede ver así la importancia de la cría de aves para los náhuas. Vale la pena preguntarse si una empresa de tales magnitudes respondía sólo a un atractivo estético, o si las relaciones de poder permeaban esas ‘estéticas’.

En este contexto, el barrio Amantla, situado en Tenochtitlán, se convirtió en el sitio de habitación de los oficiales de la pluma. Estos oficiales -quienes se llamaron amantecas por agruparse en este barrio- estaban a su vez integrados por un conjunto de prácticas

8 ESTRADA DE GERLERO, Elena Isabel, “La Plumaria...”, *op. cit.*, p. 75.

9 Debido al deterioro ambiental muchas especies de pájaros, que dotaban a los oficiales de plumas con gran variedad de colores, se han extinguido. OLVIDO MORENO, María, “Las Aves y la Conservación de la Plumaria”, en CASTELLO YTURBIDE, Teresa (ed.), *El Arte Plumaria*, México, Condumex, 1993, pp. 235-240.

10 LÓPEZ DE GÓMARA, Francisco, *La Conquista de México*, Madrid, Dastin, 2000, p. 180. Véase SAHAGÚN, Fray Bernardino de, *Historia General de las cosas de Nueva España*, 2 vols., Madrid, Alianza Editorial, 1988, T. 2.

divinas asociadas con su dios Cóyotl Ináhual. Fray Bernardino de Sahagún muestra cómo los amantecas no eran considerados como tal sólo por labrar la pluma, sino por practicar unas creencias y unos ritos en los que las plumas tenían una importancia fundamental:

Según que los viejos antiguos dexaron por memoria de la etimología deste vocablo amantécah, es que los primeros pobladores desta tierra truxeron consigo a un dios que se llamaba Cóyotl Ináhual. De las partes de donde vinieron lo truxeron consigo, y siempre le adoraron. [...]. Estos, desdeque asentaron en esta tierra y se comenzaron a multiplicar sus nietos y hijos, hicieron una estatua de madero labrado y edificáronla un cu. Y el barrio donde se edificó llamáronle Amantla. En este barrio honraban y ofrecían a este dios que llamaron Cóyotl Ináhual. Y por esta razón el nombre del barrio que es Amantlan, tomaron los vecinos el nombre de amantécah<sup>11</sup>.

De este modo, la importancia simbólica de la pluma se encontraba directamente relacionada con los dioses Mexica. En este punto, el tipo de pluma que se usara jugaba un papel particular:

Los dioses más importantes fueron asociados justamente con las aves más hermosas. Quetzalcóatl, dios del viento, era representado bajo la forma de una serpiente recubierta de plumas de quetzal. Huitzilopochtli, dios de la guerra, estaba relacionado directamente con huitzilín, el colibrí<sup>12</sup>.

A su vez, las plumas tenían entre los Mexica un papel importante como marcador social: quien las usaba era relacionado con la divinidad. Más aún, el amantecah debía pasar por un proceso de educación que le enseñara a manejar los códigos pictóricos indígenas, las técnicas de confección de imágenes y demás procedimientos necesarios; cuestión que sólo estaba a mano de la nobleza.

Las obras plumarias no eran simples medios estéticos para producir imágenes, sino que estaban cargados de un valor cosmológico importante y servían como medio de diferenciación social. Las técnicas desarrolladas para conseguir las plumas (ver imagen n° 1) muestran una vez más la monumentalidad de esta empresa:

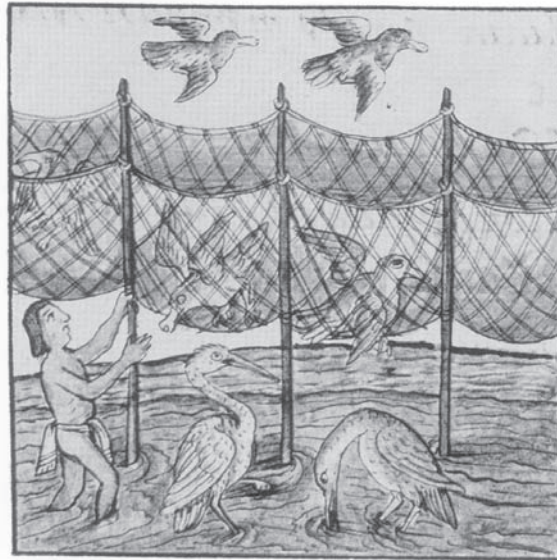
Las plumas eran obtenidas tanto de guajolotes y patos domesticados como de numerosas aves silvestres capturadas de diferentes maneras. Las

11 *Ibid.*, p. 579.

12 MARÍA Y CAMPOS, Teresa de, "Las Plumas Ricas, las Plumas finas", en CASTELLO YTURBIDE, Teresa (ed.), *El Arte Plumaria en México*, México, Fomento Cultural Banamex, 1993, pp. 27-41.

fuentes documentales mencionan el uso de redes, canastos, cerbatanas, dardos, flechas y trampas hechas de lazos y palos engomados en las que los pájaros se quedaban pegados sin poder reemprender el vuelo [...] Los pobladores idearon incluso métodos sofisticados. En algunos, los indígenas se metían al agua con la cabeza cubierta por grandes calabazos para así poder acercarse a los patos que nadaban en la superficie y atraparlos jalándolos fuertemente por las patas<sup>13</sup>.

Imagen n° 1: Cacería de patos, Códice Florentino, siglo XVI



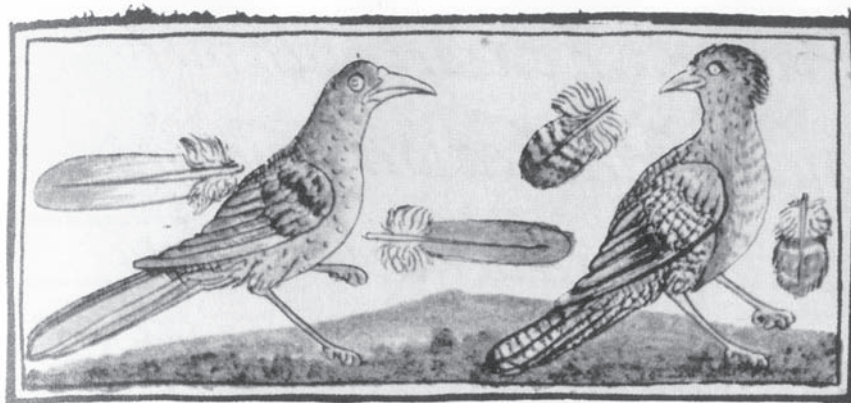
Fuente: MARÍA Y CAMPOS, Teresa de, *op. cit.*, p. 40.

La mayoría de estas técnicas servían para capturar a los animales vivos y, de acuerdo con la adaptabilidad que tuvieran en el cautiverio<sup>14</sup>, llevarlos a jaulas donde los desplumaban regularmente y los criaban, o los dejaban sueltos. Se llegaba al punto, incluso, de nombrar las plumas no sólo de acuerdo con el animal al que pertenecían, sino a la parte del cuerpo en la que se encontraban (ver imagen n° 2).

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>14</sup> Hay casos de plumas que pierden más fácilmente el color si se reproducen en cautiverio. OLVIDO MORENO, María, *op. cit.*, pp. 235-240.

