



Apropiación indígena de una imagen de castigo infernal en el convento de Ixmiquilpan (Hidalgo, México)

José Luis Pérez-Flores


Universidad Autónoma de San Luis Potosí, México
<http://dx.doi.org/10.15446/historelo.v12n24.80611>

Recepción: 22 de junio de 2019
Aceptación: 26 de septiembre de 2019
Modificación: 4 de octubre de 2019

Resumen

Este artículo analiza una imagen que es desconocida en la historiografía novohispana del siglo XVI. La figura está ubicada en la bóveda del coro de la iglesia del ex convento agustino de Ixmiquilpan, estado de Hidalgo, México. Frente al anterior vacío surge la pregunta ¿tiene algún significado en específico o es un ornamento? Para responderla, se expone el significado del grutesco, así como algunas reflexiones teóricas sobre las problemáticas de la investigación del arte indígena cristiano del siglo XVI. Se realiza una contextualización de la imagen en el programa iconográfico de la iglesia y su relación con otros conjuntos conventuales de la Nueva España, que se encontraban vinculados con programas iconográficos de castigos infernales, especialmente los ubicados en la frontera norte novohispana. Se discute su relación con grabados e imágenes del arte español del siglo XVI, y la metodología se complementa con el análisis de las relaciones contextuales, la circulación de imágenes y la asociación con fuentes textuales. Por lo anterior se logró identificar el tema y significado de la imagen en cuestión, que conforme al sentido de programa iconográfico del friso alto y el friso bajo, el significado más plausible es la condena a la lujuria mediante serpientes que infligen castigo infernal.

Palabras clave: grutesco; Ixmiquilpan; conventos siglo XVI; mestizaje visual; infierno; lujuria.

*Doctor en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México. Profesor investigador de tiempo completo en la Universidad Autónoma de San Luis Potosí, México. Este artículo es resultado del proyecto de ciencia básica "El Arte Indígena Cristiano en la conformación y expansión de la Nueva España: estudios sobre el arte de frontera septentrional y la identificación de desarrollos regionales." Financiado por el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, México (Proyecto CONACYT 257023). Correo electrónico: luis.perez@uaslp.mx  <https://orcid.org/0000-0002-2786-6934>



Cómo citar este artículo/ How to cite this article:

Pérez-Flores, José Luis. 2020. "Apropiación indígena de una imagen de castigo infernal en el convento de Ixmiquilpan (Hidalgo, México)". *HISTORELo. Revista de Historia Regional y Local* 12 (24): 40-75. <http://dx.doi.org/10.15446/historelo.v12n24.80611>

Indigenous Appropriation of an Infernal Punishment Image at The Ixquimilpan Convent (Hidalgo, Mexico)

Abstract

This article analyzes an image unknown within the novohispanic historiography of the 16th century. The figure is located in the church choir vault at the Augustinian ex-convent in Ixmiquilpan, Hidalgo, Mexico. The void regarding said figure raises a question: Does it hold any meaning or is it merely an ornament? To address it, the meaning of the Grotesque is proposed, along with some theoretical reflections about the issues regarding research of the Indigenous-Christian art of the 16th century. Contextualization of the image is carried out within the church's iconographical program and its relation to other convent ensembles in New Spain, which were linked to iconographical programs of infernal punishment, especially those located along the northern novohispanic border. Its relation to engravings and images of 16th century Spanish art is discussed and the methodology is complemented by analyzing contextual relations, circulation of images and association to written sources. Based on the latter, it was possible to identify the subject and meaning of the image in question, which according to interpretation of the iconographical program of the upper and lower friezes, the most plausible meaning is the condemnation of lust through serpents which inflict infernal punishment.

Keywords: grotesque; Ixmiquilpan; 16th century convents; visual miscegenation; inferno; lust.

Apropriação indígena de uma imagem de castigo infernal no convento de Ixmiquilpan (Hidalgo, México)

Resumo

Este artigo analisa uma imagem que é desconhecida na historiografia novohispana do século XVI. A figura está localizada na abóbada do coro da igreja do ex-convento agostiniano de Ixmiquilpan, estado de Hidalgo, México. Perante a anterior lacuna surge a pergunta: tem algum significado em específico ou é um ornamento? Para responder, é exposto o significado do grotesco, assim como algumas reflexões teóricas sobre as problemáticas da pesquisa da arte indígena cristã do século XVI. É realizada uma contextualização da imagem no programa iconográfico da igreja e sua relação com outros conjuntos conventuais da Nova Espanha, que se encontravam vinculados com programas iconográficos de castigos infernais, especialmente os localizados na fronteira norte da Nova Espanha. É discutida sua relação com gravuras e imagens da arte espanhola do século XVI, e a metodologia se complementa com a análise das relações contextuais, a circulação de imagens e a associação com fontes textuais. Pelo anterior foi possível identificar o tema e significado da imagem em questão, que conforme o sentido do programa iconográfico do friso alto e do friso baixo, o significado mais plausível é a condena à luxúria mediante serpentes que infligem castigo infernal.

Palavras-chave: grotesco; Ixmiquilpan; conventos século XVI; mestiçagem visual; inferno; luxúria.

Introducción

El arte indígena cristiano nos legó una extraordinaria cantidad de pintura mural en los conventos de la Nueva España del siglo XVI; Constantino Reyes Valerio (1989, 10) calcula que entre 200 y 300 mil metros cuadrados. Destaca la pintura mural de grutesco¹ caracterizada por la presencia de formas vegetales que se extienden por medio de roleos ya sea en cenefas pequeñas o de tamaño monumental, en donde los tallos vegetales y hojas se fusionan con animales y humanos, generando personajes híbridos, con mezclas fantásticas (Chastel 2000, 25; Fernández 1979; García 2001, 108-112). En varios de estos grutescos los indígenas dejaron huellas de su actividad artística; la participación de los nativos fue crucial para la edificación y decoración de los conjuntos conventuales novohispanos, pues como bien dice Constantino Reyes Valerio (2000, 140), “Sin el concurso de frailes e indios, en doloroso abrazo, no se hubieran edificado los 310 conventos que cita Fray Gerónimo de Mendieta, ni los centenares de pequeños templos”. Los indígenas participaron desde labores sencillas como el acarreo de materiales, hasta en actividades altamente especializadas como la pintura mural.

Dentro de las ordenanzas para las artes y oficios, los nativos sufrieron varias restricciones para ejercer el oficio de pintor; sin embargo, disfrutaron de autorización para —previamente examinados por las autoridades competentes— trabajar pintura de Romano² (Toussaint 1965, 220-223). La importancia de la participación indígena en la pintura conventual fue tal que “[...] durante los primeros treinta años que siguieron a la Conquista, el monopolio de las actividades artísticas estuvo acaparado por los indios, dirigidos por un pequeño grupo de españoles” (Victoria 1986, 57). A pesar de

1. El grutesco surgió con el descubrimiento de la antigua mansión del emperador romano Nerón —conocida como la *Domus Aurea*—, la cual estaba decorada con pintura mural en la que predominaban personajes fantásticos de carácter antropozoofitomorfo. Estas imágenes recibieron una entusiasta acogida entre los artistas del Renacimiento, pues por primera ocasión tuvieron ante sus ojos pintura romana auténtica, de la que se conocía muy poco en la segunda mitad del siglo XV. Los grutescos tuvieron una fervorosa acogida por parte de algunos pintores como Rafael quien decoró las estancias vaticanas inspirándose en los diseños de la *Domus Aurea* (Chastel 2000; Estrada 2004, 157).

2. En la documentación española y virreinal los grutescos eran denominados *pintura de romano* (Fontana 2011, 51; Toussaint 1990, 66).

lo mencionado en la cita anterior, es muy difícil detectar la huella de los pintores indígenas en los grutescos novohispanos, pues como señala María Concepción García Sáiz (1998, 294): “El mayor o menor grado de perfección alcanzado en el resultado final de estos productos artísticos, no tiene que ver con su carácter indígena, sino con la mayor o menor intensidad de su formación técnica y de su capacidad artística”.

Antes de la llegada de los españoles, al menos en Tenochtitlan, existían escuelas en donde era impartida la formación en los oficios que actualmente se denominan arte. A la llegada de los españoles los frailes establecieron escuelas conventuales, la más famosa de todas fue la escuela adjunta a la Capilla de San José de los Naturales, en el Convento de San Francisco el Grande, en la Ciudad de México. En estas escuelas los artistas nativos aprendieron las bases del arte que llegó de España, asimismo los frailes tuvieron interés en conservar las artes nativas que pudieran servir a los fines del cristianismo (Escalante 2010, 135-149; Estrada 2004, 2011; Reyes 2000, 81-128). De manera simultánea, fueron centros de transmisión de los nuevos saberes, así como conservación de elementos de la antigüedad indiana que al entrar en contacto con el cristianismo sufrieron cambios de diversa índole. Los artistas aquí formados fueron mano de obra altamente calificada al servicio de los frailes y de sus comunidades, especialmente como pintores especializados en el género grutesco.

