

LOS MURALES DEL CONVENTO AGUSTINO DE IXMIQUILPAN ¿ESTRATEGIA REIVINDICATORIA O HERRAMIENTA DE PERSUASIÓN?

Julieta Zulema Vernieri
Universidad Nacional de La Plata – Facultad de Bellas Artes

Resumen

Los murales de la iglesia del convento agustino de Ixmiquilpan en México resultan un desafío a la ortodoxia católica. Hacia el último cuarto del siglo XVI un grupo de *tlacuilos* –especialistas nativos en las artes pictóricas– plasmó una serie de murales en los que guerreros armados con espadas de obsidiana y escudos, recubiertos con pieles de animales, arrastran a mujeres por los cabellos, se enfrentan con flecheros semidesnudos y seres mitológicos y portan cabezas cercenadas.

¿Qué tipo de lectura ortodoxa habría posibilitado este mural, de corte netamente bélico y amerindio, en el corazón de un convento cristiano? La inclusión de seres de la mitología antigua en la pintura: ¿una estrategia para camuflar sus propios ritos paganos? La exaltación de héroes nativos: ¿un mecanismo de persuasión para lograr la estigmatización de los grupos nómadas que impedían el avance minero? ¿Qué combinación de circunstancias concurrentes darían como resultado este complejo mural en el que conviven insignias cristianas, seres mitológicos y ritos paganos?

El convento de Ixmiquilpan fue erigido, hacia 1550, en territorios otomíes en la frontera norte de la conquistada civilización mesoamericana. Ocupaba una posición estratégica en la ruta a Zacatecas, al norte de la frontera, sitio en el cual unos años antes se habían descubierto minas de plata. La invasión española de estas tierras argentíferas, donde grupos chichimecas practicaban la caza y recolección, había provocado su violenta reacción. Hacia 1550 españoles con ayuda de otomíes, tarascos y nahuas, iniciaban la llamada Guerra Chichimeca.

Tomando en consideración este particular contexto, un abordaje del mural como “dispositivo”, en el sentido *foucaultiano*, es decir como campo en el que se libran las pugnas de poder, nos puede aportar una interesante perspectiva.

Por su parte, el historiador francés Serge Gruzinski, aborda el carácter complejo de los procesos de hibridación y mestizaje presentes en el mural.

Es mi objetivo analizar la confluencia de múltiples significaciones en el programa iconográfico del mural, como forma de dar cuenta del papel estratégico que como dispositivo *foucaultiano*, adquirió este espacio de lucha simbólica, en consonancia con el carácter complejo del proceso de mestizaje en el que se conjugan formas de apropiación, recreación, camuflaje, trasgresión, reivindicación, negociación, persuasión, etc.

Comenzaré con una introducción resumiendo el contexto histórico y cultural en el que se inserta la ejecución del mural en la iglesia San Miguel del convento agustino levantado en el poblado de Ixmiquilpan en tierras del pueblo otomí. Para ello me basaré fundamentalmente en los trabajos del doctor en ciencias sociales Wright Carr¹, así como la interesante tesis del investigador Arturo Vergara Hernández². Luego haré un recorrido por posibles explicaciones hasta ahora presentadas por algunos historiadores. Por último abordaré el carácter polisémico del mural desde la perspectiva planteada por Gruzinski³, confrontándolo con la noción de “dispositivo” trabajada por Agamben⁴.

El contexto histórico y cultural

Ixmiquilpan fue un importante pueblo otomí en el norte del valle del Mezquital, en la frontera septentrional de la civilización mesoamericana, que limitaba con los grupos chichimecas, un conjunto de etnias que practicaban la caza-recolección, y en algunos casos una agricultura muy incipiente.

Para 1428, desde su ciudad lacustre de Mexico-Tenochtitlan, el grupo de nahuas llamados mexicas convertidos en una verdadera potencia militar, dominaban la cuenca lacustre del valle de México. Junto a sus aliados, Texcoco y Tlacopan, con quienes formaban la Triple Alianza, en pocas décadas habían conquistado casi todo el territorio otomí, incluyendo el valle del Mezquital.

¹ David Charles Wright Carr, “Sangre para el Sol: las pinturas murales del siglo XVI en la parroquia de Ixmiquilpan, Hidalgo”, 1998.

² Arturo Vergara Hernández “Las pinturas del templo de Ixmiquilpan. ¿Evangelización, reivindicación indígena o propaganda de guerra?”, 2010.

³ Serge Gruzinski, *El pensamiento mestizo. Cultura amerindia y civilización del renacimiento*, 2007.

⁴ Giorgio Agamben, “¿Qué es un dispositivo?”, 2011.

