



Anales del Instituto de Investigaciones

Estéticas

ISSN: 0185-1276

iieanales@gmail.com

Instituto de Investigaciones Estéticas

México

Russo, Alessandra

El renacimiento vegetal. Árboles de Jesé entre el Viejo Mundo y el Nuevo

Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, vol. XX, núm. 73, otoño, 1998, pp. 5-39

Instituto de Investigaciones Estéticas

Distrito Federal, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=36907301>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

ALESSANDRA RUSSO
ÉCOLE DES HAUTES ÉTUDES EN SCIENCES SOCIALES

El renacimiento vegetal *Árboles de Jesé entre el Viejo Mundo y el Nuevo*

Ésta es la ofrenda de espina y de maguey
y de caña de humos y de ramos de *acxoyatl*,
la cual se corta de tu cuerpo, cosa muy preciosa.

Oración náhuatl de la partera al momento
de cortar el ombligo al recién nacido.¹
Códice florentino, libro 6, f. 174v.

(Relatar) los árboles de cultura y frutales que hay en la dicha
tierra, y los que de España y otras partes se han llevado, y si se
dan o no se dan bien en ella.
Cuestionario de las *Relaciones geográficas* (1577)²

ESTE ARTÍCULO NACIÓ de un hallazgo fortuito: estudiando el arte plu-
mario mexicano del siglo XVI,³ encontré inesperadamente una xiolo-
grafía (figura 1) que puede ser considerada como uno de los modelos
que inspiraron la realización del árbol de Jesé en las mitras conservadas en el

1. Bernardino de Sahagún, *Códice florentino*, ed. facs., México, Secretaría de Gobernación-Archivo General de la Nación, 1979, libro 6, cap. 1, f. 147v.

2. *Relaciones geográficas del siglo XVI*, edición a cargo de René Acuña, vol. 1, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1980. Punto núm. 23.

3. Elena Isabel Estrada de Gerlero, "La plumaria, expresión artística por excelencia", en *Méjico en el mundo de las colecciones de arte*, México, Azabache, 1994, vol. III, pp. 73-117. Este ensayo ha sido para mí la puerta de entrada en el mundo del arte plumario mexicano y debo a su autora mucho del camino que desde entonces empecé a recorrer.



1. *El árbol de Jesé*, en *Officium Beatae Mariae Virginis*, París, Thielman Kerver (?) o Philippe Pigouchet (?), *circa 1500*, Imola, Biblioteca Comunale.

Völkerkunde Museum de Viena y en la Catedral de Toledo (figura 2). Me di cuenta sin embargo de que la imagen del árbol de Jesé y, en general, las representaciones vegetales fueron aprovechadas en diversas ocasiones por los frailes programadores del siglo xvi.⁴ De allí surgieron tres cuestiones principales: aunque la influencia formal del modelo occidental haya sido decisiva en la realización de los árboles de Jesé mexicanos, ¿cuáles elementos originales se elaboraron en estas creaciones para que ya no fueran meras copias de una xilografía hoy olvidada? ¿Cuáles pudieron ser por ejemplo los otros referentes —visuales y narrativos— que ayudaron a los artistas indígenas⁵ a pensar el árbol de Jesé cristiano? Y, en fin, ¿estamos frente a una reelaboración puramente formal o las creaciones son ellas mismas nuevos pensamientos?

4. Louise M. Burkhart, "Flowery Heaven: the Aesthetic of Paradise in Nahuatl Devotional Literature", en *Res. Anthropology and Aesthetics*, núm. 21, 1992, pp. 88-111.

5. Defino únicamente aquí las creaciones mexicanas del siglo xvi en relación con su derivación, sin embargo extremadamente genérica, étnico-comunitaria.



2. *El árbol de Jesé* (mitra en plumas, 45 x 29 cm). Michoacán, 1540 (?); Catedral de Toledo.

*El árbol entre el Viejo y el Nuevo Testamentos:
continuidad y corte en el tiempo*

“O noble mujer, tú eres el puro brote del árbol de la flor del corazón, tú estás erigida esbelta, tú eres la recta flor de la azucena de Iesse.” Así reza el *Santoral en mexicano* de la Biblioteca Nacional de México:⁶ la Virgen es metaforizada como puro brote del *yolloxochitl*⁷ y como recta flor de la azucena de Jesé... ¡a qué episodio hace referencia esta oración a María?

6. “Tehuatzin Cihuapille, in tiyyecyolloxochiquahuitzmolinaltzin, in huel tipiazticatzintli tiymelauhcaacucenaxochitzin in Iesse”, *Santoral en mexicano*, Biblioteca Nacional de México, Fondo Reservado, manuscrito 1476, f. 1v. Este documento (recopilado, como en el caso de los *Cantares mexicanos*, durante los años ochenta-noventa del siglo xvi, en ambiente jesuita aunque creado bajo dirección franciscana unas décadas antes), es analizado por Louise M. Burkhart, *op. cit.*

7. Planta medicinal y ritual nombrada con el *cacahuaxochitl* como “flores del autor de vida”, “ixochiuh in ipalnemoani” [en *Cantares mexicanos. Songs of the Aztecs*, edición y traducción de John Bierhost, Stanford, Stanford University Press, 1985, p. 189; véase también Martín de la