Imagen n° 2: Las Partes de las Aves, Códice Florentino, siglo XVI



Fuente: MARÍA Y CAMPOS, Teresa de, *op. cit.*, p. 33

En cuanto a las técnicas de elaboración de imágenes, el dibujo era elaborado por un tlacuilo (pintor) en un papel de amate adherido sobre un soporte de papel de algodón. Luego se entregaba a un grupo de amantecas para que adhirieran las plumas siguiendo los dibujos. La única intervención de la que podían hacer uso los amantecas era cortar las plumas -con navajas de obsidiana- y de resto se limitaban a cogerlas con unas pinzas muy finas y pegarlas con un engrudo<sup>15</sup>.

Así pues, a la llegada de los españoles el 'arte plumario' era una manera de elaboración de imágenes estrechamente relacionada con la expansión de los Mexica sobre el actual territorio americano. De esta manera, se ampliaron las redes tributarias y comerciales y se abrieron espacios de cosecha de aves, lo que a posibilitó el acceso a diferentes tipos de plumas. Estas prácticas se intensificaron en el barrio de Amantla -lugar de asentamiento de los amantecas- quienes se identificaban no solamente por el oficio que desempeñaban, sino por las prácticas religiosas que ello conllevaba.

El significado de la pluma no respondía a una apreciación exclusivamente estética, sino que estaba asociada con las relaciones con los dioses, con la expansión imperial Mexica y con la jerarquización interna de la sociedad. En este sentido, en vista de un fenómeno como el 'arte plumario' se encuentra que las divisiones conceptuales tales como religión,

15 ESTRADA DE GERLERO, Elena Isabel, "La Plumaria" *op. cit.*, p. 74; GARCÍA SAIZ, Concepción, "Catálogo", en *Un Arte Nuevo para un Nuevo Mundo: La colección virreinal del Museo de América de Madrid en Bogotá*, Bogotá, Museo de Arte Colonial, 2005, p. 41.



sociedad, economía y arte se quedan cortas. Aquí lo económico no se separa de lo religioso, las técnicas de elaboración del producto, la estética de la política.

## 2. El ‘arte plumario’ colonial

Con la invasión española el ‘arte plumario’ fue objeto de cambios importantes, entre los cuales se encuentra su destinación a la representación de motivos católicos. Ante esta situación, algunos autores plantean que se dio una cristianización completa de la plumaria. Por este camino, Jorge Alberto Manrique caracterizó este nuevo espacio como un lugar de aculturación, en donde los náhuas vieron sus formas de significación extirpadas de las imágenes:

The indigenous American world became a world of neophytes [...] of course, in this transition to new forms some pre-Hispanic techniques persisted in ceramics, textiles, and lacquerwork and, most importantly in featherwork (feather mosaic) and corn-pith sculpture. But these techniques came to be used for objects whose forms were alien to the native tradition. Featherwork appeared on bishop’s miters, on altar silver, and in images copied from oil paintings, while corn pith was used to make life like figures of Christ and the saints<sup>16</sup>.

A partir de esta lectura del encuentro colonial, se empiezan a hacer análisis iconográficos de las obras plumarias. Las perspectivas iconográficas-iconológicas se entienden como aquellas que buscan los significados de los cuadros como sistemas cerrados de símbolos, en los cuales existen tres niveles: ‘significado natural’, que consiste en identificar en una representación aspectos de sentido literal (árboles, edificios...); ‘significado convencional’ que busca identificar temáticas específicas dentro de una tradición (Última Cena, Batalla de Waterloo, Misa de San Gregorio); y el ‘significado intrínseco’, propio de “la interpretación iconológica, que se distingue de la iconográfica en que a la iconología le interesa el ‘significado intrínseco’, en otras

16 “El mundo indígena americano se volvió un mundo de neófitos [...] claro, en esta transición hacia nuevas formas algunas técnicas prehispánicas persistieron en la cerámica, los textiles, objetos de laca y, en forma más importante en la plumaria (mosaicos de pluma) y escultura con tusa de mazorca. Pero estas técnicas empezaron a ser usadas para elaborar objetos cuyas formas eran ajenas a la tradición nativa. La plumaria apareció en las mitras de los obispos, en la vajilla de plata del altar y en imágenes copiadas de pinturas al óleo, mientras que la tusa de mazorca fue usada para hacer vívidas figuras de Cristo y de los santos”. MANRIQUE, Jorge Alberto, “The Progress of Art in New Spain”, en *Mexico: Splendors of Thirty Centuries*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Arts, 1990, pp. 237-238; mi traducción.

palabras, los principios subyacentes que revelan el carácter básico de una nación, una época, una clase social, una creencia religiosa o filosófica”<sup>17</sup>. De esta manera, el interés radica en deducir los mensajes simbólicos que transmite el cuadro, basándose en sus contextos de ‘producción’ como sistemas cerrados de significación. En otras palabras, se asume que la significación de la plumaria se pone en función de las creencias católicas, que la semiótica católica pasa por encima de la significación de la pluma, anulándola y mostrándola como una prueba más del éxito de la colonización<sup>18</sup>.

En lo que tiene que ver con ‘sistema cerrado de significación’, se asume una interpretación única de una obra, basada en una estructura específica. En un sistema cerrado de significaciones con tradición europea, la Virgen se leería a partir de las referencias bíblicas, se entenderían los valores que carga consigo y las connotaciones que implica. Ante este supuesto, surge la pregunta: ¿Podríamos decir que un indígena parado en frente de un cuadro de la Virgen deduce lo mismo que un español? En caso de que la respuesta fuera negativa, ¿qué pasa en los momentos históricos donde no existe tal sistema cerrado de significación? ¿Cómo se puede analizar ese ‘arte’ que se ubica en la base de interpretaciones múltiples?

### 3. Aproximación al ‘arte plumario’ desde el contexto colonial

Para abordar las preguntas esbozadas, se entiende el arte como producto simbólico estructurado por condiciones sociales, culturales e incluso estéticas propias de un determinado momento y un determinado lugar. Este aparte se enfocará en las características históricas de la transformación pictórica ocurrida en el valle de México después de la invasión española.

Antes de la conquista, durante el período de predominio Mexica, la imagen era producto de tradiciones de pensamiento indígena, estaba sujeta a técnicas de elaboración de imágenes náhuas, a las relaciones con sus dioses, a sus jerarquías internas, a sus intentos de expansión y a sus maneras de significación. Allí se marcó

---

17 BURKE, Peter, *Visto y no Visto: El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Editorial Crítica, 2001, p. 45. Nótese que los análisis a los que hacemos referencia en este artículo se paran en el análisis iconográfico, pues van a analizar las obras de acuerdo a sus referentes en sistemas de significación europeos (por ejemplo, identificando la escena de la misa de San Gregorio, los instrumentos de la pasión...).

18 Algunos de los estudios que abordan el ‘arte plumario’ colonial desde esta perspectiva son: ESTRADA DE GERLERO, Elena Isabel, “La Plumaria”, *op. cit.*, pp. 73-114; MANRIQUE, Jorge Alberto, *op. cit.*; GARCÍA SAIS, Concepción, *op. cit.*; y los ensayos orientados al análisis de las obras en: CASTELLO YTURBIDE, Teresa (ed.), *El Arte Plumario en México*, México, Fomento Cultural Banamex, 1993.

una manera de relacionarse con la imagen en las culturas indígenas de la región que estaba relacionada con las estructuras de poder en las que se sostenían.

