

ANA GARCÍA BARRIOS
MANUEL PARADA LÓPEZ DE CORSELAS
UNIVERSIDAD REY JUAN CARLOS/UNIVERSIDAD DE BOLOGNA
E INSTITUTO CATALÁN DE ARQUEOLOGÍA CLÁSICA

*La cruz mexicana del siglo XVI
de la catedral de Palencia (España):
La visión indígena del Gólgota como la “montaña sagrada”*

El estudio de la cruz que se presenta aquí se realiza desde una perspectiva interdisciplinar que permite contextualizar la obra dentro del panorama general histórico-artístico del momento y explicar su iconografía. Destacamos su carácter excepcional en relación con las piezas de platería llegadas hasta nosotros, pues es única al conservar como base la representación en tres dimensiones de una montaña sagrada mesoamericana. Por ello, se trata de una aportación novedosa para el estudio del arte indocristiano, cuya bibliografía se ha restringido a la pintura, la escultura, la arquitectura o la plumaria.

La explicación de la iconografía presente en la base de la cruz —el Gólgota transformado en “montaña mesoamericana” habitada por numerosos animales y plantas— es el punto central de este trabajo. De tal modo, se presenta la problemática de la cosmovisión prehispánica y su imaginario, utilizada en esta obra cristiana, analizando los recursos iconográficos empleados y preguntándonos acerca de su posible discurso. Con ello, por medio de esta pieza apuntamos una reconsideración del arte indocristiano desde el concepto. Asimismo, contribuimos con otros pormenores inéditos de la cruz, e intentaremos encontrar explicación a su presencia en la catedral palentina.

Estudios sobre la cruz de Palencia

La cruz de altar mexicana de la catedral de Palencia, realizada en plata dorada y cristal de roca (figs. 1a y b), no ha recibido una atención especial, ni en libros y guías de la catedral como tampoco en estudios de platería más o menos específicos. La primera mención conocida ubica a la obra en la capilla del monumento de la catedral de Palencia y la describe como “cruz de cristal de roca, con imagen de santos y en la peana varios reptiles entrelazados sobre cuatro caballos con alas, época barroca, siglo xvii”.¹ Esta descripción se completa años después: “cruz de altar realizada en cristal de roca. Los brazos de la cruz son de gran finura y rematan en plata trabajada con labor de filigrana. La peana es muy voluminosa, realizada en madera y plata; lleva imágenes de santos sobre una base de reptiles entrelazados que se apoyan en caballos alados. Finales del siglo xvii. Altura 0.48 mts. Catedral de Palencia”.² Como vemos, se precisa que es una cruz de altar; se retrasa aún más la cronología; permanece la ambigua mención a santos (¿tal vez a la Virgen y a san Juan a los pies del Calvario, fijados cada uno a tres de los grandes agujeros en la parte frontal de la base?); se incluye una descripción confusa de la fauna que la decora y una extraña mención de que la base es de madera y plata (comentario que no vuelve a repetirse en el resto de la bibliografía); y se aporta la altura aproximada; la misma que siempre se ha repetido (la medida exacta es 48,5 cm). En el siguiente estudio donde figura la cruz persiste la datación en el siglo xvii y se propone que la peana sea de factura alemana del siglo xv.³

Tras estas aportaciones mínimas, Cristina Esteras Martín realiza una serie de estudios cada vez más ambiciosos. Es la primera investigadora en identificar la cruz de Palencia como obra mexicana, para lo cual se apoya fundamentalmente en el marcate, aunque también en el estilo y en la flora y fauna representadas. Reconoce la marca de localidad de la ciudad de México y señala que aparece cuatro veces en el borde del pie,⁴ aunque años después la observa sola-

1. Jesús San Martín Payo, *Guía del museo y de la catedral de Palencia* (Palencia: Diputación de Palencia, 1967), 27.

2. María Dolores Antigüedad del Castillo-Olivares, “Orfebrería religiosa en Palencia (capitales)”, *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, núm. 37 (1976): 137.

3. Alejandro Fernández, Rafael Munoa *et al.*, *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana* (Madrid: Torreangulo Arte Grijalbo, 1985), 478.

4. Dato repetido en Cristina Esteras Martín, “Plata labrada mexicana en España: del Renacimiento al neoclasicismo”, en *México en el mundo de las colecciones de arte: Nueva España*,



1a) Cruz de altar mexicana de la catedral de Palencia, tomada de Esteras Martín, “Platería virreinal novohispana” (*vid infra* n. 9, cat. 5); detalles frontal y cenital de su base con montaña mesoamericana que sustituye al Monte Gólgota.

mente tres veces,⁵ que es lo correcto. Esta misma estudiosa también publica por primera vez una fotografía de la marca presente en la cruz de Palencia, concretamente la del lateral izquierdo.⁶ Para la obra propone una datación cercana a 1560 apoyándose en las coincidencias formales y de marcaje con la cruz de Fre-

vol. 2 (México: Azabache 1994), 50, donde se dice que se trata de la variante utilizada *ca.* 1560 caracterizada por el arco conopial de la corona vegetal; *Orfebrería hispanoamericana. Siglos XVI-XIX. Obras civiles y religiosas en templos, museos y colecciones españolas* (Madrid: Museo de América/Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1984), 25.

5. Cristina Esteras Martín, “Altar Cross”, en *The Arts in Latin America 1492-1820*, catálogo de exposición (New Haven y Londres: Yale University Press, 2006), cat. III-8, 197.

6. Véase Esteras Martín, *Orfebrería hispanoamericana*, 25; *Marcas de platería hispanoamericana. Siglos XVI-XX* (Madrid: Tuero, 1992), 6, núm. 10. Pese a ello, José Manuel Cruz Valdovinos (“Notas y precisiones sobre platerías hispanoamericanas”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, núm. 28 [1987]: 40) hace una crítica a la exposición de 1986 señalando precisamente que “no se había observado marca de México en la cruz de la catedral de Palencia (núm. 3) que por desgracia no se ha expuesto”, esto pone en duda cuál de los dos notaría primero el detalle, que suponemos no figuraría en la cartela de la exposición, pero sí presente en el catálogo.

genal de la Sierra (fig. 2a) y el sahumador del Instituto Valencia de Don Juan.⁷ Datación similar (ca. 1560-1570) se ha sugerido para otras importantes piezas mexicanas relacionadas con la cruz de Palencia, como la cruz de altar del convento de San Francisco de Cuzco,⁸ el cáliz del County Museum de Los Ángeles y una interesantísima cruz de altar con calavera de cristal de roca en la base, perteneciente a una colección privada mexicana (fig. 2b).⁹

En consecuencia, gracias a la labor desempeñada por Esteras Martín, la cruz de Palencia se introdujo poco a poco en el estudio general de la platería mexicana del siglo XVI en importantes obras con carácter antológico y en otras de alta divulgación.¹⁰ Sorprende, no obstante, que en algunos casos haya perdurado

7. Esteras Martín, *Orfebrería hispanoamericana*, 25; *Marcas de platería hispanoamericana*, 6, núms. 9-11.

8. Cristina Esteras Martín, *México en la Baja Extremadura. Su platería*, Serie Memorias de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes, vol. I (Trujillo: Real Academia de Extremadura, 1983), núm. 1.

9. La estudiosa se preguntaba si el uso del cristal de roca sería una característica de la platería mexicana de mediados del siglo XVI, si a las cruces aludidas se suma el cáliz del County Museum de Los Ángeles (Cristina Esteras Martín, *Platería hispanoamericana. Siglos XVI-XIX. Exposición diocesana badajocense*, catálogo de la exposición [Badajoz: Sala Capitular de la S. I. de Badajoz, 8-15 junio, 1984] [Badajoz: Caja de Ahorros de Badajoz, 1984], 21); idea reiterada y ya asumida en Esteras Martín, “Platería virreinal novohispana. Siglos XVI-XIX”, en *El arte de la platería mexicana 500 años (1989-1990)*, catálogo de la exposición (México: Centro Cultural Arte Contemporáneo/Fundación Televisa, 1989), 81; sobre este cáliz véase Esteras Martín, “Altar Cross” y “Cruz de altar”, en *Revelaciones. Las artes en América Latina 1492-1820*, catálogo de la exposición [México: Antiguo Colegio de San Ildefonso] (México: Fondo de Cultura Económica, 2007), cat. III-4 y un portapaz perteneciente a una colección privada (Esteras Martín, *Marcas de platería hispanoamericana*, 19, fig. 8; Esteras Martín “Altar Cross” y “Cruz de altar”, cat. III-3). A este elenco de obras vinculadas entre sí por su estilo, materiales, marca y cronología, la estudiosa añade una cruz de altar perteneciente a una colección privada mexicana (en 1970 formaba parte de la Colección Redo), que luce una calavera de cristal de roca —quizá azteca— en su peana. Considera a esta última cruz un claro ejemplo de arte indocristiano y le asigna la misma cronología que al cáliz de Los Ángeles (1575-1578) por su estilo y su marca, en la que, no obstante, no se distingue si el perfil es izquierdo o derecho (Esteras Martín, *Platería virreinal novohispana*, 157).

10. Cristina Esteras Martín, “Notas para el estudio de la platería de Castilla, Portugal y México. Siglos XVI y XVII”, en *Relaciones artísticas entre la Península Ibérica y América. Actas del V Simposio Hispano-Portugués de Historia del Arte (11-13 mayo 1989)* (Valladolid: Universidad de Valladolid/Junta de Castilla y León/Sociedad Estatal para la Ejecución de Programas del V Centenario, 1990), 95; Rafael Martínez González, “Cruz de altar”, en *Arte americanista en Castilla y León*, catálogo de la exposición, cat. 6.24 [Valladolid: Iglesia de la Magdalena, 11 noviembre-11 diciembre 1992] (Junta de Castilla y León/Consejería de Cultura y Turismo),



2a) Cruz de altar mexicana de Fregenal de la Sierra, tomada de Esteras Martín, *Marcas de platería* (vid supra n. 6, cat. 4); b) cruz-relicario de altar mexicana, tomada de Esteras Martín, *Marcas de platería* (vid supra n. 6, cat. 16). México, colección particular (antiguamente en la Colección Redo).

185-186; Cristina Esteras Martín, “La platería mexicana en España: arte, devoción y triunfo social”, *Artes de México*, núm. 22 (núm. extraordinario) (1993-1994): 41 y 43; Cristina Esteras Martín, “Plata labrada mexicana en España: del Renacimiento al neoclasicismo”, en *México en el mundo de las colecciones de arte: Nueva España*, vol. 2, 46 y 50-51 —errata en la que se intercambian las fotos de la cruz de Palencia y de Fregenal de la Sierra—; Antonio Sancho Campo, *La catedral de Palencia. Un lecho de catedrales* (León: Edilesa, 1996), 70 y 72; José Carlos Brasas Egado, “Anónimo alemán. Cruz de altar”, en *Las edades del hombre. Memorias y esplendores, cartas de exposición* (Palencia: Catedral de Palencia, 1911); Cristina Esteras Martín, “La platería hispanoamericana: arte y tradición cultural”, en *Historia del arte iberoamericano*, eds. Ramón Gutiérrez y Rodrigo Gutiérrez Viñuales (Barcelona: Lunwerg, 2000), 122-123; Cristina Esteras Martín, “Presencia de América en España. El legado artístico en la época de los Austrias”, en *El mundo de Carlos V. De la España medieval al Siglo de Oro*, catálogo de la exposición [México: Antiguo Colegio de San Ildefonso, 3 noviembre 2000-25 febrero 2001] (Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de

la datación del siglo XVIII¹¹ y la atribución alemana.¹² Pese a la amplia presencia en diversas publicaciones, entre las cuales la más significativa por su alcance científico y resonancia internacional fue la exposición “The Arts in Latin America 1492-1820/Revelaciones. Las artes en América Latina 1492-1820”,¹³ que se exhibió en Filadelfia, Los Ángeles y en la ciudad de México, las menciones al carácter indocristiano de la cruz de Palencia han sido tímidas o han tenido poco alcance y se ha titubeado a la hora de definir su programa iconográfico.¹⁴

Algunas precisiones sobre la cruz

La obra, objeto de este estudio, es una cruz de altar,¹⁵ tipología de mobiliario litúrgico desarrollada desde la Edad Media y que gozó de gran éxito en el Rena-

Felipe II y Carlos V, 2000), 392; Esteras Martín, “Altar Cross”; Esteras Martín, “Cruz de altar”; Juan Crespo Cárdenas, *Plata y plateros. Ciudad Real, 1500-1625* (Ciudad Real: Diputación Provincial de Ciudad Real, 2007), 184; Miguel Gleason, *México en España* [recurso audiovisual en 2 DVD-ROM], DVD 2 [entrevista a Cristina Esteras Martín y fotografías de la cruz de Palencia] (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Dirección General de Publicaciones, 2010); *La catedral de Palencia. Catorce siglos de historia y arte*, coord. René Jesús Payo Hernanz (Burgos: Promecal Publicaciones, 2011), 526, 528 y 529.

11. Sancho Campo, *La catedral de Palencia. Un lecho de catedrales*, 70 y 72.

12. En el caso de Brasas Egido, “Cruz de altar”, 293, el hecho es especialmente curioso, ya que la pieza se incluye en la sección “El viaje a las Indias”. Se le asigna una cronología razonable, primer tercio del siglo XVI, y unas medidas de 48 × 23 cm, con base de 14,5 cm de ancho. Se la relaciona con Núremberg por su “compleja y rica decoración animalística”, comparándola con la escribanía atribuida a Wenzel Jamnitzer y conservada en el Kunsthistorisches Museum de Viena, posiblemente por desconocimiento de la bibliografía.

13. Esteras Martín, “Altar Cross” y “Cruz de altar”.

14. Esteras Martín alude a Reyes-Valerio y cita el término “indocristiano” (“Platería virreinal novohispana”, 157) o “indiocristiano” (“Altar Cross”, 196). La investigadora escribe: “[la cruz de Palencia] sin perder la manera renacentista se ofrece ya como un claro ejemplo de síntesis entre lo español y lo indígena” (Esteras Martín, “Plata labrada mexicana en España”, 46); “y del mundo ancestral de los indígenas mexicanos quedan también algunos vestigios en piezas muy singulares, como la cruz [...] de Palencia” (Esteras Martín, “La platería hispanoamericana”, 124). Reconoce algunos animales de la fauna local, intenta desentrañar en líneas generales el programa iconográfico y compara varios de sus motivos con el *Códice Borbónico* (Esteras Martín, “Cruz de altar”, 201).

15. Altura total: 48.5 cm. Altura desde la base de la cruz a la punta de la cruz: 39.2 cm. Altura de la montaña: 9.3 cm. Envergadura de la cruz: 23.8 cm. Base con pies de pata a pata: 14 cm; y sin pies: 10.5 cm. Altura de Cristo: 10.7 cm. Envergadura de Cristo: 9.4 cm.

cimiento; se manufacturó para satisfacer la necesidad litúrgica de la presencia en todas las misas de la imagen de Cristo crucificado. El ejemplo que estudiamos aparentemente muestra una composición inconfundible del calvario, Jesús crucificado en el Monte Gólgota. Sin embargo, se desliga de la iconografía típica de otras obras del mismo tema al presentar una serie de características peculiares que le otorgan una particularidad única, al sustituir el Gólgota por un monte de tradición indígena, hipótesis que trataremos de demostrar.

Los travesaños de la cruz están realizados en cristal de roca. El modelo de Cristo sigue una iconografía también frecuente a finales de la Edad Media y el Renacimiento. Jesús crucificado se muestra con los ojos abiertos antes de expirar: la cabeza caída hacia la derecha, y el cuerpo pesado queda suspendido en la cruz mediante tres clavos; dos anclan las palmas de las manos al madero, y un tercero sujeta a los dos pies dispuestos uno sobre otro. Varios elementos del Crucificado, entre ellos su anatomía y el tipo de paño de pureza, están en sintonía total con la imaginería ligera en caña de maíz de mediados del siglo XVI en México.¹⁶ Su corona de espinas formada por dos ramas entrelazadas también es típica de la imaginería del momento, copiada de los grabados que llevaron los frailes a América. La inclusión de Dios Padre, justo detrás de Jesús crucificado, así como la imagen de la Virgen María —que evidencia el dogma de la Encarnación— en la parte posterior de la cruceta, son relativamente frecuentes desde finales de la Edad Media, sobre todo en cruces parroquiales que poseen soluciones análogas. La presencia de Dios Padre recuerda las cruces trinitarias promovidas por los franciscanos desde el siglo XIV.¹⁷ Este dato y el posible modelo de Dios Padre tomado de fachadas o estampas franciscanas refuerzan la probable vinculación de la cruz con dicho orden mendicante. De estos primeros momentos de contacto existen pinturas murales donde aparece Dios Padre con Dios Hijo y el Espíritu Santo coronando a la Virgen en el momento del Tránsito, como se ve en el convento de Epazoyucan, Hidalgo.¹⁸ También se hicieron

16. Pablo F. Amador Marrero, “Imaginería ligera en Oaxaca. El taller de los grandes Cristos”, *Boletín de Monumentos Históricos*, tercera época, núm. 15 (enero-abril 2009): 45-60; *Imaginería ligera novohispana en el arte español de los siglos XVI-XVII. Catalogación, historia, análisis y restauración* (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2012).

17. Agradecemos los comentarios que Juan Miguel Ferrer Grenesche, subsecretario de la Congregación para el Culto Divino y la Disciplina de los Sacramentos, y Jesús Folgado García han aportado.