La historia del árbol de Jesé tiene su origen en una profecía de Isaías⁸ y es una de las más importantes al momento de respaldar las relaciones entre Viejo y Nuevo Testamentos: del cuerpo⁹ de Jesé, padre de David, nace un árbol poblado de hombres-pimpollos que representan la cadena de profetas antepasados de Cristo, culminando en la llegada del Redentor, flor suprema del árbol. Se trata de uno de los momentos más explícitos donde el Viejo Testamento anticipa al Nuevo,¹⁰ y constituye uno de los anillos que permitieron a la Iglesia fundar una visión congruente del tiempo.¹¹ A pesar de que no se puede descartar por completo la fascinante hipótesis de una influencia oriental en el desarrollo del árbol de Jesé cristiano,¹² el nacimiento de esta iconografía se puede colocar al final del siglo xi en la Europa central (Praga, Alemania y Borgoña).¹³ Émile Mâle había propuesto el *Drama de los profetas de Cristo* como fuente medieval de popularización del tema en la realización

Cruz, *Libellus de Medicinalibus indorum herbis* (1552), según la traducción latina de Juan Badiano, México, Instituto Mexicano del Seguro Social, 1964, ff. 34r, 34v, 53v, 56v].

8. "Y saldrá un vástago del tronco de Jesé y un retoño de sus raíces brotará. Reposará sobre él el espíritu de Yahveh", Isaías, 11, 1-3.

9. El análisis de las fuentes iconográficas invita a tener cuidado en definir de dónde sale el árbol de Jesé. Por ejemplo, en uno de los documentos figurativos más antiguos, la miniatura de la *Biblia de Lambeth Place* (Canterbury, 1140-1150, Londres, Lambeth Palace Library, Ms. 3, f. 198), el árbol sube desde atrás de Jesé, como desde sus espaldas. Véase también Anita Guerreau, "L'arbre de Jesse et l'ordre chrétien de la parenté", en *Marie, le culte de la Vierge dans la société médiévale*, estudios reunidos por Dominique Iogna-Prat, París, Beauchesne, 1997, pp. 137-170.

10. En el Evangelio según Mateo, leemos la genealogía de Jesús desde Abraham (1, 5-16, donde se nombran las generaciones desde Jesé hasta Jesús).

11. Jacques le Goff, *La civiltà dell'Occidente medievale*, Florencia, Sansoni, 1969, p. 196, figura 65.

12. Entre los autores que encontraron relaciones iconográficas hasta con el nacimiento de Brahma en la India védica: Arthur Kingsley Porter, "Spain or Toulouse? And Other Questions", en *The Art Bulletin*, vii (1924), pp. 15 ss.; Ananda Coomaraswamy, "The Tree of Jesse and Indian Parallels or Sources", en *The Art Bulletin*, xi (1929), pp. 116-120; José Guerrero Lovillo, "Sobre el origen indio del árbol de Jesse", en *Archivo Español de Arte*, núm. 17, Madrid, 1944, pp. 330-333; Jurgis Baltrusaitis, *La Edad Media fantástica*, Madrid, Cátedra, 1983, pp. 200 y ss. La idea de un origen hindú del árbol de Jesé señalaría cómo la imagen se resignifica de manera singular en cada etapa de su posible viaje de oriente hasta occidente.

13. Arnold Watson, *The Early Iconography of the Tree of Jesse*, Oxford, 1934; María Jesús Sanz, "Algunas representaciones del árbol de Jesé durante el siglo xvi en Sevilla y su antiguo reino", en *Cuadernos de Arte e Iconografía, Actas del Primer Coloquio de Iconografía*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1989, tomo II, 4, pp. 120-127.

de imágenes devocionales: en esta obra litúrgica, representada durante la Navidad, el profeta Isaías pronunciaba los nombres de los antepasados de Cristo.¹⁴ Desde el principio del siglo XIII el árbol de Jesé presenta un cambio iconográfico radical: la flor suprema que se glorifica ya no es solamente Cristo, sino la Virgen con el niño entre los brazos. La imagen se transforma así en uno de los manifiestos más significativos de la devoción mariana en todo Occidente.¹⁵

La imagen del árbol y en general el uso de metáforas naturalistas es muy frecuente en el Viejo y en el Nuevo Testamentos.¹⁶ Entre los episodios que de manera similar al árbol de Jesé han inspirado mayormente los artistas, encontramos el árbol del Conocimiento,¹⁷ el árbol de la Vida y el árbol de la Tentación (llamado el “árbol del bien y del mal”): según san Buenaventura el mismo árbol de la Vida erigido en el Edén puede transformarse en el peligroso árbol de la Tentación para Adán y Eva,¹⁸ así como servir de material para construir la cruz de Cristo, transformándose en árbol de la Redención.¹⁹ Estas relaciones narrativas que los árboles entrelazan entre Viejo y Nuevo

14. Émile Mâle, *L'art religieux du xi^e siècle en France*, París, Armand Colin, 1922, pp. 168-175. El iconógrafo francés pensó que el vitral de la iglesia de Saint Denis realizado en 1144 era la primera representación del árbol de Jesé.