Para los Náhuas las imágenes no eran simples objetos estéticos, sino que eran sistemas de comunicación, maneras de relacionarse tanto entre ellos mismos como con sus dioses. Implicaban también jerarquías específicas: los amantecas eran quienes tenían el derecho de elaborar imágenes plumarias, los tlacuilo los que podían hacer los dibujos; y para ello tenían que haber pasado por las ‘calmecac’<sup>19</sup>, en donde aprendían qué representar y cómo hacerlo. Tanto la tradición oral como la pictográfica, medios de comunicación por excelencia, estaban regidas por códigos y se utilizaban de acuerdo con la posición social que se tuviera y a lo que se quisiera transmitir. A su vez, el lector indígena era enseñado a descifrar estos códigos:

Sabido es que los glifos se ‘leían’ señalándolos con una varita, que textos prontuario bien pueden haber guiado el desciframiento de las ‘pinturas’, aportando aclaraciones, complementos de información, incluso lo uno y lo otro a la vez. Instruido en los ‘calmecac’, el ‘lector’ indígena solía afirmar: ‘soy cual florido papagayo, hago hablar los códices en el interior de la casa de las pinturas’. ‘Hacer hablar’, ‘decir lo que fue asentado en el papel y pintado’ equivalía a tomar de fuentes escrupulosamente memorizadas los elementos de una verbalización que derivaba de la explicación y de la interpretación, en la forma uniformizada de un discurso paralelo y complementario<sup>20</sup>.

La lectura indígena de las imágenes estaba codificada, llevaba consigo unos ‘implícitos’<sup>21</sup> y era tanto una expresión de una estructura, como una modificación de ella. Por medio de la expresión pictográfica los náhuas se relacionaban con un orden político, se situaban dentro de él, y lo alteraban.

Tras la victoria española y el establecimiento de su dominio, se dio un desgarramiento definitivo de las estructuras de poder anteriores. Se llevaron a cabo grandes quemas

19 “Templo escuela al que asistían principalmente los nobles”, SAHAGÚN, Bernadino, *op cit.*, p. 872.

20 GRUZINSKI, Serge, *op. cit.*, p. 22.

21 Se ha tomado la definición de ‘conocimientos implícitos’ de Mary Douglas: “their knowledge was not explicit; it was based on shared, unspoken assumptions”. DOUGLAS, Mary, *Implicit Meanings: Essays in Anthropology* [1975], Londres, Routledge-Kegan Paul, 1978, p. IX. Douglas muestra que la manera en la que se conoce el mundo está determinada por unos conocimientos implícitos que son producto y producen unas relaciones sociales. La percepción es estructurada por la posición que se tiene dentro de unas convenciones culturales y, a su vez, sostiene y cuestiona unos órdenes sociales.

de los archivos 'prehispánicos', destrucciones de templos, persecuciones a 'sacerdotes' indígenas y una serie de medidas con las que se buscaba la desestructuración de las formas de poder anteriores. Fue un período que se caracterizó por la cacería, pero también por la clandestinidad. En pocos años se abandonaron los santuarios en las ciudades para elegir lugares alejados y secretos en los que se estuviera protegido de la autoridad colonial. Sin embargo, aproximarse al periodo colonial sólo a partir de conceptos como persecución, destrucción y resistencia clandestina puede llevar a equívocos. Sobre este punto, James Lockhart ha mostrado la inconveniencia de orientar la discusión sobre el encuentro colonial en términos de conversión y resistencia. Si bien hubo espacios de resistencia absoluta, éstos generalmente se limitaban a la periferia. En los núcleos poblacionales más grandes se dio, en cambio, un proceso más complejo de consolidación del poderío español sobre estructuras de poder indígenas ya arraigadas en la población<sup>22</sup>.

Es aquí cuando es útil referirnos al 'mestizaje', a la articulación de modos de significación diferentes en unas circunstancias específicas. Siguiendo a Lockhart, la dominación española se consolidó sobre las estructuras sociales y culturales indígenas. Diferentes autores han mostrado cómo la colonización no se da como un proceso de conversión y aculturación, sino que se refiere a un mundo dinámico que se mueve entre fronteras difusas:

Cuando, en 1539, un pintor de Culhuacán, cerca de México, pintó la genealogía de su familia, representó "una especie de gruta en la que nacieron sus abuelos, y **también algunos dioses**". El pintor, don Andrés, provenía de una familia de sacerdotes próxima al antiguo soberano Mexica. Siendo francamente cristiano en 1539, el artista no por ello dejaba de tener un saber vasto y embarazoso<sup>23</sup>.

Se trata de un giro importante: si bien no se logró eliminar los imaginarios indígenas, se los hizo camuflar, esconder. Ahora no en el sentido de clandestinidad, sino en el de 'mestizaje', de 'hibridación'. El tránsito entre la producción 'prehispánica' de imágenes y la producción colonial, sería lo que Michel de Certeau llamaría el tránsito de la 'estrategia' a la 'táctica'. Se pasa de ser el 'productor' de normatividades, a habitar

22 LOCKHART, James, *op. cit.* pp. 291-300.

23 GRUZINSKI, Serge, *op. cit.*, p. 28. Este ejemplo también es presentado en HILL BOONE, Elizabeth, "Pictorial Documents and Visual Thinking in Postconquest Mexico", en HILL BOONE, Elizabeth y CUMMINS, Tom, *Native traditions in the Postconquest World*, Washington, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1998, p. 155. Consultado vía web en Abril 15 2005 en: [www.doaks.org/etexts.html](http://www.doaks.org/etexts.html)

las normatividades de *otros* desde lo propio. Se trata de encontrar maneras de vivir tradiciones sin que sean reconocidas y reprimidas por el poder. En palabras de de Certeau:

A una [estrategia, una] producción racionalizada, tan expansionista como centralizada, ruidosa y espectacular, corresponde *otra* producción, calificada de ‘consumo’: ésta es astuta, se encuentra dispersa pero se insinúa en todas partes, silenciosa y casi invisible, pues no se señala con productos propios sino en las *maneras de emplear* los productos impuestos por el orden económico dominante<sup>24</sup>.

Así, sigue de Certeau, “las **tácticas** del consumo, ingeniosidades del débil para sacar ventaja del fuerte, desembocan entonces en una politización de las prácticas cotidianas”<sup>25</sup>. Los códigos pictóricos indígenas dejan, entonces, de vivir bajo sus propias reglas. Se tienen que atener a esa producción centralizada; no siendo por eso asesinados. El ‘arte plumario’ debe adecuarse a una simbología europea; no queriendo decir esto que pierda sus *otras* significaciones.

Por esta línea, Tom Cummins se propone encontrar las particularidades -aparte de tiempo y espacio- del arte producido en América Latina, tan sólo para llegar a una respuesta paradójica: su particularidad radica en su inestabilidad inherente, al ser producto de un proceso histórico colonialista que es conflictivo y no es homogéneo: “it is an instability based upon multiple viewings arising from the social and cultural contestation within the historical conditions of colonialism”<sup>26</sup>. Para Cummins, las especificidades locales del arte colonial en las diferentes partes de América radican en la manera en la que las tradiciones locales van a confrontar esas relaciones de poder, esas normatividades europeas.

A partir de estos planteamientos se encuentra respuesta a una pregunta planteada en el aparte anterior: la predominancia de diversos sistemas de significación produce un sistema colonial ‘desgarrado’ y ‘desdibujado’ cuya “inestabilidad inherente” no se puede estudiar como un sistema cerrado. Por el contrario, se trata de mundos

24 CERTEAU, Michel de, “La Invención de lo Cotidiano”, en ORTEGA, Francisco (ed.), *Cuadernos Pensar en Público: La Irrupción de lo Impensado*, Bogotá, Editorial Javeriana, 2004, p. 243; cursivas en el original.

