

El encuentro de dos mundos artísticos en el arte plumario mexicano del Siglo XVI.*

ALESSANDRA RUSSO

CENTRE DE RECHERCHE SUR LES MONDES AMERICAINS,
ÉCOLE DES HAUTES ETUDES EN SCIENCES SOCIALES, PARIS.



Auh xicmocuitlauican tultecaiotl, in amantecaiotl, in tlaixmachiliziotl, in jcocoiaia in ie timaliui in icnotecpillotl, oalenantzin, quijoatzacuiz, ca qualoni, ca ioani.

[Y cuiden la maestría en las artes, el arte de la pluma, el conocimiento de las cosas, porque cuando haya miseria y sufrimiento, estos serán el último abrigo, y solo así tendrán comida y bebida]¹

¿En que términos es posible hablar de *encuentro* de dos mundos artísticos? Quisiera plantear en forma de pregunta aquello que he elegido como título de este estudio, ya que a primera vista aquello mismo, dicho en tono afirmativo, parece no dar cuenta de la compleja problemática ligada al nacimiento de un arte mestizo bajo la dominación española. En efecto, no se puede negar que se trató principalmente de un choque entre dos mundos, ni tampoco que la parte maltratada fue únicamente la indígena, pero sí se puede intentar explorar uno de los espacios en los cuales esta logra transformar sus antiguos conocimientos, en un momento en que todo el entorno estaba transformándose en "otro" mundo. La evangelización, particularmente durante los primeros cincuenta años de colonización, tuvo que hacer posible un cierto diálogo con la cultura preexistente y el arte indígena del siglo XVI constituye uno de los espacios privilegiados de la reorganización de los saberes precortesanos en contacto con los nuevos saberes occidentales².

En el tratamiento de esta investigación he elegido como delimitación *ante quem* los años mil quinientos setenta, años en los cuales a la efervescencia intercultural que había caracterizado al primer medio siglo de colonización, prosigue una normalización programática de la alteridad y el consecuente pasaje irreversible al campo occidental. Bastará recordar que el *Codex Florentinus*, el libro redactado por los indios de México bajo la guía del franciscano Bernardino de Sahagún, será totalmente censurado por Felipe II por Cédula Real el 22 de abril de 1577: la publicación de aquellas páginas, que representaban un mundo completamente exorcizado y transformado, hacía temer que todo el trabajo realizado en más de medio siglo fuese puesto en peligro por el deseo de retornar a aquellos usos y tradiciones, a aquella identidad transmitida justamente gracias a la obra de Bernardino³.

Alessandra Russo, "El encuentro de dos mundos artísticos en el arte plumario mexicano del siglo XVI", *prohistoria*, Año II, número 2, 1998, pp 63-91.

* Una primera versión de este texto fue publicada como "L'incontro di due mondi artistici: l'immagine come strumento della rieducazione missionaria e l'arte plumaria messicana del XVI secolo", en *Miscellanea di storia delle esplorazioni*, xxii, Genova, 1997, pp. 59-100; esta edición en español consiste entonces en una versión retrabajada de aquél artículo, por lo que contiene un buen número de modificaciones respecto del primer texto. A. R.J. Traducción de Carolina Gentile y Darío Barrera, revisada por la autora.

Este y otros episodios, como por ejemplo la fundación en México del Tribunal de la Inquisición (1571) o la llegada de los Jesuitas con sus imágenes contrarreformistas (1572), en efecto parecen señalar en los años setenta del siglo XVI el plazo último de aquel periodo en el cual tuvo lugar un "encuentro" de dos mundos⁴.

Dentro de este espacio cronológico he concentrado mi atención entorno a una forma artística indígena precisa, el arte plumario, poniéndola en relación por una parte con las figuras del arte mexicana precortesano y por otra con los posibles modelos iconográficos occidentales que influyeron en la realización de las obras. Esta coyuntura derivada fundamentalmente de la necesidad de reeducar a través de las imágenes a los neófitos mexicanos, permitió a los mismos indios continuar expresando los propios saberes simultáneamente a las invasiones de las nuevas formas de expresión occidental. Los "mosaicos de las Indias", como fueron llamadas y apreciadas en Europa las obras de los hábiles *amantecas* mexicanos, se transformaron rápidamente en símbolos de una catequización en pleno desarrollo, objetos de curiosidad, pero sobre todo fueron obras maestras que dejaron testimonio no sólo de virtuosismo con un material muy insólito para la mentalidad europea, sino de sensibilidad por los colores y singularidad en la forma, dentro de figuras que dejan entrever un encuentro.⁵

1. Cortés-Quetzalcoatl

"Los cazadores de las aves del agua cazaron una ave parda del tamaño de una grulla, y luego la fueron a mostrar a Mocthecuzoma [...]; tenía esta ave en medio de la cabeza un espejo redondo [...]; como la vió Mocthecuzoma espantóse y la segunda vez que miró en el espejo que tenía el ave: de ahí un poco vió una muchedumbre de gente que venían todos armados encima de caballos, y luego Mocthecuzoma mandó llamar a los agoreros y adivinos y preguntóles, ¿no sabéis que es esto que he visto? Que viene mucha gente junta, y antes que respondiesen los adivinos desapareció el ave, y no respondieron nada".⁶

Tal vez no es una azar que justamente un pájaro, símbolo de la realeza y del poder⁷, prefigurara la llegada del nuevo señor en el espejo de obsidiana que llevaba sobre la cabeza. De las fuentes indígenas captamos que Hernán Cortés fue recibido en un primer momento como el dios Quetzalcoatl, la serpiente emplumada, llegado para recuperar su propia tierra: este dato ha explicado la generosidad frente al conquistador, como así también la poca resistencia que opusieron los indígenas. Moctezuma apenas conoce que los funestos presagios se están cumpliendo, manda mensajeros al encuentro de los españoles, entregándoles "el tesoro de Quetzalcoatl: una máscara de serpiente, de hechura de turquesas. Un travesaño para el pecho, hecho de plumas de quetzal [...] un escudo de travesaños de oro, o bien con travesaños de concha nácar: tiene plumas de quetzal en el borde y unas banderolas de la misma pluma. También un espejo de los que se ponen al trasero de los danzantes, guarnecido de plumas de quetzal" También hizo donación de los ornamentos de Tezcatlipoca, entre otros "un chalequillo todo pintado, con el ribete con sus ojillos: en su ribete hay pluma fina que parece espuma". En tercer lugar, entregó los atavíos del señor del Tlalocan: otros objetos de arte plumario. Al entregar este precioso objeto, agregó: "Id, no os demoréis. Haced acatamiento a nuestro señor el dios. Decidle: 'Nos envía acá tu lugarteniente Motecuzhoma. He aquí lo que te da en agasajo al llegar a su morada de México'"

Los mensajeros colocaron estos regalos junto a Cortés y los vistieron con todos los ornamentos

rituales con los que el pueblo adoraba los dioses más importantes (fig. 2). Entre tanto, Cortés no se mostraba disponible al diálogo: desde el arribo a la isla de Cozumel (1519) y en todo su trayecto hacia la gran Tenochtitlán el mismo episodio continuó repitiéndose: ordenaba destruir las imágenes adoradas por los indios e inmediatamente mandaba construir una cruz y un altar sobre el cual hacía poner la imagen de la Virgen.⁸

Antes de repartir, Cortés confiaba los nuevos símbolos al cuidado de los *caciques* del lugar, recomendándoles de mantenerlos limpios y decorarlos con flores: a través de las asignaciones de esta tarea, responsabilizaba a los sacerdotes paganos quienes, involucrados de este modo, se transformaban casi automáticamente en sacerdotes cristianos.⁹ Como muestra Todorov, fue el mismo Cortés quien explotó el mito del retorno del dios Quetzalcoatl poniendo la llegada de los españoles en relación con el mito.¹⁰

El conquistador, entrando en los templos, se mostraba disgustado por el olor a sangre de los sacrificios humanos, de los cuales éste era el signo y por las formas "diabólicas" que encontraba. Encontrarse frente a un dios con el semblante de un dragón debió haber sido equivalente a encontrarse frente al demonio. La leyenda medieval de la Bestia que amenaza a la Virgen con el Niño representaba justamente un horrible animal con el cuerpo de un pájaro y la cabeza de una serpiente, la fisonomía exacta de Quetzalcoatl, la serpiente emplumada (figs. 3 y 4). Después de haber visitado el Templo Mayor de Tenochtitlan, Cortés expresa palabras de indignación al *tlatoani* Moctezuma, pide erigir en la extremidad del edificio una cruz, y de aprovechar ese santuario como un lugar donde entronizar la imagen de la Virgen. Fueron suficientes tres días para terminar la capilla y desde ese momento la misa fue celebrada regularmente por los primeros religiosos que acompañaron a Cortés: el tiempo cristiano entraba definitivamente en el Nuevo Mundo y desde entonces la evangelización significaría la sustitución material de las viejas estructuras religiosas por las cristianas.

La llegada de tres franciscanos en 1523 y de los denominados *Doce* en 1525, conferirá un fundamento programático a la obra de reeducación espiritual y a la edificación de los lugares de culto y de estudio. En un texto de gran interés conocido como *Coloquio de los Doce*, el grupo de misioneros llegados con el padre español Martín de Valencia explica a los dignatarios tenochca como los pueblos "recién descubiertos" fueron víctimas de las acciones maléficas del diablo: la religión de Mesoamérica no es otra cosa que el fruto de la venganza que Lucifer ha tramado contra el Señor, para que fuese desconocido"¹¹.

En cuanto a Cortés, veremos dentro de poco como la multitud de significados de los cuales el dios mesoamericano era portador, no solamente permitió la fácil victoria de los españoles, sino también dió la posibilidad a los indígenas de resignificar los acontecimientos a través de una particular forma artística, el arte plumario.

2. La reeducación por imágenes

Una de las primeras preocupaciones de la orden franciscana fue la de crear una estructura en la cual se pudiese impartir una educación global a los neófitos. Las primeras dos escuelas primarias destinadas a los jóvenes indígenas fueron la de Texcoco, fundada por Pedro de Gante en 1523, y la de Ciudad de México, creada por Martín de Valencia en 1525 después de la instalación de *los Doce*. En estas escuelas se impartían nociones elementales de escritura alfabética, de lectura, de canto, se enseñaba también a celebrar la misa. Como materias prácticas, los indígenas aprendían los primeros

rudimentos de orfebrería, de sastrería, de carpintería y de zapatería. En poco tiempo los indios estuvieron preparados para confeccionarse sus nuevas vestimentas y tomar el aspecto de hijos de Dios. Después de pocos años fueron agregados a estas escuelas "elementales" unos institutos, siempre de origen conventual, donde los denominados *naturales* estudiaban gramática, retórica, teología y aprendían de manera refinada las técnicas artísticas occidentales¹². Las escuelas fundadas por los franciscanos en el período que va desde el 1523 a los años 1570s., muestran como característica principal la unión de una enseñanza teórica (elemental o de nivel superior) y una actividad que podemos definir de "laboratorio": los religiosos, y primero entre todos Pedro de Gand, enseñaban a los indígenas las técnicas artísticas occidentales, mostrando las formas de una tradición iconográfica distinta y se encargaban al mismo tiempo de preservar la memoria indígena del olvido, comisionando a los neófitos la reescritura de los códices que la furia del conquistador había destruido.

Otro aspecto que tienen en común la organización de la enseñanza en la escuela y la divulgación en gran escala de la religión cristiana es la utilización de las imágenes para enseñar la doctrina "*conforme al uso que estos [los indios] tenían y tienen*"¹³. Los pueblos de México poseían un sistema de conocimiento fundado principalmente sobre la tradición oral¹⁴; se encuentran luego en los denominados *códices* (sus documentos históricos, religiosos, de contabilidad, de tradición) que se servían de un sistema pictográfico, basado en una escritura de tipo glífica, para la cual a una cierta figura correspondía una palabra, la cual podía tener un valor autónomo (significar la palabra), o bien ser parte, constituir junto a un segundo glifo, otra palabra, similar a nuestros rebus. También los números indicaban por puntos y líneas y, a través de las combinaciones de estos con los glifos de la divinidad, estaban redactados complicados calendarios astronómicos y adivinatorios.

Además de ser reeducados mediante formas ya conocidas dentro de la propia tradición cultural, los mismos indígenas fueron inmediatamente artífices de la representación de los nuevos saberes, en cuanto las diversas expresiones artísticas formaban parte de los programas de enseñanza. La escuela anexa a la capilla de San José de los Naturales es la más antigua e importante de estas escuelas indígenas de arte y artesanado: Pieter van der Moere, verdadero nombre de Pedro de Gand, el fraile fundador, había llegado en 1523 anticipándose a la misión de *los doce*. Había creado una escuela en Texcoco y en 1525 había fundado el principal convento de la futura provincia del Santo Evangelio. Su escuela estaba marcada por un fuerte aspecto práctico y de sus laboratorios surgió una de las obras de arte más significativas de estos años: el mosaico de plumas representando la Misa de San Gregorio fechado en 1537 y conservado en Auch, Francia¹⁵.