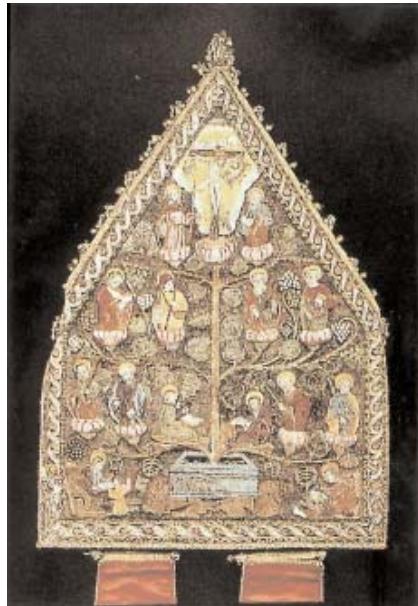
15. En el ambiente cisterciense, orden particularmente devota a la Virgen, el tema del árbol de Jesé alcanzó sus mejores interpretaciones figurativas al interior de la Abadía de Cîteaux (Francia). Varios de estos manuscritos se conservan hoy en la Biblioteca de Dijon.

16. El Mesías es por ejemplo designado frecuentemente como “germen” (Zacharias, 3, 8; 6, 12). Los árboles son imágenes dotadas de vida: beben (Salmos, 104, 16), se alegran (Salmos 96, 12), conocen (Ezequiel, 17, 24), tienen envidia (Ezequiel, 31, 9). El árbol puede ser metáfora de arrogancia: es el caso del rey Nabucodonosor, cuando sueña con un árbol cuyas ramas alcanzaban el cielo (Daniel, 2, 3; 4, 2, 7-8, 11, 17, 22) o del cedro que representa al faraón de Líbano (Ezequiel, 31, 8-10), de los enemigos de Yahvé como encinas (Salmos, 29, 9) o de los tiranos que quieren alcanzar los cielos como cipreses y son derribados (Isaías, 14, 13). Los sabios son también asociados a árboles como a palmas o cedros (Génesis, 18, 1), o como al árbol florido plantado cerca de las aguas (Jeremías, 17, 8).

17. Walter L. Strauss y Carol Schuler (editores), *The Illustrated Bartsch. German Book Illustrations Before 1500, Anonymous Artists*, Nueva York, Abaris Books, 1985, vol. 87, p. 78. Reproduce una xilografía de 1489 con el árbol del Conocimiento rodeado por las letras del alfabeto.

18. Aunque en el texto bíblico parece claro que se trate de dos árboles distintos: “(Yavheh Dios hizo brotar) en el medio del jardín el árbol de la vida y el árbol de la ciencia del bien y del mal”, Génesis, 2, 10.

19. El vitral de la Catedral de Carcassonne (1310-1320) representa un árbol de la Vida cuyas ramas forman los títulos de los capítulos del *Tratado* de San Buenaventura.



3. *El árbol de la Vida* (mitra en plumas, 42 × 32 cm). Michoacán, *circa* 1540 (?); Viena, Völkerkunde Museum.

Testamentos nos ayudan a acercarnos a los dos temas tratados en las mitras mexicanas, que vinculan tan estrechamente el árbol de Jesé (figura 2) y el árbol de la Vida (figura 3). Después de haber sido profetizado como flor suprema del árbol de Jesé, Cristo puede transformarse, él mismo, en árbol; más precisamente en vid, y enunciar a sus discípulos “Yo soy la vid y ustedes los sarmientos.”²⁰

La potencia regeneradora de la vegetación se utiliza entonces en la Biblia como imagen perfecta de un proyecto de redención logrado por la pasión de Cristo, proyecto que tiene raíces en tiempos muy antiguos y frutos venideros. La función de los hombres nacidos como pimpollos floridos de la raíz de Jesé es visualizar el anuncio de la llegada del Redentor como aquel que permitirá crear un corte en el tiempo, entre el Viejo y el Nuevo Testamentos, entre el antes (a.C.) y el después (d.C.). La imagen cristiana del árbol metaforiza definitivamente la regeneración lograda por un acontecimiento

20. Lorenzo Lotto pintó esta escena en los frescos del Oratorio Suardi en Trescore (Italia); véase *L'opera completa del Lotto*, Milán, Rizzoli, 1975, lám. 75.

que permite contemporáneamente dar continuidad a dos eras (gracias al recurso narrativo de la profecía) y operar una cisura, empezando desde cero el cálculo del tiempo. En su visión de la Jerusalén futura, Juan volverá a hablar de los árboles de la Vida “que dan fruto doce veces, una vez cada mes: y sus hojas sirven de medicina para los gentiles”.²¹ Este poder curativo del árbol de la Vida se conjuga perfectamente con un paso de la Epístola a los romanos, donde Pablo retoma justamente la profecía de Jesé: “Aparecerá el retoño de Jesé, el que se levanta para imperar sobre los gentiles. En él pondrán los gentiles su esperanza.”²² Jesús mismo, en el epílogo del Apocalipsis, enunciándose como “retoño y descendiente de David”, se hace profeta: “si alguno quita algo de las palabras de este libro profético, Dios le quitará su parte en el árbol de la Vida, y en la Ciudad Santa que se describe en este libro”.²³

La importancia de la vinculación de los dos temas, árbol de la Vida y árbol de Jesé en el contexto de despaganización de los “gentiles americanos” y en la estructuración de un “nuevo mundo”, empieza a delinearse claramente.

