

Las andanzas de Santiago en la nueva España y la imagen del indio: Santa María Chiconautla¹

Constanza Ontiveros Valdés
Universidad Nacional Autónoma de México

Resumen: Santiago no es estático, adquirió diversas facetas de acuerdo a cada momento en el que se desarrolló su leyenda e imagen. El presente trabajo analiza el papel que jugaron los indígenas en la iconografía jacobea novohispana a partir del estudio del conjunto escultórico de Santiago guerrero en Santa María Chiconautla, (siglo XVII, Ecatepec, México). En dicha pieza se retrata a indígenas junto con otra serie de elementos —un águila, una paloma, un nopal y glifos— completamente ajenos a las representaciones tradicionales de Santiago, por lo que esta pieza resulta atípica dentro de la iconografía jacobea. En este estudio se analiza la pieza de Chiconautla a la luz de las condiciones históricas y culturales de su producción. A su vez, se establecen comparaciones con otras imágenes novohispanas de Santiago que incluyen a indígenas como es el caso del relieve de Santiago en la Iglesia de Santiago en Tlatelolco (siglo XVII, Tlatelolco, México D.F.).

Palabras clave: Santiago Mataindios, Santiago guerrero y la Nueva España, Chiconautla, Ecatepec, Santiago en América, Tlatelolco, Iconografía jacobea novohispana, Santiago y los indígenas, Santiago y el México Colonial.

Saint James and the depiction of the indigenous peoples in New Spain: Santa María Chiconautla

Summary: Saint James or “Santiago” acquired diverse meanings and attributes according to the historical context in which its legend and image was developed. This article analyzes the role that the indigenous peoples played in the iconography of Santiago in the New Spain through the study of the sculpture of Saint James as warrior at Santa María Chiconautla (XVIIth century, Ecatepec, Mexico). This piece portrays indigenous peoples along with other elements that

¹ El artículo que se presenta es una adaptación de la tesis presentada bajo el mismo nombre para obtener la Maestría en Historia del Arte en la Universidad Nacional Autónoma de México.

are not familiar at all with the traditional representations of this saint such as a pigeon, an eagle, a cactus and glyphs. That is why this sculpture is completely atypical. This paper analyzes the case of Chiconautla taking into account its cultural and social implications of production. In addition, it establishes comparisons between this piece and other cases where indigenous peoples are represented along with Santiago, such as the relief of Santiago at the Church of Santiago at Tlatelolco (XVIIth century, Mexico City, Mexico D.F.).

Keywords: *Saint James and New Spain, Saint James and Viceregal Mexico, Santiago Mataindios, Chiconautla, Tlatelolco, iconography of Saint James, Saint James in America, Saint Jaimes and the indigenous peoples.*

As andanzas de Santiago na Nueva España e a imaxe do indio: Santa María Chiconautla

Resumo: Santiago non é estático, adquiriu diversas facetas de acordo a cada momento no que se desenvolveu a súa lenda e imaxe. O presente traballo analiza o papel que desenvolveron os indíxenas na iconografía xacobeá novohispana a partir do estudo do conxunto escultórico de Santiago guerreiro en Santa María Chiconautla, (século XVII, Ecatepec, México). Na devandita peza retrátase a indíxenas xunto con outra serie de elementos —unha aguia, unha pomba, unha chumbeira e glifos— completamente alleos ás representacións tradicionais de Santiago, polo que esta peza resulta atípica dentro da iconografía xacobeá. Neste estudo analízase a peza de Chiconautla á luz das condicións históricas e culturais da súa produción. Pola súa vez, establécense comparacións con outras imaxes novohispanas de Santiago que inclúen indíxenas como é o caso do relevo de Santiago na igrexa de Santiago en Tlatelolco (século XVII, Tlatelolco, México D.F.).

Palabras clave: Santiago Mataindios. Santiago guerreiro e a Nueva España. Chiconautla. Ecatepec. Santiago en América. Tlatelolco. Iconografía xacobeá novohispana. Santiago e os indíxenas. Santiago e o México Colonial.

Desde su origen, el culto a Santiago en España, así como las imágenes que lo acompañaron, se han transformado en función de complejos procesos que reflejan motivaciones de carácter espiritual y político. Sus reliquias supuestamente fueron encontradas en el siglo IX y la primera representación jacobea que se conoce está en el mapamundi de *Los Comentarios del Apocalipsis* del Beato de Liébana (701?-798) de la versión de 1086.² Sin embargo, la imagen de Santiago como un santo guerrero montado sobre un caballo aparece por primera vez en un relieve en piedra del siglo XIII localizado en el tímpano de la puerta del brazo meridional del crucero de la catedral de Santiago de Compostela. No es hasta el siglo XIV cuando, además, esta imagen ecuestre incluye a los moros vencidos y da forma al “Matamoros”.

² Véase Roberto Caballero López, “La pervivencia de un mito bélico en la España moderna: la imagen de Santiago Caballero” en *Religión y conflictos bélicos en Hispanoamérica*, Universidad Internacional de Andalucía, España, 2008, p.43.

Cuando los españoles llegaron a América, trajeron consigo la leyenda e imagen de este emblemático apóstol. En este sentido, uno de los aspectos más conocidos sobre el arribo de Santiago a la Nueva España es su transformación de “Matamoros” a “Mataindios”, que ha sido interpretada, como el traslado de los valores medievales implícitos en la (mal denominada) “Reconquista” española³ hacia la conquista americana. Paradójicamente, se presenta un desequilibrio entre la cantidad de fuentes escritas que remiten a la sustitución del moro por el indio y la presencia de evidencia material. Al rastrear representaciones plásticas de Santiago en las que se incluye indígenas en lugar de los tradicionales moros, únicamente fue posible localizar tres: una datada en el siglo XVIII y dos en el siglo XVII.⁴ La primera de ellas es una pintura anónima ubicada en el Museo Regional de Oaxaca (ca. siglo XVIII, Fig. 1), la segunda es el renombrado relieve de Santiago “Mataindios” ubicado en la Iglesia de Santiago Tlatelolco en el Distrito Federal (ca. 1610, Fig. 2) y la tercera es una escultura ligera⁵ con caña de



Fig. 1. Anónimo, *Santiago*, ca. siglo XVIII, óleo sobre tela, 160x130 cm, Museo Regional de Oaxaca INAH, Oaxaca.



Fig. 2. Relieve de Santiago “Mataindios”, ca. 1610, relieve en madera estofada y policromada, 250 x 190 x 40 cm, Templo de Santiago Tlatelolco, ciudad de México.

- 3 Este término remite a la existencia de una unidad socio-política, previa a la invasión Omeya, que en realidad no existía. Además, se trata de un concepto decimonónico surgido de una lectura retrospectiva que no podía tenerse en el siglo XI. Véase al respecto el trabajo de Joseph O’Callaghan, *Reconquest and Crusade in Medieval Spain*, University of Pennsylvania Press, Estados Unidos de América, 2004. Su obra abrió el campo de estudios hacia una nueva perspectiva histórica.
- 4 El catálogo de exposición *El caballo en el arte mexicano* (Fomento Cultural Banamex A.C, Palacio de Iturbide, México, septiembre- noviembre, 1994) incluye una pintura sobre tabla de Santiago titulada “Santiago Mataindios”; sin embargo, al analizar dicha reproducción no fue posible apreciar con claridad los elementos debajo de las patas del caballo. Dado que no se ha tenido acceso a la pieza, se tomó la decisión de dejarla fuera de este estudio.
- 5 Al momento de la restauración, la pieza fue descrita como de “técnica mixta” por el empleo de madera y ataduras de caña en el Santiago y el caballo. Al respecto, cabe definir la pieza de forma más precisa como una escultura ligera -terminología acuñada por Rolando Araujo-, ya que muchas piezas de este tipo conllevan la aplicación de maderas de forma puntual.

maíz de bulto redondo y procesional ubicada en Santa María Chiconautla, Ecatepec, Estado de México (ca. siglo XVII, Figs. 3 y 4).



Fig. 3. *Santiago guerrero*, último tercio del siglo XVI, escultura ligera pedestal de madera con pintura en óleo, 1.60 x 1.80 m, Parroquia de Santa María Chiconautla, Santa María Chiconautla, Ecatepec, Estado de México.



Fig. 4. Fotografía de la escena central de la peana después de la restauración (1990).

Si bien cada una de estas tres obras presenta una iconografía atípica, la pieza de Chiconautla llama la atención por su manufactura, su carácter procesional y por la presencia —bajo las patas delanteras del caballo en corveta—⁶ de una peana pintada que incluye a indígenas de pie acompañados de elementos ajenos a la iconografía del Santiago peninsular y americano: un águila, dos nopales, armas, una paloma y varios glifos.

6 Era frecuente incluir esta postura (que consiste en andar con las patas traseras mientras el caballo mantiene las delanteras levantadas) en los retratos ecuestres de las autoridades reales.

La primera mención de este conjunto se encuentra en un texto publicado poco después de su restauración, el cual hace énfasis en sus aspectos técnicos.⁷ Este estudio reveló que la peana había sido sujeta a diversos repintes,⁸ situación que no debe ser perdida de vista porque, después de su restauración, fragmentos de capas pictóricas de diferentes temporalidades fueron descubiertos.

Algunos años después, se hizo otra mención a la escultura —muy breve— dentro de un artículo escrito por Concepción García Saíz. Para ella, la obra “representa una alegoría del mundo indígena durante su gentilidad.”⁹ Posteriormente, Elisa Vargaslugo, quien descubrió la pieza y fomentó su restauración, publicó dos estudios al respecto.¹⁰ En ambas publicaciones emparentó la imagen de Chiconautla con la de Tlatelolco relacionando al jinete con la figura de Cortés. Desde su parecer, esto se debió a que los franciscanos —como Motolinía y fray Juan de Torquemada— estaban a favor del proyecto del conquistador a quien consideraban un enviado de Dios. En el caso de Tlatelolco, la autora señala que Torquemada buscó imponer al santo entre los indígenas, no tanto como enemigo, sino como salvador. En el caso de Chiconautla, propone que se trata de una mezcla entre Santiago y Cortés en una iconografía franciscana ideada probablemente por Torquemada.¹¹ De esta manera, la peana debajo de las patas del caballo es interpretada como “una alegoría de la conquista militar y espiritual de los pueblos prehispánicos”¹² (una idea similar a la planteada por García Saíz), pero añade: “El significado original del conjunto es obvio: gracias a la conquista militar se logró la implantación de la verdadera fe y los dones del espíritu santo descenderían o descendían ya sobre los pueblos.”¹³ La última mención sobre la pieza se encuentra en un ensayo de Donna Pierce en donde la autora presume que la escultura se refiere más bien a una representación de Santiago como un símbolo protector de los indígenas.¹⁴

7 Véase Armida Alonso Lutteroth y Roberto Alarcón, “Un Santiago de técnica mixta” en *Imaginería Virreinal. Memorias de un seminario*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM- Instituto de Antropología e Historia, México, 1992.

8 En su estudio los restauradores hablaron de dos capas de repinte general independientemente de la capa original. Se habla de la modificación de la vestimenta de los personajes y de la alteración en los brazos y atributos del personaje en la escena frontal. Se afirma que el águila y nopal de la escena central corresponden a un añadido más reciente. Véase Armida Alonso Lutteroth y Roberto Alarcón, *op. cit.*; p. 114. Amablemente, la restauradora Armida Alonso Lutteroth proporcionó para la presente investigación una copia de las radiografías practicadas a la peana durante este periodo.

9 María Concepción García Saíz, “Santiago en el Camino de la Nueva España” en *Santiago en América, Santiago y América*, Mosterio de San Martiño Binarío Santiago de Compostela, Xunta de Galicia y Arcebispo de Santiago de Compostela, España, 1993, p.150.

10 Véase Elisa Vargaslugo, “Santiago Cortés, un juego de transgresiones” en *Anales de la Academia de Geografía e Historia de Guatemala*, Tomo LXXVII, Guatemala, enero a diciembre de 2002 e “Imágenes de la Conquista en el arte del siglo XVII: dos visiones” en *Imágenes de los naturales en el arte de la Nueva España*, Fomento Cultural Banamex, México, 2005.

11 En estos textos también se vincula a la escultura de Chiconautla con el relieve de la Iglesia de Santiago Tlatelolco.

12 Elisa Vargaslugo, “Santiago-Cortés...” *op. cit.*, p. 216. Los principales argumentos que utiliza la doctora Vargaslugo para llegar a la identificación de Cortés con Santiago son los propios escritos de Torquemada, la narración de Motolinía sobre la toma de Jerusalén y un texto de Antonio de Saavedra y Guzmán del siglo XVI. A su vez, la presencia de la paloma plasmada en la parte superior central es analizada por la autora como el reflejo de una señal providencial.

13 Elisa Vargaslugo, “Imágenes de la conquista...” *op. cit.*, p. 99.

14 Donna Pierce, “Santiago through the centuries in Art” en *Santiago Saint of two worlds*, University of New Mexico Press, Albuquerque, 1991, p. 46.

Con la intención de plantear una interpretación alternativa a las que se han expuesto anteriormente, en este trabajo se pretende discutir el papel que jugó la representación del indígena en la iconografía jacobea novohispana a partir del conjunto de Chiconautla. ¿En qué medida se trata de una transferencia de las relaciones que en España se establecieron entre Santiago y la figura del moro? ¿Cómo entender esta nueva resignificación a partir de las condiciones políticas y económicas del contexto de la producción de esta pieza?

Un aspecto fundamental de este estudio será elucidar qué tipo de indígenas están representados en la peana de Chiconautla y considerar si forzosamente se encuentran sometidos o si, en cambio, se trata de una élite indígena que se está legitimando a sí misma. Por supuesto, será importante considerar la materialidad de la pieza, ya que al ser una pieza procesional, de ella se desprenden connotaciones políticas que se enmarcan en la simbología del poder. Como un punto de referencia para abordar este tema se establecerán comparaciones con el relieve de Tlatelolco. Aunado a esto, no es posible dejar de lado el análisis periférico de la pintura del siglo XVIII en la que los indios aparecen de pie junto al apóstol (Fig. 1). Será también pertinente tomar en cuenta otras dos esculturas novohispanas de Santiago guerrero en donde, al igual que en Chiconautla, las patas delanteras del caballo se posan sobre una peana pintada (Figs. 5 y 6). Hasta donde se ha podido investigar, este elemento no se encuentra en las obras españolas.



Fig. 5. *Santiago guerrero*, ca. siglo XVII, escultura en madera, 2.08 x 1.67 m, Parroquia de Santo Tomás Chiconautla, Santo Tomás Chiconautla, Ecatepec.



Fig. 6. *Santiago guerrero*, ca. siglo XVII, escultura en madera, 62x26x38 cm, Museo Franz Mayer, México.

