

EL IMPERIO Y LAS HISPANIAS
DE TRAJANO A CARLOS V

L'IMPERO E LE *HISPANIAE*
DA TRAIANO A CARLO V

Bononia University Press
Via Farini 37 – 40124 Bologna
tel. (+39) 051 232 882
fax (+39) 051 221 019

www.buonline.com
email: info@buonline.com

© 2014 Bononia University Press

I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento totale o parziale, con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm e le copie fotostatiche) sono riservati per tutti i Paesi.

L'Editore si dichiara disponibile a regolare eventuali spettanze per l'utilizzo delle immagini contenute nel volume nei confronti degli aventi diritto.

ISBN: 978-88-7395-919-9

In copertina: Rilievo con rappresentazione di Traiano, Carlo V e Augusto. León, Hospital de San Marcos.

Progetto grafico: Irene Sartini

Impaginazione: DoppioClickArt - San Lazzaro di Savena (BO)

Stampa: Arti Grafiche Editoriali

Prima edizione: luglio 2014

**EL IMPERIO Y LAS HISPANIAS
DE TRAJANO A CARLOS V
Clasicismo y poder en el arte español**

**L'IMPERO E LE *HISPANIAE*
DA TRAIANO A CARLO V
Classicismo e potere nell'arte spagnola**

editores / a cura di

Sandro De Maria

Manuel Parada López de Corselas

Bononia University Press

Índice / Indice

- IX Agradecimientos / Ringraziamenti
- XI Presentaciones / Presentazioni
 Il Rettore dell'Alma Mater Studiorum - Università di Bologna
 Il Rettore del Reale Collegio di Spagna a Bologna
 Il Direttore del Dipartimento di Storia Culture Civiltà
- XIX Introdcción / Introduzione
 Sandro De Maria, Manuel Parada López de Corselas
- 1. La imagen del poder a través del tiempo / L'immagine del potere attraverso il tempo**
- 3 El imaginario regio hispano del siglo VI al XI
 Isidro G. Bango Torviso
- 17 Architetture del potere: la Hispania nel Mediterraneo tra tarda Antichità e alto Medioevo
 Maria Cristina Carile, Enrico Cirelli
- 33 *Avran da qui adelante todos dias nuevas de acasos qui avran plaser.* Una aproximación iconográfica a la imagen de Don Gil de Albornoz, militar, político, diplomático, intelectual y hombre de iglesia
 Álvaro Pascual Chenel, Fernando Villaseñor Sebastián
- 55 La valorizzazione e diffusione del modello delle Tombe Regali di Palermo nella Penisola Iberica
 Laura Molina López
- 65 El castillo palacio de Alba de Tormes, simbolismos clásicos en un edificio medieval
 Herbert González Zyma
- 81 I sepolcri del condottiero Ferdinando Tamajo di Burgos e del vescovo Alfonso Gundisalvi di Toledo: committenza e potere spagnolo nella Bologna al tramonto del Medioevo
 Paolo Cova
- 93 *A Prince according to his Heart.* The De-Hierarchization of Power before Art
 Marcello Barbanera

- 111 El Arco de Sebastián Ramírez de Fuenleal, obra de Étienne Jamet (1546-1550).
Propaganda católica en la catedral de Cuenca en tiempos de Carlos V
Laura María Palacios Méndez
- 125 El emperador Carlos V en Belén. El cortejo de los Reyes Magos y las epifanías habsbúrgicas
Victor Mínguez
- 141 Los encargos de tejidos italianos para Isabel de Portugal: 1531-1535
María José Redondo Cantera
- 155 El *Carlos V* de Parmigianino
Santiago Arroyo Esteban

2. La tradición clásica y el mito imperial / La tradizione classica e il mito imperiale

- 165 El Emperador de las dos religiones y el *Agnus* en San Isidoro de León
Montserrat Ordorica García
- 185 Arte e ideología. Roma y Aragón a finales del siglo XI: la antigüedad clásica como mecanismo de legitimación de un nuevo reino
Marta Poza Yagüe
- 199 El rey y sus consejeros. Geometría y organización espacial como expresiones del poder regio y su ejercicio en los manuscritos alfonsíes
Daniel Gregorio
- 215 Il lauro, lo scettro e il globo. Catalizzatori visivi del potere imperiale dalla tradizione classica al Medioevo (e oltre): appunti
Fabrizio Lollini
- 229 Oviedo y León, las ciudades del poder en el reino asturiano en los siglos IX-XI. La aplicación del modelo de ciudad clásica en el proyecto urbano
José Miguel Remolina Seivane
- 243 Arte funerario y poder: el sepulcro de don Pedro González de Mendoza. Consideraciones sobre su origen e iconografía
Santiago Martín Sandoval
- 261 El II conde de Tendilla como representante de los Reyes Católicos en Italia: su paso por Bolonia, Florencia, Roma y Nápoles
María Cristina Hernández Castelló
- 271 L'uso di simboli del potere imperiale romano a Bologna da Giovanni II Bentivoglio a Carlo V
Simone Rambaldi

3. Ambientes académicos y estudio anticuario entre España, Italia y Europa / Ambienti accademici e studio anticuario tra la Spagna, l'Italia e l'Europa

- 287 Serlianas durante el Renacimiento italiano y español: del triunfo de la religión católica al lenguaje imperial
Sabine Frommel, Manuel Parada López de Corselas
- 319 Escaleras *de papel* en la Italia del Renacimiento. La *escalera imperial* a través de los tratados y de diseños no ejecutados
Alfredo Ureña Uceda

- 331 Antonio Agustín, Bologna e l'antiquaria del Cinquecento
Sandro De Maria, Manuel Parada López de Corselas
- 357 *Alma Mater* y Colegios en la emblemática: saber y poder en Bolonia y Valladolid
Patricia Andrés González
- 367 Materiales anticuarios en el ms. ACG 69 de Pere Miquel Carbonell
Xavier Espluga
- 383 Convertirse en Apeles. Los pintores y la lectura de la *Historia Natural* de Plinio en el Siglo de Oro español
David García López
- 393 Hernando Colón y la arquitectura de la Antigüedad: notas sobre su interés por Vitruvio, Plinio el Joven y otros escritores antiguos a través de los libros de su biblioteca
Carlos Plaza
- 407 Felipe de Guevara (c.1500-1563), anticuario
Elena Vázquez Dueñas
- 419 Una Lucrecia del siglo XVI: los libros de Catalina de Aragón
Emma Luisa Cabill Marrón
- 429 Dos lápidas conmemorativas en la capilla del Real Colegio de España
Carlos Nieto Sánchez

4. La pluralidad de las Hispanias / La pluralità delle *Hispaniae*

- 439 Antigüedad e historicismos en la España medieval. El Real Alcázar de Sevilla y la Alhambra de Granada
Juan Carlos Ruiz Souza
- 455 La visión indígena en la platería novohispana: Gólgota y Montaña sagrada mesoamericana en la cruz de altar de la catedral de Palencia (México, s. XVI)
Ana García Barrios, Manuel Parada López de Corselas
- 471 Cose dell'altro mondo: nuovi dati sul collezionismo italiano di oggetti messicani tra XVI e XVII secolo
Davide Domenici
- 485 Un intento de diálogo con el mundo islámico en la España de los Reyes Católicos. La evangelización de Granada por parte de fr. Hernando de Talavera y la liturgia en árabe de fr. Pedro de Alcalá
Jesús Folgado García
- 493 Arquitectura del Renacimiento en Canarias: particularidades de un clasicismo de periferia
Alberto Darías Príncipe
- 505 Antonio de Mendoza. El hacedor del Imperio Carolino en América
Juan Chiva Beltrán
- 517 La construcción heráldica del Imperio carolino en América. Los primeros escudos nobiliarios y urbanos
María Immaculada Rodríguez Moya
- 533 Águilas bicéfalas allende los mares. Su presencia en el arte hispanoamericano a través del legado fotográfico de Diego Angulo al CSIC
Wifredo Rincón García
- 545 Los autores / Gli autori

Agradecimientos / Ringraziamenti

Este libro es resultado del deseo de los editores de estimular los estudios de tradición clásica, imagen del poder y confluencias culturales desde un punto de vista interdisciplinar y con especial atención a España y sus relaciones con la Antigüedad clásica y con el contexto mediterráneo, particularmente Italia, así como de reflexionar sobre las alternativas frente a dichos modelos. Nace a partir del “I Congreso Internacional de Historia del Arte y Arqueología en el Real Colegio de España en Bolonia” (13-14 de mayo de 2013), a cuyas contribuciones se han sumado algunos otros trabajos, todo ello supervisado por medio del sistema de pares ciegos y cuidadosamente revisado por autores, editores y editorial. Presentamos este trabajo como señal de respeto al Real Colegio de España, institución albornociana que este año de 2014 cumple su 650º aniversario.

