



La lucha de la civilización contra el salvajismo en el arte de la frontera norte novohispana: imaginarios y representaciones sociales

*The Struggle against Savagery in North Novohispanic Border Art:
Imagery and Social Representations*

Recibido: 31 de enero del 2016

Aprobado: 12 de mayo del 2016

.....
JOSÉ LUIS PÉREZ FLORES

Universidad Autónoma de San Luis Potosí, San Luis de Potosí, México
luis.perez@uaslp.mx

↔ R E S U M E N ↔

En el presente trabajo analizaré algunas imágenes poco estudiadas¹ de los programas iconográficos conventuales de Actopan e Ixmiquilpan en los contextos de frontera, evangelización y guerra. Discutiré la representación del discurso de la lucha de la civilización contra el salvajismo en el contexto de la expansión novohispana en tierras chichimecas; para ello también utilizaré imágenes de la cartografía del siglo XVI, así como de algunos conventos del centro de México, con el objetivo de explicar la configuración de un imaginario propio de la frontera

norte, en donde la disputa por el dominio de las tierras habitadas por chichimecas propició la generación de un conjunto de imágenes que muestran el conflicto a través de la metáfora de la lucha de Cristo y la comunidad cristiana contra el demonio, la idolatría y el salvajismo. Mostraré cómo, en estas imágenes, está presente el afán justificador de la expansión novohispana como empresa civilizadora en detrimento de los chichimecas, quienes fueron vilipendiados al representarlos como “bárbaros” y “salvajes”.

Palabras clave: chichimecas, civilización, frontera, indígenas cristianos, Ixmiquilpan, salvajismo.

♦♦ A B S T R A C T ♦♦

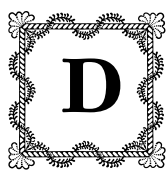
In the following paper I will analyze some of the images not studied enough from the conventual iconographic program of Actopan and Ixmiquilpan in the context of the border, evangelization and war. I will discuss the representation of the discourse of the struggle of civilization against savagery in the context of the novohispanic expansion in chichimecas' land; for this I will also use images of XVI century cartography, as well as convents from the center of Mexico, with the objective of explaining the conformation

of a self-imagery of the northern border, where the dispute for the domain of the lands inhabited by chichimecas provided the construction of a set of images that show conflict through the metaphor of the struggle of Christ and the Christian community against evil, idolatry and savagery. I will show how in these images the justifying eagerness of the novohispanic expansion as an civilizing enterprise is present within detriment of the chichimecas who were vilified when represented as "barbaric" and/or "savage"

Keywords: border, *chichimecas*, Christians Indians, civilization, *Ixmiquilpan*, savagery.



Introducción



Después de la caída de Tenochtitlan (1521), los conquistadores en pocos años ocuparon los territorios indígenas que conformaban Mesoamérica. Los españoles establecieron alianzas con varios grupos nativos entre los que destacan los tlaxcaltecas, quienes los apoyaron en prácticamente todas sus campañas militares de conquista (Gibson; Matthew y Oudjijk; Restall). Para ocupar al poderoso estado Purepecha no fue necesaria una guerra: ante el avasallador empuje de los invasores hispánicos, el gobernante se rindió casi que sin oposición armada a los españoles (Jiménez Moreno 8). En relativamente poco tiempo, grandes

I Existe una abundante bibliografía sobre ambos conventos, a pesar de ello, todas las imágenes con las que fueron decorados no han sido completamente estudiadas. A lo largo del artículo ofrezco bibliografía especializada para el lector interesado en profundizar en el conocimiento específico de cada convento.

núcleos de población estuvieron a merced de los conquistadores. Hernán Cortés le solicitó a Carlos V la presencia del clero regular para la evangelización de los habitantes de las tierras recién ganadas, pronto arribaron franciscanos, dominicos y agustinos quienes emprendieron la evangelización de las poblaciones nativas (Ricard 28). La consolidación del dominio español requirió el control de los principales núcleos urbanos mesoamericanos. Por esta razón, la naciente Nueva España tuvo una configuración territorial que concordaba con el mapa de Mesoamérica. El dominio de los territorios al norte de Mesoamérica² debió esperar varias décadas, durante las cuales la frontera con la Gran Chichimeca³ continuó delimitando dos grandes áreas geográficas en cuyo interior se desarrollaban varios grupos culturales.

Como es ampliamente conocido, Paul Kirchhoff, en 1943, propuso el concepto de Mesoamérica a partir de las fuentes del siglo XVI y con un método basado en la presencia/ausencia de rasgos culturales. El investigador en cuestión propuso la existencia de una superárea cultural habitada por pueblos sedentarios, quienes forjaron civilizaciones basadas en la agricultura. Esta área civilizada estaba delimitada por el noreste por el río Pánuco, en el centro por la cuenca del Santiago Lerma y al noroeste por el río Sinaloa; al sur llegaba hasta la desembocadura del río Motagua y el golfo de Nicoya, en Costa Rica (Kirchhoff 7). Según Kirchhoff, esta superárea cultural colindaba al norte con otra superárea habitada por pueblos no civilizados, de cultura inferior y de carácter agresivo:

Lo que en este momento ya podemos afirmar es que la frontera norte de Mesoamérica, se distinguió de la frontera sur por un grado mucho mayor de movilidad e inseguridad, alternando en aquellas épocas de expansión hacia el norte con otras de retracción hacia el sur. Estas últimas se deben en parte a invasiones de grupos de cultura más baja situados al norte de Mesoamérica. (Kirchhoff 6)

-
- 2 Los habitantes de esta región recibían el nombre de *chichimecas*, eran grupos que durante el siglo XVI habitaron en las regiones semidesérticas y desérticas del norte de Mesoamérica. Más adelante retomo la discusión sobre las características de los pueblos chichimecas.
 - 3 En este contexto, concuerdo con el concepto de Gran Chichimeca que utiliza Beatriz Braniff (“La frontera septentrional”; “La Gran Chichimeca” 45) para quien el norte de Mesoamérica estuvo habitado por grupos de gran variabilidad cultural (Braniff, “La Gran Chichimeca” 114-115) generalmente dedicados a la caza-recolección y también a la agricultura incipiente cuya dinámica impide agruparlos en una misma área cultural, pero que geográficamente fue conocida como Gran Chichimeca por indígenas y españoles del siglo XVI.

Me interesa resaltar el juicio de Kirchoff sobre la inferioridad de la cultura de los pueblos del norte; esta valoración ha estado presente en la historiografía de la segunda mitad del siglo xx y lo que lleva el siglo xxi; son abundantes los trabajos que califican como bárbaros⁴ o salvajes a los chichimecas y que definen a los mesoamericanos como grupos civilizados (Sheridan 14). Podría pensarse que este binomio es un producto reciente de la mirada eurocéntrica, pero como argumentan José Luis Pérez Flores (“La mirada del poder”) y Carlos Santamarina Novillo, los calificativos de bárbaros y salvajes fueron utilizados en las fuentes novohispanas del siglo xvi y posteriores. En las siguientes páginas mostraré cómo el uso de estos términos no es neutro ni inocente: obedece a un afán justificador del trato que recibieron los chichimecas por parte de los españoles y sus aliados durante los conflictos armados que sostuvieron con los guerreros del norte. Se trata de un discurso injurioso que unió algunas concepciones indígenas preexistentes con los discursos que trajeron los europeos y que hundían sus raíces en la época clásica y medieval. Pero la idea del salvaje no solo quedó plasmada en las fuentes escritas, también fue representada en las imágenes del arte indígena cristiano del siglo xvi.



La frontera norte y el arte indígena cristiano

En la historiografía (Camañez y Rex; Rosati) el tema de la frontera ha sido muy discutido. En México, desde el trabajo pionero de Peter Gerhard, se ha producido una gran cantidad de investigaciones sobre la frontera norte de la Nueva España; varios trabajos se han escrito temas sobre como el proceso de evangelización (Sherikan), la guerra chichimeca (Powell), el proceso de expansión novohispana (Sego) y el desplazamiento de la frontera novohispana (Cisneros). Sin embargo, desde la perspectiva de la historia del arte, poco se ha dicho sobre la frontera norte en el siglo xvi novohispano, específicamente del arte indígena cristiano. En otras palabras, son escasos los trabajos que desde una perspectiva

4 Como aclaro más adelante, en el pensamiento griego existen diferencias entre los salvajes y los bárbaros, pero en la Nueva España del siglo xvi los dos términos se empleaban como sinónimos. A menos que especifique lo contrario, a lo largo del trabajo los usaré indistintamente.

regional analicen la correlación entre la expansión de la frontera novohispana y los programas iconográficos de pintura mural, arquitectura, cartografía, etc.