Las múltiples caras de Santiago

Innumerables líneas se han escrito sobre el Santiago español. Esta abundancia redundante en una gran cantidad de fuentes, pero también ha desencadenado la repetición constante de puntos comunes. Es decir, que la mención de este personaje implica una intrincada problemática historiográfica que cabría estudiar en su justo detalle. Para el presente trabajo se retomaron los planteamientos más críticos sobre el tema como es el caso de las investigaciones recientes de Ofelia Ruy Castelar,¹⁵ Klaus Herbers¹⁶ y Francisco Márquez Villanueva.¹⁷ A partir de los planteamientos de dichos autores toma forma la premisa fundamental de este trabajo: *Santiago no es estático, es cambiante, multifacético y mutable*. Es así como su complejo proceso español estuvo marcado por diversas facetas y adjudicaciones que a muy grandes rasgos pueden dividirse —ciñéndonos al esquema planteado por Márquez Villanueva—, en tres procesos: mito escatológico (siglo IX), mito militar (siglo XII) y mito estatal (siglo XVI).¹⁸

A partir del siglo XI —época en la que se tiene registrada la primera imagen de Santiago— los mitos antes mencionados impactaron el desarrollo de su iconografía, pues se le retrató primeramente como apóstol¹⁹ y peregrino²⁰ y posteriormente como guerrero y Matamoros. Sus iconografías se empalmaron y entremezclaron a lo largo del tiempo presentando una simbiosis principalmente entre los atributos del peregrino y del guerrero.²¹

Cabe señalar que Santiago viajó a América cuando su culto en España había declinado en favor de figuras que promovían otros ideales.²² Por otra parte, por ese tiempo se incrementaron las disputas en torno al voto de Santiago instaurado por los Reyes Católicos y llegó incluso a cuestionarse la autenticidad de la predicación del apóstol en España.²³ Es decir, que Santiago se mantuvo en pie como un estandarte de la monarquía, pero los diversos aspectos de su culto fueron frecuentemente debatidos.

¹⁵ Véase Ofelia Rey Castelao, *op. cit.*

¹⁶ Véase Klaus Herbers, *Política y veneración de santos en la península ibérica. Desarrollo del Santiago Político*, Fundación cultural rutas del románico, España, 2006.

¹⁷ Véase Francisco Márquez Villanueva, *op. cit.*

¹⁸ Véase Francisco Márquez Villanueva, *op. cit.*

¹⁹ Como apóstol se le representa vestido con toga, con los pies descalzos y sosteniendo un rollo. Se le llega a colocar sobre el tronco de un árbol o de una palmera y se le vincula con su representación como peregrino al añadirle una concha y bastón. Sus atributos son una cruz primacial con doble travesaño y una espada.

²⁰ Los atributos de Santiago como peregrino son el sombrero con ala ancha, la túnica, el báculo, las conchas y una calabaza como contenedor de agua. La primera representación registrada data de 1100 y se localiza en la Iglesia de Santa María de Tera en Zamora.

²¹ Algunos autores como Stephen B. Raulston y John K. Moore Jr. han hablado del posible carácter complementario y no antitético entre la figura de Santiago Matamoros y la del peregrino.

²² José Manuel Valdovinos, "Santiago patrón de las Españas" en *Santiago. La Esperanza*, Colegio de Fonseca, Universidad de Santiago, Arzobispado de Santiago de Compostela-El Corte Inglés, España, 1999, pp. 123-129.

²³ En 1592 se creó una comisión para revisar el *Breviario Romano* de Pío V. En la revisión se mantenía que la predicación del apóstol en España era únicamente una tradición piadosa y no un hecho histórico. Esto fue debatido fuertemente por el rey Felipe III al considerarlo una afrenta hacia su reino.

En la historiográfica novohispana, su traslado tradicionalmente ha servido para ilustrar los fenómenos de adaptación llevados a cabo durante la época colonial y para parangonar la lucha contra los moros con el enfrentamiento que tuvo lugar con los indios americanos. Como ejemplo de lo anterior, se cuenta con la referencia de que los indígenas actuaban en el papel de los moros en las justas de moros y cristianos, lo que reiteraba la victoria de los cristianos sobre los infieles²⁴ y tenía que ver con una mentalidad anti-otomana propagada principalmente por los franciscanos para colocar a las comunidades indígenas bajo su tutela en una posición central.²⁵

El primer autor que abarcó esta temática fue Rafael Heliodoro Valle²⁶, quien abrió el camino y fundó una línea interpretativa basada en el fenómeno de apropiación del culto jacobeo:²⁷ “El culto santiaguino en América fue uno de los más populares del siglo XVI y al mismo tiempo dio paso a uno de los más hermosos mitos creado por la imaginación española y transformado por la del indio vencido.”²⁸ Varios años después se hicieron algunos estudios en los que se mantuvo la tónica de Heliodoro Valle caracterizada por tres aspectos: la referencia a la presencia milagrosa del apóstol en las crónicas, la toponimia de Santiago y la adaptación indígena de su culto. Dentro de estos textos²⁹ destaca un artículo publicado en 1950 por Francisco de la Maza en el que bautizó al Relieve de Tlatelolco como una representación de Santiago “Mataindios.”³⁰

En estos escritos se distingue la paradoja implícita en los estudios de Santiago y que es el aspecto que ha llamado más la atención de los investigadores: la aparente contradicción inherente en el hecho de que un santo español guerrero de las Indias americanas haya sido adaptado por los indígenas como un protector de sus propias causas.

En el flanco español, una de las recopilaciones más amplias sobre el fenómeno de Santiago en América, se remonta a 1993.³¹ En esta exhibición se reunieron por primera vez representaciones de Santiago de la época colonial ubicadas en diversas regiones del continente. Esta muestra resulta relevante porque develó un conjunto

24 Ilona Katzew, “Remedo de la ya muerta América: The Construction of Festive Rites in Colonial Mexico”, en *Contested Visions in the Spanish Colonial World*, Los Angeles County Museum of Art-Yale University Press, New Haven y Los Angeles, 2011, p. 170

25 Véase María Judith Feliciano, “Picturing the ottoman threat in sixteenth-century New Spain” en *The Turk and the Islam in the Western eye 1450-1750*, Ashgate, Inglaterra, 2009, p. 257.

26 Hondureño de nacimiento, (1891-1958), vivió más de 50 años en México. Fue historiador y poeta.

27 Dicha línea fue asentada primeramente en su tesis de maestría y posteriormente en un libro. Véase Rafael Heliodoro Valle, *Mitología de Santiago en América*, Tesis para el grado de maestro en Ciencias Históricas, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, México, 1944 y Rafael Heliodoro Valle, *Santiago en América*, Gobierno del Estado de Querétaro, México, 1996.

28 Rafael Heliodoro Valle, *Mitología de Santiago en América*, op. cit; p. 38.

29 En el contexto europeo se publicaron algunos estudios sobre la presencia de Santiago en diversas latitudes enfatizando la fuerza de su culto y sus alcances multinacionales. Algunos ejemplos son: *Santiago en España*, en *Europa y en América* (1970) y *Santiago en América*, en *Inglaterra y Escocia* (1970).

30 Véase Francisco De la Maza, “¡Santiago y a ellos!” en *Novedades*, 18 de junio de 1950, Compilado en *Páginas de Arte y de Historia*, INAH-UNAM, México, 1971.

31 Véase *Santiago y América*, op. cit .

material sobre la presencia del apóstol en América. Sin embargo, dado que el interés de la exhibición era destacar la amplia presencia de Santiago en el continente americano; no se efectuó un estudio profundo de las particularidades de su culto en cada región. Posteriormente, se publicó un registro de las fiestas del apóstol en la región de la Nueva Galicia³² y en una exhibición del Xacobeo 2004 se incluyó una breve mención sobre estos temas,³³ la cual mantuvo el enfoque planteado por Heliodoro Valle.

Casi diez años después, Louis Cardaillac publicó dos libros³⁴ en los que aborda, desde una perspectiva etnográfica-histórica, la presencia del santo en América. A su vez, junto con Araceli Campos, realizó un estudio en el que explora el papel de Santiago en México desde la conquista hasta la actualidad. Dicha visión aporta un conjunto de tradiciones orales y de adaptaciones modernas del santo, pero no profundiza en sus manifestaciones plásticas novohispanas y en sus implicaciones políticas. Por otra parte, dentro de los estudios regionales dedicados a Santiago, destaca el trabajo del presbítero Tomás de Híjar Ornelas, quien estudia su culto en el occidente de México y presenta una figura venerada por los indígenas que hicieron suyo el título de conquistadores.³⁵

Desde una mirada literaria, Javier Domínguez García rescató el papel milagroso del apóstol a partir de un análisis de las crónicas novohispanas.³⁶ En contraposición a lo planteado por Heliodoro Valle, propone que la presencia de Santiago en las crónicas fue impulsada como un recurso retórico por la élite clerical y no por la mentalidad de los conquistadores.

Recientemente, María Judith Feliciano ha añadido una nueva perspectiva a la tradicional concepción sobre la introducción del culto de Santiago vista como un traslado de la mentalidad medieval del hombre español.³⁷ Feliciano apunta que, si bien el origen de esta figura fue de tinte medieval, sus diversas transformaciones respondieron a necesidades sociopolíticas formando una trayectoria de renovación cíclica que provocó —y sigue provocando— la actualización constante de su culto.³⁸

De acuerdo a esto, dicha autora ha detectado la necesidad de estudiar con mayor profundidad la presencia de Santiago en América: “Todavía carecemos de un trabajo que encapsule una visión global que aborde la presencia de Santiago en el mundo

32 Carlos Ferrás Sexto y Yolanda Vázquez García, *Santiago Apóstol en México. Culto y significado en el Reino de la Nueva Galicia*, Xacobeo 1999, Xunta de Galicia, España, 1999.

33 Véase Francisco Rebolledo, “A game of reflections: Santiago and Mexico” en, *Confin do Mundo: Diálogos entre Santiago e o Mar*, Xacobeo 2004, Xunta de Galicia, Consello de Vigo, 2004, pp.361-365.

34 Este autor publicó *Santiago Apóstol. El Santo de los dos mundos* en 2002 y *Santiago acá, allá y acullá: miscelánea de estudios jacobeos* en 2004.

35 Tomás de Híjar Ornelas “El culto a Santiago entre los indios conquistadores” en *Semanario Arquidiocesano de Guadalajara*, año XII, número 703, 25 de julio de 2010.

36 Véase Javier Domínguez García, “Santiago Mataindios: La continuación de un discurso medieval en la Nueva España” en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Tomo 54, N° 1, 2006, pp.33-56.

37 Véase Luis Weckmann, *La herencia medieval de México*, op. cit; pp.163-164.

38 María Judith Feliciano, “Santiago transformed: Saint James as an Imperial Emblem in Sixteenth century New Spain”, en prensa, p.2.

americano a partir de las importantísimas diferencias entre centros devocionales, tradiciones rituales y pictóricas, cambios históricos, e intereses encontrados a través de los periodos virreinales.”³⁹

Justamente la presente investigación busca contribuir en el llenado parcial de este vacío historiográfico y abordar una de las caras del fenómeno jacobeo novohispano. A su vez, un punto fundamental es considerar que la llegada de Santiago a la Nueva España no se dio de forma uniforme. Es por esto que, al analizar su viaje, cabe marcar una diferencia entre la introducción de su leyenda y su imagen.

En primer término, gran parte del traslado del mito de Santiago como guerrero hacia la Nueva España se conoce a través de su mención en las crónicas de conquista del siglo XVI. El origen de estas narraciones se vincula al entorno español de la “Reconquista”, donde se menciona la intervención del apóstol en veinte ocasiones a favor de las tropas hispánicas.⁴⁰

En el caso de América, se conserva el relato de quince apariciones milagrosas de Santiago en las batallas contra los indígenas.⁴¹ Cabe destacar, entre ellos, la narración de la intervención de un “caballero misterioso” durante el primer enfrentamiento entre Hernán Cortés y los tabasqueños en Centla en 1519. Este hecho resulta interesante, ya que se presentan diversas interpretaciones sobre el mismo. Por una parte, se encuentran las versiones contenidas en las crónicas de Bernal Díaz del Castillo y Gómara: el primero afirma que no pudo ver a Santiago en acción;⁴² mientras que el segundo expresa que fue testigo del poder milagroso del apóstol.⁴³ Un aspecto revelador dentro del estudio de la leyenda de Santiago fue el haber localizado este mismo episodio dentro de una vida de Santiago publicada a inicios del siglo XVII por fray Hernando de Oxea,⁴⁴ dominico gallego que predicó en la Nueva España a

39 María Judith Feliciano, “Reseña de los libros *Santiago Apóstol. El Santo de los dos mundos y Santiago acá, allá y acullá: Miscelánea de estudios jacobeos*, de Louis Cardaillac y *Santiago: trayectoria de un mito*, de Francisco Márquez Villanueva”, en *Revista Aljámia*, Universidad de Oviedo, España, vol. 19, 2007, p. 480.

40 Entre las apariciones más importantes se encuentran su ayuda en la Batalla de Simancas, en Coimbra y en las Navas de Tolosa. Véase Luis Weckmann, *La Herencia Medieval de México*, Fondo de Cultura Económica- El Colegio de México, México, 1994, p.165.

41 De acuerdo a Javier Domínguez García, Rafael Heliodoro Valle registró 14 apariciones en sus textos y Luis Weckmann le añadió otra acontecida en 1916 vinculada a la revolución.

42 “Aquí es donde dice Francisco López de Gómara, que salió Francisco de la Morla en un caballo rucio, picado, antes que llegase Cortés con los de a caballo, y que eran los santos apóstoles señor Santiago o señor San Pedro (...) y pudiera ser que los que dice Gómara fueran los gloriosos apóstoles señor Santiago o señor San Pedro, y yo, como pecador, no fuese digno de verlo.” Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España* citado en Rafael Heliodoro Valle, *Santiago y América, op. cit.*; p.22.

43 “A esta sazón llegó Cortés con los otros compañeros a caballo...Dijéronle lo que habían visto hacer a uno a caballo, y preguntaron si era de su compañía; y como dijo que no, porque ninguno dellos había podido venir antes, creyeron que era el apóstol Santiago, patrón de España” (...) y todos dijeron que vieron por tres veces al del caballo rucio”. López de Gómara, *Historia de la Conquista de Mexico*, Porrúa, Sepán Cuantos, México, 1988, pp.34 y 35.

44 Nació en Orense, España en 1543. Viajó a la Nueva España a los veintitres años. Perteneció a la comunidad formada por cinco frailes en el convento de la Piedad de la ciudad de México. Entre 1601 y 1602 estuvo en España, donde reunió materiales para escribir una historia de Galicia. De 1604 a 1613 regresó a Nueva España. En 1614 se tienen nuevamente noticias de él en España y finalmente muere en 1615.

mediados del siglo XVI: “Porque el apóstol se mostró visiblemente en un grande y poderoso caballo blanco, armado de todas armas, como todas veces solía hacer en favor de los españoles y contra los indios.”⁴⁵ Es decir, episodios como estos fueron repetidos como una especie de fórmula y reinterpretados de acuerdo a los intereses de cada cronista.