Los directores del congreso, editores de esta obra, desean manifestar su más sincero agradecimiento a quienes amablemente asumieron la Presidencia de Honor de dicho encuentro, el Excmo. y Magfco. Sr. Ivano Dionigi, Rector del Alma Mater Studiorum Università di Bologna, y el Excmo. y Magfco. Sr. José Guillermo García-Valdecasas y Andrada-Vanderwilde, Rector del Real Colegio de España en Bolonia. El agradecimiento se hace extensivo a los secretarios del evento, Carlos Nieto Sánchez (UCM) y Álvaro Pascual Chenel (UAH); al comité asesor del mismo, formado por Begoña Alonso Ruiz (UC), Juan Miguel Ferrer Grenesche (Curia Vaticana), Ana García Barrios (URJC), Pablo González Tornel (UJI), Víctor Manuel Mínguez Cornelles (UJI), Jaime Olmedo Ramos (RAH-UCM), Wifredo Rincón García (CSIC, Instituto de Historia), Inmaculada Rodríguez Moya (UJI), Juan Carlos Ruiz Souza (UCM), Amadeo Serra Desfilis (UV) y Fernando Villaseñor Sebastián (UC); al encargado de diseño y mantenimiento del sitio web, Jordi Baño Ferrero-Villacrosa; a los colegiales y personal del Real Colegio de España; y a los estudiantes de la Università di Bologna que prestaron su desinteresada colaboración en tareas de apoyo y logística, Nadia Aleotti, Tommaso Amato, Sidi Gorica y Elia Rinaldi.

El éxito de esta empresa habría sido imposible sin el apoyo de las instituciones organizadoras, esto es, el Real Colegio de España en Bolonia (voluntad testamentaria de D. Gil de Albornoz) y el Dipartimento di Storia Culture Civiltà (Sezione di Archeologia) del Alma Mater Studiorum Università di Bologna. Asimismo, también contribuyeron al patrocinio del evento el Arzobispado de Toledo, la Universidad Católica San Antonio (Murcia), el Instituto Cervantes – Italia y el Marquesado del Cornigón. Prestaron su apoyo institucional el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, la Real Academia de España en Roma, la Universidad Complutense de Madrid a través de su Departamento de Historia del Arte I (Medieval) y la Embajada de España ante Italia. En relación con el apoyo recibido por dichas instituciones, debemos reiterar nuestro agradecimiento al director del Dipartimento di Storia Culture Civiltà, Giuseppe Sassatelli, al arzobispo de Toledo, Braulio Rodríguez Plaza, al cardenal Antonio Cañizares, al presidente de la Universidad Católica San Antonio de Murcia, José Luis Mendoza, al director del Instituto Cervantes de Roma, Sergio Rodríguez López-Ros, y a Matilde Azcárate Luxán, Javier Martínez de Aguirre Aldaz y demás miembros del Departamento de Historia del Arte I (Medieval) de la UCM. Finalmente, felicitamos a la editorial Bononia University Press por la calidad de su trabajo, especialmente a Stefano Melloni y Mattia Righi.

Sandro De Maria
Manuel Parada López de Corselas



Organiza y financia



REAL COLEGIO DE ESPAÑA
BOLOGNA



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

Patrocina



UNIVERSIDAD CATÓLICA
SAN ANTONIO



Apoyo institucional



La visión indígena en la platería novohispana: Gólgota y Montaña sagrada mesoamericana en la cruz de altar de la catedral de Palencia (México, s. XVI)

Ana García Barrios, Manuel Parada López de Corselas

This work focuses on the study of Mexican altar cross factured in rock crystal and silver gilt preserved in the Cathedral of Palencia (Spain). The piece has the mark of the city of Mexico between mid of XVI century and ca. 1572. This cross is stylistic and iconographic included among the first manifestations of the so-called Indochristian or Tequitqui art, terms discussed here, proposing as an alternative the term “Nepantla”. This phenomenon, the combination of native and Christian tradition in Mexico helps us to understand the diversity of cultural and artistic solutions given in America under the Spanish Monarchy of 16th Century. The craftsman applied his indigenous worldview in this Christian custom. For the representation of Golgotha used the Mesoamerican concept of ‘sacred mountain’, inhabited by many animals and plants from the pre-Hispanic tradition. Explaining the iconographic program in the cross of Palencia and put it into Nepantla silverwork context are the essential novelties of this contribution.

El presente trabajo se centra en el estudio de la cruz de altar mexicana de cristal de roca y plata dorada conservada en la catedral de Palencia (España). La pieza contiene la marca de la ciudad de México empleada entre mediados del s. XVI y h. 1572. Dentro del arte novohispano, esta cruz se incluye estilística e iconográficamente entre las primeras manifestaciones del llamado arte “indocristiano” o “tequitqui”, términos que son discutidos aquí, proponiéndose como posible alternativa la expresión “nepantla”. Este fenómeno, la combinación de la tradición indígena y cristiana occidental en México, ayuda a comprender la diversidad de soluciones culturales y artísticas en la América bajo la Monarquía Hispánica del s. XVI. El artífice aplicó su cosmovisión indígena en este encargo cristiano. Para la representación del Gólgota, empleó el concepto mesoamericano de ‘Montaña sagrada’, habitada por numerosos animales y plantas de tradición prehispánica. Desentrañar el programa iconográfico en la cruz de Palencia y situarla en su contexto de platería *nepantla* es la novedad fundamental de nuestra aportación.

1. La llegada de una nueva religión a México

Con la conquista de México-Tenochtitlan se consolida una nueva estructura social y religiosa. En 1525 llegan a Nueva España los primeros franciscanos para difundir la fe católica por todos los rincones del Nuevo Mundo¹. En este sentido, los evangelizadores tuvieron a su favor una religión prehispánica con muchos elementos y símbolos coincidentes con el pensamiento y la imaginería cristiana. En primer lugar, los religiosos llegaron proclamando la nueva era de Dios que finalizaría con la llegada de Jesucristo, algo que encajó perfectamente con el concepto de tiempo indígena, y la nueva era de Cristo les fue fácilmente aceptable². Los mexicas explicaron a los castellanos que el mundo había sufrido cuatro destrucciones que llamaban soles o eras, y que se encontraban en su quinto Sol que finalizaría con un gran terremoto³. Más difícil fue aceptar el misterio de la Santísima Trinidad, que en unos casos entendieron que eran tres entidades diferentes, en otros se quedaron con la figura de Jesús y en otros optaron por la de Dios Padre, en ningún caso con el Espíritu Santo⁴. Igualmente, los indígenas tenían por costumbre hacer rituales a árboles que representaban en forma de cruz y adornaban con vestimentas y hojas de maíz como celebración de principio y fin de las cosechas. Por eso el símbolo de la Cruz de Cristo no les resultó ajeno y fue fácilmente asimilado. Todavía hoy día se pueden ver rituales de este tipo entre las comunidades indígenas de muchos de los estados de México, como en Guerrero, Chiapas, Yucatán, Puebla etc. que se realizan coincidiendo con el comienzo de lluvias, el día de la Santa Cruz, el 3 de mayo, y con el final de lluvias, el día de San Miguel, el 29 de septiembre. Estas fechas presentan también felices coincidencias. Por ejemplo san Miguel, fue enviado como capitán de los ejércitos celestiales para luchar contra las fuerzas del mal, por eso aparece enarbolando una espada, al igual que los dioses de la lluvia y el rayo de México, por lo que el arcángel fue rápidamente asociado con estos. No era la primera vez que los nativos de una u otra cultura recibían dioses extranjeros que unían sin poner demasiados problemas a su panteón, no por esto se

veían alterados el culto a sus dioses anteriores. Y eso fue en parte lo que ocurrió durante los primeros años de la conquista. Por eso, estas coincidencias facilitaron que los nativos admitieran muchos de los nuevos postulados de la fe católica. Pero, en ningún momento consideraron que era necesario abandonar los cultos anteriores, por no entender que el cristianismo exigía exclusividad. Esto obligó a los frailes a tomar ciertas medidas, y siguiendo los modelos aplicados en el recién conquistado reino Nazarí de Granada⁵, consideraron que sería más efectivo separar a los hijos de sus padres para educarlos desde muy corta edad en sus conventos en la nueva religión⁶.

