

Esperamos esta muestra proporcione una idea al lector de las inversiones que en torno al tema se realizan en esta parte del país, pero sobre todo, de la importancia de la presencia del arte en la sociedad.

Carmen V. Vidaurte
Juan Carlos González Vidal

I. ARTES DEL ESPACIO BIDIMENSIONAL

La iconografía de Santiago en México / Louis Cardalliac

En 1555 se celebró el Primer Concilio Mexicano, durante el cual se decidió reglamentar la fabricación de las imágenes religiosas. Por una parte, se organizó el control tanto de la creación de obras como de su difusión. Así, la Iglesia era la única con derecho, y obligación, de supervisar el comercio de las imágenes religiosas. Por otra parte, se ordenó que los pintores indígenas fueran sometidos a examen pues, decían los padres conciliares, "ni saben pintar bien, ni entienden lo que hacen, pintan imágenes indiferentemente todos los que quieren, lo cual resulta en menosprecio de nuestra santa fe".

El potente gremio de los pintores europeos radicados en México examinaba las imágenes y de hecho ejercía un derecho de supervisión técnica e ideológica. Además, siempre hubo, en los siglos de la Colonia, importación de imágenes españolas que contribuían a mantener presentes los arquetipos en uso dentro de la península.

Después del gremio de los pintores, fue la Inquisición la encargada de hacer aplicar las normas de la ortodoxia. El tribunal nombraba especialistas para reglamentar las imágenes de santos, a los cuales llamaba "celadores de la imaginaria", "examinadores de las imágenes" o "expurgadores de las imágenes".

A partir de estos datos se entiende que no se puede estudiar la iconografía jacobea mexicana sin tener presente en la mente, una vez más, la herencia medieval española. Pero al mismo tiempo las producciones iconográficas representan un mensaje que tiene un emisor y receptores, y eso en un lugar y tiempo determinados. Si conviene pasar revista a las diferentes representaciones del santo que se transmiten desde España en

sus tres formas de apóstol, peregrino y caballero, más importante todavía es tratar de percibir la dinámica propia que se establece en el interior de los grupos constitutivos de la población de la Colonia.

Espanoles, criollos y mestizos, por una parte, e indígenas por otra, transmiten o reciben el mensaje en un entorno muy diferente, imponiendo su marca en esas representaciones iconográficas. Además, dadas las circunstancias de la evangelización en México, el control no pudo ejercerse en muchos lugares. Para comprender el arte colonial, más allá de las referencias iconográficas o del análisis estilístico, hay que ver en él la expresión de la identidad de cada uno de los grupos de la población. La iconografía se puede ver como el gran revelador de la religiosidad, o sea como la expresión de la identidad más profunda. Michel de Certeau ha escrito en su libro *La escritura de la historia*: "La vida de un santo se inscribe, dentro de la vida de un grupo, Iglesia o comunidad. Supone a un grupo ya existente, pero representa la conciencia que éste tiene de sí mismo". Y las imágenes de esos santos condensan toda esa vida de la comunidad, sus ideales, sus creencias, su cosmogonía y su visión del mundo. El mismo Michel de Certeau fue el primero en considerar la hagiografía (el estudio de los santos y de sus representaciones) como una rama importante de la historiografía.

Vamos a comprobar enseguida cómo las primeras generaciones de los españoles seleccionaron las imágenes de los santos, y especialmente las de Santiago, en relación con sus intereses específicos. Por ejemplo, la imagen de Santiago Matamoros se sitúa en relación con los aspectos guerreros de la conquista. Las representaciones del santo caballero vienen a ser uno de los símbolos de esta conquista territorial y espiritual. El grupo de los españoles, criollos y mestizos es el más reducido numéricamente, pero de él emanan todas las fórmulas del poder. La imagen artística de contenido religioso es seleccionada para simbolizar su protagonismo en América.

Los nativos son los receptores de este mensaje, quienes lo reciben integrándolo a su propia percepción del mundo, lo que significa que el Santiago indígena cobra características que lo diferencian de sus orígenes hispánicos. Desde esta óptica, será de sumo interés ver el tratamiento que recibe en las comunidades cada uno de los tres elementos que constituyen el conjunto iconográfico del santo: el mismo Santiago, el caballo y el moro pisoteado.

Después de esta larga introducción, que me pareció indispensable, voy a desarrollar cada uno de esos puntos.

1. La representación de Santiago entre españoles, criollos y mestizos
Las representaciones son tres: Santiago Apóstol, Santiago Peregrino y Santiago Caballero.

1. Santiago Apóstol. Santiago es uno de los doce apóstoles de Cristo. A veces los doce se representan juntos, formando lo que se llama un apostolado. En México existen varios, por ejemplo en la catedral metropolitana o en Atonilco, que es un centro de peregrinaciones en el estado de Guanajuato. El grupo escultural data de 1740-1748. Es notable que este tipo iconográfico se difundió más a partir del siglo XVIII, cuando ya habían terminado las empresas militares de la Conquista.

