

Pablo Escalante Gonzalbo

“Tláloc-Neptuno, un rompecabezas para armar”

p. 311-338

El héroe entre el mito y la historia

Federico Navarrete y Guilhem Olivier (coordinación)

México

Universidad Nacional Autónoma de México

Instituto de Investigaciones Históricas/

Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos

2000

358 p.

Figuras

(Serie Historia General 20)

ISBN 968-36-8095-X

Formato: PDF

Publicado en línea: 13 de diciembre de 2019

Disponible en:

http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/374/heroe_mito.html



INSTITUTO
DE INVESTIGACIONES
HISTÓRICAS

D. R. © 2019, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas. Se autoriza la reproducción sin fines lucrativos, siempre y cuando no se mutile o altere; se debe citar la fuente completa y su dirección electrónica. De otra forma, se requiere permiso previo por escrito de la institución. Dirección: Circuito Mtro. Mario de la Cueva s/n, Ciudad Universitaria, Coyoacán, 04510. Ciudad de México



TLÁLLOC-NEPTUNO, UN ROMPECABEZAS PARA ARMAR

Pablo ESCALANTE GONZALBO*

*Y con esto queda suficientemente probado ser
el mismo demonio el uno que el otro,
Neptuno Tlaloc y Tlaloc Neptuno*

Fray Juan de Torquemada¹

Hace ya bastante tiempo que algunos estudiosos del siglo XVI mexicano han puesto atención a la presencia de rasgos indígenas en edificios y obras de arte de esa primera etapa de la época colonial.² El descubrimiento de motivos y formas de la tradición mesoamericana en contextos cristianos resulta siempre llamativo porque se trata de manifestaciones que sobreviven, de una u otra forma, a contracorriente de un programa artístico, simbólico y, en general, de un programa ideológico dominante. En varios trabajos se reconoce el papel que debió desempeñar el acuerdo entre frailes e indios (caciques, particularmente) en la concepción de ciertos programas iconográficos híbridos;³ pero ello no invalida la premisa fundamental con la que nos acercamos a estas manifestaciones: los temas y las ideas de la historia y la religión indígenas se encontraban en franca desventaja, cuando no proscritos por la nueva ideología dominante, y su presencia no deja de ser marginal y proporcionalmente minoritaria en el conjunto de las obras artísticas y otras expresiones simbólicas de la cultura del siglo XVI.

La representación de lo que parece ser un Tláloc en la pila de agua del convento franciscano de Tepeapulco me ha intrigado desde hace más de 15 años. Siempre pensé que se trataba de una huella del trabajo

* Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

¹ *Monarquía Indiana*, v. 3, p. 81.

² Cabe destacar algunas obras: Palm, "El sincretismo emblemático en los triunfos de la casa del Deán en Puebla", en *Retablo Barroco a la memoria de Francisco de la Maza*; Reyes Valerio, *Arte indocristiano*; Peterson, *The Paradise Garden Murals of Malinalco*, y el conjunto de la obra de Isabel Estrada de Gerlero.

³ Así se desprende del artículo de Estrada de Gerlero, "El friso monumental de Itzmiquilpan", en *Actes du XLII Congrès International...*; así lo planteó también en Escalante, "El patrocinio del arte indocristiano en el siglo XVI".

etnográfico realizado en aquel pueblo del antiguo reino de Tetzco por Andrés de Olmos o fray Bernardino de Sahagún.⁴ En este texto abordaré el problema de la pila de Tepeapulco, e intentaré aproximarme a la época y al sentido con que dicha obra fue ejecutada.

El convento de Tepeapulco fue fundado en 1528 por fray Andrés de Olmos, quien debe haber dispuesto el inicio de las tareas constructivas en esa misma fecha o poco después.⁵ La sencillez y austeridad del convento, así como el estilo y la iconografía de la portada—dedicada a la estigmatización de San Francisco—, parecen corresponder a una edificación bastante primitiva que recibió pocas modificaciones a lo largo de su historia.⁶

En la huerta del convento, cerca de la portería pero separada de ésta por un muro, hay una pila de agua que puede haberse utilizado para el riego o la piscicultura (Construcciones para ambos fines pueden encontrarse en otros conventos franciscanos, como el de Cuauhtinchan). El abasto de agua en Tepeapulco estaba garantizado por una gran caja de agua, construida en el centro del pueblo, en 1545.⁷ La pila del convento tiene que haber permanecido abastecida gracias al constante suministro de la caja.

Tanto la caja de agua como la pila fueron decoradas con algunas imágenes, talladas en la piedra. Para alcanzar una explicación del programa decorativo de la pila en la huerta, desplegaré primero un conjunto de datos y reflexiones, con los cuales irá armándose—así lo espero— esa explicación.

La pila del convento

La pila está adosada a un ángulo recto de la construcción, de manera que consta solamente de dos muros (figura 1). Ambos están formados con piedras un tanto irregulares, que parecen material de reuso. Los dos muros tienen imágenes: en la cara interior del muro sur (expuesta al agua) puede verse un pez (figura 2), y en su cara exterior un rostro masculino con cuernos, barba y bigote y una figura femenina con cola de pez (figura 3). En el muro poniente no hay relieve en la cara interior, pero sí lo hay en el borde: una figura humana, de rostro borrado, que mira hacia arriba; sus proporciones no son anatómicas y

⁴ Aludí a esta pila como una obra del siglo xvi, en “Iconografía y pintura mural en los conventos mexicanos. La aportación indígena”, en *Felipe II y el arte de su tiempo*, p. 235-257.

⁵ Kubler, *Arquitectura mexicana del siglo xvi*, p. 582.

⁶ Sí algunas adiciones, como la capilla de la tercera orden, en el siglo xviii.

⁷ Gorbea Trueba, *Tepeapulco*, p. 35.