De forma contrastante y, manifestando la asociación de Santiago con los indígenas, se cuenta con el relato de su intercesión en las batallas de los tlaxcaltecas —considerados indios “conquistadores”—.⁴⁶ De forma paralela, Oxea narra el éxito que Santiago tenía con los indígenas, quienes “lo tienen por patrón; y apenas ay alguno de razonable grandeza que no tenga alguna iglesia o ermita dedicada a su nombre.”⁴⁷ Cabe apuntar que en las investigaciones sobre las imágenes de Santiago no se le ha dado suficiente atención a los matices de estas narraciones, ya que a partir de ellos se evidencian sus diversas caras en el contexto novohispano: por una parte fungió como estandarte español y, por otra, como un aliado —de los indígenas conquistadores— y como un protector. Al analizar la inclusión de los indígenas en la iconografía novohispana de Santiago, será necesario no perder de vista esta última connotación.

Por otra parte, es posible incluir la transferencia de algunos modelos creados en la “Reconquista” hacia la realidad americana dentro del mito estatal y leyenda de Santiago, en el cual el santo fue retomado por las autoridades para justificar el proyecto de conquista.⁴⁸ A su vez, complementa el establecimiento de Santiago como un santo caballero con un sentido providencialista promovido por el estrato clerical, que en sí mismo, era una autoridad avalada por la Corona.⁴⁹

De forma paralela, a partir de su llegada a la Nueva España, los españoles le dedicaron diversas ciudades al apóstol.⁵⁰ En primer término, los misioneros le ofrecieron fundaciones que fueron realizadas, de forma más acentuada, durante el primer periodo de la incursión española.⁵¹ Dentro de las mismas, cabe señalar la referencia sobre la dedicación de la primera Iglesia establecida en México a Santiago que presenta José de Lezamis, otro dominico gallego que escribió una narración de la vida del

45 Fr. Hernando Oxea, *Historia del glorioso apóstol Santiago patrón de España: de su venida a ella, y de las grandezas de su Iglesia y Orden Militar*, Madrid, por Luis Sánchez, 1615. Edición facsimilar Orbigo, España, 2004, p.24.

46 Javier Domínguez García, *Del apóstol matamoros... op. cit.*; p. 138. Esta escena la relata Diego Muñoz Camargo en *Historia de Tlaxcala*.

47 Fr. Hernando Oxea, *op. cit.*; p.241.

48 Véase Francisco Márquez Villanueva, *op. cit.*; p.284.

49 Véase Javier Domínguez García, *De apóstol matamoros a Yllapa mataindios*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2008, p. 69.

50 La mayoría se establecieron simbólicamente el 25 de julio, día de la fiesta de Santiago. Algunos ejemplos fueron la ciudad de Santiago de Colima (1522/52), Compostela en Nueva Galicia (1532): Santiago de Querétaro (1531), Santiago de Monclova (1576) y Santiago del Saltillo del Ojo del Agua (1557/75/77).

51 Los franciscanos le dedicaron Atotonilco de Tula (1560), Chalco Atenco (1585), Tecali (1554), Querétaro (1531) y en 1607, le ofrecieron la de Santiago de Jalisco o Nueva Galicia. Los dominicos establecieron cuarenta pueblos en Oaxaca en su honor y en 1532, gracias a la intercesión del gallego fray Domingo de Betanzos, fundaron la provincia de Santiago de la Nueva España. Aunado a esto, los agustinos le dedicaron, entre 1533 y 1633, diez de sus fundaciones, incluso, le ofrendaron su primer convento.

apóstol durante su estancia en la Nueva España en el siglo XVII: “Esta iglesia Santa Catedral de México en su principio y origen antes de que fuera erigida Catedral, se llamó Santiago, y el santo apóstol fue su patrón, le dedicaron aquellos primeros conquistadores...”⁵²

La importancia de Santiago en el entorno del poder español manifestado en el nombramiento de ciudades bajo este título tuvo cierto declive a fines del siglo XVI, cuando terminó la época de los primeros enfrentamientos. Sin embargo, es también a partir de este momento cuando comenzó a ser transformado en una multiplicidad de Santiagos por la sociedad novohispana.

Las iconografías de Santiago como guerrero

Las múltiples caras de Santiago se reflejaron en sus iconografías. Como se ha mencionado, dentro de este vasto conjunto, el caso de Chiconautla muestra particularidades iconográficas y técnicas. Es por esto que al estudiar esta pieza cabe detenerse en analizar la forma en la que fue armada, ya que son vitales para comprender el modo en que su iconografía se relaciona con sus antecedentes españoles y con las representaciones novohispanas.

En términos generales, la pieza está compuesta por una figura a caballo sobre una peana-andas,⁵³ la cual le otorga un carácter procesional. Las andas son tablones unidos por travesaños clavados con clavos de forja. La peana trapezoidal está hecha de tablas y se haya unida a las andas por medio de cueros. Las uniones de los tablones para formar la peana fueron reforzadas por medio de entelados.⁵⁴ La escena del frente y las dos laterales de la peana presentan figuras en óleo. En el lateral derecho se representa a un personaje sobre una barca y en el izquierdo lo único que se logra distinguir, dado los daños que ha sufrido esta sección, son rastros de una barca y un vestido (Fig. 7). En la tabla posterior hay rastros de temple. Originalmente fueron utilizadas molduras en madera para cubrir las uniones de madera, de las cuales únicamente se conservan 4 en color rojo.⁵⁵

52 José de Lezamis, *Vida del apóstol Santiago el mayor uno de los tres más amados y familiares de Jesucristo, único y singular patrón de España con algunas antigüedades, y excelencias de España, especialmente de Vizcaya*, Escrita por el cura de la Santa Iglesia Catedral de México y dada a la estampa a costa, y devoción del mismo autor, con licencia de los superiores en México por Doña María de Benavides, 1699. En este texto afirma que posteriormente Santiago y san Hipólito fungieron como patronos y finalmente la Catedral le fue dedicada a la Virgen. Rafael Heliodoro Valle ya había apuntado este episodio en su obra *Santiago y América, op. cit.* Por otra parte, en 1531 se funda Nueva Galicia, cuya primera capital fue Compostela y su catedral fue dedicada a este santo.

53 Se denomina a este elemento como andas-peana, para hacer énfasis en la estrecha relación estructural entre estos dos componentes al tiempo de diferenciar sus respectivas funciones.

54 Esto refleja el conocimiento de las técnicas de la madera y de sus alteraciones o movilidad.

55 Descripción estructural tomada de Armida Alonso Lutteroth y Roberto Alarcón, *op. cit.*.



Fig. 7. Fotografías de la peana de la escultura de Santiago en Santa María Chiconautla antes de su restauración.

Siendo fiel a la tradición jacobea, el caballo es de color blanco.⁵⁶ La montura, ejecutada como parte del caballo, es la única del conjunto que presenta en su policromado decoraciones esgrafiadas sobre el oro. Se distinguen varios motivos en ella, los cuales van desde cenefas a base de puntos y “s” estilizadas sobre un fondo rayado, hasta otros elementos de impronta textil que, como ha referido Pablo Amador, son próximos a modelos vigentes en el último tercio del siglo XVI.⁵⁷ A su vez, la montura no muestra otro tipo de ornamentaciones como sobrepuestos a punta de pincel o picado de lustre, lo que viene a redundar en el carácter quinientista de la obra. Otro elemento a destacar, son las figuras identificadas como leones enfrentados que se localizan en la parte posterior de la silla. Al respecto, no se debe olvidar que, al igual que Santiago, dicha representación era vinculada con la fuerza y heráldica asociada a las casas reinantes de España.

De acuerdo a su iconografía, Santiago enarbola la espada en el brazo derecho. El jinete es desmontable y presenta una armadura dorada con decoraciones en relieve de formas fitomorfas a base de roleos sencillos y simétricos, característicos de piezas ubicadas en el siglo XVI, como lo son la escultura ligera de San Miguel que custo-

⁵⁶ Agradezco a Pablo Amador Marrero por todas sus aportaciones y comunicaciones personales para complementar la descripción compositiva y estructural de esta pieza.

⁵⁷ Comunicación personal.

dia el Museo Franz Mayer⁵⁸ y el Santiago guerrero del Museo Nacional del Virreinato (Fig. 8), el cual presenta motivos casi idénticos a la armadura de Chiconautla. Esto plantea la posibilidad de que se elaboraron en un mismo taller o que partieron del mismo modelo.⁵⁹

Otro punto a acentuar es el cromatismo general de la vestimenta-armadura del apóstol, realizada en oro brillante. Al respecto de dicho color, es pertinente apuntar la fuerte carga simbólica relacionada al poder que este conlleva, ya que es posible apreciarlo en armaduras imperiales.⁶⁰

La cabeza de Santiago muestra elementos que Pablo Amador considera típicos de imágenes del siglo XVI. Las formas del rostro le parecen provenientes del empleo de un molde, usual en esta técnica; mientras que por el contrario, tanto la barba como los bigotes y cabello se encuentran próximos a la técnica del modelado de pasta, con la que se lograban los volúmenes deseados. Estos elementos se identifican por las ondulaciones y suavidad en las crestas de los mechones que configuran el pelo.⁶¹ La cabeza presenta ojos de cristal, que de acuerdo a los restauradores de la pieza, son un aditamento posterior.⁶²

Tras esta descripción, cabe abordar brevemente los antecedentes peninsulares de la iconografía del Santiago guerrero, ya que son fundamentales para comprender los orígenes de la iconografía presente en este conjunto escultórico y establecer hasta qué punto guarda relación con sus referentes españoles.

Los referentes de la iconografía de Santiago como guerrero se encuentran en la gran cantidad de imágenes que retratan a un caballero victorioso montando un caballo al servicio de Dios. Debido a esto, se puede hablar de un tipo “genérico” del *Miles Christi* que posteriormente fue personalizado en la figura de diversos santos ecuestres.⁶³ A su vez, se vincula con la tradición de retratar figuras de poder a caballo. Como se ha mencionado, la representación ecuestre de Santiago surge primeramente en el



Fig.8. *Santiago guerrero*, último tercio del siglo XVI, escultura en madera dorada y policromada, 190×108 cm (Santiago), 163 × 230 cm (caballo), Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, México.

58 Como así lo refiere Pablo Amador en los estudios que está realizando en los últimos tiempos.

59 Apreciación planteada por Consuelo García Saíz en *Santiago y América*, *op. cit.* A su vez, fue propuesta en una entrevista realizada a la restauradora Armida Alonso Lutteroth. Por otra parte, Pablo Amador Marrero del IIE -UNAM comparte esta visión.

60 Véase *El Arte del poder, La Real Almería y el retrato de Corte*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2010.

61 Comunicación personal.

62 Véase Armida Alonso Lutteroth y Roberto Alarcón, *op. cit.*; p. 115.

63 Véase Teresa Pérez Higuera, “Caballos y jinetes en la edad media: una aproximación a través de su iconografía en Al-Andalus y en los reinos hispánicos” en *Mil años del caballo en el arte hispánico*, Real Alcázar de Sevilla, 5 de abril-17 de junio, 2001, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, España, 2001, p.56.

siglo XIII y se basa en la *Historia Silense*⁶⁴ y en el *Códice Calixtino*. Sin embargo, en estas fuentes el apóstol aún no tiene una participación material en los enfrentamientos y funge como un apoyo espiritual.⁶⁵ Es por esto que cabe establecer la diferencia entre la representación del Santiago guerrero que monta su caballo y sostiene una espada y el más tardío Santiago Matamoros que coloca bajo los pies del corcel a los moros vencidos. Como se ha apuntado, la representación plástica más antigua del primer tipo de Santiago guerrero se encuentra en el tímpano de la puerta del brazo meridional del crucero de la catedral de Santiago de Compostela (1220).⁶⁶

La imagen del Matamoros, en cambio, se vincula estrechamente con el *Diploma de Ramiro* o *Privilegio del Voto*.⁶⁷ A partir de este momento Santiago comienza a tener una participación material en las batallas. En el ámbito de las imágenes, hay una discusión abierta para identificar la primera representación del Matamoros: algunos autores consideran que la imagen del *Tumbo B* es la primera representación de dicha iconografía (1326); mientras que Teresa Pérez Higuera afirma que el primer relieve del Matamoros procede de la Iglesia de Cacém (siglo XIV).⁶⁸ Al respecto, es posible afirmar que, en el contexto español, la figura del Matamoros se representa de forma más constante a partir del reinado de los Reyes Católicos⁶⁹ como una figura que propagaba los valores promovidos por el Estado y se entremezcla con la iconografía del guerrero espiritual y, en ciertos casos, del peregrino.⁷⁰ Debido a esto, al hablar del Santiago ecuestre peninsular y novohispano se aludirá a él de forma genérica como “guerrero”.

En el contexto novohispano, fueron justamente las iconografías de Santiago guerrero las que adquirieron una mayor prominencia sobre las otras advocaciones del apóstol. En particular, al abordar la inclusión de los indígenas en esta iconografía, es importante enmarcar al conjunto de Chiconautla dentro del *corpus* de imágenes novohispanas del apóstol, ya que, si bien esta escultura es atípica, comparte ciertos elementos con el resto de las representaciones de Santiago. Sin embargo, hay que advertir que la necesidad que los catálogos tienen de ser completados y evaluados, obliga a tomar las piezas con cautela.

64 La *Historia Silense* parece haber sido escrita alrededor de 1115 en el monasterio de san Juan y san Pelayo de León. Para la redacción de este texto se retomaron fuentes como la de Isidoro de Sevilla, Julián de Toledo, crónica de Alfonso III, la Albeldense y Sampiro.

65 Véase Francisco Márquez Villanueva, *op. cit.*; pp.187-188.

66 Véase Carmen Vallejo, *op. cit.*; p.56. En el tímpano se incluye la siguiente leyenda: SCS. JACOB'APLUS. XPI. El tímpano ocupaba antiguamente otro lugar en la Catedral, posiblemente el claustro. Las figuras a su costado se llegaron a interpretar como doncellas que agradecen al Salvador. Sin embargo, Sicart Giménez afirma que pudiera tratarse de los cristianos en un sentido genérico, quienes agradecen a su libertador y salvador. Véase Giménez, Sicart, A, “La iconografía de Santiago ecuestre en la Edad Media”, en *Compostellanum*, Revista de la Archidiócesis de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, Vol. 27, Núm.1-2, enero-junio 1982, pp. 11-32.