Es notable el caso de Querétaro, donde tres de sus parroquias conservan figuras del apóstol, las tres del siglo XVIII. En la parroquia de Santiago una figura del queretano Mariano Arce representa al santo glorificado en el cielo. Está arrodillado en una nube, en actitud de contemplación y éxtasis. Viste de peregrino con una esclavina de color azul adornada con dos conchas. Las otras dos figuras, la de la catedral y la de santa Clara, mezclan también las características del apóstol y del peregrino. Aunque el santo está en actitud meditativa y embesada, en ambos casos lleva en la mano un bastón de peregrino, del cual cuelga una calabaza.

En cuanto a la pintura, en el siglo XVIII, dos centros ofrecen pinturas de Santiago Apóstol. En el de Puebla de los Ángeles destaca Juan Tinoco, que fue un gran admirador de Zurbarán y de Ribalta. Su monumental Santiago, conservado en el museo de la Universidad de Puebla, tuvo gran éxito: desde los primeros decenios del siglo XVIII se sacaron varias copias anónimas que divulgaron el modelo.

La ciudad de México fue otro centro de gran producción pictórica. Destaca en él Juan Correa, que viste a sus Santiagos de apóstol y peregrino. La catedral de Toluca conserva una pintura de este tipo.

2. Santiago Peregrino. La representación de Santiago Peregrino tiene atributos característicos que lo hacen inconfundible. Suele estar vestido con túnica y esclavina. El apóstol sostiene un báculo o bordón del que cuelga

una calabaza para transportar agua. Además lleva cosida a la ropa o al sombrero una concha, señal de los peregrinos de Santiago de Compostela. Suele también llevar una bolsa de piel llamada sportilla o morral, para tener a mano un poco de comida para el transcurso de la etapa.

Se presenta aquí un singular fenómeno hagiográfico, transmitido por la iconografía: se trata de la representación de un santo que peregrina hacia su propia sepultura y que adopta el hábito de sus devotos. El origen de esta asimilación del apóstol a sus fieles andariegos está en *Liber Sancti Jacobi*, que califica a Santiago, ya en el siglo XIII, de *peregrinus notissimus*.

En México, esta representación es la menos frecuente, ya que el Nuevo Mundo no conocía directamente este fenómeno del peregrinaje y los símbolos perdían aquí su valor. Sin embargo, en fechas muy tempranas aparece en los retablos de las iglesias, por ejemplo en Huejotzingo, en el estado de Puebla, en un magnífico retablo de Pedro de Requena de 1585, también visto en Xochimilco y en alguno que otro pueblo de Oaxaca.

En Cuautla, Jalisco, está, encima del altar mayor, una imagen de Santiago con sus conchas y su bastón.

Quiero señalar una cosa muy curiosa, aquí en México esta representación de Santiago Peregrino —a pesar de ser poco difundida— marcó la imaginación de los artistas, hasta el punto de que contaminó la imagen de otros santos a los que se representa con bastón, capa y conchas, sin ser Santiago. Es verdad que se trata siempre de santos peregrinos: es el caso del Santo Niño de Atocha, el cual según la leyenda, vestido de peregrino, llevaba comida a los prisioneros. También el arcángel Rafael suele estar vestido de peregrino, con bastón y calabaza visitando una capa adornada de conchas. También puede verse en el museo de Querétaro una pintura de *La Virgen Peregrina* que se debe a uno de los pintores más famosos de la escuela poblana: Luis Berruenco (primer tercio del siglo XVIII). En algunas ocasiones a la Virgen de Zapopan se la suele vestir de peregrina. También san Roque puede aparecer vestido con una capa adornada con conchas.

3. *Santiago Caballero*. En el Nuevo Mundo, Santiago como guerrero a caballo fue una de las devociones hispanas más representadas. Tiene un antecedente en la tradición española del Santiago Matamoros. Por cierto, las dos representaciones más popularizadas en México, que en la actualidad

se conservan en las casas privadas o se venden como estampitas en los atrios de las iglesias son, primero, una adaptación de la obra de Casado de Alisal, conservada en la iglesia de San Francisco el Grande de Madrid, y segundo, otra pintura en que el santo, de aspecto joven, lleva en la mano una espada y en la otra un escudo; está vestido de una larga túnica azul, y en el cuello blanco lleva cuatro conchas de oro. En los dos casos, el caballo pisotea moros. Aunque no pudimos todavía encontrar el original hispánico de la segunda representación, no cabe duda que se trata de exportación de modelos venidos de España. Se sabe que, a partir del siglo XVI, se enviaron muchas obras de arte a la Nueva España, que servían como inspiración a los artistas, desde virgenes renacentistas hasta santos.