Resulta muy sugerente analizar la distribución de conventos del siglo XVI: la presencia de estos no rebasa la frontera de los ríos Santiago, Lerma y Pánuco; existe una franja de conventos que coincide de manera general con la frontera propuesta por Paul Kirchhoff para el siglo XVI. Ejemplo de ello son los conventos de Xilitla (en el actual estado San Luis Potosí), Molango (Hidalgo), Ixmiquilpan (Hidalgo) y Yuriria (Guanajuato) todos ellos sufrieron ataques de los chichimecas. La situación política y militar de guerra contra los chichimecas generó un fuerte impacto en las imágenes de la época: contribuyó al desarrollo de un arte de la frontera aunado a la posición geográfica de varios conventos que condicionó algunos de los programas iconográficos con los que fueron decorados. Los temas preponderantes fueron la guerra y el destino final del alma (teleología/escatología), entrelazados con discursos teológicos de tipo moralizante, cuyo principal destinatario sería la población indígena recién evangelizada (Pérez Flores “Los lenguajes visuales”; Vergara *El infierno; Las pinturas*), así como la constante denostación contra los cultos ancestrales y los guerreros chichimecas, quienes fueron calificados como bárbaros/salvajes (Pérez Flores “La mirada del poder”); en varios de estos programas se vierte propaganda política a favor de la expansión española (Pérez Flores “Los lenguajes visuales”; Vergara *Las pinturas*), así como la representación de la otredad chichimeca en términos peyorativos para justificar las acciones bélicas contra estos grupos, es importante señalar que además del arte conventual, también en la cartografía de la época fue representada la otredad chichimeca (Ángeles) como salvaje.

El concepto de frontera para la investigación del arte indígena cristiano fue utilizado⁵ como una de las principales categorías de análisis por Olivier Debrouse, quien, en 1994, presentó un trabajo en el que estudió la pintura mural de la iglesia del convento de Ixmiquilpan⁶; el autor analizó los murales de Ixmiquilpan enfatizando su posición fronteriza (sin embargo, nunca definió qué entendía por *frontera*) y circulación multidireccional de imaginarios: para

5 Varios investigadores (Ballesteros *La iglesia y el convento*; Estrada “Bestiario”) han mencionado el contexto de frontera principalmente para Ixmiquilpan, pero aquí presento los trabajos que considero más pertinentes para los propósitos del presente artículo.

6 Ixmiquilpan es uno de los conventos de la frontera sobre los cuales se han dedicado una gran cantidad de obras; para una historiografía del sitio puede consultarse: Debrouse, Pérez “Los lenguajes visuales”, Vergara *Las pinturas*.

Debroise, la frontera mesoamericana ponía en contacto alteridades⁷. Infortunadamente su trabajo de 1994 fue el único enfocado al arte indígena cristiano del siglo XVI sin que llegara a analizar algún otro programa iconográfico. Serge Gruzinski en varias de sus obras (*El pensamiento*; “Entre monos”), desde la perspectiva de la historia de las mentalidades, dedica espacio a Ixmiquilpan; para los objetivos del presente trabajo, es importante señalar que uno de los principales aportes de Gruzinski consistió en discutir el mestizaje con relación a las fronteras culturales:

Como lo muestran numerosos ejemplos, una frontera es a menudo porosa, permeable y flexible: se desplaza y puede ser desplazada. Pero nos cuesta mucho pensarla en cuanto se muestra real e imaginaria a la vez, o infranqueable y transitable... (Gruzinski, *El pensamiento* 49)

Esta idea de la frontera como separación pero también como zona de contacto me parece pertinente, en tanto que permite una aproximación múltiple al problema de los límites culturales, así como también deja abierta la posibilidad de interacción entre alteridades aparentemente separadas de manera infranqueable cuando en la frontera norte de Mesoamérica (y, posteriormente, de la Nueva España) los movimientos de personas en ambos sentidos fueron realidades innegables.

Arturo Vergara, en sus trabajos sobre las capillas de Actopan y Xoxoteco (*El infierno*) e Ixmiquilpan (*Las pinturas*), también ha enfatizado la pertinencia del concepto de frontera en la investigación de conventos hidalguenses. En ambos libros presenta un análisis sobre el contexto social de la guerra chichimeca y la situación de frontera en la que se encontraban estos establecimientos religiosos. Siguiendo a Antonio Lorenzo Monterrubio (*El infierno* 62), Vergara acertadamente denomina como conventos de frontera a los establecimientos de Ixmiquilpan y Actopan, ubicados al sur de la frontera chichimeca. Podemos considerar que la primera frontera novohispana fue una continuidad de la frontera de Mesoamérica y la Gran Chichimeca⁸. Sugerentemente la fundación de

7 Por *alteridad* entiendo “la concepción que los integrantes de una sociedad o cultura tienen de los que no pertenecen a otra o, como dice sencillamente el diccionario de la Real Academia, de los que ostentan la ‘condición de ser otro’...” (Santamarina 32).

8 La frontera entre la Nueva España y la Gran Chichimeca no tuvo correspondencia con una línea convencional a la manera de las fronteras modernas, Gabriela Cisneros Guerrero ha mostrado que en su proceso de expansión al norte, las autoridades novohispanas tuvieron una política de establecimiento de asentamientos de colonos españoles con sus aliados indígenas (61), acción

grandes conventos del siglo XVI solo tuvo lugar en el sur de la primera frontera novohispana, dentro de lo que podemos denominar como una zona de frontera⁹ (Giménez 19-22) en donde floreció un arte conventual de frontera con características propias.



La otredad chichimeca y el imaginario del salvajismo

En la actualidad, recibe el nombre de chichimecas el conjunto heterogéneo de grupos indígenas que vivieron en el norte de Mesoamérica (Hers 35; Powell 48). Ocuparon los territorios que hoy conforman los estados mexicanos de Querétaro, parte de Hidalgo, Guanajuato, San Luis Potosí, Zacatecas, Aguascalientes y Jalisco. Como he señalado páginas atrás, esta zona suele denominarse *chichimecatlalpan* (tierra de los chichimecas) o *teotlalpan* (tierra de los dioses) (Reyes y Odena 254). Las fuentes coloniales y algunos autores contemporáneos califican como chichimeca a cualquier indígena del norte de México, incluso del sur de los Estados Unidos (Braniff “La frontera septentrional”; “La Gran Chichimeca”; Tomé).

Todas las fuentes que tratan sobre los chichimecas fueron escritas durante el virreinato; autores como Diego Muñoz Camargo (*Descripción; Historia*) e Ixtlixochitl (*Historia*) cuando se refieren a los chichimecas lo hacen desde dos puntos de vista principales: por una parte, los conceptualizan como valientes guerreros, poderosos antepasados que fundaron los linajes gobernantes y, por otra parte, también se refieren a ellos como salvajes. Esta doble concepción de los chichimecas ha generado una confusión historiográfica al valorar a todos los chichimecas de una misma manera; como ha mostrado Beatriz Braniff y Marie Areti Hers, durante el clásico terminal, Mesoamérica tuvo una expansión al norte, pero en el posclásico temprano la frontera se retrajo; varios grupos de la Mesoamérica septentrional migraron al sur, aunque no eran cazadores

que en conjunto con las campañas militares contribuyó al repliegue de los chichimecas y al desplazamiento de la frontera a territorios más septentrionales. Sin embargo, el desplazamiento definitivo no ocurrió hasta el fin de la guerra chichimeca en la década de 1590.

9 Para Gabriela Cisneros Guerrero, en la región centro norte de la Nueva España, entre 1526 y 1630, ocurrieron al menos siete desplazamientos de la frontera chichimeca.

recolectores, no obstante, recibieron la denominación de chichimecas por habitar las regiones del norte y porque habían adoptado rasgos culturales de los pueblos nómadas, tales como el uso del arco y la flecha. A estos grupos chichimecas los nombraré *chichimecas históricos*, en las fuentes son referidos como antepasados fundadores de linajes sin que existan juicios negativos contra ellos

Lo cuál dejó memorado TEQUANITZIN CHICHIMECATECUHTLI en unos cantares que compuso de las hazañas de sus antepasados *teochchimecas*, primeros pobladores desta provincia de Tlaxcalla. Hállase que, en esta edad, que los chichimecas de aquellos tiempos no tenían más de una mujer, y que no se sacrificaban sus carnes ni se sacaban sangre para ofrecer al Demonio, como atrás, en otra parte dejamos aclarado. (Muñoz, *Descripción de la Ciudad* 163)

En contraste, los grupos de cazadores recolectores que ocupaban las tierras del norte durante el siglo XVI fueron calificados de manera muy peyorativa:

[...] ha quedado este nombre de Chichimecas el día de hoy ya arrai- gado tanto, que todos aquellos que viven como salvajes y se sustentan de cazas y monterías y hacen crueles asaltos y matanzas a las gentes de paz, y aquellos que andan alzados con arcos y flechas como alarbes, son tenidos y llamados Chichimecas; especialmente en los tiempos de agora son los más crueles y espantosos que jamás lo fueron [...]. (Muñoz, *Historia de Tlaxcala* 28)

Estos chichimecas a los que Muñoz Camargo califica de salvajes son los que combatieron a los españoles y sus aliados indígenas en la guerra del Mixtón (1540-1542) y en la guerra chichimeca (1550-1590), para distinguirlos de los chichimecas históricos los denominare *chichimecas etnográficos*.