67 Véase Roberto Caballero López, *op. cit.*; p.45.

68 Véase Teresa Pérez Higuera, *op. cit.*; p.55.

69 Véase Francisco Márquez Villanueva, *op. cit.*; p.192.

70 Véase Carmen Vallejo, *op. cit.*; p.57.

En los catálogos de bienes muebles no hay ninguna imagen de Santiago fechada en el siglo XVI.⁷¹ No obstante, Pablo Amador Marrero afirma que, dadas las características formales y compositivas de la cabeza, la montura y la armadura; dos imágenes registradas en el siglo XVII —el Santiago de Chiconautla⁷² y el Santiago guerrero del Museo Nacional del Virreinato⁷³— pertenecen realmente al último tercio del siglo XVI. Por otro lado, en otras fuentes ha sido posible ubicar dos relieves⁷⁴ y una tabla pintada⁷⁵ fechadas en el siglo XVI⁷⁶ (Figs. 9,10 y 13).

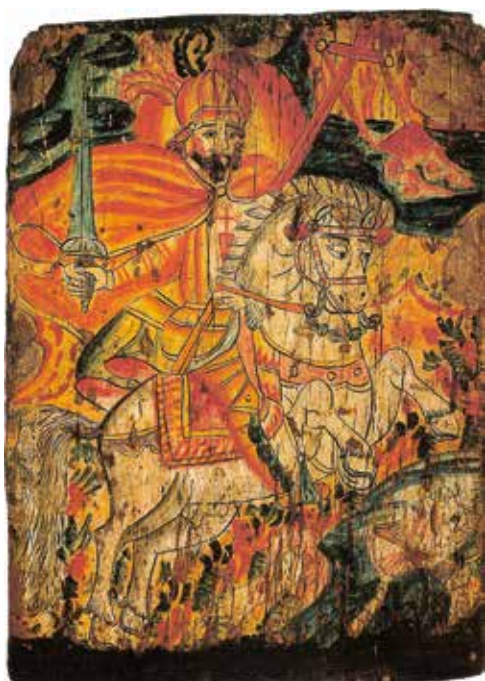


Fig. 9. *Santiago guerrero*, ca. siglo XVI, pintura sobre tabla, 47 × 34 cm, colección particular María Rodríguez de Reyero, México.



Fig. 10. *Santiago guerrero*, siglo XVII, relieve en madera policromada, 210 × 140 cm, Hispanic Society, Nueva York.

71 *Catálogo Nacional de Monumentos Muebles de Propiedad Federal de CONACULTA, Catálogo de Bienes Muebles* realizado por el INAH y el *Catálogo de Escultura Novohispana* elaborado en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.

72 *Catálogo de Bienes Artísticos de Patrimonio Cultural*, Conaculta, Cédula 000084-9.

73 Esta pieza está catalogada en el *Catálogo de Escultura* del Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, México.

74 Uno de los relieves se localiza en la *Hispanic Society of America* en Nueva York. En el texto de Hélene Fontoira Marzin, “Santiago Matamoros” en *XXVI Ruta cicloturística del Románico Internacional*, 3 de febrero- 22 de junio 2008, Fundación Cultural Rutas del Románico, España, 2008, pp. 142 -144, se habla sobre la restauración realizada al relieve de Santiago y se le data en el siglo XVI. El otro relieve forma parte de la colección particular Méndez Blake localizada en México y fue exhibido en la muestra *El caballo en el arte mexicano*, op. cit.

75 La tabla lleva por título *Santiago Mataindios* y forma parte de la colección particular María Rodríguez de Reyero, localizada en México. Esta pieza fue exhibida en la muestra *El caballo en el arte mexicano*, op. cit.

76 Estas tres imágenes presentan elementos que pudieran poner en duda su pertenencia al siglo XVI, por lo que más bien cabría incluirlas en el primer tercio del siglo XVII. Sin embargo, este asunto requeriría de un estudio material más detallado para establecer con claridad su fechamiento.

En lo referente a las imágenes del siglo XVII,⁷⁷ el mayor número de piezas se tiene registrado en el Estado de México y en el Distrito Federal. Lo anterior probablemente responda a que estas zonas tengan catálogos más completos. A su vez, se localizaron en todo el país un total de 165 imágenes de Santiago del siglo XVIII.⁷⁸ En el presente trabajo se propone que el aumento exponencial de imágenes jacobeanas en cada centuria responde a la transformación del apóstol, de una figura estatal empleada en un entorno de “leyenda”, a un santo adoptado tangiblemente en el entorno popular. Por supuesto, no es posible descartar la posibilidad de que imágenes producidas en los siglos XVI o XVII hayan desaparecido.

Por otra parte, el análisis tipológico realizado al grupo de imágenes del siglo XVII localizadas en el Distrito Federal y en el Estado de México⁷⁹ —zonas donde se ubican el relieve de Tlatelolco y la pieza estudiada, respectivamente— revela la siguiente información.⁸⁰

En primer término, en el grupo de imágenes analizado, la posición del jinete y los elementos que porta son similares a la iconografía peninsular del apóstol. El elemento que presenta más variantes en este conjunto de imágenes es la escena debajo de las patas delanteras del caballo, la cual, en el caso de piezas tridimensionales, puede encontrarse pintada sobre una base o peana o tomar forma de una escultura.

En este último caso se incluye a uno o más personajes, que en la gran mayoría de los casos son moros. Cabe detenerse brevemente en este elemento, ya que resulta sorprendente las variantes de moros que se han identificado quizá por ser un elemento que formaba parte de la imaginación novohispana⁸¹ y que se trasladó a América por medio de narraciones y grabados que bien pudieron haber sido fuente para estas imágenes.⁸² En algunos de los ejemplos, los moros se encuentran recostados en señal de derrota (Figs. 9, 10 y 11); mientras que en otros se identifica a un moro desmembrado y a otro de pie al lado derecho del caballo (Fig.12). A su vez, se llega a incluir a los

77 *Catálogo Nacional de Monumentos Muebles de Propiedad Federal de CONACULTA, Catálogo de Bienes Muebles* realizado por el INAH y el *Catálogo de Escultura Novohispana* elaborado en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.

78 Las imágenes se localizan en el Distrito Federal (29), Tlaxcala (25), Estado de México (23), Oaxaca (19), Puebla (14), Yucatán (1), Guanajuato (11), Michoacán (10), Guerrero (1), San Luis Potosí (6), Jalisco (2), Querétaro (5), Zacatecas (3), Chihuahua (1), Durango (1), Morelos (8), Tampico (1) y Chiapas (4).

79 Se tomarán en cuenta las 21 imágenes encontradas en los catálogos consultados, las dos imágenes presentadas en *El caballo en el arte mexicano*, *op. cit.*; como pertenecientes al siglo XVI y el relieve que resguarda la *Hispanic Society* en Nueva York.

80 Este enfoque presenta sus limitantes debido a diversas razones: 1) el proceso de catalogación del patrimonio nacional es incompleto, 2) el fechamiento de varias piezas es incierto, 3) varias de las imágenes ubicadas en contextos de culto presentan alteraciones; mientras que las que se encuentran en colecciones han sido despojadas de su contexto original, del cual no se tiene información.

81 Al decir “moros” cabe especificar que durante el siglo XVI se trataba de representar más bien a los turcos otomanos que constituían una amenaza para el contexto europeo.

82 Véase María Judith Feliciano, “Picturing the ottoman threat in sixteenth-century New Spain” en *The Turk and the Islam in the Western eye 1450-1750*, Ashgate, Inglaterra, 2009, pp. 243-265. Con los decretos de 1502 (para Castilla) y 1526 (para Aragón) a los “moros” se les obligó a convertirse al cristianismo.

combatientes de cada bando —españoles y moros— a los flancos del caballo (Fig. 13). El relieve de Tlatelolco se acerca compositivamente a este último caso. No obstante, la identidad de los personajes a los lados y pies de Santiago han cambiado, ya que se retrata a indígenas desmembrados debajo del caballo, a un caballero indígena de pie a su costado derecho y a soldados españoles en su flanco izquierdo.



Fig. 11. *Santiago guerrero*, ca. siglo XVII, relieve en madera, 120×110×25 cm, Museo Franz Mayer, ciudad de México.



Fig. 12. *Santiago guerrero*, ca. siglo XVII-XVIII, relieve en madera policromada, 192×110×25 cm, Museo Franz Mayer, México.



Fig. 13. *Santiago guerrero*, siglo XVII, relieve en madera policromada, 121×169 cm, colección particular Méndez Blake, México.

Por otra parte, se encuentran las esculturas de Santiago en las que el caballo descansa sus patas delanteras sobre una base o peana pintada. Este último elemento se distingue en la escultura de Santa María Chiconautla, en otras pieza

del siglo XVII del Museo Franz Mayer⁸³ (Fig. 6) y en la parroquia de Santo Tomás Chiconautla,⁸⁴ la cual es también de tipo procesional (Fig. 5). Sin embargo, las dos últimas presentan moros pintados, mientras que en la peana de Chiconautla se identifica a indígenas de pie junto a diversos elementos.

A partir de lo anterior es posible afirmar que el elemento atípico del Santiago de Chiconautla —presente también en Tlatelolco— es la inclusión de indígenas en lugar de los moros. No obstante, cabe establecer una diferencia entre los indígenas del relieve de Tlatelolco y los de Chiconautla, ya que en el primer caso la composición presenta semejanzas con la disposición de los personajes incluidas en otros relieves; mientras que en la escultura de Chiconautla la escena resulta aún más enigmática porque todos los personajes se encuentran de pie junto con otros elementos que no guardan relación con la iconografía de Santiago. Su gestualidad tampoco concuerda con el resto de los ejemplos en los que los personajes muestran señales de derrota y no se encuentran orgullosamente de pie.

Por otra parte, cabe resaltar también el aspecto tecnológico del Santiago de Chiconautla que va de la mano con su funcionalidad. En este sentido, resalta esta pieza al ser la única escultura ligera de Santiago conocida. Esto se inscribe perfectamente dentro de su carácter procesional, ya que podía ser trasladada más fácilmente durante las procesiones en su honor. Es posible acercarse al entorno ritual que debió rodearla a través de un cuadro del siglo XVIII que retrata la forma en que eran empleadas este tipo de imágenes y, en particular, otra escultura procesional de Santiago. Como es posible observar, su funcionamiento dentro del ámbito ritual incluye la simbología del poder (Fig. 14). Por otra parte, se distingue en este caso que son indígenas quienes van en procesión y no se incluye a todos los estratos de la sociedad como se ve en otras representaciones de este género.



Fig. 14. Anónimo, *Procesión de Santiago Apóstol en Tlatelolco*, siglo XVIII, óleo sobre lienzo, 70×98.5cm, paradero desconocido.

83 La base parece actual, por lo que no se puede saber si es procesional con certeza.

84 Esta población se localiza a pocos kilómetros de distancia de Santa María Chiconautla.

Después de situar a la escultura de Chiconautla dentro de la iconografía jacobea y de analizar sus particularidades, resulta provechoso rastrear los modelos de los cuáles emanó la representación del jinete, ya que esto brinda luces sobre su interpretación y sirve como antecedente para abordar la escena de la peana en un apartado posterior. En este sentido, Elisa Vargaslugo ha denominado como modelo “cortesiano” a las figuras del santo con armadura dorada completa y casco pues considera que son una alusión a Hernán Cortés exaltado como conquistador militar y espiritual.⁸⁵ De acuerdo a la autora, la imagen de Chiconautla y Tlatelolco, entre otras, forman parte de esta categoría. En el presente trabajo, por el contrario, se evidencia que esta tipología guarda similitud con diversas fuentes gráficas y no forzosamente con Cortés.

Por una parte, se asemeja a las portadas de libros de caballerías en las que desde el siglo XVI Santiago Matamoros fue empleado como modelo⁸⁶ y se nutre de los gra-

bados del santo provenientes de Flan-des⁸⁷ A su vez, se basa en otros modelos ecuestres como es el caso de los jinetes del Apocalipsis, de los cuales se conserva un ejemplo de Durero que formaba parte de la colección de Hernando Colón en Sevilla (Fig.15).

Aunado a esto, es necesario tomar en cuenta las vidas de Santiago que traían consigo los frailes. Durante esta investigación fue posible localizar la referencia de al menos dos religiosos dominicos de finales del siglo XVI y principios del XVII provenientes de Galicia que escribieron biografías de dicho santo y que viajaron a la Nueva España. Estos personajes pudieron haber traído consigo libros ilustrados que sirvieron como base para sus narraciones (Fig. 16). De hecho, uno de ellos —José de Lezamis— quien publicó su vida de Santiago en la Nueva España, cita a Mauro Castellá Ferrer entre sus re-



Fig. 15. Alberto Durero, *Cuatro Jinetes del Apocalipsis*, ca. 1497-98, grabado, 39.2 x 27.9 cm, Metropolitan Museum of Art, Nueva York, E.U.A.

85 Véase Elisa Vargaslugo, “Santiago-Cortés...”, *op. cit.*, p. 214.

86 Véase Márquez Villanueva, *op. cit.*, p. 274. Incluso, se tiene referencia de que, a pesar de las prohibiciones, este tipo de libros eran leídos en la Nueva España. En el censo de libros ordenado en México por el inquisidor Moya de Contreras en 1571-1572 aparecen numerosos libros de caballería. Por otra parte, Fernández del Castillo examina los libros que llegaron a partir de 1576, entre ellos se encuentra el *Amadís de Gaula*, el *Palmerín* y *Carlamagno*, cuyas imágenes guardan semejanzas con Santiago.

87 En Santiago de Compostela no había prácticamente producción de grabado hasta entrado el siglo XVIII.

ferencias.⁸⁸ La obra de Castellá,⁸⁹ impresa a inicios del siglo XVII, fue una herramienta fundamental para defender el voto de Santiago y cuenta con grabados que lo representan con armadura completa, modelo más cercano al conjunto de Chiconautla —y a las representaciones de Cortés— que los grabados de origen flamenco en los que aparece con túnica. Tampoco cabe descartar la posible influencia de los reales privilegios de hidalguía o de las investiduras de la orden de Santiago, ya que en la Nueva España, ser miembro de esta orden era emblema de estatus social.

Ante este panorama, no es posible dejar de lado las similitudes entre las representaciones a caballo de Cortés y Santiago destacadas por Elisa Vargaslugo, ya que se encuentran paralelismos con la apariencia de Cortés en las ilustraciones de narraciones de la conquista (Figs. 17 y 18). Sin embargo, dichos paralelismos responden a que ambas imágenes beben de fuentes comunes y no a que Santiago sea una alusión directa al conquistador.



Fig. 16 Diego de Astor, *grabado jacobeo*, 1610, (Madrid) impreso en la obra de Mauro Castellá Ferrer que representa los milagros, sueño del rey, voto de Santiago, Biblioteca Xeral, Santiago de Compostela.