Pero tal vez la más famosa representación pictórica del Santiago ecuestre sea el óleo sobre tela del siglo XVIII que posee el Museo de las Culturas de Oaxaca. Santiago a caballo encabeza las tropas cristianas. Mantiene en su mano derecha un pendón colorado con la imagen de Cristo crucificado. Lleva la gran capa blanca estampada con la cruz de Santiago, como si fuera el maestre de la orden del mismo nombre. Luce un hermoso sombrero adornado de multicolores plumas, como si fuera el general de las tropas. Un nimbo, alrededor de su cabeza, nos precisa bien que se trata del santo. Montado en un caballo lujosamente enjerezado, ejerce su poder de persuasión, tanto sobre Moctezuma y los suyos, como sobre Cortés y su ejército. Cortés, vestido con armadura, enseña en su mano derecha la espada desenvainada y en la izquierda una cruz.

Parece que unos y otros están presenciando la aparición del apóstol, quien finalmente se impone a los dos campos. Aquí actúa Santiago como pacificador que reúne, bajo la bandera de Cristo, a los cristianos viejos y a los nuevos que reciben el mensaje de la fe. Santiago es el elemento aglutinador de todos los estratos sociales del nuevo país que se está edificando. Los criollos y mestizos por una parte, los indígenas por otra, se lo van a apropiarse.

II. Los distintos estratos se apropian de Santiago Caballero

1. *La apropiación del santo por criollos y mestizos: el Santiago charro*. Cada uno, a su manera y en la medida de lo posible, se apropia del santo, haciéndolo parecido a sí mismo. Aquí en México pasa lo mismo que en otros países latinoamericanos: se le viste con los trajes típicos del lugar.

Si en Jujuy, Argentina, Santiago sale en las procesiones vestido de gaucho, en México criollos y mestizos visten las imágenes con traje de charro. No podía haber mejor representación, ya que el charro es por excelencia el hombre de a caballo y el hombre del campo.¹

Nacido en el oeste del país, en Los Altos de Jalisco, el charro terminó imponiéndose a todo el territorio nacional, llegando a ser uno de los símbolos de lo mexicano. Bonita revancha de una región que a lo largo de los siglos tuvo que defenderse contra el centro: Nueva Galicia frente a Nueva España.

La figura del charro vinculado con la aristocracia local, con la tradición conservadora, pasó a ser en los años que siguieron a la Revolución de 1910 un estereotipo nacionalista.

Las representaciones de Santiago vestido de charro aparecen como el símbolo aglutinador de un país que se distingue por su pluralidad regional y étnica. Ya se olvida que el charro representó el rechazo de la modernidad. Está lejos el estereotipo charrero del valentón, bebedor de tequila y macho cumplido, divulgado por la literatura y el cine. Cuando Santiago se viste de charro, nos ofrece una representación "a lo divino" de este tipo social. Es el santo caballero que, igual que san Martín o san Jorge, lucha por Cristo.

El Santiago vestido de charro es el tipo más común de las iglesias de Jalisco (Nextipac, Ixtlahuacán de los Membrillos, Tlajomulco, etcétera). También lo encontramos frecuentemente en los templos de estados vecinos como Zacatecas, en Apozol, por ejemplo, y en Michoacán, en la iglesia de Janitzio, entre otras. Con menos frecuencia se le ve en otras zonas, pero no es raro que así se le vista también en algunos templos del centro de la república.

Al fin y al cabo, cuando los fieles lo visten así, lo hacen solidarios de ellos mismos y de sus necesidades.

¹ Entre las obras más recientes sobre el charro: Octavio Chávez. *La charrería: tradición mexicana*. Toluca: Instituto Mexiquense de Cultura, 1994; Tania Carreño King. *El charro. La construcción de un estereotipo nacional (1920-1940)*. México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana-Federación Mexicana de Charrería, A.C., 2000; Artes de México. Charrería. México, núm. 50, 2000.

² *Las representaciones de Santiago entre los indígenas*. Es cierto que la visión casi exclusiva que tuvieron los indígenas en los distintos países latinoamericanos fue la de Santiago a caballo, la de Santiago Matamoros —y mataindios—, cuya montura pisaba los cuerpos del adversario vencido. La figura de Santiago heredada de los españoles no era para venerarla, sino para tenerle miedo. Se le atribuían a él y a su caballo las peores crueldades. El Inca Garcilaso de la Vega recuerda que "dondequiera el santo acometía, huían los infieles como perdidos". Y sin embargo, el temible jinete que atropella al infiel, blandiendo su espada, fue finalmente preferido al humilde e inofensivo peregrino de sandalias, bordón y esclavina.