25 *Ibid.*, p. 249; la negrilla es mía.

26 “es una inestabilidad basada en las múltiples miradas que surgen de la confrontación social y cultural dentro de las condiciones históricas del colonialismo”. CUMMINS, Tom, *Imagined Relations: Colonial artists subjects and patrons*, Manuscrito, Chicago, 1995, p. 2; mi traducción.

intermediarios surgidos del encuentro conflictivo de estructuras de significación diferentes; en donde las fronteras se tornan difusas y se constituyen en el punto de partida de *otro* tipo de expresiones<sup>27</sup>. En el siguiente aparte se explorarán posibles caminos de respuesta a la segunda pregunta: ¿Qué pasa en los momentos históricos donde no existe tal sistema cerrado de significación? ¿Cómo se puede analizar ese 'arte' que se ubica en la base de interpretaciones múltiples?

#### 4. Análisis de la Misa de San Gregorio

La Misa de San Gregorio (imagen n° 3) es una obra plumaria que data de 1539 y cuya elaboración se remonta al taller franciscano San José de los Naturales. Este taller fue establecido en el antiguo 'totocalli'<sup>28</sup> tras su desaparición en 1521. La obra corresponde a Don Diego de Alvarado Huanitzin<sup>29</sup>, quien trabajó bajo la supervisión del sacerdote Pedro de Gante. Esto es lo que sugiere la insignia inscrita en el cuadro, que traduce: "He aquí para el pontífice Paulo III la más grande composición por el gobernador don Diego en la magna urbe de México de las Indias bajo el cuidado de fray Pedro de Gante [AD 1539]"<sup>30</sup>. El linaje de don Diego refleja un notable posicionamiento social: era nieto del emperador Axayacatl, hijo de Tezozomoc Aconahuacatl y una princesa de Ecateperc. Sobrino de Moctezuma II, quien lo había nombrado regidor de Tenochtitlan en 1520, y cuñado de Cuauhtémoc. La temprana elaboración de la obra, su lugar de producción (adaptación del antiguo totocalli al contexto colonial) y el 'linaje' de su autor ofrecen un primer acercamiento a la fuerte influencia Mexica que enmarca su proceso de confección.

---

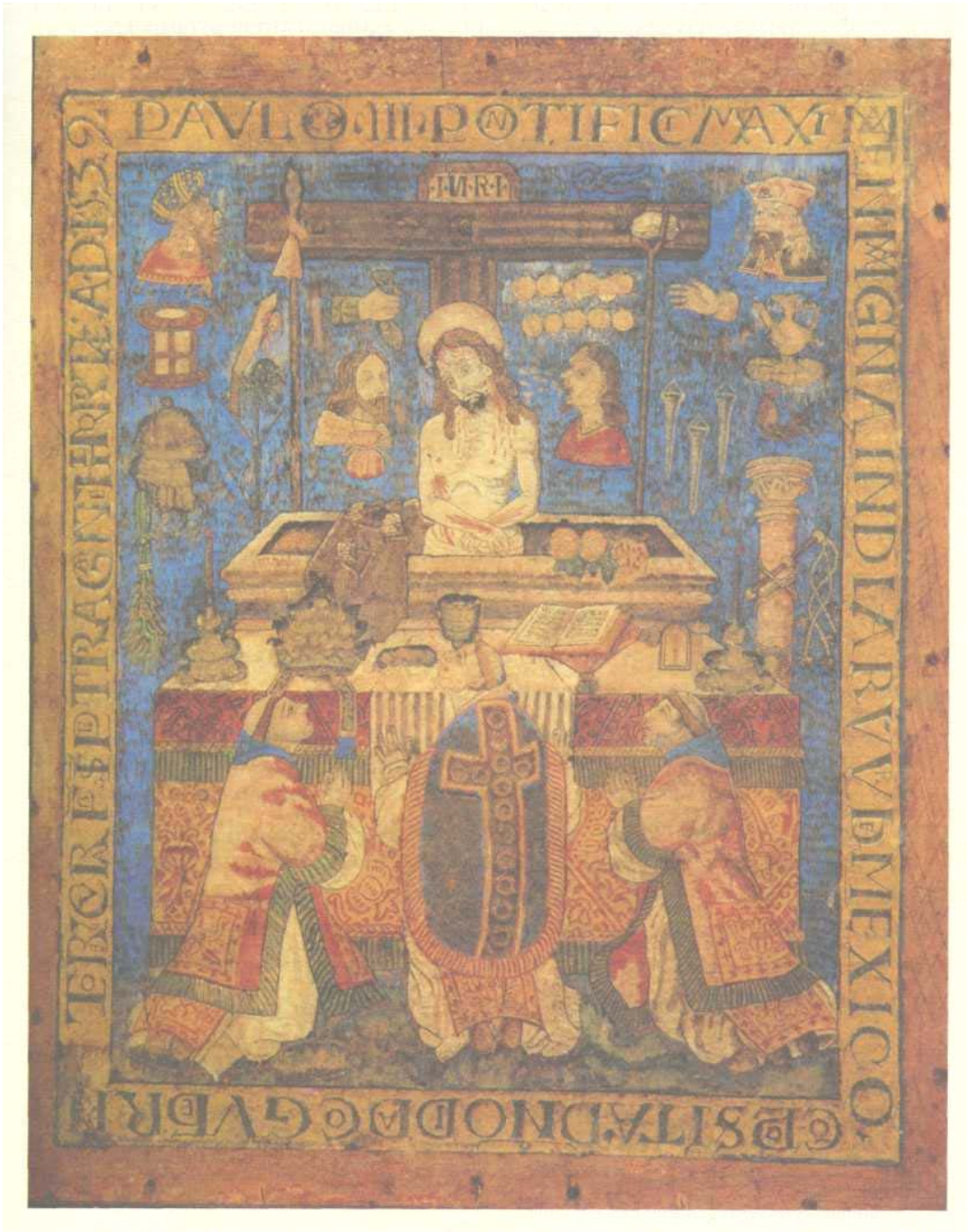
27 BHABHA, Homi, *op. cit.* pp. 4-5.

28 Uno de los jardines más importantes de Moctezuma en donde se criaban aves para desplumar.

29 Considero importante anotar que este dato [tomado de: ESTRADA DE GERLERO, Elena Isabel, *op. cit.*, p. 80] se debe tomar con cuidado, puesto que la autora señala como prueba única la inscripción en el texto. Así pues, como ya vimos, las obras plumarias eran por lo general elaboradas por grupos; lo que llevaría a asumir que Diego Alvarado Huanitzin era cabeza de un grupo de amantecas de San José de los Naturales.

30 ESTRADA DE GERLERO, Elena Isabel, "La Plumaria...", *op. cit.*, p. 80.

Imagen n° 3: La Misa de San Gregorio de Don Diego Alvarado de Huanitzin



Fuente: ESTRADA DE GERLERO, Elena Isabel, "La Plumaria...", *op. cit.*, p. 81.

La obra fue elaborada para regalársela al Papa Paulo III. Según Estrada de Gerlero, el regalo se puede interpretar de dos maneras: como muestra de gratitud y satisfacción por estar bajo el 'cuidado' de los franciscanos o como forma de agradecimiento por su reciente proclama aceptando la 'racionalidad' de los indios (y, por tanto, su capacidad de recibir los sacramentos)<sup>31</sup>. Sin embargo, aceptar estas explicaciones como única motivación del regalo lleva a desconocer otras razones que pueden estar detrás de la elaboración de la obra. Esta nunca llegó a su destino, probablemente por acción de los piratas, y actualmente se encuentra en el Musée des Jacobins en Auch, Francia.