Cuando llegó Cortés al Altiplano Central de Mesoamérica en 1519, los otomíes del valle del Mezquital, incluyendo Ixmiquilpan, pagaban tributo a Tlacopan y servían en los ejércitos del Estado Mexica. Los mexicas habían instalado en Ixmiquilpan una base militar que servía como frontera (al noreste) contra los enemigos del señorío independiente de Metztlán, así como contra los chichimecas de la Sierra Gorda (al norte). Donde terminaban los asentamientos otomíes en el norte, terminaba el territorio dominado por los mexicas, y terminaba la civilización mesoamericana. Esta frontera, fluctuante y permeable desde tiempos remotos, coincidía en el momento de la Conquista con la frontera actual Hidalgo-Querétaro y México-Querétaro, en términos aproximados.

Después de la caída de Mexico-Tenochtitlan, Cortés asignó los pueblos dominados a los conquistadores, valiéndose del sistema de encomiendas, a través del cual los encomenderos tenían el derecho de gozar del tributo pagado por los nativos de una zona determinada. Con las encomiendas venía la obligación de evangelizar a los nativos. La evangelización fue dirigida en sus primeras etapas por miembros de las órdenes regulares. Los primeros misioneros que llegaron a México fueron los franciscanos, los «doce apóstoles» y lo hicieron en 1524. Dos años más tarde, les siguieron los dominicos, y después los agustinos en 1533.

Cuando la orden de San Agustín arribó a México, la evangelización en los centros urbanos más importantes y los poblados más cercanos a la ciudad de México-Tenochtitlan ya había sido asignada a las primeras órdenes. Por tanto fueron enviados al norte, a las zonas aún carentes de proyecto evangelizador. Desde 1520 los españoles dominaban esta región. Sin embargo, mientras los grupos otomíes ya estaban bien consolidados dentro de dichas fronteras, los enfrentamientos con los chichimecas nómadas del norte continuaban. En un intento de pacificar la zona, los agustinos fundaron varios conventos, primero Santa María Molango (1536) y luego Meztlán (1537).

Los primeros frailes se enfrentaron con el rechazo de los otomíes, quienes se escondían y huían de las zonas de evangelización para refugiarse en los sitios más abruptos de la sierra. El resultado de la integración de los refugiados en el nuevo sistema de dominio, desde el punto de vista de los otomíes, fue la pérdida de su autonomía. Además de la imposición de los ritos y el calendario religioso de los españoles, tuvieron que pagar tributo y sufrieron una explotación abusiva como mano de obra para las empresas de los invasores europeos. Pronto empezaron los conflictos entre ambos grupos, prolongándose durante todo el siglo XVI y después.

Hacia 1546 los conquistadores descubrieron yacimientos de plata en Zacatecas, lo que dio inicio a una nueva expansión colonizadora de las tierras septentrionales. Ixmiquilpan ocupaba una posición estratégica en el camino México-Zacatecas. En 1550 se iniciaron las construcciones de los conventos de Actopan e Ixmiquilpan.

Para entonces, varios grupos de chichimecas reaccionaron con violencia ante esta invasión masiva de sus tierras de caza y recolección. El conflicto, llamado la Guerra Chichimeca, duró hasta 1590. Los soldados españoles tuvieron el apoyo de sus aliados indígenas: otomíes, tarascos y nahuas.

El convento y los murales

El convento de Ixmiquilpan fue construido en 1550 bajo la responsabilidad de fray Andrés de Mata. Los agustinos dedicaron el templo a San Miguel Arcángel, es de nave única, cubierta por bóveda de crucería de reminiscencias góticas en el presbiterio y de medio cañón en el resto del edificio. La fachada del templo es de estilo plateresco, con columnas pareadas en el primer cuerpo y adornos que enmarcan a la ventana del coro; ésta se remata con un pequeño frontón. Sobre la cornisa del frontis sobresalen las almenas. Posee una torre lateral que se integra al conjunto con su remate y campaniles a manera de espadañas.

El resto del convento lo forman una serie de estancias entre las que sobresale el claustro, en dos niveles, con arcos ojivales en el inferior y de medio punto en el superior. El exterior del edificio presenta el característico aspecto de fortaleza de las construcciones agustinas de la época.

Dentro del templo hay varias pinturas murales que se desarrollan en diferentes superficies. Entre ellas, las más interesantes y que analizaremos en el presente trabajo son las del gran friso inferior, y las de los dos enormes tímpanos que ocupan el espacio entre el friso mencionado y la bóveda del sotocoro.

El friso inferior se extiende en los dos lados de la nave, desde la entrada hasta el presbiterio, a la altura de los ojos del espectador, y tiene un ancho de unos 2,21 a 2,51 metros. Está interrumpido por los vanos que dan acceso a las capillas laterales y por varios retablos de estilo neoclásico, empotrados en los muros siglos después de la ejecución de las pinturas. El tema central del friso es un combate. Su fechado no es preciso, pero estimaciones lo ubican como terminado aproximadamente hacia 1570-1572. Para su realización emplearon la técnica del estarcido, invirtiendo en algunos casos los calcos y realizando modificaciones sobre las figuras. Estas pinturas habían sido encaladas, probablemente al poco tiempo de su ejecución, siendo redescubiertas recién en 1955⁵.