Entre las más antiguas figuras podemos citar las de Santiago Tochimilco, Hidalgo, de Santa María Chiconautla, en el Estado de México, y de San Francisco Acatepec, Puebla. Corresponden a la tradición hispánica, pero reelaborada con técnicas locales.²

Los indígenas en México utilizaban técnicas y materiales que les eran propios para elaborar las imágenes que se les mandaba hacer. El componente principal consistía en un amazón de carrizo y sobre él modelaban la figura con la pasta obtenida de la médula de la caña de maíz. Se le daba consistencia mezclándola con goma vegetal. La ventaja es que tales estatuas eran muy ligeras y por lo tanto fáciles de transportar en las procesiones. Muchas de Santiago a caballo, fabricadas del siglo XVI al XVIII, corresponden a este arte de elaboración (es también el caso de la famosa Virgen de Zapopan).

Los misioneros, además, introdujeron a los indígenas a las nuevas técnicas, aprovechando la sensibilidad y habilidad artísticas que poseían. Se suele citar el caso de la obra educativa de los franciscanos en Tlatelolco, o la de fray Pedro de Gante, quien rodeado de frailes fundó una escuela en San José de Belén. La iniciación de los naturales del nuevo mundo correspondía a un doble propósito de catequesis y de creación artística, de modo que la mano de obra indígena hizo una gran aportación. Allí se formaban también los entalladores de piedra, para las esculturas ligadas a la arquitectura, y los de la madera, que creaban imágenes y retablos. En

² Ver artículo de Armiida Alonso Lutteroth y Roberto Alarcón, "Un Santiago de técnica mixta: el de la iglesia de Santa María Chiconautla, Estado de México". *Imaginería Virreinal. Memorias de un seminario*. México: UNAM-INAH, 1990, pp. 109-117.

Tlatelolco, el famoso "Santiago mataindios", de hechura local, engalanó el primitivo retablo, ahora desaparecido, de la iglesia.

Las técnicas enseñadas a los indígenas llegaron a ser muy complejas, por ejemplo, aprendieron el arte del estofado: primero cubrían con delgadas láminas de oro todo el cuerpo de la figura, excepto los pies y las manos. Luego pintaban en el dorado varios diseños, como flores, hojas y rolesos. Por fin venía la labor del esgrafiado: grababan con punzones sobre la policromía para que resaltara el oro, así daban a las vestimentas de las esculturas la apariencia de ricos brocados. El museo Franz Mayer de la ciudad de México posee unas cuantas imágenes de Santiago a caballo que corresponden a esta técnica.

Los indígenas adoptaron tan bien a Santiago que lo hicieron uno de ellos, dándole un toque autóctono que los especialistas llaman *tequitqui*. Es un término que ha sido elaborado por Moreno Villa en 1942,³ a partir de la palabra náhuatl *tequio*, que es el trabajo colectivo obligatorio al servicio de la comunidad. El arte *tequitqui* es el de los sometidos al poder colonial. Es análogo al arte mudéjar español, dado que traduce un hecho social y político de coexistencia de dos comunidades, siendo una de sus características la relación de inferioridad establecida frente al que detenta el poder. Por esencia, el mudéjar era un arte condicionado, de raíz dual: obra de moros para cristianos. Al mismo tiempo, perpetuaba formas heredadas del islam y representaba una creación nueva que daba cuenta de la complejidad histórica de la sociedad en que se desarrolló. A la par que adoptaba estructuras románicas, góticas o renacentistas, en las iglesias que se levantaban según esas normas, supo en sus motivos decorativos expresar símbolos relacionados con el islam. Con gran tendencia a la abstracción y a la desnaturalización de las formas vegetales, el artista mudéjar supo expresar su visión de Dios: en su labor de lacería, las líneas corrían hacia el infinito. Traducía así la trascendencia del dios islámico. También la figura del rosetón estrellado, multiplicado al infinito a partir de un centro radiante, evocaba la unicidad de Dios que se multiplicaba en la diversidad de la creación.

3 Cit. por Eduardo Merlo Juárez: "Un conquistador conquistado. Las celebraciones populares de Santiago en México y Centroamérica". *Santiago y América. Santiago de Compostela. Monasterio de San Martín Pinario*, 1993, p. 231.

Asimismo, los indígenas representaron en los templos a Santiago montado en su caballo, pero lo engalanaron con cuantos adornos les sugería su imaginación y, la mayoría de las veces, heredados de su civilización:

Espuelas de plata y punteras de lo mismo, para que pueda pinchar a gusto a sus enemigos; celadas o yelmos con morriones emplumados que no dieran mucho de los *cuapiolli* o penachos, sobre todo en el significado de valor; capa riquísima, escudo, lanza, estandarte y espada, a veces machete, o bien la macana, que era más conocida por los antiguos combatientes como "águila" y "jaguar". Petos, espaldares, puños guanteletes, ínfulas, esclavinas, junto a los atuendos aborígenes: morrion de plumas finas, que eran lo más cotizado en estas culturas. Su espada equivalía a la filosa macana de navajas de obsidiana; su *chimalli* a la adarga...