Paralelo a la reeducación misionera, la lucha contra la idolatría no alcanzaba los mismos precoces resultados: la operación de sustitución iniciada en los primeros años de la conquista se reveló en efecto como una cuestión muy compleja, para afrontarla bien se necesitaban armas diferentes a las de Cortés. La guerra a los ídolos pertenecía a un plano mucho más vasto, aquel del acercamiento a lo real: sustituir un sistema de creencias y designar una configuración religiosa como idólatra, significa desvalorizar las relaciones que gracias a tal configuración subsisten entre los miembros pertenecientes a una sociedad dada¹⁶.

Como es sabido, los misioneros buscaban encontrar posibles explicaciones a los objetos y a las prácticas que encontraban. Las interpretaciones más frecuentes eran, como se ha señalado, aquella de reconocer en la idolatría amerindia la acción maléfica de Lucifer: las similitudes buscadas y generalmente encontradas con los ritos cristianos, alimentaban la creencia de que el diablo las había exportado a aquella parte del mundo para transformarse luego en el centro de la creencia. El jesuita

José de Acosta advertirá, por ejemplo, cómo la usanza mexicana de comer la estatuilla de semillas de acelga, maíz tostado y miel, creyendo comer el cuerpo y los huesos del dios Huitzilopochtli, era del todo semejante al uso cristiano de la comunión en la celebración de la eucaristía del cuerpo de Cristo, transustanciado en la hostia. Serán después buscadas analogías entre el paganismo mesoamericano y el greco-romano¹⁷: una de las más sugestivas fue aquella lingüística sugerida por el término náhuatl *teotl*, muy parecido al término griego *theós*, para designar a los dioses. Un tipo de interpretación todavía diferente fue constituido por una tentativa de "exorcizar" los ídolos para extirparle su valor diabólico: la utilización de materiales con los cuales estaban realizados en un tiempo los atributos de los mesoamericanos, al servicio del nuevo arte indo-cristiano, fue por ejemplo una de las condiciones de existencia del arte plumario en la época colonial.

Si el culto a los ídolos continúa siendo denunciado en el curso de todo el siglo (y del sucesivo), la acción de los colegios y de las escuelas se hará en cambio más amplia, también gracias al incremento de las misiones y a la redimensión de los grandes obstáculos como aquél de la incomunicabilidad lingüística¹⁸.

Los indios jóvenes eran obviamente los más importantes de reeducar: una vez instruidos sobre el valor de la verdadera fe "*amaestran luego a los propios padres y a los otros indios*"¹⁹.

Es preciso hacer una distinción preliminar entre la profundidad de la acción misionera ejercida en las escuelas y conventos²⁰ y aquella en cambio más generalizada e impersonal impartida en las iglesias, en los hospitales, y en otros momentos de la vida de los primeros catecúmenos (bautismo, comunión, matrimonio, sepultura, etc.). Esta distinción nos explica la persistencia de las idolatrías: ya que la evangelización no logró penetrar inmediatamente en todas las prácticas cotidianas, (por dificultad lingüística, por el número exiguo de misioneros) fue justamente en ambientes como el hogar doméstico o en la actividad laboral donde la idolatría se reorganizó clandestinamente. Si nos detenemos sobre este particular, lo hacemos porque a continuación se explicará por medio de episodios de sobrevivencia a través de los cuales la memoria indígena se reorganiza al interior de lugares como, por ejemplo, las diversas expresiones artísticas.

Los misioneros, entre ellos los franciscanos, mucho más que los otros tipos de viajeros misionarios, llevaron consigo las imágenes del propio mundo: seguramente se trataba de imágenes de pequeña dimensión, poco frágiles y fácilmente transportables, vista la dificultad del trayecto que debían superar: libros de devoción, Biblias ilustradas, miniaturas, estampas, dibujos, como así también pequeñas esculturas y tapices²¹. Eran obras que mostraban, a través de un procedimiento familiar en Mesoamérica, la historia del cristianismo: los episodios narrados en el Viejo Testamento, el ciclo de la Pasión de Cristo, las figuras históricas de los Padres de la Iglesia, los santos y las leyendas medievales vinculadas a este imaginario. El catecismo por imágenes se presentaba también como una operación muy delicada: no se quería pasar a una nueva idolatría, no se quería que las mismas imágenes se transformaran en nuevos objetos de adoración; el aporte figurativo debía ser de ayuda exclusivamente mnemónica. Este temor se mostró bien fundado cuando el uso ortodoxo de las imágenes bajo la guía de los misioneros se afianzó en un verdadero apasionamiento de los indios por las representaciones europeas y una proliferación autónoma de copias autóctonas, o bien cuando las cruces y los altares cristianos fueron circundados por objetos como comida, tejidos, plumas y otros símbolos de una nueva idolatría²².

El recurso figurativo como ayuda para la memoria había sido ampliamente utilizado en Europa: masas de analfabetos habían visualizado la propia historia de cristianos a través, por ejemplo, de las

xilografías del *Ars Memorativa*. Este género de "viñetas" fueron seguramente modelos para los misioneros, tanto para hipotetizar que poseyeron copias en los conventos, como vemos en una banda ilustrada, en la cual el argumento principal parece ser la Trinidad (fig. 5), o en esta página para un catecismo ilustrado en lengua *otomí* (fig. 6) en el cual se registra también la introducción de la escritura fonética, sea del *otomí*, como del español (*en Dios*), usado seguramente para crear los neologismos que el *otomí* no conocía (*anasacramentos*).

Uno de los primeros documentos que registran la eficacia del catecismo por imágenes es el texto del denominado *Códice Franciscano del siglo XVI*. En los párrafos dedicados a la ilustración de las materias enseñadas en las escuelas por los indios nobles, se lee:

"Tengolo por cosa muy acertada y provechosa para con esta gente, porque hemos visto por experiencia, que adonde así se les ha predicado la doctrina cristiana por pinturas tienen los indios de aquellos pueblos más entendidas las cosas de nuestra santa fe catolica y están más arraigados en ella. A los menos una cosa entiendo que sería de grandísima utilidad para la cristiandad de estos naturales [...], y es que se pintase la misma doctrina cristiana en la forma mas conveniente para que ellos la entiendan [...] y que por aquellas pinturas se le diesen a entender a los mochachos en su tierna edad los ministerios de nuestra santa fe, pues es cosa natural imprimirse en la memoria lo que en aquel tiempo se prescribe; y para recibirlo ya suponemos, como es asi, que para los indios el mejor medio es la pintura"²³.

Uno de los precedentes más significativos de esta posición teórica está constituido por el sermón del fraile franciscano Miguel de Carcano, titulado *De Adoratione*. Hablando de la función y de la intención de las imágenes, había sostenido: "Primo propterea ruditatem simplicium ut qui scriptura non possunt scriptura legere in picturis possint sacramenta nostrae salutis et fidei cernere. [...] In ipsa legunt qui litteras nesciunt"²⁴. Nada más indicado para la formación o instrucción de los jóvenes indios, también esto, si bien en un sentido muy distinto, analfabetos.

Pedro de Gand compondrá en 1555 la *Doctrina cristiana en lengua mexicana*, un catecismo acompañado por numerosos grabados, cuyo diseño muy simple iluminaba sobre las imágenes que eran hasta entonces mostrada a los indígenas: espacios tardo-medievales que no tenían ya nada que ver con los elaborados grabados europeos de los mismos años. Tratar con una mentalidad considerada "primitiva", sobre la cual se creía actuar una *tabula rasa* y que se presentaba completamente virgen de semejantes formas, coincidía con instaurar un conocimiento basado sobre imágenes consideradas entonces por los mismos misioneros "primitivas" (recordemos que Pedro de Gand provenía de la zona de Europa más vivaz y madura desde el punto de vista artístico a comienzos del cinquecento: Flandes).

El uso de las imágenes a partir de los niveles más elementales de la educación es ejemplificado por el abecedario de la *Rhetorica Christiana* de Diego Valadés: las letras son visualizadas mediante la analogía entre las líneas que las componen y las formas que las evocan en la realidad colonial de todos los días: una A asemeja a un compás, a una escalera (las nuevas técnicas), la B a una especie de mandolina (la nueva música), la C a una herradura de caballo (los nuevos animales), o a un corno, la F a una espada (las nuevas armas), la I a una columna (las nuevas arquitecturas), la L a una hoz, la O al mundo que Cristo vino a salvar, la P al bastón pastoral (las nuevas referencias religiosas), y así continúa. (fig. 7)²⁵.

Además de este uso, se podría decir teórico, de las imágenes europeas como verdaderas y propias

pizarras sobre las cuales dar lecciones de catecismo, los grabados y las xilografías contenidas en los libros ilustrados,²⁶ servían de modelo para enseñar a pintar según esquemas occidentales: la mayor parte de los libros contenidos en las bibliotecas de los conventos franciscanos eran de origen nórdico, elemento que retomaremos cuando hablemos de la relación entre las obras de arte plumario y sus posibles modelos²⁷.

Aún cuando la comisión de obras de arte fue un aspecto de la educación evidentemente vinculada a la evangelización, quisiera ahora citar las palabras del Fraile Jacopo de Testera, el cual en una carta a Carlos V del 6 de mayo de 1533 escribe:

“...Como se sufre ser yncapaces con tanta suntuosidad de edificios, con tanto primor en obrar de manos cosas subtiles, plateros, pintores, mercaderes, repartidores de tributos, arte en presidir, reparar por cabeças, gentes servicios, crianca de hablar e cortesia y estilo...”²⁸.

El debate al cual se refiere la defensa de la capacidad intelectual y creatividad indígena en contra de la supuesta *incapacidad* había alcanzado en aquellos años una tensión notable. En diversas ocasiones el empeño franciscano (y también el sueño, aquél que Baudot define como la “utopía franciscana”) había estado afrentado por quienes manifestaban de hecho graves reservas sobre la capacidad racional de los indígenas y sobre su asimilación de los contenidos doctrinales. Afirmar lo contrario, como Jacopo de Testera, que en el mundo mesoamericano había una racionalidad, testimoniable ante todo, a partir de la habilidad en las artes, tuvo diversas consecuencias: el 2 de junio 1537 la bula papal *Sublimis Deus* dirigida a toda la cristiandad prohibía absolutamente la esclavitud de todos los indígenas, también de aquellos que debían todavía ser “descubiertos”, en esta venía afirmada también la completa racionalidad del indio, contra la pretendida inhabilidad indígena para acoger el cristianismo²⁹.

La reescritura de los códices precortesianos, casi enteramente destruidos en los años de la conquista militar, se presenta como un lugar privilegiado del encuentro entre dos mundos. En efecto eran en aquellos años todavía vivos los *viejos* poseedores de aquellas tradiciones: la redacción hizo su aparición en la coyuntura entre sistema alfabético occidental (rápidamente se llega a la traducción fonética de las lenguas indígenas), sistema figurativo occidental y sistema figurativo indígena³⁰.

3. El arte de Quetzacoatl

¿Qué entendemos por sistema figurativo indígena? Arte y religión son inseparables en el mundo precortesiano: lo que los relaciona es la interpretación figurativa de la vida cotidiana. De la severa educación en el *Calmecac* (las escuelas reservadas a la nobleza mexicana), al ejercicio del propio oficio como misión divina, a las guerras denominadas de las “flores” (las flores eran los corazones de los hombres, que habrían “nutrido” a los dioses)³¹, a los sacrificios humanos, al autosacrificio, toda la realidad está impregnada de sentimiento religioso. El arte fuerza esta analogía a la verosimilitud, adornando las personas respetables, los guerreros, los sacerdotes y los sacrificados con los atributos del Dios. El término *atavios* (ornamentos), que se repite constantemente en los escritos de los viajeros españoles cuando describen los ritos de Nueva España, toma una de las profundas constantes del arte mexicana: la fe en la eficacia de la imitación de la ficción artística gracias a la identificación de algunos personajes vivientes con la divinidad, a través de sus atributos.

Entre las metáforas de la lengua *náhuatl* registradas por Sahagun, un hombre sabio e íntegro moralmente es llamado Quetzacoatl, o sea con el nombre propio de una de las divinidades más

importantes del panteón mesoamericano. En cuanto a la identificación con la divinidad proyectada sobre el sacrificado, oigamos la perífrasis que nos hace Sahagún para indicarlo, "En Panquetzalitzi cuando sacrificaban al que representaba a Coyotl Inahual"³²: el sacrificado es, para la gente que está presente en el rito, "representante de" un Dios, garante de la conservación del canal que permite el diálogo con el mundo ultraterreno a través del derramamiento de sangre. Paradójicamente, es justamente mediante la muerte del sacrificado que se recuerda a todos los hombres como esta identificación con el divino es efímera, dura poco: los hombres no son capaces de vivir sobre la tierra sin el corazón, sin el cuerpo, lo que es demostrado por la muerte del sacrificado.