Fig. 18. La Nueva España, don Fernando Cortés y Moctezuma en Diego Muñoz Camargo, *Descripción de la Ciudad y Provincia de Tlaxcala*, ca 1580, pluma sobre papel, Hunterian Museum Library, Glasgow University, Escocia.



Fig. 17. Carga de caballería en *Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala* de Diego Muñoz Camargo, 1552 y 1553, Biblioteca Nacional de París, Francia.

Aún otro aspecto a considerar, se relaciona con la intención imperial de devolver a la monarquía española bases providenciales, históricas y jurídicas.⁹⁰ En el caso de la Nueva España, se hicieron reiteraciones visuales de las figuras imperiales y de las

⁸⁸ José de Lezamís, *op. cit.*, f. 2.

⁸⁹ Mauro Castellá Ferrer, *Historia del apóstol de Jesucristo Santiago Zebedeo*, *Patrón y Capitán General de las Españas*, Libro Primero, Madrid, 1623.

⁹⁰ Véase Juan Carlos Estenssoro, "Construyendo la memoria: la figura del inca y el reino de Perú, de la conquista de Túpac Amaru II" en *Los incas, reyes del Perú*, Colección arte y tesoros del Perú, Banco de Crédito, Lima, 2005, p.104.

autoridades novohispanas montando a caballo como figuras defensoras de la fe. Sin embargo, aunque un aspecto esencial de la cultura política española fue la vinculación entre el poder humano y el divino, no se confunden.⁹¹

Con lo anterior no se trata de insinuar que todas las representaciones de Santiago mantienen estas características, sino más bien se busca evidenciar los múltiples modelos de los que emanó. La idea que se propone es que las representaciones de las biografías del santo, sus grabados, los libros de caballería; los retratos de los monarcas, y los del Santiago peninsular se entremezclan en un conjunto de modelos que comparten una expresión de la simbología del poder. Se trata de una gestualidad política⁹² que se manifestó en la iconografía jacobea novohispana y, de forma contundente, en el caso de Chiconautla.

Santiago y las elites indígenas

“La conquista de México la hicieron los indios
y la independencia los españoles”
(Arturo Arnáiz Freg)

Al abordar las imágenes de Santiago que incluyen a indígenas se hace necesario reflexionar sobre el origen del término de Mataindios. Es posible aludir a un paradigma fundacional, el cual se remonta a la interpretación del relieve de Tlatelolco efectuada por Francisco de la Maza⁹³ durante los años 50, época en la que esta pieza regresó a su entorno original, ya que durante varios años permaneció en la Iglesia de San Francisco.⁹⁴

De la Maza comenta: “Es triste constatar la transformación del apóstol de Matamoros en Mataindios, pero no deja de ser consuelo recordar que los naturales de la Nueva España, por lo menos los tlaxcaltecas, pronto lo invocarían a su vez en su propia ayuda durante las batallas.”⁹⁵ Es a partir de esta nota que el término de Santiago Mataindios fue empleado para aludir al proceso de traslado de la figura del Santiago español al Santiago americano sin detenerse, en algunos casos, a reflexionar sobre su origen o autoría.⁹⁶ Dicho autor analiza la figura de un sanguinario Santiago Mataindios, que se transforma en un Santiago “pro-indígena”. Este investigador parece ser conciente de que el caso de Tlatelolco no fue generalizado, lo cual va de acuerdo a la

91 Véase Alejandro Cañeque, *The King's Living Image. The culture and politics of viceregal power in Colonial Mexico*, Routledge, Nueva York, 2004, p.37.

92 Véase Alejandro Cañeque, *op. cit.*; p.12.

93 Véase Francisco De la Maza, “¡Santiago y a ellos!” en *Novedades*, 18 de junio de 1950. Compilado en *Páginas de Arte y de Historia*, INAH-UNAM, México, 1971.

94 Véase Gabriela Guinea Trigo, *Tlatelolco: La Iglesia de Santiago*, Tesis para la Licenciatura en Historia del Arte, Universidad Iberoamericana, México, 1977, p. 53.

95 Francisco de la Maza, *op. cit.*; p.123.

96 En los textos de Louis Cardaillac y Araceli Campos se da como un hecho la transformación del Matamoros en Mataindios. A su vez no se incluye en la tesis de Gabriela Guinea Trigo, ya citada.

evidencia material localizada, ya que el relieve de Tlatelolco es el único Mataindios novohispano del que se tiene noticia.⁹⁷

Como se ha apuntado, el Santiago de Chiconautla incluye a indígenas en la peana. Sin embargo, su gestualidad no se relaciona con la tipología del Mataindios. En este trabajo se propone que el Santiago de Chiconautla es una figura “protectora y aliada” que, al fungir como símbolo religioso y de poder, se encuentra retratada sobre una elite indígena que se legitima concientemente a sí misma en el orden novohispano. El hecho de que la pieza sea procesional también le da un sentido distinto a la representación, pues los indígenas representados procesionarían a la misma altura que los que llevaba a la escultura sobre sí.

Ampliando el espectro temporal, hacia el siglo XVIII cabe mencionar una pintura resguardada en el Museo de las Culturas de Oaxaca (Fig.1). No obstante, nuevamente la escena representada —el encuentro de Cortés y Moctezuma— no cuadra con el Santiago Mataindios y retrata un diálogo entre ambos bandos —el de indígenas y el de españoles—. Al igual que en Chiconautla, los indígenas se encuentran de pie portando insignias de poder y no están descuartizados.

Ante este panorama, se plantea que la carencia de representaciones de la tipología del Mataindios en el contexto novohispano muestra que esta fue una iconografía poco recurrente o, quizá, excepcional. La construcción mitológica del Mataindios fue resaltada a partir del siglo XX por el mundo académico para abordar los fenómenos de apropiación cultural.

A partir de lo anterior, resulta pertinente detenerse en analizar con más detalle el Santiago de Tlatelolco, ya que su interpretación es útil como un antecedente para comprender las particularidades de la escultura de Chiconautla y evidenciar qué sentido tuvo la inclusión de los indígenas en cada caso. Este relieve se localiza en un sitio con un fuerte peso histórico anclado en la historia prehispánica, colonial y contemporánea.⁹⁸ Desde la época prehispánica Tlatelolco fue relevante⁹⁹ y en la conquista ocupó un lugar papel preponderante, ya que fue el último reducto en donde se enfrentaron españoles e indígenas en la zona de Tenochtitlan.¹⁰⁰ En relación a su acción en Tlatelolco, Hernán Cortés narró lo siguiente: “Otro día siguiente, que fue día del apóstol Santiago, entramos en la ciudad...”.¹⁰¹

97 Por supuesto, nuestro estudio solo abarca la zona de México, ya que en Perú contamos con una mayor cantidad de ejemplos de esta iconografía que responden a un contexto en particular. Para mayores referencias sobre el tema véase Juan Carlos Estenssoro Fuchs, *op. cit.*; pp. 166-171.

98 Los estudios sobre Tlatelolco antes y después del 68 adquirieron un cariz e importancia diferente. Otro evento que influyó en la conformación de la historia de Tlatelolco fue el temblor de 1985 en el que, en la unidad habitacional Nonoalco-Tlatelolco, colapsaron una gran cantidad de edificios provocando muchas muertes.

99 Esta ciudad -sometida a los mexicas- era un importante centro prehispánico comercial con una estructura compleja y un emblemático mercado. Había gozado de un período próspero independiente para posteriormente ser sometida a los mexicas entre 1428 y 1440. Véase Carlos Flores Marini, “El Tecpan de Tlatelolco” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, vol. X, núm. 37, México, 1968, pp. 49-54.

100 Véase Héctor Manuel Romero, *Crónica Histórica de Tlatelolco*, Cámara Nacional de Comercio de la Ciudad de México, México, 1985, pp. 15-25.

101 Hernán Cortés, *Cartas de Relación*, Porrúa, México, 1960, p. 130.

En el ámbito religioso, los franciscanos se establecieron ahí dedicando la fundación al apóstol.¹⁰² De forma paralela, el conocido Imperial Colegio de la Santa Cruz fue inaugurado en 1536. Primeramente los franciscanos instalaron una humilde capilla que fue sustituida en 1540¹⁰³ y nuevamente en el siglo XVII por el templo actual (Fig. 20). De acuerdo a *Los Anales de Tlatelolco* y a fray Juan de Torquemada la Iglesia y el retablo fueron dedicados en 1610.¹⁰⁴ La única fuente visual conservada que permite apreciar la posible apariencia de este retablo como un conjunto temático es una litografía del siglo XIX reproducida en el libro de Manuel Ramírez Aparicio¹⁰⁵ (Fig. 19). Ahí, el relieve de Santiago podría corresponder con el elemento central de este retablo ya desaparecido.¹⁰⁶ Al igual que diversas obras que se iban adecuando al gusto de cada época, el retablo fue repintado a mediados del siglo XVIII.¹⁰⁷ Es por esto, en el mejor de los casos, la litografía del siglo XIX reproduce una apariencia posterior del retablo original.¹⁰⁸

Fig. 19. Retablo de la Iglesia de Santiago Tlatelolco, siglo XIX, litografía publicada en la obra de Manuel Rivera Cambas.



Fig. 20. Iglesia de Santiago Tlatelolco, ciudad de México, siglo XVII.

¹⁰² A partir de 1534 les fue concedido un permiso real para administrar una parroquia de indios y un templo conventual. Véase Elisa Vargaslugo, *El Claustro Franciscano de Tlatelolco*, op. cit; pp. 8-50.

¹⁰³ Véase Gabriela Guinea Trigo, op. cit; pp. 50-57.

¹⁰⁴ Y entonces llegó nuestro querido padre fray Juan de Torquemada, guardián aquí en el convento de Santiago [...] Y el terminó esta iglesia del convento en Santiago Tlatelolco [...] Y cuando ya estuvo puesto, enseguida también comenzó el retablo máximo [...] 1610.3 técpatl [...] fue cuando se terminó el templo ... Robert Barlow. *Tlatelolco: Fuentes e Historia II*, INAH-UDLA, México, 1989, p. 398. Tomado de: Fragmentos de los *Anales de Tlatelolco y México* no.1 (1519-1633) de la Colección de Anales de México y sus contornos (1603-1610).

¹⁰⁵ Véase Manuel Ramírez Aparicio, *Los Conventos Suprimidos de México*, Cosmos, México, 1ª edición 1861, 1975, pp. 180-189. Se sabe que estaba decorado con pinturas atribuidas a la mano de Baltazar de Echave Orio.

¹⁰⁶ Parte fundamental del devenir de este templo estuvo marcado por las Leyes de Reforma, ya que a partir de este periodo fue utilizado para diversos fines y se fue deteriorando a lo largo de los años. Algunas pinturas se salvaron gracias a que Bernardo Couto se las llevó a la Academia de San Carlos y las sustituyó por copias. Posteriormente, en 1931 fue declarado monumento colonial, pero siguió en abandono durante una década más y fue regresado finalmente al culto en 1945.

¹⁰⁷ Véase Manuel Ramírez Aparicio, op. cit; pp. 180-195.

¹⁰⁸ Para estudiar el retablo también se toman como referencia los comentarios sobre el retablo original. Uno de ellos es la descripción sobre su ornamentación efectuada por fray Agustín de Vetancurt: "Es de bóvedas hornacinas con un crucero muy hermoso y de los mejores del reino: el retablo es de todo costo y primor, cuyas imágenes de talla admiran a los maestros. Tiene muchos altares y retablos costosos y curiosamente fabricados". Fray Agustín de Vetancurt, *Teatro Mexicano III. Crónica de la provincia del Santo Evangelio de México*, Porrúa, 1982, p. 208.

Otro tema relevante para estudiar el relieve de Santiago es su atribución. Generalmente se ha tomado como fuente a fray Juan de Torquemada quien, en su *Monarquía Indiana* expresa: “Algunos de ellos [los indígenas] tan diestros y precisos así de pincel como de encarnación, que no les hacen ventaja los castellanos...”¹⁰⁹ y en otro apartado elogia al indígena Miguel Mauricio con las siguientes palabras:

Hai en esta parcialidad de Santiago (entre otros) uno, que ninguno de los nuestros le hace ventaja, y él excede a muchos: llamase Miguel Mauricio, de mucho y delicado ingenio; con el cual, y con otros, que digo haber en esta parte de la ciudad, hice el retablo de este santo pueblo, que edificué en ella, que es una de las mejores cosas de este reyno.¹¹⁰

A partir de dichas referencias, se ha venido atribuyendo el relieve a un natural. Sin embargo, es importante señalar que en sus escritos Torquemada no menciona el término Mataindios ni se refiere específicamente al relieve, únicamente alaba la grandiosidad del retablo exaltando las habilidades del indígena. En el presente trabajo se propone que fray Juan de Torquemada —posiblemente en común acuerdo con otros frailes— concibió la temática general del retablo. Sin embargo, resulta aventurado suponer que tuvo una participación directa en la construcción ideológica del relieve siendo conciente de sus matices y significados, ya que es necesario recordar que en Tlatelolco vivía una elite indígena educada que bien pudo haber colaborado en el asunto. A su vez, no cabe descartar el papel del escultor mismo, ya que hay una lectura del relieve que solo es posible realizar a partir de un conocimiento de la tradición pictográfica prehispánica.¹¹¹

En lo que respecta al carácter estilístico del retablo, se ha aludido a él como un conjunto manierista.¹¹² Lo anterior lleva implícito un eco de lo planteado por De la Maza, quien afirmó que el relieve de Santiago estaba hecho “a la griega”.¹¹³ No obstante, al observar la litografía del siglo XIX del retablo se percibe una mezcla entre diversos elementos y estilos.¹¹⁴ De forma específica, en el relieve de Tlatelolco el caballo y Santiago aparecen escorzados dentro de una composición afin a los grabados europeos de la época.¹¹⁵ La disposición y características de los personajes que se encuentran a sus pies, en cambio, remite a convenciones prehispánicas (formales e iconográficas) que es posible apreciar en códices precolombinos. En particular, en la pictografía prehispánica (y a diferencia de la europea) la representación de

¹⁰⁹ Fray Juan de Torquemada, *Monarquía Indiana*, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 1977, vol I, p. 254.

¹¹⁰ Fray Juan de Torquemada, *op. cit.*; p. 254.

¹¹¹ Véase Patricia Díaz Cayeros, “Santiago Mataindios” en *Revelaciones. Las Artes en América Latina, 1492-1820*, México, Fondo de Cultura Económica, 2007, p. 269.

¹¹² Véase Gabriela Guinea Trigo, *op. cit.*

¹¹³ Véase Francisco de la Maza, “¡Santiago y a ellos!”, *op. cit.*

¹¹⁴ Véase Elisa Vargaslugo, “Santiago-Cortés...”, *op. cit.*; p. 211.