*El árbol como cuna, morada y posada final de los hombres:
¿una visión cíclica?*

La llegada a la Nueva España de la imagen del árbol de Jesé y de la ideología bíblica allí expresada se injertó en una tradición prehispánica de la significación del árbol extremadamente importante. Tomaremos en cuenta esta tradición apoyándonos principalmente en las consideraciones de Alfredo López Austin en su *Tamoanchan y Tlalocan*.²⁴

El Tamoanchan es “el lugar de la hendidura donde se levanta el árbol Florido”.²⁵ En este lugar mítico se realizó el mito de la creación: en él se creó el tiempo, se crearon los dioses y se crearon y siguen creándose los hombres y

21. Apocalipsis, 22, 2.

22. Epístola a los romanos, 15, 12.

23. Apocalipsis, 22, 16 y 22, 19.

24. Alfredo López Austin, *Tamoanchan y Tlalocan*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997.

25. *Ibidem*, p. 94 (la cita es de los “Romances de los Señores de la Nueva España”, en *Poesía náhuatl*, edición de A. M. Garibay, 1, 96). Sahagún dice que la palabra significa “buscamos nuestra casa”, *ibidem*, p. 51. La existencia real de Tamoanchan se discute en las páginas 46-71.

las más variadas especies vegetales. Las raíces y una parte del tronco del árbol de Tamoanchan están compuestas por el *Tlalocan*, el mundo de la regeneración, de la oscuridad, del frío; sus ramas y la otra parte del tronco están compuestas por Tonatiuh, el Sol, lo caliente. El *humus* de la tierra y la potencia de la luz generan la vida y el tiempo, que pueden desarrollarse sobre el *tlalticpac* (“en la superficie de la tierra”, o los cuatro pisos del transcurso temporal) y cuya simbolización corresponde a la imagen de los dos troncos torcidos del *malinalli*, similarmente al glifo del movimiento (*ollin*).²⁶ El árbol de Tamoanchan es uno porque, desde su localización en el centro de la tierra, rige los ejes verticales entre cielo e inframundo, pero al mismo tiempo es un conjunto de cuatro árboles que forman las cuatro esquinas del mundo, más el centro.²⁷ El Tamoanchan rige la circulación de fuerzas en el *tlalticpac*, entre el *chicnauhtopan* (los nueve cielos superiores) y el *chicnauhmictlan* (los nueve pisos del inframundo). Tlalocan y Tamoanchan constituyen también el destino final de las vidas creadas.

Los prototipos del origen, de la muerte y de la regeneración del hombre están metaforizados en el ciclo del maíz: en el Tlalocan el ser humano, tal como una semilla, espera el encuentro de las fuerzas frías y calientes para que se inicie el acto de su creación. Luego, el hombre nace como brote sobre la tierra, en el *tlalticpac*, y allí vive como mazorca de maíz, transformándose continuamente hasta llegar a la muerte, mientras una parte de él, la esencia, regresará al estado puro de semilla en lo más profundo del inframundo, listo para una nueva regeneración.²⁸ Una referencia al ciclo del maíz como metáfora de la vida humana y de la fuerza antropogénica de la vegetación se halla en un mural del Templo Rojo de Cacaxtla²⁹ (figura 4) y en una lápida procedente del Templo de la Cruz Foliada de Palenque:³⁰ cabezas humanas de per-

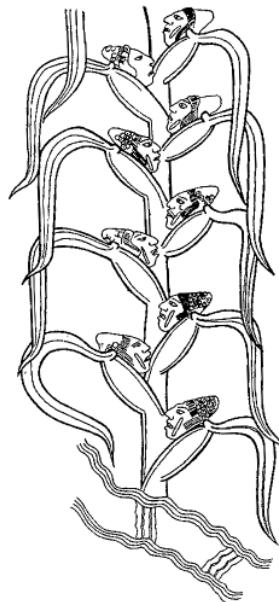
26. *Ibidem*, figuras II. 8 y II. 12.

27. Los cuatro árboles cósmicos se observan en la primera lámina del *Códice Fejervary-Mayer*: las cuatro especies vegetales utilizadas para señalar los puntos cardinales son el pochote espinoso para el norte, el *xiloxochitl* para el oriente, el cacao para el sur y el huizache para el occidente, en *Códice Fejervary-Mayer*, introducción y explicación de Ferdinand Anders, Maarten Jansen, G. Aurora Pérez-Jiménez, México-Viena, Fondo de Cultura Económica-Akademische Druck und Verlagsanstalt, 1994.

28. López Austin, *op. cit.*, pp. 223-225.

29. La revista *National Geographic* ha dedicado un artículo a las excavaciones del Templo Rojo de Cacaxtla dotado de óptimas reproducciones fotográficas (vol. 682, núm. 3, septiembre de 1992, pp. 120-136).

30. Mercedes de la Garza, “Las fuerzas sagradas del universo maya”, en *Los mayas del perio-*



4. La planta de maíz (pintura mural).
Cacaxtla, Templo Rojo, siglos VII-VIII.



5. El árbol de la Regeneración.
Códice Dresden, lám. 3.

fil brotan como mazorcas del cereal. El nacimiento de la humanidad desde un árbol es representado en los códices mixtecos *Selden* y *Vindobonensis*³¹ y testimoniado por los cronistas: Jacinto de la Serna cuenta que en el pueblo de Ocoyoacac “piensan que los árboles fueron hombres en el otro siglo [...] y que se convirtieron en árboles, y que tienen alma racional”.³² Aunque esta idea de “fuerza en acción” (el alma racional de la que habla de la Serna es muy probablemente la traducción de un concepto mixteco similar al de *tonalli*

do clásico, México, Jaca Book, pp. 101-139, p. 131 y figuras 67, 95.