Consecuentemente, el arte es concebido sobretodo a partir del concepto de figura³³, de identificación entre el mundo terreno y el ultraterreno para rendir homenaje a los propios dioses. Una concepción del tiempo basada en el "relevo" de los dioses, los cuales se pasaban de mes en mes, de año en año, de ciclo en ciclo, el destino de los hombres, hacía que estos últimos mostraran continuamente a ellos su reconocimiento a través de fiestas, sacrificios, templos y trabajos de arte.

Quetzalcoatl está en el centro de este concepto "figurativo" de la relación entre arte y religión. El atributo principal de la serpiente *-coatl-*, símbolo de la miseria humana que se arrastra entre el polvo y la materia, son las plumas de quetzal *-quetzalli-*, símbolo del elevamiento del espíritu. La pluma es así el ornamento necesario para la misma creación de Quetzalcoatl, habiendo permitido a la serpiente elevarse sobre el mundo y hacerse dios. Esta relación con la creación se halla claramente en unas metáforas de la lengua náhuatl registradas en el Códice Florentinus: apenas nacía una niña la partera la recibía llamándola afectuosamente "piedra preciosa", "rica pluma". Anunciando la gravidez de su propia hija, un señor de Tenochtitlan dice: "una joven niña tiene dentro de sí una piedra preciosa, una pluma, porque la joven mujer está encinta". Otros usos retóricos de la palabra pluma hacen comprender la importancia simbólica en la vida cotidiana: Sahagún explica que la frase *manoseas o desparpajas o sobajas la pluma rica* se usa cuando alguien ha profanado un objeto sagrado, o ha maltratado una persona de valor; *plumaje rico y de perfecto color* equivale a decir oración perfecta y bien compuesta³⁴. Las plumas son ornamentos constantes de todos los dioses principales y de sus "figuras" sobre la tierra. La escultura en los bajo relieves, las pinturas, hasta llegar al emblema más dramático de la divinidad, el sacrificado: "...sistemano delle acconciature di preziose piume sella testa degli schiavi che devono morire...", "...quello che hanno da sacrificare va molto ben in ordine e con molti pennacchi in la testa e per tutto".³⁵ Durante las ceremonias que precedían los sacrificios humanos, se perpetuaba la observación de la regla que impedía ponerse ornamentos de plumas sin el permiso del *tlatoani*: prisioneros o esclavos sin más derechos, se transformaban en la *figura* del dios al cual estaban por ser sacrificados y en esta identificación, tomaba sobre su cuerpo los atributos principales de la divinidad: las plumas.

Estos documentos comprueban que el arte plumario era una de las expresiones artísticas indispensables para la religión. Comprobado entre los Mayas³⁶, en un tiempo no muy alejado, vistos los contactos que Teotihuacan tenía con ciudades mayas como Kaminaljuyú, no parece imposible que justo esta relación había hecho posible las primeras obras de arte: si Teotihuacan es en efecto uno de los primeros sitios en el cual se representa la imagen de Quetzacoatl, el trayecto para llegar de esta ciudad a la región de Kaminaljuyú corresponde más o menos al área de la costa pacífica de la cual provenían todavía en los tiempos de la conquista española las preciosas plumas.

Por consiguiente, proponemos la hipótesis de que el arte plumaria evoluciona en expresiones artísticas tradicionales desde los primeros siglos de nuestra era, periodo en el cual los teotihuacanos

emprendieron largos viajes a través de las áreas con fauna de mayor variedad de pájaros. Aún cuando los teotihuacanos confeccionaban quizá ya sombreros y ornamentos con las aves presentes en el Valle de México, la posibilidad de tener pájaros preciosos constituyó un fuerte impulso a esta expresión artística. Además, los mismos mayas hacían traer algunas plumas preciosas desde todavía más lejos, desde Honduras, como explicaron aquellos que encontró Colón sobre una canoa, dirigiéndose a cambiar los preciosos objetos de piedras por las bellas plumas halladas en aquella tierra.³⁷

4. La tradición de los amantecas:

Sahagún, en la versión náhuatl de la *Historia General de las Cosas de Nueva España*, nos proporciona preciosas noticias sobre el arte de los *amantecas*: estamos en el noveno libro, sección dedicada además a los *pochtecas*, los mercaderes que mediante largos viajes hacían disponibles todos los preciosos materiales indispensables para artistas como lapidarios, orfebres y *amantecas*. Esta parte de la obra reúne los oficios considerados con gran estima por su valor respecto a la colectividad: los *pochtecas* se exponían intrépidos a los peligros que comportaban la precariedad de los tratados con las poblaciones aliadas (es sabido, entre otras cosas que éstos cumplían también funciones de control territorial, cuando no de espías) para hallar plumas, pieles, piedras con las cuales los artistas elaboraban ornamentos para la divinidad: también si se trataba simplemente de escudos, de vestimenta militar o de brazaletes para la danza, todos los objetos eran pensados al interior de la estructura religiosa. El trabajo de los *pochtecas* estaba por consiguiente en estrecha relación con aquello de los *amantecas*:

“...porque los *pochtecas* eran los que introducían y procuraban las diversas plumas preciosas, las variadas plumas que se consumían en manos de los *amantecas* [...], que las hacían aparecer hermosamente, las trabajaban con primor, con ellos ejercían su arte plumaria”³⁸.

En el *Códice Mendoza* (o Libro de los Tributos) tenemos otro importante pasaje sobre el valor ético de estos oficios:

“[...]los oficios de carpintero y lapidario y platero y guarnecedor de plumas según que están figurados e intitulados significan que los tales maestros enseñaban los oficios a sus hijos luego desde muchachos para que syendo hombres se aplicasen por sus oficios y ocupasen el tiempo en cosas de virtud dandoles consejos que de la ociosidad nacieran y se engrandaban malos vicios ansi de las malas lenguas chizmosos y seguyan las borracheras y ladrinicios y otros malos vicios y poniendoles otros muchos atterrores que medyante ellos se sometían en todo aplicarse”³⁹.

El interés de esta página reside en la asociación que se hace entre oficio y rectitud moral: el padre no trasmite solamente al propio hijo los secretos técnicos del oficio (fig. 8), sino dona al heredero útiles informaciones para ser virtuoso y no convertirse en un vagabundo. En efecto, después de haber representado los oficios heredables, el folio 70 recto del *Codex Mendoza* se cierra con las imágenes de una borracha y un borracho, o sea del vicio considerado una de las mayores depravaciones morales.

Siguiendo las narraciones de los informantes de Sahagún⁴⁰, aprendemos que los ancianos del barrio de Amantlán se consideraban herederos de una antigua tradición: los primeros en establecerse en el lugar habían llevado consigo al dios de nombre Coyotlinahual, (“el que tiene su doble en el coyote” este personaje no es otro que el dios que había ornamentado a Quetzacoatl con las plumas coloreadas y lo había vuelto agradable a la vista humana, esto es una de las primeras divinidades

mesoamericana). En el texto castellano Sahagún agrega que estos pioneros se llamaban "mexiti, que quiere dezir los que primeron poblaron que se llamaron mexiti, de donde vino este vocablo México"⁴¹, dejando insatisfecha nuestra legítima curiosidad: ¿fueron los *amantecas* los primeros en poblar la futura Technotitlan?

Después de haberse establecido en el barrio, construyeron un templo y una estatua a Coyotlinahual y, cada vez que celebraban su fiesta, adornaban la estatua con atributos móviles, muchos de los cuales estaban hechos con plumas de quetzal. Otros seis dioses estaban presentes en el panteón de Amantlán y también en ocasiones de las fiestas en su honor se fabricaban numerosos objetos de plumas, otros eran llevados por las víctimas sacrificadas, por las mujeres que bailaban en la ceremonia, como así también por las estatuas que representaban a la divinidad. Los objetos que se elaboraban con plumas eran de uso exclusivamente real o militar, usanza que se perpetuará hasta la época de la conquista, si recordamos la ley que refiere Diego Durán que impedía ponerse estas indumentarias sin el permiso del *tlatoani*. El arte plumario era por eso estrictamente controlado por el poder central del cual provenían todas las comisiones⁴². En los tiempos de la conquista eran los denominados *Tecpan amanteca*, que confeccionaban las vestimentas y ornamentos de Moctezuma, los *Calpixcan amanteca*, que trabajaban para el tesoro del *tlatoani* (vestidos con los cuales el *tlatoani* danzaba en honor de los dioses) y en fin, estaban los *Calla amanteca*, los artistas que trabajaban en privado o que, presumiblemente, autogestionaban los frutos de su propia maestría vendiendo directamente en los mercados; las mujeres participaban del trabajo de los propios maridos, por lo menos en esta fase. Llegado el punto de describir la técnica de los *amantecas*, el texto de Sahagún se bifurca: mientras la versión náhuatl es muy precisa, notamos que en la versión castellana se limita a decir: "Quien quisiera verlas y entenderlas, podralas ver con sus ojos en las casas de los mismos oficiales, pues que los hay en todas partes de esta Nueva España, y hacen sus oficios", aludiendo claramente al hecho de esta expresión artística se mantiene largamente en el siglo XVI.

5. La técnica

Como primera cosa los *amantecas* observan⁴³ en el modelo precedentemente trazado por los *tlacuilos*, los diseñadores, cómo deben proseguir la obra: el diseño, a veces coloreado, debía ser bien hecho y suficientemente detallado. La primera operación de preparación es el denominado "refuerzo del algodón": tomando una hoja de maguey de buena calidad, perfectamente lisa y limpia, cubrían la superficie de cola (cuyo elemento principal está contenido en el jugo del cactus y en el bulbo de la orquídea; la preparación de la cola era, en un tiempo, tradicionalmente asignada a los niños) y hacían adherir el algodón conformando de esta manera una especie de telaraña, que hacían secar un poco para luego continuar con una segunda capa de cola aplicada esta vez directamente sobre la tela de algodón, quedando de esta manera brillante. Cuando la cola está seca, tanto que "cruje" - "cuando ya suena de tan seco" -, la tela de algodón se desolla de la hoja de maguey y se pone al modelo diseñado en el *tlacuilo*, que aparece ahora en transparencia: en esta fase de calcado es necesario ser muy fiel al trazado. La tela rígida de algodón diseñada queda de este modo pegada sobre una hoja *amate* (una hoja de fibra gruesa obtenida de la corteza de la higuera salvaje). Esta que será la base del mosaico toma en este punto definitivamente la forma del modelo: se le emprolijan los extremos cortándolos con una punta de obsidiana o, más excepcionalmente, con un cuchillito metálico, las partes excedentes: todas las operaciones de tallado se realizan de este modo sobre una tabla de madera, incluido lo

de las plumas, que se uniforman con una misma. Cuando la hoja de amate está emprolijada en cada parte hasta ser igual al diseño original, se traza en negro la línea de contorno de las formas y se hace secar. Sobre otra lámina de maguey recubierta de algodón, se compone la base de pluma de sostén encolándola pacientemente después de haberlas cortado una a una. Aunque estas plumas fueran de baja calidad son elegidas en el tono de aquellas preciosas que las recubrirán.

Las plumas de papagallo amarillo, vienen por ejemplo precedidas por plumas "pintadas de amarillo", o bien se cuecen junto a un parásito vegetal, el *zacapalli -cuscuta tintorea-* mezclado con alumbre y salitre, ambos mordientes, que les conferían esta tonalidad. El modelo es trazado todavía una vez más sobre papel de *amate* y encolado sobre un sutil bastidor. Finalmente esta parte se une a la base y se procede a colocar la capa de plumas preciosas: en primer lugar los contornos se realizan con plumas negras de tordo. Cada una de las plumas es elegida, tallada en porciones pequeñísimas y encolada siguiendo con atención el modelo en las formas y en los colores, con la ayuda de finísimas pinzas de hueso. Se colocan de arriba hacia abajo las plumas brillantes, intercaladas con las opacas. Resulta evidente que los *amantecas* precolombinos fueron profundos conocedores de las características fisiológicas de los pájaros. La técnica de mosaico, en efecto, explota al máximo la luminosidad y la variación de tonos del color natural de las plumas, desmenuzando y amplificando así al máximo la angulosidad de iridiscencia.

Una segunda técnica, menos elaborada, es utilizada para realizar objetos tales como brazaletes, aretes, la parte superior de los penachos, insignias dorsales y abanicos: en este caso las plumas están cocidas sobre una armazón de caña, gracias a una cuerda de maguey que primero ha "hilvanado" las plumas anudándolas al centro del armazón. Generalmente las dos técnicas se combinan, en la realización, por ejemplo, de los escudos.