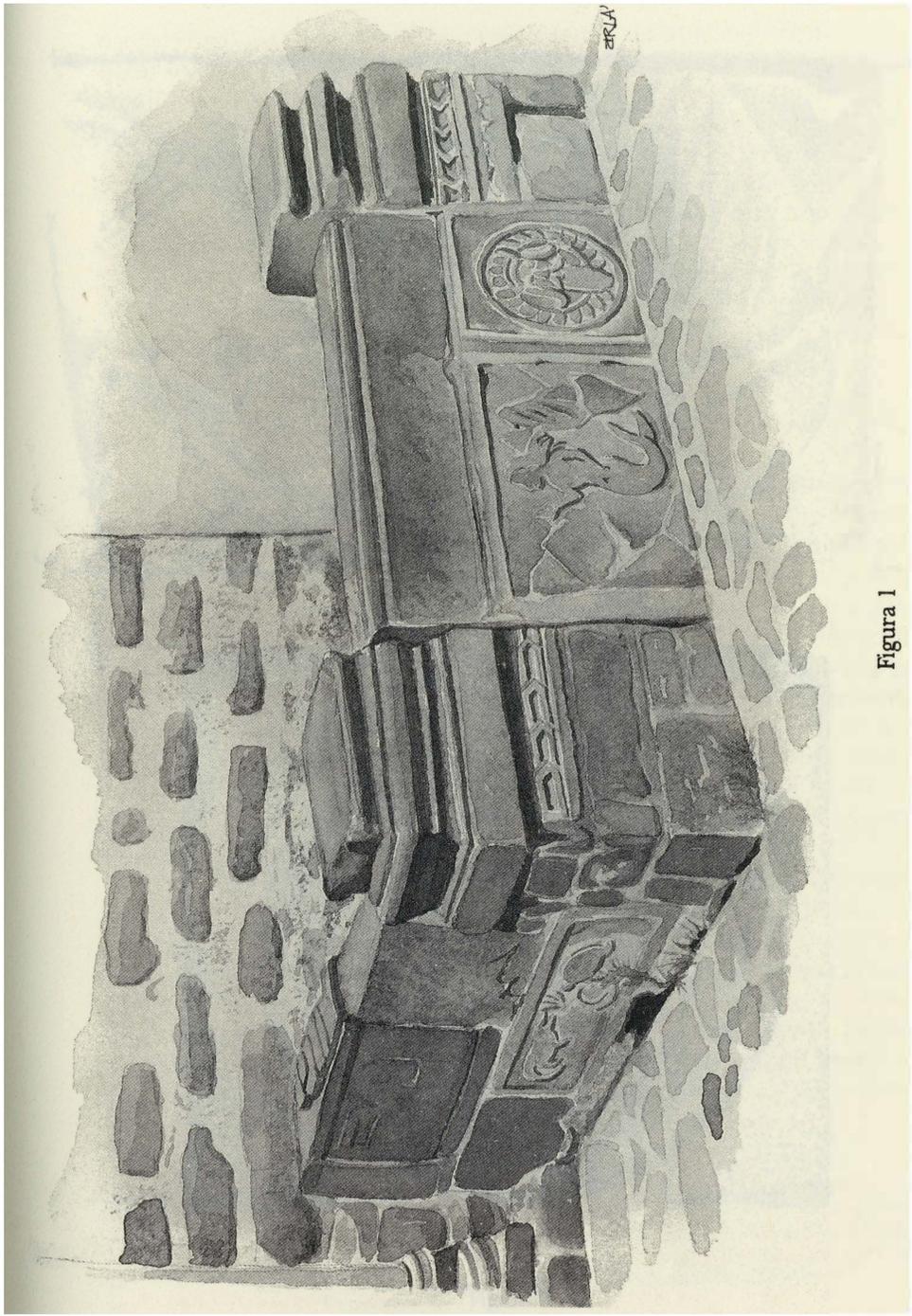


Figura 1

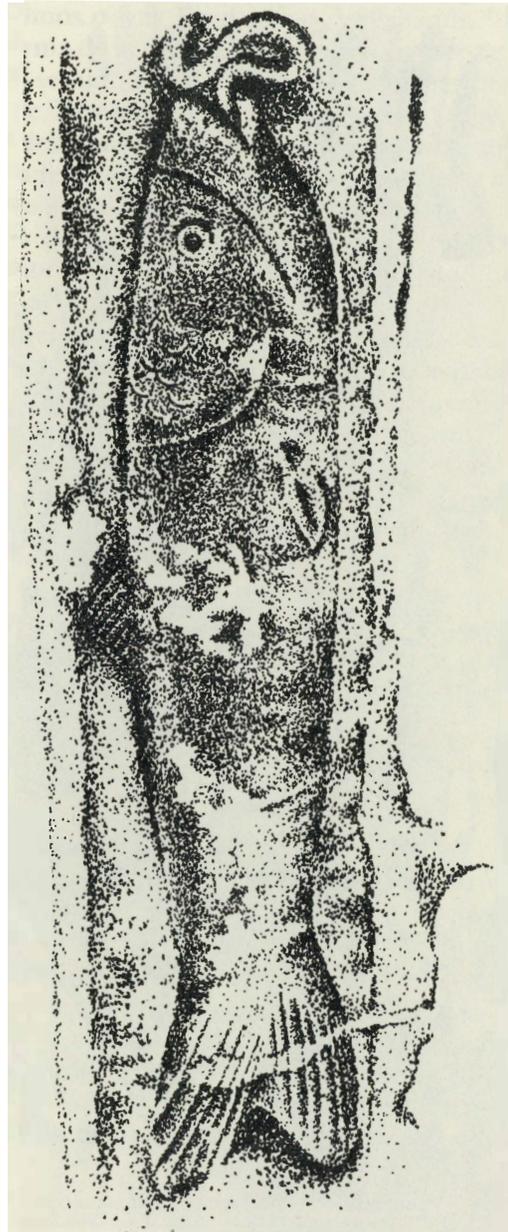


Figura 2

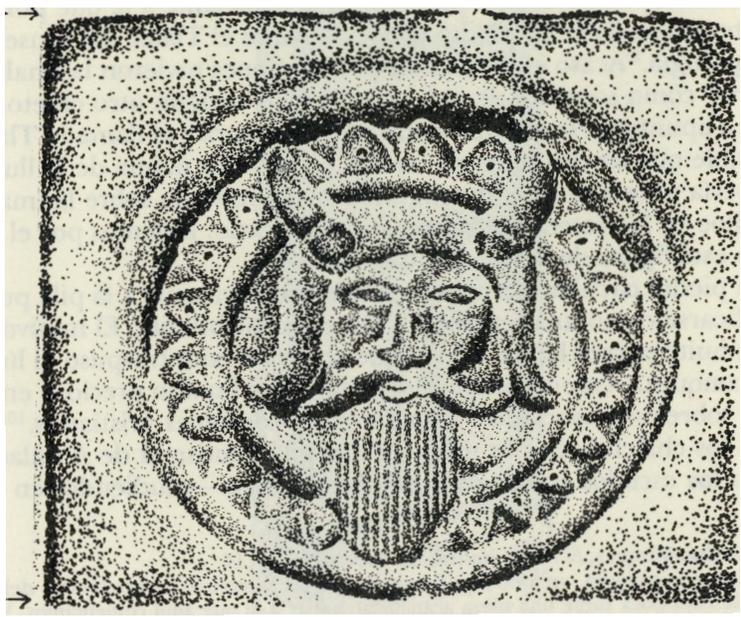


Figura 3

el conjunto hace pensar en las soluciones formales empleadas en la época prehispánica (figura 4). Finalmente, en la cara exterior del muro poniente, tenemos dos sillares labrados. En el sillar superior se representa una cabaña, un árbol y una figura antropomorfa enmascarada, al lado de la cual aparece la inscripción “Dios de la lluvia” (figura 5). En el sillar inferior figuran un cocodrilo, una tortuga y, entre ambos, lo que parece ser un caracol (figura 6).

Junto al muro sur de la pila, empotrada en una de las dos paredes del edificio conventual que le sirven de apoyo, puede verse una piedra tallada de forma circular, con una molduración que sigue la circunferencia y una perforación en su centro (figura 7).

Dos figuras indígenas

La figura esculpida en el borde de la pila, en el muro poniente, parece ser de manufactura prehispánica; así lo sugiere la rigidez de sus miembros, el manejo de las proporciones, el atuendo, el tipo de talla y, sobre todo, la presencia de una pieza bucal que cae sobre el pecho del personaje, en la cual pueden observarse cinco perforaciones y otros tantos pequeñísimos canales. Esta pieza bucal es semejante a la que porta la gigantesca escultura en piedra conocida como el Tláloc del Museo de Antropología.⁸ Acaso en ambas las perforaciones tuvieron la finalidad de servir como soportes de cañuelas, plumas o algún otro objeto. Me limito a apuntar la semejanza entre nuestra figura y el llamado Tláloc; es posible que las dos tengan relación con el dios nahua de la lluvia,⁹ pero sería necesaria una investigación más profunda sobre la imagen de Tláloc en la Meseta central para corroborarlo. Dejemos por el momento esta figura de lado.