Estamos aquí en el modo operativo de la "cultura de conquista", según expresión de George M. Foster, donde se aún el programa artístico español con la participación creativa de la mano de obra indígena (lo que quiere decir que sería absurdo seguir el debate que hace algunos decenios se abrió acerca del arte mudéjar, a propósito de la importancia relativa de la aportación islámica. Tanto el mudéjar, como el *tequitqui* no se pueden reducir a un arte de adorno de algo que sería esencial, la estructura hispánica). Es una creación nueva donde expresaron, tanto los mudéjares en su tiempo como los indígenas en el suyo, lo más recóndito de su ser. Arte de sincretismo, eso sí.

Comprobamos que lo que fue en un principio devoción de temor y miedo, va evolucionando. El Santiago mataindios va borrándose y con mucha familiaridad sus fieles van acercándose a él. ¿Cómo fue el cambio? El estudio de las representaciones de Santiago a caballo nos permite, primero, adentrarnos más en las creencias que permitieron dicha evolución, y luego, precisar las etapas de la misma.

La verdad es que la Conquista dejó a los indios en situación de orfandad. Los dioses en que más confiaban acababan de ser vencidos por otros venidos del mar. Los nativos vieron desde el principio a Santiago como a un dios: para ellos era él el gran factor de la victoria española. Sólo los pudo vencer una fuerza sobrenatural, superior a sus dioses y que por eso participaba de la naturaleza divina.

Fray Antonio de Remesal en su *Historia general de las Indias occidentales* explica esta deificación de Santiago por los indios. Comenta que los españoles solían llevar consigo en sus campañas un retablo que, de ordinario, representaba al apóstol Santiago a caballo, peleando con los moros, montado en su caballo blanco. Estaba pintado tal como apareció al rey, en la batalla de Clavijo. Antes de emprender el combate, los españoles "le hacían mil muestras de devoción, llegando a ella los rosarios, las espadas, los sombreros y besando las esquinas del lienzo".⁴ Y al atacar, el capitán invocaba al santo con gritos de tipo: "¡Santiago, y a ellos!"

Concluye el cronista: "De esta veneración, entendieron los indios que aquella imagen era el Dios de los españoles, y como lo veían armado a caballo, con espada ensangrentada en alto y hombres muertos en el campo, teníanle por Dios muy valiente". Tal era el punto de vista de los indios que combatían al lado de los españoles, pero los adversarios a su turno, ¡ya vencidos!, se enteraban del porqué de su derrota: "Corría la voz a los enemigos y todo se hacía bien y Santiago a caballo y armado era el Dios de los cristianos". Y unos y otros ya estaban dispuestos a rendirle culto y a introducirle en su propio panteón.

La adopción indígena de la iconografía santiaguera pasó por diferentes etapas, viniendo a ser un aspecto de su integración a la nueva fe.⁵

La primera fase podría ilustrarse con el ejemplo de Santiago Tlatelolco. De las seis parroquias en que se dividió la ciudad de México poco tiempo después de la Conquista, una, situada en la periferia y sólo para indígenas, fue colocada bajo la advocación de Santiago. Se la llamó parroquia de Santiago Tlatelolco. Allí se levantó el convento franciscano con su iglesia y un colegio dedicado a la educación de los indígenas. Entre otras cosas se les enseñaba la práctica de los oficios artísticos, bajo la supervisión de los frailes, entre ellos fray Juan de Torquemada.

De esos talleres salieron numerosos retablos destinados a los múltiples conventos de la orden. De la iglesia de Santiago Tlatelolco nos queda el relieve central dedicado al tema de Santiago mataindios: el santo, que no viste todavía con armadura, cabalga sobre los cuerpos caídos de los

⁴ Antonio de Remesal, *Historia General de las Indias Occidentales y particularmente de Chiapas y Guatemala*. Madrid: Atlas, 1964, t. 1 (Biblioteca de Autores Españoles) p. 422.

⁵ Nos fue muy provechoso el artículo de Santiago Sebastián, *Santiago y América*, pp. 276-288.

indígenas, mientras los soldados españoles le siguen. Frente a él un guerrero azteca, con la indumentaria que le identifica como caballero tigre. La obra tiene referencias clásicas evidentes, por el tratamiento de los desnudos, los tonos fuertes y la composición general de la escena. Aquí la impronta indígena es mínima: sólo podemos decir que sale de talleres donde ellos trabajaban y aprendían y que la escena representada tiene para ellos un valor pedagógico, ya que se presenta a Santiago como el gran vencedor en la guerra de Conquista. El autor del relieve, tal vez el indio Miguel Mauricio, ha querido representar el impacto de la aparición del santo junto a los soldados españoles.