Los murales del friso superior, que no serán analizados en el presente trabajo presentan motivos grotescos esencialmente europeos, combinando motivos antropomorfos, zoomorfos y fitomorfos. Hay centauros o sátiros, caballos alados con colas de pez y patas de hojas vegetales, ángeles desnudos con alas. Intercalados entre estas figuras se pintaron medallones circulares con monogramas u otros motivos alusivos a Jesús, a María y a San Agustín. La decoración de la bóveda de cañón, de carácter geométrico con elementos fitomorfos, se tomó de un grabado del tratado arquitectónico de Sebastián Serlio⁶.

Según Vergara Hernández un análisis de las escenas de combate del friso inferior, en relación a la colocación de los personajes, su indumentaria y las armas que portan, permite diferenciar dos bandos en lucha: uno de sólo hombres y otro de hombres y monstruos⁷.

En el primer grupo se aprecian soldados que visten pieles animales o cascos emplumados, en los que se reconoce las órdenes militares nahua de los guerreros-jaguar (*ocelotl*) (Imagen 1), guerreros-águila (*cuauhtli*), y guerreros-coyote (*coyotl*) (Imagen 3). Otros visten taparrabo (*maxtlatl*) y sobre sus cabezas lucen una diadema (*copilli*), o visten ropas occidentales como camisa blanca, cinturón y una especie de falda hecha con hojas de acanto. Portan armas, escudos y emblemas y aparecen en escenas de combate. De sus bocas emergen vírgulas denotando gran “ruido” o “música”⁸. Las armas se identifican como macanas (*macauhuitl*) –espadas de madera con filos de navajas de obsidiana–, dardos o saetas (*tlacohtli* o *mitl*), y carcajes hechos de piel de animales. Los escudos (*chimalli*) son redondos u ovalados y poseen diseños diferentes. Este grupo ha sido identificado como guerreros sedentarios mesoamericanos. Muchos de ellos portan cabezas cercenadas y enfrentan a bestias extrañas, y a otros guerreros semidesnudos que como armas sólo portan arcos y flechas. Este segundo bando ha sido identificado como flecheros chichimecas. Éstos en ocasiones portan banderas rematadas con plumas, visten una tilma anudada al hombro, o una sencilla manta cruzada, y algunos portan una cinta con penachos de plumas en la frente.

Vergara Hernández identifica a las extrañas criaturas sobrenaturales, como un centauro y un dragón, como pertenecientes al segundo bando. En su opinión “*Los monstruos representan seres demoníacos que luchan en el bando chichimeca, lo que equivale a satanizar a este pueblo*”⁹.

⁵ Arturo Vergara Hernández, Op.cit., p.7.

⁶ David Charles Wright Carr, Op.cit.

⁷ Arturo Vergara Hernández, Op. cit., p. 9.

⁸ Arturo Vergara Hernández, Op. cit., p. 82.

⁹ Arturo Vergara Hernández, Op. cit, p.10.

Pierce, tomando como base la evidencia de los códices, considera que los indios que llevan arcos pueden ser identificados como chichimecas nómadas y los que llevan macanas pueden ser reconocidos como otomíes civilizados. El uso de los trajes de las castas militares nahuas, puede ser interpretado como una forma de exaltar a los héroes mexicas como modelos a imitar por los otomíes. Los monstruos pueden ser asociados a los chichimecas paganos por su uso del arco y la flecha, y por el hecho de que luchan contra los personajes que llevan macanas¹⁰. Los guerreros sedentarios, están representados como más blancos que sus enemigos chichimecas. El grupo mesoamericano claramente está venciendo a los flecheros semidesnudos.

Todo se desarrolla contra un telón de fondo de follaje gigante de acanto, que emana de grandes florones rebosantes (Imagen 3). Enormes rollos fitomorfos dan ritmo y continuidad al friso. Los guerreros sedentarios parecen danzar, elevando un pie en el aire, y parecen emerger de los inmensos florones. Mujeres guerreras con el vientre abultado y rollos de acanto que brotan de sus cuerpos, portan escudos mientras son arrastradas por los cabellos. Rostros fantásticos fito-zoomorfos flotan en el ambiente en medio de la enredadera de acanto. Lenguas, vírgulas y follaje salen de sus bocas y sus cabellos también son formas vegetales estilizadas.

En grandes proporciones y dominando la escena aparecen en los tímpanos del sotocoro águilas victoriosas y jaguares. En los plementos de las bóvedas de nervaduras también hay grutescos que combinan motivos antropomorfos, zoomorfos, fitomorfos y arquitectónicos.

En el tímpano del sotocoro de la pared norte, aparece un águila de pie, en posición altiva, con el cuerpo de frente, las alas abiertas y la cabeza de perfil mirando hacia el presbiterio; lleva un tocado de plumas verdes. A sus lados la flanquean sendos jaguares rampantes (Imagen 2). El águila se posa sobre una verdolaga y debajo de esta hay tunas, plantas que representan a Ixmiquilpan y Tenochtitlán respectivamente¹¹.