31. *Códice Selden*, interpretación de Alfonso Caso. Facsimilar. México, Sociedad Mexicana de Antropología, 1964, 2; *Códice Vindobonensis Mexicanus I*, Graz, Akademische Druck, 1963, p. 37.

32. Jacinto de la Serna, “Manual de ministros de indios para el conocimiento de sus idolatrías y extirpación de ellas”, en *Tratado de las idolatrías, supersticiones, dioses, ritos, hechicerías y otras costumbres gentilicias de las razas aborígenes de México*, México, Fuente Cultural, 1953, pp. 231-232. Véase también Doris Heyden, “El árbol en el mito y en el símbolo”, *Estudios de Cultura Náhuatl*, 23 (1993), pp. 201-219.

como “energía solar, carácter”)³³ se pueda aplicar a todos los seres naturales, parece que el árbol y la madera fueron siempre concebidos como elementos dotados de una intención específica y cuyo cuidado es fundamental: nos limitaremos a mencionar que en el “ritual de la vivienda”, al momento de construir una nueva habitación, los otomíes proceden a una verdadera domesticación de la energía nefasta encerrada por un árbol erigido en el centro de la nueva estancia.³⁴ Es interesante que Jacques Galinier considere esta ceremonia como la institución de “una cierta relación umbilical entre la vivienda y el mundo”.³⁵

Símbolo de creación por excelencia, el árbol es también lugar de la regeneración de las fuerzas, de una relación bilateral entre la vida y la muerte: el interior del tronco, representado con las ramas torcidas del *malinalli*, hace alusión a este difícil equilibrio que se establece entre elementos fríos y calientes. El sacrificado, hombre que canaliza a través de su cuerpo la energía vital entre *tlaltec-pac*, inframundo y cielos superiores, se hace a menudo productor de una “hierofanía vegetal”.³⁶ De su pecho, abierto después de la extracción del corazón, crece un árbol de la Regeneración y el sacrificado mismo se convierte en semilla para el nacimiento de una nueva vida. Este concepto está claramente representado en una imagen del *Códice Dresden*, así descrita por Thompson (figura 5):

El cadáver de una víctima sacrificada, con brazos y piernas atadas y tendido sobre una piedra de sacrificios que se combina con un árbol, cuyas raíces están hechas a modo de representar cabezas de serpientes. El tronco del árbol se eleva desde la cavidad abierta en el vientre de la víctima, o desde atrás de ella.³⁷

En el *Códice Borgia* (figura 6), y en otras fuentes figurativas de la cuenca de México, encontramos también árboles que brotan de cuerpos humanos, probablemente sacrificados.³⁸

33. A. López Austin, *Cuerpo humano e ideología. La concepción de los antiguos nahuas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996, pp. 223-252.

34. Jacques Galinier, *La mitad del mundo. Cuerpo y cosmos en los rituales otomíes*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1990, pp. 149-151.

35. *Ibidem*, p. 150.

36. La expresión es de Mircea Eliade: “La vegetación se convierte en una hierofanía —es decir encarna y revela lo sagrado— en la medida que significa algo diferente de ella misma”, en *Tratado de historia de las religiones*, México, Era, 1972, p. 297.

37. *Códice de Dresden*, comentario de Eric S. Thompson, México, Fondo de Cultura Económica, 1988, lám. 3, p. 84.

38. *Códice Borgia*, explicación y comentario de Ferdinand Anders, Maarten Jansen, Luis



6. El árbol del sur. *Códice Borgia*, lám. 52.

Otra imagen importante de la simbología vegetal mesoamericana es el *tonacacuauhtitlán* (“lugar del árbol de nuestro sustento”) que correspondía al destino de los niños muertos en su tierna edad: sobre las ramas del *chichihualcuauhco* (“en el árbol de los senos”) se disponían los chiquitos como pimpollos nutriéndose hasta un nuevo nacimiento.³⁹

Reyes García, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, láms. 49-52. Árboles cósmicos que suben de cuerpos humanos se hallan en el *Códice Vaticano B 3773* (introducción y explicación de Ferdinand Anders, Maarten Jansen, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, láms. 17-18). Un mural teotihuacano representa un árbol cuya base es un hombre recostado; véase *Fragmentos del pasado. Murales prehispánicos*, México, Antiguo Colegio de San Ildefonso, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1998, núm. de catálogo 134. Dos lápidas de Tula retoman la misma iconografía: de una figura humana se eleva un árbol con doce frutos (Beatriz de la Fuente, Silvia Trejo, Nelly Gutiérrez Solana, *Escultura de piedra de Tula*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1988, láms. 113-113a).

39. Véase la lámina IV del *Codex Vaticanus 3738*. A. López Austin en *Cuerpo humano e ideología* (p. 385) cita un interesante paso de los *Primeros memoriales* de Sahagún donde se habla de las posiciones de los niñitos sobre el *chichihualcuauhco*.