Los franciscanos también pusieron de su parte, aprendieron la lengua nativa y tradujeron los catecismos al nahualt que acompañaron con glosas castellanas e imágenes para facilitar la comprensión al indígena⁷. Además para ayudarse en la cristianización emplearon un método de enseñanza visual, mostrando imágenes que fueron clave para la difusión del dogma y la moral del cristianismo. Partiendo de estampas y grabados de origen flamenco y renacentista fueron copiando imágenes en pintura, escultura y metales⁸. Diseños que debían ser una réplica fiel del original, pero fue inevitable que se introdujeran detalles iconológicos prehispánicos, como es el caso del platero que sustituyó el Gólgota por una montaña cargada de simbolismo indígena.

2. Un Renacimiento plural: el arte novohispano del s. XVI

Dentro del arte novohispano del s. XVI existen producciones que destacan por su carácter “mestizo” por la confluencia de elementos indígenas y occidentales. Los elementos del acervo indígena se han querido identificar como “sincretismos”⁹ prehispánicos que definirían un estilo “*tequitqui*” (definido por Moreno Villa en 1942) o bien un arte “indocristiano” (término acuñado por Reyes-Valerio en 1978)¹⁰. Aunque dichos términos se

⁵ Vid. el trabajo de Jesús Folgado en este mismo volumen.

⁶ Reyes-Valerio 2000, p. 91.

⁷ León-Portilla 2012, pp. 71-72.

⁸ Reyes-Valerio 2000, pp. 160-192.

⁹ Para comprender mejor dicha realidad y el debate que ha generado el término “sincretismo” vid. Gutiérrez Estévez 2007.

¹⁰ El término “indocristiano” (Reyes-Valerio 2000, *passim*) ha gozado de gran éxito y difusión, pese a que preferiríamos otros como “*nepantla*”, como explicaremos más abajo. Descartamos asimismo “*tequitqui*”, definido por Moreno Villa

¹ Sahagún 2000, tomo I, p. 37.

² Gutiérrez Estévez 1999; Rojas c. p.

³ Caso 2000; Garibay 2005.

⁴ Vid. Batalla, Rojas 2008, p. 186.

contraponen teóricamente, ambos se presentan como simplificaciones que tratan de hacer más comprensible la compleja realidad a la que se refieren. “*Tequitqui*” significa “tributario” y su formulación toma como modelo teórico el término “mudéjar”, tan impreciso como discutido hoy en día¹¹. Por 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 s. XVI? ¿Los artífices han de ser indígenas “sometidos”, “tributarios”; y han asumido, o no, o de qué manera, la religión cristiana? ¿Cómo llamar al arte “prehispánico” hecho después 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? ¿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.

En definitiva, consideramos que “indocristiano” o “*tequitqui*” no son términos adecuados para comprender la riqueza de posibilidades que ofrece el México del s. XVI. Lo que ocurre en dicho momento parece quedar bien expresado a través de la respuesta que ofrece un indígena al fraile del siglo XVI Diego Durán¹² 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’». Este testimonio es muy esclarecedor para entender qué ocurría en ese momento en el pensamiento indígena. Así, *nepantla* viene a significar 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 que todavía no se ha difuminado la religión indígena y no ha arraigado del todo la católica, un momento de coexistencia plena de dos religiones. Estamos en un momento 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 sacrificaba a Él en vez de ofrecerle la sangre de los humanos como alimento, tal y como hacían ellos con sus dioses, y que muchas veces se veían obligados a decir que sí creían en Dios a la vez que mantenían sus costumbres. Consideramos que el término “*nepantla*”, dado además por un indígena mexica en el s. 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 que también a sus fórmulas de expresión artística. A ellas nos referiremos a partir de ahora con dicho término.

Además de considerar la realidad mexicana del momento, debemos encuadrar este tipo de producciones *nepantla* ante un contexto más general, formando parte de la Monarquía Hispánica del s. XVI, cuyos movimientos artísticos se sitúan en el Renacimiento europeo. Ante tal panorama conviene asimismo liberarse de la visión tradicional del Renacimiento entendido como único modelo posible que irradia desde los territorios italianos hacia las “periferias”, contextos cuyo mérito se valora en función de la fidelidad al modelo italiano ideal¹³. Si dicho modelo quiere aplicarse a la España del

como “mudéjar mexicano” (2009, pp. 16 ss.), o «tequitqui, que significa “tributario”, 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» (Moreno Villa 2004, p. 25).

¹¹ Para una puesta al día sobre la crítica al término “mudéjar” *vid.* Ruiz Souza 2009 sobre estas cuestiones *cf.* García Barrios, Parada López de Corselas e. p.

¹² Durán 2006, p. 237.

¹³ Tal tendencia hunde sus raíces en la construcción historiográfica de Vasari, ya en el s. XVI (*Las vidas...*), refrendada por Burckhardt en el XIX (*La cultura del Renacimiento en Italia*) y cuyos fenómenos tratarían de encontrar una explicación antológica en Panofsky (*Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*) en tres fases sucesivas desde la Edad Media al Renacimiento: imitación, emulación y superación de la cultura y el arte clásicos, por supuesto, capitaneadas y resueltas por algunas ciudades italianas.

s. XVI, se están despreciando las tradiciones, las dinámicas internas, los intereses y desarrollo locales¹⁴; y si el ideal italiano quiere aplicarse a América, ya actúan dos filtros que hacen casi imposible la valoración positiva de las obras americanas, y mucho más difícil su comprensión. Afortunadamente, contamos con nuevas corrientes que estimulan el llamado desafío historiográfico frente al 1500 en el arte español¹⁵. Pese a ello, aún queda mucho por hacer para comprender la situación americana del s. XVI y abandonar viejos preceptos que nacen y ciegan con la Leyenda Negra¹⁶. En definitiva, el s. XVI mexicano puede entenderse mejor desde *ne-*

¹⁴ Cosa que no hicieron personajes como el cardenal Mendoza, uno de los “introdutores” del Renacimiento en la Península ibérica, quien valoraba tanto modelos italianos como hispánicos o centroeuropeos. Véase el artículo de Santiago Martín Sandoval en este mismo volumen.

¹⁵ Sirva como ejemplo Ruiz Souza 2013.

¹⁶ La aplicación de la Leyenda Negra a América produce incomprensiones historiográficas como el creer que la Monarquía Hispánica simplemente repitió modelos medievales trasladados a la realidad indígena y que la destruyó (por ejemplo, como plantea Brotton 2003, pp. 26 y 171-173), tópicos y simplificaciones que por desgracia cuajan fácilmente en la cultura popular. Sobre la crítica a distorsiones presentes en la historiografía referente al contexto artístico español *vid.* el artículo de Juan Carlos Ruiz Souza en este volumen.

pantla y el Renacimiento español, evitando prejuicios historiográficos al querer aplicar artificialmente a estas realidades modelos foráneos que no les corresponden.

3. Platería *nepantla* del s. 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 1524¹⁷, 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»¹⁸. 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,

¹⁷ Esteras Martín 2000, p. 392.

¹⁸ Anderson 1975, pp. 52-53; *cf.* Muller 1985, p. 18.

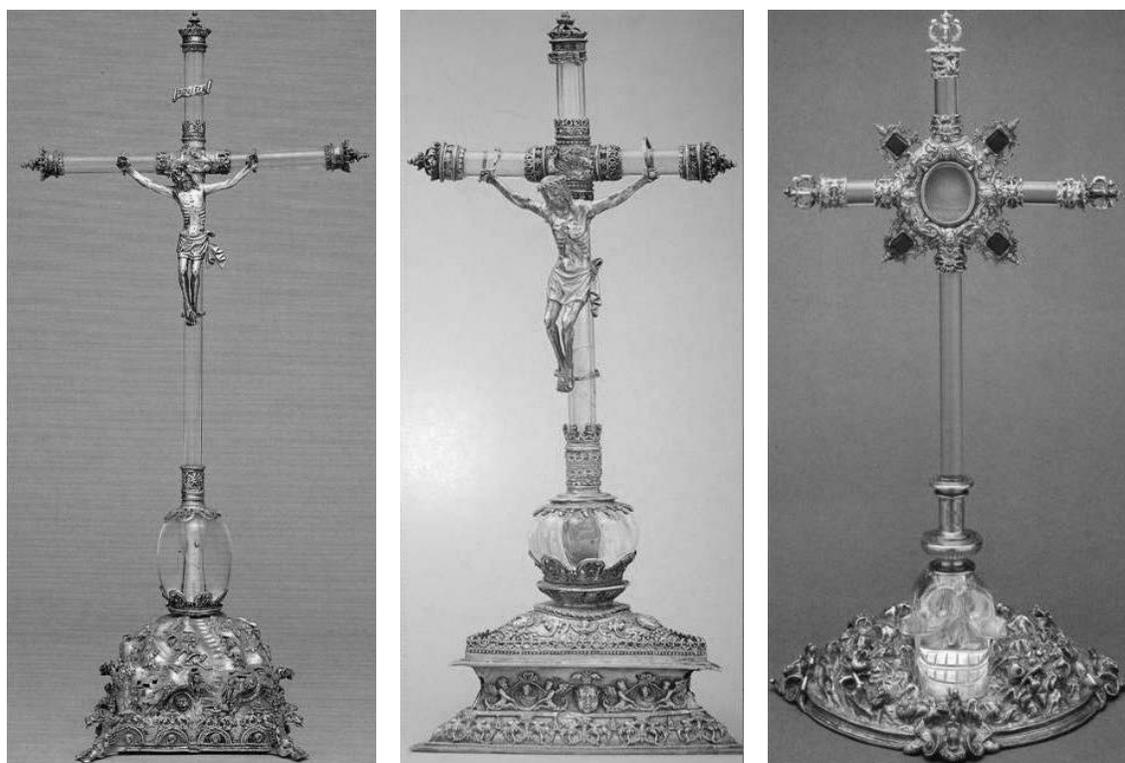


Fig. 1: Cruz de altar de la catedral de Palencia. Cruz de altar de Fregenal de la Sierra. Cruz-relicario perteneciente en 1970 a la colección Redo de México (fotografías de Esteras Martín 1989).