Las diferentes interpretaciones de los murales

Según el historiador Gruzinski en el mural se mezclan elementos de las tradiciones europea y amerindia, formando una “trama extraña, fascinante e inextricable”. De influencia renacentista europea aparecen motivos como guirnalda vegetales, capiteles cargados de granadas, los grutescos, las criaturas monstruosas fitomorfas y la tensión dramática general de la escena. Del lado del mundo amerindio, los elementos son la ausencia de profundidad, el color uniforme del fondo, la figuración estereotipada de los personajes, el cromatismo y la pigmentación, las armas y el atuendo de los guerreros, la presencia de glifos, etc. “¿Son símbolos cristianos o paganos? —se pregunta Gruzinski—. (...) Atribuir un detalle a uno u otro mundo supondría escamotear su carácter compuesto y polisémico”.¹²

Gruzinsky opina que las imágenes creadas por los pintores nativos, en su reinterpretación de los múltiples modelos europeos introducidos por los conquistadores en su afán de combatir la idolatría y las creencias prehispánicas, resultaron mucho más que una amalgama desordenada de estilos. Más bien se inclina por creer que se trazaron sabias alianzas en la apropiación de estas formas separadas de su medio histórico.

En opinión de la investigadora Estrada de Gerlero¹³ las fuentes de inspiración de los murales pudieron haber sido grabados europeos, así como algunos códices.

¹⁰ Donna L. Pierce, “Identification of the Warriors in the Frescoes of Ixmiquilpan”, *Review Research Center for the Arts*, vol. 4, No. 4, 1981, citado por Arturo Vergara Hernández, Op. cit., p.16.

¹¹ Arturo Vergara Hernández, Op. cit., p.87.

¹² Serge Gruzinski, Op.cit., p.147.

¹³ Elena Isabel Estrada de Gerlero, “El Friso Monumental de Ixmiquilpan”, en *Actes du XLII e Congrès International des Americanistes*, vol. X, París, 1976, citado por Arturo Vergara Hernández, Op. cit., p.14.

Según el especialista en culturas de México, Charles David Wright Carr, los murales de Ixmiquilpan representan la Guerra Sagrada Mexica o Guerra Florida (*Xochiyoayotl*). Este concepto establece que en el mundo prehispánico, el Sol requería sangre humana para seguir dando vida al universo. Con esta ofrenda de sangre, el Sol podía triunfar en su lucha cósmica contra los poderes de las tinieblas. Para ello, los guerreros (mexicas) debían tomar cautivos en el campo de batalla, que eran llevados a los templos a donde se les sacaba el corazón. Wright refiere la existencia de un complejo iconográfico relacionado con la Guerra Sagrada que siguió en uso incluso hasta el siglo XVII, a pesar de los esfuerzos de los frailes para extirpar la religión mesoamericana. Este autor identifica una gran cantidad de elementos de la Guerra Sagrada en los murales de Ixmiquilpan: símbolos solares (águilas), símbolos nocturnos y del inframundo (jaguares), el símbolo agua/fuego (*atl tlachinolli*), guerreros, armas e insignias, corazones humanos, sangre, etcétera. A partir de la superposición de la verdolaga (símbolo de Ixmiquilpan) sobre el nopal (símbolo de Tenochtitlán), se expresa la idea de que Ixmiquilpan ha reemplazado a Tenochtitlán, y es ahora el principal apoyo del Sol a quien le ofrenda sangre a través de los guerreros de Ixmiquilpan.¹⁴

Gruzinski acepta esta hipótesis de la Guerra Florida y concuerda con la constatación de abundantes reminiscencias prehispánicas que remiten a la cosmología antigua, pero considera que una búsqueda obsesiva de elementos precolombinos puede conducir a “*excesos interpretativos que terminan por empobrecer la obra al vaciarla de sus otras dimensiones*”¹⁵. Conjuntamente con los combatientes nativos, aparecen otras criaturas de atribución europea, que merecen una explicación. Centauros con escudos, dragones, seres fantásticos, y la abundancia de follaje de acanto, así como los grutescos o romanos, tan de moda para entonces en el viejo mundo, nos evocan el mundo clásico.

Fueron varios los autores que recurrieron a la mitología grecorromana para la interpretación de los murales. Wigberto Jiménez Moreno identificó a la Gorgona en el escudo de uno de los guerreros que muestra el rostro de un personaje de largos cabellos. En base a esta interpretación, Francisco de la Maza sugirió que las pinturas de Ixmiquilpan representaban la leyenda de Perseo, héroe de la mitología griega¹⁶.