Como hemos mencionado anteriormente, las plumas más preciosas provenían de las tierras del sur a través de tributos que las provincias conquistadas pagaban a la capital; sin embargo, en el curso de los últimos dos reinos, los *tlatoani* Ahuitzotl y Moctezuma II no se contentaban con recibir plumas sin vida y se hicieron construir un *totocalli*, una "casa de las aves": en este zoológico especial eran custodiados, cuidados y nutridos los pájaros más raros, provenientes de zonas tropicales. Para capturarlos, se usaban varios métodos según si los querían matar o no: generalmente eran atrapados con las redes, y teniéndolas firmes, se les arrancaban las plumas, o bien se esperaba la muda natural y se recogía el plumaje dejado por el pájaro. Frecuentemente se usaba heno para tomar las plumas, ya que con las manos se mellaba el brillo.

Si el poseer pájaros en el propio territorio era una fortuna compartida por pocos, el arte de trabajar las plumas era en cambio conocido en todo el México precortesiano: la necesidad de pagar tributos en forma de ricas vestimentas militares, sombreros, escudos y otros objetos hechos en plumas, había hecho circular las nociones técnicas y se puede suponer que en los tiempos de la conquista española, toda Mesoamérica conocía y practicaba esta expresión artística.

En cuanto a la conservación de los mosaicos, es difícil pensar que los *amantecas* no fuesen concientes de la precariedad de los pegamentos que usaban y de los nudos que hacían: los trabajos de plumas se encontraban más bien en perfecto contraste (y en perfecto equilibrio...) con los otros materiales usados en las civilizaciones mesoamericanas: si por un lado construían edificios en forma de pirámide con moles indestructibles y esculpían elaboradísimos ciclos cósmicos sobre la piedra, componían también objetos de materiales perecederos como cereales, maíz o semillas y habían alcanzado una extraordinaria habilidad técnica en un arte como el plumario, tan efímero (en el sentido

etimológico de la palabra): no sólo el tiempo, sino también los parásitos dañaban poco a poco ya entonces aquel orden compuesto con atención por los sensibles *amatecas*. Se diría que el destino de los mosaicos fue inserto en una concepción de la vida como disgregación de la materia, carácter que compartía con muchos otros elementos de la religión: los sacrificios humanos acompañados por la antropofagia ritual, la figura de Xipe Totec el desollado, la costumbre de construir templos sobre los más antiguos así como hojas de cebolla⁴⁴.

6. Arte plumario precortesiano

Los testimonios más elocuentes de aquello que fue el arte plumario en época precortesana nos lo ofrecen los códices: solamente buscando desentrañar los singulares elementos que componen los atributos de la divinidad o de los guerreros y no haciéndonos driblar en el denominado *horror vacuo* que caracteriza a tales representaciones (figs. 9-10), podemos hacernos una idea de cómo las expresiones artísticas cultivadas por los *amatecas* fundan más que todas las otras las concepciones artísticas cotidianas del mundo mexica. Las ceremonias y los diversos rituales que se cumplían continuamente al interior de la vida social, eran irrealizables sin los ornamentos coreográficos creados por los artistas.

Los materiales con los cuales eran hechos los inmensos sombreros de los códices debían poseer también un elemento funcional en cuanto las plumas podían ser sostenidas sobre la cabeza por mucho tiempo sin cansar a quien los llevaba puestos. En cuanto a las divisas militares, arriesgamos una observación: los colores y el brillo de las plumas daban, por ejemplo a los escudos, un aspecto fuertemente mimético con la naturaleza. Los guerreros se vestían con las pieles de animales de distintos colores y manchas y junto a sus propios escudos, ostentaban un ajuar militar, pensado quizá como táctica de guerra: entre todas aquellas formas y colores el enemigo permanecía más que impresionado⁴⁵, pasmado. El manto de los animales colabora a driblar al enemigo justamente cuando se desconcierta toda su percepción visual: este factor fue quizás utilizado como estrategia militar por los guerreros mexica.

Las páginas de tributos del *Codex Mendoza* ilustran la cantidad de objetos de plumas confeccionadas para ser donados a la capital. Desgraciadamente llega hasta nosotros solamente un pequeño muestrario de arte plumario mexicano precortesiano: se trata de un penacho, cinco escudos, un abanico y una túnica⁴⁶. Había cuatro tipos de escudos: el *quetzalxicalcolihqui*, con decoraciones "a la griega" dentro de la cual los motivos representados podían ser muy variados (fig. 11), el *quetzalcuexyo*, fondo liso con una banda horizontal ligeramente curvada con una media luna de oro o de plata en la faja superior y tres en la inferior (fig. 12), el *cuextecal* con al menos tres variaciones decorativas (fig. 13) y el *cuauhteteponyo* con una cabeza de águila en el centro y otros motivos todavía más fantasiosos (fig. 14): el escudo conservado en el Volkerkunde Museum de Viena está registrado en el inventario del Castillo de Amberes en 1596 como representando un "dragón emplumado"; el animal representado podría ser el *ahuitzotl*, glifo del octavo soberano de Tenochtitlan, como también un coyote: en la segunda hipótesis no es imposible que la imagen fuese relacionada con Coyotlinahual, o bien el dios de los habitantes de Amantlán, que parece estar en actitud de entonar un canto guerrero. El mosaico está realizado con plumas de cotinga, *guacamaja* rojo e ibis, mientras la figura central es delineada por una elegante lámina de oro molido. A veces, los bordes de los escudos estaban acabados con otras plumas cocidas en sus bordes o con pelo de conejo⁴⁷.

También los interiores de los templos y los palacios estaban llenos de tapices hechos de plumas colgados en los muros: Ixtlixochitl documenta así el estupor de los españoles hospedados en el palacio de Axayacatl, donde “lo que era mucho de ponderar que lo ser tan grande la casa estaba toda ella, sin quedar rincón, muy limpia, lucida, esterada y entapizada con paramentos de algodón y pluma de muchos colores”⁴⁸.

7. Arte plumario colonial

El arte plumario colonial nace principalmente como exorcismo: cambiando el significado al significante, los misioneros expulsaban al ídolo, expulsaban al diablo, convirtiendo lo diferente. Recordemos como Cortés había sido “investido” con los indumentos de plumas representados por el *tlatoani* Moctezuma: los atributos de Quetzacoatl, aquellos de Tezcatlipoca y de Tlaloc. Los mensajeros lo habían adornado con los “vestidos de los dioses”.

A los ojos de los españoles el arte plumario apareció como el de mayor valor para los aztecas. Los sombreros, los escudos y los abanicos entusiasmaron rápidamente a los recién llegados. Didacus Lupi, del cual se ha conocido sólo el hecho de que seguramente formaba parte de la expedición de Cortés, habla mucho del esplendor de estas obras de plumas. Después de haber descripto el efecto del ajuar militar, observa:

“Fano similmente in certi lavori supra certe vergole molto sottile e nigre: ucelli farfalgie e calavrone e vespe e altre cosse che cussi sottilmente facte che non ce persona al mondo che a guardar un poco da lontano queste, che non dicha esse vive; e tuto quello che lavorato intorno alle sopredicte cosse sono facti a mode de boschi pieni di herbe e fiori e arbor et fronde de diversi collori, che cussi par esse vero e non finto, come gli altre cosse”⁴⁹.

“Vergole” es un término veneciano (la carta que citamos es la traducción veneciana de un original español) para indicar las redecillas de hilos de hierro que sostenían los peinados de la cabeza, o bien un armazón (o marco) de caña sobre el cual los *amantecas* cocían las plumas para los sombreros y para los abanicos y donde representaban los animales que el autor describe con tanta admiración, por la verosimilitud con la cual engañaban la visión de quienes los miraban. Didacus Lupi es un agudo observador: con una bellísima imagen parangona el efecto de las plumas con un bosque pleno “de hierbas y de flores y árboles y follaje de diversos colores”.

Siempre del ambiente veneciano, proviene un segundo documento que atestigua el éxito que los trabajos de plumas se ganaron entre el público occidental: se trata de la *Relazione* de Gasparo Contarini, embajador veneciano como visitador de Carlos V en 1525. Fue en esta ocasión que lo llevó a escribir diversas páginas sobre los territorios del Nuevo Mundo recién conquistados (Contarini relata todo el viaje de Cortés desde el arribo a la costa de Yucatán hasta la caída de Tenochtitlan). Como el enigmático viajero español Didacus Lupi, también Contarini se detiene sobre la belleza y novedad del arte plumario:

“Non hanno ferro, ma adoperano alcune pietre in luogo di ferro. Ho veduto etiam specchi fatti di pietre. Lavorano poi lavori di penne d’uccelli miracolosi. Certamente non ho veduto in queste parti alcun ricamo né altro lavoro tanto sottile, como sono alcuni di quelli di penna li quali hanno un’altra vaguedad perché paiono di diversi colori secondo ch’hanno il lume come che vediamo fatti nel collo d’un colombo”⁵⁰.

No habiendo estado nunca Contarini en México es evidente que ha visto con sus propios ojos los

trabajos que tanto lo han entusiasmado. Se trataba probablemente de las mismas obras que había visto Albrecht Dürer de viaje en los Países Bajos y que le habían provocado profunda admiración, además de un vivo entusiasmo por el valor estético y por el sutil ingenio inventivo y técnico⁵¹.

Lo que más llama la atención al ojo del embajador es la "vaguedad" que poseían estos trabajos: el término remite al efecto cromático que las plumas resaltan, según del efecto de la luz desde un cierto ángulo "como lo vemos en el cuello de una paloma". Esta fue la característica que permite la apreciación de objetos, de lo contrario simplemente marcados como idolatrías: la representación abstracta debía aparecer en el imaginario occidental solo muchos siglos después⁵² y en este momento ningún europeo hubiera imaginado que también en las líneas, en los círculos y en los potentes colores de escudos y abanicos podría esconderse una imagen.

Todavía en 1556, después de treinta y cinco años de la llegada a México de los primeros españoles, Pedro de Gand escribe a Felipe II:

"[...] y para que mayor sea la merced que V.M: les hiciere, les favorezca con alguna limosna para ornamentos y para paramentos porque esta muy pobre la capilla, siendo el templo donde viene la gente de cuatro leguas alrededor, que no cabe el patio de gente [...] y ansi en este tengo mi escuela"⁵³.

Las imágenes escaseaban, las iglesias son pobres, despojadas de pinturas, no poseen vestiduras eclesiásticas: el arte colonial nace también para suplir esta carencia. Como hemos subrayado, las imágenes que arribaron del Viejo Mundo debían ser de pequeñas dimensiones y fácilmente transportables, como es el caso de los grabados. En Europa en el último medio siglo, el arte de la estampa se transformaba en la gran protagonista de un nuevo modo de entender la relación con el público: a la unicidad de la obra de arte se añadía su reproductibilidad. Ya la xilografía había alcanzado un vasto estrato de la población a través de textos como la *Biblia Pauperum*, el *Speculum Humanae Salvationis*, y el *Ars Moriendi*: con la invención de la estampa en caracteres móviles esta posibilidad de alcanzar el pueblo, de usar las imágenes como ayuda para la memoria, de explotar el poder icónico de las formas, se amplió de manera extraordinaria (encontrando también la opinión en un primer momento discordante de aquella élite que no quería libros "en forma" en sus estudios, como Federico da Montefeltro).

La cuna de los grabados es el norte de Europa donde rápidamente los libros flamencos, alemanes y también franceses fueron ilustrados con xilografías: los tipógrafos se pasaban las maderas, hacían *patchwork* con incisiones de textos pretipográficos reciclándolos. Esta operación, aparentemente de escaso valor inventivo y de baja calidad, se reveló en cambio instrumento fundamental para el pasaje del imaginario tardo-medieval al de la primera edad moderna: Emile Mâle, hablando de la *Biblia Pauperum* y del *Speculum Humanae Salvationis* afirma "es a estos dos libros que los artistas del siglo XV y XVI deben todo lo que saben de los símbolos antiguos, y simplemente copian los dibujos rejuveneciéndolos"⁵⁴. Las estampas de gran tamaño eran frecuentemente pegadas sobre una tabla, coloreadas y colgadas sobre las paredes de las iglesias o de habitaciones privadas, como cualquier otra imagen devocional y también se homeaban con pequeñas estampas las cajas para la limosna⁵⁵.

Dadas estas breves premisas, podemos ahora adentrarnos mejor en la cuestión del uso de la imagen europea en el México colonial. Hemos hablado de estampas pintadas, de gran tamaño, para colgar en las iglesias: ¿había algo mejor para transportar y mostrar a las gentes "recién descubiertas"? ¿Es verosímil que estos santos, imágenes piadosas, libritos, formas y detalles habrán suscitado curiosidad a un mundo, el mesoamericano, habituado a pensar por imágenes: cuál era la diferencia para un indio entre el apóstol del episodio bíblico y el misionero que estaba frente a él? ¿Cuál era su

percepción de la nueva realidad pulsada a un tiempo desconocido? ¿Cuál era la secreta relación entre las cosas que imaginaban residían en aquellas arquitecturas, en aquellos animales, en aquellos vestidos?