Fig. 2: Cáliz del Los Angeles County Museum of Art (fotografía del Museo). Portapaz perteneciente a colección privada (fotografía de Esteras Martín 2007). Mono portador de espejo del Germanisches Nationalmuseum de Nuremberg (fotografía del Museo).

objeto de este estudio. Pese a conocerse dichos datos, 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, Cristina Esteras¹⁹ reivindica «un necesario replanteamiento de la cuestionada y negada –hasta ahora– influencia indígena en la platería novohispana del siglo XVI», influencia que según ella se deja sentir en el «lenguaje decorativo e iconográfico», la reutilización de piezas aztecas y el empleo de fórmulas estéticas o técnicas prehispánicas como la plumaria.

Pasamos a mencionar los escasos ejemplares de platería calificables como *nepantla* (Figs. 1, 2), para luego centrarnos en el que consideramos como más significativo de ellos, 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 México²⁰, que tiene una calavera de cristal de roca en su base, de rasgos puramente de tradición prehispánica del centro de México. Las cruces de altar de Fregenal de la Sierra (Badajoz, España) y 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 si-

tuarlas en este mismo contexto²¹. 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 privada²². Asimismo, incluimos un espejo portado por un mono, tradicionalmente identificado con Huitzilopochtli, dios de la guerra, perteneciente al Germanisches Nationalmuseum de Nuremberg²³.

4. La cruz mexicana de la catedral de Palencia (España)

La posición de la cruz de Palencia en el grupo de piezas *nepantla* es sobresaliente, ya que en esta obra novohispana se evidencian materiales, técnicas, mano de obra y, sobre todo, elementos –tanto compositivos como simbólicos– claramente de tradición indígena. La obra contiene en la base la marca de la ciudad de México empleada en platería entre mediados del s. XVI y h. 1572; aunque como hemos planteado en otro trabajo, admitimos una datación h. 1560 e incluso algo anterior²⁴.

El artífice está siguiendo modelos renacentistas en la tipología de Cristo, que se identifican tam-

¹⁹ Esteras Martín 1989, pp. 83-84.

²⁰ Kennedy Easby, Scott 1970, pieza 306.

²¹ Cfr. García Barrios, Parada López de Corselas e. p.; y en general Esteras Martín 1989.

²² *Ibid.*; Esteras Martín 2007, cat. III-3, p. 196.

²³ Kennedy Easby, Scott 1970, pieza 305.

²⁴ Cfr. García Barrios y Parada López de Corselas e. p.; Esteras Martín 2007, cat. III-8, p. 201.

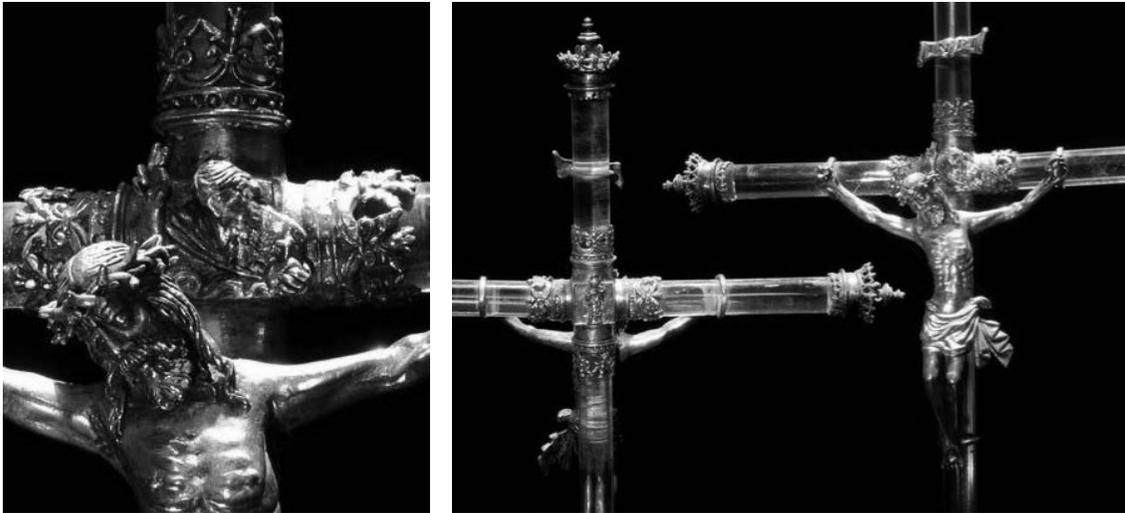


Fig. 3: Cristo crucificado con Dios padre detrás y la virgen en la parte posterior (fotografía de Gleason 2010). Dios Padre, frontón de la fachada de Alcalá de Henares realizado por Gil de Hontañón entre 1553 y 1555 (fotografía de Ana García Barrios).



bién en los cristos de caña mexicanos de la época²⁵. Por las coincidencias en el trabajo de la plata, no hay duda de que tanto la cruz como su base en forma de monte están manufacturados por el mismo maestro. El orfebre conoce bien la iconografía cristiana del momento –por ejemplo, al incluir a Dios Padre bendiciendo en la cruceta y a la Virgen en su parte posterior– y es lo suficientemente creativo como para tomar elementos de varios modelos y elaborar una pieza armónica y coherente (Fig. 3).

La cruz muestra una composición inconfundible del Calvario; Cristo crucificado en el monte Gólgota, que traducido del arameo significa “monte de Las Calaveras”. Sin embargo, se desliga de la iconografía típica de otras obras del mismo tema al sustituir el Gólgota por un monte de tradición indígena (Fig. 4). El complejo programa iconográfico representado en la base de la cruz –el Gólgota transformado en “montaña mesoamericana” habitada por numerosos animales y plantas– hasta ahora no había sido estudiado en profundidad. Se trata de una pieza única, ya que es, hasta el momento, la única representación conocida de una “montaña sagrada” mesoamericana en tres dimensiones²⁶.

²⁵ Amador Marrero 2009a y 2009b.

²⁶ Como se trata del único ejemplar conservado hasta donde sabemos, es imposible establecer comparaciones y pudo ser una fórmula compleja que no gozó 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 (Laurencich-Minelli 2012, p. 145; Domenici, Laurencich-Minelli e. p.). 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 tipológica e iconográficamente más próximo a la cruz de Palencia sería la citada cruz-relicario con Calvario con calavera de cristal de roca. Otra cruz de altar similar, pero carente de cualquier rasgo americano, realizada en plata dorada y cristal de roca, encierra un *lignum crucis* y 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 (Arce Oliva 2013, p. 154). Como comparación meramente anecdótica con otras piezas algo semejantes, 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 (García-Saucó Belendez 1992) o la cruz de altar conservada en la catedral de Segovia, posiblemente hecha en Amalfi o Trapani, que se apoya en un monte realizado en plata en el que hay algunos elementos –como caracoles y cocodrilos– en coral rojo. En la catedral Vieja de Salamanca existe un crucificado de tamaño algo inferior al natural sobre un Gólgota realizado en madera policromada y poblado de plantas, huesos y animales como una tortuga, una serpiente y lagartos.