Coincidentemente, Gruzinsky cree ver a Perseo que vence a la Gorgona. “*Un altivo guerrero blande una cabeza cortada cuya mirada elude (...) la actitud del guerrero evoca la hazaña de Perseo, que vence a la Gorgona, se apodera de su cabeza erizada de serpientes y la utiliza como un arma contra sus adversarios*”¹⁷ (Imagen 1). No son estos los únicos elementos del mundo mitológico. Los centauros en lucha nos remiten inmediatamente al famoso combate de centauros y lapitas de las metopas del Partenón. Cabezas cuya cabellera se transforma en follaje pueden ser interpretadas como Dafne.

Todos estos episodios —Perseo, la Gorgona, Dafne, Centauros y Lapitas— se describen en las *Metamorfosis*, obra maestra de Ovidio. Cabe destacar que para entonces las obras de este gran poeta latino que circulaban considerablemente en Europa, no lo hacían como antologías de historias fabulosas o leyendas paganas, sino que habían sido reinterpretadas con un sentido moralizante. Se hablaba de un «*Ovidio moralizado*», que desde esta perspectiva, bien podía resultar edificante para la formación de los monjes. “*Perseo representa al hombre de valor, que armándose de prudencia y sabiduría, sabe vencer todos los obstáculos*”, decía el literato veneciano del siglo XVI, Ludovico Dolce¹⁸. La cita de la fábula de Perseo en los murales de Ixmiquilpan funciona como una expresión alegórica de una psicomaquia, de un combate entre las fuerzas del cielo y de la tierra, entre la inteligencia y la materia, la lucha entre el bien y el mal, entre vicios y virtudes, ángeles y demonios. La lucha entre los conversos otomíes y los paganos chichimecas, entre los civilizados y los

¹⁴ David Charles Wright Carr, Op.cit.

¹⁵ Serge Gruzinski, Op. cit, p.149.

¹⁶ Arturo Vergara Hernández, Op.cit., p.12.

¹⁷ Serge Gruzinski, Op. cit., p.153.

¹⁸ Serge Gruzinski, Op. cit., p.160.

nómadas. La virtud, representada por los caballeros de alta jerarquía contra los vicios asociados a las figuras monstruosas.¹⁹

También la fiesta de “moros y cristianos” traída por los evangelizadores, puede ser vista en estas pinturas en su versión mexicanizada. Luego de casi ocho siglos de luchar contra los musulmanes, los españoles habían creado un tipo de enfrentamiento ritual en el que figurantes vestidos de cristianos se oponían a otros vestidos de moros. Estos combates terminaban siempre con el aplastamiento del islam y su conversión al cristianismo. En México, los evangelizadores no dejaron de inculcar a los nuevos conversos el odio hacia el musulmán y el ideal de la cruzada. Para ello difundieron la fiesta de “Moros y Cristianos” toda vez que pudieron.

Vergara Hernández relaciona la danza de moros y cristianos, con las danzas chichimecas en las cuales, éstos pasan a sustituir al musulmán infiel. Según Vergara Hernández “Éstos [los chichimecas], como los moros y los judíos en España, fueron objeto de demonización por parte de los españoles (...) Por ello se escogió a San Miguel Arcángel como patrono, pues éste encabeza la lucha de las fuerzas del bien contra las fuerzas demoniacas en la cosmovisión cristiana”²⁰.

El mural como “dispositivo”

Las diferentes interpretaciones realizadas por los investigadores, no siendo necesariamente excluyentes, me llevan a plantear la hipótesis de que el mural actuó como “dispositivo”, en el sentido *foucaultiano*. En palabras del filósofo italiano Giorgio Agamben, el dispositivo abarca “*el conjunto de instituciones, procesos de subjetivación y reglas, en cuyo seno las relaciones de poder se concretan*”²¹. En este sentido podemos considerar al mural como un campo, una manifestación simbólica, en la que se disputan las tensiones y pujas de poder entre otomíes y sus evangelizadores.

Tal como lo expresara Foucault “*el dispositivo era de naturaleza esencialmente estratégica: esto supone que allí se efectúa una cierta manipulación de relaciones de fuerza, ya sea para desarrollarlas en tal o cual dirección, ya sea para bloquearlas, o para estabilizarlas, utilizarlas. Así, el dispositivo siempre está inscrito en un juego de poder, pero también ligado a un límite o a los límites del saber, que le dan nacimiento pero, ante todo, lo condicionan*”²².

Desde esta perspectiva el carácter de “dispositivo” del mural es innegable. En él los bandos, dominados y dominantes, articulan sus estrategias conforme sus propios intereses, tensando el límite de lo ortodoxo y convencional.

La defensa del carácter polisémico del mural que realiza Gruzinski, es compatible con esta idea del mural como dispositivo, ya que en él son múltiples las significaciones atribuidas, que inclusive pueden responder a intereses contrapuestos, pero no por ello mutuamente excluyentes. Es decir, bien pueden estar representados elementos de una guerra florida, al tiempo que se exalta una o varias psicomaquias. En otras palabras, es posible que a la vez que los otomíes reivindicaban sus propias creencias, los monjes los indujeran a adherirse a su propia causa contra los nómadas rebeldes.