Las características técnicas de la obra siguen los procesos de fabricación de la plumaria 'prehispanica', aunque está combinada con toques de pintura en sus contornos<sup>32</sup>. Una aproximación iconográfica-iconológica analizaría el cuadro como un sistema cerrado de significación que se despliega en tres niveles: el 'significado natural' (pre-iconográfico), el 'significado convencional' (iconográfico) y el 'significado intrínseco' (iconológico). El nivel preiconográfico radica en identificar los objetos (altar, columna...) y la situación (una misa). El iconográfico considera la escena particular que se está representando. Respecto a este nivel, el mosaico de plumas representa el motivo de la 'Misa de San Gregorio'. En la escena se representa a San Gregorio el Grande (papa del siglo VI), cuando uno de los asistentes a la ceremonia duda de la presencia real del cuerpo de Cristo en la hostia, el papa ora por un signo divino y recibe una visión de Cristo saliendo de un sarcófago mostrando sus estigmas y rodeado de los instrumentos de la pasión<sup>33</sup>.

De esta manera, se puede ver a Jesús en el centro saliendo del sarcófago, rodeado por los instrumentos de la pasión: la columna dórica con el látigo, los tres dados, los tres clavos, el martillo, el alicate, las treinta monedas, el sudario, el lavatorio, el gallo, la esponja, espada, linterna y el ramo. A partir de estos elementos, el cuadro relata la historia de la vida y muerte de Jesús desde el domingo de ramos. Aparecen el casco y la linterna simbolizando la llevada de Jesús por parte de los romanos; aparece el gallo que cantaría tres veces antes de que alguno de los discípulos traicionara a Jesús; aparece la lanza con la que lo chuzan; aparecen el martillo, los clavos y la cruz, con

31 ESTRADA DE GERLERO, Elena Isabel et al., "The Mass of St. Gregory", en *México: Spkndors of Thirty Centuries*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Arts, 1990, pp. 258-260 y ESTRADA DE GERLERO, Elena Isabel, "La Plumaria...", *op. cit.*

32 BERGEAUD, Claire y VINCENT, Frédérique, "Feather Stories: The Saint Gregory Mass and the Ecoen Triptych", en *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, No. 6, 2006, Consultado vía web el 24 de abril 2006: <http://nuevomundo.revues.org/document1462.html>.

33 DUCHET-SUCHAUX, Gastón y PASTORE AU, Michel, *Ylammation Iconographic Guides: The Bible and the Sainls*, París, 1994, p. 165.



los que lo crucifican. Más aún, lo rodean dos de sus discípulos, el que parecería ser Juan está a su izquierda mientras que Judas estaría a su derecha sosteniendo la bolsa de las monedas<sup>34</sup>. En el altar reposan el pan, el cáliz, una Biblia, una mitra y unas velas. En frente del altar, está San Gregorio rodeado por dos obispos.

Según una lectura iconográfica, el cuadro relata la historia de la aparición de Jesús -con los elementos de la pasión- frente a la petición de San Gregorio. Desde una perspectiva iconológica, el tema seleccionado era bastante común en los siglos XV y XVI, debido a las discusiones que se dieron en torno a la corporeidad de Cristo en la hostia, si era simbólica o física y, por ende, si su consumo constituía una forma de antropofagia<sup>35</sup>. El tema se constituye, entonces, en una tradición apócrifa que resalta la presencia corpórea de Cristo en la hostia en el momento de la consagración. En la época, esta representación se inserta en el interés de reafirmar el ritual litúrgico y la comunión, una labor fundamental en la evangelización de indígenas del siglo XVI.

Por otro lado, están los ‘elementos de significación indígena’ dentro del cuadro. Como muestra Estrada de Gerlero, la presencia de trece discos en la manta de San Gregorio puede representar los chachilhuite de la tradición ‘prehispanica’<sup>36</sup> (imagen nº 4). Los chachilhuite son piedras de jade perforadas en su interior, que están relacionadas con la diosa del agua, cuya “falda es de chachihuite”<sup>37</sup>. Esto remite a la identificación del punto central del cosmos -representado en las tradiciones mesoamericanas por una piedra verde preciosa- con la figura de San Gregorio<sup>38</sup>. En tal caso convendría preguntarse si lo que buscó el amanteca fue dar validez e importancia a la representación de San Gregorio.

Se aprecia también la inclusión de dos piñas a la izquierda de Jesús (imagen nº 5) y una tercera en el bordado de la tela que desciende por el altar (imagen nº 6). No es suficiente, sin embargo, anotar su presencia “como nota exótica”<sup>39</sup>, es necesario buscar

34 Resulta llamativo que Judas se encuentre a la derecha de Jesús, mientras que Juan se ubique a su izquierda. Esto se puede explicar en buena medida por el hecho de que la imagen es anterior al Concilio de Trento, cuando la reglamentación de la simbología no era tan rígida.

35 STEFANIAK, Regina, “Replicating Mysteries of the Passion: Rosso’s dead christ with angels”, en *Renaissance Quarterly*, Vol. 45, No. 4, 1992, pp. 677-738.

36 ESTRADA DE GERLERO, Elena Isabel et. al., “The Mass of St. Gregory”, *op. cit.*, p. 259.

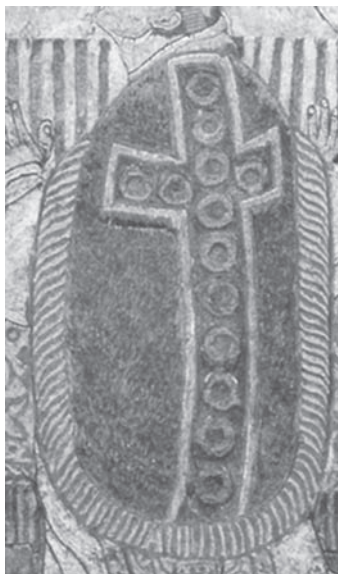
37 SAHAGÚN, Fray Bernardino de, *op. cit.*, p. 880.

38 FLORESCANO, Enrique, *Memoria Mexicana* [1987], México, Fondo de Cultura Económica, 2002, pp. 16 y 115.

39 “Como notas exóticas, aparecen tres piñas (falta una cuarta) a manera de ofrenda”. MARTÍNEZ DEL RÍO DE REDO, Marita, “La Plumaria Virreinal”, en CASTELLO YTURBIDE, Teresa (ed.), *op. cit.*, p. 119.

sus posibles conexiones con la cosmología Nahua teniendo en cuenta, por ejemplo, la importancia de la piña como alimento único durante la creación del segundo sol, el Sol del Viento (Nahui Ehécatl)<sup>40</sup>.

Imagen n° 4: La Misa de San Gregorio: detalle de los Chachilhuite



Fuente: ESTRADA DE GERLERO, Elena Isabel, "La Plumaria...", *op. cit.*

Imagen n° 5: La Misa de San Gregorio: detalle de dos piñas



Fuente: ESTRADA DE GERLERO, Elena Isabel, "La Plumaria...", *op. cit.*

---

40 FLORESCANO, Enrique, *op. cit.*, p. 102.

Imagen n° 6: La Misa de San Gregorio: detalle de piña



Fuente: ESTRADA DE GERLERO, Elena Isabel, “La Plumaria...” *op. cit.* p. 81.