Panorama general de los grutescos novohispanos de manufactura indígena

La historiografía reciente ha producido varios trabajos sobre grutescos novohispanos, una de las investigadoras pioneras del tema fue Isabel Estrada de Gerlero (1973, 1979, 2004).³ Brenda Chávez Molotla (2013, 2018) dedicó su tesis de licenciatura y maestría a este tema, en su trabajo de 2013 realizó un recorrido por la historia del

3. Isabel Estrada de Gerlero publicó en 2011 un libro en donde reúne todos sus trabajos sobre arte indígena cristiano, razón por la que cuando se emplea esta compilación, de la cual sólo se hará referencia al año y no al nombre del trabajo en la bibliografía final.

grutesco, su implantación en el arte novohispano, así como la presencia de algunos patrones en el centro de lo que hoy es México. Para ello visitó una gran cantidad de conventos y realizó comparativas muy sugerentes. Este trabajo tuvo continuidad en su tesis de 2018 en donde identificó algunos grabados que dieron origen a grutescos en varios conventos como Zinacantepec, Epazoyucan, Zempoala, etcétera. Sus aportaciones son sustantivas en la identificación de fuentes visuales.

La identificación de los grabados que sirvieron como modelos visuales para las imágenes indígenas cristianas del arte novohispano, es un camino recorrido por varios investigadores (Monterrubio 2012; Olmedo 2012; Romero 2009; Sebastián 1992; Sebastián, Monterrosa y Terán 1995; Victoria 1986). Ellos realizan importantes avances, pues al conocer la fuente en algunos casos es posible disponer de mayores bases para la interpretación o “lectura” de las imágenes, además, posibilita una mejor explicación de la producción de las imágenes; sin embargo, la búsqueda de fuentes precisas puede imponer límites y concepciones preconcebidas, asumiendo que los pintores son meros productores de obras impuestas, sin participación activa, mano de obra que únicamente reproduce de manera mecánica lo que se les indica.

Esta perspectiva puede provocar que se “desvanezca” la presencia del artista indígena y que únicamente se le reconozca cuando se considera que la realización es defectuosa, inexperta o existen claros indicadores como la presencia de glifos, numerales y diseños de origen mesoamericano. Al respecto María Concepción García Sáiz opina que:

En este terreno ambiguo y a veces pantanoso, es demasiado común identificar la falta de perfección técnica —desde los postulados del arte europeo, insisto— con la autoría indígena y añadirle a esta, además, el calificativo de popular con una fuerte carga descalificadora. **No estaría de más que comparásemos muchas de estas obras, supuestamente populares por la “imperfección” de la mano indígena, con las numerosas obras que, son el mismo grado de imperfección se encuentran regadas por toda España y el resto de Europa** (García 1998, 295. Énfasis del autor).

Dos puntos llaman la atención de la cita anterior: en efecto, la autoría indígena no necesariamente es identificable con la falta de perfección técnica y, algo muy importante, ha hecho falta una comparación sistemática entre el arte europeo y el indígena cristiano.

Desde el otro lado del Atlántico y en el contexto de la discusión del programa iconográfico del friso bajo de la iglesia de San Miguel Arcángel, Ixmiquilpan,⁴ David Charles Wright Carr también señaló la falta de un conocimiento comparativo: “[...] ningún autor ha definido un complejo iconográfico relacionado con la psicomaquia,⁵ presente en el arte del Viejo Mundo plasmado de una manera similar en el friso inferior” (Wright Carr 1998, 90).

Han transcurrido veinte años después de que María Concepción García Sáiz y David Charles Wright Carr hicieran sus respectivos señalamientos, la historiografía especializada ha producido varios trabajos de interés para ese problema. Jesús María González de Zárate y Mariano J. Ruíz de Ael en 1989 publicaron un trabajo en el que analizan la fachada de la Universidad de *Sancti Spiritus*, en el País Vasco. Mostraron que el programa iconográfico dirigido a los estudiantes de Oñate tiene como uno de sus discursos centrales al concepto de la psicomaquia (González y Ruiz 1989, 112-113, 117, 135). El trabajo resulta de mayor interés porque la fachada discutida fue realizada a fines de la primera mitad del siglo XVI, en el contexto del plateresco español; es decir, de la versión ibérica del Renacimiento en la que tuvo un papel destacado la incorporación del grutesco no solo como elemento decorativo, sino como medio expresivo, pues muchos programas iconográficos lo utilizaron como vehículo formal (Fernández 1979, 11; García 2001, 233; Granziera 2011, 45).

Otro trabajo que analiza imágenes grutescas españolas del siglo XVI es el de Felipe Pereda (2000) quien, en su estudio sobre la iconografía de la escalera de los colegios mayores de la Universidad de Salamanca, mostró que la lectura de estas intrigantes imágenes el concepto de la psicomaquia tiene un importante papel. También existen grutescos que carecen de significación y únicamente están restringidos a la función ornamental, situación presente tanto en España (Pereda 2000, 98-99) como en la Nueva España (Fontana 2011, 56-57).

4. Los conventos de Actopan e Ixmiquilpan fueron fundados por Fray Andrés de Mata (Grijalva 1624, 140) entre 1548 y 1550, respectivamente (Estrada 1979, 9). Ambos se encontraban cercanos a lo que fue la antigua frontera entre los chichimecas nómadas del norte y las culturas mesoamericanas del sur.

5. Concepto propuesto en el siglo V d.C. por Aurelio Prudencio y que se refiere a la lucha entre vicios y virtudes en el interior del alma humana. Véase la introducción que hace Luis Rivero García a las obras de Aurelio Prudencio (1997).

En lo que concierne a la investigación del arte novohispano, en 2010 José Luis Pérez Flores realizó comparaciones entre la fachada de la Universidad de Oñate y el friso monumental de la iglesia de Ixmiquilpan.⁶ En 2017 el mismo autor publicó un trabajo de mayor profundidad sobre esta cuestión. Estos dos trabajos tomaron como uno de sus ejes la falta de estudios comparativos entre las imágenes de los indígenas cristianos de la Nueva España del siglo XVI y lo que en ese momento se estaba produciendo en España, situación señalada, con acierto, por García Saíz y Wright Carr.

Escena poco conocida de Ixmiquilpan

Además de investigar cuáles grabados fueron la fuente de las imágenes novohispanas, también es necesario comparar el arte español con el arte indígena cristiano de la Nueva España, analizando las relaciones que cada arte tiene con su contexto cultural y cómo pudieron vincularse, tal y como lo señala Pablo Escalante Gonzalbo:

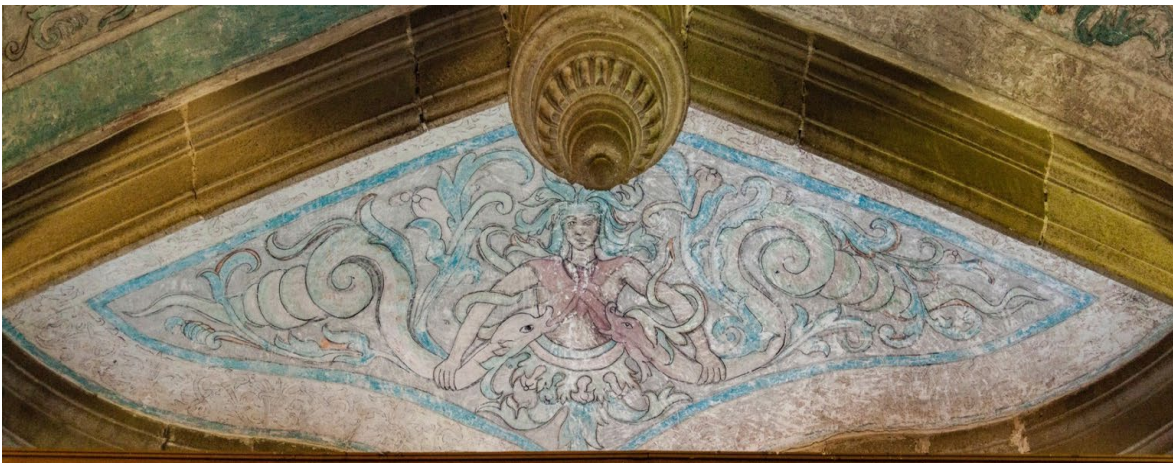
[...] cuando nos encontramos frente a texto e imágenes en un documento indígena colonial que podrían tener influencia de fuentes occidentales, y si no hay otros indicios que nos permitan demostrar la presencia del modelo europeo, es preciso, entre otras cosas, examinar qué características del tópico o la figura, en su contexto europeo original, les hacen propicios para ser utilizados en el contexto indígena novohispano, y qué efecto produciría sobre el significado del texto indígena el traslado de la imagen o tópico (Escalante 2009, 13).