Por ejemplo, el recurso de la fábula pudo haber constituido un tipo de estrategia empleada por los *tlacuilos* en su confrontación ideológica. Este género, admitido por los cristianos por el sentido alegórico comúnmente asignado, permitió de manera enmascarada introducir figuras y creencias proscritas por el cristianismo.

Según Gruzinsky los *tlacuilos* habrían tomado en préstamo los personajes de las historias de «Ovidio moralizado» para elaborar una obra mestiza extremadamente refinada. La “indianización” de las fábulas de Ovidio podría estar disimulando intenciones menos dogmáticas. Bajo el disfraz de Perseo,

¹⁹ Elena Isabel Estrada de Gerlero, Op. cit., citado por Arturo Vergara Hernández. Op. cit., p.15.

²⁰ Arturo Vergara Hernández, Op. cit., p. 187.

²¹ Giorgio Agamben, Op. cit.

²² Michel Foucault, *Dits et écrits*, 1991, vol. iii, p. 229, citado por Giorgio Agamben, Op. cit.

modelo de virtud para el mundo occidental, bien podrían estar perviviendo reminiscencias paganas, como la guerra florida, representada en toda su espectacularidad. Para Gruzinsky los *tlacuilos* “*Creaban imágenes mestizas cuya rareza tranquilizadora sumergía viejas alusiones en citas antiguas y en una exuberancia decorativa. Las citas mitológicas eran la contrapartida de una omnipresente iconografía india. El Ovidio indianizado sería por tanto una especie de trampa o un disfraz destinado, por una parte, a disimular mensajes amerindios, y, por otra, a hacer olvidar que la imagen prehispánica no es una aparición en el sentido europeo del término, sino una presencia física producida por los pintores tlacuilos*”²³.

Asimismo, en este juego de poder, la elección de figuras mitológicas pudo haber tenido intenciones reivindicatorias de las propias tradiciones prehispánicas. Bien es sabido que durante el siglo XVI en los ámbitos doctos y artísticos de Europa la invocación a la Antigüedad era un recurso, no sólo frecuente, sino de autoridad. A pesar de la desconfianza de algunos sectores de la Iglesia, los autores antiguos se seguían copiando y citando. Los eruditos del renacimiento habían realizado ingentes esfuerzos por armonizar el mundo antiguo con el cristianismo. Es así como se había impuesto la dimensión alegórico-moral de las representaciones paganas, resaltando su capacidad de expresión simbólica. De esta manera los doctos eclesiásticos habían logrado rehabilitar el pasado pagano del mundo cristiano. En opinión de Gruzinski los *tlacuilos* educados en los ambientes eruditos, en los cuales este pasado antiguo era un referente permanente, habrían recurrido estratégicamente al repertorio mitológico clásico, como forma de reivindicar su propio pasado, equiparándolo a una época más bien precristiana que a un período de tinieblas demoníacas²⁴.

Reafirmando el carácter polisémico del mural, así como su condición de dispositivo como campo de disputa de poder, contraponemos a las estrategias reivindicatorias de los dominados, las estrategias favorables a los intereses propios de la orden agustina.

Es evidente que el carácter amerindio de los murales, no pudo haber pasado inadvertido para los agustinos. Por tanto cabe preguntarse a qué intereses respondería esta connivencia, por la cual los monjes permitieron escenas no sólo de carácter fuertemente bélico, sino donde los protagonistas son fundamentalmente los propios nativos, y donde las referencias a las prácticas prehispánicas de la guerra sagrada, tan perseguidas por los evangelizadores, eran innegables.

Razones políticas podrían proporcionar, al menos en parte, la justificación de tan heterodoxas imágenes. Documentos de la época, como las crónicas del franciscano Sahagún y las del dominico Durán, lanzan gritos de alarma contra la proliferación de mezclas. Denuncian la idolatría a través de la yuxtaposición de elementos paganos y componentes cristianos en las ceremonias religiosas, así como la creación de un conjunto nuevo de creencias *endemoniadas y satánicas inventadas por ellos*. No obstante, a pesar de sus denuncias y quejas, los medios eclesiásticos no parecen compartir las inquietudes de estos dos monjes. Su laxitud puede explicarse en términos políticos. Las órdenes regulares se enorgullecían de haber logrado la conversión de los indios, y en ello basaban la defensa de sus privilegios y de sus posiciones frente a los obispos y al resto de la sociedad colonial en la convicción de su éxito milagroso. Esto derivó en una tolerancia hacia las mezclas y tendencias idolátricas. Según Gruzinski, “*una vez pasado el choque de la conquista, las creencias antiguas se aferraron a los elementos cristianos que se les imponía a las poblaciones vencidas, y esta coexistencia forzada estimuló por todas partes la aparición de mestizajes*”²⁵.