En la segunda fase, los indígenas siguen la ideología cristiana, aplicando las técnicas aprendidas y reproduciendo los modelos españoles. En los museos que conservan obras del tiempo de la colonización, como el Museo Nacional del Virreinato en Tepozotlán o el Museo Franz Mayer en la ciudad de México, hay ejemplares de Santiago a caballo donde aparece la marca de la mano de obra indígena. Muchas iglesias conservan este tipo de obras. Podemos señalar el relieve policromado de la iglesia de Santiago Tlantongo, en Oaxaca. Aquí, el responsable anónimo de la obra pone todo su empeño en ofrecernos un Santiago como participante activo en el fragor de la batalla. Para ello, ha centrado su atención en la figura del caballo que se retuerce y patea con fuerza a los enemigos vencidos: al suelo, unas cabezas de moros. Es la expresión de la ideología cristiana, pero ya en la composición de la escena, en la expresión de la figura de Santiago, aparecen evidentes algunos rasgos indígenas.

En la tercera fase damos un paso más, esta vez cualitativo, en la integración de la iconografía jacobea por parte de los indígenas en su religiosidad. El resultado final de esta evolución es tan importante que merece estudiarse aparte en las páginas que siguen.

Al aceptar el cristianismo, los nuevos conversos no podían olvidarse totalmente de sus creencias antiguas: aceptaron a Cristo y a sus santos estableciendo un paralelismo con sus dioses principales.⁶ Con Santiago, reactualizaron las hazañas de su dios de la guerra, Hutzilopochtli, recordando así el tiempo ya olvidado de los aztecas.

⁶ Jacques Lafaye ha estudiado la identificación del Apóstol Santo Tomás con Quetzalcóatl y de la Virgen de Guadalupe con la diosa-madre Tonantzin.

Según la leyenda, lo primero que hace Hutzilpochtli cuando nace es cortar la cabeza a su hermana y despedazar su cuerpo. Así siguió haciéndolo con sus enemigos. Los indígenas se inspiraron en la leyenda para representar a Santiago destrozando a sus adversarios, como lo muestran en el relieve de piedra de la iglesia de San Francisco de Querétaro y otras esculturas conservadas en el museo Franz Mayer de la ciudad de México.

La parroquia de San Miguel de Mezquitán de Guadaluajara posee una muy antigua imagen de Santiago. En ella la aportación indígena es evidente: la vemos no sólo en los rasgos físicos del apóstol, sino también, y sobre todo, en la presentación de los moros vencidos, pisoteados por el caballo, cuyos cuerpos están descuartizados y dispersos: una cabeza por aquí, un brazo y una pierna por allá.

También en España, en la representación de los moros vencidos por Santiago podían aparecer algunos cuerpos destrozados, pero en este caso la perspectiva es diferente: esas representaciones traducen la confrontación violenta entre islam y cristiandad, transmitiendo una visión estereotipada del moro como enemigo absoluto. "Este tratamiento simbólico del cuerpo al que se quiere excluir nos recuerda que se descuartizaba a los condenados, y aquello representaba un castigo particularmente infame".⁷

Hay que subrayar que en este sincretismo religioso no sólo intervienen los indios, sino también los misioneros y especialmente los franciscanos quienes, al mismo tiempo que pretendían la conversión de los indios, se mostraban muy respetuosos de su cultura. Los indios debían seguir siendo indios. Por lo tanto todo se hizo para que los ritos y las creencias católicas les fueran accesibles. Con este propósito se elaboró una estrategia de evangelización que admitía la "indianización" del culto, tomando toda una serie de iniciativas destinadas a facilitar la asimilación.⁸

7 Pierre Civil. "De Saint Jacques matamore a Saint Ignace de Loyola: stratégies de l'image des saints face à l'alterité religieuse, Espagne, XVI-XVII siècles". Augustin Redondo (dir.), *Les représentations de l'Autre dans l'espace ibérique et ibéro-américain*. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1993, pp. 75-95.

8 Esta idea está desarrollada por Christian Duverger en su libro, *La conversión de los indios de la Nueva España*. México: FCE, 1987, pp. 163-165.

Una de ellas, que claramente emana de esos evangelizadores, apuntaba a aceptar estos paralelismos entre los santos y los dioses prehispánicos y aquí, consecuentemente, entre Hutzilpochtli y Santiago.

Primero, es notable que los franciscanos dedicaran sus primeras iglesias a Santiago, en los lugares donde existían antiguos templos del dios de la guerra: en Churubusco, en el Templo Mayor de Tenochtitlán, en Tlaxelolco y en otros lugares.