Las pinturas de los indígenas no necesariamente se podrían ajustar al 100 % a los grabados en medida de que existiera la necesidad de adecuar la imagen a

6. La historiografía de Ixmiquilpan es muy amplia. Destacan los estudios tempranos de Abelardo Carrillo y Gariel (1961), Isabel Estrada de Gerlero (1973, 1979), Pablo Escalante Gonzalbo (1999), Serge Gruzinski (1994, 1997, 2000). En fechas recientes la historiografía se ha enriquecido con trabajos como los de Víctor Ballesteros (2000), Arturo Vergara Hernández (2010), José Luis Pérez Flores (2010). El grutesco más investigado es el que está localizado en el friso bajo, se extiende por el testero del nártex y se continua por los muros del lado del evangelio y la epístola. Este grutesco posiblemente fue pintado en la década de 1570, en él están pintadas escenas bélicas que han sido interpretadas como una representación de la psicomauquia o lucha de vicios y virtudes, así como una alusión a la guerra chichimeca (1550-1590).

requerimientos expresivos específicos (Alcalá 2014, 41). En un plemento de la bóveda del coro de la iglesia del ex convento de San Miguel Arcángel de Ixmiquilpan, se encuentra una imagen que no ha sido estudiada y que considero que sufrió varias adecuaciones de carácter indígena. En la figura 1 se puede observar a un personaje grotesco que en lugar de cabellera luce vegetación suelta, de la cintura para abajo su cuerpo está formado de elementos vegetales, con ambas manos sostiene a dos personajes cuyo cuerpo alargado nos recuerda a un par de serpientes, su terminación en espiral sugiere un cascabel grotesco.

Figura 1. Plemento de la bóveda del coro de la iglesia de San Miguel Arcángel, Ixmiquilpan, México⁷



Fuente: CONACULTA-INAH-México. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.

N de A: escena grotesca protagonizada por un personaje femenino.

Las cabezas de estas serpientes se encuentran colocadas en una posición que sugiere el acto de mamar de los senos de la figura antropomorfa, acción que permite identificar el sexo de este personaje. La imagen no es suficientemente clara, se puede notar varias líneas que sugieren que hubo correcciones o repintes en la escena, situación que genera confusión: aparentemente están representados los

7. Esta y las figuras que siguen en adelante se apoyan en fotografías de autor.

contornos de los pechos, pero también una expansión de la cabeza de las serpientes. Una zona de color más oscuro que va del cuello a la boca del estómago puede ser interpretada como un *quechquémitl*, prenda indígena femenina caracterizada por terminar en ángulo, a la manera de una letra V, de forma semejante a como se puede apreciar en la figura 2.⁸ Se desea destacar que en esta imagen existe hibridación entre elementos vegetales, humanos y animales. ¿Será posible localizar un grabado que fuera la fuente visual precisa? Posiblemente lo sea, pero hasta el momento nadie lo ha reportado.

Figura 2. Detalle de la figura 1. Plemento de la bóveda del coro de la iglesia de San Miguel Arcángel, Ixmiquilpan, México



Fuente: CONACULTA-INAH-México. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.

8. El *quechquémitl* posiblemente sea la prenda femenina más antigua, en la zona de estudio (Valle del Mezquital) ha mantenido presencia desde época prehispánica hasta la actualidad (Johnson y Ramírez 2005, 48).

Considero que la imagen tiene varios elementos que muestran la presencia de mano de obra indígena: destacan la presencia de serpientes de cascabel y del *quech-quémítl*, es importante señalar que las serpientes tienen su cabeza de perfil mientras que los ojos son frontales, es decir, en el arte que trajeron los españoles esto es algo completamente anómalo, pues el naturalismo exige que los ojos también estén figurados de perfil; por el contrario, en la plástica indígena se trata de un recurso usual. Los rasgos del personaje grotesco son indígenas y a esto se suma el color de piel moreno, debido a los anteriores elementos, se puede suponer que se está representando a una indígena. La presencia de trazos y zonas de color que revelan correcciones nos indican que posiblemente no se siguió un modelo rígido, pues se elaboraron importantes adecuaciones durante la marcha. No obstante, tampoco se puede afirmar que la imagen fuera realizada sin apoyarse en tradiciones visuales previas, lo cual sería muy inusual, aunque el modelo exacto quizá no exista o no haya sido localizado todavía; como apunta Escalante (2010, 153), siguiendo a Ernest Gombrich, las imágenes tienen una historia porque están basadas en otras imágenes que les precedieron, pero la historia no solo da cuenta de continuidades, sino también de las transformaciones. La historiografía de la historia del arte tiene como una de sus principales tensiones la relación entre el cambio y la permanencia, el análisis de por qué cambian y permanecen las formas artísticas y los procesos sociales asociados con estas, con base en lo anterior se explora la posibilidad de que la imagen en cuestión muestre la permanencia de las tradiciones indígenas —y españolas— así como sus transformaciones.

¿Coatlicue entre otomís?

La imagen en cuestión muestra un personaje que probablemente sea femenino que sostiene a dos serpientes en actitud de succionar o morder sus pechos. Actualmente, en el México rural existe la creencia sobre serpientes aficionadas a la leche humana y de animales como vacas o cabras (Casas 2000, 288-290). La presencia de la idea de las serpientes lactantes en esta zona indígena no resulta inusitada, pues este es

un tema recurrente en los mitos no solo de México, sino del mundo (Paz 2017, 152). Francisco Luna Tavera, en 2007 mediante comunicación personal comentó a quién escribe estas líneas, que el mito de las serpientes lactantes es común en la zona de Ixmiquilpan; no obstante, él interpretaba esa imagen como una representación otomí de la diosa Coatlicue, fundamentaba esta aseveración en el hecho de que se trata de un personaje femenino quien sostiene serpientes y cuyo cuerpo y cabellos está formado por vegetación y frutos. Se analizan éstas dos hipótesis, es decir, la posibilidad de que la imagen se trate de la representación del mito de las serpientes lactantes o la reminiscencia virreinal de la diosa madre mesoamericana.

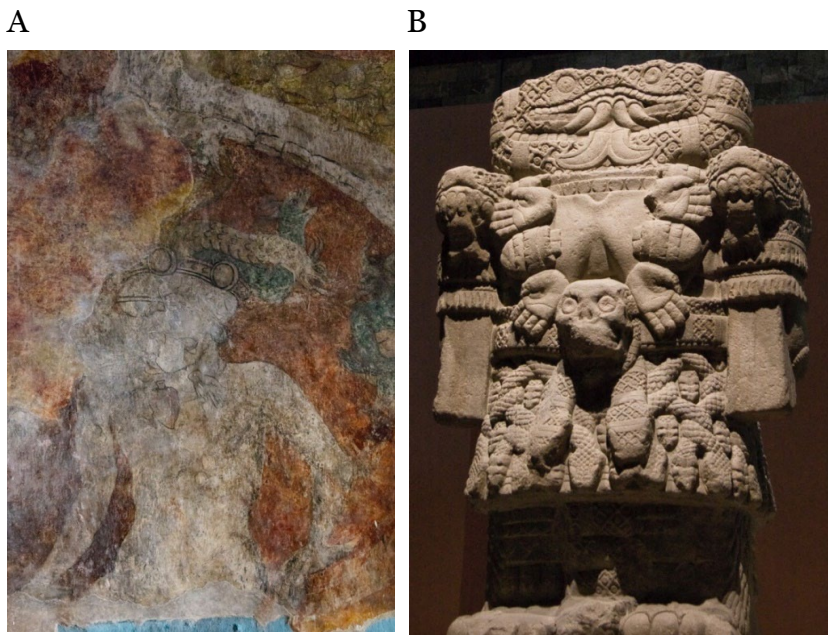
La propuesta de que la imagen del sotocoro de Ixmiquilpan sea una versión otomí virreinal de Coatlicue, a los ojos académicos resulta una afirmación temeraria, pues Ixmiquilpan está localizado en el Valle del Mezquital zona en la que predomina el pueblo otomí, grupo que aparentemente no la tenía como deidad, pues Sahagún no menciona nada sobre un culto otomí a Coatlicue (Sahagún 1985 [1793], 602-605). Por otra parte, en cuanto a sus características formales, la referida imagen de Ixmiquilpan se encuentra muy distante de la representación de la madre de Huitzilopochtli del Museo Nacional de Antropología, pues tiene cabeza humana, sostiene a las serpientes, estas no forman parte de su falda y cinturón, también carece del collar de corazones y manos humanas.