El árbol es el manantial de la vida y, en un sentido más propiamente sagrado, es la hierofanía vegetal que prefigura una regeneración. Aún hoy entre los otomíes se considera que los muertos toman posiciones arriba de la ceiba para alcanzar el ápice donde reside el Dios cristiano.⁴⁰ Y en los *Cantares mexicanos* leemos que, efectivamente, sólo después de la muerte los elegidos⁴¹ podrán subir al Tamoanchan, lugar de reaparición de las almas:

Ya brota el Árbol Florido de la amistad,
se hace fuente de compañeros.
Los nobles, entonces, están erigidos allá.⁴²

Es tal vez el momento de anticipar algunas líneas de análisis del mestizaje artístico elaborado en las mitras de plumas, retomando las consideraciones de Serge Gruzinski sobre la re-significación del Tamoanchan en la época colonial, lugar que “no se escapa tampoco de una influencia del cristianismo, ya que puede ser la casa de Dios al mismo tiempo que el lugar del árbol florido, *xochiquauitl*”.⁴³

*Una “sucisión de problemas para resolver”:
una proposición para el estudio del mestizaje artístico*

El recorrido de estas páginas no tiene que confundir al lector. Al buscar la forma en que, de manera autónoma, la imagen del árbol tuvo tanta importancia en el mundo mesoamericano como en la tradición judeocristiana, no se quiere de ninguna manera vincular los dos mundos en una perspectiva difusionista.⁴⁴ El interés del presente trabajo consiste en el análisis de las

40. *Ibid.*, p. 492.

41. Este aspecto elitista de la relación hombre de linaje-árbol en el área maya es analizado por Constance Cortez en “Gaspar Antonio Chi and the Xiu Family Tree”, tesis de doctorado, Los Ángeles, University of California, 1995.

42. “Yan cuecuepontimani yeehuaya a in icniuh xochinquahuitl y cohuayotl ynehnelhuayo mochiuhtoc ya in tecpillotl a ica mahmani ye nican”, según la versión de Bierhost, *op. cit.*, núm. xxi, p. 184. Aunque la línea de lectura que Bierhost aplica a estos textos poéticos, considerados *ghost songs*, no haya sido inmune a las críticas, me interesa aquí el poder evocativo de la poesía, que a través de una imagen como el árbol ofrece un lugar para dialogar con los muertos.

43. Serge Gruzinski, *La pensée métisse*, París, Fayard, 1999, p. 260.

44. El peligro de buscar universalismos puramente formales ocurre en el trabajo de Mircea

dinámicas del mestizaje propiamente artístico, lo que nos llevó a tomar en cuenta un cierto número de referentes figurativos y narrativos para postular una hipótesis de interpretación de los árboles de Jesé novohispanos. Debemos, sin embargo, hacer algunas aclaraciones sobre el planteamiento teórico que guía estas páginas.

George Kubler, en un famoso ensayo sobre la extinción de los elementos prehispánicos en el arte colonial, considera que la única posibilidad de sobrevivencia intacta de las formas mesoamericanas en el arte novohispano es la “yuxtaposición”: “Yuxtaposición: entre las mismas gentes, coexistencia de formas, llevadas de diferentes culturas, sin interacción. Aquí solamente la cultura nativa tiene alguna posibilidad de sobrevivencia.”⁴⁵ Según Kubler, un mismo elemento que existe de manera independiente en dos culturas puede sobrevivir en el proceso de dominación de una sobre la otra, gracias al hecho de poder ser interpretado a través de varios significados yuxtapuestos. El árbol mesoamericano y el árbol judeo-cristiano quedarían en esta perspectiva uno al lado de otro, yuxtapuestos en una imagen como la de las mitras en plumas, sin dar lugar a ninguna verdadera nueva creación. Creo que uno de los grandes desafíos de los estudios sobre el arte mestizo está en tomar en cuenta el punto de vista de Kubler, pero también en cuestionarlo. Tomarlo en cuenta significa justamente hacer un trabajo continuo y profundo de búsqueda de los elementos prehispánicos y occidentales que están en la raíz de las obras posteriores. Sin perder de vista la singularidad de las invenciones artísticas, se puede encontrar la manera de presentar estos elementos narrativos y figurativos en una secuencia diacrónica,⁴⁶ que no tenga la presunción de ser completa. Pero la yuxtaposición kubleriana, tal como las otras categorías de sobrevivencia de elementos prehispánicos que él señala,⁴⁷ llevan al autor a una conclusión que tal

Eliade cuando trata del símbolo del árbol y menciona muy superficialmente las cosmogonías mesoamericanas: para ser demasiado “exhaustivo” casi se le olvida una parte de este universo. He utilizado sin embargo sus capítulos “La vegetación. Símbolos y ritos de la renovación” y “La agricultura y los cultos de la fertilidad”. Mircea Eliade, *op. cit.*, pp. 242-327.

45. George Kubler, “On the Colonial Extinction of the Motifs of Pre-Columbian Art”, en Samuel K. Lothrop y otros, *Essays in Pre-Columbian Art and Architecture*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1961, pp. 14-34, p. 17.

46. Sobre la utilización de los conceptos de secuencia y de serie en la historia del arte, véase G. Kubler, *The Shape of Time*, Yale, The Yale University Press, 1972.