18. María del Consuelo Maquívar, *De lo permitido a lo prohibido. Iconografía de la Santísima Trinidad en la Nueva España* (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia/Miguel Ángel Porrúa), 78-79.

esculturas con la representación de la Santísima Trinidad donde se observa a Dios Padre en la misma actitud que en la cruz de altar.¹⁹ Igualmente, era habitual la iconografía de la Asunción a los cielos de la Virgen y de su Coronación, con gran influencia en sus diseños de lo descrito en los textos apócrifos. Como explica María del Consuelo Maquívar,²⁰ uno de estos escritos refiere cómo, mientras los apóstoles estaban delante del sepulcro de la Madre de Dios, Cristo se apareció con el arcángel san Miguel y una legión de ángeles, siguiendo las instrucciones de Jesús colocaron a María sobre las nubes y así fue trasladada al paraíso. Al entrar allí se colocó su cuerpo al lado del árbol de la vida, y entonces su alma volvió a establecerse en el cuerpo. El árbol de la vida es en esencia la cruz de Cristo que según las *Actas de San Pedro* del siglo II tuvo su figuración también en el cielo.²¹ Por tanto, la presencia de la Madre de Jesús, junto a Dios Padre y Cristo crucificado debió formar parte de la iconografía cristiana en la que los tres habitan en el cielo. Además de que la Madre de Jesús y Dios Padre forman parte esencial de la pasión de Jesús en la cruz. En la Nueva España fue muy común reproducir a las tres figuras juntas en diferentes episodios de la vida de Jesús o de la Virgen.

La base de la cruz se asienta sobre una montaña que ejerce de figura del Monte Gólgota, lugar donde Jesús sufrió martirio y murió. Desde entonces ese monte se convirtió en un espacio sagrado, lugar de culto y peregrinación, que simboliza desde aquello el centro del mundo, pues en él se produjo la redención del hombre. A esta base tan peculiar, en la que el Gólgota se sustituye por la “montaña sagrada” mesoamericana, dedicaremos los apartados 5 y 6 del presente trabajo.

La datación temprana y el origen de la cruz de Palencia se establecen por el tipo de trabajo, por la marca de localidad y por la iconografía, especialmente la que está presente en su base. En cuanto al tipo de trabajo: se emplearon la técnica de fundición a la cera perdida, conocida por los artífices prehispánicos, y que incluye un retoque final a cincel u otros instrumentos para apurar detalles y acabados. Sobre las piezas mayores, como la base-montaña: se utilizaron elementos pequeños con multitud de detalles, como los animales. El interior de la montaña, que se mantiene como salió del molde —con aspecto granulado, rugoso y sin dorar—, manifiesta además que no se utilizó el relevado o repu-

19. Maquívar, *De lo permitido a lo prohibido*, 90-91.

20. Maquívar, *De lo permitido a lo prohibido*, 90-91.

21. Jaime Lara, *City, Temples, Stage. Eschatological Architecture and Liturgical Theatrics in New Spain* (Indiana: University of Notre Dame Press, 2004), 158.

jado. Los pequeños tubos que atraviesan la montaña, en cuanto a la técnica, podrían haber ayudado en el proceso de fundición, y asimismo podrían tener otra función ritual que se explicará más adelante.

Los mexicas trabajaban magistralmente la plata, el oro y el cristal de roca tallado. Aunque la combinación de dichos materiales en la misma obra corresponde más bien al gusto europeo, es característica del siglo XVI en México.²² Muchos son los plateros que llegan de España y que, bajo su mando y control de las piezas, encargarán a los artesanos indígenas un gran número de ellas para la liturgia cristiana. Los nativos eran grandes artesanos y orfebres por su destreza y habilidades, tal y como señalan los castellanos, y capaces de adaptarse con rapidez a las nuevas herramientas en el trabajo de la plata.²³ Juan José Batalla Rosado y José Luis de Rojas²⁴ exponen que los frailes franciscanos alababan la destreza de los plateros y orfebres indígenas del siglo XVI:

a los plateros faltábanles las herramientas para labrar de martillo, pero con una piedra sobre otra hacían una taza llena de plata o un plato. Con todo eso, en fundir cualquier pieza o joya de vaciadero hacían ventaja a los plateros de España, porque funden un pájaro que se le anda la cabeza, la lengua y las alas. Y vacían un mono o otro animal, que se le andan cabeza, pies y manos, y en las manos les ponen unos trebejos que parecen bailar con ellos. Y lo que más es, sacan una pieza la mitad de oro y la otra mitad de plata, y vacían un pece la mitad de las escamas de oro y la otra mitad de plata; una escama de plata otra de oro, que se maravillaron mucho los plateros de España.²⁵

La marca presente en la base de la cruz corresponde a la localidad de México y aparece, fragmentariamente, tres veces: en la parte posterior, en el lateral izquierdo y en el frente —la impronta más clara y completa de todas—, siempre en el borde de la base o próxima a él, entre los arcos conopiales que acogen cabezas infantiles (figs. 3a-d). La marca de México a la cual se corresponden estas improntas la constituyen dos columnas timbradas con arco o

22. Véase n. 4.

23. María del Consuelo Maquívar, *La escultura religiosa en la Nueva España* (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001), 11.

24. Juan José Batalla y Rosado y José Luis de Rojas, *La religión azteca* (Madrid: Trotta/Universidad de Granada).

25. Tomado de Gerónimo de Mendieta, *Historia eclesiástica indiana*, citado en Esteras Martín, “Platería virreinal novohispana”, 79-80.



3a, b y c) Marcas de localidad de la ciudad de México (mediados del siglo XVI-ca. 1572) en la cruz de altar de Palencia (respectivamente: cara posterior, lateral izquierdo y frente); d) dibujo reconstructivo de la marca con el fin de facilitar su identificación.

corona vegetal de tres puntas. Entre las columnas y debajo de la corona se sitúa una cabeza masculina con barba y bigote, sobre una “M” que tiene un punto o una “o” encima (abreviatura de México). En este caso a la cabeza se le representa de perfil derecho —distinguible en la marca del lateral izquierdo y en la de la cara posterior, empleada hasta el platero A. Oñate (activo ca. 1558-1572), pues posteriormente Miguel de Torres (activo ca. 1559-1610) lo invierte.²⁶ La fecha *post quem* para la marca presente en la cruz de Palencia es cercana a 1527-1530, aunque se desconoce cuándo empieza a utilizarse exactamente; sugerimos situar su uso entre 1538 y 1572.²⁷ Se utiliza también en el pie de la cruz-relicario

26. Fernández, Munoa *et al.*, *Enciclopedia de la plata española*, 349.

27. Lawrence Anderson (*The Art of the Silversmith in Mexico 1519-1936* [Nueva York: Hacker Art Books, 1975], 75-76) explica las circunstancias un tanto accidentadas de la producción en los primeros años después de la conquista de México (1521): temor a perder el quinto real (señal de que se labraba y vendía plata); prohibición de la producción, emitida el 9 noviembre de 1526

del *lignum crucis* realizada en filigrana de plata y conservada en la iglesia de San Pedro de Ciudad Real,²⁸ y en un acetre perdido, datable entre 1546 y 1551,²⁹

en Granada, pero proclamada en “Tenuxtitlán” el 22 de agosto de 1527, aunque Cruz Valdovinos considera la prohibición “papel mojado”, véase “Notas y precisiones sobre platerías hispanoamericanas”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, núm. 28 (1987): 41, como insinúa Anderson; problemas en ejecutar la norma; quejas y reforma de la legislación (1533). En 1522 se creó el cargo —más honorífico que efectivo— de fundidor y marcador en México, otorgado a Francisco de los Cobos, secretario de Carlos V (Heredia Moreno, “Precisiones sobre los cargos públicos de la platería en el Virreinato de Nueva España [1527-1650]”, en *Estudios de platería. San Eloy*, coord. Jesús Rivas Carmona [Universidad de Murcia, 2010], 307-309). Los primeros veedores comenzarían su trabajo en 1527 (Anderson, *The Art of the Silversmith in Mexico 1519-1936*, 79) y al principio también se ocupaban de marcar, tarea después transferida a los marcadores. En la misma época se crearon diversos cargos previstos para la supervisión y control de la plata (véanse las listas de cargos en Esteras Martín, *Marcas de platería hispanoamericana*, 93; Heredia Moreno, “Precisiones sobre los cargos públicos de la platería en el Virreinato de Nueva España (1527-1650)”, 317-318). En México, la marca presente en la cruz de Palencia se alterna con otra, que luce un castillo sobre un lago dividido en dos por una calzada que llega hasta la puerta del castillo. A la vista de la bibliografía que manejamos (especialmente Esteras Martín, *Marcas de platería hispanoamericana*, 105 y marcas núms. 1-23; véase el catálogo de marcas en Esteras Martín “Platería virreinal novohispana”: 390-393, núms. 1-16) ambas marcas son contemporáneas, pero esta última unas veces se utiliza como marca de localidad (Esteras Martín, *Marcas de platería hispanoamericana*, marcas núms. 1 y 5) y otras como marca fiscal. Tampoco queda claro cuándo comenzarían a utilizarse, aunque según Esteras Martín la primera noticia sobre la marca de México es de 1530 y se corresponde con el castillo lacustre (Esteras Martín, “Más noticias sobre Villasana y Consuegra, marcadores de la platería mexicana del siglo XVI”, *Cuadernos de Arte Colonial*, núm. 7 [mayo, 1991]: 90). Anderson señala como referencia que la abreviatura de México (la “M” con un punto u “o” encima) se emplea en la numismática novohispana desde 1538 (Anderson, *The Art of the Silversmith in Mexico 1519-1936*, 287); antes se usaba la “M” sola en grafía gótica o latina (real cédula de 11 de mayo de 1535), a la que se añadió la citada “o” poco a poco desde 1538 hasta hacerse oficial por orden virreinal del 28 de junio de 1542 (véase Alberto Francisco Pradeau, *Numismatic History of Mexico from the Pre-Columbian Epoch to 1823* [Los Ángeles: Western Printing, 1938], 30; *Historia numismática de México. Desde la época precortesiana hasta 1823*, trad., corregida y aumentada, Román Beltrán Martínez [México: Banco de México, 1950], 37-38). La antigua Tenochtitlan no comienza a denominarse “México Tenuxtitlan” o simplemente México hasta cerca de 1535 como plantea la real cédula citada y hacia 1536, que es cuando se hace el cambio de nombre (véase Anderson, *The Art of the Silversmith in Mexico 1519-1936*, n. 20 *infra* 287).

28. Juan Crespo de Cárdenas, *Plata y plateros. Ciudad Real, 1500-1625* (Diputación Provincial de Ciudad Real, 2006), 104-107, 118 y 183-186.

29. José Manuel Cruz Valdovinos “Dos ‘incunables’ de la platería mexicana y varias observaciones sobre el marcaje en la capital virreinal durante los siglos XVI y XVII”, *Archivo Español de Arte*, núm. 237 (1987): 39-40.



4. Para permitir una mejor identificación añadimos la impronta de la misma marca presente en la cruz de altar del convento de San Francisco de Cuzco, tomada de Esteras Martín, *México en la Baja Extremadura* (vid *supra* n. 8, núm. 1).

entre otras piezas como la citada cruz de altar de Fregenal de la Sierra y la de Cuzco (fig. 4) y el sahumador del Instituto Valencia de Don Juan.³⁰ El arco cronológico en el que se han datado tradicionalmente estas piezas abarca desde mediados del siglo XVI hasta cerca de 1575, aunque las marcas no siempre tienen que haberse puesto en el momento de la realización de la obra. El año 1571 es también una fecha significativa, puesto que a partir de entonces comienza a funcionar el Santo Oficio en Nueva España, lo cual pudo dificultar —aunque no eliminar del todo— prácticas poco ortodoxas —como por ejemplo, la presencia de “sincretismos” en obras de arte como la cruz de Palencia— especialmente en la ciudad de México, lo cual coincide con acciones de control como la confiscación de los manuscritos del franciscano Sahagún.³¹

Otro dato más para la datación de la cruz de Palencia lo aporta el busto de Dios Padre que se sitúa detrás de Cristo, bendiciendo con la mano derecha y sujetando la bola del mundo con la izquierda. Se trata de un modelo desarrollado especialmente en los siglos XV y XVI. En dicho periodo se emplea abundantemente en portapaces incluido en el interior de su gablete o frontón, como sucede en varios ejemplares conservados en el Museo Marés de Barcelona y en el Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid; este tipo de piezas permitirían su difusión. No obstante, el Dios Padre de la cruz de Palencia está abierto también a otra posibilidad; sigue cánones estilísticos de influencia miguelangelesca y se advierten en algunas obras de Rodrigo Gil de Hontañón —como la

30. En general, véase el repertorio de marcas de Esteras Martín, *Marcas de platería hispanoamericana*, marcas 2-22.

31. Serge Gruzinski, *La ciudad de México. Una historia* (México: Fondo de Cultura Económica, 2004), 223-224.

portada sur de la iglesia de Santiago de Medina de Rioseco (planos *ca.* 1533),³² modelo seguido en la fachada de la Universidad de Alcalá (construida entre 1537 y 1553)³³ y en la portada sur de San Martín en Mota del Marqués (fecha da en 1552).³⁴ De hecho, el busto presente en la cruz es similar en los pliegues de la túnica, la disposición de la barba partida, el movimiento del cuerpo hacia el lado derecho al levantar la mano diestra, al de Alcalá de Henares, terminado por Juan Guerra, de Salamanca, en marzo de 1553,³⁵ quien seguramente copió este modelo o uno próximo (figs. 5a, b y c). Es bastante probable que estos diseños y otros semejantes fechables hacia 1530 y 1550 viajasen a América para que se copiaran en tierras conquistadas.³⁶ En este sentido hay que señalar que Claudio de Arciniega, quien participó en la obra de Alcalá hasta 1547,³⁷ llegó a la Nueva España hacia 1553, donde proyectó y dirigió las obras de la catedral de México.³⁸

Podemos datar la cruz de Palencia en torno a 1550-1560, aunque sería tentador adelantar la cronología debido a la fuerza de la tradición indígena presente en ella.

32. John G. Hoag, *Rodrigo Gil de Hontañón. Gótico y Renacimiento en la arquitectura española del siglo XVI* (Madrid: Xarait Ediciones, 1985), 88.

33. Véase Pedro Navascués Palacio, "Rodrigo Gil y los entalladores de la fachada de la Universidad de Alcalá", *Archivo Español de Arte* 45, núm. 178 (1972): 103-117; Hoag, *Rodrigo Gil de Hontañón*, 97-99.

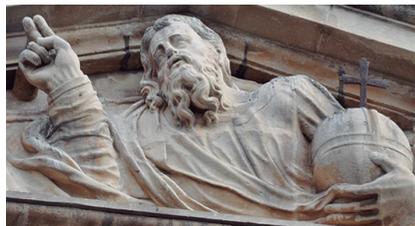
34. El precedente del Dios Padre está en los retablos de la iglesia de San Francisco en Medina de Rioseco, obra de Miguel de Espinosa de 1537 que inspiraría la portada sur de la misma iglesia y la fachada de la Universidad de Alcalá (Antonio Casaseca Casaseca, *Rodrigo Gil de Hontañón (Rascafría 1500-Segovia 1577)* [Salamanca: Junta de Castilla y León, 1988], 247).

35. Hoag, *Rodrigo Gil de Hontañón*, 112, 170; Casaseca Casaseca, *Rodrigo Gil de Hontañón*, 246.

36. En México contamos al menos con un Dios Padre muy similar, de busto y bendiciendo, que se encuentra en la parte superior de la Inmaculada, pintada en el claustro de San Miguel de Huejotzingo (México), convento franciscano iniciado en 1526 y concluido en 1570. Otro Dios Padre muy semejante al de la cruz de Palencia tiene la misma posición en la cruz de Fregenal de la Sierra y en el frontón del portapaz de plata y cristal de roca perteneciente a una colección privada, citado en la nota 9. Si prescindimos de los modelos arquitectónicos citados, y restringiéndonos a la platería, convendría recordar un portapaz de Limoges conservado en el Museo Nacional de Artes Decorativas en Madrid (inv. CE01826) fechable en el primer tercio del siglo XVI y otro de Francisco Beceril antiguamente en la catedral de Cuenca (*ca.* 1550), ambos rematados por frontón que acoge el busto de Dios Padre; tales modelos, fácilmente transportables a América, permitirían una datación más temprana de la cruz de Palencia.

37. Casaseca Casaseca, *Rodrigo Gil de Hontañón*, 244.

38. Hoag, *Rodrigo Gil de Hontañón*, 107. Para una revisión actualizada sobre Arciniega y su actividad en la Nueva España véase Luis Javier Cuesta Hernández, *Arquitectura del Renacimiento en Nueva España. "Claudio de Arciniega, Maestro Maior de la Yglesia Catedral de esta Ciudad de México"* (México: Universidad Iberoamericana, 2009).



5. Detalles de la cruceta de la cruz de altar de Palencia: a) en la cara anterior, Cristo crucificado con Dios Padre detrás; b) en la cara posterior, la Virgen, tomada de Gleason (*vid infra* n. 10); c) Dios Padre del frontón de la fachada de Alcalá de Henares realizado por Gil de Hontañón entre 1553 y 1555.

¿Cuándo llega la cruz a Palencia?