A pesar de estas severas dificultades, dos hechos llaman la atención: en el mito del nacimiento de Huitzilopochtli toda la acción ocurrió en el cerro de Coatepec ubicado dentro del Valle del Mezquital.⁹ Esta cercanía espacial con el mítico Coatepec es muy sugestiva y más aún cuando existe otra imagen más o menos contemporánea a la de Ixmiquilpan y que tiene algunos elementos comunes con la representación más conocida de la diosa madre mexicana. Se refiere a una imagen que se encuentra en el muro del evangelio en la capilla de Xoxoteco, enclavada en la Sierra Alta del estado mexicano de Hidalgo. Esta capilla tiene un programa iconográfico muy parecido al de la capilla abierta adjunta al convento de San Nicolás Tolentino, en Actopan, Hidalgo, México.

9. En 2014 a nivel de prensa se anunció la identificación del cerro del Coatepec por parte del arqueólogo Fernando López Aguilar (Aristegui Noticias 2014; Excélsior 2014).

En la figura 3 se compara un personaje de interés para la presente discusión con la escultura monumental de la Coatlicue en el Museo Nacional de Antropología, México. Donde se aprecia medio cuerpo del personaje en cuestión, su mano izquierda presenta una suerte de garra demoniaca, mientras a manera de collar porta corazones y manos humanas, la cabeza es un diseño difícil de identificar pues no tiene ojos, nariz, boca, más bien se observa una forma alargada de la que salen dos serpientes, posiblemente haya habido más, pero el estado de conservación de la pintura no permite asegurarlo. La carencia de cabeza humana, las serpientes en lugar de cabeza y el collar de corazones y manos humanas (ver figura 4) resultan rasgos muy sugerentes.¹⁰

Figura 3. A. Personaje del muro del evangelio de la capilla de Xoxoteco, en Metztitlan. B. Escultura monumental de la diosa mexicana Coatlicue



Fuente: CONACULTA-INAH-México. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.

N de A: el personaje de la izquierda tiene un collar de manos y corazones humanos, además, de su cabeza emergen serpientes, la Coatlicue también tiene un collar de manos y corazones y en lugar de cabeza dos serpientes de perfil se unen para formar un rostro frontal.

10. Isabel Estrada de Gerlero (2011, 267) menciona a esta imagen como una representación de Lucifer, pero no dice nada sobre la presencia del collar de corazones y manos humanas.

Figura 4. Detalle de la figura 3A del muro del evangelio de la capilla de Xoxoteco, en Metztitlan, Hidalgo, México



Fuente: CONACULTA-INAH-México. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.

N de A: en esta imagen se aprecian mejor el collar y las serpientes que emergen de lo que parece la cabeza.

La imagen de Xoxoteco no es grotesca, pero se encuentra rodeada por cenefas de grutesco; en cambio ayuda a dimensionar la posibilidad de la persistencia del recuerdo indígena de las antiguas deidades y atributos iconográficos mesoamericanos asociados con personajes demoniacos. Esta representación y la de Ixmiquilpan son lejanas entre sí, no mantienen parecido evidente aunque resulta intrigante la posibilidad de que ambas poseen rasgos que pueden atribuirse a la diosa mexicana Coatlicue y que están ubicados en la zona otomí del actual estado de Hidalgo.¹¹ En el caso de Xoxoteco la presencia del collar de corazones y manos

11. Si bien la iconografía de ambos personajes resulta intrigante, por delimitación temática no se ahondará en este trabajo sobre la relación entre ambas imágenes y la presencia de rasgos de la diosa Coatlicue en la iconografía de la región, problemática sobre la que se está analizando en un artículo en específico.

índica la intención de generar una imagen con fuerte carga significativa para los nativos, por esta razón fueron agregaron elementos indígenas que difícilmente se encuentran en grabados europeos.

Circulación de imágenes y el tema de las serpientes lactantes

¿Cuáles podrían ser los antecedentes europeos de la imagen de Ixmiquilpan? Como ya señalé, la fuente visual precisa no ha sido localizada, pero en un grabado novohispano publicado en 1559 se puede apreciar (ver figura 5) un parecido cercano con la imagen estudiada y también se observa diferencias notables, a pesar de ellas vale la pena la comparación puesto que ayuda a arrojar luz sobre la composición que es objeto del presente estudio.

Figura 5. Detalle de la portada del Vocabulario en lengua de Mechuacan



Fuente: por Fray Maturino Gilberti, publicada en 1559 (Romero 1948, 19).

Las semejanzas son las siguientes: se trata de una escena de tres personajes, uno es un sujeto femenino con cuerpo vegetal de la cintura para abajo, los otros dos personajes tienen cuerpo de serpiente y cola fitomorfa. Es diferente de la imagen de Ixmiquilpan porque la posición de los personajes serpentiformes está invertida,

tienen cabeza humana que no hace contacto con la mujer grutesca, ella se cubre los senos con sus colas y los personajes serpentinos tienen alas. Esta imagen se puede considerar como una variante del esquema de la mujer con serpientes en los pechos. Por lo tanto, pueden existir otras variaciones que formarían parte de una serie de imágenes. Tomo como punto de partida esta hipótesis para estudiar otra imagen muy cercana a la del sotocoro de Ixmiquilpan y que sugerentemente está localizada en el trascoro de la catedral de Ávila, en España.¹² En la figura 6 se aprecia que las dos imágenes anteriores son muy cercanas a esta: Se puede distinguir dos serpientes en el *aparente* acto de lactancia las cuales tienen su boca sobre los pechos de un personaje alado cuya zona media-inferior de su cuerpo está formado por hojas de acanto, mientras que tanto a la izquierda como a la derecha vemos a dos personajes con cuatro pares de alas: tienen un par en la espalda y un par en el pecho, pero estas están flexionadas o resguardadas.

Figura 6. Detalle del trascoro de la Catedral de Ávila



N de A: por arriba de la escena de la presentación en el templo.

12. El trancoro es una obra plateresca que ha sido comparada con un retablo en piedra. Es obra de Juan Rodríguez y Lucas Giraldo, fue realizada en la década de 1530 (Benito 2011, 155).

Las tres imágenes se encuentran relacionadas pues forman parte de una serie de representaciones grutescas de sujetos femeninos asociados con personajes serpentiformes, siendo las de Ixmiquilpan y Ávila imágenes muy cercanas en cuanto a forma y tema. En la figura 7 se aprecia una comparación: los parecidos son evidentes, pero difícilmente se podría asegurar que la imagen de Ixmiquilpan deriva de la de Ávila, cómo ya se indicó, lo más plausible es que exista una serie de imágenes con variaciones de este mismo tema en iglesias de España (Paz 2017, 152) así como grabados que hicieron posible la circulación de las imágenes de mujeres con serpientes, tema centenario en el arte europeo.

Figura 7. A. Detalle del trascoro de la Catedral de Ávila. B. Plemento de la bóveda del coro de la iglesia de San Miguel Arcángel

A



B



Fuente: Ixmiquilpan, en el Estado de Hidalgo, México. CONACULTA-INAH-México. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Durante el Románico y el Gótico las mujeres con serpientes en los pechos fueron representadas con gran profusión (Paz 2017, 152). Esta dilatada presencia muestra una amplia circulación de ideas y formas, así como también es un testimonio de permanencia y cambio. En el caso de las artes plásticas, seguramente pasó al Nuevo Mundo mediante grabados, pero, aunque falten algunas piezas de este rompecabezas no se puede renunciar a la discusión académica con los elementos disponibles. En este contexto se quiere subrayar que en la historiografía mexicana no son frecuentes las comparaciones directas entre imágenes novohispanas y españolas, situación que ya señaló Paula Mues en el caso de la investigación de las pinturas novohispanas “[...] cuando al intentar explicar sus características plásticas particulares se les aleja de las pinturas españolas de la época [...]” (Mues 2008, 11). Este alejamiento mencionado por Mues tiene varias décadas, de manera temprana, José Moreno Villa mencionaba en 1948 que “[...] noté que los mexicanos interesados por su arte preferían que el europeo les señalase las diferencias, no las analogías [...]” (Moreno 1948, 9). Por esta tendencia historiográfica, son escasas las comparaciones entre pinturas de ambos lados del Atlántico, en los estudios comparativos los grabados ocupan un lugar privilegiado, no obstante, creo que a falta de grabados que muestren cuál fue el modelo preciso para la imagen del sotocoro de Ixmiquilpan, la comparación entre dicha composición y sus equivalentes en España son necesarias.