¹¹⁵ Se trata posiblemente de un grabado flamenco dado que en Santiago de Compostela no había ninguna escuela de grabado hasta el siglo XVIII, por lo que las estampas de Santiago anteriores a esta fecha procedían generalmente de Flandes.

cuerpos segmentados aludían a sacrificio ritual (y no a derrota). Por ello, funcionaron para hacer alusión al inicio de un nuevo ciclo.¹¹⁶ Es decir, que en este relieve se otorga un sentido distinto al que tenían los tradicionales moros dispuestos a los pies de Santiago.

Por otra parte, cabe traer a cuento una referencia interesante sobre el templo de Tlatelolco señalada por Robert Barlow. Dicho autor afirma que en el interior de este templo existían pinturas murales en las que se representaba la lucha entre españoles e indígenas y la aparición milagrosa de la Virgen y Santiago. Lo anterior se basa en fuentes coloniales, como la del padre Durán: "... tres días antes de la Asunción de la venditísima Virgen Nuestra Señora, la cual dicen haber aparecido en esta conquista a favor de los españoles y juntamente al glorioso patrón Santiago, como lo hallaron pintado en la iglesia de Tlatelolco..."¹¹⁷ A la vez, en estas pinturas se describía la forma en que un guerrero texcocano o tlaxcalteca rescató a Cortés de un combate. Con estos elementos Barlow lanza la hipótesis de que esta escena representaba a Cortés recibiendo la ayuda de los españoles y de sus aliados indígenas.¹¹⁸

Resulta factible analizar la identidad de cada uno de los indígenas representados en el relieve a partir de la coincidencia entre este y las descripciones ya mencionadas. Dichas descripciones confirman que, más allá que ser una representación genérica, es posible que se trate de una escena en la que conviven los indígenas aliados con los enemigos. Al observar la pieza queda claro que Santiago no está atacando a todos los indígenas sino a los que se encuentran debajo del caballo, que pueden ser identificados como tlatelolcas-mexicas. Cabe recordar que al lado del jinete se encuentra un caballero que ha sido identificado por Patricia Díaz Cayeros,¹¹⁹ como —quizá— un aliado guerrero tlaxcalteca. Sin embargo, con base en las fuentes de la época y en las referencias a la pintura mural que posiblemente existía en Tlatelolco recién apuntadas, aquí se propone que también podría tratarse de texcocanos. En cualquier caso, el guerrero que se encuentra de pie a su lado es un aliado en la lucha —por supuesto de jerarquía menor— y no un enemigo. El Santiago de Tlatelolco es entonces una exaltación jacobea y de la empresa evangelizadora, en la que cabe incluir el papel de los indígenas en la resignificación de esta imagen.

Después de analizar el caso del relieve de Santiago en Tlatelolco llega el momento de contextualizar la pieza de Chiconautla con el fin de comprender sus circunstancias de producción. Hasta donde se tienen noticias, Santa María Chiconautla ha albergado a la pieza desde el siglo XVI. No obstante, reconstruir la historia de este poblado es una tarea compleja, ya que hay poca documentación¹²⁰ y se presenta

116 Véase Patricia Díaz Cayeros, *op. cit.*; p. 269.

117 Robert Barlow, *op. cit.*; p. 212.

118 Se piensa que esta obra se perdió a más tardar cuando Torquemada volvió a edificar el templo.

119 Véase Patricia Díaz Cayeros, "Santiago Mataindios", *op. cit.*; p. 269.

120 Hay poca documentación en el AGN y en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional. Por otra parte, no fue posible obtener autorización para consultar el Archivo Parroquial de la Catedral de Ecatepec.

una confusión en su nomenclatura.¹²¹ Geográficamente, Santa María Chiconautla se localiza al noreste del valle de México en las orillas del lago de Texcoco y formaba parte de la zona denominada como Acolhua.¹²² La primera ocupación registrada tuvo lugar en el periodo postclásico y se convirtió en un importante punto para el comercio.¹²³ Posteriormente, fue dominada por los mexicas, por lo que se establecieron ahí gobernantes de esta ascendencia.¹²⁴ Las excavaciones de Vaillant, a inicios del siglo XX, corroboraron estos datos, ya que se ubicaron restos de palacios y una gran muestra de vasijas y objetos en esta zona.¹²⁵

Chiconautla fue conquistada en 1518 por Francisco Hernández¹²⁶ y, dado que tenía un *tlatoani*, se le otorgó el grado de cabecera.¹²⁷ Sobre la jurisdicción de esta región, se han localizado dos versiones: 1) se afirma que formaba parte de la encomienda concedida como dote de forma perpetua a doña Leonor de Moctezuma al contraer nupcias con el conquistador español Juan Páez, en 1527;¹²⁸ 2) se narra que se trataba de un partido independiente de Ecatepec.¹²⁹ A pesar de que aún en la actualidad existe un interés en la región por vincular esta población con el linaje de Moctezuma, hay mayores indicios que sustentan la segunda versión, ya que en la documentación sobre la encomienda de Doña Leonor se menciona que ésta abarcaba únicamente Acalhuacan, Coatitlan, Coacalco, Tulpetlac y Tizayuca.¹³⁰ Debieron existir relaciones comerciales entre ambos territorios e incluso talvez de parentesco entre sus elites, sin embargo, esto no implica que haya sido parte de su encomienda.

Como un reconocimiento de su importancia en la región, Santa María Chiconautla se convirtió en corregimiento en 1532 y en 1550 se concedió al corregidor de esta zona jurisdicción en Ecatepec y Xaltocan, junto con los sujetos exteriores de Tenochtitlan y Tlatelolco.¹³¹

121 En el siglo XVI y en algunos documentos del siglo XVII se le denomina genéricamente Chiconautlan o Chiconautlan, -lo que podría aludir también al vecino poblado de Santo Tomás Chiconautla- y es hasta el siglo XVII y XVIII cuando se comienzan a diferenciar ambas comunidades de forma clara.

122 Los acolhuas, los que tienen antepasados procedentes del agua, eran una división tribal del centro de México, en las cercanías de Tenochtitlan. A la región ocupada por ellos se la llamó Acolhuacan y la ciudad principal fue Tetzaco.

123 Véase Ananda Cohen y Christina M. Elson, *The Aztec Occupation at Chiconautla, Mexico*.

124 Durante este periodo Chiconautla formaba parte de una confederación menor de señoríos junto con Xaltocan y Ecatepec. Véase María Teresa Sánchez Valdés, *Etnohistoria de Ecatepec siglo XVI-XVII*, Tesis para optar por el título de licenciada en etnohistoria, ENAH, México, 2001, p. 114.

125 Las excavaciones fueron realizadas por Vaillant en 1934 y 1935.

126 "Relación de Chiconautlan y su partido" en *Relaciones Geográficas del Siglo XVI*, México, edición de René Acuña, UNAM, México, 1986, tomo I, p. 233.

127 Alrededor de 1150-1350 se estableció como cabecera con un *tlatoani* y después de 1428 tuvo que pagar tributo a Texcoco.

128 Véase Elisa Vargaslugo, "El indio como donante de obras pías" en *Imagen de los naturales en el arte de la Nueva España*, op. cit; pp. 251-253.

129 Véase María Teresa Sánchez Valdés, *Etnohistoria de Ecatepec siglo XVI-XVII*, op. cit; pp. 157-159.

130 Véase María Teresa Sánchez Valdés, "La encomienda de Doña Leonor Moctezuma" en *Análisis etnohistórico de códices y documentos coloniales*, INAH, México, 2008, pp. 105-115. Esta información fue tomada del AGI, Justicia, leg. 124, f.5.

131 Peter Gerhard, *Geografía Histórica de la Nueva España*, UNAM, México, 2000, pp.232-234.

Dentro de las fuentes para conocer la historia de este poblado, se encuentra la *Relación de Chiconauhtlan y su partido*¹³² que forma parte de las *Relaciones Geográficas* compiladas por ordenes de Felipe II.¹³³ Un aspecto a resaltar, es la descripción que se da en este documento de la doctrina de Chiconautla: “Y todos son pueblos de indios. A este pueblo de Chiconauhtlan y Ecatepeque administran doctrina frailes franciscanos...”¹³⁴ y “En esta jurisdicción hay un solo monasterio de frailes franciscanos, en el cual, de ordinario hay 4 religiosos. Y este monasterio se fundó desde que la cristiandad entró en esta Nueva España...”¹³⁵

Por otra parte, un documento de 1739¹³⁶ resulta relevante para reconstruir la historia de esta localidad. Si bien no es contemporáneo a la creación de la pieza, da claras muestras sobre la memoria histórica de esta comunidad y sobre los conflictos a los que se enfrentó. Se trata de un pleito de tierras entablado por los naturales contra don Nicolás Ignacio Carrancholi y Carransa, dueño de la hacienda de San Sebastian Ozumbilla, a quien se le demanda restituya 5 caballerías a los naturales de Chiconautla. En el año de 1712 se presentaron diversos documentos para verificar la propiedad de las tierras por parte de los indígenas, entre ellos se encontraban:

“Una merced hecha por el señor Don Luis de Velazco de 2 caballerías de tierra a Bernal Díaz del Castillo a fecha del 14 de diciembre de 1590. Una escritura de cambio de 2 caballerías de tierra que hicieron los naturales con Juan Pérez...en 1628. Un mandamiento de amparo que expidió el señor conde de Monterrey para que se amparasen a los naturales en las tierras de sus congregaciones1603... un testimonio de una merced echa a Gabriel de Chavez de 4 caballerías por el señor Don Martín Enríques su fecha a 14 de noviembre de 1579 y una escritura que otorgó dicho Gabriel de Chaves y Francisco de Chaves, su hijo, de dos caballerías de tierra a favor de los naturales su fecha en 3 de junio de 1594...un mandamiento del señor conde de Salvatierra en que manda que Don Andrés de Gudiela y Peralta no les mida sus tierras y por el consta que les dejó 6 caballerías a los naturales ... en 1643... un testimonio provisional ... de 1671 en que se manda amparar a los naturales en sus tierras...”¹³⁷

132 Texto impreso en 1577, consta de 7 planas, las fojas no están numeradas. El documento se conserva en el AGI bajo la signatura AGI,Indiferente ,1529,N.12. Fue publicado en *Relaciones Geográficas del Siglo XVI*, *op. cit*; pp.227-239.

133 Este documento se debía enviar a su majestad y al Consejo de Indias. En un sentido general, se afirma que es cabecera de otras tres cabeceras dentro de la jurisdicción: Tecama, Coacalco y Ecatepec. Es pueblo de indios con estancias de españoles. Tiene 440 tributarios y quiere decir cuatro cerros y cuatro barrios.

134 “Relación de Chiconauhtlan y su partido”, *op. cit*; p. 235.

135 “Relación de Chiconauhtlan y su partido”, *op. cit*; p. 238.

136 AGN, Archivo de Buscas y Traslado de Tierras, vol. 46/A, exp. 73, f. 1337-1418.

137 AGN, Archivo de Buscas y Traslado de Tierras, vol. 46/A, exp. 73, f. 1361.

Esta lista es importante porque muestra elementos relevantes para desentrañar la historia de este poblado: 1) Bernal Díaz del Castillo tuvo dos caballerías de tierra que posteriormente fueron reclamadas por su nieto en 1590.¹³⁸ 2) Hubo un constante intercambio de tierras en esta región, situación frecuente dentro de este tipo de comunidades. 3) No se menciona en ninguna parte el nombre de Doña Leonor Moctezuma, por lo que es muy cuestionable que se afirme que su encomienda incluyó esta localidad. 4) Finalmente, hacia 1744, se dictamina que los naturales tienen derecho sobre las tierras que les serán restituidas,¹³⁹ lo cual indica que las elites de esta región tuvieron la suficiente estructura para salir victoriosas en el pleito.

Por otro lado, cabe apuntar los datos específicos sobre la parroquia de la Purísima Concepción de Chiconautla que es la que sigue resguardando a la pieza en la actualidad. Vetancurt se refiere primeramente a ella en una descripción sobre el área de Ecatepec:

“Los pueblos de visita se dividen en dos parcialidades, donde en cinco iglesias alternando los días se dicen dos misas de obligación que son San Pedro Xaloztoc, Santa Clara Coatitlan, Santa Maria Tolpetlac, Santo Thomas Chiconauhtla, Santa María Chiconautla... Administran cinco religiosos con ministro colado. Tienen alcalde mayor, gobernador de naturales, con sus alcaldes en los pueblos.”¹⁴⁰

La siguiente y última noticia sobre la parroquia en tiempos virreinales se remonta a 1763, probablemente durante la época de su secularización, con el inventario de sus bienes,¹⁴¹ donde no se menciona a la escultura de Santiago.¹⁴²

Lo que resulta relevante de este recuento histórico es que durante la época colonial Chiconautla era un enclave importante que mantenía vivo el recuerdo de su ascendencia noble vinculada con Tenochtitlan. Este panorama sirve como marco para analizar el conjunto de Chiconautla tomando conciencia de la presencia de una elite indígena de la cual se guardan referencias hasta el siglo XVIII.

¹³⁸ AGN, Instituciones Coloniales, Real Audiencia, Tierras, vol. 2687. En el *Diccionario autobiográfico de conquistadores y pobladores de Nueva España* se dice: “En efecto, que a veinte años que pasó a esta Nueva España, y que todos los indios que al presente son oficiales de cantería, lo son por su industria, y que en Audiencia pasada, porque tuviese cargo de ellos y de las obras públicas de ella, le encomendó el pueblo de Chiconautla, el cual le fue removido sin causa alguna; pide se le devuelva el dicho pueblo y el dicho cargo de maestro de obras, o se le dé corregimiento...” p. 310.

¹³⁹ AGN, Archivo de Búsquas y Traslado de Tierras, vol. 46/A, exp. 73, f. 1412. Se ha modificado la redacción y ortografía de acuerdo a las convenciones modernas.

¹⁴⁰ Fray Agustín de Vetancurt, *Teatro Mexicano. Crónica de la Provincia del Santo Evangelio*, Porrúa, México, 1971, edición facsímil, pp. 74 y 75.

¹⁴¹ APCE, Libro de Inventarios, Ecatepec, 7/08/1763, “Inventario de bienes del templo de Santa María Chiconautla” publicado en *Imágenes de los naturales en el arte de la Nueva España*, op. cit; pp. 520-521.

¹⁴² Entre ellos, salta a la vista la mención de un peto de plata de Santiago. Este peto no es descrito en el documento y no ha sido posible localizar más información sobre el mismo. Posiblemente correspondía a otra escultura de Santiago localizada en Chiconautla.