La piedra circular incrustada en el muro adyacente a la pila puede identificarse como una representación del chalchihuite. El motivo del chalchihuite parece haber sido el que con más éxito traspuso el límite de la conquista; como símbolo del agua, o del líquido precioso en general, sobrevivió asociado a contextos y programas cristianos.¹⁰ Así, vemos los chalchihuites lo mismo en la pila bautismal de Atitalaquia que en los escudos pasionarios de Huejotzingo —aludiendo, en este

⁸ Ramírez Vázquez, *El Museo Nacional de Antropología*, p. 14.

⁹ Hay, por ejemplo, un vaso teotihuacano, con las anteojeras características del dios Tláloc, de cuya boca surge una pieza acanalada similar a la que aquí comentamos. Ver al respecto Bernal, Piña-Chan y Cámara-Barbachano, *Museo Nacional de Antropología de México*, p. 59.

¹⁰ Ver al respecto Reyes Valerio, *Arte indocristiano*, p. 276 y lámina 243.

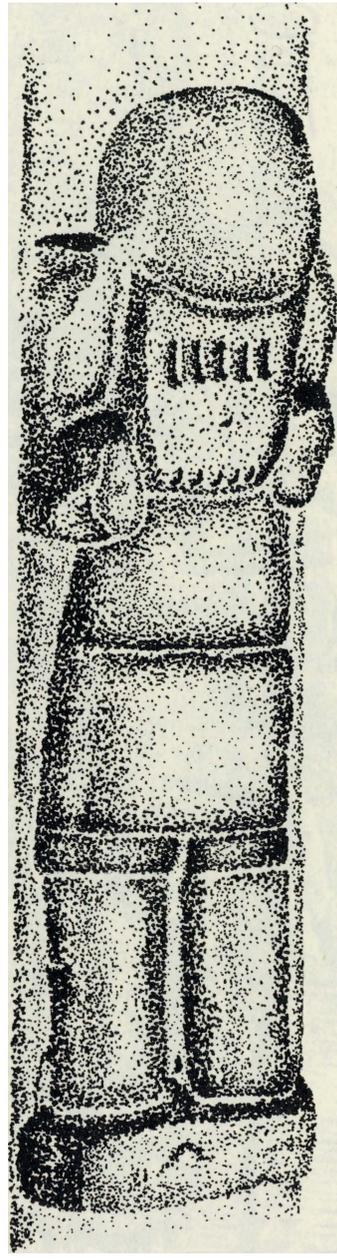


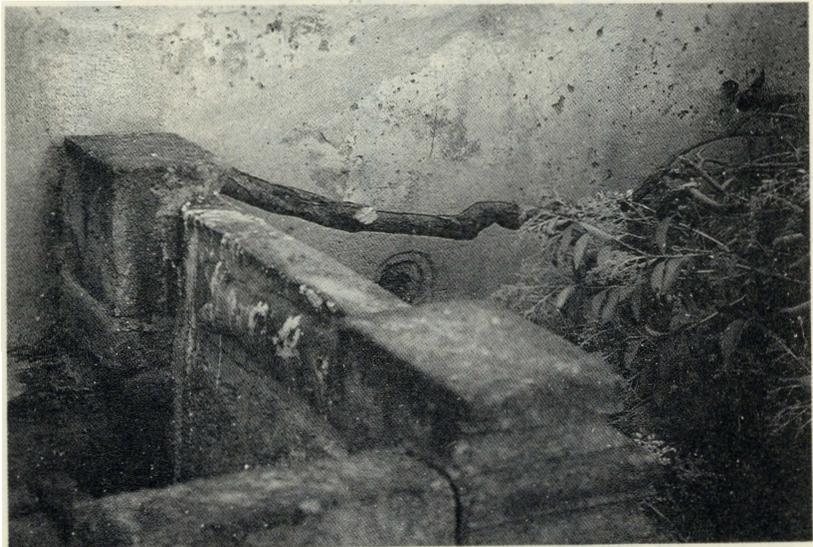
Figura 4



Figura 5



Figura 6



AMÉRICA



Mujer desnuda y de color oscuro, mezclado de amarillo. Será fiera de rostro de llevar un velo jaspeado de diversos colores que le cae de los hombros cruz de todo el cuerpo, hasta cubrirle enteramente las vergüenzas.
Sus cabellos han de aparecer revueltos y esparcidos, poniéndosele alrededor del cuerpo un bello y artificioso ornamento, todo él hecho de plumas de diversos colores.
Con la izquierda ha de sostener un arco, y una flecha con la diestra, señaliz

Figura 7 y 8

último caso, a la sangre de Cristo—. Chalchihuites incrustados en la pared, muy semejantes al de nuestra pila, pueden verse en la torre de la iglesia de Xochimilco.¹¹

La presencia del chalchihuite en esa parte del muro sugiere que la pila estuvo situada allí desde el siglo xvi, independientemente de la explicación que pudiéramos dar al resto de las imágenes que actualmente decoran la pila.

La corte marina

La mujer con cola de pez puede ser identificada fácilmente con una de las ninfas de la mitología clásica que formaban parte de la corte de Neptuno y, se decía, escoltaban alegres a los barcos: las nereidas. Y la proximidad con la nereida nos auxilia para interpretar el rostro de un hombre barbado y con cuernos como un tritón. A los tritones se les representa generalmente con el gesto maligno de los sátiros, con barba y bigote y, frecuentemente, con cuernos.¹²

La imagen del pez, labrada en la cara interior del mismo muro, debe relacionarse con estas figuras; la corte de Neptuno está formada, naturalmente, por varios tipos de peces.

Neptuno y el Renacimiento español

La decoración de fuentes con motivos mitológicos asociados a Neptuno fue muy común en el Renacimiento español. Acaso los ejemplos más célebres sean las fuentes fabricadas en la Alhambra en tiempos de Carlos V: una en la cuesta que conduce al ingreso principal, junto a la puerta de la Justicia,¹³ y otra en un jardín cercano a la Alcazaba. En ellas podemos ver peces, nereidas y tritones.

También encontramos figuras de la mitología acuática en fuentes sevillanas del siglo xvi: delfines y tritones formando el fuste de una fuente en la plaza de la Magdalena, tritones que sujetan la concha de una fuente en los jardines de Murillo, y, una vez más, delfines y tritones-surtidores en la fuente del patio de la casa de Pilatos.¹⁴

¹¹ *Ibid.*, lámina 243.

¹² Ver al respecto Seemann, *Mitología clásica ilustrada*, p. 174-186.

¹³ Se trata de la fuente antes llamada *de las Cornetas* y hoy conocida como *pilar de Carlos V*, diseñada por Pedro Machuca y ejecutada por Nicolao de Corte en 1543. Ver Torres Balbás, *La Alhambra y el Generalife*, p. 18-20.