La “montaña sagrada” mesoamericana

La cruz se asienta en un monte con forma de pirámide cuadrangular, insinuándose aristas en las esquinas de los cuatro lados. La falda delantera del monte es más amplia que las demás, y se retranquea hacia atrás. El crucifijo queda ubicado en el vértice superior de la montaña. Todo el monte está marcado por pequeños huecos tubulares que dejó el orfebre. Si se observan la cantidad de animales salvajes que aparecen representados (reptiles, insectos, mamíferos, aves y anfibios) los agujeros podrían servir para sujetar adornos vegetales y florales –ahora perdidos–, como si se tratase de una montaña florida, algo bastante habitual en la iconografía prehispánica de cerros y montañas²⁷. También, en la parte baja de la falda delantera se advierten dos pequeños promontorios equidistantes entre sí y a la misma altura, con tres ranuras iguales cada uno, las cuales tal vez eran los puntos de anclaje que sujetaban posiblemente 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 camino sinuoso y escalonado que arranca en la base del monte y llega hasta la cruz de Jesús.

Este monte está cargado de fauna y vegetación puramente mesoamericanas. Los animales están en plena actividad, algunos desplazándose, otros cazando y comiendo, en otras ocasiones entran y salen de cuevas. Abundan los reptiles: lagartos, camaleones, tortugas, lagartijas y serpientes. Igualmente, hay mamíferos de monte, especialmente pumas, tal vez ocelotes que, desde dentro o fuera de las cavernas, devoran a otros seres. También se incluyeron anfibios, principalmente sapos y ranas. No faltan los insectos, como gusanos, larvas, saltamontes, moscas lacustres, avispas y mariposas, éstas últimas tenían un especial simbolismo para los guerreros que la portaban en la espalda como fetiche de buena suerte. En este cerro también habitan aves, algunas rapaces y otras tal vez acuáticas. En otra categoría se englobaría la flora, advirtiéndose al menos tres diseños diferentes de plantas típicas de la región del Valle de México. En las tradiciones iconográficas mesoamericanas las plantas y árboles se representan con raíces, como hace aquí el orfebre en algunos casos²⁸, un rasgo de diseño prehispánico que indica que el orfebre sigue los patrones estilísticos indígenas (Fig. 5).



Fig. 4: Cruz de altar mexicana de la catedral de Palencia (fotografía de Miguel Gleason, 2010) y base con montaña mesoamericana que sustituye al monte Gólgota (fotografía de Manuel Parada López de Corselas).

En el frente izquierdo y en la trasera derecha de la montaña se incluyen iconos aztecas *atl* que gráficamente representan corrientes de agua adornadas en sus ramales con caracolas y *chalchihuitles* (esferas 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 lacustres²⁹, por eso pensamos que se trata de un único río que recorre el monte por el exterior, ocultándose al pasar bajo la cruz y brotando de nuevo por la ladera posterior (Fig. 6). Por tanto, sería un río que recorre el cerro en diagonal, de la vertiente delantera a trasera de la montaña.

Broda comenta que «según la cosmovisión mexica, 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»³⁰. Además de los animales que ocupan el monte, que si nos fijamos pertenecen al ámbito del interior de la tierra, como larvas o anfibios; al terrestre, reptiles y mamíferos; y las aves al aéreo, ha llamado la atención la presencia de tres niños de corta edad (Fig. 7), que se encuentran dentro de hornacinas almendradas realizadas con elementos vegetales, palmas y flores. Están ubicados cerca o

²⁷ Taube 2004; López Austin, López Luján 2009.

²⁸ Lacadena García-Gallo e. p.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Broda 2007, p. 296.



Fig. 5: Detalle de las plantas representadas en el monte de la cruz de Palencia. Siguen la tradición prehispánica de diseñarlas con raíces (fotografías de Ana García Barrios y Manuel Parada López de Corselas; Kirchhoff 1989, p. 56).

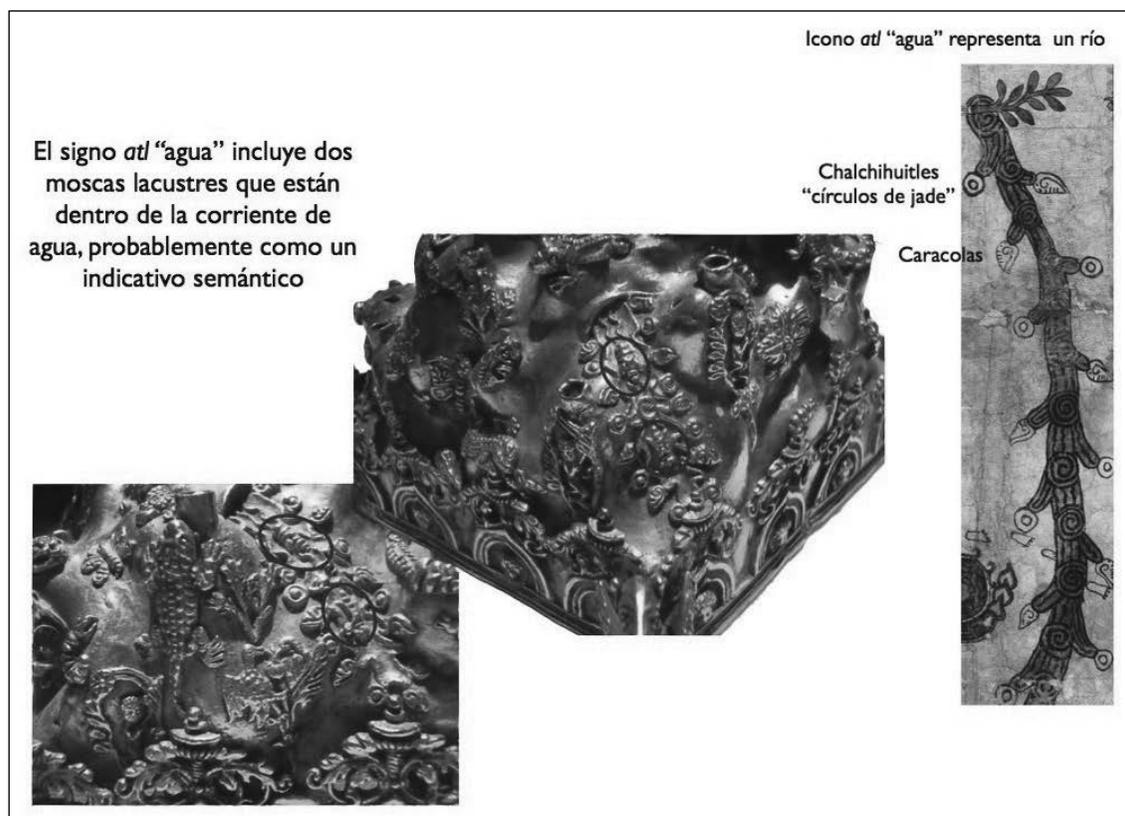


Fig. 6: Detalle del signo nahuatl *atl* "agua", empleado en iconografía como corriente de agua, manantial o río. El signo agua incluye dos moscas lacustres que están dentro de la corriente de agua, probablemente como un indicativo semántico (fotografías de Manuel Parada López de Corselas).



Fig. 7: En las vertientes posteriores de la montaña se encuentran tres niños dentro de hornacinas vegetales que sujetan con su mano izquierda palmas (fotografías de Manuel Parada López de Corselas y dibujo de Miguel Moreno Rodríguez).

al lado de las corrientes de agua y flanqueando las aristas traseras de la montaña, algunos ubicados en esos promontorios huecos que anteriormente especulábamos que podían servir para poner vegetación. No podemos saber cuál fue la verdadera intención del platero al incluir estos niños, pero más abajo ofrecemos algunas propuestas.

También destacan las representaciones en las aristas de la ladera frontal y de la trasera del monte de dos serpientes de cascabel con las cabezas y cuerpos cubiertos por plumas (Fig. 8). Distinguimos las plumas de escamas por el corte central que, aunque poco marcado, se aprecian siguiendo los cánones de la época prehispánica. La Serpiente Empluma-



Fig. 8: Detalle de fauna y serpiente emplumada en la montaña mesoamericana (fotografías de Manuel Parada López de Corselas y Ana García Barrios).