La bibliografía consultada no ha podido resolver cómo y cuándo llegó a Palencia la cruz mexicana que estudiamos,³⁹ pero esperamos que próximas investi-

39. Cristina Esteras Martín, “Presencia de América en España. El legado artístico en la época de los Austrias”, en *El mundo de Carlos V. De la España medieval al Siglo de Oro*, 392, “no sabemos de sus donantes ni de cuándo ingresaron en estos templos” (se refiere a las cruces de Palencia y Fregenal). Por nuestra parte, no hemos podido encontrar una mención explícita a la cruz de Palencia en ninguno de los inventarios catedralicios. Ni en el de 1667 (Archivo Catedral Palencia, doc. núm. 91 nueva clasificación); ni en el de 1701-1713 (San Martín Payo, *Catálogo del Archivo de la Catedral de Palencia*, Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses 5 [Diputación Provincial de Palencia, 1984], doc. 1253, arm. I, leg. IV, doc. 3); solamente el inventario de 1725 recoge una obra que podría hacernos dudar: “[Se anota a la izquierda: existe la Peana] item otra cruz de christal liso de seis dedos de alto con quatro estremos y diez y seis vichas doradas y otras distintas piezas en el pie y valla, y en el asiento del pie

gaciones arrojen más luz sobre el autor de la pieza, aunque no contiene ninguna marca que identifique al platero. Esto se debe, como explica Maquívar,⁴⁰ a que no era habitual que se firmasen las esculturas, mucho menos las obras realizadas por los plateros, pese a que éstos se consideraban auténticos artistas y a finales del XVI se distinguían del resto de los gremios y oficios al decir que ellos hacían arte.⁴¹

El testamento de Juan Fernández Torres del 23 de abril de 1561 contiene la fundación de la capilla de San Sebastián en la catedral de Palencia y describe varios objetos con los que la dotó. Entre ellos,

seis piedras negras venidas de la Nueva España guarnecidas de madera y estofadas y doradas con las devociones siguientes: la oración del huerto, la prisión [...], azotes a la columna, el *ecce homo* [*sic*], Cristo con la cruz a cuestas, Cristo crucificado, las cuales siempre han de estar a los lados del altar de la sacristía y encargo la conciencia a sus muy reverendos seniores [?] dean e cabildo que por ninguna cosa del mundo permitan ni consientan sacarla de allí porque esta es mi boluntad. (f. 10v). Justo después figura una piedra grande de dibersas colores benida de la Nueva España guarnecida de madera con puertas de la una parte y de la otra todo estofado y dorado y [?] el cristal. En una tabla en medio las palabras de la consagración y en la una puerta escrita la gloria y en la otra el credo también de oro y azul y esta piedra así puesta quiero y es mi boluntad que siempre esté (f. 11r) en el altar de la dicha sacristía y que para ninguna parte aunque sea para el altar mayor de la dicha iglesia se pueda mudar ni quitar por ninguna manera, sobre lo qual encárgola en conciencia a los reverendos mis seniores [?] dean e cabildo.⁴²

cuatro escudos con las Armas de San Francisco de Paula también doradas con media naranja. Valla, banquillo, pie y ocho garras de plata blanca, que dio el Señor Obispo Pedraza el Jueves santo del año de setecientos y tres [1703], está quebrada el cañón de christal. Pesa [incompleto]" (Archivo Catedral Palencia, doc. núm. 95 nueva clasificación, fols. 10r-10v). Por lo que leemos, sería una obra excepcional. No obstante, su medida no corresponde con la de nuestra cruz, que tampoco está quebrada ni tiene partes de plata en su color, sino doradas. Tampoco coinciden otros elementos como la heráldica o las garras, a no ser que se añadieran y que luego se hubieran perdido.

40. Maquívar, *La escultura religiosa en la Nueva España*, 37.

41. José Arturo Burciaga Campos, *Fulgores de un oficio. Plata y plateros en Zacatecas* (México: Gobierno del Estado de Zacatecas-Instituto de Desarrollo Artesanal de Zacatecas/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010), 36.

42. Referenciado en San Martín Payo, *Catálogo del Archivo de la Catedral de Palencia*, doc. 1253, arm. VII, leg. 1, núm. 20, ff. 1-16. En el primer caso se describen seis piedras negras (ces-

Las piezas descritas debieron ser objetos raros y apreciados, por ello se indica su procedencia novohispana y se insiste enfáticamente en que no se saquen del lugar que se les ha asignado, ni siquiera para llevarlas al altar mayor de la catedral. Después de describir varios objetos de la capilla, muchos de ellos destinados a su altar o al de su sacristía, el documento recoge “una cruz de cristal con un crucifijo de oro y los remates de oro”.⁴³ Lo escueto de la noticia obliga a plantear una hipótesis con base en el contexto en que se inserta. Esta pieza vendría a sumarse a las citadas sacras, paños de altar, vinajeras, cálices, acetres, entre otros, con lo cual podría darse por entendido que sería una cruz de altar. Como el documento no tasa los bienes, sino que sólo hace un inventario, no se comprobaría si el crucifijo y sus remates eran efectivamente de oro o de plata dorada, y de ahí el posible error, frecuente en estos casos. A diferencia de las exóticas piedras novohispanas, para la cruz no sería necesario hacer mención de la procedencia, bien porque no se conocía, bien porque superficialmente dicha obra no resultaría muy distinta a las realizadas en la Península. Lo más significativo para la persona que redactó el inventario sería la presencia de las obras de clara tradición novohispana, las cuales podrían hacernos pensar en una misma procedencia para la cruz citada.

La capilla fundada por los Torres no fue propiedad del Cabildo catedralicio hasta 1741,⁴⁴ lo cual explica que sus bienes no estén en los inventarios catedralicios conocidos (1667-1725) citados en la nota 38. Ello podría aclarar por qué la cruz mexicana que estudiamos no está presente en los inventarios catedralicios y tal vez se corresponda con la de la capilla de los Torres.⁴⁵ De ser así, la cruz de

pejos de obsidiana?) guarnecidas de marcos de madera y en las que se han estofado y dorado escenas del ciclo de la Pasión. Estarían situadas a ambos lados del altar, no se precisa si en dos grupos con su correspondiente marco cada uno, o si cada piedra tendría su propio marco y se colocarían tres piedras a un lado del altar y otras tres al otro. En el segundo fragmento se habla de una interesante sacra en forma de tríptico de madera que acogería en su interior una piedra de distintos colores o pintada. Sobre la piedra estarían las palabras de la consagración y en las puertas la gloria y el credo.

43. Payo, *Catálogo del Archivo de la Catedral de Palencia*, doc. 1253, arm. VII, leg. 1, núm. 20, f. 13r.

44. Payo, *Catálogo del Archivo de la Catedral de Palencia*, doc. 1253, arm. VII, leg. 1, núm. 20, ff. 100v-101.

45. Otras opciones posibles las aportan dos documentos distintos. Del siglo XVI, el testamento de Juan de Arce, en el cual realiza donaciones a la capilla de San Gregorio en la catedral en 1559: “Crucifijo. + En el altar del vestuario de la sacristía de los dichos capellanes está un crucifijo pequeño de bulto con su calvario depintado [?]”. “Cruces. + En el altar de Sant

Palencia habría salido muy pronto de México, poco después de su realización; tal vez ello fue precisamente lo que permitió su supervivencia. Por desgracia, la documentación con que contamos no nos permite establecer una hipótesis concluyente por el momento, pero esperamos serán más satisfactorias las nuevas líneas de investigación que se están siguiendo y que se expondrán en futuros trabajos.

La llegada a México de una nueva religión

Los primeros reconocimientos de la costa yucateca, llevados a cabo por exploradores como Solís y Hernández de Córdoba desde 1511 hasta la llegada de Hernán Cortés en 1519, supusieron el lento conocimiento de una nueva estructura social y religiosa para las culturas indígenas de México. Los castellanos no sólo llegaron con perros de batalla, caballos, armas de fuego y trajes de metal, sino también con una nueva religión que formó parte del control territorial, sustentado en gran medida en la evangelización de los habitantes de las tierras colonizadas. La Iglesia fue una institución fundamental en este proyecto de conquista.

Tres años después de 1521, momento en que Hernán Cortés tomó Tenochtitlan, llegaron los primeros doce franciscanos⁴⁶ como los doce apóstoles de Cristo al Nuevo Mundo. Para facilitar la evangelización los frailes repartieron el territorio en cuatro: México, Tlaxcala, Huejotzingo y Texcoco.⁴⁷ Más tarde, en 1526, llegarían a México los dominicos. Estos religiosos, con miras muy diferentes a

Gregorio obispo una cruz de cuentas de chrystal con su crucifijo y un pie redondo de madera dorado y en el altar de santa Ana [?] otra cruz pequeña de madera con su pie redondo de ochaivos y dorada” (Payo, *Catálogo del Archivo de la Catedral de Palencia*, doc. 1254, arm. VII, leg. 1, núm. 21). Otro documento la recoge entre los bienes tomados a los jesuitas por el cabildo en 1769: “Cruz. Item una cruz de christal con un Santo Cristo de plata sobredorada [con] peana, y guarnecida de los mismo”, en Payo, *Catálogo del Archivo de la Catedral de Palencia*, doc. 715, arm. III, leg. 17, núm. 11.

46. Nos centramos en los franciscanos pues creemos que la cruz se realizó posiblemente para esta orden, por algunos de los elementos que aparecen representados, como la figura de Dios Padre, que parece ser copia de portadas franciscanas españolas. Se ha sugerido que la cruz de altar con calavera de cristal de roca sea una obra franciscana, porque en ella se representa a san Francisco de Asís (Esteras Martín, “Cross Reliquary”, 398).

47. Fray Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de Nueva España*, t. I, Cien de México (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2000), 37; Constantino

las de los soldados, funcionarios y gobernadores arribados de España, debían llevar la fe católica a todos los rincones de la tierra conquistada, teniendo en muchos casos que hacerse cargo también de las funciones civiles. Para la evangelización de los nativos, era fundamental conocer las prácticas religiosas que necesitaban erradicar. Así surgieron gran parte de las obras etnohistóricas conocidas ahora.⁴⁸ Con una mentalidad tan alejada de la de los religiosos y con una fuerte resistencia a cambiar sus creencias, fue fundamental utilizar el mismo modelo seguido en España en la evangelización de los moriscos, pues los indígenas, en muchos casos, admitieron la nueva fe, pero consideraban que no era necesario abandonar los cultos anteriores, por no entender que el cristianismo exigía exclusividad.⁴⁹ Una de las estrategias de los franciscanos fue separar a los hijos de los principales y educarlos en la nueva religión desde la infancia.⁵⁰ Además aprendieron las lenguas nativas para poder evangelizar, y emplearon un método de enseñanza visual igual que el que se practicaba en la recién conquistada Granada nazarí. También fundaron escuelas de artes y oficios. El iniciador de este gran proyecto fue fray Pedro de Gante y responsable, tres años después de la Conquista, de la primera escuela.⁵¹

Las imágenes de arte cristiano fueron clave para favorecer la difusión del dogma y la moral del cristianismo, siendo éstas las que más influyeron en el arte indígena.⁵² Los misioneros llevaban para sus empresas los utensilios imprescindibles para la liturgia de la misa, como eran cálices, indumentaria religiosa, imágenes de la Virgen con niño, crucifijos, y aunque la Corona y encomenderos se encargaban de proveer a los religiosos de muchos de estos utensilios, fue necesario elaborar otros muchos para predicar y celebrar la misa, por lo que se acudió a la mano de obra indígena. América en general y en concreto la región que nos ocupa, Mesoamérica, se caracterizaba por contar con excelentes artesanos indígenas, aunque con unos cánones estilísticos y estéticos muy diferentes de los gustos que se respiraban en el incipiente renacimiento europeo. Partiendo de estampas y grabados de origen flamenco y renacentista fueron copiando

Reyes-Valerio, *Arte indocristiano*, Colección Obra Diversa (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2000), 81.

48. Pablo Escalante Gonzalbo, *Los códices* (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998), 26.

49. Batalla Rosado y De Rojas, *La religión azteca*, 186.

50. Reyes-Valerio, *Arte indocristiano*, 91.

51. Escalante, *Los códices*, 29; Maquívar, *La escultura religiosa en la Nueva España*, 10-11.

52. Escalante, *Los códices*, 30.

imágenes en nuevos materiales, tales como cobre, plata y oro.⁵³ Desde el primer momento de la conquista empezaron a llegar plateros. Se fundaron gremios, cuyo santo patrón era san Eligio y sus miembros más eminentes y expertos eran los únicos jueces que legislaban en esta rama del arte y que autorizaban los exámenes para los aspirantes a maestros. En 1580 fueron congregados en una sola calle, la famosa calle de los Plateros, para evitar la dispersión de los trabajos y el fraude.⁵⁴ En principio y para tener el control de la evangelización, todos los diseños copiados debían ser una réplica fiel del original, pero no se pudo —o no se quiso— evitar que la ideología indígena aportase su particular creatividad,⁵⁵ y se viese plasmada en algunos detalles que seguramente los frailes advirtieron, pero consideraron menores o sin relevancia, como parece que de hecho ocurrió en la cruz de altar de la catedral de Palencia cuando su artífice substituyó el Gólgota por una montaña cargada de simbolismo prehispánico. Como dice Burciaga Campos,⁵⁶ en la ciudad de México hubo una gran competencia entre los artesanos en el orden de los plateros españoles y sus ayudantes indígenas. De cualquier manera, la calidad de los objetos fue la norma de estos magistrales plateros. No obstante, sólo se conserva una pequeña muestra de su trabajo, pues era frecuente la refundición de la plata para amonedarla o emplearla en otras obras. Dicho fenómeno se acentúa si tenemos en cuenta que parte de la producción se desearía con el paso del tiempo por no comprenderse su estética o por considerarse inapropiados sus temas por parte de la ortodoxia religiosa; incluso objetos tan admirados como los que llegaron a Europa terminaron en muchos casos desechados o abandonados en almacenes hasta su revalorización de la mano de la etnología. La cruz de Palencia es uno de los pocos supervivientes de su género, e incluso podríamos considerarla un *unicum* por sus características iconográficas.

53. Reyes-Valerio, *Arte indocristiano*, 160-192; Maquívar, *La escultura religiosa en la Nueva España*, 9.

54. José Arturo Burciaga Campos, *Fulgores de un oficio. Plata y plateros en Zacatecas* (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Gobierno del Estado de Zacatecas-Instituto de Desarrollo Artesanal de Zacatecas, 2010), 45-49.

55. Burciaga Campos, *Fulgores de un oficio*, 45.

56. Burciaga Campos, *Fulgores de un oficio*, 46.

Algunos factores que favorecieron la evangelización

Hay que mencionar que españoles y evangelizadores recién llegados a la Nueva España tuvieron a su favor una religión prehispánica con algunos elementos y símbolos coincidentes con la imaginería cristiana.⁵⁷ Para empezar, los frailes llegaron proclamando la nueva venida de Jesucristo, algo que encajó perfectamente con su concepto de tiempo, pues su historia la dividían en eras o *soles*, y la nueva era de Cristo les fue fácilmente aceptable. Los mexicas explicaron a los castellanos que se encontraban en su quinta era, la cual finalizaría catastróficamente con un gran terremoto,⁵⁸ de modo semejante al Apocalipsis. Por otro lado, los pueblos mesoamericanos y en concreto los del centro de México, que eran los que estaban en pleno esplendor político en ese momento, empleaban árboles en forma de cruz que eran ritualizados con sacrificios y adornados con vestimentas y mazorcas de maíz como celebración de las cosechas y como signo icónico del propio maíz.⁵⁹ Todavía hoy día se pueden ver rituales de este tipo en diferentes partes de Mesoamérica. Así, la cruz, emblema del catolicismo, fue asimilada sin demasiada dificultad. Algo muy similar a este árbol-cruz, fue el primer icono cristiano, la cruz, que vieron los indios de Yucatán a la llegada de los españoles.⁶⁰

Pero si hay un elemento coincidente en toda Mesoamérica de gran relevancia ideológica éste es la montaña sagrada. Concebida siempre como montaña que alberga una cueva; el lugar en donde todo habita, de donde vienen los dioses y a donde se regresa tras la muerte.⁶¹ El lugar de comunicación con estos dioses y con sus propios ancestros, como veremos. Y es posiblemente esta montaña sagrada la que se recreó en la base de la cruz de altar en sustitución de otra montaña que desde la muerte de Jesús tomó un carácter sagrado: el Gólgota.

57. Manuel Gutiérrez Estévez, “Al margen del Levítico, impurezas amerindias”, *Revista de Occidente*, núm. 222 (1999): 69-91.

58. Alfonso Caso, *El Pueblo del Sol* (México: Fondo de Cultura Económica, 2000); Ángel María Garibay, *Teogonía e historia de los mexicanos* (México: Porrúa, 2005).

59. Lara, *City, Temples, Stage*, 152-153.

60. Lara, *City, Temples, Stage*, 151.

61. Alfredo López Austin, *Tamoanchan y Tlalocan* (México: Fondo de Cultura Económica, 1994), 9-18; Alfredo López Austin y Leonardo López Luján, *Monte sagrado-Templo mayor* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2011), 39.

Un Renacimiento plural: el arte novohispano del siglo XVI

Dentro del debate terminológico del arte novohispano del siglo XVI existen producciones que destacan por su carácter “mestizo” por la confluencia de elementos indígenas y europeos. Los elementos del acervo indígena se han querido identificar como “sincretismos”⁶² prehispánicos que definirían un estilo *tequitqui*⁶³ o bien un arte “indocristiano”.⁶⁴ Aunque dichos términos se contraponen teóricamente, ambos se presentan como simplificaciones que tratan de hacer más comprensible la compleja realidad a la que se refieren. *Tequitqui* significa “tributario” en lengua náhuatl, su uso da a entender que el trabajo y estas producciones indígenas se incluían en el pago del tributo a los conquistadores españoles. La formulación teórica del término toma como modelo el caso semejante del “mudéjar”, teóricamente un arte con técnicas y motivos decorativos que le serían propios y realizado por musulmanes sometidos en los reinos hispanos cristianos. Dicha formulación teórica y término “mudéjar” son tan imprecisos como discutidos hoy día,⁶⁵ como también creemos que lo es *tequitqui*. Por

62. Para comprender mejor dicha realidad y el debate que ha generado el término “sincretismo” véase Manuel Gutiérrez Estévez, “Al margen del Levítico, impurezas amerindias”, *Revista de Occidente*, núm. 222 (1999): 69-91.