¹⁴ Vicente Lleó Cañal, *Nueva Roma: mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano*, los capítulos 1 y 3.

La fuente mexicana más parecida a los ejemplares españoles del xvi, por su complejidad y su estilo, es la del convento agustino de Ocuituco, Morelos. Seis leones se posan sobre el brocal, en lo que parece un guño mudéjar, y el surtidor central remata en un grupo de peces de cabeza muy ancha de cuyas bocas surgen los chorros. Están presentes, pues, los grandes peces o acaso delfines, pero no hay ninfas, ni tritones. La pila de Tepeapulco sería el único receptáculo de agua en un convento del siglo xvi en el cual se representa a ambos personajes mitológicos.

Pero volvamos por un momento a España. La recurrencia a la mitología clásica de las aguas no obedece solamente al propósito de decorar algunas fuentes: las imágenes de Neptuno y su corte son utilizadas para exaltar las glorias marítimas de la monarquía. En el propio palacio de Carlos V, en la Alhambra, encontramos en dos ocasiones, en los tableros que forman los pedestales del segundo cuerpo, la imagen de Neptuno, obras realizadas entre 1548 y 1552.¹⁵

Neptuno americano

¿Y el “Dios de la lluvia” de nuestra pila? El personaje enmascarado que una leyenda identifica como dios de la lluvia corresponde efectivamente con las representaciones que conocemos de Tláloc, el dios nahua de las aguas. Pueden encontrarse imágenes similares, en las cuales aparece un sacerdote indígena portando la máscara del dios, en el *Códice Florentino*¹⁶ y en el grupo de manuscritos relacionados con el *Códice Magliabechiano*, y por lo tanto con Andrés de Olmos:¹⁷ el Tudela,¹⁸ el Magliabechiano¹⁹ y el Ixtlilxóchitl.²⁰

Sorprende particularmente la indudable semejanza de la figura esculpida en la pila con una representación del *Códice Ixtlilxóchitl*; más adelante trataremos de entender cuál pudo ser la relación, si la hubo, entre ambas imágenes. Ahora veamos cuál es la razón que lleva a incluir a Tláloc en el programa de la pila.

Cuando los españoles trataban de explicarse y explicar a otros el significado de los episodios, personajes y creencias de la historia y la

¹⁵ Angulo Íñiguez, *La mitología y el arte español del Renacimiento*, p. 19-21.

¹⁶ *Códice Florentino*, v. 1, libro 1, primero de los folios iniciales no numerados.

¹⁷ Sobre el grupo Magliabechiano y su relación con Olmos ver Boone: *The Codex Magliabechiano and the Lost Prototype of the Magliabechiano Group*.

¹⁸ *Códice Tudela*, f. 16r y 26r.

¹⁹ *Códice Magliabechiano*, f. 22 (34).

²⁰ *Códice Ixtlilxóchitl*, f. 96 v y 110v.

mitología indígenas acudían constantemente al recurso de la analogía con otros pueblos del Viejo Mundo, principalmente judíos y romanos.²¹ Este recurso fue empleado por la mayoría de los cronistas para establecer una relación entre los dioses del panteón indígena y los dioses paganos. Fray Bernardino de Sahagún se esmeró en pensar una larga lista de dioses romanos que coincidían con los nahuas: Huitzilopochtli con Hércules, Tezcatlipoca con Júpiter, Chicomecóatl con Ceres, Chalchiutlicue con Juno, Tlazoltéotl con Venus.²² Curiosamente no se le ocurrió a Sahagún equiparar a Tláloc con Neptuno, por lo menos no en esa lista. Torquemada sí realiza la comparación entre ambos dioses, y no sólo eso, desarrolla una argumentación sobre la identidad de ambos.

...el dios Tlalocatecuhtli, llamado Neptuno de los antiguos...

...tuvieron otro dios, que llamaron Tlalocatecuhtli... al cual consagraron dios de las aguas y lluvias, que si bien se nota es Neptuno...

...Neptuno, celebrado por dios de las aguas en todas partes. En éstas, de las Indias Occidentales, fue llamado Tláloc...

A Neptuno le dieron los antiguos muchos dioses que le acompañasen, y ninfas y tritones; a Tláloc, los indios le dieron otros muchos por compañeros... Y con esto queda suficientemente probado ser el mismo demonio el uno que el otro, Neptuno Tláloc y Tláloc Neptuno.²³

Este tipo de analogía alcanzó también a las imágenes, de manera que cuando Diego Valadés tuvo que representar a Huitzilopochtli para sus lectores europeos, escogió una capilla romana y una imagen de Zeus que situó en un contexto americano, en el cual aparecía la pirámide, algunas danzas indígenas y otros motivos.²⁴

Al situar a Tláloc en un programa alusivo a la corte de Neptuno, como ocurre en nuestra pila, se establece una analogía similar a la empleada por Valadés, pero en el sentido inverso; y así se americaniza, mejor aún, se mexicaniza un tema clásico: Tláloc al frente de la corte marina.

Y es tentador atribuir a Olmos, un humanista,²⁵ estudioso de la religión indígena y fundador de Tepeapulco, alguna responsabilidad en el programa de la pila. También Sahagún, quien residió en

²¹ Estas comparaciones son muy frecuentes en la mayoría de las crónicas. Ver, por ejemplo, Motolinía, quien compara a los mexicas con los romanos, en *Memoriales*, p. 204.

²² Fray Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, p. 31-35.

²³ Torquemada, *Monarquía indiana*, v. III, p. 76-81.

²⁴ Isabel Vivanco, "La naturaleza en la obra de Diego Valadés", ms. La lámina en cuestión aparece en la página 406 de la edición citada en la bibliografía de la *Retórica cristiana*.

²⁵ Ver Kubler, *Arquitectura mexicana del siglo XVI*, p. 24.

Tepeapulco y realizó allí una parte de su investigación etnográfica podría tener algo que ver en la inclusión de Tláloc en la pila..., pero no vayamos tan rápido, estamos dejando un cabo suelto: el del sillar con la tortuga, el cocodrilo y el caracol.

Tanto la tortuga como el cocodrilo nos remiten de inmediato a las representaciones de fauna “exótica” propias de las alegorías de América que se pintaron en los siglos xvi, xvii y xviii. Veamos esto con detenimiento, y veamos si nos dice algo acerca de la fecha en que se elaboró la pila y de las intenciones de quienes encomendaron la obra.

La alegoría de América y el problema del cocodrilo

Las alegorías de América pintadas en el siglo xvi incluyen como animales característicos la guacamaya (Jan Sadeler, 1581; Philippe Galle, c. 1581), el armadillo (Maarten de Vos, 1594) y el tlacuache (Theodor Galle, fines del siglo xvi).²⁶ Por lo que respecta a la tortuga, ésta fue empleada en una alegoría de América pintada por Paolo Farinati: en el boceto para una pintura mural de los cuatro continentes, Farinati representa a un hombre desnudo, con arco y flecha, sentado junto a una tortuga en cuyo caparazón descansa un crucifijo.²⁷ La obra de Farinati fue realizada a fines del siglo xvi, en 1595.

La imagen del cocodrilo esculpida en la pila resulta inquietante por dos motivos: 1) el cocodrilo no se representaba así en el siglo xvi²⁸ (seguramente por la falta de familiaridad de los pintores y grabadores de entonces con la fiera). 2) El cocodrilo no se asociaba a América en el siglo xvi.