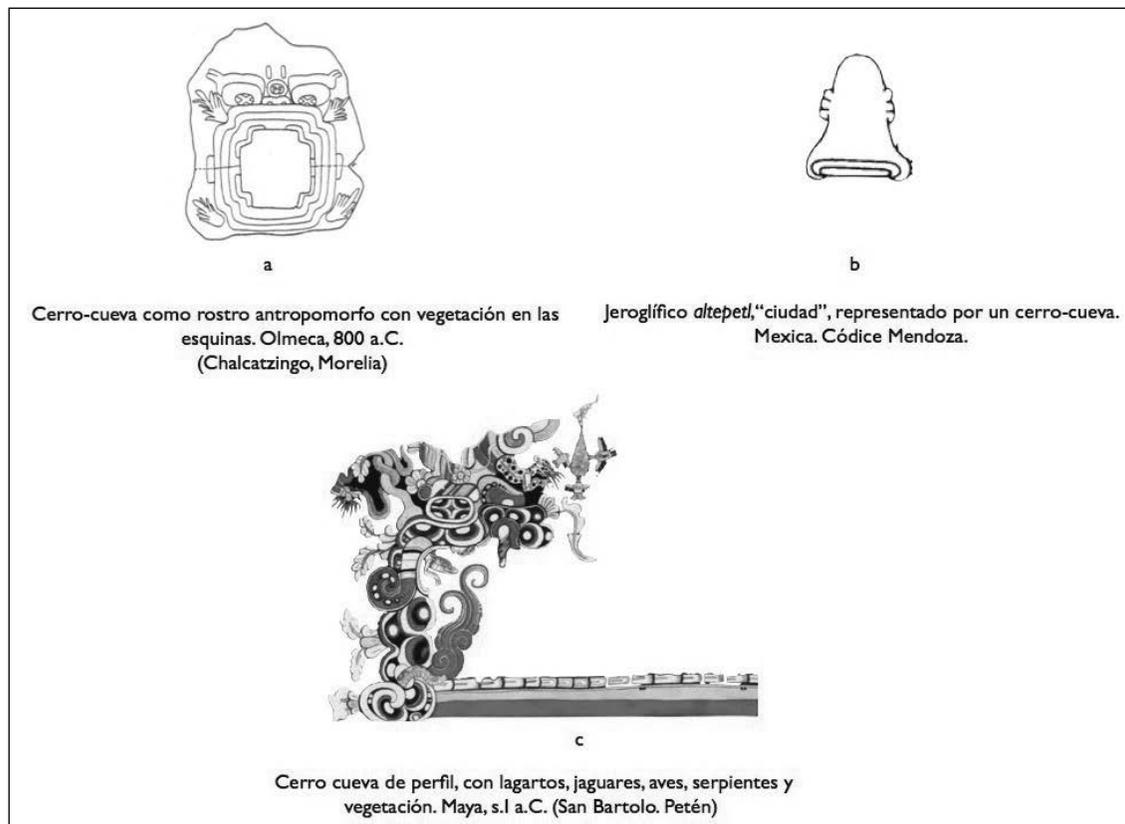


Fig. 9: Montaña sagrada mesoamericana: a) Olmeca, Chalcatzingo, Monumento 9 (Reilly 1994, p. 251, fig. 15.18); b) Los mexicas empleaban como jeroglífico de ciudad el icono de cerro-cueva o *altepetl* (Códice Mendoza, en Berdan y Rieff 1992, p. 10); c) También en el cultura maya la montaña-cueva era lugar primordial y de origen de los dioses y ancestros (Tuabe, en Saturno *et al.* 2005b).

da siempre fue representada como una serpiente de cascabel con plumas de quetzal en la cabeza y en el cuerpo. Es una figura de origen ancestral en Mesoamérica, reconociéndose en iconografía desde las representaciones olmecas, aunque es durante el poder político de Teotihuacan, entre los siglos III y VII de nuestra era, cuando la figura de la Serpiente Emplumada juega un papel preponderante. Fue símbolo de guerra y tuvo que ver con el origen de los linajes³¹. También está en relación con los dioses de la lluvia y por tanto con la fertilidad de la tierra y el maíz³². En torno al siglo IX, esa importante figura toma aspecto humano bajo el nombre del gran dios Quetzalcoatl "serpiente de plumas de quetzal, o serpiente emplumada". Aquel que un día se fue por el mar y dijo que regresaría en una fecha próxima a la llegada de Hernán Cortés, por lo que en un primer momento los naturales de aquella tierra confundieron a los castellanos con el gran dios Quetzalcoatl³³.

³¹ Sugiyama 1992; 2000.

³² Florescano 2009, pp. 81 y 106.

³³ *Vid.* Florescano 2009.

La inclusión de toda esta iconografía mesoamericana en sustitución del Gólgota, se puede explicar por la importancia de este elemento como centro del mundo y lugar de origen entre las culturas mesoamericanas³⁴. La "montaña sagrada" indígena contiene una cueva matriz en su interior, lugar de origen de dioses y de hombres. Desde al menos el Preclásico Medio (1200-400 a.C.) estas montañas-cuevas se representaron como seres animados y criaturas de rostros zoomorfos, con una gran boca abierta en forma de cuadrilóbulo (Fig. 9a). Esa gran boca es la extensión de la tierra, señalada por plantas que brotan de las cuatro esquinas del mundo. Un icono empleado en todos los sistemas iconográficos de Mesoamérica³⁵. Se encuentra reproducida en planta y en sección, y tuvo tanta fuerza e importancia ideológica que dio lugar al jeroglífico nahuatl *altepetl* "ciudad" (Fig. 9b).

Esta montaña, cuando era representada de perfil solía mostrar a los seres del monte, como se apre-

³⁴ *Vid.* Stone 1995, p. 20, fig. 2.6.

³⁵ Reilly 1994.

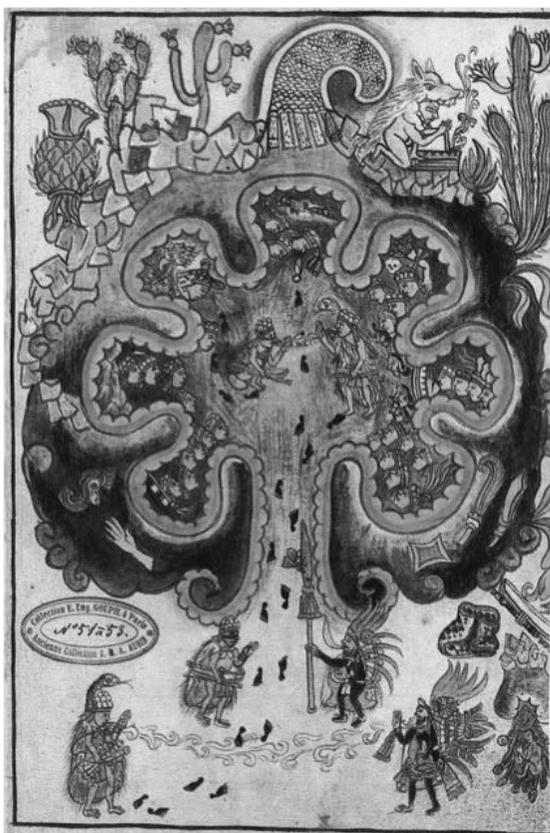


Fig. 10: *Chicomoztoc*. Montaña con las cuevas en su interior de donde salieron los grupos que poblaron el centro de México (Kirchkoff 1989, p. 34).

cia en las pinturas mayas de San Bartolo, del siglo I a. C. Es un rostro antropomorfo de perfil, con las fauces abiertas, con nariz, ojo, ceja, hocico y colmillo. En el exterior del cerro se observan aves componiendo un nido colgante; serpientes, una de ellas enroscada en un árbol engullendo a un pajarito; un jaguar que acaba de devorar a un animal, indicado por la sangre que sale de su boca. Además, hay árboles, mucha vegetación variada y flores³⁶. Por lo general, las representaciones de los cerros mesoamericanos muestran una fauna diversa: mamíferos, reptiles, insectos, aves, y una flora muy variada, que expresaba su concepción de vida y fertilidad como “paraíso terrenal” (Fig. 9c). También en el Centro de México el concepto de cueva como lugar de vida se ve claramente en la *Historia Tolteca Chichimeca*³⁷ con la representación del *Chicomoztoc* “la cueva de los siete nichos” (Fig. 10), es el legendario lugar de partida de muchos de los pueblos habitantes del centro de México con los que se encontraron los

³⁶ Saturno *et al.* 2005.

³⁷ Kirchkoff *et al.* 1989.

españoles, y cuyos ancestros habrían emigrado desde el norte del país, como indica la flora árida de la región, con cactus, biznagas y rocas³⁸. El paisaje era importantísimo para ubicar el lugar. En el exterior del monte también hay un personaje haciendo fuego cubierto con una piel de lobo, que representa el mundo salvaje y todavía no civilizado. En planta se representan los siete nichos o cuevas con los fundadores de los linajes que pueblan el centro de México donde se culturizan y forman poderosos reinos. Son muchos los cerros que se representan en este documento, coincidiendo en ubicar la flora regional. En este sentido, queremos incidir en que este manuscrito ilustrado de la *Historia Tolteca Chichimeca* se hizo en los años próximos a la Conquista y por tanto no es muy anterior a la cruz de Palencia. Diferentes grupos culturales de México creen en la existencia de la Tierra Montaña en Flor, que funciona como *axis mundi* primordial, siendo esta montaña la que sostiene el antiguo árbol del maíz ancestral³⁹, el lugar de vida que López Austin⁴⁰ identifica como *Tamoanchan*. La flora que se advierte en estas montañas del centro de México representadas en la *Historia Tolteca Chichimeca* es muy similar a la que elige el orfebre 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 arriba los huecos fuesen para sujetar plantas y flores, el monte estaría lleno de vegetación que ahora no vemos.