¿La imagen del trascoro de Ávila puede referirse al mito de las serpientes lactantes? Al parecer esta creencia no existía en las culturas prehispánicas y llegó por vía de España:

Se dice que cuando una mujer está amamantando, la serpiente llega y mama de sus senos, mientras mete la cola en la boca del niño para entretenerlo. Esta acción, imposible para cualquier serpiente, pues no tienen labios flexibles para mamar y no pueden tomar leche porque enferman, se ha atribuido a muchos tipos de serpientes en México, y la superstición fue traída por los españoles (De la Garza 1984, 281).

La imagen de la bóveda del coro de la iglesia de Ixmiquilpan se puede suponer que es contemporánea al friso bajo, en cuanto a que tiene una paleta cromática semejante, así como la presencia de manos indígenas, según quedó asentado páginas atrás. Por consiguiente, se puede indicar que es del último tercio del siglo XVI. Por su parte, la imagen de Ávila fue entallada en la década de 1530 y previa a esta existen otras imágenes de mujeres

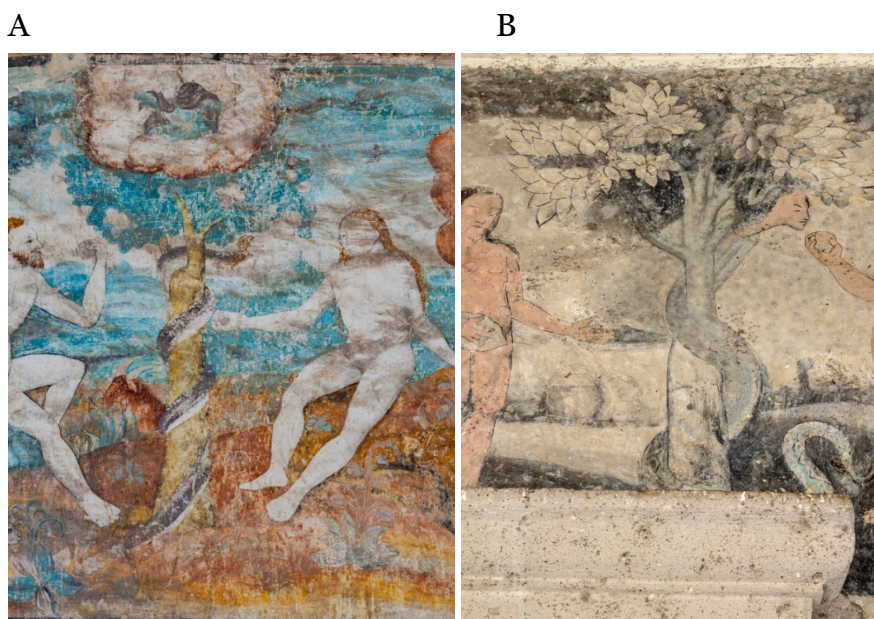
con serpientes que tienen su boca en los senos. ¿Las imágenes del románico y el gótico qué representan? Como menciona Luis Huerta Huerta, iconográficamente la asociación entre la mujer y la serpiente es muy antigua, proviene del imaginario clásico: “Leclercq Kadaner situó el origen de este modelo iconográfico en las representaciones clásicas de Gea, la Tellus, o Madre Tierra de los romanos, que era mostrada amamantando a todas las criaturas [...]” (Herrero 2016, 109-112; Huerta 2006, 93-94). Durante la Edad Media esta fórmula fue adaptada para representar a la lujuria y su castigo, situación por la cual las serpientes y criaturas que antaño eran amamantadas ahora son agresoras pues: “[...] el elemento activo se invierte y la mujer ya no amamanta a los animales, sino que estos atacan sus partes más sensibles” (Huerta 2006, 93-94). Iconográficamente, cambió el significado de las imágenes, pero en el ámbito popular se mantuvo el mito de las serpientes lactantes. La iconografía medieval de la mujer con serpientes en los senos servía para representar el castigo por la lujuria. Es posible que los personajes alados de Ávila no sean angelitos sino *puttis*, es decir, servidores de Cupido y Venus, los *puttis* pueden representarse de manera híbrida (García 2001, 120) con elementos animales y humanos, como en el caso del grabado de la figura 4. Su asociación con el amor y el erotismo compagina con la idea del castigo por la lujuria, así como con el carácter grotesco de la escena del trascoro de Ávila y el sotocoro de Ixmiquilpan.

En la imagen de Ixmiquilpan no están representados *puttis*, pero las serpientes ocupan un lugar prominente en la composición, estos ofidios, desde el enfoque cristiano, tienen una carga moralizante muy poderosa, pues se asocian con el peligro, la perdición, el castigo y la lujuria; son reptiles incontrolables, imposibles de domesticar por lo cual producen gran temor (Montes y Barcia 2017, 202-205). ¿Existen imágenes de serpientes en el arte indígena cristiano novohispano que confirmen esta idea? En el convento franciscano de Atlihuetzia, en Tlaxcala fue pintada una imagen muy reveladora. Berenice Alcántara Rojas (1998) la estudió a la luz de unas cartelas explicativas en náhuatl (Alcántara 1998, 71) y de un texto del franciscano fray Ioan Baptista. Ambos se refieren a una historia edificante —un *exempla*— sobre Valentín de la Roca, personaje que no quería oír misa, pronunció en vano el nombre de Dios, se confesaba de manera incorrecta y comulgaba a pesar de encontrarse en pecado

(Alcántara 1998, 82). El demonio como castigo adquirió forma de serpiente para enroscarse en el cuerpo y cuello de Valentín de la Roca para así darle muerte.

También hay escenas de serpientes asociadas con mujeres en la capilla abierta del convento de San Nicolás Tolentino, Hidalgo, México. Aquí fueron pintadas dos escenas que resultan de interés para este trabajo: en la primera se narra el pecado original provocado por la serpiente, que en realidad es el demonio disfrazado; conforme al relato bíblico, ella instigó mediante engaños a la desobediencia de la humanidad, pues Eva y Adán comieron del fruto prohibido. La serpiente en su identidad demoniaca era vista como un enemigo de la humanidad, este mismo tema lo retomaron los pintores de los muros de la portería del convento agustino de Cuitzeo en donde también está representado el pecado original (ver figura 8). Cabe destacar que en ambos casos el rostro del ofidio parece el de una mujer.¹³

Figura 8. A. Detalle del testero de la capilla abierta de Actopan, Hidalgo, México. B. Detalle de la pintura mural de la portería del convento de Cuitzeo, Michoacán, México



Fuente: CONACULTA-INAH-México. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.

N de A: en ambos casos la serpiente está representada con rostro de mujer.

13. Para el caso de Actopan Estrada (2011, 263) ya había mencionado que la serpiente tiene cara de mujer.

En la otra escena, ubicada en el lado de la epístola de la capilla abierta, varios personajes arden en el infierno, aquí una mujer tiene su cuerpo rodeado por el de una serpiente (Estrada 2011, 266) que castiga a la mujer, recordando vagamente a la pintura del convento de Atlihuetzia. Observando con detenimiento la imagen, se puede apreciar que la cola de la serpiente está en la entrepierna de la mujer, y lo que muy probablemente sea su cabeza está en la zona del pecho, justamente mordiendo un seno, la imagen está muy deteriorada, pero en el detalle de la figura 9 es posible advertir los elementos descritos.

Las imágenes de Actopan e Ixmiquilpan son más o menos contemporáneas, pues fueron pintadas en el último tercio del siglo XVI, Atlihuetzia también es del siglo XVI al igual que Cuitzeo. Lo anterior indica que el tema de la serpiente como causante de la expulsión del paraíso y como castigadora se encontraba extendido en varias zonas de la Nueva España y era algo común al arte indígena cristiano, especialmente en la región de la frontera norte, en donde abundan representaciones de castigo infernal como en los establecimientos religiosos de Actopan, Xoxoteco y Cuitzeo. El contexto infernal de la mujer con la serpiente mordiendo su pecho, en la capilla abierta de Actopan, dificulta que se piense en ella como una mujer dando de mamar a la serpiente, más bien indica castigo, tormento y no maternidad.¹⁴

14. Isabel Estrada de Gerlero (2011, 266) identificó a esta mujer como una alegoría de la lujuria, sin embargo, no mencionó el detalle de que la serpiente muerde uno de sus pechos.