Digámoslo de una vez: el sillar de la tortuga, el caracol y el cocodrilo siembra muy serias dudas sobre la posibilidad de que el programa acuático de la pila de Tepeapulco haya sido concebido en el siglo xvi.

El lagarto crece

La alegoría de América incluye no un cocodrilo, pero sí un lagarto del tamaño de una iguana, en la celeberrima *Iconología* de Cesare Ripa, publicada a principios del siglo xvii. En la edición sienesa de 1613 pue-

²⁶ Honour, *The New Golden Land*, p. 87-89.

²⁷ Honour, *L'Amérique vue par l'Europe*, p. 94.

²⁸ Ver por ejemplo la edición de 1537 del *Hortus sanitatis* de Juan de Cuba. Citada en la bibliografía.

de verse la mujer semidesnuda, armada de arco y flecha, a cuyos pies reposan la cabeza de un hombre decapitado y el lagarto (figura 8).²⁹ Es probable que Ripa haya conocido la *Historia natural y moral de las Indias* de Fernández de Oviedo, en la cual se habla de la práctica de domesticar y engordar iguanas, común entre los taínos de La Española. La edición de 1547 de la obra de Fernández de Oviedo incluye un grabado bastante detallado de la iguana.³⁰

Es interesante destacar que en la *Iconología* de Ripa se menciona al cocodrilo, pero en relación con la alegoría del Nilo, lo cual es lógico porque el cocodrilo había sido un importante motivo de reflexión en obras como las de Heródoto, Aristóteles y Plinio, siempre como un animal propio de las riberas del Nilo.³¹ El Nilo descrito por Ripa

aparece yacente con larga barba y larga cabellera, y la cabeza coronada de flores, así como de frondas y frutos muerosos... por encima del cuerpo del río del que hablamos, y por encima también de un cocodrilo que a su lado aparece, pueden verse... niños pequeños...

Al terminar la descripción, Ripa recuerda al lector que el cocodrilo es propio de Egipto y abundante en las riberas del Nilo.³²

Tan sólo un par de años después de aparecer la obra de Ripa en Siena, Rubens pinta una alegoría de los cuatro continentes en la cual incluye una representación del Nilo, con el cocodrilo, tal como lo sugiere Ripa.³³

El lagarto pequeño siguió representándose al lado de América: lo vemos en uno de los grabados que acompañan a la edición veneciana de Ripa, de 1645,³⁴ en una pintura de Luca Giordano, pintada entre 1689 y 1690,³⁵ lo mismo que en una escultura de Lorenzo Vaccaro,³⁶ de 1692.

Nadie parece haber empleado el cocodrilo en una alegoría de América en el siglo xvii, como tampoco había ocurrido en el xvi. La única presencia del cocodrilo que hemos detectado en una pintura de tema americano del siglo xvii ocurre en una alegoría de La Habana,

²⁹ Ripa, *Iconología* (1613), v. II, p. 108.

³⁰ Honour, *The New Golden Land*, p. 41.

³¹ Escalante, "Algunos comentarios sobre el pensamiento zoológico antiguo y medieval", en *La trama*, n.1, 1985, p. 23-30.

³² Ripa, *Iconología* (1613), v. II, p.271.

³³ Honour, *The New Golden Land*, p. 92. También la *Alegoría de la abdicación de Carlos V*, pintada por Frans Francken II utiliza al cocodrilo para la representación de África.

³⁴ Ripa, *Iconología* (1645) p. 422.

³⁵ Honour, *The New Golden Land*, p. 108.

³⁶ *Ibid.*

del pintor naturalista flamenco Jan van Kessel. Van Kessel pintó cuadros alegóricos para seis ciudades americanas y en todos ellos desplegó un elenco de fauna bastante fantástica: jirafas en Santo Domingo, tigres en Porto Seguro y elefantes en Veracruz. Así apareció el cocodrilo, un gran cocodrilo africano, en Cuba.³⁷ Pero este divertimento de Van Kessel no indica que el cocodrilo fuera identificado con América, como tampoco lo eran la jirafa o el elefante.

Por lo que se refiere a la alegoría de los cuatro continentes pintada por Villalpando como parte de su *Triunfo de la Iglesia*, en la sacristía de la catedral de la ciudad de México, vale la pena indicar lo siguiente: Villalpando pintó el reptil a los pies de América, siguiendo en ello la convención marcada por Ripa; pintó un animal pequeño cuyo delgadísimo cuerpo (la mitad del espesor del muslo de la personificación de América) se interrumpe en el límite del lienzo. El animal carece de las placas dérmicas del cocodrilo y carece también del vigor propio no sólo del cocodrilo, sino del más pequeño caimán. Es cierto que las fauces se han alargado, probablemente teniendo como modelo alguna imagen del cocodrilo, pero el animal en su conjunto no ha sufrido todavía la franca mutación que se observará después.

A mediados del siglo XVIII, y por razones que todavía son oscuras, se empezó a utilizar el cocodrilo en la alegoría de América. El primero en hacerlo fue Jean Dumont, en una pintura fechada en 1742: la alegoría de Dumont consta exclusivamente de dos figuras, un cocodrilo y una mujer semidesnuda, yacente, que se apoya en el cocodrilo.³⁸ Parecería que Dumont tomó prestada la composición indicada por Ripa para el Nilo.

En 1745, en la fábrica de porcelana de Meissen, se diseñó una alegoría de América en la cual la clásica mujer emplumada y semidesnuda, en este caso con una guacamaya y una cornucopia en sendas manos, reposa sobre un enorme cocodrilo.³⁹

Si Dumont y la fábrica de Meissen son los responsables de haber hecho crecer al pequeño lagarto imaginado por Ripa hasta las dimensiones del gran cocodrilo africano, a Tiépolo le cabe el mérito de haber consagrado al cocodrilo en monumentales alegorías de América.

³⁷ *Ibid.*, p. 100.

³⁸ *Ibid.*, p. 108.

³⁹ El ejemplar se reproduce en *The New Golden Land*, p. 110. A juzgar por la fecha de la pieza, la obra podría haber sido diseñada por Johann Joachim Kändler. Ver al respecto Charleston, *World Ceramics*, p. 216-224. Agradezco al doctor Jaime Morera la noticia sobre Meissen.

Tiépolo, el cocodrilo, Neptuno y Carlos III

Entre las obras que dieron mayor celebridad a Juan Bautista Tiépolo se encuentra la alegoría de los cuatro continentes pintada en la bóveda de la Treppenhau en Würzburg, en 1750.⁴⁰

En la alegoría de América, situada sobre el friso norte, Tiépolo pintó la mujer de pechos desnudos, con penacho y un arco al hombro, sentada sobre un cocodrilo descomunal. Junto al cocodrilo, que sirve de trono, puede verse un venado y una cornucopia. Inmediatamente delante de esta escena aparece un hombre cargando a un cocodrilo, en una alusión a las nuevas especies traídas de las Indias.⁴¹

Algunos años después, en 1764, Tiépolo se encontraba en Madrid, trabajando como pintor de la corte de Carlos III, y recibió el encargo de pintar el techo del gran salón del trono.⁴² La pintura encomendada tenía el propósito de celebrar la majestad de la monarquía española, y en ella Tiépolo incluyó, lógicamente, una alegoría de América.