Los niños en la “montaña sagrada” mesoamericana

También los cerros, montañas geográficas o emuladas por pirámides en época prehispánica eran lugares sagrados donde se hacían sacrificios infantiles, en especial a los dioses de la lluvia que habitaban en su interior. Graulich⁴¹ 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. Fray Toribio de Benavente⁴² explica que «una vez en el año cuando el maíz estaba salido de obra de un palmo, en los

³⁸ López Austin 1994; *cf.*: López Austin, López Luján 2009.

³⁹ *Vid.* Taube 2003, p. 435; 2004.

⁴⁰ López Austin 1994, p. 9.

⁴¹ Graulich 1999, pp. 265-266.

⁴² Benavente 2001, pp. 98-99.

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 a este ídolo. A estos niños inocentes no les sacaban el corazón, sino degollábanlos». Según fray Bernardino de Sahagún⁴³, las víctimas eran niños de pecho y recién nacidos que eran comprados a sus madres, mientras que Durán⁴⁴ dice que eran niños de 6 o 7 años. Los infantes eran llevados en cortejo, sobre literas hasta el templo ante la figura del dios Tlaloc. Los rituales terminaban con las primeras lluvias al comienzo del mes de mayo. Los niños sacrificados jugaban 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 *nextlahualli* “la deuda pagada”. En la Cuenca de México, el santuario más grande conocido se encuentra en el cerro Tlaloc, a una altura de 4.120 m. y era el lugar donde se celebraban los últimos sacrificios al comienzo de las lluvias, a principios de mayo⁴⁵. Las ruinas del templo y su calzada de 120 metros están todavía en buen estado. Entra perfectamente dentro del concepto de montaña sagrada el sacrificio de infantes para los dioses, ya que es el acto propiciatorio más antiguo de Mesoamérica para solicitar la lluvia⁴⁶.

Los niños de la cruz de altar de Palencia bien pudieran estar emulando estos sacrificios que se hacían a los dioses de la lluvia. Sin embargo, al observar con detalle a estos tres infantes que incluyó el artífice en la falda posterior de la montaña, comprobamos que cada uno de ellos agarra una palma con la mano izquierda. Ello enfatiza su carácter de mártires cristianos frente al potencial rol prehispánico de niños sacrificados a los dioses. Consideramos pues que estos tres niños podrían estar haciendo referencia a los beatos niños de Tlaxcala (Cristóbal, Antonio y Juan) quienes, tras convertirse a la religión cristiana, fueron asesinados entre 1527 y 1529 a manos de indígenas que no querían abandonar sus ritos idolátricos. Se trata de los pri-

meros mártires de América, fundamentales para al proceso de evangelización de indígenas a los cuales estaban destinadas obras como la cruz de Palencia. Es posible por tanto que el artífice incluyera estas figuras con la intención de potenciar aún más la carga sagrada de la montaña.

Conclusiones

La composición de esta obra, una cruz con una iconografía totalmente cristiana, sin ningún elemento ajeno, y una montaña mesoamericana con iconos puramente indígenas, indica que el orfebre era conocedor de ambas religiones, católica y nativa, 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. Como acabamos de explicar, 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, a María Virgen y a la “montaña sagrada” mesoamericana encaja precisamente en el concepto “*nepantla*” que hemos explicado al principio. Sin descartar la posibilidad de que la intención del artífice fuera reforzar la sacralidad de la obra por medio de conceptos de la tradición religiosa indígena como sugerimos en otro trabajo, aquí preferimos considerar que éste conjugase las dos religiones a través de la “montaña sagrada” mesoamericana y Cristo crucificado. El platero indígena concibe su programa iconográfico 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, en diálogo mutuo, un principio que todavía prevalece en el pensamiento indígena de América, pues aunque cueste aceptarlo, estos pueblos son a día de hoy en su fe y sus creencias, totalmente cristianos, y totalmente indígenas⁴⁷. Así, la simbología que implica la imagen de Cristo clavado en la cruz, no evoca únicamente su sacrificio⁴⁸, la redención y

⁴⁷ Gutiérrez Estévez 2007, *passim*.

⁴⁸ 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 sacrificar seres humanos para sus dioses y no que estos lo hicieran por nosotros. Aunque contamos con un caso excepcio-

⁴³ Vid. Graulich 1999, pp. 269-270

⁴⁴ Durán 2006, t. I, cap. VIII, pp. 83-84.

⁴⁵ Vid. Durán 2006, t. I, cap. VIII, pp. 83-84.

⁴⁶ Broda 2007, p. 297.

salvación de la Humanidad, sino que adquiere sobre este “Gólgota” mesoamericano, paraíso terrenal del pueblo mexicana, un carácter sagrado y único que le convierte en Árbol de la vida⁴⁹ 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.

Fray Toribio de Benavente⁵⁰ cuenta que 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.

Recordando testimonios como éste, podría pensarse que la posible intención del artífice fue la de disimular u ocultar “ídolos” en la cruz; el fraile simplemente observó idolatría en lo que pudo haber sido un fenómeno mucho más complejo. 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. ¿A día de hoy los indígenas, sin riesgo de persecuciones, no siguen “ocultando” o colocando 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 san-

nal, como el de Nanahuatzin que 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.

⁴⁹ En Mesoamérica, el concepto de “montaña sagrada” como centro del mundo va ligado al concepto de los cuatro árboles que marcaban los rumbos y el quinto y central que une el espacio celeste con el espacio interior de la montaña, lo que siempre se ha definido como árbol de la vida o *axis mundi*, papel que ejercían los gobernantes y soberanos mesoamericanos. En este contexto, el linaje –en la cruz de Palencia puesto de manifiesto a través de Dios Padre, la Virgen y el concepto de cueva como lugar de origen de los linajes y morada de dioses y antepasados divinizados– enfatizaba las relaciones de comunicación entre dichos ámbitos y la legitimación del orden político sagrado.

⁵⁰ Benavente 2001, p. 86.

to, una vía de comunicación con lo divino semejante a los “ídolos” indígenas? Del mismo modo que los indígenas introducían sus manuscritos en los cristos de caña, para enfatizar la sacralidad de la escultura, es posible que nos encontremos ante un caso semejante en la elaboración de esta cruz de altar. El artífice introduce a Dios Padre y la Virgen, tal vez entendidos como ancestros de Cristo en su pensamiento indígena, perspectiva de linaje sacro de gran importancia para los mexicas. Dentro de esta “montaña sagrada” se incluye a uno de los dioses más venerados por los mexicas a la llegada de los españoles, Quetzalcoatl, representado por una serpiente emplumada. Asimismo, se introduce a los beatos niños mártires de Tlaxcala quienes, para la mentalidad indígena, habrían muerto por causa o por la causa de un dios, teniendo tal vez para el indio el mismo simbolismo que los niños sacrificados a los dioses nativos. El imaginario mesoamericano, la “montaña sagrada” con su flora y fauna, especialmente realzado por la presencia de Quetzalcoatl, se combina con los niños mártires y el dios cristiano, para potenciar la sacralidad del objeto, siempre desde las dos religiones al mismo tiempo e independientemente, como venimos argumentando. Consideramos que no hay intención de contraponer dos religiones. Una no sustituye a la otra, ambas conviven en el mismo espacio de expresión de una realidad compleja, que es *nepantla*.

Agradecimientos

De forma especial queremos agradecer el apoyo del canónigo Don Amador Valderrábano y las valiosas aportaciones de la profesora Cristina Esteras Martín del Departamento de Historia del Arte II (Moderno) de la Universidad Complutense de Madrid y de los profesores del Departamento de Antropología de América de la misma Universidad, Manuel Gutiérrez Estévez, Alfonso Lacadena, José Luis de Rojas, así como a María Teresa Uriarte, a Enrique Florescano y Mario Humberto Ruz de la UNAM, y a Alicia Orea y Miguel Moreno Rodríguez por el apoyo en la información gráfica y la realización de los dibujos.

Bibliografía

Amador Marrero 2009a = P. Amador Marrero, “Imaginería ligera en Oaxaca. El taller de los grandes Cristos”, *Boletín de Monumentos Históricos* 15, enero-abril 2009, pp. 45-60.