Antropólogos *ante-litteram*, los indios debieron haberse dado una rápida explicación, debieron haberse creado una razón y encontrar el recurso para reconstruirse, para adaptarse a las costumbres de nosotros, "indígenas occidentales" (mientras tanto la capital del reino más vasto que creían existiese sobre la tierra había sido arrasada, su *tlatoani*, figura de la divinidad sobre la tierra, destronado y asesinado, sus ceremonias consideradas diabólicas supersticiones y prohibidas...).

Los objetos de arte plumario no fueron quizá nunca objetos del furor destructivo idoloclasta: considerados inocuos, admirados por su "vaguedad", continuaban decorando las nuevas residencias de los españoles. Didacus Lupi nos describe por ejemplo las cubiertas hechas de plumas haciéndonos suponer que fueron donadas en uso a los huéspedes:

"Fanno in questo paese certe Coperte che sono da do bande de gargaroti de ucelli, che, mettendogli la mano a pelo e a pospelo, sopra non pare se non una pelle de martori ho zabellini molto ben aconcia: pesando una di queste coverte non passa più de una libra e mancho; e dicono che nello invierno, quando fa più fredo basta una de queste a tenir caldo un letto"⁵⁶.

Por las precisiones de la descripción parecía verdaderamente que las había tocado con las manos y admirado varias veces.

Entre los símbolos cristianos, la imagen del pájaro es una de las más densas en significación religiosa: hay diversos episodios en los cuales este animal se transforma en instrumento de la comunicación entre lo divino y lo humano, en la materialización del Señor en el Espíritu Santo bajo la forma de una paloma, en la posibilidad de hablar a Dios a través de los pájaros que está sobreentendida en el famoso episodio en el cual san Francisco habla con los pájaros. Entre los libros publicados por los franciscanos de Flandes en el siglo XVI, aparece un texto de un cierto Bartholomeus Anglicus, con el título *Van den Propieteyten der Dynghen* [de la propiedad de las cosas] en el cual vienen registradas las propiedades milagrosas, además de otros animales, de los pájaros. El significado teológico de la representación que acompaña el texto aclara que hay tres especies que son superiores a todas las otras, el águila, la paloma y el pavo real (recordemos las palabras de Contarini sobre los objetos de plumas mexicanas: "[...] elaboran luego obras de plumas de pájaros milagrosos": el embajador veneciano no dice "pájaros que creen milagrosos" pero parece expresar su juicio personal sobre alguna cosa que es así también para él).

El arte plumario colonial es en consecuencia un exorcismo, que reduce al ídolo salvando la materia, gracias al hecho de que dos partes del mundo entre ellas desconocidas atribuían dos valores simbólicos muy parecidos a una misma criatura. En cuanto a las posibles relaciones difusionistas que el occidente cree reconocer en aquellos bellísimos mosaicos de plumas, bastará reportar las palabras del fraile dominicano Gregorio García, que en su obra *Orígenes de los Indios del Nuevo Mundo*, publicada en 1907, afirmaba:

"Lo que es muy digno de notar, en comprobation de este dictamen, es el uso que tuvieron los Fenicios de la Pluma, para adornarse, según Bocharto, y hacer Figuras e Imágenes de ella: cuius Arte, con la destrucción de Tyro, perecio en Asia, y aun no quedo reliquia de ella en Asia, ni Europa: pero en las Indias Occidentales la hallaron los Españoles tan aumentada, y tan elegante, que los mas diestros quedaron pasmados de tan exquisita habilidad, como se ha referido, y prueban Aldrovandi, que refiere algunas Pinturas, y otros"⁵⁷.

El arte plumario, tradición artística que estuvo perdida en todo el Viejo Mundo después de la destrucción de Tiro, *la hallaron los Españoles tan aumentada*, que significa: los españoles encontraron el arte plumario muy desarrollado respecto al "estadio evolutivo" que era trasladado del Viejo al Nuevo Mundo. Cuando al inicio el fraile dice: *en comprobation de este dictamen*, se refiere a la cuestión puesta como precedente, o bien si la realidad mexicana participaba al menos de la "misma naturaleza del resto de las cosas y de las criaturas".

Diferentes fueron los motivos de interés que los trabajos de los *amantecas* suscitaron en los europeos, fueron diversos: en primer lugar la apreciación estética, en cuanto a la "vaguedad" de las plumas que despedían la luminosidad de los vitrales góticos y de los esmaltes; en consecuencia, la posibilidad de exorcizar el material dándoles otro significado (¿que cosa más simbólica que representar la magnificencia del Señor y toda la historia bíblica y hagiográfica a través de los símbolos del mismo Señor?); en tercer lugar, la posibilidad de comprobar la pertenencia de las tierras recién "descubiertas" al mundo de Dios, mostrando como el arte plumario fue ejercitado también en el Viejo Mundo en tiempos antiguos (difusionismo teológico). No debemos olvidar que, como Durero, Ulisse Aldrovandi (1522-1605) estimó también el sutil ingenio de los *amanteca* y se apasionó con el carácter científico del material: el naturista boloñés poseía un mosaico de las Indias representando a San Girolamo y en su obra *Ornithologiae* dedicó diversos párrafos al uso que los habitantes de América hacían de las plumas del *Psittacus*, el papagallo⁵⁸.

La primera y única obra que llega hasta nosotros datada es la Misa de San Gregorio, conservada en Auch. Sobre su inscripción se lee: *Cura fratris Petris a Gande minoritai A.D. 1539*. Por la habilidad demostrada en la realización de las formas occidentales se puede conjeturar que no fue el primer episodio del arte plumario colonial. Recordamos la característica de las escuelas fundadas por el orden franciscano, del latín, de la retórica y del trabajo manual ("Enseñanse diversidades de letras, y a cantar y a tañer diversos generos de musicas"⁵⁹; "Discunt etiam pingere, rerum imagines delineare et acute pingere"⁶⁰).

La mayor parte de las obras de arte plumario colonial, como la de Auch, habían salido de estos laboratorios y su realización debía equivaler a una práctica gratuita, no estando reguladas por ningún tipo de cambio ni comisión "por contrato": los *amantecas*, trabajaban ahora en estrecho contacto con los nuevos religiosos, quienes controlaban la ejecución de los mosaicos (recordemos la inscripción del mosaico conservado en Auch: *cura Fratris Petri a Gande*)⁶¹.

No obstante esto, todavía queda algo de la tradición iconográfica mesoamericana. Diremos que el mejor término podríamos tomarlo prestado de Contarini: *vaguedad*⁶². A primera vista nuestro ojo excesivamente eurocéntrico y quizás un poco multicultural, puede poner en acción miles de resistencias para apreciar estos mosaicos como obras de arte. Nuestro pasado colonial nos da miedo y somos nosotros mismos quienes exorcizamos los documentos, los menospreciamos y los liquidamos como símbolos de un innegable genocidio cultural. El interés de los mosaicos realizados en el curso del siglo XVI consiste entonces justamente en esta *vaguedad*: objetos como enigmas precolombinos, las imágenes europeas en tierras mexicanas se transforman en el primer vehículo expresivo. Al mismo tiempo, toda la configuración religiosa cristiana toma un carácter más terreno, colorido, indígena: el espacio permanece como aquél precortesiano, el Renacimiento europeo es solo un huésped. El arte colonial pasará de este solar "primitivismo"⁶³ debido también a un material tan excepcional, a las imágenes de la Contra-Reforma importadas por los Jesuitas, en las cuales con una fatiga cada vez mayor, generaciones siempre más lejanas de las tradiciones artísticas mesoamericanas buscarán expresar valores cada vez más remotos.

8.El obispo como un indio

Creo oportuno ahora tomar en consideración una de las obras de arte plumario que pienso como más fuerte caracterizadas para aquello que he definido como un encuentro: la mitra episcopal conservada en la Catedral de Milán (fig. 15). Como escribe Kubler, "los modelos iconográficos traídos a México eran desde el punto de vista sistemático, cosas viejas": no hay en consecuencia, repetimos, alguna contemporaneidad entre la experiencia artística del siglo XVI en México con la del siglo XVI en Europa; de aquí la singularidad y la irreductibilidad de la experiencia indígena mexicana bajo la dominación española.

A nuestros ojos esta característica de incontemporaneidad contiene una paradoja muy interesante: las "cosas viejas" que hacen de modelo a los mosaicos, fundamentalmente xilografías más o menos simples, contenidas en los libros de los predicadores, se transforman en las manos de los *amantecas* en altísimas expresiones artísticas. Las mismas incisiones que los humanistas italianos miraban con desinterés son elevadas por la sensibilidad de los indios en obras de gran valor, ante todo estético. En el curso del siglo XVI fueron realizados seguramente decenas y decenas de mosaicos. Frecuentemente se hace mención en los documentos más diversos (cartas, relaciones, tratados geográficos) de santos "hechos de plumas" o de mitras "de las Indias" poseídas por nobles y curiosos de esos tiempos. Actualmente veinticuatro mosaicos son reconocidos como pertenecientes al siglo XVI; también en los siglos sucesivos serán realizados trabajos de arte plumario, pero poco a poco perderán la *vaguedad* que habían conservado en los primeros tiempos de colonización.

El primero en mencionar las mitras hechas en plumas por los indios de México es Bartolomé de las Casas:

"Y cierto [sin] ningún encarecimiento han hecho cenefas para las casullas y capas y velos o mangas de cruce para la procesiones y para el servicio del culto divino y mitras para obispos, que si fueran de brocado de tres altos sobre muy rico carmesí o bordados con mucha riquezas de hilo de martillo con rubies o esmeraldas y otras piezas preciosas, no fueran mas hermosas ni mas agradables a la vista"⁶⁴.

"*Hechas sin ningun encarecimiento*": como hemos dicho antes, parece evidente que estos mosaicos han sido realizados en el interior de las escuelas conventuales, donde se enseñaban, además de otras materias humanísticas y teológicas, las artes mecánicas, y que por consiguiente, subsistiesen sin ningún tipo de paga de la comisión: hacían esto como parte de un laboratorio incluido en el cuadro de la enseñanza general. Esta hipótesis es confirmada por la posibilidad de dividir las siete mitras hasta hoy conservadas en dos grupos que, repitiendo cada uno con levísimas diferencias dos grupos temáticos distintos, presentan una clara desigualdad en la ejecución, dado que nos permite conjeturar que se había llegado a la mejor, precisamente, después de mucho ejercicio.

Al primer grupo pertenecen la mitra de Lyon, la del Museo de la Plata y la del Escorial; levemente simplificadas, pero siempre con la misma composición temática, están las mitras de Nueva York y la de la catedral de Milán. Al segundo grupo pertenecen en cambio la mitra de Viena y la de Toledo. Las primeras cinco desarrollan mediante una narración simple, pero riquísima, el Misterio de la Redención. Las dos segundas evidencian la diferencia entre el Antiguo y Nuevo Testamento, representando por un lado el Árbol de Jesé y por el otro el Árbol de la Vida.

Probablemente las siete mitras fueron fabricadas en el mismo taller y visto el tipo de objeto, no parece imposible que hayan sido realizadas para ser llevadas al Concilio de Trento: el obispo de

Michoacán, Vasco de Quiroga, viaja en efecto a Europa entre el 1547 y 1554 para asistir al Concilio episcopal pero, ya que los obispos americanos fueron exentos de este compromiso, residió durante todo el periodo en España. Su sede episcopal mexicana, Michoacán, era uno de los lugares más antiguos en los cuales se transmitía la tradición plumaria. Por esto es probable que haya sido el mismo en comisionar las mitras y que, una vez liberado del compromiso del Concilio, las haya donado al emperador, vistos también los privilegios y las extensiones de su propia sede que por este obtuvo. En efecto, muchas de estas figuran en el inventario del Castillo de Amberes que, como sabemos, recogía la colección de Ferdinando II del Tirol, el pariente de Carlos V. Es probable entonces que esta ocasión fallida se transformase en la causa del desmembramiento del grupo de mitras que fueron a enriquecer diferentes *Wunderkammern* (Escorial, Colección Medicea, Colección Asburgica). El inventario de la Catedral de Milán en 1595 registra la existencia de una mitra de plumas de varios colores con Dios Padre en el vértice, Cristo en el medio junto a todos los símbolos de la Pasión y bordada en la base con griegas. Parece que la mitra fue llevada por el mismo cardenal Carlo Borromeo durante las ceremonias penitenciales⁶⁵.

La mitra se presenta de repente como un pizarrón sobre el cual están representados todos los símbolos de la Pasión de Cristo: pizarrón sobre el cual impartir lecciones de cristianismo. El tema desarrollado resulta la simplificación de la mitra de Florencia, son además numerosos elementos los que ponen en relación la iconografía y las opciones espaciales con la tavoletta de la Misa de San Gregorio, conservada en Auch –Francia-. Toda la parte superior, que aparece en las numerosas representaciones del tema, no es otra cosa que la ampliación de la simbología pasionaria que generalmente aparece a los costados del Redentor: en este caso la iconografía no sería simplemente la Pasión de Cristo, sino esta vez, La Misa de San Gregorio. Una mitra idéntica, pero de calidad inferior es conservada en la Hispanic Society of New York. Estos datos nos permiten hipotetizar que las dos mitras gemelas provienen del taller en el que fue compuesta la tavoletta de Auch: la escuela fundada por Pedro de Gand de San Jose de los Naturales⁶⁶.