Considero importante subrayar que las sociedades mesoamericanas carecían de la categoría de “salvaje” de la manera en que es utilizada por Muñoz Camargo¹⁰, como señala Roger Bartra (“El mito” 88), la cultura europea construyó el imaginario del hombre salvaje mucho antes de la gran expansión colonial de los siglos XV y XVI, lo cual no descarta que los grupos no europeos tuvieran una noción de la otredad (Santamarina 32). Actualmente se afirma que la categoría de los pueblos nahuas más cercana a la idea del salvaje es la de

.....
 10 Para un análisis más extenso (Pérez Flores “La mirada del poder”; Santamaría).

chichimeca, pero como también ha señalado Federico Navarrete, en la historiografía de los chichimecas históricos y etnográficos frecuentemente han sido utilizadas categorías culturales que provienen del Viejo Mundo:

Tradicionalmente, los términos nahuas chichimeca y tolteca, empleados también en otras regiones de Mesoamérica, han sido interpretados como equivalentes a los conceptos de bárbaro y civilizado, originados en la Grecia Clásica y luego utilizados por los europeos. (Navarrete 20)

La representación social de los chichimecas como fundadores de linajes está fundamentada en la idea mesoamericana de la legitimidad transmitida por los antepasados, mientras que el desprecio por los chichimecas etnográficos es la representación social que nace del afán de arrebatarles sus territorios y fundar asentamientos mineros y ganaderos. Siguiendo el análisis que realiza María Josefa Erregurena Albaitero sobre el concepto del imaginario social, considero que las concepciones novohispana de la otredad chichimeca son una construcción social basada en los intereses de grupo, por lo tanto, eran reconocibles por una colectividad (Martínez y Muñoz 218); integran lo que podemos denominar el imaginario social de los chichimecas, lo cual está estrechamente ligado a las imágenes plásticas¹¹ que los representan, puesto que:

- Las imágenes entendidas como realidades físicas y mentales que se encuentran en todos los escenarios vitales y permiten ver la realidad. Es de anotar que las imágenes son representaciones que pueden llegar a ser colectivas en cuanto sinteticen acervos de conocimientos socialmente producidos.
- Los imaginarios son los marcos de referencia desde los cuales los sujetos decodifican las imágenes que vienen del contexto y configuran las suyas propias (Martínez y Muñoz 214).

Conforme a lo anterior, podemos postular como hipótesis que el imaginario social de los chichimecas integraba tanto las valoraciones, prejuicios, concepciones, etc., relativas a esa alteridad, como a las imágenes plásticas que los representan. Debido a esta relación el análisis conceptual de la representación social de los chichimecas conduce a mejores lecturas de las imágenes;

.....
11 Las denomino imágenes plásticas para distinguirlas de las imágenes literarias y cualquier otro tipo.

inversamente, la investigación de las imágenes contribuye a ampliar la discusión del imaginario novohispano de los chichimecas. A partir de lo anterior, deseo subrayar que las concepciones sobre el salvajismo que trajeron los conquistadores (en combinación con sus intereses políticos y religiosos) tejieron un imaginario virreinal del chichimeca salvaje. Lo anterior nos lleva a discutir cómo era el concepto de salvaje europeo que llegó a América por vía de España, así como el proceso de su asociación con los habitantes del norte de la Nueva España.

De Grecia a la frontera con la Gran Chichimeca

El imaginario que trajeron los españoles del salvaje hunde sus raíces en los griegos; Heródoto denomina bárbaros a los grupos humanos de cultura diferente (*Libro I-II* 88), generalmente considerada como inferior (*Libro I-II* 131, 133) especialmente aquellos hablantes de lenguas no griegas (*Libro I-II* 454)¹². Según los griegos, ellos habitaban lo que era considerado el territorio domesticado (*hemeros*), en donde la colectividad estaba asentada en una ciudad (*polis*). A este territorio conocido y controlado mediante el orden, se oponía el espacio desordenado e ignoto (*agros*) habitado por los seres monstruosos tales como los centauros, sátiros, etc. (Muñoz 156)¹³. El propio Heródoto en sus descripciones (que actualmente llamaríamos etnográficas) recoge testimonios sobre las creencias de individuos con un solo ojo, así como la existencia de grifos¹⁴ (Heródoto, *Libro III-IV* 292). Es importante resaltar que en la obra de Heródoto está presente la descripción del mundo conocido por los griegos, así como la conciencia de lo desconocido y la incertidumbre de sus habitantes. Los griegos distinguían entre bárbaros y salvajes aunque las diferencias no siempre fueron claras (Muñoz); en términos generales, los salvajes suelen estar envueltos en las brumas del mito, fueron representados como personajes fantásticos, semihumanos cercanos a la animalidad. Ejemplo de lo anterior son los centauros, tritones, sátiros.

-
- 12** Pero como ha indicado Jorge Ordóñez Burgos, los griegos no fueron los únicos en despreciar a los pueblos de cultura diferente (135).
- 13** Personajes frecuentemente representados en su iconografía. Los autores latinos como Ovidio asociaron a los personajes híbridos (centauros, sátiros) con la animalidad, la falta de autocontrol, la lujuria desbordante y el salvajismo (Ovidio 362).
- 14** Heródoto en su *Libro IV* dedica varias páginas a describir (muchas veces con escepticismo) a pueblos que hoy llamaríamos “fantásticos”.

En cambio, el concepto de bárbaro fue aplicado a los hablantes de lenguas no griegas, valorados por algunos autores como Heródoto y Aristóteles como pueblos inferiores (*Política*). En la concepción griega los salvajes (*agroí*) vivían más cerca de la naturaleza (Muñoz 156).

Varias características del imaginario grecolatino del salvaje tuvieron continuidad durante la Edad Media en el *homo sylvestris*. El salvaje mantuvo como su lugar de residencia las regiones agrestes y alejadas de los confines del mundo conocido, lugares que también estaban habitados por centauros, esciápodos, blemias, cinocéfalos, etc. (Bovey). Iconográficamente¹⁵ suele representarse como un personaje regularmente desnudo (figura 1), con el cuerpo cubierto de pelo (Husband 1); los hombres suelen sostener un garrote elaborado con una rama tronchada, consumen alimentos crudos, con frecuencia dan rienda suelta a los deseos carnales y son enemigos potenciales de los hombres civilizados (Bartra *El salvaje en el espejo*). Para Bartra, los conquistadores españoles trajeron consigo el imaginario del hombre silvestre medieval (Pérez Flores “La mirada del poder”; Santamarina 34). Varias evidencias sustentan la afirmación anterior, por ejemplo, la representación teatral en la Ciudad de México que fue celebrada en honor de la paz firmada por Carlos V y Francisco I de Francia; la obra teatral consistió en la recreación de una batalla en un bosque poblado por salvajes que utilizaban como armas garrotes burdos, así como arcos y flechas (Díaz del Castillo). En un hecho soslayado por la historiografía del arte del siglo XVI, Horcasitas comparó las representaciones de batallas en la Ciudad de México y Tlaxcala con los murales de Ixmiquilpan; él sugiere la asociación entre chichimecas, otomís y salvajes. Bartra (*El salvaje en el espejo* 8) también menciona que en la Ciudad de Mérida, en la fachada de la Casa de los Montejo (primera mitad del siglo XVI) fueron tallados dos salvajes conforme a la tradición europea, es decir, peludos y con su maza. La manera en que fueron representados los salvajes es completamente europea. Los anteriores ejemplos muestran que el imaginario del salvaje formó raíces en los territorios recién dominados por los españoles ¿acaso los frailes así como los escritores indígenas y mestizos permanecieron ajenos al imaginario del salvaje? Considero que tanto ellos como los pintores de códices y conventos, utilizaron la noción del salvaje europeo cuando escribieron sobre los chichimecas.

15 En 1980 tuvo lugar, en el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York, una exposición con el tema del hombre salvaje. El catálogo tiene un excelente estudio introductorio así como un amplio repertorio de imágenes comentadas (Husband).



➔ **FIGURA I**

Salvajes y personajes fantásticos. Imagen izquierda: salvaje medieval con el cuerpo cubierto de pelo, desnudo y que sostiene una maza elaborada con una rama tronchada y que usa como arma distintiva. Imagen central: representaciones de las razas monstruosas en el *Liber Chronicarum* conocido como la *Crónica de Nüremberg* (Sheldel). Imagen del extremo derecho: fragmento de un mapamundi medieval con las razas monstruosas y de salvajes viviendo en los márgenes del mundo.

Fuente: *Liber Chronicarum* conocido como la *Crónica de Nüremberg* (Sheldel, H.). Biblioteca Digital Mundial. <https://www.wdl.org/es/item/4108/>



La iconografía bélica en el arte indígena de frontera

Las fusiones, en diferentes grados, entre el imaginario de los chichimecas y el de los salvajes europeos dejó muchas huellas. Las descripciones de los chichimecas y sus formas de vida basada en la cacería y el nomadismo, así como la desnudez, la falta de cocción de los alimentos, el canibalismo, la vida agreste y el carácter

feroz, parecen un calco de la idea europea del salvaje. Iconográficamente las sociedades indígenas del siglo xvi representaron a los chichimecas como guerreros desnudos o vestidos con pieles, quienes utilizaban como armas distintivas el arco y la flecha (Ángeles, Pierce).