Véamos la forma en que aparece América (figuras 9 y 10): la corte de Neptuno avanza majestuosa —puede verse un tritón, las ninfas, algunos peces, y el propio Neptuno que guía el carro triunfal— e inmediatamente detrás de la corte de Neptuno aparece Cristóbal Colón, quien, con un ademán retórico, muestra al imaginario monarca un rico cargamento traído de ultramar. Dentro del barco vemos a un forzudo que carga un gigantesco cocodrilo: Hércules, imagen arquetípica del gobernante, carga a América, la fiera sometida. El espectáculo es observado por la mujer de pechos descubiertos y penacho convencional, la cual se apoya sobre una cornucopia.

Vale la pena resaltar la inclusión del tema marino y de la imagen de Neptuno para expresar el poder de un imperio que se extendía del otro lado del mar. Este tópico, que se había configurado en tiempos de Carlos V, el primer emperador ibérico, fue revitalizado por Carlos III. Resulta sintomático que el programa alegórico que se escogió para el impresionante traslado de Carlos III y de su corte, de Nápoles a Madrid, fuera el de Neptuno y su séquito;⁴³ lo cual situaba a Carlos III como un *alter ego* de Neptuno. El tema fue incluido, años más tarde, en la pintura de Tiépolo y es bien conocido el hecho de que uno de los principales proyectos artísticos madrileños en tiempos de Carlos III fue la majestuosa fuente de Neptuno.

⁴⁰ Alpers y Baxandall, *Tiépolo and the Pictorial Intelligence*, p. 101.

⁴¹ *Ibid.*, ver ilustraciones 130 a 134.

⁴² F. J. Sánchez Cantón, *Tiépolo en España*, p. 15 y *passim*.

⁴³ *Carlos III en Italia*, p. 87.

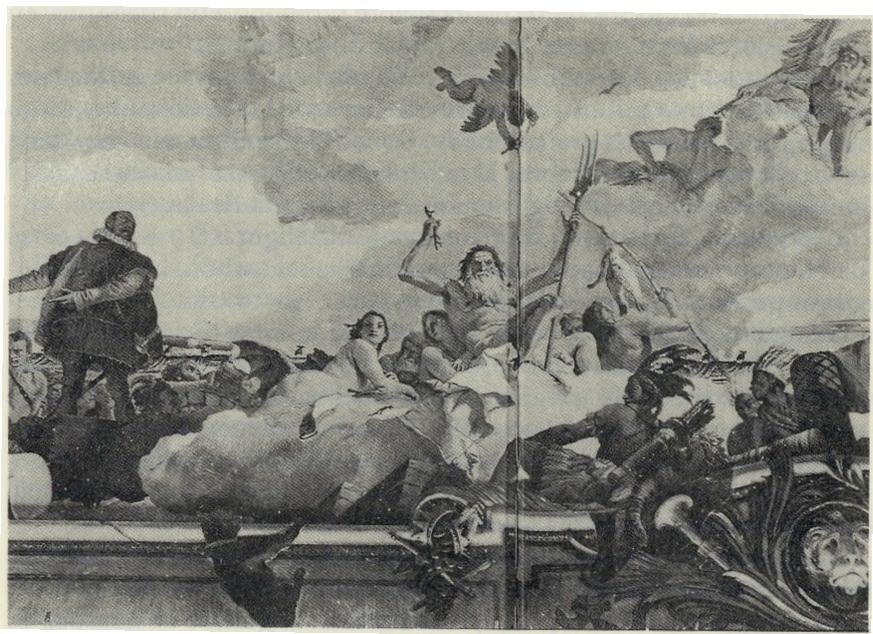


Figura 9

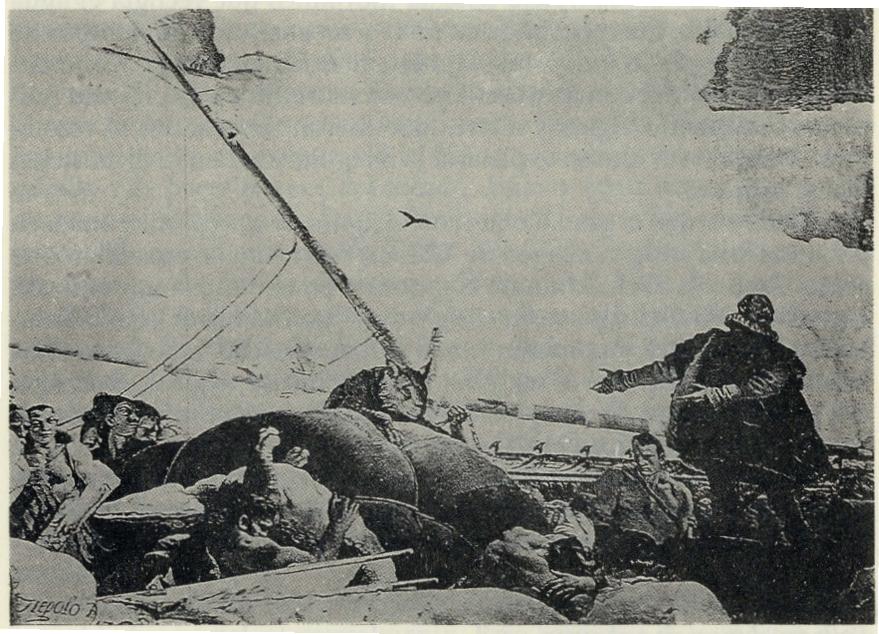


Figura 10

La pila, entonces

Todo parece indicar que la suma de elementos empleada en la alegoría de América de la pila de Tepeapulco sólo pudo haberse dado después de 1740. Lo más probable es que haya ocurrido bajo el gobierno de Carlos III, cuando el tema de la corte de Neptuno fue revalorado, en relación con un intento por fortalecer el control sobre los territorios ultramarinos, y asociado a la alegoría de América.

La gran caja de agua situada en el centro del pueblo de Tepeapulco, culminación de un complejo sistema hidráulico que recogía el agua de manantiales, fue construida en 1545 y reconstruida en tiempos de Carlos III, según lo indica una lápida embutida en la caja. Es probable que la pila del convento se haya reconstruido en ese mismo momento, utilizando algunos sillares que fueron desechados al restaurarse la caja; esto último explicaría la irregularidad en la disposición de los mismos.

Puede ser que el gran bloque con la figura de tipo prehispánico en el canto (¿una antigua imagen de Tláloc?) fuera uno de esos sillares de reuso. Respecto al chalchihuite empotrado en el muro —que casi con seguridad debió esculpirse en el siglo *xvi*— podría haber estado siempre en ese muro, si suponemos, como lo hemos hecho, que desde el *xvi* hubo una pila allí. Pero si no hubo una pila en esa esquina en el siglo *xvi*, podría tratarse de otra piedra de la antigua caja, reutilizada para la decoración de la pila en el siglo *xviii*.

Las imágenes de la cara exterior del brocal: ninfa y tritón, cocodrilo, caracol y tortuga, Tláloc, deben haber sido esculpidas en la misma época, es decir, según nuestra propuesta, la época de Carlos III.