En el inventario de 1595 se encuentra descrita la primera figura como la del Dios Padre confrontándola con el mosaico representando al Salvador del Mundo, conservado en Tepozotlán, parece que se trata en cambio de Cristo con la el globo en la mano, símbolo de su gloria. Debajo del Salvador, los dos evangelistas Mateo y Juan están acompañados por el mismo símbolo (el ángel y el águila), dialogando con Lucas y Marcos representados abajo (cercano al mismo símbolo). En el centro de la mitra los nombres de Jesús y María (IHS y MA) sostienen la narración de la Pasión de Cristo: la Crucifixión al centro, abajo los dados con los cuales los soldados se jugaron las vestiduras de Cristo (apoyados sobre la túnica del Redentor), y a los costados los detractores, una de las tres Marías con el vaso de aceite perfumado para embalsamar el cuerpo de Cristo, sobre la izquierda el beso de Judas, las monedas símbolo de la traición del apóstol, Cristo en la columna, el Gallo, símbolo de la renegación de Pedro. A los extremos de la cruz, la Virgen y Juan Bautista, fieles acompañantes de Cristo hasta el último momento de la Pasión y, debajo de éstos, otros símbolos de la Crucifixión: la escalera y la esponja montada sobre una caña con la cual los soldados dieron de beber vinagre a Cristo. Aunque diversas partes del mosaico han sido dañadas, es fácil imaginar que alrededor de estas figuras volasen, como en la mitra de New York, bellísimas florecillas coloreadas. Lo que sorprende en este mosaico es en efecto la engeguedora elección de los colores: el amarillo de las plumas (de tzotli, *Amazona oratrix* o de Tzacua, *Psarocolius Montezuma*)⁶⁷, elección que no tiene nada que envidiar a los oros de las tablas europeas, así como la tonalidad de los rosas y los azules, la habilidad extraordinaria en

expresar el esfumado del costado de Cristo, o los signos del rostro del Salvador del Mundo.

Como sabemos por diversas fuentes figurativas, según la mitología mexicana debía ser precisamente un águila la que señalara el lugar donde debía ser fortificada Tenochtitlan: después de tanto dar vueltas sin rumbo fijo en el Valle de México no encontrando un lugar donde fundar la ciudad, finalmente un águila se posó sobre un cactus mientras devoraba una serpiente: éste fue el signo de que estaban en la tierra prometida por un viejo presagio. Este ave rapaz aparece muchas veces sobre la piedra, transformado en símbolo del pueblo mismo, cuando no de la guerra. En la transcripción del evangelista, es difícil que esta semejanza se le haya escapado al *tlacuilo*⁶⁸. Sin forzar posibles encuentros, la mitra de Milán permanece como bellísimo testimonio de arte antiguo de los *amanteca*, refiere en occidente a un espacio tardo-medieval ya olvidado y lo hace con características propias, casi pre-surrealistas.

9. Conclusiones

Los años 1570s señalan en México el fin de un período de gran originalidad. Aún medio siglo después del arribo de Cortés, la colonización espiritual se hizo "ayudar" por los indios: escuchó sus lenguas, transcribió sus tradiciones, comprometió aldeas enteras a través de catecismos ilustrados y, sobretodo, promovió la conservación de algunas expresiones artísticas como, por ejemplo, la pictografía y el arte plumario. Esta coyuntura⁶⁹ entre dos mundos fue posible sobretodo gracias al uso de las imágenes: si bien el aparato iconográfico que hemos presentado en el curso de la investigación constituye solamente una hipótesis sobre el tipo de imaginario que se transformó con el arribo de los viajeros europeos, es verosímil que los instrumentos privilegiados de la reeducación misionera fuesen xilografías y grabados por lo demás provenientes de libros ilustrados. Son elegidas las iconografías fundadoras de la religión cristiana (Ciclo de la Pasión, Árbol de Jesé, Árbol de la vida, Padres de la Iglesia, santos) y de este modo las imágenes europeas asumen un valor educativo imprescindible, el mismo que será teorizado en Europa después del Concilio de Trento⁷⁰.

Al interior de esta coyuntura los artistas indígenas continuaron trabajando en las escuelas conventuales. Los misioneros encontraron que una expresión artística en particular, el arte plumaria, se adaptaba de manera extraordinaria en las realizaciones de obras sagradas: el efecto de luminosidad de las plumas y también en cierta medida el valor simbólico del pájaro en la tradición cristiana, hicieron de los mosaicos coloniales uno de los lugares más originales del encuentro de dos mundos artísticos.

Importa ahora subrayar como estas obras permitieron el pasaje también de uno los caracteres peculiares de la religión mesoamericana. Si las plumas habían constituido el ornamento principal de la sacralidad indígena, el hecho de que esta tradición se perpetuase todavía por algún tiempo al servicio del Nuevo Dios, estimula una hipótesis decisiva sobre el valor auténticamente indígena de los mosaicos: puesto que las obras de arte plumaria fueron realizadas sobre la base de modelos europeos en blanco y negro como los grabados, la elección de los colores y por lo tanto la elección de los pájaros con los cuales realizar una figura o la otra, era dejada a los *amantecas*. De este modo, sin tener que dar explicaciones a quien controlaba el trabajo final, podían continuar dándole el propio significado a aquellas plumas, podían pensar inclusive en el esplendor de sus viejos dioses, en los ornamentos con los cuales habían visto con sus propios ojos adornar a los sacrificados, nobles y sacerdotes (recordemos que el medio siglo puesto en consideración -1521/1577 circa- constituye

justamente el espacio de vida de las generaciones que ya habían nacido a la llegada de Cortés). Por consiguiente, los *amantecas* continuaron del todo concientes en la manera de elegir el tipo de plumas y la gradación de colores en relación con sus propias creencias ornitománticas.

Lamentablemente esta posibilidad quedó abierta por poco tiempo: en el curso del siglo XVI se interrumpió el comercio con las provincias tropicales que habían provisto la materia prima no sólo para el trabajo de los *amantecas*, sino también a todo el imaginario que se desarrollaba entorno a la preciosidad de las plumas coloridas. Incluso hasta el *totocalli*, la Casa de los pájaros, del *tlatoani* Moctezuma dejó de existir sustituida justamente por el convento de Pedro de Gand. En poco más de cincuenta años la "provisión" de plumas preciosas se agota completamente; ya no había ningún interés en atravesar largos trayectos para recuperar un material poco fructífero en el plano del valor comercial europeo.

Las obras de arte plumario del siglo siguiente no poseen más aquel brillo y magia de los mosaicos del siglo XVI: son realizadas con los mismos pájaros que los mismos *amantecas* habrían usado sólo para la base sobre la cual encolar las *plumas ricas*.⁷¹

El tribunal de la Inquisición, fundado en ciudad de México en 1571 examinará cada tipo de imagen en los dos siglos sucesivos de colonización. La mayor parte de los libros que habían permitido dejar abierto un diálogo con los indios será puesto en el índice: bastará recordar la obra de Bernardino de Sahagún, las traducciones en las lenguas indígenas que diversos misioneros habían hecho del catecismo y también algunos libros, como por ejemplo relatos caballerescos, que fueron evitados en las disposiciones de medio siglo antes. A estas nuevas destrucciones se sustituirá la imagen contrareformada aportada por los jesuitas.

Los mosaicos "de la India" en menos de un decenio se transformaron en uno de los más estimados para enriquecer las colecciones europeas. No podían faltar en las *Wunderkammern*, en los tesoros de las más importantes catedrales y mucho menos en los museos de los naturalistas, lugar de exposición y de estudio al mismo tiempo. La apreciación de los trabajos hechos con plumas era múltiple: algunos admiraban la *vaguedad*, algunos la meticulosidad del neófito (este esmero era considerado sinónimo de bondad y sumisión)⁷², otros la interpretaban como el ejemplo perfecto del *Theatrum Naturae*⁷³. Una de las características que mancomunaban estas tres diversas posturas era seguramente la limitada accesibilidad que las obras tenían para el gran público: eran objetos para apreciar en el propio estudio, justamente como una preciosa miniatura, un bello retrato o una porcelana china. A esto se agrega la presunción occidental de ver en aquellos trabajos el símbolo de la colonización y en consecuencia de la propia superioridad cultural. He aquí el por qué, quizás, de la dificultad en la apreciación como arte de los mosaicos "de la India" siempre relegados a la categoría de "rarezas".

Comprender hoy la importancia, además de etnológica, también artística, podrá ayudar a tomar distancia de aquella etiqueta de "exótico" que ha caracterizado tantos siglos de coleccionismo (el nuestro inclusive)⁷⁴ y a atribuir a estos mosaicos como a otras "rarezas", el justo valor también al interior del mundo artístico occidental. La historia del arte oficial, por lo general muy amante de los estilos "puros", se aproximará así a los periodos todavía oscuros, como aquellos caracterizados por el encuentro de culturas y valores expresivos muy diversos. ■

Notas

1. La traducción del náhuatl me pertenece –A.R.–. En el texto español se lee “Y procurad de saber algún oficio honroso, con es el de hazer obras de pluma, y otros oficios mecánicos: también porqué estas cosas son para ganar de comer en tiempo de necesidad”. Aunque la palabra *amantecayotl* signifique “arte de oficial mecánico” (ALONSO DE MOLINA, *Fray Vocabulario en lengua castellana y mexicana, y mexicana y castellana*, [1571], ed. facsimilar México 1992, p. 4v), sabemos que se refería, así como *amantecatl* (“oficial de arte mecánica”) al oficio del arte de mosaico de plumas.
2. Mi punto de vista parte de las consideraciones que hace Serge Gruzinski en *La colonización de lo imaginario...: el patrimonio de los indios había sido reducido, en el impacto con la cultura occidental, a una “red desgarrada”*. Esta red de agujeros pudo, sin embargo, ser reorganizada por los mismos indígenas utilizando nada menos que los modelos europeos como lugar de la reorganización. El patrimonio cultural indio se adecuó, pero no se negó: una voluntad “que empuja a los indios a reconstituir las relaciones, o mejor, a constituir nuevas relaciones, con los seres y las cosas, colmando progresivamente así los agujeros- la “red agujerada”- dejados por la conquista española”. GRUZINSKI, Serge *La Colonización de lo Imaginario: sociedades indígenas y occidentalización en el México español, siglos XVI-XVIII*, México-Buenos Aires, 1991, pp. 23-29.
3. “[...] no conviene que esto libro se emprima ni ande de ninguna manera en esas partes [...] y estareis advertido de no consentir que por ninguna manera persona alguna escriba cosas que toquen a supersticiones y manera de vivir que estos indios tenían”, Cédula Real del 22 de abril de 1577 reportada en el *Códice franciscano del siglo XVI. Informe de la provincia del Santo Evangelio*, Ciudad de México, 1941.
4. Esta delimitación temporal es deudora de los estudios de RICARD, R. *La conquista espiritual en Mexico*, Ciudad de México, 1986 (primera edición *La conquête spirituelle du Mexique. Essai sur l'apostolat et les méthodes missionnaires des ordres mendiants en Nouvelle Espagne de 1523-1524*, París, 1933) y de BAUDOT, G. *Utopia et Histoire au Mexique. Les premiers chroniqueurs de la civilisation mexicaine (1520-1569)*, Tolosa, 1977. [versión española, Madrid 1983]
5. En la imposibilidad de presentar en esta edición los mosaicos en todo su esplendor colorístico, envío al lector al índice de las más importantes obras de arte plumario del siglo XVI, referidas en el final del artículo.
6. BERNARDINO de SAHAGÚN, *Historia general de las Cosas de Nueva España*, a cargo de A.M. Garibay, Ciudad de México, 1981, t. XII, cap. 1, p. 24.
7. “Ave que tiene alas y tiene cola; se dice como metáfora, por el señor o gobernador o rey”, *ibidem*, Apéndice (traducción de la versión náhuatl), cap. IV, pp. 86-87.
8. DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal *Historia de las cosas de Nueva España*, México 1968.
9. GRUZINSKI, Serge *La Guerra de las Imágenes: de Cristóbal Colón a Blade Runner (1492-2019)*, México-Buenos Aires, 1994.
10. TODOROV, Tzvetan *La Conquista de América: el problema del otro*, México 1987.
11. *El Coloquio de los Doce*, México 1992.
12. “Fray Pedro de Gante fue el primo que enseñó a los indios a cantar y la música que ahora tañen, y les a hecho aprender a pintar y otros oficios que se igualan y se exceden a los Españoles” *Códice Franciscano*. Cit., p. 6
13. *Ibidem*, p. 59.
14. “Hacemos estudiar [a los indios] porque tienen mucha memoria y facilidad”, ALLE, F. Carta a Clemente de Monelia, a cargo de F.Surdich, en AAVV, *Il Nuovo Mondo. Gli italiani*, a cargo de P.L. Crovetto y P.Collo, Torino, 1983, p. 438.
15. MONGNE, P. “La Messe de Saint Grégoire du Musée de Jacobins d’Auch”, en *Revue du Louvre et des Musées de France*, V/VI, 1994.
16. El tema de la idolatría y las cuestiones relacionadas con ésta son tratadas por GRUZINSKI, Serge *La guerra...*, cit. y también por BERNARD, Carmen y GRUZINSKI, S. *Dell’idolatria: un’ archeologia delle scienze religiose*, Torino, 1995.
17. MAC CORMACK, S. “Limits of Understanding: Perceptions of Greco-Roman and Amerindian Paganism in Early Modern Europe” en *America in European Consciousness*, University of California Press 1995.
18. Como es sabido, los misioneros llegaron rápidamente a una traducción fonética de algunas lenguas indígenas y a la posibilidad de redactar diccionarios, sobre este punto, cfr. el apéndice de R.RICARD, cit.
19. ALLE, F. Op. cit., p.438.
20. También la educación impartida en la escuela era, repetimos, diferenciada según el destinatario: “[...] no enseñan indiferentemente a los niños, sino con mucha diferencia, porque a los niños de los principales [...] procuran de recogerlos en escuelas que para estos tienen hechas [...] los hijos de los labradores y gente plebea no conviene que