La influencia del imaginario europeo en las imágenes plásticas de chichimecas dejó una evidencia muy notable a la luz de un elemento iconográfico distintivo del *homo sylvestris* medieval: el uso del garrote tronchado. En varias representaciones de chichimecas está referida la maza. Recordemos la representación de la batalla de los salvajes de 1539, Bernal Díaz del Castillo al respecto nos dice que:

Y volviendo a nuestra fiesta, amaneció hecho un bosque en la plaza mayor de México, con tanta diversidad de árboles, tan al natural como si allí hubieran nacido. Había en medio unos árboles que estaban caídos de viejos y podridos, y otros llenos de moho, con unas yerbecitas que parece nacían de ellos, y de otros árboles colgaban uno como vello, y otro de otra manera, tan perfectamente puesto que era cosa de notar.

Y dentro en el bosque había muchos venados, y conejos, y liebres, y zorros, y adives, y muchos géneros de alimañas chicas de las que hay en esta tierra, y dos leoncillos y cuatro tigres pequeños y teníanlos en corrales que hicieron en el mismo bosque, que no podían salir hasta que fuese menester echarlos fuera para la caza, porque los indios naturales mexicanos son tan ingeniosos de hacer estas cosas, que en el universo, según han dicho muchas personas que han andado en el mundo, no han visto otros como ellos; porque encima de los árboles había tanta diversidad de aves pequeñas, de cuantas se crían en la Nueva España, que son tantas y de tantas raleas, que sería larga relación se las hobiese de contar. Y había otras arboledas muy espesas algo apartadas del bosque, y en cada una de ellas un escuadrón de salvajes con sus garrotes añudados y retuertos, y otros salvajes con arcos y flechas, y vanse a la caza, porque en aquel instante las soltaron de los corrales, y corren tras de ellas por el bosque, y salen a la plaza mayor, y, sobre matallos, los unos salvajes con los otros revuelven una quistiión soberbia entre ellos, que fue harto ver cómo batallaban a pie u os con otros; y desque hubieron peleado un rato se volvieron a su arboleda. (545)

El garrote tronchado tomó carta de naturalización en la Nueva España cuando fue asociado con los chichimecas como indígenas agrestes que vivían

en estado de naturaleza. En varios lugares fueron pintados chichimecas con arcos, flechas y garrotes. La búsqueda de las representaciones de chichimecas con garrotes arrojó varios resultados. En el programa iconográfico del Friso Bajo de Ixmiquilpan fue pintado un indígena asociado con el bando de los chichimecas: porta un escudo que se fija a su antebrazo mediante dos correas, con sus dedos sostiene un garrote tronchado, delante de este guerrero un corpulento chichimeca tiene en una mano un estandarte y un arco (figura 3). El salvaje medieval también habitaba los confines del espacio controlado por los cristianos, puesto que el salvaje desconoce la palabra de Dios (Muñoz 158).



❖ **FIGURA 2**

Personaje indígena del mural del Friso Bajo de Ixmiquilpan, Hidalgo, México. Sostiene con una mano un garrote tronchado, al tiempo que tiene fijado un escudo mediante un par de correas en las zonas de su muñeca y antebrazo. De acuerdo con su ubicación espacial, este personaje está asociado con los chichimecas (véase la figura 3). El hecho de que sostenga una maza indica una fusión entre el imaginario del salvaje europeo y el chichimeca.

Fuente: Conaculta-INAH-México. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia. Foto del autor.

En el momento de la penetración española en los territorios del norte, los chichimecas etnográficos controlaban territorios, en su mayoría semidesérticos, considerados por los nativos sedentarios como los confines del mundo.

Quizá esta fue una de las razones por las que en Ixmiquilpan fueron pintados personajes híbridos, que encuadraban perfectamente en una composición grotesca, pero también con la idea de la expansión de la civilización y el cristianismo por territorios de frontera. La expansión española al septentrión de la Nueva España demandaba el control y reducción de las poblaciones nómadas, quienes luchaban por la posesión de sus territorios ancestrales de los cuales deseaban apoderarse las autoridades españolas, así como los mineros y particulares que querían explotar esta zona. Para ello fueron impulsados programas iconográficos que caracterizaran a los nativos como salvajes, paganos e inferiores. Como ha señalado Federico Navarrete respecto a la exaltación de las fronteras culturales:

En la tradición grecorromana, y luego en la occidental, la contraposición jerárquica y excluyente entre bárbaros y civilizados servía para demarcar fronteras culturales y políticas entre grupos humanos, pues los primeros eran considerados inferiores en todos los aspectos a los segundos, lo que justificaba su exclusión de las comunidades políticas civilizadas, así como su sometimiento violento e incluso su esclavización. (Navarrete 21)

La asociación de los chichimecas etnográficos con el imaginario del salvaje europeo, así como las acciones de defensa contra la colonización novohispana determinaron una concepción negativa del chichimeca como salvaje primitivo, monstruoso y pagano. Las fuentes españolas, mestizas e indígenas así lo confirman (Ixtlixochitl; Mendieta; Muñoz Camargo; Sahagún). Por ejemplo, Fray Gerónimo de Mendieta cuando se refiere a los chichimecas los califica como bárbaros e infieles:

[...] será menester dar aquí noticia de la calidad, costumbres y religión de esta gente, para que leyendo o oyendo el que fuera curioso, este nombre de chichimeco, acuda a este lugar y entienda la significación del vocablo, y conozca la braveza y fiereza y vida bestial de los tales. Chichimecos es nombre común (entre nosotros los españoles y entre los indios cristianos) de unos indios infieles y bárbaros, que no teniendo asiento cierto (especialmente en verano), andan discurriendo de una parte a otra, no sabiendo qué son riquezas, ni deleites, ni contrato de policía humana. Traen los cuerpos del todo desnudos, duermen en la tierra desnuda aunque sea empantanada, con perpetua sanidad. Sufren mortales fríos, nieves, calores, hambre y sed, y por éstas y otras cosas adversas que les suceden, no se entristecen. (Mendieta 460)

En el texto citado resalta el desprecio contra el nomadismo y la desnudez, así como la estrecha relación de los chichimecas con su entorno natural, estimada negativamente por Mendieta, quien lanza ásperos calificativos contra la forma de vida chichimeca a la que valora como bestial. El fraile comenta que no conocen el contrato ni la policía humana, lo que significaba en el contexto del siglo XVI que carecían de gobierno y leyes; por lo tanto, de civilización. Hecho reafirmado en las siguientes líneas: “Comen carnes de venados, vacas, mulas, caballos, víboras y de otros animales ponzoñosos, y éstas (cuando más bien aderezadas) por lavar y medio crudas, despedazándolas con las manos, dientes y uñas, a manera de lebreles” (Mendieta 460). Para Mendieta, los chichimecas son la antítesis de la civilización y del cristianismo; los compara con las bestias, pero distingue a los chichimecas de los indios cristianos. Establece una dicotomía que refuerza en otra parte de su obra:

Diferéncianse de los indios de paz y cristianos, en la lengua, costumbres, fuerzas, ferocidad y disposición de cuerpo, por la mala influencia de alguna estrella o por la vida bestial en la que se crían. Son dispuestos, nerviosos, fornidos y desbarbados, y en alguna manera pueden ser tenidos por monstruos de naturaleza, pues en sus costumbres son tan diferentes de hombres, cuando su ingenio es semejante al de los brutos. (Mendieta 460)

Mendieta menciona constantemente la bestialidad de los chichimecas y su cercanía con la naturaleza. Desde mi propuesta, el fraile franciscano proyectó sobre los indígenas del norte la categoría europea medieval y renacentista del salvaje; este imaginario no solo influyó en los relatos escritos, también tuvo una impronta en las imágenes plásticas. Considero que los indígenas, mestizos y españoles participaron de la construcción de un imaginario del chichimeca en el que fusionaron elementos indígenas y europeos. Los personajes monstruosos de Ixmiquilpan (centauros, gorgonas, faunos, etc.) hunden sus raíces en el humanismo agustino y fueron utilizados como una manera de enfatizar la naturaleza monstruosa de los chichimecas (Pérez Flores “Los lenguajes”; “Los indígenas guerreros”; Pérez Flores y González Varela). Como comenté en las páginas precedentes, en el mundo griego y medieval, las criaturas semihumanas viven fuera de la *polis*, su hogar son los bosques, las montañas alejadas del orden humano. No es de extrañar que los centauros y demás personajes fantásticos luchan junto con los chichimecas, puesto que al final son criaturas salvajes, tal y como los guerreros del norte fueron considerados como salvajes animalizados.