47. Las otras categorías de sobrevivencia formal que el autor reconoce son las de *convergence*, *explants*, *transplants* y *fragments*, pero en estos casos los elementos prehispánicos son mutilados y pierden, según Kubler, su potencia original.

vez sea importante criticar y superar: “las formas simbólicas son perecederas, mientras los rasgos utilitarios, así como hierbas resistentes, pueden infiltrar situaciones donde los símbolos no pueden sobrevivir”.⁴⁸ La diferencia entre formas simbólicas y rasgos utilitarios es demasiado arbitraria para ser la base de una distinción tan sutil.⁴⁹ Creo que es más fructífero desviar las cuestiones de la sobrevivencia y de la extinción de elementos prehispánicos a otro ángulo teórico estudiando cómo los artistas quedaron, más que sobrevivientes de un mundo acabado, como inventores de soluciones creativas al interior de la indiscutible condición de dominación intelectual que tuvieron que enfrentar.⁵⁰

Como lo subrayaba hace más de un siglo Aby Warburg, “en el ambiente de los artistas ocupados en sus creaciones, se puede observar en su desarrollo una sensibilidad para el acto estético de la compenetración como potencia creadora de estilo”.⁵¹ La creación artística es entonces analizable como fruto de una reelaboración de elementos, que ya no quedan “uno al lado de otro” —como en la yuxtaposición kubleriana— sino que compenetran la multiplicidad de formas y contenidos para generar una nueva imagen. En lugar de pensar las creaciones posteriores a la conquista según la categoría genérica y a menudo peligrosa de sincrétismo (término que corresponde a menudo a una síntesis amorfa de particularismos y estereotipos) proponemos analizar los procesos artísticos como “sucesión de problemas para resolver”.⁵² El mestizaje artístico no cumple desde nuestra perspectiva ninguna función étnica o comunitaria, sino que corresponde justamente a lo que Warburg definía como “el acto estético de la com-

48. Kubler, “On the Extinction...”, *op. cit.*, p. 32.

49. Hay que pensar, por ejemplo, en la invención de nuevos glifos en la época colonial: ¿rasgos utilitarios o formas simbólicas?

50. Sigo aquí las reflexiones reiteradas en los seminarios y en las obras de Serge Gruzinski (véase en particular *La pensée métisse*, *op. cit.*), así como la perspectiva del antropólogo Carlo Severi en su investigación sobre la pictografía Cuna (*La memoria ritual. Locura e imagen del blanco en una tradición chamánica amerindia*, Quito, Abaya Ayala, 1996).

51. Aby Warburg, “La Nascita di Venere e la Primavera di Botticelli. Ricerche sull’immagine dell’antichità nel primo Rinascimento” (1893), en *La rinascita del paganesimo antico*, Florencia, La Nuova Italia, 1996, pp. 1-58, p. 3.

52. Alain Badiou, *Saint Paul. La fondation de l’universalisme*, París, Presses Universitaires de France, 1997. Aunque el filósofo francés trate en esta obra de la “empresa universalista de Saint Paul”, aplicaremos sus palabras a los artistas activos después del “choque” entre dos mundos producido por la Conquista: “una totalidad militante muy reconocible que combina la apropiación de las particularidades y la invariabilidad de los principios, la existencia empírica de las diferencias y su inexistencia esencial, no a través de una síntesis amorfa, sino según una sucesión de problemas para resolver”, p. 106.

penetración como potencia creadora". Queremos superar la oposición vencedor-vencido aún de moda,⁵³ como un análisis interno de la obra artística como "deposición sujettiva de las diferencias",⁵⁴ y no como esclerotización de las mismas.

Conjugar estas premisas con el estudio de una iconografía no es tan simple: las imágenes "mestizas" que analizaremos derivan de situaciones históricas específicas, y no se puede excluir este aspecto dado de la invención artística.⁵⁵ Sin embargo, consideramos fundamental encontrar por lo menos un punto donde los proyectos de los artistas no pertenezcan completamente a un estado de subordinación intelectual y de victimismo cultural. En el caso del viaje del árbol de Jesé a la Nueva España,⁵⁶ los diferentes desarrollos figurativos de la compenetración entre esta iconografía y los árboles mesoamericanos señalan a mi parecer un "problema por resolver" muy específico: la representación artística de un nuevo tiempo.

*El árbol de Jesé de plumas
y la xilografía del Maître de la Chasse à la Licorne*

El inventario de 1596 del tesoro del Castillo de Ambras registra una mitra de plumas con la tribu de Israel en una cara (figura 2) y, del otro lado, Cristo en

53. Oposición ya criticada por Warburg en 1905 cuando hablaba de las relaciones entre la antigüedad y la obra de Dürer: "De ninguna manera se tendrá, en el espíritu de una vieja concepción de la historia orientada sobre guerras y políticas, unir este problema estilístico-psicológico con un vencedor o vencido", en "Dürer e l'antichità italiana", en *La rinascita, op. cit.*, pp. 193-200.

54. Badiou, *op. cit.*, p. 106: "San Pablo [...] no solamente se impide estigmatizar las diferencias y las costumbres, sino quiere someterse a ellas de manera que a través de las mismas, pase al proceso de su deposición sujettiva".

55. Mijaíl Bajtín, *Estética de la creación verbal*, México-Madrid, Siglo Veintiuno, 1982 (primera edición en ruso, 1979), pp. 294-321.