Evidentemente como espacio de lucha de poder, los monjes tuvieron que acceder a ciertas concesiones, para poder utilizar al mural como herramienta de persuasión según los intereses de la propia orden.

Vergara Hernández arroja una hipótesis muy conveniente a los intereses políticos de la Corona, así como a los propios agustinos. Según este historiador el programa de Ixmiquilpan se aleja de

²³ Serge Gruzinski, Op.cit., p.166.

²⁴ Serge Gruzinski, Op.cit., p.174.

²⁵ Serge Gruzinski, Op.cit., p. 337.

objetivos eminentemente evangelizadores, lo cual es evidente dado que no presenta dogmas cristianos, siendo sus fines propagandísticos. Para este autor el templo de Ixmiquilpan se concibió como un lugar dónde exaltar a los otomíes combatientes de la guerra chichimeca. *“La dedicación de Ixmiquilpan a San Miguel Arcángel (general de las huestes celestiales), los murales del templo y los emblemas tallados de la portada corresponden a un programa iconográfico completo cuyo mensaje es la exaltación de la guerra, especialmente el modelo de guerra de la época prehispánica, el cual aparece en la iglesia porque fue útil a los fines expansionistas hispanos que requerían el apoyo de los otomíes y otros grupos sedentarios.”*²⁶ Analizado desde este punto de vista, el mural pudo haber constituido una herramienta de poder para manipular una alianza en pos de la defensa frente a un supuesto enemigo común, los chichimecas, quienes dificultaban la expansión minero-ganadera.

Por su ubicación en la frontera mesoamericana, y por ser uno de los principales núcleos otomí, Ixmiquilpan actuaba como valla de contención entre la Gran Chichimeca y la ciudad de México. Acostumbrados a disponer libremente de sus territorios de caza-recolección, los grupos chichimeca habían dificultado el avance español hacia el norte. Por no tener qué tributar –pues no sembraban ni elaboraban manufacturas–, las órdenes religiosas no habían considerado urgente su evangelización. Sin embargo, esta labor se fue haciendo necesaria como auxiliar en la expansión minero-ganadera al norte de México, fundamentalmente a partir del descubrimiento de los yacimientos de plata en Zacatecas. Además de los ataques a las misiones de la línea fronteriza, los grupos chichimecas arengaban a los naturales ya evangelizados a sublevarse y a volver a sus antiguas costumbres, poniendo en duda el éxito del programa evangelizador. Todo ello contribuyó, según Vergara Hernández, a que los chichimecas fueron estigmatizados de todas las maneras imaginables.

Ciertamente el problema chichimeca fue el más serio obstáculo a la expansión hispana al norte de México. Puso en jaque el proyecto colonizador español, puso en riesgo las empresas mineras, y se constituyó un gran reto para la misión evangelizadora de los agustinos. Indudablemente la iglesia estuvo a favor de la guerra contra los chichimecas. Cuando el virrey Martín Enríquez convocó a los teólogos de las órdenes novohispanas a una junta para preguntar si era lícito hacer la guerra a los chichimecas, todos respondieron que no sólo podía, sino que estaba obligado a ello²⁷.

Por tanto para Vergara *“los murales de Ixmiquilpan forman parte de una campaña de propaganda para movilizar combatientes otomíes a la guerra contra los chichimecas que se oponían a la expansión española hacia el norte de Mesoamérica. Los murales tratan de afianzar ideológicamente a los otomíes en la causa hispana contra los nómadas (...) Las escenas de guerra pretenden también evocar la pugna ancestral entre nómadas y sedentarios en la frontera de Mesoamérica. Los monstruos representan seres demoniacos que luchan en el bando chichimeca, lo que equivale a satanizar a este pueblo (...) Demonizar al enemigo para justificar su destrucción –tal es la principal función del mural del templo de Ixmiquilpan– es un ardid de guerra que ha sido práctica común a lo largo de la historia. De aquí deriva la idea de guerra santa que existe en muchas tradiciones culturales y que como sabemos, era característica básica del catolicismo español del siglo XVI.”*²⁸

Conclusiones

Examinando el recorrido que hemos realizado de las diferentes interpretaciones de los murales de Ixmiquilpan es posible advertir en los murales un importante mestizaje cultural. Una disección de los elementos presentes en el mural en rígidos modelos discriminadores de “lo prehispánico”, y “lo europeo”, diluye la riqueza y complejidad del fenómeno de mestizaje.

Como campo de disputa de poder, es decir como dispositivo *foucaultiano*, es posible advertir la convivencia, en tensión, de estrategias operantes según las fuerzas en pugna:

²⁶ Arturo Vergara Hernández, Op.cit., p. 181.

²⁷ Arturo Vergara Hernández, Op.cit., p. 15.

²⁸ Arturo Vergara Hernández, Op.cit., p. 10, p.187.