En los combates representados en Ixmiquilpan pelean indios cristianos contra indios paganos (figura 4), la representación de la guerra no es exclusiva de este convento, así como tampoco el tema de la guerra interior entre vicios y virtudes, conocida como psicomaquia. En conventos de otras regiones como en Tlalmanalco, en el estado de México, la manera de tratar el tema cambia radicalmente respecto de la forma en que se hizo en el norte. En el convento de Tlalmanalco, Gustavo Curiel ha demostrado que el tema de la capilla abierta es la psicomaquia, justo como en Ixmiquilpan. En el convento hidalguense la lucha de vicios y virtudes está representada mediante el combate de indígenas sedentarios contra los chichimecas y personajes monstruosos asociados con estos (Estrada de Gerlero “El friso monumental”; Pérez Flores, “Los lenguajes”; Pérez Flores y González Varela), mientras que en la capilla abierta el conflicto se resuelve mediante metáforas de control sobre el vicio, sobre esta misma idea del control mediante la sujeción. Considero que las condiciones de estabilidad de la región no hicieron necesario un programa iconográfico guerrero ni tampoco



❖ **FIGURA 3**

Escena de la batalla. En el convento de Ixmiquilpan en el estado de Hidalgo, México, en los muros de la iglesia fueron pintadas escenas de combates entre indígenas sedentarios y chichimecas nómadas. Estos últimos están asociados con el paganismo y el salvajismo. En la zona señalada por el círculo rojo muestra a los guerreros de la figura 2.

Fuente: Conaculta-INAH-México. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia. Foto del autor.

la exaltación del pasado indígena o de su participación como aliados de los españoles en las guerras de conquista.

A pesar del acucioso estudio de Gustavo Curiel, en su obra citada omitió mencionar la existencia de una escena de pintura mural que yo interpreto como una representación de la psicomaquia (figura 4). En esta pintura del muro de la epístola, el concepto del triunfo del cristianismo y la virtud sobre la idolatría y el vicio, fue sintetizado por medio de un militar español sujetando a un monstruo mediante una cadena, mientras que en Ixmiquilpan son indígenas con trajes de guerra mesoamericanos los que someten mediante la sujeción de los cabellos a guerreros chichimecas y a personajes grotescos desnudos que, como señalé,



❖ **FIGURA 4**

Un guerrero español somete a un personaje demoniaco. Escena del muro de la epístola en la iglesia conventual de Tlalmanalco, Estado de México. Un guerrero vestido como español controla a un monstruo encadenado. Esta escena hace eco al tema de la lucha de vicios contra virtudes y del cristianismo contra el paganismo/idolatría. El español es el vencedor del monstruo demoniaco.

Fuente: Conaculta-INAH-México. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia. Foto del autor.

han sido asociados con la idolatría y el vicio. En Tlalmanalco es un guerrero de traje español el protagonista de la acción, mientras que en Ixmiquilpan son los indígenas cristianos quienes pelean y triunfan sobre los chichimecas paganos.

Una de las imágenes menos estudiadas del programa iconográfico de Ixmiquilpan es un águila que se encuentra en uno de los plementos del ábside. Desde mi propuesta, en la escena el águila (figura 5) también está compren-



❖ **FIGURA 5**

Representaciones de águilas en el arte indígena cristiano. La imagen de la izquierda muestra el águila que se encuentra en el ábside de la iglesia conventual de Ixmiquilpan, en uno de los plementos de la bóveda. Su parecido con el águila tallada en uno de los muros exteriores del Convento de Tecamachalco (derecha), en el Estado de Puebla, México, es muy sugerente; a pesar de ello existen importantes diferencias: el águila de Ixmiquilpan en lugar de lengua tiene una flecha, mientras que el águila de Tecamachalco sostiene con su pico el signo de la guerra (*atlachinolli*).

Fuente: Conaculta-INAH-México. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia. Foto del autor y de Branda Chávez Molotla.

didada en su significación con el concepto de lucha de la civilización contra el salvajismo, así como la narrativa del proceso de expansión y dominio territorial del cristianismo y la Corona española. El águila que estamos describiendo nos recuerda a la que se encuentra tallada en uno de los muros de la iglesia de Tecamachalco, Puebla (figura 5). En el caso que nos ocupa, su raigambre indígena también se hace patente por la asociación del águila con un nopal con tunas, un cerro del que sale un chorro de agua rematado por caracoles, así como el penacho de plumas de quetzal, un estandarte rematado con plumas del mismo tipo que las del penacho. Cabe resaltar que por debajo de una de las garras del ave podemos apreciar unas hojas con flores que han sido identificadas como verdolagas por David Charles Wright Carr. En esta imagen también existen elementos de origen cristiano como las hojas de acanto que nacen de la cabeza y el cuello del ave, así como el banderín bífido del estandarte que sostiene con una de sus patas y apreciamos por encima de su ala; del pico del ave emerge una lengua con forma de saeta, la cual no es propia del arte prehispánico, así como unos diseños que recuerdan la voluta de la palabra prehispánica seguidos por una voluta unida a un elemento ovalado y a un círculo. Varios de los signos allí representados pueden identificarse como de origen prehispánico o cristiano (figura 6).

Wright Carr propone que el águila entre los elementos del presbiterio es un elemento de resignificación de la guerra sagrada e identifica al ave con las creencias solares indígenas. El águila está ubicada más o menos sobre el altar mayor (figura 6), el autor relaciona esta ubicación con el sacrificio de la misa y la acción de consagrar el vino para convertirlo en sangre de Cristo. Según Carr, esta colocación indica un intento de canalizar la sangre de Cristo al sol como una manera de sustituir a Tenochtitlan y evitar el fin del Quinto Sol. Me parece muy sugerente asociar el águila con el derramamiento de sangre y el sacrificio, a pesar de ello existen varios elementos que dificultan la aceptación plena de esta lectura; el más importante de ellos es que Wright Carr no explica bajo qué condiciones fue permitido que los indígenas representarían un tema de guerra sagrada y sacrificio mesoamericano en una iglesia católica, en un momento histórico en el que las órdenes religiosas se empeñaban en desterrar a las idolatrías e imponían un severo aparato de vigilancia y censura debido a las restricciones de la época¹⁶. El trabajo indígena no solía dejarse al libre arbitrio

.....
16 Acerca del papel social del indio y el control que las autoridades españolas, civiles y religiosas ejercían sobre él (Llaguno).

de los pintores indígenas, por el contrario, había mecanismos que tenían por objetivo impedir que fueran representadas imágenes idolátricas¹⁷.



❖ **FIGURA 6**

Águila de ábside de Ixmiquilpan. Está ubicada casi sobre el altar mayor de la iglesia. Para facilitar la localización del ave, indico su posición con un círculo rojo.

Fuente: Conaculta-INAH-México. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia. Foto del autor.

17 En el Primer Concilio Provincial Mexicano de 1555 se consignó que la obra de los pintores indígenas estuviese sometida al escrutinio de los visitantes, además se ordenaba que los artistas nativos fueran examinados para que pudiera ser aprobado su ejercicio de la pintura. Se temía que la iconografía sagrada se desvirtuara, alterando el significado de las imágenes, esto podría provocar desviaciones de la doctrina oficial entre los nuevos cristianos. (Guadalupe Victoria 100-103)

Considero más factible que las volutas signifiquen la palabra, en el caso del signo compuesto pintado de azul, está rematado por un chalchihuite, lo cual indicaría la palabra preciosa, que en el contexto de la iglesia católica podría asociarse con la prédica del evangelio entre los naturales. Como un refuerzo a esta idea es importante traer a cuenta uno de los elementos del blasón de los agustinos: el corazón atravesado por tres flechas (figura 7). El águila que emite la palabra tiene una saeta o flecha en lugar de lengua, elemento que me parece más asociable al pensamiento agustino que a la idea de guerra sagrada prehistórica. A este respecto resulta esclarecedor el siguiente texto de San Agustín:

Y entre nosotros habíamos acordado que no fuese revelada indiscriminadamente a cualquiera, por más que Tú —mientras nosotros *íbamos ascendiendo del valle de lágrimas* y cantando el *cántico de los peldaños*— nos *habías dado agudas flechas y carbones devastadores contra la lengua traicionera* que contradice como si estuviera aconsejando y que, como suele hacer con la comida, consume amando.