- Amador Marrero 2009b = P. Amador Marrero, *Imaginería ligera novohispana en el arte español de los siglos XVI-XVII. Catalogación, historia, análisis y restauración*, Las Palmas de Gran Canaria (inédito).
- Anderson 1975 = L. Anderson, *The Art of the Silversmith in Mexico 1519-1936*, New York 1975, vol. I.
- Arce Oliva 2013 = E. Arce Oliva, "La platería renacentista de la catedral de Albarracín: génesis de una colección", en M. I. Álvaro Zamora, C. Lomba Serrano, J. L. Pano Gracia (coords.), *Estudios de Historia del Arte en homenaje. Libro homenaje a Gonzalo M. Borrás Gualis*, Zaragoza 2013, pp. 149-163.
- Batalla, Rojas 2008 = J. J. Batalla Rosado, J. L. de Rojas, *La religión azteca*, Madrid 2008.
- Benavente 2001 = Fray T. de Benavente, *Historia de los Indios de la Nueva España*, ed. C. Esteva Fabregat, Madrid 2001.
- Broda 2007 = J. Broda, "Ritos mexicas en los cerros de la Cuenca: los sacrificios de niños", en J. Broda, S. Ivaniszewski, A. Montero (eds.), *La Montaña en el Paisaje Ritual*, México 2007, pp. 295-317.
- Brotton 2003 = J. Brotton, *El bazar del Renacimiento. Sobre la influencia de Oriente en la cultura occidental*, Barcelona 2003.
- Caso 2000 = A. Caso, *El Pueblo del Sol*, México D.F. 2000.
- Domenici, Laurencich-Minelli e. p. = D. Domenici, L. Laurencich-Minelli, "Domingo de Betanzos' gifts to Pope Clement VII in 1532-33: Tracking the Early History of some Mexican Objects and Codices in Italy", *Estudios de Cultura Nahuatl*, e. p. (aceptado para el n. de enero-junio 2014).
- Durán 2006 = Fray D. Durán, *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de la Tierra firme*, México 2006.
- Esteras Martín 1989 = C. Esteras Martín, "Platería virreinal novohispana. Siglos XVI-XIX", en *El arte de la platería mexicana. 500 años (1989-1990)* [cat. exp. Ciudad de México: Centro Cultural Arte Contemporáneo], México 1989, pp. 79-406.
- Esteras Martín 2000 = C. 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* [cat. exp. México: Antiguo Colegio de San Ildefonso, 3 noviembre 2000 - 25 febrero 2001], México 2000, pp. 389-394.
- Esteras Martín 2007 = C. Esteras Martín, colaboraciones diversas en *Revelaciones. Las artes en América Latina 1492-1820* [cat. exp., México: Antiguo Colegio de San Ildefonso], Ciudad de México, 2007.
- Florescano 2009 = E. Florescano, *Quetzalcoatl y los mitos fundadores de Mesoamérica*, México 2009.
- García Barrios y Parada López de Corselas e. p. = A. García Barrios, M. Parada López de Corselas, "La cruz mexicana del siglo XVI de la catedral de Palencia (España): la visión indígena del Gólgota como la 'montaña sagrada mesoamericana'", e. p.
- García-Saucó Beléndez 1992 = L. García-Saucó Beléndez, "Maqueta del cerro de Potosí utilizada como peana. 1719", en *La Iglesia en América: evangelización y cultura* [cat. exp. Sevilla: Pabellón de la Santa Sede, Sevilla92], Sevilla 1992, cat. 242, pp. 316-317.
- Garibay 2005 = A. L. M. Garibay, *Teogonía e historia de los mexicanos*, México 2005.
- Graulich 1999 = M. Graulich, *Fiestas de los pueblos indígenas. Ritos Aztecas. Las fiestas de las veintenas*, México D.F. 1999.
- Gutiérrez Estévez 1999 = M. Gutiérrez Estévez, "Al margen del Levítico, impurezas amerindias", *Revista de Occidente* 222, 1999, pp. 69-91.
- Gutiérrez Estévez 2007 = M. Gutiérrez Estévez, "Un'altra volta sul sincretismo", en C. Ciampa (ed.), *Antropologia delle Americhe*, Bologna 2007, pp. 125-145.
- Kennedy Easby, Scott 1970 = E. Kennedy Easby, J. Scott (eds.), *Before Cortés. Sculpture of Middle America. A Centennial Exhibition at the Metropolitan Museum of Art* [Sept. 30th 1970 - Jan. 3rd 1971], New York 1970.
- Kirchkoff et. al. 1989 = P. Kirchkoff, L. Odena Güemes, L. Reyes García, *Historia Tolteca-Chichimeca*, México 1989.
- Lacadena García-Gallo e. p. = A. Lacadena García-Gallo, *Cuaderno de introducción a la escritura jeroglífica náhuatl*, Apéndice 1 de la lista de signos, e. p.
- Laurencich-Minelli 2012 = L. Laurencich-Minelli, "From the New World to Bologna, 1533. A gift for Pope Clement VII and Bolognese collections of the sixteenth and seventeenth centu-

- ries”, *Journal of the History of Collections* 24.2, 2012, pp. 145-158
- León-Portilla 2012 = M. León-Portilla, “Catecismo náhuatl en imágenes”, *Arqueología Mexicana* Edición Especial 42, La Colección de Códices de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, pp. 70-73.
- López Austin 1994 = A. López Austin, *Tamoanchan y Tlalocan*, México D. F. 1994.
- López Austin, López Luján 2009 = A. López Austin, L. López Luján, *Monte sagrado – Templo mayor*, México D. F. 2009.
- Moreno Villa 2004 = J. Moreno Villa, *Lo mexicano en las artes plásticas*, Ciudad de México 2004 (1ª ed. Colegio de México, 1948).
- Moreno Villa 2009 = *La escultura colonial mexicana*, Ciudad de México 2009 (1ª ed. Colegio de México, 1942).
- Muller 1985 = P. E. Muller, “The Old World and the Gold of the New”, en *The Art of Pre-Columbian Gold. The Jan Mitchell Collection* [cat. exp. Metropolitan Museum of Art, May 9th - August 11th 1985], New York 1985, pp. 14-21.
- Reilly 1994 = F. K. Reilly, “Cosmología, soberanismo y espacio ritual en la Mesoamérica del Formativo”, en John E. Clark (ed.), *Los Olmecas en Mesoamérica*, México D. F. 1994, pp. 239-259.
- Reyes-Valerio 2000 = C. Reyes-Valerio, *Arte indocristiano*, México 2000 (1978).
- Rojas e. p. = J. L. Rojas, *Actas del simposio sobre Aculturación novohispana* [Toulouse julio del 2010, dentro del CEISAL], Toulouse e. p.
- Ruiz Souza 2009 = J. C. Ruiz Souza, “Le «style mudéjar» en architecture cent cinquante ans après”, *Perspective, Institut National d’Histoire de l’Art (INHA)* 2, 2009, pp. 277-286.
- Ruiz Souza 2013 = J. C. Ruiz Souza, “De la Alhambra de Granada al monasterio de El Escorial: ribat y castillo interior. Arquitectura y mística ante el desafío historiográfico de 1500”, *Reales Sitios* 195, 2013, pp. 4-27.
- Sahagún 2000 = Fray B. Sahagún, *Historia general de las cosas de Nueva España*, vol. II, México 2000.
- Saturno et al. 2005 = W. A. Saturno, K. Taube, D. Stuart, “Los Murales de San Bartolo, El Petén, Guatemala. Parte 1. El mural del norte”, *Ancient America* 7, 2005.
- Stone 1995 = A. J. Stone, *Images from the Underworld. Naj Tunich and the tradition of maya cave painting*, Austin 1995.
- Sugiyama 1992 = S. Sugiyama, “Rulership, warfare, and human sacrifice at the Ciudadela: an Iconographic study of Feathered Serpent representations”, en J. C. Berlo (ed.), *Art, ideology, and the city of Teotihuacan*, Washington 1992, pp. 205-230.
- Sugiyama 2000 = S. Sugiyama, “Teotihuacan as an origin for Postclassic Feathered Serpent”, en D. Carrasco, L. Jones, S. Sessions (eds.), *Mesoamerica’s Classic Heritage: From Teotihuacan to the Aztecs*, Colorado 2000.
- Taube 2003 = K. Taube, “Maws of Heavens and Hell: The Symbolism of the Centipede and Serpent in Classic Maya Religion”, en A. Ciudad Ruiz, M. H. Ruz, M. J. Iglesias (eds.), *Antropología de la Eternidad: La Muerte en la Cultura Maya*, Madrid 2003, pp. 405-442.
- Taube 2004 = K. Taube, “Flower Mountain: Concepts of Life, Beauty and Paradise among the Classic Maya”, *Res: Anthropology and Aesthetics* 45, pp. 69-98.