Figura 9. Detalle del muro de la epístola, capilla abierta de Actopan, Estado de Hidalgo, México



Fuente: CONACULTA-INAH-México. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.

N de A: sobre el cuerpo de una mujer se enrolla una serpiente que pasa por la entrepierna de la mujer y muerde uno de los senos del alma atormentada.

La mujer, las serpientes y la lujuria

¿Existirán unos referentes textuales y visuales para las serpientes lactantes en el siglo XVI novohispano? No fue posible localizar información al respecto; sin embargo, existe un trabajo en el que se recoge en el relato de una mujer castigada con serpientes que le muerden los senos, debido a que incurrió en el pecado de la

lujuria. El citado *Confessionario en lengua mexicana y castellana. Con muchas advertencias muy necesarias para los confesores* de fray Ioan Baptista,¹⁵ presenta varios *exemplas*,¹⁶ el religioso narra la historia de una mujer que fue condenada al infierno por haber recibido la absolución sin haber confesado que había cometido incesto. Dos frailes fueron testigos de la falsa confesión de la mujer, en donde observaron que salían sabandijas de su boca, mismas que luego regresaron cuando la mala mujer no confesó que había tenido relaciones sexuales con un pariente. Al día siguiente la buscaron y descubrieron que había muerto, por esta razón rogaron a Dios para que les permitiera saber qué había ocurrido con la mujer.

[18] Lo consintió Dios, escuchó con benevolencia sus súplicas, para que todas las personas [de] allí saquen provecho [y] de allí tomen cordura; durante tres días rezaron los sacerdotes [y] les hizo ver, les mostró, a la mujer perversa [que] anda estando sobre una gran [24r] mazacohuatl, la tzitzímitl coleletli, la que mucho espanta a la gente, la que sorprende a la gente, la que hace tiritar a la gente y la que hace entumecer, la que mucho hacía padecer, la mataba de cansancio.

[19] En todas partes de su cabeza muchas lagartijas de fuego o comadrejas de fuego, coatíes de fuego y zorrillos de fuego, muy venenosos, babosos, resbaladizos y que matan a la gente, la asaban la mordían y la cortaban con los dientes (Alcántara 2005, 409-411).

Ante la pregunta expresa de qué significaban sus penas —las alimañas que la atormentaban—, ella —según el texto en náhuatl— les explicó que las lagartijas de fuego que lastiman su cabeza son en castigo por su afán de heroseamiento “[...] para que me miraran con alegría los otros” (Alcántara 2005, 413). Después de una larga exposición en donde explica sus pecados llega a un punto de mucho interés para el análisis de la imagen de la mujer con las serpientes:

15. En donde el fraile recogió el trabajo de otros autores y los presentó como propios (Alcántara 2005, 386), hecho que no debe ser valorado a la luz de los criterios actuales que lo asumirían como un plagio, pues en esa época era un procedimiento común.

16. El más extenso de ellos escrito en nahual, del cual Berenice Alcántara Rojas realizó una traducción al español.

[36] Las negras serpientes tecuhtlacozauiqui, que afligen a la gente, rodean y ciñen mi cuello [26v] ellas mucho me estrujan con dolor, ellas mucho me oprimen y me muerden los senos, me despedazan los senos y me pellizcan los senos, me chupan los senos; con ello con castigada, con ello mucho soy hecha padecer, por causa de mucho quise, mucho me di al oficio, no hubo vergüenza, no hubo pena ante los no buenos, los no rectos tocamientos y mis abrazamientos; también mucho alegré suciamente a la gente cuando me cogían los senos, me agarraban los senos mis perversos amigos, mis compañeros de pecado (Alcántara 2005, 415).

Como puede apreciarse, en esta cita existe clara alusión a la lujuria, a las acciones sexuales trasgresoras, pecaminosas. Además, el relato bien podría ser una descripción de la escena de Ixmiquilpan. Según el *exemplum*, las serpientes son un tormento porque ella permitió tocamientos lujuriosos, la asociación entre las serpientes y la lujuria se argumenta párrafos más abajo, en donde se afirma que la serpiente sobre la que va montada le quema los muslos y la zona de la cadera, es decir, los genitales “[...] por causa del deseo hacia otros, el abrazamiento y el amancebamiento, la sucia alegría, [la] lubricidad” (Alcántara 2005, 415).

Este texto arroja luz sobre el significado de la imagen discutida y da un giro inesperado: la escena es una alusión al castigo a las mujeres que cayeron en el pecado de la lujuria. Esta interpretación concuerda con la lectura de algunas escenas del friso alto y del friso bajo. En el primer caso, Pablo Escalante Gonzalbo (1999, 36) señala que una cabeza decapitada, junto con un alfanje y una rodela, representan a Holofernes decapitado por Judith, es decir, un rey muerto por su lujuria (ver figura 10). Como se explicó en la nota 3, una de las lecturas más aceptadas del friso bajo, asegura que se trata de una psicomaquia, en donde luchan vicios y virtudes, pero al parecer el pecado que mejor se ha identificado es el de la lujuria (Pérez 2017).

Figura 10. Detalle del friso alto de la iglesia de Ixmiquilpan, Hidalgo, México



Fuente: CONACULTA-INAH-México. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.

N de A: entre el hipocampo y el arco se aprecia la cabeza decapitada de un rey, tiene los ojos cerrados a la usanza indígena para indicar la muerte, por debajo de la cabeza cercenada están representados un alfanje y una rodela.

La anterior glosa concuerda con las lecturas sobre imágenes parecidas en España, este tipo de escenas de mujeres con serpientes aparentemente lactantes son generalmente interpretadas como una alusión al pecado de la lujuria (Herrero 2016, 71, 101, 104,109; Paz 2017, 152). La férrea condena a la lujuria se explica porque en el arte cristiano medieval la lujuria era considerada como el más terrible de los pecados:

La espiritualidad monástica consideró los vicios de la carne como el principal pecado que acechaba al hombre y proyectó hacia ellos los más grandes anatemas. La diatriba eclesiástica contra las pasiones bajo-corporales se convirtió en una constante a lo largo de la Edad Media con el fin de imponer un comportamiento moral tendente a una sexualidad dirigida exclusivamente hacia la procreación dentro del matrimonio (Huerta 2006, 93).

Durante el siglo XVI la condena a la lujuria se mantuvo en España, el humanismo y la introducción de nuevos parámetros artísticos durante el plateresco y estilos subsecuentes no significaron una renuncia a los ideales de control sexual, pueden encontrarse abundantes condenas en autores como Juan Pérez de Moya, quien afirmó que los hombres que aman a la lujuria son ciegos (Pérez de Moya 1673 [1585], 84). En varios programas iconográficos está denostada la lujuria, tal es el caso de la fachada plateresca de la Universidad de Sancti Spiritus, en el País Vasco (González y Ruiz 1989), así como la famosa escalera de los Colegios Mayores de la Universidad de Salamanca (Pereda 2000, 84).

A partir de las anteriores consideraciones se propone, como interpretación hipotética, que la imagen de la mujer de la bóveda del coro de Ixmiquilpan no hace referencia al mito de las serpientes lactantes, sino que su significación está ligada con la idea de la psicomaquia del friso bajo, en la que combaten vicios contra virtudes; también está concatenada con la condena a la lujuria del friso alto. En el friso bajo existe una notable participación indígena, que se evidencia tanto en los temas de guerreros ataviados a la usanza indígena mesoamericana luchando contra monstruos grutescos y chichimecas, así como en recursos gráficos tales como la presencia de ojos frontales en imágenes de perfil, la utilización de elementos propios de la tradición indígena como las diademas de mando —xihuitzolli—, presencia de glifos toponímicos, hipercorrección en la proporción del cuerpo humano.¹⁷

En la imagen de la bóveda del coro el personaje femenino tiene color de piel moreno, está ataviado con lo que parece un *quechquémitl*, las cabezas de las serpientes grutescas fueron pintadas de perfil mientras que sus ojos están representados de manera frontal. Indudablemente los pintores indígenas representaron a una mujer nativa, presumiblemente sufriendo el castigo por actos lujuriosos. Una escena relacionada con el tema de la tención carnal está localizada en la capilla de Santa María Xoxoteco, no muy lejos de Ixmiquilpan, aquí, según Juan Benito

17. Pablo Escalante Gonzalbo (1998, 245) propuso este concepto para señalar la tendencia indígena a prolongar el tronco y las extremidades de los personajes para distinguirse del arte prehispánico en el que las proporciones iban de 2.5 a 3 cabezas por cuerpo.