En cuanto a la decoración de las mantas de los sacerdotes y de la tela que desciende frente al altar (imagen n° 7), se puede pensar que constituye un espacio de intervención e interpretación de los amantecas: “The elaborate designs on the deacons’ dalmatics and on the altar frontal show the amanteca’s interpretation of European textile motifs”<sup>41</sup>.

Así pues, la Misa de San Gregorio se puede leer a partir de un análisis iconográfico europeo, como lo hace Estrada de Gerlero, remitiendo la simbología a un contexto europeo. Se omitiría de esta forma el dar cuenta de las *otras* significaciones que parecieran estar presentes en el cuadro. Se podría remitir a la presencia de motivos simbólicos indígenas en el mosaico aún sin dar cuenta de la complejidad de un cuadro elaborado con plumas.

41 “Los elaborados diseños en las dalmáticas de los diáconos y en el frontal del altar muestran la interpretación del amanteca de los motivos de los textiles europeos”. ESTRADA DE GERLERO, Elena Isabel et. al., “The Mass of St. Gregory”, *op. cit.*, p. 259; mi traducción.

Imagen n° 7: La Misa de San Gregorio: detalle de la decoración de las mantas de los sacerdotes y de la tela que descende frente al altar



Fuente: ESTRADA DE GERLERO, Elena Isabel, "La Plumaria..." *op. cit.*

¿Cómo dar cuenta, entonces, de la complejidad del cuadro? ¿Se tratará tan sólo de ubicar un par de piñas y unas flores para sugerir que es un 'híbrido'? ¿Cuál sería la importancia de dar una nueva mirada sobre este objeto?

Como se ha sugerido, si se asume el cuadro exclusivamente como parte de sistemas de significación europeos (en términos de San Gregorio, Jesús, la Biblia...), se estaría reproduciendo la idea de una dominación colonial completa y unificadora. Se le negaría el espacio a *otro* tipo de expresiones que pueden estar latentes. Tampoco podemos simplemente contentarnos con enumerar un par de rasgos alternos que parecen ser periféricos a los sistemas de significación dominantes. La importancia de una nueva mirada es de extrema importancia, pues a pesar de las dificultades que puede acarrear, se trata de devolver la agencia a actores que han sido considerados ausentes. Por ello, en lo que sigue daré unos lineamientos útiles para una reformulación del concepto que se ha tenido de 'arte plumario' en la historiografía.

En esta dirección, un primer paso es incluir los parámetros indígenas para la configuración de imágenes. Se debe tener en cuenta que los náhuas contaban con unos sistemas de significación fuertemente arraigados que no cedieron el terreno pasivamente a los invasores. La utilización de la pluma en las tradiciones náhuas estaba íntimamente ligada a la relación que se iba a tener con la divinidad. La pluma no era una tinta más, sino que estaba cargada de un sentido especial. Ante este punto los estudios iconográficos parecen quedarse bastante cortos. En otras palabras, lo que estos estudios consideran tan sólo una 'forma', para los náhuas es, a la vez, un contenido.

Por el otro lado, enfatizar en este punto necesita también resaltar las características pictóricas de la imagen, pues si bien la imagen se ‘lee’, no se lee de la misma manera que un texto:

Pero si las pinturas son más que listas, es porque también poseen una dimensión visual que en ocasiones se ha subestimado. Además de textos, las ‘pinturas’ son imágenes y exigen que se les considere como tales. Vale decir que competen tanto a la percepción como a lo conceptual. Dimensión que resulta problemática pues si la percibimos de manera intuitiva, es difícil verbalizarla y, por tanto, transcribirla. Digamos que pertenece a las combinaciones de formas y colores, a la organización del espacio, a las relaciones entre las figuras y el trasfondo, a los contrastes de luz y tonalidad, a las leyes geométricas elegidas y empleadas, al movimiento de la lectura, a la móvil densidad de las representaciones<sup>42</sup>.

La importancia de tomar en cuenta estas dimensiones pictóricas es crucial y, en este sentido, no conviene desestimar la riqueza cromática de la Misa de San Gregorio. Sobre este punto, es importante recordar la constante alusión a los colores que se encuentra en los relatos de Sahagún y la significación de esos colores para los náhuas, significaciones por las que los ojos españoles pasaban por encima.

*Y en su tiempo, descubrió él además  
muy grandes riquezas,  
jades, turquesas genuinas,  
el metal precioso, amarillo y blanco,  
el coral y los caracoles,  
las plumas de quetzal  
y del ave turquesa,  
las de las aves roja y amarilla,  
las del tzinitzcan y del ayocuan.*

[...]

*Muy grande era el tolteca  
En todas sus creaciones,  
En lo que sirve para comer, para beber, objetos de barro verdeazulados,  
Verdes, blancos, amarillos, rojos,  
Y todavía de otros colores<sup>43</sup>.*

42 GRUZINSKI, Serge, *op. cit.*, p. 22.

43 ANÓNIMO, *Cantos y Crónicas del México Antiguo*, Edición de LEÓN-PORTILLA, Miguel Antonio, Madrid, Dastin, s. f., p. 211.

En el caso particular del azul que predomina en la Misa de San Gregorio (imagen n° 3), éste es de gran importancia en la plumaria indígena por estar relacionado con el nacimiento de Huitzilopochtli:

Los relatos cosmogónicos nauas refieren a que una pareja divina le dio origen al mundo: *Tonacatecutli* y *Tonaciuatl*, un desdoblamiento de su dios principal, *Ometéotl*. A semejanza de *Ometéotl*, esta pareja es autocreada, eterna y la fuente original de la vida. Moraba en el lugar más alto del cielo, en el decimotercer piso, donde dio origen a cuatro deidades, cada una identificada por un color: Tezcatlipoca (rojo), Tezcatlipoca (negro), Quetzacoatl (blanco) y Huitzilopochtli (azul).<sup>44</sup>

Se encuentra la misma relación en el siguiente aparte:

*En ese momento nació Huitzilopochtli,  
se vistió sus atavíos,  
su escudo de plumas de águila,  
sus dardos, su lanza-dardos de turquesa.  
se pintó su rostro  
con franjas diagonales,  
con el color llamado "pintura de niño".  
Sobre su cabeza colocó plumas finas,  
se puso sus orejeras.  
Y uno de sus pies, el izquierdo era enjuto,  
llevaba una sandalia cubierta de plumas,  
y sus dos piernas y sus dos brazos  
los llevaba pintados de azul<sup>45</sup>.*

A su vez, la pluma de color azul refleja la materialización de lo divino en la imagen: "the blue mosaic surfaces of feathers are a material, symbolic means to provide images with a divine power; the feathers are in deed [sic] the essence of the divine being materialized in the image"<sup>46</sup>. La relación que plantea Magaloni-Kerpel es central para la argumentación que aquí se desarrolla, pues plantea una conexión entre el uso de la pluma y la transustanciación (materialización de la presencia divina). Esto

44 FLORESCANO, Enrique, *op. cit.*, p. 100.

45 ANÓNIMO, *op. cit.*, p. 67.

46 "las superficies azules de los mosaicos de plumas son un medio material y simbólico de proveer a las imágenes con un poder divino; las plumas son de hecho la esencia del ser divino materializado en la imagen". MAGALONI-KERPEL, Diana, *op. cit.*

remite inmediatamente a la escena de la Misa de San Gregorio, en la cual se resalta la transustanciación al reafirmar la conversión del pan y del vino en el cuerpo y sangre de Cristo y destacar corporeidad del mismo en la hostia. Esto sugiere la hipótesis de que se estuviera asociando la transustanciación de la pluma en Huitzilopochtli con la de la hostia en Cristo.