Habías asaeteado tú nuestro corazón con tu amor y llevábamos tus palabras atravesadas en nuestras vísceras. (423)

Como es notable, la flecha es un importante símbolo agustino. Por una parte, tiene una connotación negativa en tanto que implica destrucción y dolor, pero, por otra, también significa amor y prédica, es decir, palabras amorosas para la predicación del cristianismo, interpretación que se refuerza con otro texto de San Agustín:

[...] no puedo creer que haya recibido de ti un don menor del que yo hubiera pedido y deseado [...] el don de que mediante el servicio de mi corazón y de mi lengua fueran dispensadas esas letras que tanto tiempo después iban a beneficiar los pueblos, y a lo largo del universo orbe, con tan elevada cima de autoridad iban a rebasar las palabras de todas las enseñanzas falsas y soberbias. (620)

No podemos olvidar que la imagen analizada se encuentra dentro de una iglesia agustina, en un contexto de evangelización y extirpación de idolatrías, situación en que la exaltación de la palabra cobraba especial relevancia. La vírgula de la palabra y el chalchihuite (indicador de lo precioso) adquieren sentido en el contexto de la predicación misionera que la orden agustina desarrollaba en las agrestes tierras otomís y huastecas. Por el contrario, la lectura de la exaltación de la guerra sagrada y el sacrificio propiciatorio resulta en una



❖ **FIGURA 7**

Blasón agustino. En la fachada de la iglesia de Ixmiquilpan se encuentran varios blasones. En esta imagen muestro el escudo agustino con el corazón atravesado por tres flechas, cuya iconografía está relacionada con el pensamiento de San Agustín.

Fuente: Conaculta-INAH-México. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia. Foto del autor.

severa contradicción con su ubicación en un templo católico. El hecho de que la saeta salga del pico del ave, es decir, que sea el águila quien lanza el dardo de la palabra, sugiere que el águila representa a Dios padre o a Cristo. Encontramos un referente visual de esta idea, cuando comparamos la famosa escena de la Tebaida¹⁸ de Actopan¹⁹ con el águila del ábside de Ixmiquilpan, donde es Dios padre quien lanza el dardo hacia San Agustín (figura 8).

¹⁸ El asunto del artículo y el espacio disponible me impide profundizar en el tema de la Tebaida, remito al lector interesado al artículo de Antonio Rubial García.

¹⁹ Sobre Actopan se ha producido una amplia bibliografía; destaca el trabajo pionero de Luis Mac Gregor, el detallado estudio de Víctor Ballesteros (*La pintura mural*), la propuesta de Isabel Estrada (“Los temas escatológicos”), el trabajo comparativo de Arturo Vergara (*El infierno en la pintura*). Para el estudio de Actopan también es útil el trabajo de Juan Benito Artigas *La piel de la arquitectura*, en donde analiza el programa iconográfico de la capilla de Xoxoteco, el cual es muy cercano a la capilla abierta de Actopan.



❖ **FIGURA 8**

Detalle de la escena de la Tebaida. En la sala *de profundis* en el convento de Actopan, Hidalgo. Dios padre lanza a San Agustín el dardo de la palabra.

Fuente: Conaculta-INAH-México. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia. Foto del autor.

Sin embargo, históricamente existe una tendencia a simbolizar a Cristo con el águila (Charbonneau-Lassay 74) basándose en el Antiguo y el Nuevo Testamento. De particular interés resulta una cita del Deuteronomio 33-II: “Como un águila que incita a su nidada, revolotea sobre sus polluelos, así él despliega sus alas y lo toma, y lo lleva sobre su plumaje”. Este pasaje fue aplicado a Cristo como conductor de las almas a la salvación (Charbonneau-Lassay 75). El águila como representación de Cristo tiene una significación muy amplia; ha sido vista como conductor de almas a la salvación, pero debido a que el vuelo del águila la aproxima al sol, el águila cristiana ha sido una imagen de Cristo/sol. Otros significados han sido el Cristo combatiente y la representación de los seguidores de Cristo (Charbonneau-Lassay 77-83). Esta multiplicidad de significados le confirió la cualidad de ajustarse al pensamiento agustino y a las tradiciones indígenas, para transmitir un mensaje cristiano con implicaciones políticas y abiertas a significados alternativos para los nativos, pues, como ha

expresado María Concepción García Saiz, entre los indígenas cristianos del siglo XVI novohispano existió una forma de hacer arte:

[...] que supone una actitud consciente en la incorporación de elementos propios del lenguaje simbólico prehispánico —habría que poner en relación aquellas obras en las que interviene la voluntad explícita del responsable teórico de la misma para avalar la utilización de un vocabulario artístico y simbólico de la cultura autóctona. Su finalidad es clara: hacer más comprensible el nuevo mensaje a la población que comparte aquella cultura y mantiene vivos sus códigos de expresión. En este caso, el papel del artista indígena —en su calidad de mantenedor de esos códigos— es fundamental, ya que aparece como el mejor intérprete de la transmisión conceptual. (298-299)

Considero que tal es el caso de la imagen que estamos analizando: el responsable del programa iconográfico tomó la decisión de utilizar algunos elementos aún vigentes del arte indígena para expresar mensajes cristianos, pero la utilización de estos códigos se prestaba a la generación de lecturas múltiples, algunas al margen de lo cristiano. El águila como representación de Cristo y los cristianos, cobra sentido como una alusión de la prédica agustina del evangelio. De esta manera, los dardos de la palabra preciosa aludirían a la labor agustina de beneficiar a los pueblos nativos con la palabra de Cristo; la presencia de signos de origen prehispánico facilitarían el mensaje entre los nativos en un gesto humanista de valoración de la antigüedad indígena, que a la par que exalta la predicación evangélica, también tiene un mensaje político guerrero, puesto que el águila sostiene un estandarte que conjuga un gallardete cristiano con plumas de quetzal, en alusión a un estandarte prehispánico. Este belicismo puede comprenderse por el contexto social: el programa iconográfico fue pintado durante la guerra chichimeca. Más allá del referente histórico, el águila y sus signos indican la unión entre los ejércitos cristianos que se esforzaban por ampliar el dominio de Cristo para fundar un nuevo orden cristiano con el fin de que sus fieles lo establecieran en los antiguos señoríos indígenas y colaboraran en llevar la palabra a los nativos salvajes del norte que se resistían a recibir la buenas nuevas.

En la Tebaida pintada en Actopan fue pintado un demonio (figura 9) con características de la iconografía prehispánica ascendiendo por un camino a las montañas, escena que ha sido interpretada como una alusión a la idolatría de los indígenas que vivían en las sierras y las regiones de difícil acceso en el norte de la Nueva España. Como hemos analizado, idolatría y salvajismo están



❖ **FIGURA 9**

Detalle de la Tebaida de Actopan. El personaje con cuernos demoniacos, lengua bífida, garras como de ave y con un rostro en el lugar del estómago, sostiene un tambor mediante dos correas enredadas en los cuernos, el instrumento nos recuerda a los tambores indígenas; de uno de sus brazos cuelgan un sahumerio y una bolsa de copal (incienso nativo), según las convenciones indígenas.

Fuente: Conaculta-INAH-México. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia. Foto del autor.

estrechamente asociados con las representaciones de los nativos norteros, tal como observamos en el *Mapa de la Nueva Galicia* (figura 10), en donde, como lo hizo notar Pedro Ángeles, fueron representados tanto el colectivo chichimeca como un grupo de estos, los tepehuanes, quienes atacan a poblados fronterizos, portan arcos, flechas y garrotes de ramas tronchadas, pero también hieren con punzones (pareciera que desuellan) a otros nativos. En el *Mapa de Meztitlán* (figura 11) fue representado un ataque a Xilitla que fue referido por Fray Juan de Grijalba (Ángeles 164-165). En ambos casos los chichimecas están figurados como agresores salvajes que habitaban los confines de la tierra habitada por los españoles y los indígenas cristianos. Su posición en los márgenes, sugiere que son habitantes de lo desconocido, por lo tanto, de lo agreste, incivilizado y pagano, presupuesto confirmado por el hecho de que atacan a las poblaciones más alejadas de la ecúmene cristiana.



➔ **FIGURA 10**

Mapa de la Nueva Galicia. En este mapa apreciamos la representación del mar, la costa, el espacio densamente poblado, así como accidentes geográficos varios (ríos, montañas). En la parte superior derecha mediante un vacío se figuraron los llanos de los chichimecos y en la izquierda el espacio del grupo chichimeca de los tepehuanos.

Fuente: Reprografía autorizada por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Archivo General de Indias, España. Signatura: MP-México, 56o.

Posiblemente, una idea semejante se encuentre en una escena del cubo de la escalera de Actopan. En este lugar, un águila sufre un ataque por parte de un salvaje armado de una maza. El salvaje al que me refiero (figura 12) es un personaje grotesco; su cuerpo es el resultado de la unión de un torso humano, una cadera vegetal y en lugar de piernas tiene una suerte de cuerpo escamoso a la manera de una sirena, el cual se transforma en un roleo vegetal. Está desnudo, puesto que no existe ropaje alguno que lo cubra, sostiene con ambas manos un garrote elaborado con una rama o tronco tronchado, lo levanta de manera amenazante ante el rostro de un águila que abre el pico, levanta un ala y pisa el cuerpo escamoso del salvaje. La escena se desdobra de maneta simétrica, como si se encontrara ante un espejo. Con base en las anteriores páginas, podríamos considerar que posiblemente el águila represente a Cristo (o al agustino) combatiendo contra el salvajismo de los habitantes del norte incivilizado. Idea que, en



❖ **FIGURA II**

Mapa de la relación geográfica de Meztitlán. En la parte central superior, en los márgenes de la representación del espacio habitado, observamos un grupo de figuras humanas desnudas, sostienen arcos y flechas, y están rodeando a Xilitla, cuyo convento sufrió un severo ataque chichimeca en el último tercio del siglo XVI. La escena sugiere que los chichimecas habitaban los márgenes del espacio civilizado y cristianizado.