Artigas Hernández (1979, 65) fueron pintados cuatro personajes —dos indígenas y dos españoles—. En la figura 11 se muestra un detalle en donde se aprecia a dos mujeres, una española y otra indígena, la escena es interpretada por Artigas Hernández (1979, 66) como la tentación que atenta contra el matrimonio y por Estrada de Gerlero como una escena de adulterio (2011, 270), es decir una tentación basada en la lujuria, la mujer nativa es morena y viste un Huipil, prenda propia de las mujeres indígenas de los grupos de cultura mesoamericana.

Figura 11. Detalle del lado del evangelio de la capilla de Xoxoteco, Hidalgo, México



Fuente: CONACULTA-INAH-México. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.

N de A: de izquierda a derecha se aprecia a una mujer española seguida por una indígena, ambas se distinguen por el tipo de indumentaria, así como por su color de piel y cabello. Ambas están siendo tentadas por demonios que les señalan la dirección en donde se encuentran un hombre indígena y otro español.

Resulta sugerente que la mujer de Ixmiquilpan porta una prenda indígena —el *quechquémitl*— que apenas cubre el pecho siendo agredida por las serpientes quienes atacan sus senos, acción ante la cual ella trata de alejar de su cuerpo a las sabandijas que le infringen dolor. Es una escena de castigo relacionada tanto con el friso bajo y

alto de la misma iglesia, así como con los castigos del infierno en la capilla abierta de Actopan y con los ciclos de tentaciones de la capilla de Xoxoteco. Todos estos lugares se encontraban emplazados en la frontera norte de la Nueva España, en una zona de difícil de evangelización durante las etapas tempranas de la conversión; entre 1550 y 1590 muy cerca de allí se suscitó el conflicto conocido como la guerra chichimeca por lo que era una región en donde urgía reforzar los mecanismos de control ideológico mediante el miedo a las penas de infierno, castigos eternos para aquellos que no siguieran la conducta enseñada por los evangelizadores, entre los cuales estaba un código de moral sexual que prohibía la poligamia prehispánica y les imponía vestimentas que cubrían una gran parte de su cuerpo, condenando la desnudez y todo aquello que fuera considerado contrario a la doctrina cristiana.

Conclusiones

La historiografía de los grutescos de Ixmiquilpan se ha centrado en el friso bajo, en donde fue abordado el tema de la guerra en su doble vertiente de representación de la psicomaquia y el conflicto con los chichimecas. Sin embargo, además del friso bajo también existe pintura mural en el friso alto, las capillas perimetrales, la sacristía, la bóveda del presbiterio y en la bóveda del coro; en este último lugar entre sus plementos está localizada una imagen que había pasado desapercibida y que en primera instancia pareciera un grutesco meramente decorativo. En una primera aproximación se mostró que se trata de una mujer indígena cubierta con un *quechquemitl* y que sostiene dos serpientes que están prendidas de sus senos. Como primera hipótesis se partió de la posibilidad sobre la figuración del mito de las serpientes lactantes, presente en la zona en donde está localizada la zona de Ixmiquilpan, pero que no es de origen indígena, sino que llegó a este lado del atlántico por vía de España. No existen ejemplos de iconografía de serpientes lactantes en conventos del siglo XVI en la Nueva España, pero sí se dispone de varios casos de mujeres asociadas con serpientes, ya se trate de Eva tentada por el ofidio, o de almas castigadas.

También se exploró la sugerencia de Francisco Luna Tavera, apasionado investigador de la cultura otomí quien propuso que puede tratarse de una representación novohispana de la diosa Coatlicue. Si bien pareciera que carece de fundamentos, se evidenció que en la capilla de Xoxoteco sí existe una imagen que tiene algunos rasgos iconográficos de la diosa madre. Sin embargo, no se trata de una imagen que tenga por objetivo rehabilitar la veneración de las antiguas deidades, muy por el contrario, el propósito es condenar los cultos antiguos mediante la demonización de los dioses. De acuerdo con esta lógica no sería tan sencillo que se colocara intencionalmente una representación de la deidad en el interior de la iglesia del convento, argumento fortalecido por la presencia de imágenes análogas en la Nueva España y en España. Las características que podrían aproximar la imagen en cuestión a la concepción indígena de la diosa de la tierra se explican como atributos propios del grotesco. No obstante, la cuestión queda abierta a futuros análisis.

Gracias a la consulta del texto de Ioan Batista traducido por Berenice Alcántara Rojas fue posible advertir el verdadero significado de la imagen: se trata de una mujer que recibe un castigo infernal mediante dos serpientes que muerden sus senos. Pero esta imagen deriva de una serie de representaciones que tiene variables considerables pero que muestran como constante a una mujer con dos serpientes asociadas con sus pechos. Se presentó una comparativa entre una escena parecida en el interior de la catedral de Ávila, España, así como un grabado de un impreso novohispano. No fue posible localizar la cabeza de esta serie ni el grabado que dio origen a la escena de Ixmiquilpan, pero la comparativa entre las imágenes de España y la Nueva España, permitió establecer una mejor comprensión de las representaciones del castigo de la lujuria, así como una historia centenaria del tema, que hunde sus raíces en el románico, pasa por el gótico y se encuentra una manifestación en el plateresco español así como al menos dos casos en el arte indígena cristiano de la Nueva España.

Referencias

Alcalá, Luisa Elena. 2014. “La pintura en los virreinos americanos: planteamientos teóricos y coordenadas históricas”. En *Pintura en Hispanoamérica 1550-1820*, editado por Luisa Elena Alcalá y Jonathan Brown, 15-68. Madrid: El Viso, Fomento Cultural Banamex.

Alcántara Rojas, Berenice. 1998. “Fragmentos de una evangelización negada. Un ‘ejemplo’ en náhuatl de Fray Ioan Baptista y una pintura mural del convento de Atlíhuetzia”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 20 (73): 69-85.

Alcántara Rojas, Berenice. 2005. “El Dragón y la Mazacóatl. Criaturas del infierno en un exemplum en náhuatl de Fray Ioan Baptista”. *Estudios de Cultura Náhuatl* 36: 383-422.

Aristegui Noticias. 2014. “INAH detecta la cuna de Huitzilopochtli, en Coatepec, Hidalgo”. 14 de enero. <https://aristeguinoicias.com/1401/kiosko/inah-detecta-la-cuna-de-huitzilopochtli-en-coatepec-hidalgo/>

Artigas Hernández, Juan Benito. 1979. *La piel de la arquitectura. Murales de Santa María Xoxoteco*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Ballesteros García, Víctor Manuel. 2000. *La Iglesia y el convento de San Miguel Arcángel de Ixmiquilpan, Hidalgo*. Pachuca de Soto: Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo.

Benito Pradillo, María Ángeles. 2011. *La catedral de Ávila: evolución constructiva y análisis estructural*. Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, España.

Carrillo y Gariel, Abelardo. 1961. *Ixmiquilpan*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Casas Andreu, Gustavo. 2000. “Mitos, leyendas y realidades de los reptiles en México”. *Ciencia Ergo Sum* 7 (3): 286-291.

Chastel, André. 2000. *El grutesco*. Madrid: Ediciones Akal.

Chávez Molotla, Brenda. 2013. “La pintura mural del grutesco en el siglo XVI: trabajo pictórico, tecnología y circulación de imágenes en conventos novohispanos”. Tesis de licenciatura, Escuela Nacional de Antropología e Historia, México.

Chávez Molotla, Brenda. 2018. “Itinerarios transoceánicos de un ornamento clásico. Modelos del grutesco novohispano en el arte cristiano-indígena del siglo XVI”. Tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México.

De la Garza, Mercedes. 1984. *El universo sagrado de la serpiente entre los mayas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Escalante Gonzalbo, Pablo. 1998. “Iconografía y pintura mural en los conventos mexicanos. La aportación indígena”. En *Felipe II y el arte de su tiempo*, VV.AA., 235-258. Madrid: Fundación Argenteria, Visor.

Escalante Gonzalbo, Pablo. 1999. “Pintar la historia tras la crisis de la conquista”. En *Los pinceles de la historia. El Origen del reino de la Nueva España. 1680-1750*, coordinado por Jaime Soler Frost, 24-49. México: Museo Nacional de Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

Escalante Gonzalbo, Pablo. 2009. “Humanismo y arte cristiano-indígena. La cultura emblemática entre colegiales, artistas y otros miembros de las elites nahuas en el siglo XVI”. En *El arte cristiano-indígena del siglo XVI novohispano y sus modelos europeos*, coordinado por Pablo Escalante Gonzalbo, 9-27. Cuernavaca – Morelos – México: Centro de Investigación y Docencia en Humanidades del Estado de Morelos.