63. Definido por Moreno Villa en 1942.

64. El término “indocristiano” utilizado en arte (Reyes-Valerio [1978], *Arte indocristiano*) ha gozado de gran éxito y difusión, pese a que preferiríamos otros como *nepantla*. Para apoyar esta afirmación véase Elsa Cecilia Frost, *Acerca de nepantla* (México: Universidad Nacional Autónoma de México/Academia Mexicana de la Lengua, 2008); Ramón Troncoso, “Nepantla, una aproximación al término”, en *Tierras prometidas: de la Colonia a la Independencia*, coord. Bernat Costany Prado (Madrid y Bellaterra: Centro para la Edición de los Clásicos Españoles/Universidad Autónoma de Barcelona, 2011), 375-398; Ramón Troncoso, “Crónica del Nepantla: estudio, edición y anotación de los fragmentos sobre la *Historia general de Anáhuac*, de Cristóbal Castillo”, tesis doctoral (Universidad Autónoma de Barcelona-Facultad de Filosofía y Letras-Departamento de Filosofía Española, 2012), 137-210. El estilo *tequitqui* fue definido por José Moreno Villa como “mudéjar mexicano” (*La escultura colonial mexicana* [México: Colegio de México, 2009 [1942], 10-19), concretando que “*tequitqui*, que significa ‘tributario’, [es] el producto mestizo que aparece en América al interpretar los indígenas las imágenes de una religión importada [...] me dediqué a perseguir los rasgos diferenciales del arte mexicano” (José Moreno Villa, *Lo mexicano en las artes plásticas* [México: Fondo de Cultura Económica] [1ª ed., Colegio de México, 1948], 9). Como puede notarse se trata de una construcción teórica semejante a la del “mudéjar”, en línea con la tradicional teoría de los estilos, de tintes formalistas y nacionalistas.

65. Para una actualización sobre la crítica al término “mudéjar” y todo lo que significa véase Juan Carlos Ruiz Souza, “Le ‘Style mudéjar’ en architecture cent cinquante ans après”, *Perspective*, núm. 2 (2009): 277-286.

su parte, el término “indocristiano”, pese a que nace de una comprensión más completa de las producciones a las que se refiere, adolece de semejante imprecisión, puesto que ¿es indocristiano solamente el arte con elementos “indígenas”, hecho por artífices que asumen la nueva religión, dirigidos por monjes cristianos en el siglo xvi? ¿Los artífices han de ser indígenas “sometidos”, “tributarios”; y han asumido, o no, o de qué manera, la religión cristiana? ¿Tampoco hay comitentes indígenas? ¿Cómo llamar al arte “prehispánico” hecho en el momento de la llegada de los españoles? ¿El arte “indocristiano” es en todos los casos arte cristiano? ¿Qué elemento indígena define al arte indocristiano o *tequitqui*: la técnica, la forma, la estética, la iconografía, la mano de obra, la condición “libre” o “sometida” del artífice? ¿En qué proporción tiene que haber elementos occidentales o cristianos y en cuál otra, elementos indígenas? ¿Quién o quiénes eran los autores intelectuales de las obras? ¿Cómo clasificar, compartimentar e individualizar un periodo de aculturación, continuidad, pervivencia y cambio tan complejo? Baste con plantear estas interrogantes para poner de manifiesto la debilidad del sistema clasificatorio empleado. No obstante, podemos admitir que sería importante el control ejercido por los plateros que llegan de España y que tienen bajo sus órdenes a orfebres indígenas, aunque dicho control atendería más a la gestión de la plata que a los asuntos representados.

En definitiva, consideramos que *tequitqui*, o el más admisible “indocristiano”, no son términos satisfactorios para comprender la riqueza de posibilidades que ofrece el México del siglo xvi. Lo que ocurre en dicho momento parece quedar bien expresado mediante la respuesta que ofrece un indígena al fraile del siglo xvi Diego Durán cuando éste le recriminaba por realizar prácticas idolátricas: “padre no se espante pues todavía estamos en nepantla, que quiere decir ‘estar en medio’”, ante lo cual fray Diego aclara “que no estaban aún bien arraigados en la fe, que no me espantase; de manera que aún estaban neutros, que ni bien acudían a la una ley, ni a la otra, o por mejor decir, que creían en Dios y que juntamente acudían a sus costumbres antiguas y ritos del demonio, y esto quiso decir aquél en abominable excusa de que aún permanecían ‘en medio y eran neutros’”.⁶⁶ Este testimonio es muy esclarecedor para entender qué ocurría en ese momento en el pensamiento indígena. Así, *nepantla* significa el “fuera de tiempo”, el momento que no se rige ni con la lógica, ni por el entendimiento de una o de otra cultura y religión. Es ese periodo justo en

66. Diego Durán, *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de la Tierra firme*, Biblioteca Porrúa de Historia 36, t. I (México: Porrúa, 2001), 237.

que todavía no se ha difuminado la religión indígena y no se ha arraigado del todo la católica, un momento de coexistencia plena de dos religiones. Estamos en una fase en que ni los frailes lograban entender a los nativos y sus costumbres, ni los indígenas entendían bien quién era ese Dios sacrificado y por qué se le sacrifica a Él en vez de ofrecerle la sangre de los humanos como alimento, tal y como hacían ellos con sus dioses; muchas veces se veían obligados a decir que sí creían en Dios mientras mantenían sus costumbres. Consideramos que el término *nepantla*, acuñado además por un indígena mexicana en el siglo XVI, es más adecuado que los mencionados *tequitqui* o “indocristiano” para referirnos a la realidad del momento. Así, *nepantla* afecta no sólo a un pensamiento social y religioso, como refleja fray Diego Durán, sino también a sus fórmulas de expresión artística. A ellas nos referiremos a partir de ahora con dicho término.

Platería nepantla del siglo XVI: el capítulo faltante

La producción de objetos de plata en México continúa con la llegada de los españoles, incorporando diseños europeos e iconografía cristiana. Entre las piezas más tempranas de la primera platería novohispana se sitúan la lámpara que Hernán Cortés regaló a la Virgen de Guadalupe en 1524,⁶⁷ y su envío de alhajas a Carlos V en 1526 inventariado por Cristóbal de Oñate el 27 de septiembre del mismo año. En el envío se registran, entre otros muchos objetos prehispánicos y novohispanos, “una cruz con un Crucifijo y su base” y un adorno “con un crucifijo de plata con la Virgen al otro lado”.⁶⁸ Estos datos atestiguan que en México, al menos hacia 1524-1526 se trabajaba la plata para hacer obras cristianas y, concretamente, cruces semejantes a la de Palencia objeto de este estudio. Pese a conocerse dicha información, la platería indígena de los primeros años de la Conquista ha estado ausente en los estudios del llamado arte “indocristiano”, al contrario que la arquitectura, la pintura, la escultura y la plumaria, sobre las que existe amplia bibliografía en la que no nos detendremos. Precisamente por ello, Esteras Martín reivindica “un necesario replanteamiento de la cuestionada y negada —hasta ahora— influencia indígena en la platería novo-

67. Esteras Martín, “Presencia de América en España”, 392.

68. Anderson, *The Art of the Silversmith in Mexico*, 52-53; véase P. E. Muller, “The Old World and the Gold of the New”, en *The Art of Precolumbian Gold. The Jan Mitchell Collection*, catálogo de la exposición [Metropolitan Museum of Art, May 9th-August 11th 1985] (Nueva York: Metropolitan Museum of Art), 18.

hispana del siglo xvi”, que según ella se manifiesta en el “lenguaje decorativo e iconográfico”,⁶⁹ en la reutilización de piezas aztecas y el empleo de fórmulas estéticas o técnicas prehispánicas como la plumaria.

Resulta importante mencionar los escasos ejemplares de platería calificables como *nepantla*, casi todos ellos ya citados arriba, para luego centrarnos en el que consideramos más significativo, la cruz de altar conservada en la catedral de Palencia (España). Además de ésta, se conoce otra cruz-relicario de altar perteneciente en 1970 a la colección Redo de México,⁷⁰ que tiene una calavera de cristal de roca en su base, de rasgos puramente de tradición prehispánica del centro de México. La cruz de altar de Fregenal de la Sierra (Badajoz, España) —muy semejante a la de Palencia en tipología y en muchos detalles de la decoración— y la del convento de San Francisco de Cuzco (Perú) apenas poseen motivos iconográficos prehispánicos, pero su técnica, diseño, marca de localidad mexicana y algunos elementos decorativos permiten situarlas en este mismo contexto.⁷¹ Otras piezas de platería mexicana etiquetables bajo el término *nepantla* serían el cáliz del County Museum de Los Ángeles, que contiene además plumaria y pequeños relieves de madera, todo ello muy vinculado a tradiciones locales mexicanas; los mismos materiales se utilizan en un portapaz mexicano perteneciente a una colección privada.⁷² Asimismo, incluimos un espejo portado por un mono, tradicionalmente identificado con Huitzilopochtli, dios de la guerra, perteneciente al Germanisches Nationalmuseum de Núremberg.⁷³ Otras piezas de orfebrería del siglo xvi mexicano, como varios colgantes devocionales, emplean plumaria, cristal de roca, oro o plata, perlas, esmalte y pequeños relieves de madera.⁷⁴

69. “Platería virreinal novohispana”, 83-84.

70. Elizabeth Kennedy Easby y John F. Scott, *Before Cortés. Sculpture of Middle America. A Centennial Exhibition at the Metropolitan Museum of Art* [Sept. 30th 1970-Jan. 3rd 1971] (Nueva York: Metropolitan Museum of Art, 1970), pieza 306.

71. Véase Esteras Martín, “Platería virreinal novohispana”.

72. “Platería virreinal novohispana”; “Cruz de altar”, cat. III-3, 196.

73. Kennedy Easby y Scott, *Before Cortés*, pieza 305.

74. Existen en varios museos, citamos los ejemplares del Musée du Louvre (Inv. OA 598, OA 2316 y OA 6180), el British Museum (Inv. WB.183) y el Walters Art Museum de Baltimore (Inv. 61.120).

Iconografía de la cruz de altar de Palencia

Hasta ahora, como se ha comentado, los únicos estudios sobre la cruz de altar de la catedral de Palencia y su soporte los había realizado Esteras Martín, quien en varios artículos fue la primera en advertir que el Gólgota era un monte cargado de animales, proponiendo inicialmente que estaban relacionados “sin duda”⁷⁵ o “probablemente”⁷⁶ con un bestiario medieval. En otro trabajo que realiza más adelante, identifica que “se representa un complejo y hermético programa iconográfico explicado con signos y símbolos de la tradición indígena” y añade que “con esta fórmula conceptual el mensaje se hacía más asimilable para ambos grupos (frailes e indios)”⁷⁷. Sus aportaciones se especifican en los estudios publicados en los años 2006 y 2007,⁷⁸ al decir que reproduce la montaña o tierra, con los cuatro elementos simbolizados por los animales, plantas, entre otros, “cuyos significados concretos parecen aludir a un programa iconográfico de carácter cristológico, referido al dogma de la muerte y la resurrección de Cristo, y también a la redención de la humanidad”⁷⁹. Aunque acertadamente Esteras Martín advierte en sus últimos artículos que no es un bestiario medieval sino que identifica elementos de un monte de tradición mesoamericana, nos alejamos de la idea de que forme parte exclusivamente de un programa iconográfico de carácter cristológico referido a la muerte, resurrección y redención de la humanidad. Creemos que además esta montaña juega el papel de monte sagrado, lugar de origen de seres sagrados, humanos y vida.

La montaña como elemento sagrado

La montaña como centro del mundo es un concepto compartido por la gran mayoría de culturas antiguas. En el Mediterráneo, la idea de la montaña como centro —a veces sustituida por una columna o un árbol—⁸⁰ es de procedencia indoeuropea. Entre los egipcios la montaña ejerce de sostén de los cielos, algo

75. Esteras Martín, “Platería virreinal novohispana”, 130.

76. Esteras Martín, “Plata labrada mexicana en España”, 51.

77. Esteras Martín, “La platería hispanoamericana”, 124.

78. Esteras Martín, “Altar Cross”, 197; “Cruz de altar”, 201.

79. Esteras Martín, “Cruz de altar”, 201.

80. Véase Sotirios Mayassis, *Architecture, religion, symbolism. Origines, formation et évolution de l'architecture*, vols. I y II (Atenas: BAOA, 1964).

curioso viendo la escasez de montañas que tienen en su geografía real. En cambio, para los semitas, no es el sostén de los cielos sino que su función se aproxima más a la de enlace comunicante entre cielo y tierra. Esta montaña es el lugar de vida y en su cúspide se alza el árbol de la vida que, como se advierte en algunos sellos asirios de Mitani, crece desde un cuerpo de agua en lugar de la montaña misma, hecho que enfatiza la conexión existente entre el simbolismo del agua y vida.⁸¹ La cruz de Cristo según las *Actas de Pedro* del siglo II se muestra como victoriosa y al igual que Cristo no permanece en la tierra sino que también asciende al cielo, como se deja ver en el ábside de San Apolinar en Classe en Rávena, donde reviste un significado marcadamente escatológico-triunfalista, y personificará a la Iglesia desde la Edad Media.⁸²

El Monte Gólgota donde se crucificó a Jesús en época romana fue un lugar donde se ajusticiaba a los condenados a muerte. Los evangelistas Mateo, Marcos y Juan coinciden en nombrar Gólgota al monte donde se crucificó a Jesús, mientras que Lucas es el único que lo menciona como Calvario.⁸³ El significado es el mismo, ya que la voz “Gólgota” en arameo significa cráneo o calavera, que derivará en Calvario (de calva). La toponimia puede derivar de que el Gólgota era, como todavía se ve, un monte pelado, seco, pedregoso, árido, sin vegetación de ninguna clase o, como explican algunos mártires como san Jerónimo y los evangelistas, su nombre puede deberse a las muchas calaveras que allí se amontonaban, entre las que suele destacarse la de Adán.

La montaña mesoamericana

La montaña en Mesoamérica también posee unas características semejantes, lo que lleva a pensar que el concepto de montaña como lugar de origen y vida, núcleo de conexión con el cielo y la tierra, era un pensamiento generalizado entre las culturas antiguas. Es muy posible que esa imagen de monte calavera que representa al Gólgota fuese un concepto fácilmente asimilable por los indígenas de Mesoamérica. Así, como se ha comentado anteriormente, en algunas piezas realizadas en los primeros momentos de la Conquista, maravillosas cala-

81. Othmar Keel, *La iconografía del Antiguo Oriente y el Antiguo Testamento*, Bibliotecas de Ciencias Bíblicas y Orientales 9 (Madrid: Trotta, 2007), 25.

82. Lara, *City, Temples, Stage*, 158.

83. Eloíno Nácar Fuster y Alberto Colunga Cueto, *Sagrada Biblia*, Biblioteca de Autores Cristianos (Madrid: Editorial Católica, 1980), 1101, 1125, 1163, 1191.

veras, claramente mexicanas, toman vida como Monte Gólgota. Esto fue posible precisamente por la relación tan estrecha que los mexicas tenían con la muerte.⁸⁴

En Mesoamérica, desde la primera gran cultura, la olmeca (1500-400 a.C.), se deja traslucir la importancia que la montaña y la cueva de su interior tienen como lugar de origen de dioses y ancestros, así como lugar de culto y ritual, existiesen o no estos montes en su paisaje geográfico real. Esta montaña sagrada es la que en esta cruz se equipara y sustituye al Gólgota. El cerro en general en Mesoamérica se entiende como una montaña en cuyo interior se encuentra una cueva que refiere al lugar de origen, ese lugar mitológico de donde procedían las culturas del centro de México (figs. 6a-c). La concepción de una cueva matriz como origen de los dioses y los hombres fue compartida desde tiempos remotos por todas las culturas mesoamericanas. Como apunta Andrea J. Stone,⁸⁵ los olmecas estaban asentados en regiones planas, nunca cerca de montañas-cuevas, por lo que la ideología de la montaña-cueva como espacio ritual o sagrado debió tener su origen en un área donde las cuevas tuvieron una fuerte presencia en el medio ambiente, probablemente en las cadenas montañosas que no están tan distantes. La ciudad de Teotihuacan habría sido su concreción más afamada. La pirámide del Sol se edificó como la montaña que cubría la cueva sobre la que se asentaba, reproduciendo el lugar de origen, conocido como Chicomoztoc “la cueva de los siete nichos”, el legendario lugar de partida de muchos de los pueblos habitantes del centro de México con los que se encontraron los españoles y cuyos antepasados habrían emigrado del norte del país.⁸⁶ Desde al menos el Preclásico Medio (1200-400 a.C.), se advierte en la iconografía que la montaña alberga una cueva en la que residen los ancestros y seres sobrenaturales. Estas montañas-cuevas se representaron desde el origen como seres animados y criaturas de rostros zoomorfos con una gran boca abierta en forma de cuadrilóbulo. Iconográficamente, estas representaciones combinan el rostro del cerro andromorfo con una gran

84. En especial con los cráneos de los sacrificados que se colocaban ensartados en unas empalizadas de madera a modo de altar, denominadas *tzompantli*, “cabezas ensartadas, o cabezas en hilera” (véase Michael Graulich, “Los lugares, las piedras y los altares de sacrificio”, en *El sacrificio humano en la tradición religiosa mesoamericana*, coords. Leonardo López Luján y Guilhem Olivier (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia/Universidad Nacional Autónoma de México, 2010), 410.

85. Andrea J. Stone, *Images from the Underworld. Naj Tunich and the Tradition of Maya Cave Painting* (Austin: University of Texas Press, 1995), 20, fig. 2.6.

86. Véase López Austin y López Luján, *Monte sagrado*; Marie-Areti Hers, “Chicomóztoc. Un mito revisado”, *Arqueología Mexicana*, núm. 56 (2002): 49.