Como se ha apuntado, el principal carácter atípico de esta pieza se ubica en la peana. Sin embargo, para analizarla es necesario entender las vicisitudes por las que ha pasado la peana y los cambios que ha sufrido a raíz de las intervenciones. La apariencia actual de la peana conjuga capas de pintura pertenecientes a diferentes momentos. Esto se debe a que durante la restauración se efectuaron levantamientos puntuales para descubrir elementos de las capas pictóricas anteriores,¹⁴³ con lo que se construyó un nuevo discurso que ha llevado a articular una lectura anacrónica. Es por esto que resulta pertinente intentar delimitar cada capa pictórica y adentrarse en el sentido que tuvo cada intervención.¹⁴⁴ Para ello se tomará como referencia la documentación fotográfica anterior y posterior a la restauración, los análisis de Rayos X que se le efectuaron y el estudio que publicaron los restauradores.¹⁴⁵ No obstante, mucho de lo que ahora se plantea, requerirá de futuros estudios materiales que esclarezcan la hipótesis planteada.

Es posible interpretar la primera capa pictórica de la peana como una realización paralela a la factura del Santiago; es decir, del último tercio del siglo XVI. En la parte central del primer plano de dicha capa, se encuentra un vacío pictórico que, a decir de los restauradores, podría responder a una “incrustación” ya perdida, correspondiente a un relieve realizado en función de la forma del vacío pictórico.¹⁴⁶ En la parte superior de este elemento se localiza el Espíritu Santo. A ambos lados del hueco pictórico, se distinguen indígenas. En el costado derecho se encuentran dos indígenas de pie con la mano derecha levantada. Al interpretar la radiografía de este segmento (Fig. 21), se aprecia que estaban vestidos a la usanza española con capas abotonadas al frente que cubren sus hombros. Del lado izquierdo se ubica un indígena de pie sosteniendo una vara de mando en el brazo. En segundo plano se observa un paisaje árido y una porción de cielo.

En el lateral derecho de la peana se distingue, de acuerdo a la radiografía (Fig. 22), a un indígena con capa y faldón.¹⁴⁷ En el lado opuesto se conserva lo que parece ser el fragmento del vestido de una mujer.¹⁴⁸ Como un elemento añadido se percibe, en la parte inferior central, una tapa semi-ovalada en la que se observan dos armas encontradas y un nopal.

143 Se descubrieron los siguientes elementos: la paloma de la parte central, los glifos ubicados en la parte superior de la composición y el nopal y las armas indígenas ubicadas en la tapadera superpuesta de la peana localizada en la parte central.

144 En su estudio los restauradores hablaron de dos capas de repinte general independientemente de la capa original. Se habla de la modificación de la vestimenta de los personajes y de la alteración en los brazos y atributos del personaje en la escena frontal. Se afirma que el águila y nopal de la escena central corresponden a un añadido más reciente. Véase Armida Alonso Lutteroth y Roberto Alarcón, *op. cit.*; p. 114.

145 Se agradece a la restauradora Armida Alonso Lutteroth por facilitar las radiografías efectuadas al pedestal e imágenes de la pieza antes y después de su restauración.

146 Los restauradores mencionaron en su estudio la posibilidad de que se tratara de un águila en relieve exenta del soporte. Véase Armida Alonso Lutteroth y Roberto Alarcón, *op. cit.*

147 En esta imagen no se logran apreciar las varas de mando.

148 De acuerdo a los restauradores, este elemento se encuentra perdido en un 40% debido a las quemaduras que provocó una veladora. Véase Armida Alonso Lutteroth y Roberto Alarcón, *op. cit.*



Fig. 21. Radiografía de dos personajes de la escena central de la peana. La zona roja muestra la capa anterior y la zona verde muestra la vestimenta actual.



Fig. 22. Radiografía de un personaje de la escena lateral de la peana. La zona roja muestra la capa anterior y la zona verde muestra la vestimenta actual.

En el presente trabajo se plantea que los personajes retratados en esta primera capa pictórica son miembros de la elite de Chiconautla, los cuales fueron dispuestos a la usanza española como un intento del poblado por reforzar su estatus. Otro indicador de su rango son los glifos que fungen —quizá— como antropónimos de los personajes, quienes están dispuestos debajo del Espíritu Santo denotando su adhesión a la fe católica.

En un segundo momento, la imagen fue sujeta a una intervención parcial por medio de alteraciones en las vestimentas efectuadas posiblemente durante fines del siglo XVII o inicios del XVIII. Dicha intervención, en la que se sustituyeron las capas de los personajes por unas nuevas anudadas al hombro; “indigenizó” la apariencia de los personajes de acuerdo a las necesidades legitimadoras de ese tiempo. Lo anterior guarda sintonía con un conjunto de representaciones del siglo XVII y XVIII, que serán abordadas con más detenimiento en las próximas líneas.

Posteriormente, en un tercer momento, probablemente a fines del siglo XVIII o durante el siglo XIX, se cubrió todo el fondo con una capa azul ocultando los glifos, la paloma y la escena de la tapadera.¹⁴⁹ A su vez, en la escena central de la composición se incluyó el símbolo emblemático de la fundación de Tenochtitlan: el águila sobre un nopal devorando a una serpiente. Es aquí cuando la escena se

¹⁴⁹ Esto corresponde al segundo gran repinte que describen los restauradores en el artículo ya citado. Véase Véase Armida Alonso Lutteroth y Roberto Alarcón, *op. cit.*

separa de las connotaciones regionales de la elite de Chiconautla y pasa a formar parte de un imaginario fundacional ya digerido. En este momento se dejó de lado la identidad de Chiconautla expresada a través de sus símbolos específicos y se asumió una identidad de “lo indígena” en un sentido genérico. Esta apariencia perduró hasta 1990 cuando, como se ha mencionado, se descubrieron ciertos elementos de pintura anterior.

En el presente trabajo se analizará con detenimiento los elementos de la primera y segunda intervención, ya que son las capas ubicadas —de forma tentativa— en la época novohispana. Por supuesto, el análisis profundo del repinte con el águila y el nopal del fragmento central, así como el estudio de la función de la pieza como objeto de culto son temas que reclaman un estudio posterior.

Un aspecto fundamental al analizar la peana es rastrear las posibles fuentes que dieron forma a la composición central. Sobre este respecto, Elisa Vargaslugo señaló el vínculo entre esta pintura y una lámina del *Códice Durán* (Fig. 23). Dado que este documento viajó a Europa de forma muy temprana,¹⁵⁰ en este ensayo se propone que la escena partió de un amplio conjunto referencial de códices que permanecieron en la zona durante la época colonial y que tomaron como base a las ilustraciones del *Durán*. En uno de ellos, el *Códice Ramírez*, se localiza un dibujo que guarda semejanza con la composición de la peana (Fig. 24). Esta imagen muestra una disposición, personajes y elementos similares al del *Durán*, con la salvedad de que los indígenas portan varas de mando.¹⁵¹



Fig. 23. Ilustración del *Códice Durán*.



Fig. 24. Ilustración del *Códice Ramírez*, lámina 4.

¹⁵⁰ Véase Pilar Márynez, “Fray Diego Durán: Testigo e Interpretador de la cosmovisión indígena” en *Destiempos, Publicación Bimestral*, México, D.F., Marzo-Abril 2008, Núm. p. 9.

¹⁵¹ Véase Justyna Olko, *Turquoise diadems and staffs of office. Elite costume and power in Aztec and early colonial Mexico*, PTSI-OBTA, Varsovia, 2005, pp.109-112.

Por otra parte, es posible establecer paralelismos entre la peana y los códices y mapas realizados de forma más tardía a la escultura ligera de Santiago. Esto responde a que, a partir de la intervención a la vestimenta de los personajes realizada —probablemente— a fines del siglo XVII o inicios del XVIII, la pieza sufrió una resignificación relacionada con un entorno político y visual que cabe analizar. Resulta incluso factible afirmar que la escena de la peana creada inicialmente a fines del siglo XVI fue antecesora del repertorio visual que estudiaremos a continuación.

El primer paralelismo a establecer es con el grupo de códices Techialoyan datados a fines del siglo XVII y principios del XVIII. Dentro de este amplio grupo de códices, se analizará el caso del *García Granados*,¹⁵² el cual “representa un último esfuerzo de ciertos pueblos indígenas por preservar información documental y tradición oral a través de pictografías que intentaban revivir un formato empleado siglos atrás.”¹⁵³

El primer aspecto que remite a la escena de la peana se ubica en la sección A1, donde se incluye la imagen de un señor de Chiconautla (Fig. 25).¹⁵⁴ Este personaje resulta importante porque confirma el estatuto de esta región como una población relevante. A su costado se identifica a esta localidad con el glifo genérico del *tepetl*¹⁵⁵ en lugar de con el numeral nueve, con el que se le denomina en otras fuentes como el *Mapa de México Tenochtitlán hacia 1550*.

Por otra parte, a lo largo del documento se incluyen armas de obsidiana con una apariencia esquematizada que se vinculan con las localizadas en la tapa superpuesta de la peana y las varas de mando también son semejantes. Aún otro aspecto que vincula el códice con la peana es la presencia del nopal. En el *García Granados* se incluye en dos ocasiones. Por una parte, se coloca en la zona A1 como glifo de Xalatlaco¹⁵⁶ y por otra, da forma a



Fig. 25. Fragmento del Códice Techialoyan García Granados.

¹⁵² *Códice Techialoyan García Granados*, Gobierno del Estado de México-Colegio Mexiquense, Toluca, 1992. Este documento incluye información sobre los linajes de Azcapotzalco, Tenochtitlan, Tlatelolco y Acolhuacan.

¹⁵³ Xavier Noguez, “El grupo de códices Techialoyan”, *Códice Techialoyan García Granados*, op. cit; pp. 9-10. A su vez, presenta glifos de tradición indígena, ilustraciones del mundo hispano, glosas en náhuatl y caracteres latinos.

¹⁵⁴ En esta zona se habla de Xolotl, el gran caudillo del linaje Alcolhua, y de su mujer noble, además de que se representa a diversos gobernantes.

¹⁵⁵ El elemento se presenta en numerosas ocasiones como parte glífica del lugar o como marcador gráfico de un locativo. Sobre todo se ve presente en la Sección A-1. Por otra parte, en el flanco izquierdo superior del personaje, se incluye como glifo onomástico una fachada con merlones con formas de conchas.

¹⁵⁶ Se le coloca sobre un fardo. El nombre antiguo es Xalatlahco y el moderno Jalatlaco.

un nopal genealógico que retrata la nobleza de la *mexicayotl*¹⁵⁷ (Fig. 26). La parte superior de dicho nopal enmarca dos leones que rodean el escudo de armas español, el cual es rematado por una Iglesia y un estandarte (Fig. 27). Este conjunto simbólico reitera la estirpe de los indígenas de la zona que se encuentran concientemente bajo el resguardo o sujeción del gobierno español y de la Iglesia.



Fig. 26. Fragmento del *Códice Techialoyan* García Granados.



Fig. 27. Fragmento del *Códice Techialoyan* García Granados.

Lo que aquí se propone es que resulta plausible establecer una analogía entre la escena del código y la peana. De acuerdo a esto, debajo del Santiago de Chiconautla se reproduce un modelo fundacional proveniente de tradiciones pictóricas plasmadas en un grupo de códices, del cual forma parte el *Códice Ramírez* —inspirado en el *Códice Durán*—. Dicha escena se orquestó con el fin de retratar personajes relevantes para el linaje de Chiconautla que están resguardados por la Iglesia simbolizada a través de Santiago y del Espíritu Santo. Tiene sentido como una alianza entre las autoridades religiosas y un grupo de indígenas con clara conciencia histórica, en la que se entremezclan intereses políticos y económicos por proteger sus tierras, que, como se ha mencionado, estaban en peligro de ser perdidas.

Ante este panorama, resulta pertinente traer a cuento otro documento que guarda paralelismos con el *Códice García Granados* y con la peana en cuestión. Se trata del *Mapa de Cuahltantzincó*, el cual fue realizado a mediados del siglo XVII como un intento de los caciques de la zona por afirmar su ascendencia y narrar su alianza con los españoles. De forma similar al código analizado, fue empleado para confirmar

¹⁵⁷ Esta sección es denominada A3, *Códice Techialoyan*..., *op. cit.*; p. 11.

el derecho de los indígenas sobre sus tierras.¹⁵⁸ En este mapa se incluyen elementos presentes en la peana y en el *Códice García Granados*. Resalta la apariencia “a la antigua” de los personajes y la presencia del nopal con las armas encontradas (Fig. 28) que es muy similar a la imagen que se encuentra en la tapadera de la peana. A su vez, esto se relaciona con una escena del *Manuscrito García* (Fig 29). Dichas referencias remiten al sentido heráldico de este elemento, ya que el nopal era empleado constantemente en diversos escudos indígenas.¹⁵⁹ Inclusive, de acuerdo a la Dra. Justyna Olko, este tipo de escenas también fueron utilizadas como formulas visuales para aludir a la fundación de cualquier *altepetl* y no necesariamente a la de Tenochtitlan. Por lo que la conjunción de estos elementos podría hablar de los orígenes de Chicoma nautla como poblado.



Fig. 28. Escena 28 del *Mapa de Cuauhtlantzinco*, Latin American Library, Tulane University, E.U.A.



Fig. 29. Escudo de armas indígena, *Manuscrito García*, Universidad de Austin, Texas, E.U.A.

¹⁵⁸ Esta referencia fue señalada por la Dra. Justyna Olko. Véase Stephanie Gail Wood, “A proud alliance. The mapa de Cuauhtlantzinco” en *Transcending conquest: Nahuatl views of Spanish colonial Mexico*, University of Oklahoma Press, 2003, pp. 77-107.

¹⁵⁹ Véase María Castañeda de la Paz, “Filología de un Corpus pintado (siglo XVI-XVIII): de códices, techialoyanm pinturas y escudos de armas” en *Anales del Museo de América XVII*, 2009, pp. 78-97.

Por otra parte, al analizar con detenimiento a los personajes de la peana, se distinguen claras señales que son reflejo de su estrato social. En primer lugar, los glifos sobre sus cabezas (un cerro con una serpiente, una casa dentro de un sol y un pie portando una sandalia) son indicadores de su estatuto que seguían vigentes en el siglo XVIII con un claro sentido arcaizante.¹⁶⁰

Su jerarquía también se denota a través de sus peinados, vestimenta y gestualidad. En el primer caso, dos de los personajes llevan un peinado denominado como *temillotl* o “pilar de piedra”, el cual era frecuente en el entorno prehispánico de la zona central de México y era asociado con los niveles altos de la sociedad.¹⁶¹ A su vez, los *tilmatli* o capas blancas y azules que portan dos de los personajes son indicadores de su estatus.¹⁶² Aún otro elemento que remite a su estrato son las sandalias, ya que éstas eran símbolo de un alto rango. Aunado a esto, uno de los personajes porta en su brazo izquierdo una vara de justicia (*topilli*) o lanza y señala con la mano derecha; ambos atributos del poder prehispánico y colonial.