Fuente: reprografía. Cortesía de la Nettie Lee Benson Latin American Collection, University of Texas Libraries, The University of Texas at Austin.

términos generales, se encuentra presente en los murales del friso bajo y alto²⁰ de Ixmiquilpan, así como el mapa de la Nueva Galicia y mapa de Meztitlan.

.....

20 El friso alto ha sido poco estudiado: Pablo Escalante identificó que en este lugar fue representada la psicomaquia, específicamente en el tema de la lucha de la lujuria contra la castidad, José Luis Pérez Flores (“Los lenguajes”) estudia la estructura compositiva de las cenefas que rodean a este grutesco y las comparó con los grutescos de la sacristía y el friso monumental, sin discutir la significación de cada uno de ellos. En este momento, su discusión detallada rebasa los objetivos del presente artículo, pero concuerdo con la idea de Escalante en cuanto a que representa la idea general de la lucha del vicio y la virtud con énfasis en el combate de lujuria y castidad, mientras que el friso bajo reitera la idea de la psicomaquia pero, como he tratado de mostrar en las páginas precedentes, el friso monumental de tema guerrero también indica la lucha del salvajismo contra la civilización.

En la escena de la Tebaida una de las narrativas es la lucha del cristianismo contra el paganismo y la idolatría en tierras indómitas, temas que también se repiten en el cubo de la escalera. Cabe resaltar en la Tebaida cómo el cubo de la escalera es un espacio privado de los frailes, por lo tanto, la iconografía aquí no requería de un tratamiento que dignificara la antigüedad indígena y, por esta razón, la representación está apegada al canon del arte cristiano y no se recurre a signos de la tradición indígena, aunque en el caso del águila, su presencia como ave solar es compartida por ambas tradiciones y en Ixmiquilpan la intención del responsable del programa iconográfico probablemente fue representar a Cristo y a la comunidad cristiana agustina y no a las deidades prehispánicas; la presencia de signos y convenciones indígenas pudieron generar otras lecturas entre los nativos conocedores de la iconografía antigua, pero me parece poco probable que esto fuera consentido conscientemente por los frailes.



❖ **FIGURA 12**

Escena de una de las cenefas del cubo de la escalera del convento de Actopan, Hidalgo. Es un águila muy parecida a la del ábside de Ixmiquilpan, pero aquí carece de atributos indígenas. Pisa el cuerpo de reptil o pez de un personaje grotesco que levanta de forma amenazante un garrote tronchado con el que parece atacar al águila.

Fuente: Conaculta-INAH-México. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia. Foto del autor.



Conclusiones

En este trabajo he mostrado la importancia de analizar las imágenes a partir de sus contextos, para así ampliar las perspectivas de investigación. La comparación entre imágenes generadas dentro de una misma cultura visual basada en la posición fronteriza, arrojó mejores resultados que la investigación de la obra aislada. En las páginas precedentes discutí cómo el águila del ábside de Ixmiquilpan está relacionada con el programa bélico, con la idea triunfalista del cristianismo militante de los agustinos y con el concepto de guerra de la civilización contra el salvajismo. Analicé la categoría de salvajismo como una construcción del pensamiento occidental que se trasladó a la Nueva España y formó parte de las categorías culturales que los cronistas emplearon para calificar de manera peyorativa a los nativos, especialmente, a los chichimecas. Propuse que el imaginario del salvaje también influyó en el arte y los pintores indígenas adoptaron algunas convenciones del imaginario europeo del salvaje, tales como la desnudez y la utilización de mazas elaboradas con ramas tronchadas. Mostré cómo el tema del salvajismo de los chichimecas y la incorporación de recursos plásticos de la tradición iconográfica europea del salvaje, no son exclusivos de la pintura mural conventual, puesto que también comprenden imágenes en otros soportes y funciones, como es el caso de los mapas.

Por medio del análisis visual y la comparación entre imágenes de tradición indígena cristiana, fue posible proponer una nueva lectura del águila del ábside de Ixmiquilpan, en conjunto con la escena de lucha de una de estas aves contra unos salvajes en el cubo de la escalera de Actopan, en donde posiblemente fue figurado un mensaje de lucha del salvajismo/paganismo contra el cristianismo/civilización; de manera semejante a como ocurre en el águila del ábside de Ixmiquilpan que además de la metáfora bélica también expresa la idea de predicación evangélica agustina en los márgenes de la civilización cristiana.



BIBLIOGRAFÍA

FUENTES PRIMARIAS

- Aristóteles. *Política*. Madrid: Gredos, 1988. Impreso
- Díaz del Castillo, Bernal. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. México D. F.: Porrúa (Sepan Cuantos # 5), 2011. Impreso.
- Heródoto. *Historia. Libros I, II*. Madrid: Gredos, 1992. Impreso.
- . *Historia. Libros III, IV*. Madrid: Gredos, 1979. Impreso.
- Ixtlixochitl, Fernando de Alva. *Historia de la nación chichimeca*. Madrid: Historia 16, 1985. Impreso.
- Mendieta, Gerónimo de. *Historia eclesiástica indiana*. Tomo II. México: Conaculta, 2002. Impreso.
- Muñoz Camargo, Diego. *Historia de Tlaxcala*. Ed. Alfredo Chavero. México D. F.: Innovación, 1979. Impreso.
- . *Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala*. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis-El Gobierno de Tlaxcala, 2000. Impreso.
- Ovidio. *Las metamorfosis*. Madrid: Alianza (El Libro de Bolsillo, Clásicos de Grecia y Roma), 1998. Impreso.
- San Agustín. *Confesiones*. Madrid: Gredos (Biblioteca Clásica Gredos # 387), 2010. Impreso.
- Sahagún, Bernardino de. *Historia general de las cosas de la Nueva España*. (Numeración, notas y apéndices por Ángel María Garibay K.) México: Porrúa. (Colección Sepan Cuántos # 300), 1985. Impreso.
- Sheldel, Hartmann. *Liber Chronicarum* 1493. Núremberg. Facsimilar Digital. Enero 2016.

FUENTES SECUNDARIAS

- Ángeles Jiménez, Pedro. "Imágenes e Ideas: los indios del septentrión novohispano". *Imágenes de los naturales en el arte de la Nueva España. Siglos XVI al XVIII*. Coord. Eliza Vargaslugo. México D. F.: Fomento Cultural Banamex, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, DGAPA, 2005. 136-189. Impreso.

- Artigas, Juan** *La piel de la arquitectura. Murales de Santa María Xoxoteco*. México D. F.: Universidad Autónoma de México, 1979. Impreso.
- Ballesteros García, Víctor Manuel**. *La pintura mural del convento de Actopan*. México D. F.: Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, 1999. Impreso.
- . *La Iglesia y el convento de San Miguel Arcángel de Ixmiquilpan, Hidalgo*. Pachuca: Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, 2000. Impreso.
- Bartra, Roger**. *El Salvaje en el espejo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Era, 1998. Impreso.
- . “El mito del salvaje”. *Ciencias* 60-61 (2001): 88-96. Impreso.
- Bovey, Alixe**. *Monstruos y grutescos en los manuscritos medievales*. Madrid: AyN Ediciones, 2002. Impreso.
- Braniff Cornejo, Beatriz**. “La frontera septentrional de Mesoamérica”. *Historia antigua de México. Volumen I: El horizonte posclásico*. Eds. Linda Manzanilla y Leonardo López Luján. México D. F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia, Universidad Nacional Autónoma de México, Grupo Editorial Miguel Ángel Porrúa, 1994. 113-143. Impreso
- . “La ‘Gran Chichimeca’”. *Arqueología Mexicana* 9.51 (2001): 40-45. Impreso.
- Charbonneau-Lassay, Louis**. *El bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media*. Barcelona: Sophia Perennis, 1997. Impreso.
- Cisneros Guerrero, Gabriela**. “Cambios en la frontera chichimeca en la región centro-norte de la Nueva España durante el siglo XVI”. *Boletín de Investigaciones Geográficas* 36 (1998): 57-69. Digital. Enero 2016.
- Curiel, Gustavo**. *Tlalmanalco, historia e iconología del conjunto conventual*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1998. Impreso.
- Debroise, Oliver**. “Imaginario fronterizo/identidades en tránsito. El caso de los murales de San Miguel Itzmiquilpan. Arte, historia e identidad en América Visiones comparativas. XVII” *Coloquio Internacional de Historia del Arte*. T. 1. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994. 155-172. Impreso.
- Escalante Gonzalbo, Pablo**. “Pintar la historia tras la crisis de la conquista.” *Los pinceles de la historia. El origen del reino de la Nueva España. 1680-1750*. México: Museo Nacional de Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, 1999. Impreso
- Estrada de Gerlero, Elena Isabel**. “Bestiario mestizo”. Trabajo de grado de maestría. Universidad de las Américas, 1973. Mecanografiado.