Epílogo: el mensaje y el autor

Como hemos visto, la asociación, en un mismo programa, de la corte de Neptuno con una alegoría de América no es excepcional. La encontramos en la composición de Tiépolo, y la había empleado antes, por ejemplo, Frans Francken II en su *Alegoría de la abdicación de Carlos V*. Lo que sí resulta extraordinario y enormemente significativo es que la nereida y el tritón acompañen no a Neptuno sino a Tláloc. Al americanizarse, el tema marino pierde su resonancia imperial.

Equiparar a un dios indígena con otro de la mitología clásica, mirar la religión antigua de los indios como una mitología, supone la actitud humanista y universalista de un hombre ilustrado. Darle un

giro a la metáfora marina para naturalizarla, supone el ingenio de un americano, acaso de un criollo nacionalista.

Estoy lejos de poder demostrar quién fue concretamente la persona que sugirió o propició el pequeño programa de la pila de Tepeapulco, pero tengo una propuesta viable, basada en la identificación de la obra que sirvió como modelo para la representación de Tláloc.

Como mencionábamos antes, varios códices mexicanos del siglo *xvi* incluyen representaciones del dios Tláloc en las cuales éste aparece personificado por un sacerdote, pero solamente en un códice se representa a Tláloc con las características de la figura de la pila. Enumeraré algunas de esas características: 1) anatomía europeizante, 2) pies en *contraposto*, 3) vestido con una especie de jubón cuyo fleco llega a la altura de los muslos, 3) diseño de rombos en el jubón, 4) collar con derrame de agua estilizado, 5) cabello largo que cae sobre la espalda, 6) rayo en la mano derecha y escudo en la izquierda, 7) un roleo de la bigotera queda a la altura de la frente y el otro en contacto con el cabello y la parte trasera del tocado. Estos y otros rasgos que podrá observar el lector en las ilustraciones de este texto me conducen a la certeza de que la imagen de Tláloc del *Códice Ixtlilxóchitl* (figura 11) tuvo que ser el modelo, directo o indirecto, del Tláloc de nuestra pila.

El *Códice Ixtlilxóchitl*, elaborado hacia fines del siglo *xvi*, perteneció a Fernando de Alva Ixtlilxóchitl. Tras la muerte de Ixtlilxóchitl pasó a manos de don Carlos de Sigüenza y Góngora, quien lo tuvo en su poder hasta el año de su muerte, 1700. Después de ser custodiado por más de tres décadas en el Colegio jesuita de San Pedro y San Pablo, el códice pasó, junto con otros papeles de Sigüenza, a la colección del caballero Lorenzo Boturini, en 1735. Boturini perdió contacto con el manuscrito y con el conjunto de su colección a raíz de su arresto y expulsión en 1743.⁴⁴

Ninguno de los tres principales poseedores del códice hasta 1743 lo publicó, ni total ni parcialmente. Pero Sigüenza sí lo mostró a un visitante distinguido: Giovanni Francesco Gemelli Carreri.⁴⁵ A Gemelli le debemos la primera reproducción de esa imagen de Tláloc. El grabado, que forma parte de su *Viaje a la Nueva España*, reduce y torna confusos los rasgos de la máscara, pero la principal alteración que vemos en el grabado publicado por Gemelli, y que hace definitivamente improbable que éste haya sido el modelo que buscamos, es la inversión de la figura: por efecto de la impresión, el Tláloc publicado por el

⁴⁴ Durand Forest, "Kommentar. Commentaire" (comentario al *Códice Ixtlilxóchitl*), p. 9-11; Alcina Franch, estudio a *Códice Veytia*, p. 15-38.

⁴⁵ Alcina Franch, estudio a *Códice Veytia*, p. 18.



Figura 11

viajero italiano mira hacia la derecha y no hacia la izquierda como el del *Códice Ixtlilxóchitl* y nuestra pila.⁴⁶

En España, Boturini gozó de la amistad y protección de un criollo poblano de origen noble, muy cercano a Carlos III y conocedor de las cortes europeas: Don Mariano Fernández de Echeverría y Veytia. Veytia se contagió de la pasión de Boturini por las antigüedades de México, a tal punto que volvió a México con el proyecto expreso de dedicarse al estudio de la historia antigua, a la recopilación de documentos y, muy especialmente, a salvaguardar y copiar la colección que había sido incautada a su amigo.⁴⁷

Veytia llegó a México en 1750, pero no fue a vivir a Puebla, donde tenía parientes, amigos y responsabilidades, hasta el año de 1758. A su llegada a Puebla Veytia fue elegido alcalde ordinario, cargo que desempeñaría repetidas ocasiones, hasta que fue nombrado regidor honorario de la ciudad, en 1774.⁴⁸ ¿Qué distraía a Veytia en México entre 1750 y 1758? ¿Qué le impedía acudir a Puebla para atender los compromisos propios de su jerarquía? Ya lo hemos dicho: Veytia estaba empeñado en el asunto de las antigüedades mexicanas; estudiando y copiando los documentos que había reunido su amigo Boturini.

Entre otros manuscritos, Veytia mandó copiar el *Códice Ixtlilxóchitl*, íntegramente. La copia más fiel que existe de la hermosa figura de Tláloc del *Códice Ixtlilxóchitl* es la que se incluye en el manuscrito encargado por Veytia (figura 12).⁴⁹

El *Códice Ixtlilxóchitl*, vinculado con la *Relación de Tetzco* de Juan Bautista Pomar,⁵⁰ procedía de la zona tetzcocana. El primer poseedor de que tengamos noticia fue don Fernando de Alva Ixtlilxóchitl, noble tetzcocano aspirante al cacicazgo de San Juan Teotihuacan, contiguo a Tepeapulco. El sabio Sigüenza, que guardó y estudió los manuscritos de Ixtlilxóchitl, visitó el poblado de Teotihuacán y exploró las ruinas. Boturini, que tenía en su poder los papeles de Sigüenza, se interesó al igual que su antecesor en el estudio de la zona tetzcocana, exploró personalmente Teotihuacán y descubrió las huellas de ciertas calas realizadas por Sigüenza en la pirámide de la Luna.

Es imposible que en sus años de convivencia en España Boturini no le haya hablado a Veytia de la ciudad de Teotihuacan, que él había explorado, y del reino de Tetzco, al cual se referían buena parte de

⁴⁶ Gemelli Carreri, *Viaje a la Nueva España*, p. 57.

⁴⁷ Alcina Franch, estudio a *Códice Veytia*, p. 26-30.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 28-29.

⁴⁹ *Códice Veytia*, facsimilar, f 22 r.

⁵⁰ Glass, "A Census of Native Middle American Pictorial Manuscripts", p. 147.



Figura 12

sus añorados papeles. Veytia debió visitar Teotihuacán y recorrer otras villas de las cercanías. Es probable que en uno de esos recorridos él mismo haya sugerido el programa de la pila a un fraile o a un cacique de Tepeapulco, y les haya proporcionado la copia de aquel Tláloc que había encontrado en los papeles de Boturini. Es probable...