- sean instruídos (la misma cosa), sino que solamente deprendan la doctrina cristiana" *Códice franciscano*, cit. p. 55.
21. GRUZINSKI, Serge *La guerra...*, cit., pp.78-80.
 22. GRUZINSKI, Serge *La colonización*, cit., pp. 149-185.
 23. *Códice franciscano...* cit., pp. 59-60.
 24. El sermón es remitido en BAXANDALL, M. *Pittura e esperienze sociali in Italia nel Quattrocento*, Torino, 1978.
 25. DIEGO VALADES, *Rethorica christiana*, Perugia, 1579.
 26. GRUZINSKI, S. *La guerra...*, cit.
 27. "Discunt etiam pingere, rerum imagines delineare et acute pingere. Initio maxime pietatis vir Petrus Gandensis [...] omnes artes quae apud nos in usu habentur illos docebat, quae illi propter absiduitatem et fervori quo ipse proponebat, facile et brevi percipiebant"; DIEGO VALADES, cit. cap. XXXIII, p. 210.
 28. En BAUDOT, G. cit., p. 109.
 29. La bula es reportada en ZAVALA, Silvio *Repaso historico de la bula Sublimis Deus de Paulo III, en defensa de los Indios*, Ciudad de México, 1991.
 30. Véase GRUZINSKI, Serge *L'Amérique de la conquete peinte par les Indiens du Mexique*, París, 1991.
 31. Sobre este punto, crucial de la alteridad latinoamericana, ver DUVERGER, C. *La flor letal: economía del sacrificio azteca*, México 1987.
 32. BERNARDINO de SAHAGUN, cit.
 33. Una de las principales problemáticas ligadas al arte indígena mexicana, surge de la dificultad de nombrar a través de categorías occidentales (como arte, religión...) el pasado anterior a la conquista. El concepto de figura que utilizo en este párrafo será quizá una interpretación útil para aproximarse a la singularidad del pensamiento mesoamericano.
 34. BERNARDINO de SAHAGUN, cit., I VI, cap. XLIII, par. 1, par. 31.
 35. En la Biblioteca Marciana de Venecia se conserva una carta en lengua italiana, con fuerte influencia veneciana, escrita por un cierto Didacus Lupi (¿Didaco López?), un español que participó de la expedición de Cortés: publicada en AAVV, *Miscellanea di Studi marciiani e bresianonei*, Padua 1976. Por el paso de los sacrificios humanos, muy interesante por la precisión con la que el autor confronta tal diversidad cultural, véase pp. 143-169.
 36. BARRERA VASQUEZ, A. "Algunos datos acerca del arte plumario entre los Mayas", en *Cuadernos Mayas*, I, 1939.
 37. En VON HAGEN, V. *Alla ricerca del sacro quetzal*, Milan, 1984.
 38. BERNARDINO de SAHAGUN, cit., I. IX, cap. 19.
 39. *Códex Mendoza*, California University Press 1992, IV, f 69 v.
 40. Para el texto náhuatl, y su traducción al inglés BERNARDINO de SAHAGUN, *General History of the Things of New Spain*, traducido con notas e ilustraciones por C. Dibble y A. G. O. Anderson, I, XII, Utah 1969.
 41. Para el texto en castellano, ver BERNARDINO de SAHAGUN, *Historia*, cit., I.IX.
 42. Ibidem, I. VIII.
 43. En el presente párrafo hago uso del tiempo presente, aunque en número muy exiguo, se puedan todavía hoy encontrar en México amantecas en el trabajo: quisiera recordar al menos la obra del pueblano Juan José Ortiz, cuya característica principal es la de ser uno de los últimos en continuar la técnica precolombina exacta. Ortiz afirma que la técnica transmitida en el *Códex Florentinus* es todavía inexacta, en especial por lo conceniente a la preparación de la cola y de ser el único en custodiar con celo el verdadero secreto. El museo Amparo, en Puebla, ha presentado en septiembre de 1995 una exposición de los mosaicos de Juan José Ortiz.
 44. La técnica de los amantecas es ilustrada en el noveno libro del *Códice Florentinus*, ver nota 39.
 45. Didacus Lupi (cf. nota 39), describe así el ajuar del guerrero "Trovasi in questa città teste di animali salvaticchi che hano la aparentia ferocissima e fano le Indie li corpi di penne così sottilmente fatti, che mettendose un homo in capo una di quelle teste de lo dicto animale e caminando a quattro piedi, no ce persona in questo mondo che a la prima vista no certissimamente (creda) che sia vero animale me non habia gran paura, non sapendo la varietà perché li piedi e la coda e corpo cossi sottilmente fatti, che certissimamente pare esser animal: e creod che ne arte ne la fatineza de cosi aparente transforman gle homeni in anemali, come fa lo grande ingiegno e sotileza de le Indie in simil cose", en AAVV, *Miscelanea...*cit., pp. 44-54, párrafo 44-54).
 46. Se puede ver en ANDERS, F. "Las artes menores: arte plumario y de mosaico", en *Artes de México*, CXXXVII, 1971. He reportado un índice de las obras de arte plumario precortesiano al final del artículo.
 47. "Pero ahora como ya no se necesitan mucho las insignias, aun siguen su camino y va adelante el manufacturar y adornar con plumas, tal como era usanza y arraigada costumbre de los antiguos habitantes de Amantlan", BERNARDINO de SAHAGUN, *Historia...*, Cit., p. 79.
 48. En AAVV, *El arte plumario en México*, a cargo de T. Castello Yturbide, Ciudad de México, 1993.
 49. En *Miscellanea ...*, cit., p.251, párrafos 55-62.

50. CONTARINI, G. *Relazione nel Contarino ritornato ambasciatore dall' imperatore Carlo V l'a. 1525*. Citado en el Manuscrito conservado en la Biblioteca Universitaria de Bologna, ms. 1321 III 732 f. 676v. El documento también ha sido publicado en *Relazioni di ambasciatori veneti al Senato tratte dalle migliori edizioni disponibili e ordinate logicamente, a cargo de L. Firpo*, Torino, 1968.
51. "[...] in tutta la mia vita non ho mai visto nulla che abbia rallegrato di più il mio cuore. Là ho visto inoltre oggetti d'arte straordinari e mi sono maravillado del sottile ingenio degli uomini di quei paesi lontani" En A. DURER, *Viaggio nei paesi Bassi*, a cargo de A. Lugli, Torino, 1955, p. 78.
52. Admirando los trabajos de plumas del antiguo Perú, milagrosamente conservados en mayor número, no se puede (menos que) permanecer encantados de su modernidad: se reconocen obras de Paul Klee, Max Emst, Joan Mirò... y de otros de los artistas contemporáneos que observan con evidente interés las invenciones de muchos siglos anteriores. Se observa en *Feather Masterpieces of the Ancient Andean World*, Londres, 1990.
53. En *Codice franciscano*, cit., p. 207.
54. E. MALE, *L' art religieux de la fin du Moyen Age en France*, París, 1949, p. 232.
55. Sobre las repercusiones de esta nueva relación entre artista y público, ver E. BOREA, "Stampa figurativa e pubblico dalle origini all'affermazione nel Cinquecento", en *Storia dell' Arte italiana*, Torino, 1979, II, pp. 319-343.
56. En *Miscellanea*, cit., p. 251, párrafos 63-69. Parece que también algunas de estas cubiertas lograron en el Viejo Mundo: el Museo Giganti de Bologna poseía una "cubierta de plumas hecha por los indios", en LAURENCICH MINELLI, L. L'indice del Museo Giganti, en *Museologia scientifica*, I, 1984, pp. 191-242.
57. Pasaje citado en AAVV, *El arte plumario*, cit. p. 45.
58. ALDROVANDI, U. *Ornithologiae. Hoc est de avibus historiae libri XII*, Bologna, 1599. El mosaico poseído por el naturalista, hoy perdido (también se presenta la misma iconografía de San Girolamo conservada en el Museo de Volkerkunde de Viena), debía ser de factura particularmente cuidada, si Aldrovandi mismo así lo describe "quam ne Apelles, si reviviscat, vel alius quispiam praetantissimus pictor, penicillo melius exprimat", (ibidem, p. 656). Sobre el argumento, HEIKAMP, D. "American objects in Italian collections of the Renaissance and Baroque: a Survey", en A.A.V.V., *First Images of America: the Impact of the New World on the Old*, a cargo de F. Chiappelli Berkley 1976; LAURENCICH MINELLI, L. "Museography and Ethnological Collections in Bologna during the Sixteenth century", en *Origins of the Museum. The cabinet of Curiosities in XVI-XVII th centuries*, Oxford, 1987, pp. 17- 23.
59. Pedro de Gand en *Codice Franciscano*, cit., p. 207.
60. VALADES, Diego Op. cit., p. 207.
61. Para no alterar los documentos que poseemos, es importante tener siempre presente la condición material en la cual los artistas indígenas operaban y distinguir su real libertad en relación al control del poder religioso: Ricard nos ponía en guardia sobre este punto cuando sostenía que los jóvenes indígenas vivían su formación en una especie de "detención" donde, formando grupos cerrados, tenían siempre menores posibilidades de abrirse al exterior. Véase RICARD, op. cit., p. 326.
62. Para evitar malos entendidos, recuerdo que en el siglo XVI la palabra vaguedad designaba, en italiano, "cosa vaga, bella, que enciende la admiración ", ver CELLINI, B. 1571 en CORTELLAZO-ZOLI, *Dizionario Etimologico della Lingua Italiana*, Bologna, 1972.
63. Después de haber leído las inteligentes observaciones de Sally Price sobre el uso que nuestro siglo ha hecho del término primitivo, no se puede usarlo sino con las debidas reservas. Ver PRICE, Sally *I primitivi traditi*, Torino, 1992.
64. BARTOLOME de las CASAS, *Apologetica Historia*, Ciudad de México, 1967, vol. II, p. 325.
65. ESTRADA de GERLERO, E. I. "La plumaria mexicana, expresión artística por excelencia", en *México en el Mundo de las colecciones de arte*, Ciudad de México, 1994, vol. III.
66. ¿De qué hablaba Francesco Allé cuando escribía de un "ricco dono mandato al nostro papa Paolo III?" Muy probablemente de la tavoletta conservada en Auch, además de una de estas mitras obispales. En efecto, el fraile afirma "Non avevano nessuna lettera e non sapevano dipingere, ma avevano somma memoria e facevano bei disegni con penne di uccelli e con pietre di diversi colori. Adesso diingono meglio di noi e con le penne fanno figure di santi. Ne ho vedute due, che i religiosi, che per qui transitarono, presero per portarle a Roma al nostro santissimo padre Paolo III: sono piú belle che se fossero in oro o in argento", en ALLE, Francesco. Op. Cit., p. 436.
67. Un listado completo de los pájaros usados por sus preciosas plumas se encuentra en VVAA *El arte plumario...*, Op. cit.
68. Kubler individualiza en la categoría de yuxtaposición la única posibilidad de que una tradición figurativa conquistada tiene que continuar expresándose: formas iguales presentes en dos culturas diferentes, sin interacción entre ellas, llegan a sobrevivir gracias a este "equivoco", en KUBLER, Georges "On the Colonial Extinction of the Motifs of Precolumbian Art", en AAVV *Essays in Precolumbian Art and Archeology*, Cambridge 1974.