Si se compara la imagen plumaria con la representación de Colyn de Coeter de la Misa de San Gregorio (Bruselas, 1502-1504), se encuentra que, aunque a grandes rasgos aparentemente comparten la misma simbología (a excepción, por ejemplo, de las pinas y las flores), la tonalidad y la riqueza cromática presentan fuertes variaciones, siendo mucho menos intensa en el segundo caso (ver imágenes n° 8 y 9).

Imagen n° 8: La Misa de San Gregorio de Colyn de Coeter



Fuente: Imagen tomada de: *Tapestry in the Renaissance: Art and Magnificence*, en <http://www.metmuseum.org/special/Tapestry/12.r.htm>, consultado el 15 de Mayo del 2005.

Imagen n° 9: Detalle de La Misa de San Gregorio de Colyn de Coeter



Fuente: *Tapestry in the Renaissance: Art and Magnificence*, en <http://www.metmuseum.org/special/Tapestry/12.r.htm>, consultado el 15 de Mayo del 2005.

Cómo aproximarse al sentido e implicaciones de esta riqueza cromática sigue siendo una cuestión por resolver; lo que cabe hacer, por ahora, es notar su presencia y su vigencia. Se debe entender en todo caso que puede llevar a otras maneras de significación que rebasen los contenidos tradicionales de la simbología europea.

En una aproximación que diera cuenta de la complejidad del cuadro, sería necesario tener en cuenta los tipos de plumas y los procesos técnicos utilizados para construir la imagen con relación a los colores. Como vimos, los procesos de confección de imágenes, la recolección de las plumas y los tipos de plumas que se utilizan no son aspectos vacíos, sino que tienen implicaciones simbólicas<sup>47</sup>. En este caso, por ejemplo,

<sup>47</sup> Es importante mencionar la excelente argumentación de Magaloni-Kerpel, quien muestra la importancia simbólica de la pluma y el color de la misma. La autora argumenta que las plumas y sus colores no se utilizan para ilustrar los conceptos creados por medio del dibujo, sino que se constituyen en un medio de expresión y reflejan categorías culturales por sí mismas. De esta manera, la pluma se concebía como 'preciosa' de acuerdo con dos factores: su color y el significado del pájaro y la región geográfica de la que provenía. Aquí se ve, de nuevo, la importancia de estudiar en conjunción los tipos de pluma con el color que se utiliza. MAGALONI-KERPEL, Diana, *op. cit.*



si se tuviera la información sobre los tipos de pluma utilizados en la obra se podría encontrar si existe una relación con el colibrí, el cual, como el color azul, estaba relacionado con Huitzilopochtli. Si este fuera el caso, necesariamente se debería mirar la importancia de Huitzilopochtli como el dios protector de los Mexica, y el auge de su representación en época de la invasión española<sup>48</sup>.

Es de resaltar, entonces, que la Misa de San Gregorio es una escenificación de una temática europea por medio de técnicas de elaboración de imágenes indígenas. Se trata de un intento de ‘conjunción’ de unas significaciones europeas con unas significaciones indígenas. Conjunción o disrupción; se trata, en últimas, de una obra que representa un proceso histórico complejo que siempre que se intente abordarlo desde una sola perspectiva se cae en lo que se ha llamado la violencia de la representación, o mejor, en la negación de unos actores históricos.

## Conclusión

Se ha hecho énfasis en el mundo colonial como un mundo intermediario e intersticial, en donde las fronteras entre los órdenes son difusas y pueden leerse de diversas maneras. Este planteamiento lleva a trabajar la historiografía como una operación hermenéutica desde la que se pueden problematizar las lecturas hegemónicas/eurocéntricas para buscar maneras de trastocar órdenes y hacer ‘irrumper lo impensado’<sup>49</sup>. Los análisis iconográficos centrados en sistemas de significación europeos, que analizan el mosaico de plumas exclusivamente en términos del motivo “La Misa de San Gregorio”, giran el centro del estudio hacia Europa y olvidan las tensiones presentes en la imagen. Se trata de una mirada que desplaza la imagen hacia una tradición europea para encontrar ahí la base de sus significados -y para estos efectos, esta lectura sometería al mismo tratamiento a una imagen como “La Misa de San Gregorio” de Colyn de Coeter, y al mosaico de plumas-. Parafraseando a Walter Benjamin, se caería en una complicidad con el dominador de antaño al redimir sus culpas y recrear sus discursos hegemónicos<sup>50</sup>.

48 FLORESCANO, Enrique, *op. cit.*, p. 112.

49 ORTEGA, Francisco, “Aventuras de una heterología fantasmal”, en ORTEGA, Francisco, *La Irrupción de lo Impensado: Cátedra de estudios culturales Michel de Certeau*, Bogotá, Editorial Javeriana, 2004, pp. 13-56. ORTEGA, Francisco, “Historia y Éticas: Apuntes para una hermenéutica de la alteridad”, en *Historia Crítica*, No. 27, Bogotá, Universidad de los Andes, 2004, pp. 187-220.

50 Dice Benjamin: “El pasado lleva consigo un secreto índice, por el cual es remitido a la redención. ¿Acaso no nos roza un hálito del aire que envolvió a los precedentes? ¿Acaso no hay en las voces a las que prestamos oídos un eco de otras, enmudecidas ahora? [...] Si es así, entonces existe un secreto acuerdo entre las generaciones

Lo que se propone es, por el contrario, dejar de lado esas narrativas totales que “hablan por” las imágenes, para establecer un diálogo interpretativo ‘con’ las imágenes<sup>51</sup>. Esto implica reconocer el estatus epistemológico todavía incierto del arte plumario, pues no se han desarrollado herramientas conceptuales capaces de dar cuenta de la complejidad de dichas obras. Se trata de reconocer esa ausencia que asedia a la historiografía, para buscar su irrupción. Así pues, un primer paso hacia el desarrollo de herramientas conceptuales que permitan una aproximación al arte plumario, radica en alejarse de las miradas iconográficas -que encuentran validez en unos ‘contenidos’ extrapolables y cuyo análisis remonta a una tradición europea- para entender las ‘formas’ como poseedoras de sentido. Se necesita una aproximación integral que dé cuenta del contexto intersticial en el que se producen las obras. Es necesario entender el resquebrajamiento simbólico posterior a la Conquista, que hace problemática la lectura desde un lugar y, más bien, llama la atención sobre los posibles caminos de lectura.

La noción de mestizaje como espacio de poder, en el que se ejerce una dominación estructural, y en el que se proyectan los múltiples lugares de resistencia es muy útil<sup>52</sup>. Se trata de un doble movimiento que asedia al mestizaje: el de un proyecto de dominación y el de las múltiples confrontaciones locales al mismo. Es una noción que derivada de las propuestas de Michel de Certeau, al tratarse de tácticas que van a tener que encontrar su existencia en el mestizaje, a donde van a proyectar sus creatividades y sus combinatorias; y del mestizaje, a su vez, como un lenguaje persuasivo que las intenta integrar. Se trata de un mestizaje que es, al mismo tiempo, táctica y estrategia.

Si bien los amantecas, bajo el poder colonial, se tienen que atener a los motivos españoles, yo subrayaría las palabras de Sahagún:

El oficial de plumas es único, hábil e ingenioso en el oficio. El tal oficial, si es bueno, suele ser imaginativo, diligente, fiel y conveniente, y desempachado para juntar y pegar las plumas y ponerlas en concierto, y con ellas, siendo de diversos colores, hermohear la obra; al fin, muy hábil para aplicarlas a su propósito<sup>53</sup>.