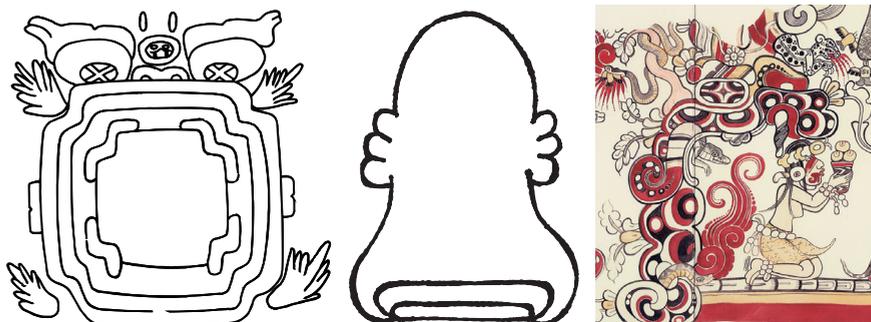
boca abierta con el signo “piedra”, un indicador semántico que refuerza la idea de que el cerro se realizó de piedra y tierra, como se ve en el Monumento 9 de Chalcatzingo (véase fig. 6a). Esa gran boca es la extensión de la tierra, señalada por plantas que brotan de las cuatro esquinas del mundo.⁸⁷ Éste es el icono estándar empleado en todos los sistemas iconográficos de Mesoamérica para representar la montaña-cueva; una gran cabeza antropomorfa de boca abierta que se podía mostrar de perfil, en planta, o en sección, y tuvo tanta fuerza e importancia ideológica que dio lugar al jeroglífico que emplean los aztecas para designar ciudad, *altépetl* (fig. 6b).

La montaña sagrada en forma de boca antropomorfa, si se representaba de perfil, solía reproducir en la parte exterior la vida del monte, animales y vegetación, como se aprecia en las pinturas mayas de San Bartolo (ca. 100 a.C.-100 d.C.),⁸⁸ cuya primera escena se desarrolla dentro de un cerro que toma forma de rostro antropomorfo de perfil. En él se advierte muy claramente la nariz, el ojo, el hocico, el colmillo en forma de estalactita y las fauces abiertas, espacio que forma la oscuridad de la cueva en cuyo interior está el dios del maíz. La base o suelo de la cueva es el cuerpo emplumado de una serpiente (fig. 6c). En el exterior de este monte se observa prácticamente la misma fauna y flora que eligiera el platero indígena dieciséis siglos más tarde para reproducir el monte que sujetaría la cruz de altar. Se dejan ver tres aves componiendo un nido colgante; una serpiente enroscada en un árbol devorando a un pajarito; otra serpiente en la parte baja del cerro; un lagarto asomando al interior de las fauces; un jaguar que acaba de devorar a un animal, tal vez a una ave, indicado por la sangre que sale de su boca y por la garra que avanza hacia las aves que tiene enfrente. Además, hay árboles, vegetación muy variada y flores, elementos que Karl A. Taube asocia a la montaña florida, un concepto generalizado y antiguo, no sólo compartido por los grupos mayas, sino también por los grupos del centro de México y los del suroeste norteamericano.⁸⁹ En el pensamiento prehispánico era un lugar

87. Frank Kent Reilly III, “Cosmología, soberanismo y espacio ritual en la Mesoamérica del Formativo”, en *Los olmecas en Mesoamérica*, ed. John. E. Clark (México: El Equilibrista, 1994), 239-259.

88. William Saturno, Karl A. Taube *et al.*, “La identificación de las figuras del muro oeste de Pinturas Sub-1, San Bartolo, Petén”, en *XVIII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala*, eds. Juan Pedro Laporte, Bárbara Arroyo *et al.* (Guatemala: Ministerio de Cultura y Deportes/Instituto de Antropología e Historia Asociación Tikaly/Foundation for the Advancement of Mesoamerican Studies, 2005), 647-655.

89. Karl A. Taube, “Maws of Heavens and Hell: The Symbolism of the Centipede and Ser-



6. Montaña sagrada mesoamericana: a) olmeca, Chalcatzingo, Monumento 9 (según Reilly, “Cosmología, soberanismo y espacio ritual”, *vid supra* n. 87, 251, fig. 15.18); b) los mexicas empleaban como jeroglífico de ciudad el icono de cerro-cueva o *atl'tépetl* (*Códice Mendoza*, dibujo tomado de Frances Berdan y Patricia Rieff Anawalt, *Códice Mendoza* [Berkeley: University of California Press, 1991] 10); c) también en la cultura maya la montaña-cueva era lugar primordial y de origen de los dioses y ancestros, tomado de Saturno y Taube *et al.*, “Los murales de San Bartolo” (*vid infra* n. 98).

ancestral, paradisiaco, que ofrece un acceso sobrenatural desde el inframundo acuoso a los cielos. El autor mantiene que entre los grupos mayas de Chiapas se cree en la existencia de la tierra montaña en flor, que funciona como *axis mundi* primordial, al ser esta montaña la que sostiene el antiguo árbol del maíz ancestral, el lugar de vida al que López Austin⁹⁰ identifica como *Tamoanchan*.⁹¹

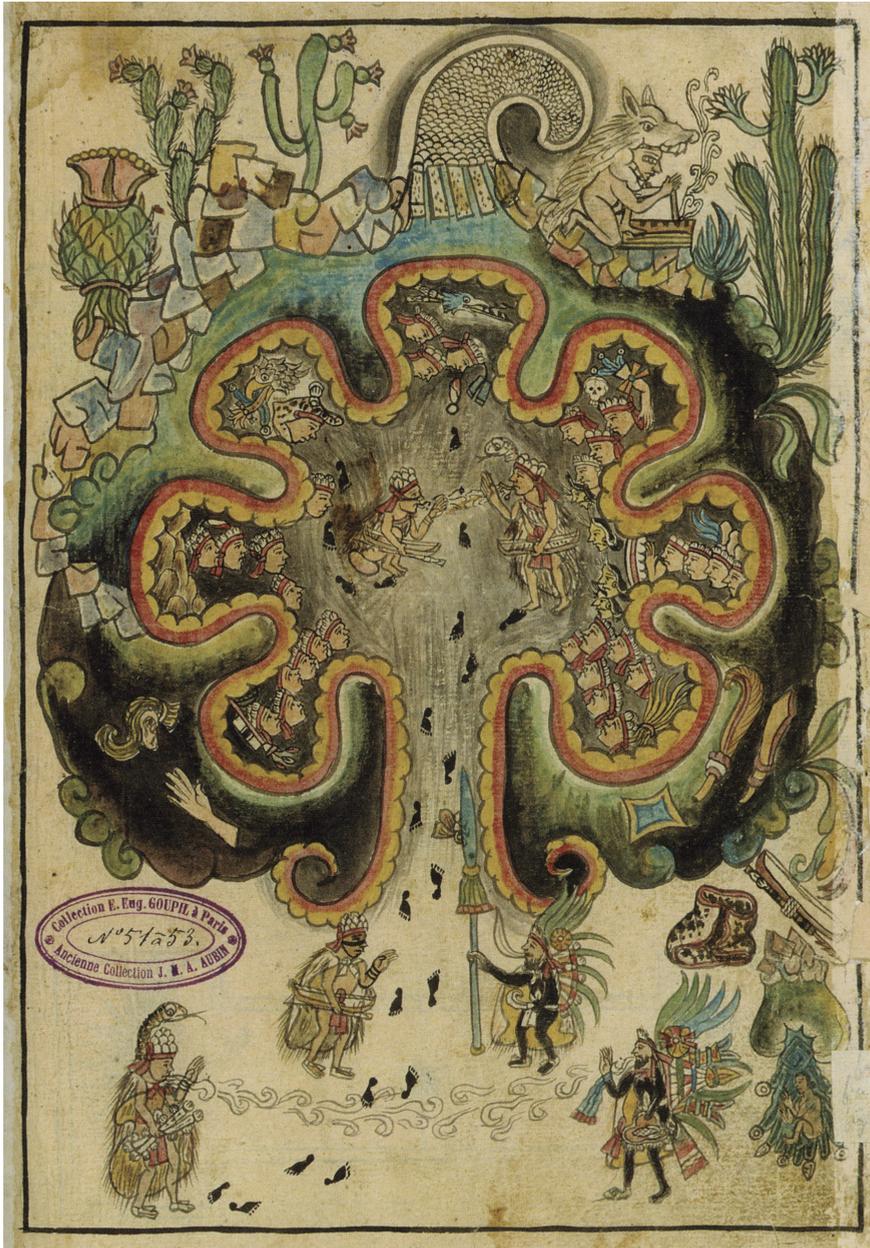
Por otro lado, no se puede olvidar la trascendencia que supone en el centro de México el citado concepto de Chicomoztoc, “la cueva de los siete nichos”. La imagen de este lugar mítico de origen se encuentra en la *Historia Tolteca-Chichimeca*,⁹² un documento que describe los orígenes y la historia del pueblo de Cuauhtinchan, como un cerro representado en alzado y en planta (fig. 7); preci-

pent in Classic Maya Religion”, en *Antropología de la eternidad: la muerte en la cultura maya*, eds. Andrés Ciudad Ruiz, Mario Humberto Ruz Sosa *et al.* (Madrid: SEEM, 2003), 405-442; “Flower Mountain: Concepts of Life, Beauty and Paradise among the Classic Maya”, *Res: Anthropology and Aesthetics*, núm. 45 (2004): 69-98.

90. López Austin, *Tamoanchan y Tlalocan*, 9.

91. Véase también Lara, *City, Temples, Stage*, 152.

92. Véase la edición de Paul Kirchhoff, Lina Odena *et al.* (México: Instituto Nacional para Antropología e Historia-Centro de Investigaciones Superiores/Secretaría de Educación Pública, 1976).



7. Chicomoztoc, representado en la *Historia Tolteca-Chichimeca*, f. 16r. Montaña con las cuevas en su interior de donde salieron los grupos que poblaron el centro de México. Imagen tomada de http://amoxcalli.org.mx/laminas.php?id=046&ord_lamina=046_16r&act=con

samente este manuscrito lo encargó hacia 1544 el noble nahua Alonso de Castañeda como demostración del prestigio, rancio abolengo y propiedades de dicho pueblo en su disputa de lindes con Tepeaca.⁹³ Pocos años después, en el mismo contexto los linajes locales promovieron el claustro del convento de Cuauhtinchan (*ca.* 1560), conjunto que tiene grandes superficies de color rojizo y posee una fuente decorada con águila y cabezas de jaguar, animales que se repitieron pintados al estilo indígena flanqueando una Anunciación en la que también se introdujeron elementos sagrados prehispánicos —como el bulto de reliquias forrado con piel de jaguar y alusivo a Quetzalcóatl— relacionados con sus prestigiosos orígenes.⁹⁴ Con todo ello se recrea el lugar originario con el que se identificaba la comunidad indígena que promovió el conjunto, lugar denominado en el manuscrito de De Castañeda precisamente Cuauhtli ichan, ocelotl ichan y Tlatlahqui tepexioztoc, “el sitio del águila, el sitio del jaguar, la cueva roja”⁹⁵ o bien Tépétel Cotoncan “el cerro, el lugar de la muesca o partidura”, Cuauhtli ichan, ocelotl ichan (“lugar del águila, lugar del jaguar”), Tzouac xilopetl (“el lugar del lazo, el cerro del jilote”), para terminar la descripción anotando “Tlatlahqui tepexioztoc inteyocan inmachiyocan”, (“el rojo lugar de la cueva del peñasco es el lugar de su honra, de su conocimiento”).⁹⁶ Nuevamente nos encontramos ante la relación montaña-cueva cargada de simbolismo relacionado con el origen de un grupo.

Volviendo a la representación del Chicomoztoc del manuscrito, en alzado se recrea la geografía del monte, con plantas identificativas de tierras áridas, como son los cactus, rocas y un personaje haciendo fuego cubierto con una piel de lobo, que representa el mundo salvaje e incivilizado. En la planta se representan los siete nichos o cuevas con los fundadores de los linajes que llegarán al centro de México donde se culturizarán y formarán poderosos reinos. Aquí se configura el concepto de cueva-cerro y se destaca la relevancia de este concepto como lugar de origen.

93. Pablo Escalante Gonzalbo, “El patrocinio del arte indocristiano en el siglo XVI. La iniciativa de las autoridades indígenas en Tlaxcala y Cuauhtinchan”, en *XX Coloquio Internacional de Historia del Arte. Patrocinio, colección y circulación de las artes*, ed. Gustavo Curiel (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997), 215-235.

94. Escalante Gonzalbo, “El patrocinio del arte indocristiano”, 226-235; *Los códices*, 252-257.

95. Escalante Gonzalbo, “El patrocinio del arte indocristiano”, 230.

96. Pablo Escalante Gonzalbo, “Iconografía y pintura mural en los conventos mexicanos. La aportación indígena”, en *Felipe II y el arte de su tiempo* (Madrid: Universidad Autónoma Metropolitana), 235-257.

Muchos de estos cerros están relacionados con ritos de fertilidad y se entienden como morada de los dioses de la lluvia a los que se les hacían sacrificios humanos. Todavía hoy día, la mayoría de los grupos indígenas hacen rituales de fertilidad a los seres sagrados de la lluvia en sus montañas y tierras de cultivo.⁹⁷ Es interesante observar que muchas veces estas montañas están custodiadas por animales salvajes. En la región de Tierras Altas de Guatemala, los mayas tzutujiles piensan que los jaguares y serpientes son los guardianes de estos lugares sagrados.⁹⁸ Asimismo, referencias del centro de México sitúan a Tláloc, dios de la lluvia y la abundancia, como el dueño de una extensa área ubicada en el interior de la tierra denominada Tlalocan.⁹⁹ Según López Austin es el lugar de la muerte, porque es donde viajan los muertos por el ataque de rayos, o por algún motivo que esté en consonancia con el agua, como los ahogados.¹⁰⁰ Es una montaña hueca llena de frutos porque en ella hay eterna estación productiva. Diferentes cronistas mencionan al Tlalocan como el lugar de la abundancia, tierra de riquezas o “paraíso terrenal”. Asimismo, Batalla Rosado y De Rojas explican que dentro de los paraísos, al Tlalocan se le describe como un lugar de gozo, donde nunca falta alimento, todo es verde, el maíz, los bledos, el chile, los frijoles, las calabazas, entre otros.¹⁰¹ Para López Austin, el Tlalocan está en relación con la circulación de lo invisible, de los cursos que siguen las sustancias sutiles las cuales dan naturaleza, que transforman y animan a los seres del mundo; son sitios de origen y destino de estas sustancias sutiles a las que podemos llamar sustancias anímicas, almas o fuerzas divinas localizadas en el interior de las criaturas.¹⁰² Esto es claro en las fuentes que hablan de la constitución de los hombres. Según las concepcio-

97. López Austin y López Luján, *Monte sagrado-Templo mayor*, 15-18.

98. William Saturno, Karl A. Taube *et al.*, “Los murales de San Bartolo, El Petén, Guatemala. Parte 1. El mural del norte”, *Ancient America* 7 (2005): 13-16.

99. En el *Libro de los Coloquios*, Sahagún comenta que Tláloc es el que da a la gente el valor y el mando “ellos son los que dan las honras, cauallerisa, dignidades y reinos”. Por tanto, como comenta José Contel, “*Tlalocan* en los diálogos de 1524: la respuesta de los sabios nahuas”, manuscrito presentado en Actas del II Congreso Europeo de Lationamericanistas América Latina: Cruce de Culturas y Sociedades. La Dimensión Histórica y la Globalización Futura [Halle (Alemana) del 4 al 8 de septiembre de 1988] 4-5, Tlalocan también es el lugar en donde se trasmite el poder y Tláloc es el gobernante de ese espacio mítico interior; quien preside el principio y el fin de los reinos.

100. López Austin, *Tamoanchan y Tlalocan*, 9.

101. Batalla Rosado y De Rojas, *La religión azteca*, 82.

102. López Austin, *Tamoanchan y Tlalocan*, 17-18.

nes mesoamericanas el ser humano está formado por varias entidades anímicas y el Tlalocan se relaciona con su gestación o con su destino final. Lo anterior no sólo se refiere al hombre, las almas de los otros seres mundanos también van a estos lugares míticos y de ellos provienen. Aunando todos estos datos podremos teorizar sobre las intenciones posibles del artista a la hora de ubicar a Cristo crucificado en una montaña sagrada de tradición mesoamericana.

La montaña de la cruz de altar

La cruz de altar se asienta sobre una base cuadrangular rodeada de una moldura de arcos conopiales con querubines en su interior y remata en las esquinas en cuatro caballos¹⁰³ alados que hacen de soporte. Al ser la base cuadrada hace que el monte tome forma piramidal, insinuándose aristas en las esquinas de los cuatro lados. La falda delantera del monte retranquea hacia atrás más que las demás. El crucifijo queda ubicado en el vértice superior de la montaña.

El monte está cargado de animales vertebrados e invertebrados, insectos, anfibios y aves, además de plantas (figs. 8a-c). Todos se distribuyen en torno a pequeños huecos cilíndricos que dejó el orfebre. Si se tiene en cuenta la cantidad de animales salvajes que aparecen representados, estos huecos podrían servir para sujetar plantas y flores, como si se tratase de una montaña florida, algo imprescindible según explica Taube en la iconografía prehispánica de cerros y montañas.¹⁰⁴ Esta manera de adornar la montaña de vegetación y fauna se mantuvo al menos hasta el siglo XVIII en las representaciones que de ésta se hacía en fiestas y rituales durante el periodo virreinal. Cuentan los cronistas que para la fiesta llamada “del volcán” que los gobernantes indígenas realizaban en la capital guatemalteca, congregaban a cientos de indios lujosamente ataviados a la usanza prehispánica, provistos de antiguos instrumentos musicales y armas, en torno a la representación de un volcán salpicado de grutas y adornado con flores, arbustos, árboles pequeños, loros, guacamayas, monos, venados,

103. Los caballos de esquina se representan con la boca abierta y la lengua de fuera, forma estética no empleada en la iconografía europea, sin embargo, en la del centro de México el venado, animal con el que asimilaron al caballo, siempre se representa con la boca abierta y la lengua de fuera, incluso en los jeroglíficos, por lo que el orfebre estaba componiendo su concepto particular de caballo, muy probablemente sin haber tenido uno real como modelo (comunicación personal Alfonso Lacadena García Gallo, 2013).