- “Los temas escatológicos en la pintura mural novohispana del siglo xvi”. *Traza y Baza. Cuadernos Hispánicos de Simbología, Arte y Literatura* 7, (1978): 71-88. Impreso.
- . “El friso monumental de Iztmiquilpan”. *Actes de XLII Congr s International des Américanistes. Congres du Centenaire*. París, 2-9 septiembre, vol. x: 1979. 9-17. Impreso.
- Erreguerena Albaitero, María Josefa**. “El concepto de imaginario social.” *Anuario de investigación 2000. Subjetividad y prácticas psicológicas*. Vol. II. México D. F.: Universidad Autónoma Metropolitana, 2001. Impreso.
- García Sáiz, María**. Concepción. “La interpretación de los modelos europeos en las artes de tradición indígena”. *Felipe II y el arte de su tiempo*. Madrid: Fundación Argentaria, Visor (Colección Debates Sobre Arte. Vol. VIII), 1998. 293-303. Impreso.
- Gerhard, Peter**. *Geografía histórica de la Nueva España 1519-1821*. México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1986. Impreso.
- Gibson, Charles**. “Significación de la historia tlaxcalteca en el siglo xvi”. *Historia Mexicana* 3.4, (1954): 592-599. Impreso.
- Giménez, Gilberto**. “La frontera norte como representación y referente cultural en México”. Cultura y representaciones sociales. Un espacio para el diálogo transdisciplinario. *Revista Electrónica de Ciencias Sociales* 2 (2007). Web, enero 2016.
- Gruzinski, Serge**. “Entre monos y centauros. Los indios pintores y la cultura del renacimiento”. *Entre dos mundos. Fronteras culturales y agentes mediadores*. Eds. Bertha Ares Quejia y Serge Gruzinski. Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla, 1997. 349-371. Impreso.
- . *El pensamiento mestizo*. Paidós: Barcelona. 2000. Impreso.
- Guadalupe Victoria, José**. *Pintura y sociedad en Nueva España. Siglo XVI*. México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Est ticas. 1986. Impreso.
- Hers, Marie Areti**. “Los chichimecas:  n madas o sedentarios?”. *Continuidad y fragmentación de la Gran Chichimeca*. Coords. Andrés F bregas Puig, Mario Nájera Espinoza y Claudio Esteva Fabregat Guadalajara: Universidad Autónoma de Guadalajara, 2008. Impreso.
- Husband, Timothy**. *The Wild Man. Medieval Myth and Symbolism*. New York: The Metropolitan Museum of Art, New York, 1980. Digital. Enero 2016.
- Jiménez Moreno, Wigberto**. *La colonización y evangelización de Guanajuato en el siglo XVI*. México D. F.: Sobretiro de Cuadernos Americanos, 1944. Impreso.

- Jiménez Núñez, Alfredo.** “Historia y antropología: las fronteras de América del Norte”. *Revista Española de Antropología Americana Extra* 1 (2003): 99-113. Digital. Enero 2016.
- Kirchhoff, Paul.** “Mesoamérica: sus límites geográficos, composición étnica y caracteres culturales”. *Revista Tlatoani* (suplemento), 3. (1967). Impreso.
- Llaguno, José A. S. J.** *La personalidad jurídica del indio y el III Concilio Provincial Mexicano (1585). Ensayo histórico-jurídico de los documentos originales.* México D. F.: Porrúa, 1963. Impreso.
- MacGregor, Luis.** *Actopan.* México D. F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia/Secretaría de Educación Pública, 1955. Impreso.
- Matthew Laura, E. y Michel R. Oudijk,** *Indian Conquistadors. Indigenous allies in the conquest of mesoamerica.* Oklahoma: University of Oklahoma Press, 2007. Impreso.
- Martínez Posada, Jorge Eliécer y Diego Alejandro Muñoz Gaviria.** “Aproximación teórico-metodológica al imaginario social y a las representaciones colectivas: apuntes para una comprensión sociológica de la imagen”. *Universitas Humanística* 67 (2009): 207-221. Digital. Enero 2016.
- Muñoz Morán, Oscar.** “Salvajes, bárbaros y brutos. De la Grecia al México contemporáneo”. *Liminar. Estudios Sociales y Humanistas* 6.2 (2008): 155-167. Impreso
- Navarrete, Federico.** “Chichimecas y toltecas en el Valle de México”. *Estudios de Cultura Náhuatl*, 42 (2011): 19- 50. Impreso.
- Ordóñez Burgos, Jorge.** “Sobre lo griego y lo bárbaro” *Nova Tellus* 27.2 (2009): 125-147. Impreso.
- Pérez Flores, José Luis.** “Los lenguajes visuales de la violencia armada: enfrentamiento, batallas y sometimiento en el arte mesoamericano y de contacto”. Tesis de doctoral en historia. Universidad Nacional Autónoma de México, 2010. Impresión.
- . “Los indígenas guerreros de la Nueva España del siglo XVI. La representación de sí mismos como conquistadores”. *Fronteras de la Historia* 16.1 (2013): 15-43. Impreso
- . “La mirada del poder y las permutaciones de la imagen de los chichimecas en textos del siglo XVI”. *Poder y alteridad: perspectivas desde la antropología, la literatura y la historia.* Eds. Ramón Manuel Pérez Martínez y Sergio Armando González Varela. Vigo, España: Editorial Académica del Hispanismo, 2013. 193-220. Impreso.
- Pérez Flores, José Luis y Sergio González Varela.** “Los murales del convento de Ixmiquilpan, México, y la imagen de guerra occidental”. *Colonial Latin American Review*, 22.1 (2013): 126-147. Digital. Enero 2016.

- Pierce, Donna.** “Identification of the Warriors in the Frescoes of Ixmiquilpan”. *Research Center for the Arts Review* 4.4 (1981): 1-8. Impreso.
- Powell, Philip Wayne.** *La guerra chichimeca (1550-1600)*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1996. Impreso.
- Reyes García, Luis y Lina Odena Güemes.** “La zona del Altiplano Central en el posclásico: la etapa chichimeca.” *Historia Antigua de México. Vol. III: El horizonte posclásico*. Eds. Linda Manzanilla y Leonardo López Luján. México D. F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia, Universidad Nacional Autónoma de México, Grupo Editorial Miguel Ángel Porrúa, 2001. 225-264. Impreso.
- Restall, Matthew.** *Los siete mitos de la conquista española*. Barcelona: Paidós, 2004. Impreso.
- Ricard, Robert.** *La conquista espiritual de México*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1994. Impreso.
- Rosati Aguerre, Hugo.** “El imperio español y sus fronteras: mapuches y chichimecas en la segunda mitad del siglo XVI”. *Historia* 29 (1995-1996): 391-404. Impreso.
- Rubial García, Antonio.** “*Hortus eremitarum*. Las pinturas de tebaidas en los claustros agustinos”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 92 (2008): 85-105. Impreso.
- Santamarina Novillo, Carlos.** “Salvajes y chichimecas: mitos de alteridad en las fuentes novohispanas”. *Revista Española de Antropología Americana* 45.1 (2015): 31-56. Digital. Enero 2016.
- Sanz Camañes, Porfirio y David Rex Galindo (coord.).** *La frontera en el mundo hispánico*. Quito: Abya-Yala, 2014. Impreso.
- Sego, Eugene.** *Aliados y adversarios: los colonos tlaxcaltecas en la frontera septentrional de Nueva España*. San Luis Potosí: Colegio de San Luis/Gobierno del Estado de Tlaxcala/Centro de Investigaciones Históricas de San Luis Potosí, 1998. Impreso.
- Sheridan Prieto, C.** “Diversidad nativa, territorios y fronteras en el noreste novohispano”. *Desacatos* 10 (2002): 13-29. Digital. Enero 2016.
- Sherikan, Cecilia.** *El “yugo suave del evangelio”. Las misiones franciscanas de Río Grande en el periodo colonial*. Saltillo: Centro de Estudios Sociales y Humanísticos, 1999. Impreso.
- Tomé, Pedro.** “Redescubriendo la Gran Chichimeca: revalorización regional y antropología social en la recuperación de una pluralidad étnica mexicana”. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* 65.1 (2010): 155-184. Impreso.

- Vergara Hernández, Arturo. *El infierno en la pintura mural agustina del siglo XVI. Actopan y Xoxoteco en el estado de Hidalgo*. Pachuca: Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, 2008. Impreso.
- . *Las pinturas del templo de Ixmiquilpan. ¿Evangelización, reivindicación indígena o propaganda de guerra?* Pachuca: Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, 2010. Impreso.
- Wright Carr, David Charles. “Sangre para el sol: las pinturas murales del siglo XVI en la parroquia de Ixmiquilpan, Hidalgo”. *Memorias de la Academia Mexicana de la Historia, correspondiente de la Real de Madrid*. T. 41. México D. F.: s. e., 1998. 73-103. Web. 24 de mayo del 2004.