Segundo, los franciscanos quisieron aparecer como los nuevos sacerdotes de Hutzilpochtli. Siempre con esta idea de establecer correspondencias simbólicas entre la religión católica y el paganismo indio, cambiaron el color de sus hábitos: cuando estuvieron viejos y raídos, decidieron pintarlos de azul, abandonando el color marrón tradicional en la orden.⁹

El cambio de color no es gratuito: claramente aludía a Hutzilpochtli, dios guerrero del sol, del sur y del cielo, asociado al azul. Así se nos describe el dios: "Está sentado en su escaño de color azul con que denotaba que está en el cielo sentado. Tenía la frente azul y por encima de la nariz una venda azul que tomaba de una oreja a otra. Tenía en la mano derecha un báculo labrado a manera de culebra, todo azul y ondeado. En los pies llevaba sandalias azules."¹⁰

Todo parece indicar que muy temprano, cuando llegaron a la ciudad de México, supieron que el azul identificaba a una deidad importantísima, como lo fue el dios de la guerra.

El color azul se generalizó rápidamente entre los franciscanos: nos quedan varios testimonios pictóricos. Así se vistieron los discípulos de san Francisco hasta bien entrado el siglo XIX. En Santiago Tetla, situado en el estado de Puebla, existe un lienzo que representa la introducción de un nuevo santo al pueblo: el Señor de Esquipulas, hecho que sucedió en 1860. En el lienzo, encabezando la procesión (en la que se lleva una imagen de Santiago en unas andas) aparecen unos franciscanos con hábito azul.

9 Solange Alberro. *Del gachupín al criollo o cómo los españoles dejaron de serlo*. México: El Colegio de México, 1997, p. 34.

10 Descripción hecha a partir del historiador del siglo XVIII Francisco Xavier Clavijero, en Paul Radin. *La civilización indienne*. 2ª edición. París: Payot, 1980, p. 55. Otra descripción en Agustín Yáñez. *Mitos indígenas*. México: UNAM, 1947, p. 37.

Nueva visión del caballo en la óptica indígena

Pero no olvidemos que el Santiago ecuestre se compone de dos elementos: el santo y su montura. Como lo señaló y documentó William B. Taylor, "el atractivo de Santiago para los indios neófitos radicaba en parte en su caballo".¹¹ En la mentalidad de las sociedades prehispánicas del México central y occidental se apreciaban los grandes y feroces animales como los jaguares o las enormes serpientes dentadas que se veían como "agentes importantes del poder y la autoridad divina".

De modo que, descubrir al caballo, junto con su jinete, formando una pareja íntimamente unida, fue para el indígena cosa de maravilla y de espanto. El caballo alcanzaba a matar más con su boca y sus pies que el jinete con su espada. Éste era el gran enemigo que describían también como un supervenado armado con crines.

El caballo podía desvincularse del santo, en este caso se le veía como un poderoso animal que combatía al lado de los cristianos y contribuía a darles el poder. Heliodoro Valle cita algunas poblaciones que todavía sacan en procesión al caballo sin su jinete, el día de la fiesta del santo.¹² Es probable que la explicación que sugiere dicho autor sea exacta: cuando estuvieron vigentes las Leyes de Reforma se prohibió el culto externo, de modo que, para poder salir en procesión, los indios desmontaron al apóstol y sacaron a la calle únicamente al caballo, y así lo paseaban y veneraban. Lo interesante es que este rito sigue en estos pueblos en la actualidad.

W. Taylor cita ejemplos análogos de siglos pasados, por ejemplo, el de una india embarazada, incapaz de dar a luz, que ponía una ofrenda de maíz al caballo de Santiago. También se cuenta que en 1769 "los indios de Texcala, en el distrito de Huixquilucan, cerca del valle de México, habían bailado la danza prohibida de los Santiaguitos en la que se adoraba un potrillo; se lo incensaba y veneraba".¹³ Así que muy justamente podemos preguntarnos si sería que los indígenas veían al santo como un brujo cristiano que ejercería gran poder a través del caballo.

¹¹ William B. Taylor. "Santiago y su caballo". *Ministros de lo sagrado. Sacerdotes y feligreses en el México del siglo XVIII*. Zamora: El Colegio de México-El Colegio de Michoacán, 1999, pp. 402-408.

¹² Rafael Heliodoro Valle. *Santiago en América*. México: Gobierno de Querétaro, 1996, p. 55.

¹³ Taylor, *op. cit.*, p. 407.

Lo cierto es que, por otra parte, el indio aparece enteramente asimilado cuando ya posee un caballo y lo monta. El caso más ilustrativo —que ya referimos— es el de don Nicolás de San Luis Montañez, cacique otomí, a quien Cortés regaló un magnífico caballo blanco y que ganó junto con don Hernando de Tapia la batalla de Sangremal, que permitió la fundación de Santiago de Querétaro. Cabalgando su montura, aparece como el triunfo de un prototipo transcultural en el mundo indígena.¹⁴ El caballo ha servido de catalizador, facilitando la operación de la integración perfecta; un indígena es ya caballero cristiano.