104. Taube, “Flower Mountain”, 69-98.



8 a, b y c) Detalles de la base de la cruz de Palencia, montaña mesoamericana reconocible por la gran cantidad de fauna y vegetación que en ella se solía representar por ser un lugar de origen y de vida. Se advierten jaguares, lagartos, tortugas, serpientes emplumadas. En esta figura destacamos varios de los felinos representados, posiblemente pumas u ocelotes, algunos de ellos devorando reptiles.

jabalíes, pizotes y tapires que los indios salían a cazar para el festejo.¹⁰⁵ Podría ser a estos elementos de madera a los que aludía Antigüedad del Castillo-Olivares en su descripción de la cruz recogida más arriba.¹⁰⁶ Por otro lado, en la parte baja de la falda delantera de la montaña se advierten dos pequeños promontorios equidistantes entre sí y a la misma altura, con tres ranuras iguales cada uno, tal vez se trataba de los puntos de anclaje que sujetaban dos figuras. En caso de que esto fuese así, es probable que fueran la Virgen y san Juan, los dos personajes que suelen acompañar a Jesús en el Calvario. A esto hay que añadir un elemento que incluye el orfebre. Se trata de un camino sinuoso y escalonado, a modo de escalera, que arranca en la base del monte y llega hasta la cruz de Jesús. Dicha escalera recuerda, en el ámbito prehispánico, a las grandes avenidas que se dirigen a los templos ubicados en la parte superior de las montañas o a las propias escaleras que ascienden hasta los templos prehispánicos, aunque también es posible que fuese la escalera que se representa inclinada en la cruz en los ciclos pasionarios. La escalera formó parte de la iconografía cristiana de los primeros momentos en las cruces atriales, donde se sintetizaba la pasión de Cristo, con las insignias de ésta representada en sus caras. Más acertado resulta pensar que a finales del siglo xv se difundieron por Europa estampas plenas de indulgencias, con el tema de las armas de Cristo, dispuestas heráldicamente en forma de panoplias; las mismas que se representaron posteriormente en varios conventos agustinos y dominicos de la Nueva España.¹⁰⁷ La semejanza con la disposición de la escalera en la montaña mesoamericana podría entenderse también como un elemento de tradición cristiana.

La iconografía que presenta el monte sigue el mismo patrón mencionado con anterioridad empleado desde el periodo Preclásico para reproducir la montaña mesoamericana. Los animales están en plena actividad, algunos despla-

105. Francisco Antonio de Fuentes y Guzmán, *Recordación florida. Discurso historial, natural, material, militar y político del Reyno de Guatemala*, ed. C. Sáenz de Santa María, Biblioteca de Autores Españoles 230, 251, 259, vol. I (Madrid: Atlas, 1969 [1960]), 346-350 y Mario Humberto Ruz Sosa, "Danzas para resguardar memorias", en *El ritual en el mundo maya: de lo privado a lo público*, eds. Andrés Ciudad Ruiz, María Josefa Iglesias Ponce de León et al. (Andalucía/América: Sociedad Española de Estudios Mayas-Grupo de Investigación-Patrimonio Cultural y Relaciones Artísticas/Centro Peninsular en Humanidades/Ciencias Sociales la Universidad Nacional Autónoma de México, 2010), 313-340.

106. Antigüedad del Castillo-Olivares, "Orfebrería religiosa en Palencia", 37.

107. Elena Isabel Estrada de Gerlero, *Muros, sargas y papeles. Imagen de lo sagrado y lo profano en el arte novohispano del siglo XVI* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2011), 183-187, fig. 11.

zándose, cazando y comiendo. En otras ocasiones entran y salen de cuevas. La fauna es típicamente americana, muy similar a la representada en la montaña de la ciudad maya de San Bartolo explicada arriba y que se encuadra en la larga tradición mesoamericana. Abundan los reptiles: lagartos, camaleones, tortugas y lagartijas. De forma especial destacan las representaciones en las aristas de las laderas, frontal y trasera del monte de dos serpientes de cascabel con las cabezas y cuerpos adornados por plumas. Así el orfebre inserta dentro de este contexto aparentemente sacro a una de las entidades más importantes de Mesoamérica: la serpiente emplumada. También se diseñaron batracios, principalmente sapos y ranas. No faltan los insectos, como larvas, saltamontes, abejas y avispas, moscas; destaca de forma especial la mariposa por el simbolismo tan importante que tiene desde la cultura teotihuacana. En el programa también se incluyeron felinos, en especial jaguares y pumas, que desde dentro de cavernas devoran a otros seres. Igualmente, en este cerro también habitan aves, algunas parecen rapaces, otras acuáticas, y en otros casos recuerdan colibríes libando flores.¹⁰⁸

La fauna aquí representada es similar en algunos casos a la de los manuscritos prehispánicos, como se puede ver en la lagartija de la lámina 18 del *Códice Azoyú I*,¹⁰⁹ realizado entre 1421 y 1454 en Tlachinola, actual estado de Guerrero. Esta similitud hace pensar que el orfebre tuviese en su poder algunos libros en el momento en que se realizó la cruz de altar, pues en el centro de México, al contrario de lo que ocurrió en otras zonas de Nueva España, se respetó la escritura náhuatl y los documentos escritos. Por eso nos inclinamos a pensar que tomaron algunos elementos de estos códices, así como de otros diseños incluidos en la decoración y ornamentación de portadas y fachadas de conventos realizados en piedra, como flores o pájaros, y posiblemente, pese a desconocer su edad, de todo lo que conservaba en su memoria el orfebre, que en otro tiempo fueron imágenes habituales de ídolos en los programas escultóricos y arquitectónicos. Como expone fray Toribio de Benavente

108. El colibrí se consideraba desde época prehispánica un animal mágico, relacionado con los dioses, a veces aparecía como mensajero de éstos. No en vano, en los catecismos en náhuatl que realizaron los frailes para evangelizar, es el Espíritu Santo el que toma forma de colibrí (véase Miguel León-Portilla, “Catecismo náhuatl en imágenes”, *Arqueología Mexicana. La Colección de Códices de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia* (edición especial), núm. 42 [2012]: 71-72), aunque aquí no tenemos justificación para pensar que ésa fue la intención del orfebre al incluir a estas aves.

109. Elizabeth Jiménez García, “Códice Azoyú I”, *Arqueología Mexicana*, núm. 42 (2012): 37.

los indígenas también tenían ídolos de figuras de culebras [...] hay unas víboras grandes que en la cola hacen unas vueltas con las cuales hacen ruido, y a esta causa los españoles las llaman víboras de cascabel [...] tenían también ídolos de aves, así como de águilas, y tigre [...] y de los lagartos de agua, hasta sapos y ranas [...] de otras muchas cosas tenían figuras e ídolos de bulto y de pincel, hasta de las mariposas y pulgas y langostas, y grandes y bien labradas. Acabados de destruir estos ídolos, dieron tras los que estaban encerrados en los pies de las cruces [...] y a todos los destruyeron.¹¹⁰

Además de esta fauna, hay corrientes de agua que siguen diseños prehispánicos, serpientes emplumadas que podrían estar emulando a uno de los dioses más importantes de Mesoamérica, y en las aristas traseras se encuentran tres niños encerrados en hornacinas vegetales.

Todo esto convierte a esta pieza con tal programa iconográfico en algo único dentro de las representaciones americanas de esta etapa del primer contacto. Así parece que el orfebre siguió los diseños prehispánicos expuestos más arriba, en los que se incluían los diferentes niveles que forman su ecosistema; el del interior de la tierra mediante larvas y gusanos;¹¹¹ el lacustre, con sapos y ranas; el terrestre, con mamíferos y reptiles, y el aéreo, con las aves e insectos voladores. Son muchos los componentes que conforman el exterior de la montaña, por eso para este trabajo se han elegido sólo algunos de los elementos que más han llamado nuestra atención en esta composición por el contenido simbólico que poseen. El primero a destacar de forma especial es el icono *atl*, que en náhuatl significa “agua”, el cual describe una corriente de agua en forma de río o manantial. El segundo será la serpiente emplumada, de vital importancia para el pensamiento religioso indígena. El tercer apartado está dedicado a las plantas, por su diseño prehispánico. El cuarto se centra en la mariposa. Y el quinto analiza a los niños dentro de hornacinas vegetales que verdaderamente ha sorprendido hallar en este contexto sagrado.

110. Fray Toribio de Benavente, *Historia de los Indios de la Nueva España*, ed. Edmundo O’Gorman, Sepan Cuántos 129 (México: Porrúa, 1990), 27.

111. Se parece a la representación del *ocuilli*, “gusano”, cuerpo con segmentos como se ve en el *Códice Mendoza* (véase *Cuaderno de signos náhuatl* de Alfonso Lacadena García-Gallo).



9 a y b) Signo náhuatl *atl* “agua”, empleado en iconografía como corriente de agua, manantial o río (vistas de la base de la cruz de Palencia); c) signo *atl*, tomado de Carmen Aguilera, “Códice Huamantla”, *Arqueología Mexicana*, núm. 42 (2012): 51.

Icono náhuatl atl, “agua”

En el lado izquierdo de la montaña se proyectó una corriente de agua, que como sugirió Esteras representaba el icono azteca de agua (figs. 9a-c).¹¹² En realidad es un río cuyo curso recorre el monte de lado a lado en diagonal, desapareciendo en el interior de la montaña bajo la cruz de Cristo y volviendo a manar de

112. Esteras Martín, “Cruz de altar”, 201.



10 a y b) Corrientes de agua en la base de la cruz de Palencia en cada una de las cuales figuran dos abejas, probablemente como un indicativo semántico.

nuevo por la falda trasera. Siempre los cerros mesoamericanos están acompañados de ríos o aguas subterráneas, espacios muy relevantes en su concepción de vida y fertilidad. De forma especial destacamos este signo *atl*, “agua”, lo que nos hace pensar que realizaron la pieza en un momento muy temprano del contacto. El icono azteca *atl* es un signo que gráficamente representa corrientes de agua adornadas en sus ramales con caracolas y *chalchihuites* o cuentas de jade, dos elementos que están en relación con el campo semántico de la lluvia y el agua en general. En cada una de estas corrientes de agua el artista incluyó dos moscas lacustres (figs. 10a y b), probablemente para reforzar el campo semántico de corriente de agua, como se hacía en algunos manuscritos prehispánicos.¹¹³ También es posible que al incluir a las moscas lacustres pretendiese darle un valor

113. Alfonso Lacadena García-Gallo, *Cuaderno de introducción a la escritura jeroglífica náhuatl*, Apéndice 1 de la lista de signos (Madrid: s.e., 2012.)

semántico más concreto, identificándolo con una única corriente de agua o río que recorre el monte por el exterior, ocultándose al pasar bajo la cruz y brotando de nuevo por la ladera posterior. De esta manera, se señala que existía una corriente subterránea, como se ve en el Tlalocan teotihuacano y en otras montañas concebidas como paraísos. Johanna Broda comenta que “según la cosmovisión mexicana, los cerros contenían las aguas subterráneas que llenaban el espacio debajo de la tierra, este espacio era el Tlalocan, el paraíso del dios de la lluvia, y de él salían las fuentes para formar los ríos, los lagos y el mar”.¹¹⁴

La serpiente emplumada

La serpiente que se representa en la montaña de la cruz de altar de Palencia (figs. 11a y b) es en forma y diseño muy similar, por no decir igual, a las serpientes talladas en los monumentos aztecas de los años previos a la Conquista (como por ejemplo la importante colección conservada en el Museo Nacional de Antropología de México, o aquellas que llegaron como regalos al Viejo Mundo). Se trata de la serpiente emplumada que era representada como una serpiente de cascabel con plumas de quetzal en la cabeza y en el cuerpo. La serpiente emplumada es una figura de origen ancestral en Mesoamérica, reconociéndose en iconografía desde las representaciones olmecas, aunque es durante el poder político de Teotihuacan, ciudad ubicada a 50 km de la actual ciudad de México, entre los siglos III y VII de nuestra era, cuando esa figura tiene un papel preponderante que se iría difundiendo por todo el territorio mesoamericano, y de forma especial por el área maya debido a las relaciones existentes en ese momento entre ambas culturas. Durante el periodo de esplendor de Teotihuacan fue símbolo de guerra y estuvo relacionada con el origen de los linajes.¹¹⁵ También

114. Johanna Broda, “Ritos mexicanos en los cerros de la cuenca: los sacrificios de niños”, en *La montaña en el paisaje ritual*, eds. Johanna Broda, Stanislaw Ivaniszewski *et al.* (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional Indigenista/Universidad Nacional Autónoma de México, 2007), 296-297.

115. Saburo Sugiyama, “Rulership, Warfare, and Human Sacrifice at the Ciudadela: an Iconographic Study of Feathered Serpent Representations”, en *Art, Ideology, and the City of Teotihuacan*, ed. Janet Catherine Berlo (Washington: Dumbarton Oaks, 1992), 205-230; “Teotihuacan as an Origin for Postclassic Feathered Serpent”, en *Mesoamerica’s Classic Heritage: From Teotihuacan to the Aztecs*, eds. David Carrasco, Lindsay Jones *et al.* (Boulder: University Press of Colorado, 2000).



11 a y b) Detalles de fauna y serpientes emplumadas en la montaña mesoamericana de la base de la cruz de Palencia.

está vinculada a los dioses de la lluvia y por tanto con la fertilidad de la tierra y el maíz.¹¹⁶ En torno al siglo VIII, esa importante figura toma aspecto humano bajo el nombre del gran dios Quetzalcóatl “serpiente de plumas de quetzal” o

116. Enrique Florescano, *Quetzalcóatl y los mitos fundadores de Mesoamérica*, Colección Pasado y Presente (México: Taurus, 2009), 71; 106.

“serpiente emplumada”.¹¹⁷ Ésta será una de las figuras que tomarán los aztecas a su llegada al centro de México (siglo XIII d.C.) de la antigua ciudad de Teotihuacan que, aunque había perdido su poder y había colapsado unos 500 años antes, todavía era lugar de culto y peregrinación de otros grupos culturales del centro, y de hecho fue el sitio de donde los aztecas tomaron sus dioses y diseños arquitectónicos.

Según Pablo Escalante Gonzalbo en el arte del siglo XVI mexicano existen evidencias de la asimilación de Quetzalcóatl con Cristo en tres niveles de significado: como “traducción” del precioso sacrificio de sangre; como “revalorización” de los antiguos rituales indígenas, como las prácticas de autosacrificio por parte de los sacerdotes o el sacrificio de los guerreros; y como “afirmación histórica” de la existencia en Mesoamérica de fenómenos semejantes a los descritos en los Evangelios o bien de que se tenía noticia de los mismos.¹¹⁸ La cruz de Palencia podría estar abierta a estas lecturas, quizá realzando el paralelismo de Cristo con Quetzalcóatl, así como el carácter legitimador de esta divinidad para los indígenas.

Flora

Las flores, árboles y plantas en general son elementos indispensables en la configuración de la montaña sagrada mesoamericana, precisamente porque simbolizan la vida natural del monte, sin la cual el hombre no es capaz de subsistir. La flora que se advierte en las representaciones de montañas del centro de México es muy similar a la que elige el orfebre del siglo XVI para contextualizar el monte de la cruz, ubicándonos en el mismo entorno geográfico. Algunas son plantas cactáceas, de la región del centro de México. Además, si como se ha propuesto anteriormente, es posible que los huecos fuesen para ubicar y sujetar plantas y flores, de esta manera el monte estaría lleno de vegetación que ahora no vemos. Entre las plantas representadas se advierten al menos tres diseños diferentes de fuerte tradición prehispánica (figs. 12a-e). Estas flores y plantas, que pueden tomar diversas formas, se encuentran esculpidas en una gran variedad de obras religiosas; en

117. Florescano, *Quetzalcóatl y los mitos fundadores*.

118. Pablo Escalante Gonzalbo, “Cristo, su sangre y los indios. Exploraciones iconográficas sobre el arte mexicano del siglo XVI”, en *Herencias indígenas, tradiciones europeas y la mirada europea* [Actas del Coloquio de la Asociación Carl Justi y del Instituto Cervantes de Bremen. Bremen, 6-9 de abril, 2000], ed. Helga von Kügelgen (Fráncfort del Meno/Madrid: Vervuert/Iberoamericana, 2002), 75-79.



12 a, b y c) Detalles de las plantas representadas en el monte de la cruz de Palencia. Siguen la tradición prehispánica de diseñarlas con raíces; d y e) representaciones de plantas, tomadas de la *Historia Tolteca-Chichimeca*, ff. 20r y 23r, http://amoxcalli.org.mx/laminas.php?id=046&ord_lamina=046_20r&act=con http://amoxcalli.org.mx/laminas.php?id=046&ord_lamina=046_23r&act=con

pilas de agua bendita, en jambas, en frisos y en celdas de capillas, en portadas de templos, en instrumentos, como *teponaztli* (tambor realizado con un tronco hueco), en altares, entre otros.¹¹⁹

En la ladera trasera de la cruz de altar se encuentra la única flor que se representa frontalmente, y su tamaño es desproporcionado respecto a las otras plantas. Recuerda en su forma al glifo del quinto sol azteca, o de 4 movimiento, 4 *Ollin*, formado por cuatro círculos en esquinas y uno central, que representaba el quinto sol, la era en la que se encontraban los aztecas a la llegada de los españoles y que sería destruida por un terremoto. Otra variante de este signo

119. Constantino Reyes-Valerio, *Arte indocristiano*, 303-316.



13 a) Metáfora de la herida sacrificial: detalle de la gran flor en la base de la cruz de Palencia; b) el disco de cerámica de San Juan Teotihuacan conservado en el Field Museum of Natural History, Chicago.

era una flor de cuatro pétalos con el círculo central, similar a esto.¹²⁰ También podría parecerse a las que se encuentran adornando el frontón de la portada de la iglesia franciscana de Santa María de Tulpetlac, en el Estado de México,¹²¹ que han podido evolucionar de las flores prehispánicas esculpidas en altares mexicas, como el de Tepetlacalli, donde se reproduce un árbol florido que toma forma cruciforme sobre el cual se asienta un águila.¹²² En cualquier caso, observamos su gran tamaño y desproporción respecto a las otras plantas y flores del monte. Ante una mirada más atenta, notamos que entre los cuatro grandes pétalos dispuestos en cruz se sitúan a su vez cuatro chalchihuites de los cuales brotan chorros de sangre. Cabe conjeturar que se trata de un icono de sacrificio, como sucede en un disco de cerámica mexicano del siglo XVI, procedente de San Juan Teotihuacan, en el cual la flor se acompaña de una cruz, “una flor abierta, metáfora de la herida sacrificial en los cantos indígenas” (fig. 13b),¹²³ o bien en una cruz del atrio del convento de Malinalco, en cuya cruceta se representa una flor

120. Reyes-Valerio, *Arte indocristiano*, 310; 316, foto 101.

121. Reyes-Valerio, *Arte indocristiano*, 288, fig. 13.

122. Reyes-Valerio, *Arte indocristiano*, 311; 316, foto 104.

123. Escalante, “Cristo, su sangre y los indios”, 77.



14. Detalle de la base de la cruz de Palencia en el que se aprecia el glifo del agua, un niño en hornacina vegetal y la gran flor abierta.

de la cual mana sangre que cae a un cáliz.¹²⁴ La gran flor de la cruz de Palencia se sitúa junto a uno de los niños, tal vez connotando su sacrificio, en paralelo al de Cristo (figs. 13a y 14).