Nota final

Pudo ocurrir también que el excelente dibujante que copió el manuscrito para Veytia tuviera algún nexo con Tepeapulco. Tampoco es imposible que la pila se haya decorado en los primeros años del siglo XIX, cuando empezó a circular otra copia del Tláloc del *Códice Ixtlilxóchitl*, aquella elaborada por Rafael Ximeno y Planes para Benito María de Moxó en 1805.⁵¹

Yo concluiría diciendo que, por las razones y datos expuestos en este trabajo, es muy poco probable que el programa decorativo de la pila se haya realizado antes de 1750, y que hay buenos motivos para vincular un clima anticuario e ilustrado como el de tiempos de Carlos III y a un criollo como Veytia con dicho programa decorativo.

P.S.: la coleta

Después de escribir estas páginas he vuelto a examinar minuciosamente el Tláloc labrado en la pila de Tepeapulco en comparación con las imágenes del *Códice Ixtlilxóchitl*, de Gemelli Careri, de Veytia y de Moxó. He observado por primera vez un rasgo al que no había prestado suficiente atención: el Tláloc de Tepeapulco tiene una coleta de pelo de fibras rectas y bastante rígidas, al contrario de lo que sucede con la imagen original, cuyo pelo es ondulado. Los rizos del *Ixtlilxóchitl* fueron reproducidos en el grabado hecho para Gemelli, y también aparecen en la obra de Ximeno y Planes publicada por Moxó. En la copia de Veytia, en cambio, los rizos toman la forma de una coleta rígida idéntica a la que se esculpió en Tepeapulco. Esto refuerza, sin duda, la hipótesis de un nexo entre la pila y el trabajo de Veytia.

⁵¹ Moxó, *Cartas mejicanas*, p. xxxiii.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALCINA FRANCH, José, ver *Códice Veytia*.
- ALPERS, Svetlana y Michael BAXANDALL, *Tiepolo and the Pictorial Intelligence*, New Haven, Yale University Press, 1994.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego, *La mitología y el arte español del Renacimiento*, Madrid, De Maestre, 1952.
- Book of the Life of the Ancient Mexicans, The*, edición facsimilar de la publicada por Zelia Nuttall, Berkeley, University of California Press, 1983.
- BOONE, Elizabeth, *The Codex Magliabechiano and the Lost Prototype of the Magliabechiano Group*, Berkeley, University of California Press, 1983.
- Carlos III en Italia. Itinerario italiano de un monarca español*, Madrid, Museo del Prado, 1983.
- CHARLESTON, Robert J., *World Ceramics*, New Jersey, Chartwell Books, 1968.
- Códice Florentino. Manuscrito 218-20 de la Colección Palatina de la Biblioteca Medicea Laurenziana*, México, Secretaría de Gobernación, s.f.
- Códice Magliabechiano*, ver *Book of the life...*
- Códex Ixtlilxóchitl*, Graz, Austria, Akademische Druk-u. Verlagsanstalt, 1976.
- Códice Tudela*, 2 v., facsimilar y estudio de José Tudela de la Orden, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1980.
- Códice Veytia*, estudio, transcripción y notas de José Alcina Franch, Madrid, Testimonio Compañía Editorial, Editorial Patrimonio Nacional, 1986.
- CUBA, Juan de, ver *Cube*
- Cube, Johannes von, *Hortus Sanitatis quatuor libris apiarium, haec quae sub sequuntur complectens*, Argentorati (Estrasburgo), Mathiam Apiarium, 1536.
- ESCALANTE GONZALBO, Pablo, “Algunos comentarios sobre el pensamiento zoológico antiguo y medieval”, en *La trama*, n. 1, 1985, p.23-30.
- , “Iconografía y pintura mural en los conventos mexicanos. La aportación indígena”, en *Felipe II y el arte de su tiempo*, Madrid, Visor, Fundación Argentaria, 1998, p. 235-257.
- , “El patrocinio del arte indocristiano en el siglo XVI. La iniciativa de las autoridades indígenas en Tlaxcala y Cuauhtinchan”, en *Patrocinio, colección y circulación de las artes*, México, UNAM, 1997, p. 215-235.
- ESTRADA DE GERLERO, Isabel, “El friso monumental de Itzmiquilpan”, en *Actes du XLII Congrès International des Américanistes*, Paris, 1976, v. x, p. 9-19.

- GEMELLI CARRERI, Giovanni Francesco, *Viaje a la Nueva España*, edición de Francisca Perujo, México, UNAM, 1976.
- GLASS, John B., "A Census of Native Middle American Pictorial Manuscripts", en *Handbook of Middle American Indians*, v. 14, *Guide to Ethnohistorical Sources*, part 3, Austin, University of Texas Press, 1975, p. 253-280.
- GORBEA TRUEBA, José, *Tepeapulco*, México, INAH, 1957.
- HONOUR, Hugh, *L'Amérique vue par l'Europe*, Paris, Editions des musées nationaux, 1976.
- , *The New Golden Land*, New York, Pantheon Books, 1976.
- KUBLER, George, *Arquitectura mexicana del siglo XVI*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983.
- LLEÓ Cañal, Vicente, *Nueva Roma: mitología y humanismo en el Renacimiento Sevillano*, Sevilla, Excelentísima Diputación Provincial, 1979.
- MOTOLINÍA, fray Toribio de Benavente, *Memoriales o libro de las cosas de la Nueva España...*, edición de Edmundo O'Gorman, México, UNAM, 1971.
- MOXÓ, Benito María de, *Cartas mejicanas*, prólogo de Elías Trabulse, México, Biblioteca Mexicana de la Fundación Miguel Alemán, 1995.
- PALM, E. W. "El sincretismo emblemático en los triunfos de la Casa del Deán de Puebla", en *Retablo barroco en memoria de Francisco de la Maza*, México, UNAM, 1974.
- PETERSON, J. F., *The Paradise Garden Murals of Malinalco*, Austin, University of Texas Press, 1993.
- REYES VALERIO, Constantino, *Arte indocristiano*, México, SEP, INAH, 1977.
- ROMERO DE TERREROS, Manuel, *Fuentes virreinales*, México, UNAM, IIE, 1966 (Suplemento del número 35 de *Anales*).
- RAMÍREZ VÁZQUEZ, Pedro *et al.*, *El Museo Nacional de Antropología*, México, Alexis Gregory, editor, 1968.
- RIPA Cesare, *Iconología*, 2 v., Madrid, Akal, 1987 (reproduce los grabados de la edición de Siena, por Matteo Fiorimmi, de 1613).
- , *Iconología*, Venecia, Cristóforo Tomasini, 1645.
- , *Baroque and Rococo Pictorial Imagery*, New York, Dover Publications, 1971 (reproduce los grabados de la edición de 1758-1760, por Hertel).
- SAHAGÚN, fray Bernardino de, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, México, Porrúa, 1979.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *J. B. Tiepolo en España*, Madrid, Instituto Diego Velázquez del CSIC, 1953.
- SEEMAN, Otto, *Mitología clásica ilustrada*, Barcelona, Vergara, 1960.



TORQUEMADA, fray Juan de, *Monarquía indiana*, 7 v., México, UNAM, IHH, 1975-1983.

TORRES BALBÁS, L., *La Alhambra y el Generalife*, Madrid, Plus-Ultra, s.f.

VALADÉS, fray Diego, *Retórica cristiana*, traducción de Tarsicio Herrera Zapién, México, UNAM-Fondo de Cultura Económica, 1989.