El moro en la perspectiva indígena

El moro, tercer elemento de la iconografía santiaguera, aparece muchas veces en las representaciones indígenas con características que lo hacen diferente de su representación tradicional. Veamos algunos ejemplos:

En Yaunahuac, pueblo ubicado en la sierra norte de Puebla, se puede ver una imagen de Santiago ecuestre llamada *Santiago morito*. Se la nombra así porque a los pies del caballo aparece un moro vencido que tiene la particularidad siguiente: en una de sus manos levantadas lleva monedas, y además presenta en la frente una herida que le hace lastimoso. Su cara, por el dolor que expresa, inspira compasión y el nombre que se ha dado a la imagen nos muestra la importancia que reviste la figura del moro.

Otro caso interesante es el de la iglesia de Santiago en Cholula, donde los fieles veneran una hermosa imagen del santo a caballo y rinden culto al moro que yace entre las patas del animal. Hasta le han dado un nombre: le llaman Cipriano. Su cara está cubierta por la sangre de las heridas que recibió.

En Temoaya, Estado de México, se venera otra imagen con las mismas características. Es muy antigua, hasta que, según la tradición, hubiera sido regalada a los habitantes por Cortés como premio de su alianza. Tres moros ensangrentados se merecen, por su expresión de dolor, la compasión de los fieles.

¹⁴ Jaime Cuadriello. "El origen del reino y la configuración de su empresa: episodios y alegorías del triunfo y fundación". Jaime Soler Frost (coord.), *Los pinceles de la historia. El origen del reino de la Nueva España (1680-1750)*. México: Museo Nacional de Arte, 1999, p. 101.

Esta presencia de víctimas que aparecen con las mismas características merece retener nuestra atención. No cabe duda que aquí también influyó en la representación artística la óptica indígena.

El moro aparece, en efecto, bajo los rasgos del enemigo sacrificado. La presencia evidente de la sangre lo subraya. Entre los aztecas estaba vigente el mito de la necesidad de alimentar al sol en sangre y corazón de cautivos capturados en combate para la buena marcha del universo. El fundamento mítico estribaba en la creencia de que el dios debía morir para que su fuerza renaciera con más intensidad. El cautivo destinado al sacrificio era el dios mismo: a través de él se abría la vía de comunicación entre lo humano y lo divino. Por eso, el cautivo sacrificado cobraba una eminente dignidad.

Las danzas de moros y cristianos que se representan en el pueblo de Yaunahuauc y en otros lugares de la sierra de Puebla el 25 de julio, confirman esta interpretación. En ellas, la de los *Negritos*, la de los *Santiaguitos* y la de *Piatos*, aparece el moro con estos rasgos de adversario respetable, el cual encuentra en Santiago un contrincante capaz de dominarlo. No es la perspectiva cristiana de la lucha del bien y del mal, sino la representación de la victoria de un santo todopoderoso (y de su nagnal), sobre un rival digno de respeto.¹⁵

Conclusión

Muy acertadamente escribe Serge Gruzinski en su libro *La guerra de las imágenes*: "los espacios del ídolo y del santo se cruzan y se imbrican constantemente". La representación de Santiago Caballero con sus tres elementos es particularmente interesante, es un ejemplo muy ilustrativo de la devoción mezclada de los indios. Como lo ha escrito Christian Duverger en su libro *La conversión de los indios de Nueva España*: "La conversión no los llevó al rechazo de las creencias prehispánicas, sino más bien los indujo a una práctica cristiana de la idolatría".

Y precisamente el estudio de la iconografía de Santiago permite comprender el choque que supuso el contacto de dos sistemas religiosos contradictorios. El uno, importado, el de los españoles, es cerrado y no tolera

la diversidad. La religión importada, el catolicismo, se presentaba como una fe monoteísta. Convertirse iba a significar en el Nuevo Mundo una ruptura, es decir el abandono de cualquier otra deidad. El contacto con el islam y el judaísmo en la península había acentuado para los españoles este exclusivismo religioso contra los infieles. Por otra parte, el momento que se vivía en el siglo XVI, marcado por la Contrarreforma, había asignado a España un papel preeminente en la defensa de la ortodoxia cristiana. En esta misma perspectiva el desarrollo del culto a los santos en España, luego su exportación a América, hizo que la Iglesia, con ayuda del tribunal inquisitorial, se afanara con la persecución de cualquier herejía.

Si en esta perspectiva cristiana la conversión aparecía como una ruptura, en el otro sistema religioso, el indígena, la conversión no era más que la integración de nuevos valores o de nuevos dioses que de ninguna manera estaban en contradicción con los aceptados anteriormente. Sincritismo e inculturación son las dos palabras clave que traducen este hecho. La iconografía de Santiago es un ejemplo muy aclaratorio de la oposición de esos sistemas religiosos: el de los españoles y el de los indígenas. ↵

¹⁵ Debemos estas noticias sobre danzas en la sierra norte de Puebla, así como las indicaciones sobre el itinerario santiguero por la región, al arqueólogo Eduardo Merlo Juárez.