- Reivindicación de creencias prehispánicas.
- Reelaboración de concepciones cristianas y moralizantes.
- Reivindicación de un pasado amerindio pagano comparable al pasado precristiano de los europeos.
- Exaltación de psicomaquias.
- Resguardo de los privilegios adquiridos por los pioneros en la evangelización de la zona.
- Exaltación de las cualidades guerreras prehispánicas en pos de los intereses expansivos de los conquistadores.
- Persuasión para lograr una alianza frente a un supuesto enemigo común, los chichimecas.
- Instrumento ideológico de dominación del poder español sobre el mundo indígena.

El mural es un combate, una danza, y lo es también en el sentido alegórico, en la imbricación de estrategias, reivindicaciones, actualizaciones, manipulaciones, reminiscencias, hibridaciones, resistencias, persuasiones, con las que las fuerzas, ora contrapuestas, ora concurrentes, tejieron la trama sobre la cual un tipo de contrato político-religioso-social entre otomíes y evangelizadores se consolidó.

Mientras muchos autores se inclinan por una visión mexicanista a favor de las estrategias de resistencia otomí, y otros insisten en ver al mural fundamentalmente como elemento de dominación español, mi hipótesis es que ambos enfoques no son excluyentes. Pueden convivir en el dispositivo las fuerzas actuantes de las luchas estratégicas de poder entre dominados y dominantes. La complejidad y el carácter polisémico del mural es reflejo de las tensiones sociales, políticas, religiosas, culturales y económicas reinantes en la constitución de dicha realidad histórica.

Bibliografía

AGAMBEN, G. "¿Qué es un dispositivo?", (trad. Roberto J. Fuentes Rionda) *Sociológica*, año 26, número 73, pp. 249-264, mayo-agosto de 2011. Traducción de la edición en francés: Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, Éditions Payot & Rivages, París, 2007. [En línea], <<http://www.revistasociologica.com.mx/pdf/7310.pdf>>

GRUZINSKI, Serge: (1999), *El pensamiento mestizo. Cultura amerindia y civilización del renacimiento*, Barcelona, Paidós, 2007.

VERGARA HERNANDEZ Arturo "Las pinturas del templo de Ixmiquilpan. ¿Evangelización, reivindicación indígena o propaganda de guerra?", 2010, [En línea], <http://es.scribd.com/doc/81480726/Las-pinturas-del-templo-deixmiquilpan-evangelizacion-reivindicacion-indigena-o-propaganda-ixmiquilpan-deguerra>, [18 de mayo de 2012].

WRIGHT CARR, David Charles: "Sangre para el Sol: las pinturas murales del siglo XVI en la parroquia de Ixmiquilpan, Hidalgo", *Memorias de la Academia Mexicana de la Historia, correspondiente de la Real de Madrid*, tomo 41, 1998, pp. 73-103. [En línea], <<http://www.paginasprodigy.com/dcwright/sangre.htm#inicio>>, [18 de mayo de 2012].



Imagen 1 – Guerrero jaguar porta cabeza cercenada y macana. Detrás, un centauro con escudo y arco.

<http://blogchinaco.files.wordpress.com/2012/01/guerrero_jaguar_ixmiquilpan_1.jpg>

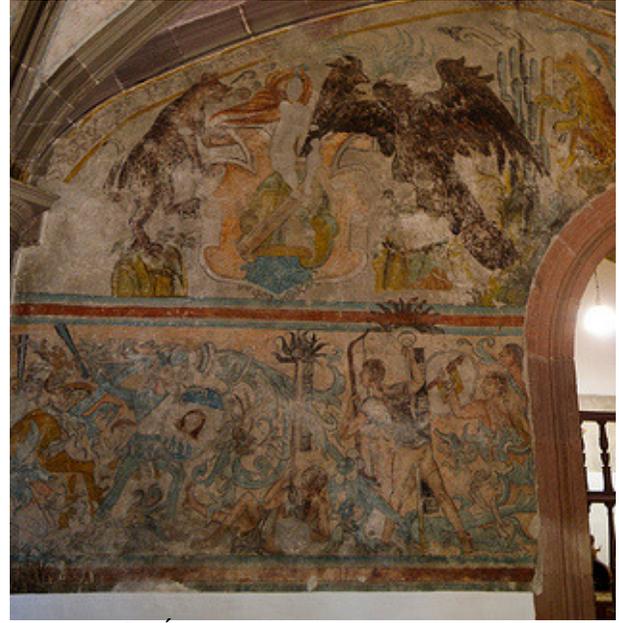


Imagen 2 –Águila flanqueada por jaguares en el tímpano del sotocoro. Lucha de guerreros armados con macanas y escudos contra flecheros chichimecas en friso inferior.

<<http://blogchinaco.files.wordpress.com/2012/01/>>



Imagen 3 – Guerrero coyote emergiendo de un florón, mata a chichimeca. Friso inferior

<http://blogchinaco.files.wordpress.com/2012/01/guerrero_coyote_ixmiquilpan.jpg>