69. "Suplico a Usted humildemente sea servido que sea avisado para que se tome a trasladar de nuevo, y no se pierda esta coyuntura y queden en el olvido las cosas memorables de esto Nuevo Mundo"; son las palabras de Bernardino de Sahagún enviadas a Felipe II en relación a la Cédula Real del 22 de abril de 1577, en la cual se ordenaba la censura de toda la obra. Documento citado por Carlos Temprano en la introducción a BERNARDINO de SAHAGÚN, *Historia de las Cosas de Nueva España*, Madrid, 1990.
70. PALEOTTI G., Card., *Discorso intorno alle Immagini sacre et profane divido in cinque libri*, Bologna, 1582.
71. Esta problemática es tratada en el capítulo "Los efectos admirables de la imagen barroca" en GRUZINSKI Serge, *La guerra...*, op. cit, pp. 102 a 159.
72. "se trabajan imágenes con plumas de tan admirable artificio, que verdaderamente parecen, sí como yo las he visto, naturales, ciertamente es un trabajo de gran esfuerzo tal magisterio, por esto deben de estar un día en ayunas, mientras peinan la pluma, hora de un lado, hora de otro, hasta que sobresalgan bien, ahora en los rayos del sol, ahora en la sombra, a pelo y contrapelo", de ANANÍA, Lorenzo *Fabrica del mondo*, Veneti 1576 –traducido de la versión italiana.
73. El *Theatrum Naturae* estimaba las creaciones de la naturaleza como superiores a las artificiales (se ven los mármoles figurados de Ulisse Aldrovandi en LUGLI, A. *Naturalia et a Mirabilia*, Milán, 1983): ¿qué cosa entonces más maravillosamente natural que los pájaros de las coloreadísimas plumas?
74. Sobre las fantasías occidentales ligadas al exotismo y los efectos perjudiciales de esta percepción, ver PRICE, S., op. cit. ■

Índice de Ilustraciones

1. Padre e hijo, Codex Mendoza, f. 70, r. (pág. 63)
2. Quetzalcoatl, Códice Magliabecchiano.
3. La bestia amenaza a la Señora. Miniatura del siglo XIII, París, Biblioteca Nacional.
4. Quetzalcoatl devora una víctima, Codex Borbonicus.
5. De la Doctrina christiana en lengua mexicana, de Pedro de Gand.
6. De un catecismo otomí ilustrado.
7. Abecedario. En la Rethorica Christiana de Diego Valadés.
8. Amantecas, Codex Mendoza.
9. Guerrero vestido de plumas, Codex Mendoza.
10. Mictlantecutli, Codex Fejervary Mayer.
11. Quetzalxicalcolihqui, Stuttgart, Museo regional.
12. Quetzalcuexyo, Ciudad de México, Castillo de Chapultepec.
13. Cuextecal, Ciudad de México, Museo Nacional de Antropología.
14. Cueuhteteponyo, Viena, Museum fur Volkerkunde.
15. Mitra, Milán, Tesoro de la Catedral.

Índice de las obras de arte plumario conservadas hasta hoy.

1. Penacho "de Moctezuma", Viena, Museum fur Volkerkunde.
2. Escudo, Viena, Museum fur Volkerkunde.
3. Disco central del escudo, Ciudad de México.
4. Escudo, Castillo de Chapultepec, Ciudad de México.
5. Escudo, Stuttgart, Museo Regional.
6. Escudo, Stuttgart, Museo Regional.
7. Abanico del pochteca, Viena, Museum fur Volkerkunde.
8. Túnica de plumas, localización desconocida.

Índice de las obras de arte plumario colonial del siglo XVI.

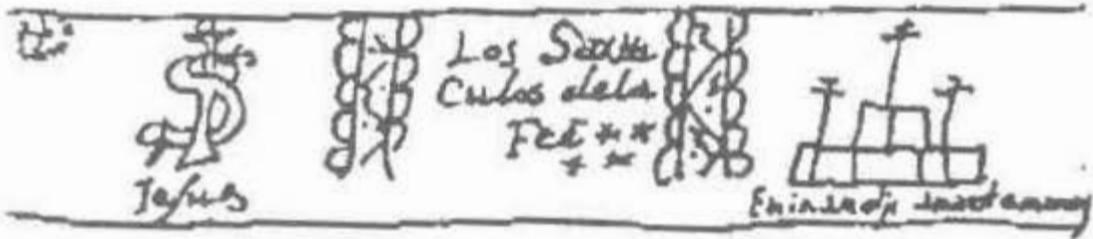
1. San Girolamo penitente. Viena, Museum Volkerkunde.
2. Salvador universal?. Tepotzotlan (México), Museo Nacional del Virreinato.
3. Tríptico de la Adoración de los Magos. Madrid, Museo de América.
4. Cristo en al columna y San Pedro penitente. Viena, Museum fur Volkerkunde.
5. San Bernardo de Chiaravalle. Bologna, Museo Medieval.
6. Virgen de los Dolores. Viena, Kunsthistorisches Museum.
7. Jesús a la edad de diez años. Viena, Kunsthistorisches Museum.

8. Tríptico de la Virgen. Le Chateau Musée, Saumur.
9. Adarga de Felipe II. Madrid, Armería Real.
10. Misa de San Gregorio. Auch, Museo de los Jacobinos (Francia).
11. Mitra obispal e ínfulas. Florencia, Museo degli Argenti.
12. Mitra obispal e ínfulas. Milán, Tesoro del Duomo.
13. Mitra obispal e ínfulas. Viena, Museum fur Volkenkunde.
14. Mitra obispal e ínfulas. Toledo, Tesoro de la Catedral.
15. Mitra obispal e ínfulas. Lyon, Musée des Tissus.
16. Mitra obispal e ínfulas. New York, Hispanic Society.
17. Mitra obispal e ínfulas. Monasterio del Escorial.
18. "Sacra" de la Última Cena. New York, Metropolitan Museum of Art.
19. "Sacra" de la institución de la Eucaristía. Colección Consejo para la Cultura y las Artes, Ciudad de México.
20. "Sacra" de la Anunciación. Viena, Kunsthistorisches Museum.
21. San Andrés. Calpán, Puebla -México.

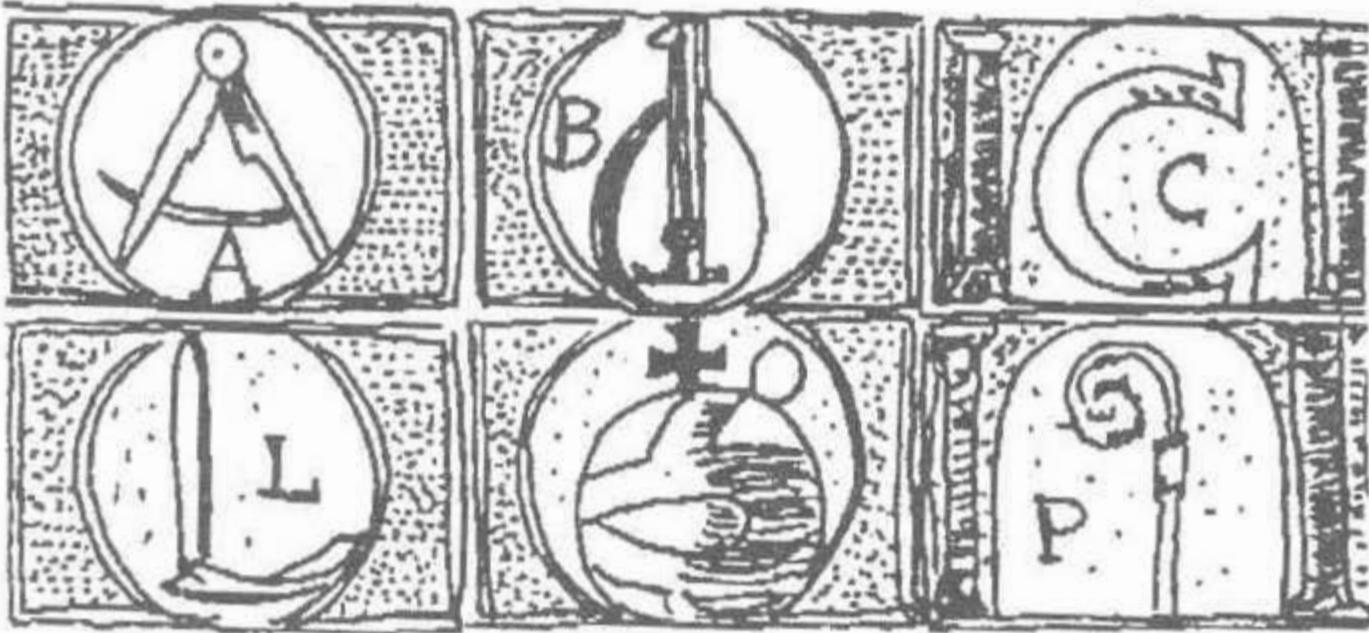
Índice de las obras de arte plumario atribuidas al siglo XVI que considero posteriores a ese periodo.

1. Señora con el Niño. Berlín, Museum fur Volkerkunde.
2. Asunción de Santa María. Colección privada.
3. Señora con el Niño. Kunsthistorisches Museum. ■





6.



7.



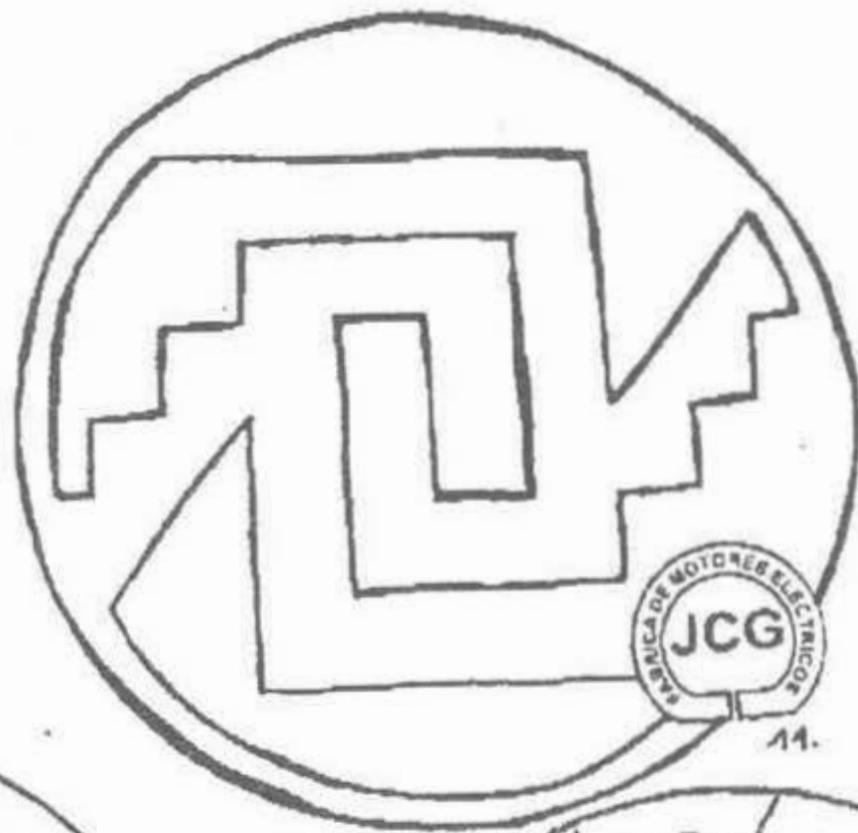
8.



9.



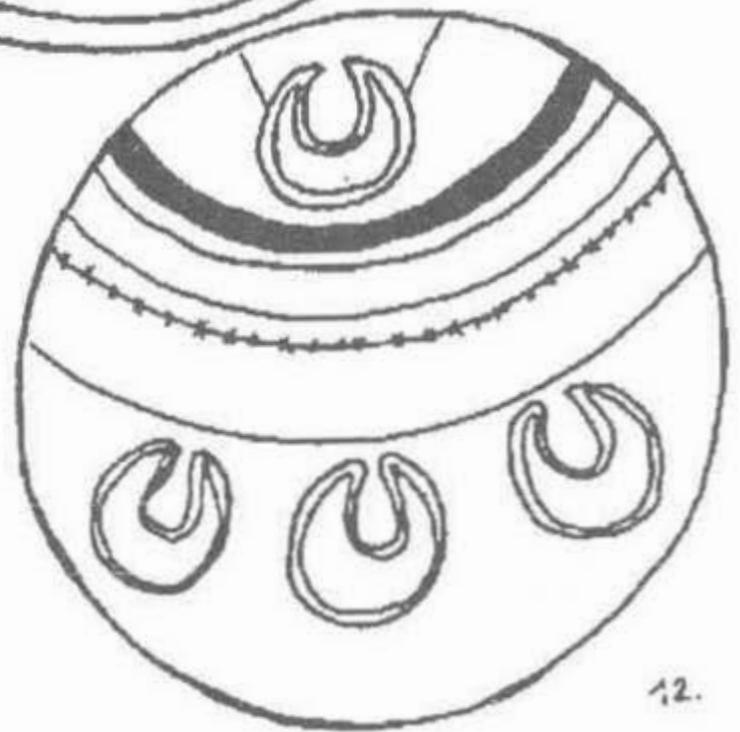
10.



11.



13.



12.



14.



15.