Escalante Gonzalvo, Pablo, 2010. *Los códices mesoamericanos antes y después de la conquista española*. México: Fondo de Cultura Económica.

Estrada de Gerlero, Isabel. 1973. *Bestiario mestizo*. Tesis de maestría, Universidad de las Américas, México.

Estrada de Gerlero, Isabel. 1979. “El friso monumental de Itzmiquilpan”. Ponencia presentada en *XLII Congreso Internacional des Américanistes. Congres du Centenaire*, 2-9 de septiembre, París, Francia.

Estrada de Gerlero, Isabel. 2004. “Apuntes sobre el origen y la fortuna del grutesco en el arte novohispano de evangelización”. En *De Arquitectura, pintura y otras artes. Homenaje a Elisa Vargaslugo*, editado por Cecilia Gutiérrez Arriola y Consuelo Maquívar, 153-182. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.

Estrada de Gerlero, Isabel. 2011. *Muros, sargas y papeles. Imagen de lo sagrado y lo profano en el arte novohispano del siglo XVI*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.

Excélsior. 2014. “Fotogalería: localizan el sitio donde nació Huitzilopochtli”. 13 de enero. <https://www.excelsior.com.mx/nacional/2014/01/13/938071>

Fernández Arenas, José. 1979. “La decoración grutesca”. *D’Art Revista del Departamento D’Historia de l’Arte* 5: 5-20.

Fontana Calvo, Celia. 2011. “El esplendor del grutesco en los conventos novohispanos del siglo XVI”. En *Imaginarios del grotesco. Teorías y crítica*, coordinado por Angélica Tornero y Lydia Elizalde, 49-65. México: Universidad Autónoma del Estado de Morelos, Juan Pablos Editor, Universidad Iberoamericana.

García Álvarez, César. 2001. *El simbolismo del grutesco renacentista*. León: Universidad de León.

García Sáiz, María Concepción. 1998. “La interpretación de los modelos europeos en las artes de tradición indígena”. En *Felipe II y el arte de su tiempo*, VV. AA., 293-303. Madrid: Fundación Argenteria, Visor.

González de Zárate, Jesús María, y Mariano Ruíz de Ael. 1989. *Humanismo y arte en la Universidad de Oñate*. Madrid: Instituto de Estudios Iconográficos Ephialte del ayuntamiento de Victoria Gasteiz.

Granziera, Patrizia. 2011. “El grutesco, naturaleza primitiva y anticlasicismo en la pintura mural europea (siglos XV y XVI)”. En *Imaginarios del grotesco. Teorías y crítica*, coordinado por Angélica Tornero y Lydia Elizalde. México: Universidad Autónoma del Estado de Morelos, Juan Pablos Editor, Universidad Iberoamericana.

Grijalva, Juan Fray. 1624. *Crónica de la orden de N.P.S. Agustín en las provincias de la Nueva España*. México: Imprenta Juan Ruíz.

Gruzinski, Serge. 1994. *El águila y la Sibila. Frescos indios de México*. Barcelona: Moleiro.

Gruzinski, Serge. 1997. “Entre monos y centauros. Los indios pintores y la cultura del renacimiento”. En *Entre dos mundos. Fronteras culturales y agentes mediadores*, coordinado por Bertha Ares Quejia y Serge Gruzinski, 349-371. Sevilla: CSIC, Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla.

Gruzinski, Serge. 2000. *El pensamiento mestizo*. Barcelona: Paidós.

Herrero Marcos, Jesús. 2016. *La lujuria en la iconografía románica*. Madrid: Cálamo.

Huerta Huerta, Pedro Luis. 2006. “Las visiones infernales: pecados, pecadores y tormentos”. En *Poder y seducción de la imagen románica*, VV. AA., 79-116. Palencia: Fundación Santa María la Real Centro de Estudios del Románico.

Johnson, Irmgard, y Rosario Ramírez. 2005. “Indumentaria otopame en el Museo Nacional de Antropología”. *Arqueología Mexicana* 13 (73): 46-51.

Monterrubio, Lorenzo Antonio. 2012. *Convento de San Agustín, Atotonilco el Grande. Convento de San Andrés, Epazoyucán*. Pachuca: Mina Editorial, Dirección General de Publicaciones e Impresos del Gobierno del Estado de Hidalgo.

Montes Pérez, Carlos, y José Manuel Barcia Paraje. 2017. “Representaciones bífidas: antropología e iconografía en torno a la figura de la serpiente en la Europa Medieval”. En *La figura de la serpiente en la tradición oral iberoamericana. Actas de la Primera Jornada Interdisciplinaria: la figura de la serpiente en la tradición oral entre Europa y América*, editado por Claudia Carranza Vera, Arturo Gutiérrez del Ángel y Héctor Medina Miranda, 202-216. Valladolid: Fundación Joaquín Díaz. <https://funjdiaz.net/pubfich.php?id=525>

Moreno Villa, José. 1948. *Lo mexicano en las artes plásticas*. México: El Colegio de México.

Mues Orts, Paula. 2008. *La libertad del pincel. Los discursos sobre la nobleza de la pintura en la Nueva España*. México: Universidad Iberoamericana.

Olmedo Muños, Martín. 2012. “La visión del mundo agustino en Meztitlán. Ideales y virtudes en tres pinturas murales”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 31 (94): 27-58. <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2009.94.2284>

Paz Torres, Margarita. 2017. “De mujeres y Bichas: la culebra lactante en algunas narraciones orales del sur de España”. En *La figura de la serpiente en la tradición oral iberoamericana. Actas de la Primera Jornada Interdisciplinaria: la figura de la serpiente en la tradición oral entre Europa y América*, editado por Claudia Carranza Vera, Arturo Gutiérrez del Ángel y Héctor Medina Miranda, 151-172 Valladolid: Fundación Joaquín Díaz. <https://funjdiaz.net/pubfich.php?id=525>

Pereda, Felipe. 2000. *La arquitectura elocuente. El edificio de la Universidad de Salamanca bajo el reinado de Carlos V*. Madrid: Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V.

Pérez de Moya, Juan. 1673 [1585]. *Filosofía secreta*. Madrid: Andrés García de la Iglesia.

Pérez Flores, José Luis. 2010. “Los lenguajes visuales de la violencia armada: enfrentamiento, batallas y sometimiento en el arte mesoamericano y de contacto”. Tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México.

Pérez Flores, José Luis. 2017. “Discursos mitológicos y políticos en la guerra de vicios y virtudes de los murales de Ixmiquilpan. Un estudio comparativo”. En *Estudios de arte latinoamericano y caribeño*. Vol. I, coordinado por Olga Rodríguez Bolufé, 315-326. México: Universidad Iberoamericana.

Prudencio, Aurelio. 1997. *Obras*. T. I. Introducción, traducción y notas de Luis Rivero García. Madrid: Editorial Gredos.

Reyes Valerio, Constantino. 1989. *El pintor de conventos. Los murales del siglo XVI en la Nueva España*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Reyes Valerio, Constantino. 2000. *Arte indocristiano*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Romero de Terreros, Manuel. 1948. *Grabados y grabadores en la Nueva España*. México: Ediciones Arte Mexicano.

Romero Reza, Isaac. 2009. *Estudio iconográfico de la pintura mural del claustro alto del convento de San Francisco Tepeapulco*. Tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México.

Sahagún, Fray Bernardino de. 1985 [1793]. *Historia general de las cosas de la Nueva España*. Numeración, notas y apéndices por Ángel María Garibay K. México: Porrúa.

Sebastián, Santiago. 1992. *Iconografía e iconología del arte novohispano*. México: Grupo Azabache.

Sebastián, Santiago, Mariano Monterrosa, y José Antonio Terán. 1995. *Iconografía del arte del siglo XVI en México*. Zacatecas: Universidad Autónoma de Zacatecas.

Toussaint, Manuel. 1965. *Pintura colonial en México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Toussaint, Manuel. 1990. *Arte colonial en México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Vergara Hernández, Arturo. 2010. *Las pinturas del templo de Ixmiquilpan. ¿Evangelización, reivindicación indígena o propaganda de guerra?* Pachuca: Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo.

Victoria, José Guadalupe. 1986. *Pintura y sociedad en Nueva España. Siglo XVI*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Wright Carr, David Charles. 1998. "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* 41: 73-103.