Por otro lado, en esta montaña de la cruz de Palencia las plantas se reproducen con raíz, un diseño de tradición puramente prehispánica que conserva el orfebre. Tanto en manuscritos como en monumentos en piedra se identifican plantas con raíz, como se puede ver en Ixmiquilpan.¹²⁵ No descartamos tampoco que algunas plantas y flores representadas aquí aludan a algún lugar concreto, el cual nunca seremos capaces de descubrir, pues si hay algo que no posee esta montaña son topónimos escritos en náhuatl, lo cual no quiere decir que el artífice no incluyese ciertos elementos iconográficos. De este modo, se

124. Sobre este tipo de representaciones y sus precedentes prehispánicos, en las que la flor se relaciona con la sangre y el sacrificio, véase James B. Kiracofe, "Cultural Integration and Architectural Fusion as a Strategy for Survival: The Iconographic Use of Disk Freeze in Pre-Columbian and Early Colonial Buildings" (paper presented at the Cultural Transmission and Transformation in the Ibero-American World, 1200-1800 Conference) (Virginia: Polytechnic Institute and State University, 1995), en http://interamericaninstitute.org/vpi_1995_conference.htm

125. Reyes-Valerio, *Arte indocristiano*, 288, fig. 15.

puede afirmar, sin riesgo a equivocarse, que la vegetación y flora plasmadas en esta montaña por el orfebre seguían los patrones, todavía no olvidados, de la figuración prehispánica, pues la traza y diseño son muy similares a los de los manuscritos y monumentos en piedra realizados por los aztecas antes de la llegada de los españoles. En trabajos posteriores identificaremos los posibles tipos de plantas aquí reproducidas.

Mariposas

En las concepciones mesoamericanas la mariposa es un insecto con características mágicas por su capacidad de transformación y uno de los más representados desde antiguo en su iconografía, como se advierte en esta cruz (véanse figs. 9 y 10). Según Selser la mariposa tiene un papel relevante en la mitología de los mexicanos, así se advierte desde las pinturas murales de Teotihuacan hasta bien entrada la etapa virreinal.¹²⁶ El autor mantiene que la mariposa representa el fuego y está en relación con el anciano dios del fuego, por lo cual también está vinculada a escenas donde entra en juego el agua y el fuego. Al ser un insecto relacionado con los ancianos se le asocia también con la muerte y los ancestros. Aunque según Selser, no alude a cualquier muerto, sino únicamente a aquellos que residen en lo más profundo de la tierra, más allá de la gran agua.¹²⁷ La mariposa es en realidad una representación de los héroes y de los jefes muertos, porque tanto en el lenguaje como en la representación era una expresión de guerra y un fetiche que cargaban los guerreros en la espalda y en las rodelas, tal y como describe fray Bernardino de Sahagún, “usaban otra rodela, hecha con plumas ricas, y el centro della era oro, redondo, labrada en ella una mariposa [...] También los señores llevaban a cuestras una manera de divisas que se llama *itzpapalotl*”,¹²⁸ la mariposa de obsidiana, que según Selser es el demonio de Tamoanchan, el lugar del nacimiento, el oeste mítico, el lugar de origen de todas las culturas de Mesoamérica.¹²⁹ Sahagún también coincide en que “es esta divisa hecha de manera de figura del diablo, hecha de plumas ricas. Y tenía las alas y la cola a manera de mariposa, y los ojos y uñas y pies y cejas y todo lo demás

126. Eduard Selser, *Las imágenes de los animales en los manuscritos mexicanos y mayas*, trad. Joachin von Mentz, ed. Brigida von Mentz (México: Casa Juan Pablos, 2004), 299-300.

127. Selser, *Las imágenes de los animales*, 299-300.

128. Selser, *Las imágenes de los animales*, 748.

129. Selser, *Las imágenes de los animales*, 300.

eran de oro. Y en la cabeza desta poníanle dos manojos de quetzal”,¹³⁰ el ave más prestigiosa de Mesoamérica por sus plumas. De manera similar, el fraile describe otro tipo de mariposa, la *xochiquetzalpapalotli*, “mariposa de flor de quetzal”, también realizada con plumas y oro considerada igualmente como el diablo por estar elaborada con materiales preciosos que debían brillar de forma deslumbrante con el sol. En la página 43 del *Códice Mendoza* se ve a los guerreros que portan en la espalda un emblema de mariposa, así como guerreros cuyos trajes están adornados con una mariposa.¹³¹ Este emblema de mariposa negra era una especie de amuleto que se decía garantizaba la victoria en la guerra. Como se explica en el *Códice Mendoza*, lo utilizaban principalmente los guerreros de las ciudades de los márgenes del lago de agua dulce de Xochimilco, un lugar de abundantes flores, por lo que las mariposas debían ser cuantiosas.¹³² Pese a este breve análisis no es fácil adivinar cuál fue la intención del artista al incluir a la mariposa aquí, es muy probable que simplemente quisiera recrear parte de la naturaleza que componía el monte sagrado o tal vez fuera un canto semántico a la muerte.

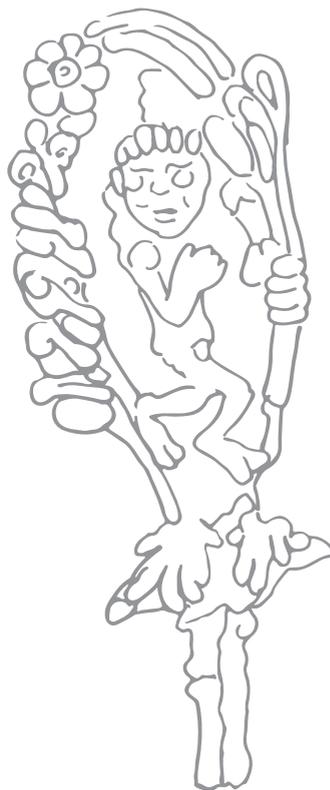
¿Niños en hornacinas vegetales?

Por último, señalemos que en las laderas traseras de la montaña el orfebre introdujo, en tres ocasiones, a niños de corta edad, que aparentemente se encuentran dentro de hornacinas almendradas realizadas con elementos vegetales, palmas y flores (figs. 15a-c). Están ubicados cerca o al lado de las corrientes de agua y en o próximos a las aristas traseras de la montaña. Ahora habríamos de dilucidar quiénes son estos niños y por qué el orfebre los ubica ahí. Aunque no encontramos una explicación concluyente sobre la presencia de los infantes, sí podemos aventurar algunas hipótesis extraídas de su composición, su disposición en la parte trasera de la cruz, y su inserción en nichos vegetales. Todo ello invita a pensar que podría tratarse de niños ofrecidos a los montes. Michael Graulich cuenta que en la tercera veintena de la estación lluviosa se realizaban unos ritos dedicados a los dioses de la lluvia que incluían sacrificios infantiles para agradecer por sus dones y para obtener las últimas lluvias, siempre imprescindibles

130. Sahagún, *Historia general de las cosas de Nueva España*, 748.

131. Seler, *Las imágenes de los animales*, 302.

132. Kurt Ross, *Un inestimable manuscrito azteca, el Códice Mendoza* (Barcelona: Serbal, 1984), 42.



15 a y b). En las vertientes posteriores de la montaña se encuentran tres niños dentro de hornacinas vegetales; c) dibujo: Miguel Moreno Rodríguez.

para lograr una buena cosecha.¹³³ También se sacrificaban niños en marzo y abril, antes del comienzo de las lluvias. Fray Toribio de Benavente explica que:

una vez en el año cuando el maíz estaba salido de obra de un palmo, en los pueblos que había señores principales, que a su casa llamaban palacio, sacrificaban un niño y una niña de edad de hasta tres o cuatro años; estos no eran esclavos, sino hijos de principales, y este sacrificio se hacía en un monte en reverencia de un ídolo que decían que era el dios del agua que le daba la lluvia, y cuando había falta de agua le pedían

133. Michael Graulich, *Fiestas de los pueblos indígenas. Ritos aztecas. Las fiestas de las veintenas* (México: Instituto Nacional Indigenista, 1999), 265-266.

a este ídolo. A estos niños inocentes no les sacaban el corazón, sino degollábanlos, y envueltos en mantas poníanlos en una caja de piedra como lucillo antiguo, y dejábanlos así por la honra de aquel ídolo.¹³⁴

Según fray Bernardino de Sahagún las víctimas eran niños de pecho y recién nacidos que eran comprados a sus madres.¹³⁵ Se llevaba a los niños en cortejo, sobre literas hasta el templo. El día de la fiesta se les conducía al sacrificio adornados con plumas verdes, collares y brazaletes de jade y tenían el rostro manchado de hule. Se les sacrificaba en montañas sagradas o en santuarios ubicados en éstas. Estos cerros sobre los que se asentaban los templos a los dioses de la lluvia están sobre cuevas por las que se accedía al inframundo, repleto de agua y riquezas, como el paraíso terrenal, conocido como Tlalocan.

Broda explica que en el ritual mexica los sacrificios de niños ocupaban un lugar central.¹³⁶ Se hacían desde el mes xvi *Atemoztli* hasta el iv *Huey tozoztli* para provocar la caída de la lluvia y fortalecer el crecimiento de la planta del maíz. Como describe Sahagún,¹³⁷ la fiesta más importante se celebraba en I *Atlcabualo*, que correspondía al mes de febrero. Entonces, en siete lugares sagrados de la cuenca de México, los mexicas sacrificaban niños a quienes cargaban los sacerdotes hasta los cerros de las montañas. Los rituales terminaban con las primeras lluvias al comienzo del mes de mayo. También Durán dice que se elegían niños de 6 o 7 años y que se les transportaba en literas muy aderezadas ante la figura del dios Tláloc, donde eran sacrificados, al son de bocinas, caracolas y flautas, por los mismos sacerdotes de este ídolo.¹³⁸ El fraile, más adelante, explica que los niños sacrificados representaban al cerro mismo, a los *ilaloques*, o dioses de la lluvia y al propio maíz. Los niños sacrificados tenían un papel importantísimo en la maduración de las mazorcas. Eran un contrato entre los dioses de la lluvia y los hombres, ya que gracias a estos sacrificios los mexicas obtenían la lluvia necesaria para el crecimiento del maíz, por eso se llamaban *nextlabualli*, “la deuda pagada”. En la cuenca de México, el santuario más grande conocido se encuentra en el cerro Tláloc, a una altura de 4 120 m, lugar donde se celebraban los últimos sacrificios al comienzo de las lluvias, a principios

134. Benavente, *Historia de los Indios de la Nueva España*, 35.

135. Graulich, *Fiestas de los pueblos indígenas*, 269-270.

136. Broda, “Ritos mexicas en los cerros de la cuenca”, 297.

137. Broda, “Ritos mexicas en los cerros de la cuenca”, 298-299.

138. Fray Diego Durán, *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de la Tierra Firme*, Biblioteca Porrúa de Historia, 36, t. I, cap. VIII (México: Porrúa, 2006), 83-84.

de mayo. Las ruinas del templo y su calzada de 120 metros están todavía en buen estado.¹³⁹

Con estos datos sería fácil especular con la idea de que los infantes reproducidos dentro de hornacinas vegetales en las laderas del monte de la cruz del altar fueran en realidad niños sacrificados. Esta idea encajaría perfectamente dentro del concepto de montaña sagrada, con el sacrificio de niños para los dioses, ya que es el acto propiciatorio más antiguo de Mesoamérica para solicitar la lluvia. Estos datos presentan concepciones importantísimas para entender la sustitución del Monte Gólgota por la montaña sagrada mesoamericana, que se exponen más abajo. Pero si observamos la disposición de los niños, advertimos en su mano izquierda una palma que forma parte de la hornacina vegetal en la que están envueltos. En los tres casos se repite este modelo, sujetan con la mano una palma, que bien podría reproducir el emblema con el cual en el catolicismo se representa el martirio. Como sugirió Mario Humberto Ruz al describirle la pieza, existía la posibilidad, por las palmas que sujetaban, que fuesen los primeros mártires del Nuevo Mundo, los niños mártires de Tlaxcala, acontecimiento que ocurrió entre 1527 y 1529. El martirio de estos tres niños fue recogido por varios frailes en sus crónicas, entre ellos fray Gerónimo de Mendieta.¹⁴⁰ Sin profundizar demasiado, se extrae de la descripción del fraile que a tres niños de edades comprendidas entre los doce y los quince años se les martirizó por haber acogido la fe católica. El primero, Cristóbal, nació aproximadamente en 1515, era el hijo mayor y predilecto del cacique de Atlhuetzía, en Tlaxcala. Enseguida se bautizó y predicaba constantemente a su padre y a sus vasallos. Sin embargo, su padre seguía con su religión, así que el niño, tal y como le indicaron los frailes, comenzó a quitar y romper los ídolos de su padre, quien al enterarse lo mató a golpes en 1527. Dos años después del martirio de Cristóbal, llegaron a Tlaxcala dos frailes que solicitaron también a dos niños para que les ayudasen con la evangelización. Así, los niños Antonio —nieto del heredero del señorío— y su criado, Juan de Tizatlan, empezaron a ayudar a los frailes y a entrar en las casas de los indígenas para acabar con los ídolos, que rompían inmediatamente. Como apunta Escalante,¹⁴¹ en Tlaxcala hubo quemas públicas de códices y objetos religiosos, y en el valle de México, pesquisas inquisitoriales, ordenadas

139. Johanna Broda, "Ritos mexicas en los cerros de la cuenca", 297, 299 y 302.

140. Fray Gerónimo de Mendieta, *Historia eclesiástica indiana*, vol. I (México: Cien de México, 1997), 388-397.

141. Escalante, *Los códices*, 23.

por fray Juan de Zumárraga, para tratar de localizar a quienes todavía practicaban ritos y ceremonias de la antigua religión. En Cuauhtinchan, Puebla, dos nativos atraparon a los niños cuando destruían a los ídolos y los mataron a palos en 1529. En la actualidad, estos niños son beatos y probablemente su martirio le sirvió al orfebre como símbolo para sacralizar a esa montaña.