---

pasadas y la nuestra”. BENJAMIN, Walter, “Sobre el Concepto de Historia”, en BENJAMIN, Walter, *La Dialéctica en Suspense: Fragmentos sobre la Historia*, traducción de César Pablo Oyarzún, Santiago de Chile, LOM Ediciones, Universidad ARCIS, S. F., p. 48.

51 GEERTZ, Clifford, “Descripción Densa: Hacia una teoría interpretativa de la cultura”, en GEERTZ, Clifford, *La Interpretación de las Culturas* [1973], Barcelona, Gedisa, 2003, p. 27.

52 GRUZINSKI, Serge, *El Pensamiento Mestizo*, Barcelona, Paidós, 2000. También es útil la noción de ‘hibridación’ en BHABHA, Homi, *op. cit.*

53 SAHAGÚN, Fray Bernardino de, *op. cit.*, p. 595.

Al abordar el arte plumario de una manera iconográfica se le está abordando desde la estrategia; se están asumiendo sus significados como unívocos y unidireccionales, reproduciendo los imaginarios de un poder colonial cerrado, completo y sin contestación. Queda abierta la pregunta acerca de cómo pensar esas ‘ingeniosidades’, esas ‘habilidades’ con las que caracteriza Sahagún a los amantecas.

## Bibliografía

### *Fuentes primarias*

Libros:

- ANÓNIMO, *Cantos y Crónicas del México Antiguo*, Edición de LEÓN-PORTILLA, Miguel Antonio, Madrid, Dastin, s. f.
- LÓPEZ DE GÓMARA, Francisco, *La Conquista de México*, Madrid, Dastin, 2000.
- SAHAGÚN, Fray Bernardino de, *Historia General de las cosas de Nueva España*, Tomo 2, Madrid, Alianza Editorial, 1988.

### *Fuentes secundarias*

- BENJAMIN, Walter, “Sobre el Concepto de Historia”, en BENJAMIN, Walter, *La Dialéctica en Suspense: Fragmentos sobre la Historia*, traducción de César Pablo Oyarzún, Santiago de Chile, LOM Ediciones, Universidad ARCIS, S. F., pp. 45-68.
- BERDAN, Frances, “Circulation of Feathers in Mesoamerica”, en *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, No. 6, 2006, Consultado vía web el 24 de abril 2006: <http://nuevomundo.revues.org/document1462.html>.
- BERGEAUD, Claire y VINCENT, Frédérique, “Feather Stories: The Saint Gregory Mass and the Ecoen Triptych”, en *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, No. 6, 2006, Consultado vía web el 24 de abril 2006: <http://nuevomundo.revues.org/document1462.html>.
- BHABHA, Homi, *The Location of Culture*, Nueva York, Routledge, 1994.
- BURKE, Peter, *Visto y no Visto: El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Editorial Crítica, 2001.
- CERTEAU, Michel de, “La Invención de lo Cotidiano”, en ORTEGA, Francisco (ed.), *Cuadernos Pensar en Público: La Irrupción de lo Impensado*, Bogotá, Editorial Javeriana, 2004, pp. 241-260.
- CUMMINS, Tom, *Imagined Relations: Colonial artists subjects and patrons*, Manuscrito, Chicago, 1995.
- DOUGLAS, Mary, *Implicit Meanings: Essays in Anthropology* [1975], Londres, Routledge-Kegan Paul, 1978.

- DUCHET-SUCHAUX, Gaston y PASTOREAU, Michel, *Flammarion Iconographic Guides: The Bible and the Saints*, París, 1994.
- ESTRADA DE GERLERO, Elena Isabel et al., "The Mass of St. Gregory", en *Mexico: Splendors of Thirty Centuries*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Arts, 1990, pp. 258-260.
- \_\_\_\_\_, "La plumaria, expresión artística por excelencia", en *México en el Mundo de las Colecciones de Arte: Nueva España 1*, Vol. 3, México, Secretaría de Relaciones Exteriores, 1994, pp. 73-114.
- FLORESCANO, Enrique, *Memoria Mexicana* [1987], México, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- GARCÍA SAIZ, Concepción, "Catálogo", en *Un Arte Nuevo para un Nuevo Mundo: La colección virreinal del Museo de América de Madrid en Bogotá*, Bogotá, Museo de Arte Colonial, 2005.
- GEERTZ, Clifford, *La Interpretación de las Culturas* [1973], Barcelona, Gedisa, 2003.
- GIBSON, Charles, *Los Aztecas bajo el Dominio Español: 1519-1810* [1964], México, Siglo XXI Editores, 1975.
- GRUZINSKI, Serge, *La Colonización de lo Imaginario: Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI – XVIII* [1988], México, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- \_\_\_\_\_, *El Pensamiento Mestizo*, Barcelona, Paidós, 2000.
- HILL BOONE, Elizabeth, "Pictorial Documents and Visual Thinking in Postconquest Mexico", en HILL BOONE, Elizabeth y CUMMINS, Tom, *Native traditions in the Postconquest World*, Washington, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1998. Consultado vía web en Abril 15 2005 en: [www.doaks.org/etexts.html](http://www.doaks.org/etexts.html)
- LOCKHART, James, *Los Nahuas después de la Conquista: Historia social y cultural de la población indígena del México central, siglos XVI-XVIII* [1992], México, Fondo de Cultura Económica, 1999.
- MAGALONI-KERPEL, Diana, "Real and Illusory Feathers: Pigments, painting techniques, and the use of color in ancient Mesoamerica", en *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, No. 6, 2006, Consultado vía web el 24 de abril 2006: <http://nuevomundo.revues.org/document1462.html>.
- MANRIQUE, Jorge Alberto, "The Progress of Art in New Spain", en *Mexico: Splendors of Thirty Centuries*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Arts, 1990, pp. 237-238.
- MARÍA Y CAMPOS, Teresa de, "Las Plumas Ricas, las Plumas finas", en CASTELLO YTURBIDE, Teresa (ed.), *El Arte Plumaria en México*, México, Fomento Cultural Banamex, 1993, pp. 27-41.
- MARTÍNEZ DEL RÍO DE REDO, Marita, "La Plumaria Virreinal", en CASTELLO YTURBIDE, Teresa (ed.), *El Arte Plumaria en México*, México, Fomento Cultural Banamex, 1993, pp. 103-138.
- OLVIDO MORENO, María, "Las Aves y la Conservación de la Plumaria", en CASTELLO YTURBIDE, Teresa (ed.), *El Arte Plumaria en México*, México, Fomento Cultural Banamex, 1993, pp. 235-240.

- ORTEGA, Francisco, "Aventuras de una heterología fantasmal", en ORTEGA, Francisco, *La Irrupción de lo Impensado: Cátedra de estudios culturales Michel de Certeau*, Bogotá, Editorial Javeriana, 2004, pp. 13-56.
- \_\_\_\_\_, "Historia y Éticas: Apuntes para una hermenéutica de la alteridad", en *Historia Crítica*, No. 27, Bogotá, enero-junio de 2004, Universidad de los Andes, 2004, pp. 187-220.
- STEFANIAK, Regina, "Replicating Mysteries of the Passion: Rosso's dead christ with angels", en *Renaissance Quarterly*, Vol. 45, No. 4, 1992, pp. 677-738.