Al hablar de estos temas, cabe apuntar que, si bien la vestimenta y usos hispánicos fueron asimilados por las elites indígenas para el uso diario; se mantuvo vigente la iconografía del poder plasmada en las fuentes prehispánicas como un intento por afirmar su estatus noble en el contexto colonial a través del lugar que ocupaban en el pasado prehispánico. Lo anterior dota a este tipo de imágenes creadas desde mediados del siglo XVII con un carácter arcaizante.¹⁶³ Este mismo sentido se percibía en el entorno ritual del siglo XVII y XVIII, donde en diversos festejos y danzas los indígenas principales de cada pueblo se presentaban ataviados con su indumentaria tradicional como un recuerdo de su pasado y como una reiteración de los privilegios que les habían sido otorgados.¹⁶⁴ Por supuesto, lo anterior no se desliga de los tratos que los conquistadores habían hecho con el antiguo mando señorial, donde de forma simbólica se servían del esquema ancestral del pueblo como cabecera principal para ser mecanismo de identidad y control.¹⁶⁵

A su vez, es necesario recordar que esta escultura tenía un claro sentido procesional por lo que transitaba ante los fieles y autoridades del poblado confirmándose como figura religiosa que ampara a los indígenas y reitera su jerarquía. El ya citado cuadro de la procesión de Santiago en Tlatelolco (Fig. 14) retrata aquél entorno ritual en el que todas las acciones guardaban una clara simbología. En este des-

160 Hasta el momento no ha sido posible desentrañar el significado puntual de los glifos colocados sobre las cabezas de los personajes.

161 Véase Justyna Olko, *op. cit.*; pp.109-112. Se asociaba ya sea con los guerreros, nobles o con los gobernantes aztecas.

162 Véase Justyna Olko, *op. cit.*; pp. 180-182 y 470. La diferencia era marcada por el material: las capas de algodón eran empleadas por la elite y las de maguey por la gente común.

163 Véase Justyna Olko, *op. cit.*; pp. 469-480.

164 Entre el tipo de eventos donde se presentaban con su indumentaria y atributos que recordaban a su linaje prehispánico se encontraban la entrada de los virreyes y las ceremonias de jura de un nuevo monarca. Véase Ilona Katzew, *op. cit.*; pp.158-173.

165 Véase Jaime Cuadriello, *La glorias de la República de Tlaxcala*, I.I.E. UNAM-Munal, México, 2004, p.64.

pliegue ritual la imagen de Chiconautla accionaba la simbología del poder, lo que se reafirma al considerar la relación de la representación del jinete a caballo con las autoridades coloniales e imperiales. De este modo, cada vez que entraba un virrey a una ciudad lo hacía a caballo como líder de un grupo de autoridades. Por otra parte, como se ha mencionado, la armadura dorada de Santiago denotaba poder y las propias dimensiones de la pieza la hacían imponente a su paso. Es decir, que esta imagen reiteraba un símbolo de poder que era transferido de la esfera religiosa a la civil.¹⁶⁶

Al ampliar el contexto visual, es posible encontrar este tipo de representaciones en el ámbito pictórico y en grabados. Un caso emblemático lo constituye la escena del bautizo de los señores de Tlaxcala (Fig. 31) o las representaciones de la Virgen de Guadalupe (Fig. 30). De la misma forma, se retrató a San Hipólito (Fig. 32) y a Carlos II sobre las armas. En varias de estas imágenes se observa en la parte inferior central a los símbolos fundacionales —águila y nopal— que son flanqueados por indígenas. Dicha representación es coronada por una figura sagrada o sacralizada. También es factible incluir dentro de este grupo al ya mencionado cuadro de Santiago, donde se le retrata en medio de un grupo de indígenas —identificado como los ejércitos de Moctezuma— y de españoles —señalados como los ejércitos de Cortés— (Fig. 1).



Fig. 30. José de Ribera y Aragomanis, *Imagen de la Virgen de Guadalupe*, 1778, óleo sobre tela, Museo de la Basílica de Guadalupe, ciudad de México.



Fig. 31. Anónimo. *Bautizo de los Señores de Tlaxcala*, siglo XVII, óleo sobre tela, 230 x 192cm, Sagrario Catedral de Nuestra Señora de la Asunción, ex Convento de San Francisco, Tlaxcala.



Fig. 32. Anónimo, *San Hipólito y las Armas*, 1764, óleo sobre tela, 168.5 x 120 cm, Museo Franz Mayer, ciudad de México.

A partir de lo anterior se plantea que la escena de la peana se inscribe dentro de un imaginario gestado a lo largo del tiempo en el que se colocaron elementos indí-

¹⁶⁶ Véase Alejandro Cañeque, *op. cit.*

genas protegidos o cobijados bajo símbolos religiosos y de poder. Cada uno de estos ejemplos presenta un contexto particular cargado de complejidades. El punto a resaltar es la presencia de estas representaciones en un marco temporal que comparte ciertos intereses ideológicos. Lo anterior sigue colocando a la iconografía de la peana de Chiconautla como atípica dentro de los Santiagos novohispanos. No obstante, se inscribe en un periodo en el que los linajes indígenas buscaban fortalecer su estirpe en un contexto cambiante y turbulento.

Conclusiones

Santiago no es estático, adquirió diversas facetas de acuerdo a cada momento político e ideológico en el que se desarrolló su leyenda e imagen. Durante los primeros años de la presencia española en la Nueva España, fue retomado como elemento fundacional y se le colocó como figura milagrosa en las batallas. Sus apariciones fueron relatadas como una fórmula retórica sujeta a diversas interpretaciones. A partir de esta investigación fue posible mostrar que las diversas réplicas de sus milagros también fueron incorporadas en su hagiografía.

En el ámbito de la iconografía, es posible señalar que hoy en día se conservan un mayor número de representaciones de Santiago como guerrero que de sus otras advocaciones. Esta circunstancia responde al énfasis que las autoridades daban al Santiago guerrero y por su pertinencia como figura bélica. Sin embargo, en el siglo XVI contrasta el nombramiento de ciudades en su honor y su presencia en las crónicas con la aparente carencia de imágenes. Se guarda registro de un mayor número de imágenes catalogadas en el siglo XVII y el aumento es exponencial para el siglo XVIII. En el presente trabajo se explica lo anterior como la entrada de Santiago dentro del discurso del poder en los primeros años de la colonia para dar paso a una serie de interpretaciones del apóstol durante los inicios del siglo XVII, las cuales serían transformadas hasta el siglo XVIII.

En particular, resaltan las imágenes en las que Santiago fue retratado con indígenas. Entre ellas se encuentra el relieve de Santiago en Tlatelolco, donde se plasmó una visión franciscana en la que participaron las élites indígenas de la zona. Sin embargo, no se retrata a los naturales en un sentido genérico, sino que se representan diversos grupos de indígenas: por una parte los derrotados en la parte inferior y por otra, los miembros de una elite —texcocana o tlaxcalteca—, que al convertirse en aliada, conservó su estatus y, por ende, su atavío. Al guardar semejanza con las representaciones prehispánicas que aluden a un nuevo ciclo; la escena adquiere un sentido distinto a la tradicional connotación de derrota que tenía la inclusión de los moros en el contexto peninsular.

De forma contraria al relieve de Tlatelolco, los indígenas de la peana de Chiconautla se encuentran de pie junto a un conjunto de elementos simbólicos que no guardan relación con la iconografía jacobea. A partir de la investigación realizada,

se esbozó una propuesta para delimitar las temporalidades de los repintes de la peana. De esta manera, se plantea que la peana fue realizada de forma paralela al Santiago y que fue intervenida de acuerdo al contexto de cada momento. Desde la etapa inicial, el sentido del Santiago de Chiconautla fue fungir como figura protectora y aliada de una elite indígena que —de manera consciente— es cobijada bajo la Iglesia. Es en el siglo XVIII cuando dicha elite optó por dejar de lado la indumentaria española y representarse con un fuerte componente “arcaizante” que retomaba los elementos visuales empleados en el siglo XVI con el fin de reafirmar su ascendencia y su derecho de posesión de las tierras. Posteriormente, posiblemente durante fines del siglo XVIII o inicios del XIX, fue cuando se incorporaron elementos que remiten a la fundación de Tenochtitlan y a “lo indígena” en un sentido genérico. Por supuesto, al ser una figura procesional y por el simple hecho de montar a caballo y presentar una armadura dorada, en Chiconautla se añade a lo anterior el papel de Santiago como una figura emparentada con la simbología del poder hispana y con las procesiones del ámbito cívico en las que el virrey montaba a caballo denotando su estatus.

En el estudio realizado se mostraron dos caras de Santiago ante su encuentro con el indígena. En esta iconografía se entremezcló la significación del Santiago guerrero peninsular con una serie de aspectos sociales, políticos y culturales propios de cada región. En la construcción de este imaginario se efectuó un camino simbólico de ida y vuelta entre las elites indígenas y las autoridades novohispanas que estuvo cargado de matices y líneas difuminadas.

Archivos y acervos

Fototeca del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

Archivo General de la Nación (AGN)

Biblioteca Nacional Fondo Reservado: Archivo Franciscano (BNFR)

Biblioteca Nacional de España, Madrid (BNE)

Bibliografía de Santiago en América

Campos Araceli y Louis Cardaillac, *Indios y Cristianos. Cómo en México el Santiago español se hizo indio*, UNAM-El Colegio de Jalisco-Itaca, México, 2007.

Cañeque, Alejandro, *The King's Living Image. The culture and politics of viceregal power in Colonial Mexico*, Routledge, Nueva York, Estados Unidos de América, 2004.

Cardaillac, Louis, *Santiago acá, allá y acullá: Miscelánea de estudios jacobeos*, Colegio de Jalisco-Fideicomiso Teixidor, México, 2004.

----- *Santiago Apóstol. El Santo de los dos mundos*, Colegio de Jalisco-Fideicomiso Felipe Teixidor, México, 2002.

Cuadriello, Jaime, *La glorias de la República de Tlaxcala*, Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM-Munal, México, 2004.

Díaz Cayeros, Patricia, "Santiago Mataindios", en *Revelaciones. Las Artes en América Latina 1492-1820*, Fondo de Cultura Económica, México, 2007, p. 269.

De la Maza, Francisco, "Valle, Rafael Heliodoro. Santiago en América" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, Vol. IV. Núm. 14, México, 1946.

De la Maza, Francisco, "¡Santiago y a ellos!" en *Novedades*, 18 de junio de 1950, compilado en *Páginas de Arte y de Historia*, INAH-UNAM, México, 1971.

Domínguez García, Javier, "Santiago Mataindios: La continuación de un discurso medieval en la Nueva España" en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, tomo 54, Núm. 1, México, 2006, pp.33-56.

----- *De apóstol matamoros a Yllapa mataindios. Dogmas e ideologías medievales en el (des)cubrimiento de América*, ediciones Universidad de Salamanca, España, 2008.

----- *Memorias del futuro. Ideología y ficción en el símbolo de Santiago Apóstol*, Iberoamericana, España, 2008.

El caballo en el arte mexicano, Fomento Cultural Banamex A.C, Palacio de Iturbide, septiembre-noviembre 1994, México, 1994.

Estenssoro Fuchs, Juan Carlos, "Construyendo la memoria: la figura del inca y el reino de Perú de la conquista de Túpac Amaru II", en *Los incas, reyes del Perú*, colección arte y tesoros del Perú, Banco de Crédito, Perú, 2005, pp. 93-114.

Feliciano, María Judith, "Picturing the ottoman threat in sixteenth-century New Spain" en *The Turk and the Islam in the Western eye 1450-1750*, Ashgate, Inglaterra, 2009, pp. 243-265.

----- "Reseña de los libros *Santiago Apóstol. El Santo de los dos mundos y Santiago acá, allá y acullá: Miscelánea de estudios jacobeos*, de Louis Cardaillac y *Santiago: trayectoria de un mito*, de Francisco Márquez Villanueva", en *Revista Aljamía*, Universidad de Oviedo, España, Vol. 19, 2007

----- *Santiago Transformed*, en prensa.

Ferrás Sexto, Carlos y Yolanda Vázquez García, *Santiago Apóstol en México. Culto y significado en el Reino de la Nueva Galicia*, Xacobeo 1999, Xunta de Galicia, España, 1999.

Heliodoro Valle, Rafael, *Mitología de Santiago en América*, tesis para el grado de maestro en Ciencias Históricas, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, México, 1944.

----- *Santiago en América*, Gobierno del Estado de Querétaro, México, 1996.

Imaginería Virreinal. Memorias de un seminario, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM- Instituto de Antropología e Historia, México, 1992.

La Orden Miracle, Ernesto, *Santiago en América, en Inglaterra y Escocia*, Publicaciones Españolas, Madrid, 1970.

Lezamis, José de, *Vida del apóstol Santiago el mayor uno de los tres más amados y familiares de Jesucristo, único y singular patrón de España con algunas antigüedades, y excelencias de España, especialmente de Vizcaya*, escrita por el cura de la Santa Iglesia Catedral de México y dada a la estampa a costa y devoción del mismo autor, con licencia de los superiores en México por Doña María de Benavides, 1699, Biblioteca Nacional de España, Madrid.

Olko, Justyna, *Turquoise diadems and staffs of office. Elite costume and power in Aztec and early colonial Mexico*, PTSL-OBTA, Varsovia, 2005.

Oxea, Hernando Fr. Orden de Santo Domingo, *Historia del glorioso apóstol Santiago patrón de España: de su venida a ella, y de las grandezas de su Iglesia y orden militar*, Madrid, por Luis Sánchez, 1615, edición facsímil, España, 2004.

Rebolledo, Francisco, “A game of reflections: Santiago and México”, en *Até o Confín do Mundo: Diálogos entre Santiago e o Mar*, Xacobeo 2004 Galicia, Museo do Mar de Galicia do 27 de xullo ao 30 de setembro, Acabre, Vigo, Xunta de Galicia, Consello de Vigo, 2004.

Rubial García, Antonio, “La violencia de los santos en la nueva España”, en *Bulletin de Centre d'études médiévales d'Auxerre (En ligne)*, No. 2, 2008, <http://cem.revues.org/index4092.html>

Santiago e América, Mosterio de San Martiño Pinario, Xunta de Galicia-Arcebispo de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1993.

Santiago en España, Europa y América, Publicaciones del Ministerio de información y turismo, España, 1971.

Santiago Saint of two worlds, University of New Mexico Press, Albuquerque, Estados Unidos de América, 1991.

Vargaslugo, Elisa, “Santiago-Cortés, un juego de trasgresiones” en *Anales de la Academia de Geografía e Historia de Guatemala*, Tomo LXXVII, Guatemala, enero a diciembre de 2002.