También es posible que los frailes, en caso de haber sido los comitentes, indicasen al orfebre que incluyese en el Gólgota a estos niños mártires para reforzar la simbología que, ya en sí misma, implica el lugar de martirio y resurrección de Dios. Por otro lado, no hay que descartar que a esos niños, quienes alcanzaron la muerte por la defensa de su fe y su Dios, los viera o entendiera el orfebre como niños sacrificados a un ser divino, tal y como era costumbre hacer en la religión nativa. Lo que, de paso sería una buena estrategia para “hacer pasar” más fácilmente la pieza bajo los ojos de la ortodoxia cristiana y el celo vigilante de los frailes, tal y como sugiere Mario Humberto Ruz.¹⁴²

Los niños de Tlaxcala también podían haber servido como signo identitario y de reafirmación de aristocracias indígenas, como sucede con el cura cacique del siglo XVIII Ignacio Faustinos Mazihcatzin y Calmecahua, descendiente de los reyes de Ocotelulco, familia destacada por su colaboración en la conquista cortesiana. El religioso encargó un ciclo pictórico en el cual vinculaba escenas religiosas con su familia y patria. Para poder colocarlo en su iglesia de San Simeón de Yehualtepec se encargó de pedir permiso a las autoridades religiosas de Puebla mediante una cuidadosa memoria —la cual nos informa de lo peliagudo de la petición— donde se incluían acuarelas con las escenas propuestas.¹⁴³ Éstas eran la aparición de la Virgen de Ocotlán al indio Juan Diego; la aparición del arcángel san Miguel del Milagro al indio Diego Lázaro; la predicación del apóstol santo Tomás en Tlaxcala, con la introducción de la devoción a la Santa Cruz; y el martirio de los niños de Tlaxcala. Tal vez estos elementos —concretamente la devoción por la Santa Cruz, el papel de los niños de Tlaxcala y la reafirmación local— o contenidos semejantes que seguían vivos incluso en el siglo XVIII, tuvieron un papel importante en los mensajes que en el siglo XVI se querían presentar mediante la cruz de Palencia o de conjuntos como el citado claustro de Cuauhtinchan. Casualmente, fueron principales de Cuauhtinchan

142. Comunicación personal, 2013.

143. Véase Jaime Cuadriello, “Las glorias de la república de Tlaxcala: patrocinio artístico y genealogía indocristiana”, en *Patrocinio, colección y circulación de las artes*, ed. Gustavo Curiel (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997), 195-213.

quienes mataron a Antonio y Juan en 1529; las autoridades indígenas de la misma localidad se apresuraron, tres años después, en demostrar su fervor católico suplicando al guardián de Tepeaca que enviase algún predicador para convertir a los otomíes y popolacas que habitaban en una aldea próxima.¹⁴⁴

La cruz de Palencia en una encrucijada de dos religiones

Después de estudiar con detalle la pieza, los elementos que la conforman y la estratégica disposición de los diferentes elementos estudiados, podemos afirmar que el maestro orfebre era conocedor tanto de la iconografía cristiana como de las tradiciones mexicas. Suponemos que el trato con sus dioses prehispánicos los adquirió, lógicamente, por herencia familiar y tradición oral, y no hay que descartar que hubiese tenido la oportunidad de asistir a rituales en los cuales hubiera sacrificios humanos, como obligaban las antiguas costumbres religiosas. Parece que estuviese, como sugiere esta pieza, en *nepantla*, tal y como hemos explicado citando a fray Diego Durán. Dicho testimonio es muy esclarecedor para entender qué ocurría en ese momento en el pensamiento indígena. Fray Toribio de Benavente, más conocido como Motolinía, asienta a este respecto:

desde ha poco tiempo vinieron a decir a los frailes cómo escondían los indios los ídolos y ponían en los pies de las cruces, o en aquellas gradas debajo de las piedras, para allí hacer que adoraban la cruz y adorar al demonio, y querían allí guarecer la vida de su idolatría. Los ídolos que los indios tenían eran muy muchos y en muchas partes, en especial en los templos de sus demonios, y en los patios, y en los lugares eminentes, así como bosques, grandes cerrejones, y en los puertos y montes altos, y en los caminos, a doquiera que se hacía algún alto o lugar gracioso, o dispuesto para descansar; y los que pasaban echaban sangre de las orejas o de la lengua, o echaban un poco de incienso de lo que hay en aquella tierra, que llaman copalli.¹⁴⁵

Cierto es que muchos de estos ídolos, a los que se les destruyó, son los que se diseñaron en el monte que sustituye al Gólgota, sin embargo, debemos advertir al lector sobre la probabilidad de que muchos de los seres que fray Toribio de Benavente clasifica como ídolos, no lo fuesen realmente. No hay que olvidar que al igual que al indígena le costó entender la nueva religión traída por los

144. Escalante, “El patrocinio del arte indocristiano”, 222-224.

145. Motolinía, *Historia de los indios de la Nueva España*, 26.

conquistadores, centrada en la figura de la Santísima Trinidad, para los evangelizadores fue igual de complicado comprender la religión prehispánica. Resulta importante ser cautos ya que muy posiblemente todos estos “ídolos”, nombrados por el fraile, no sean seres con carga sagrada, aunque de igual modo ayuda a comprender los elementos que fueron elegidos por el orfebre de este monte sagrado para sustituir o equiparar al Gólgota.¹⁴⁶

*¿Por qué el artífice sustituye al Gólgota
por la montaña sagrada mesoamericana?*

La composición de esta obra, una cruz con una iconografía totalmente cristiana, sin ningún elemento ajeno, y una montaña mesoamericana con iconos indígenas, indican que el orfebre era conocedor de ambas religiones, la suya tradicional y el recién llegado catolicismo, y pudieron ser varios los motivos por los que no construyó un monte Gólgota de puras calaveras sino una montaña con una gran carga simbólica que exponemos a continuación. Y es que este monte sagrado era esencial en la concepción religiosa indígena para mantener el orden del cosmos y el bienestar del pueblo, se puede pensar que la intención última del artista al colocar a Cristo crucificado, a Dios Padre bendiciendo y a María Virgen, pudo deberse al menos a dos motivos.

Como primera hipótesis se plantea que el orfebre quiso dar mayor sacralidad a este emblema católico, Cristo crucificado, cuyo significado teológico conocía muy bien, pues los franciscanos llevaban años evangelizando en aquellas tierras. La presencia de estos elementos indígenas en el monte Gólgota potencia y refuerza el acontecimiento del sacrificio y muerte del Hijo de Dios, al ubicarle como *axis mundi* o árbol primigenio, arriba de la montaña mesoamericana. Por otro lado, la inclusión en la cara frontal de la montaña de una escalera sinuosa hasta el pie del madero, recuerda a esas grandes avenidas y calzadas que llegaban hasta los templos situados en lo alto de las cimas de la montañas de la cuenca de México, en concreto la que describe fray Diego Durán que llegaba hasta el monte Tláloc, donde todos los señores principales de la cuenca de México subían a presenciar el sacrificio, pero también pueden aludir a las escaleras por las que al menos tres veces se cayó Jesús camino del Calvario. Si recordamos la pasión de Cristo, debemos imaginarlo subiendo a ese monte, cargando con su cruz para

146. Véase Batalla Rosado y De Rojas, *La religión azteca*, 186.

ser sacrificado en lo alto de la montaña. Este hecho, la muerte del Hijo de Dios en el cerro sagrado, debió verse como el máximo exponente de sacrificio que complacería a los dioses habitantes del interior del monte, asegurándose las lluvias y buenas cosechas. Igualmente, el Gólgota es el lugar del martirio, de muerte y resurrección y la presencia de los niños como mártires y sacrificados a la vez en su concepción mesoamericana debió reforzar más aún la sacralidad de Jesús. No olvidemos que no sólo incluye elementos semánticos que refuerzan esta idea en la base de la cruz, sino que ubica a Cristo con sus “padres”, “antepasados” o “ancestros”, Dios Padre y la Virgen María, un concepto de verdadera relevancia para la existencia indígena.

Asimismo, esta montaña sagrada posee las mismas cualidades sacras que el Gólgota, por ser ambas lugar de sacrificio de dioses o para los dioses. Posiblemente, para el orfebre esta montaña era el Tlalocan, la morada del dios de la lluvia, el lugar de la abundancia, tierra de riquezas o “paraíso terrenal”. Tlalocan también es el lugar de la muerte¹⁴⁷ y en donde se trasmite el poder a los fundadores dinásticos.¹⁴⁸ Tláloc es el gobernante de ese espacio mítico, quien preside el principio y el fin de los reinos. Para López Austin, Tlalocan está en relación “con la circulación de lo invisible, de los cursos que siguen las sustancias sutiles que dan naturaleza a los seres del mundo [...] son sitios de origen y destino de estas sustancias sutiles que podemos llamar almas o fuerzas divinas y que se encuentran en el interior de las criaturas”.¹⁴⁹ Esto es claro en las fuentes que hablan de la constitución de los hombres.

Como segunda hipótesis se propone que el orfebre conjugase las dos imágenes, no con la intención de fusionar ambas religiones en una, sino con la de potenciar la trascendencia y carga espiritual de cada una de ellas individualmente, porque una era con la que había nacido y crecido, y la otra era la que desde hacía años le había sido impuesta y tal vez por él admitida. Opuestas y complementarias, un principio que todavía prevalece en el pensamiento indígena de América, pues aunque cueste aceptarlo, estos pueblos son al día de hoy en su fe y sus creencias, totalmente cristianos, y totalmente indígenas. Así, la simbología que implica la imagen de Cristo clavado en la cruz, no evoca únicamente su sacrificio,¹⁵⁰ sino que también es el emblema de la redención y salvación de

147. López Austin, *Tamoanchan y Tlalocan*, 9.

148. Contel, “*Tlalocan* en los diálogos de 1524, 4-5.

149. López Austin, *Tamoanchan y Tlalocan*, 17-18.

150. Para los indígenas este aspecto seguro tuvo gran valor por el sacrificio en sí mismo, aunque a la vez produjo gran sorpresa, ya que ellos, por lo general, tenían por costumbre sacri-

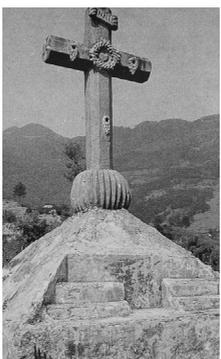
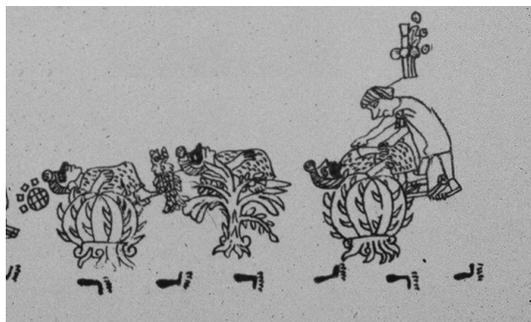
la Humanidad. Adquiere sobre este Gólgota mesoamericano, paraíso terrenal del pueblo mexicana, un carácter sagrado y único que le convierte en árbol de la vida y señor del tiempo; el tiempo de Cristo, el actual, en el que reinará hasta su próxima venida, tal y como predicaron los frailes por aquel entonces. El sentido sacro y de sacrificio de sangre podría estar reforzado por medio de paralelismos con Quetzalcóatl y los niños “sacrificados” de Tlaxcala. El precioso valor de la sangre se enfatizaría no solamente en el crucificado, sino además en la gran flor junto a uno de los niños, así como posiblemente por medio de las flores cactáceas que recordarían las connotaciones sacrificiales de plantas como la biznaga, a las cuales tal vez haría alusión la forma globular de cristal donde apoya la cruz, rodeada de flores que también parecen cactáceas representadas con su raíz, similares a las del folio 4 del *Códice Boturini*, donde se representa un sacrificio humano realizado sobre dichas plantas; citemos a este respecto la similitud con la peana de la cruz atrial de Chimalistac, que Escalante interpreta como agrupación de las plumas —o incluso manojos de hierbas— con las que en los rituales prehispánicos se recogía la sangre del sacrificio humano para su incineración ritual, aunque opinamos que su forma se asemeja más a una cactácea.¹⁵¹ Esta planta se representa claramente en la base de la cruz atrial de Nonoalco, obra en la que figuran además tres flores abiertas sangrantes que aluden a las heridas “sacrificiales” de Cristo. Todos estos ejemplos pueden compararse también con el cacto representado sobre el extremo izquierdo de la montaña-cueva de la *Historia Tolteca-Chichimeca* (figs. 16a-f). En cualquier caso, en la cruz de Palencia observamos indicios de asociaciones entre las fórmulas alusivas al sacrificio humano prehispánico, y al de Cristo.

Recordando testimonios como el de fray Toribio de Benavente,¹⁵² podría pensarse que la posible intención del artífice fue la de disimular u ocultar “ídoles” en la cruz. En primer lugar, hemos de decir que los indígenas no siempre harían esto con intención de ocultar nada, sino más bien de sacralizar y completar con sus propios elementos aquello que el cristianismo les ofrecía. ¿Al día de hoy los indígenas, sin riesgo de persecuciones, no siguen “ocultando” o colo-

ficar seres humanos para sus dioses y no que éstos lo hiciesen por nosotros. Aunque contamos con un caso excepcional, como el de Nanahuatzin, quien se arroja voluntariamente al fuego de modo que se sacrifica a sí mismo y se convierte en Quinto Sol, como Cristo que se sacrifica para redimir el pecado del Hombre y entre algunas culturas mesoamericanas se le identifica con el Sol.

151. Escalante, “Cristo, su sangre y los indios”, 72.

152. Véase n. 110.



16 a y b) El globo de cristal de la cruz de Palencia y la decoración que lo rodea recuerdan a cactáceas empleadas en la iconografía indígena, como c) el ejemplo del detalle del *Chicomoztoc* en la *Historia Tolteca-Chichimeca* o d) una escena de sacrificio del *Códice Boturini*, vol. I (Óxford: R. Havell. 1831), f. 4. Conaculta-INAH-MÉX. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia”; e) Tal vez la misma idea de asociar la cruz y la cactácea sacrificial se refleja en la peana de la cruz atrial de Nonoalco, Hidalgo. Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, UNAM; f) y en la peana de la cruz atrial de San Sebastián Mártir de Chimalistac. Foto: Cecilia Gutiérrez Arriola, 2014. Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, UNAM.

cando emblemas suyos, como el jaguar, en los altares? ¿Acaso el altar cristiano en sus orígenes no necesitaba estar legitimado por las reliquias de un mártir o un santo, una vía de comunicación con lo divino semejante a los “ídolos” indígenas? El fenómeno se nos antoja más complejo que la interpretación superficial de fray Toribio. Por otro lado, es posible que, teniendo en cuenta que a ese tipo de prácticas no las vieran con buenos ojos los evangelizadores como dicho religioso, tal vez se llegó a una solución de compromiso; piénsese en la cristianización de la montaña sagrada a base de elementos como los niños mártires de Tlaxcala y Cristo como exponente máximo de sacrificio, pues esta montaña sagrada no tiene sentido si no está Cristo en ella; es decir, en la obra que nos ocupa es Cristo quien da sentido a todo el programa salvífico.¹⁵³

153. Como se trata del único ejemplar conservado hasta donde sabemos, es imposible establecer comparaciones y pudo ser una fórmula compleja que no gozara de gran difusión. No obstante, entre los objetos entregados al papa en 1533 en Bolonia se encontraba una cruz de calcedonia que medía medio pie de alto colocada sobre un monte realizado en alabastro finísimo, objeto tal vez traído por Domingo de Betanzos (Laura Laurencich-Minelli, “From the New World to Bologna, 1533. A gift for Pope Clement VII and Bolognese collections of the sixteenth and seventeenth centuries”, *Journal of the History of Collections*, núm. 24.2 [2012]: 145); Davide Domenici y Laura Laurencich-Minelli, “Domingo de Betanzos’ gifts to Pope Clement VII in 1532-1533: Tracking the Early History of some Mexican Objects and Codices in Italy”, *Estudios de Cultura Náhuatl*, núm. 47 [enero-junio de 2014]: 169-209. Por la fecha tan temprana, el monte podría contener elementos semejantes al de la cruz de Palencia, pero hasta que la pieza no se localice no sabremos con exactitud cómo es su composición. El ejemplo tipológico e iconográficamente más próximo a la cruz de Palencia sería la citada cruz-relicario con Calvario con calavera de cristal de roca, y estilísticamente la cruz de Fregenal. Otra cruz de altar similar, pero carente de cualquier rasgo americano, realizada en plata dorada y cristal de roca, encierra un *lignum crucis* y se apoya en un Calvario desnudo; se encuentra en el Museo Diocesano de Albarracín y es obra de Andrés Marcuello —vecino de Zaragoza— realizada en 1573-1574 (Ernesto Arce Oliva, “La platería renacentista de la catedral de Albarracín: génesis de una colección”, en *Estudios de Historia del Arte. Libro homenaje a Gonzalo M. Borrás Gualis*, eds. María Isabel Álvaro Zamora, Concepción Lomba Serrano *et al.* [Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2013], 154. Como comparación meramente anecdótica podría recordarse la representación del cerro Potosí, en plata, de 46 cm de ancho, encargada en Perú por el arzobispo Diego Morcillo, datada en 1719 y realizada como peana de la Virgen de la Caridad de Villarrobledo, pueblo natal del prelado (Luis García-Sauco Beléndez, “Maqueta del cerro de Potosí utilizada como peana. 1719”, en *La Iglesia en América: evangelización y cultura*, catálogo de la exposición, cat. 242 [Sevilla: Pabellón de la Santa Sede, 1992], 316-317) o la cruz de altar conservada en la catedral de Segovia y posiblemente de origen amalfitano, que se apoya en un monte realizado en plata en el que hay algunos elementos —como caracoles— en coral rojo. Un crucificado de tamaño inferior al natural realizado en madera policromada, con su Gólgota donde habitan diversos animales y plantas, se conserva en la catedral Vieja de Salamanca.

Como tercera hipótesis planteamos que el programa iconográfico de la cruz de Palencia fue una decisión consciente y asumida sin ocultamientos que podría recurrir a principios o estrategias semejantes a los del claustro del convento de Cuauhtinchan (*ca.* 1560) o el ciclo pictórico encargado en el siglo XVIII por el cura cacique Mazihcatzin. Son obras que asumen su condición cristiana, pero que retoman procedimientos simbólicos de la tradición prehispánica, y no solamente buscan una adecuación religiosa frente a las nuevas autoridades civiles y religiosas, sino que también investigan una fundamental legitimación de cara a la amplia población indígena, en la que la aristocracia cacique “colaboracionista” seguía siendo un elemento de poder perfectamente capacitado para comisionar obras en las que reivindicaría sus remotos orígenes, su papel preeminente en la nueva sociedad y su apego a la religión católica, aunque fuera desde una visión propia o interesada. Cabe recordar que el citado Concilio de 1554 en su capítulo XXXIV establece que todas las obras debían pasar por el control estricto y vigilante de la Iglesia, lo cual nos induce a pensar que la cruz de Palencia es anterior o bien que no se consideró peligrosa o escapó al control oficial, fenómenos que no serían raros, puesto que conjuntos como el de Cuauhtinchan pudieron llevarse a cabo. No obstante la cruz de Palencia debió pasar algún tipo de control, al menos por parte de las autoridades encargadas del marcaje de la plata. ❀

N. B. De forma especial queremos mostrar nuestro agradecimiento al canónigo de la catedral de Palencia Amador Valderrábano por todo el apoyo prestado para poder llevar a cabo esta investigación. Asimismo, a Mario Humberto Ruz por sus sugerencias tan valiosas y a Cristina Esteras Martín (Departamento de Historia del Arte II, UCM) por sus indicaciones bibliográficas. No queremos pasar por alto tampoco las ventajosas aportaciones de los profesores del Departamento de Antropología de América de la Universidad Complutense de Madrid, Manuel Gutiérrez Estévez, Alfonso Lacadena García-Gallo, José Luis de Rojas, así como las de María Teresa Uriarte Castañeda de la Universidad Nacional Autónoma de México, y Enrique Florescano del Instituto Nacional de Antropología e Historia, así como el apoyo en la realización de los dibujos Miguel Moreno y sus comentarios sobre los concilios mexicanos. Agradecemos también la ayuda de Albert Estrada Rius, del Gabinete Numismático del MNAC.

* Todas las fotos salvo que no se especifique de otro modo son de los autores.