56. En una primera versión de este artículo, había concluido el estudio de la transformación del árbol de Jesé en Nueva España con dos lienzos barrocos, la *Virgen de Guadalupe en concchas sobre el árbol de Jesé* de Miguel González de 1692 (Madrid, Museo de América) y *El éxtasis de San Ignacio* de Cristóbal de Villalpando de 1710 (Convento de Tepotzotlán). Aunque sigo pensando que se trata de dos interesantes "resemantizaciones" de la iconografía occidental del árbol de Jesé en tierra mexicana (el nacimiento de la Virgen de Guadalupe como verdadera profecía de Isaías y san Ignacio como verdadero Jesé), he preferido restringir el *corpus* a obras producidas más en contacto con el mundo indígena.

cruz sobre un árbol que sale de la fuente de la vida, con los apóstoles en las ramas (figura 3).⁵⁷ Vasco de Quiroga, obispo de Michoacán, fue probablemente el que trajo en 1547 a España dos mitras idénticas en el tratamiento temático;⁵⁸ una siguió su viaje en las colecciones de Ferdinando II de Tirol del Castillo de Ambras y de allí fue transportada a Viena⁵⁹ y la otra llegó a Toledo, donde aún se conserva.

Jesé está representado recostado apoyando la nuca sobre una almohada (figura 2): un árbol crece de su tórax, aunque las raíces sean visiblemente exteriores al cuerpo. De las ramas del árbol brotan unas flores coloradas, donde están sostenidos doce antepasados de Jesús llevando en las manos las filacterias con sus nombres y la Virgen con el niño coronan la hierofanía vegetal adentro de una almendra dorada.⁶⁰ Dos grandes leones descansan a los lados de Jesé y muchas mariposas y pajaritos colorados vuelan entre las ramas.

En la Biblioteca Comunal de Imola, en Italia, encontré una xilografía del árbol de Jesé (figura 1) muy cercana a las mitras en plumaria. Se trata de la tercera incisión de una elegante edición en pergamino registrada al final del siglo pasado como *Officium o Horae Beatae Mariae Virginis* y en un catálogo de 1937 como *Livre d'heures*. Desafortunadamente la primera y la última hoja de esta pequeña joya están perdidas, así que el editor y el lugar de edición permanecen desconocidos. Una importante nota manuscrita en la portada interior nos invita a explorar la riquísima producción de libros de horas del editor francés Thielman Kerver:⁶¹ resulta que se imprimía en su taller casi

57. Ferdinand Anders, "Las artes menores. Tesoros de México. Arte plumario y de mosaico", en *Artes de México*, 137 (1971), p. 35.

58. La única diferencia es que la mitra de Toledo presenta el árbol de Jesé en la cara frontal y el árbol de la Vida en la posterior, mientras que en la mitra de Viena es a la inversa.

59. Los dos escudos bordados en las ínfulas de la mitra de Viena muestran la leyenda BUENA GIA (Buena Guía): se trata del distintivo del obispo Palencia Pedro de la Gasca (1551-1561), quien en virtud de sus estrechas relaciones con el Nuevo Mundo, en especial con el Perú, fue nombrado "pacificador regni peruaní"; véase Estrada de Gerlero, *op. cit.*, p. 84.

60. En relación al *Drame des prophètes du Christ*, hallado por Mâle como fuente posible para el nacimiento de la iconografía, un auto en lengua náhuatl, "La adoración de los Reyes Magos", hace también referencia exacta a la profecía de Isaías: "De su raíz saldrá, se formará, se criará un hombre, como príncipe brotará. Se volverá una flor gloriosa. Mostrará que es príncipe y señor. Nacerá y pertenecerá al linaje de David", en Fernando Horcasitas, *El teatro náhuatl. Épocas novohispana y moderna*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1974, pp. 253-279, p. 266.

61. "En la libreria del duca di Parma v'è un officio consimile. Fu stampato il 3 febbraio 1500 per Thielman Kerver stampatore libraio giurato dell'Università di Parigi".

cada año un *Horae Beatae Mariae Virginis*, lo que nos hace suponer que muchas veces se trataba de reediciones que reutilizaban las mismas maderas. Sin embargo encontré una xilografía del árbol de Jesé casi idéntica al ejemplar de Imola en varias ediciones de *Heures à l'usage de Rome*, impresas por Philippe Pigouchet para el editor parisino Simon Vostre y cuya colaboración es señalada justo por el tratamiento de esta iconografía.⁶² Se puede sostener que el autor de dichas incisiones es el famoso artista del final del siglo xvi conocido como Maître de la Chasse à la Licorne (activo en París entre 1480 y 1510), en virtud de la realización de los dibujos de los tapices conservados en los Claustros del Metropolitan Museum de Nueva York. El artista francés había evocado el tema del árbol de Jesé en los márgenes de las miniaturas del *Très Petites Heures de Anne de Bretagne*.⁶³ Otra fuente, casi contemporánea a la producción del Maître de la Chasse à la Licorne, muy similar a las mitras mexicanas, a las incisiones de Imola y a las impresas por Pigouchet, es una miniatura francesa conservada en la Biblioteca Ambrosiana (figura 7), cuya comparación nos parece de particular interés para apreciar las diferentes elecciones colorísticas de los amantecas —los artistas que trabajaban la plumaría— y las de un artista occidental.⁶⁴ Confrontando las xilogravías del libro imolense con la producción del impresor francés Thielman Kerver, no podemos excluir la posibilidad de que se trate de una edición de los libros de horas de Kerver, tanto más porque sus incisiones se inspiran también en la obra del Maître de la Chasse à la Licorne.⁶⁵

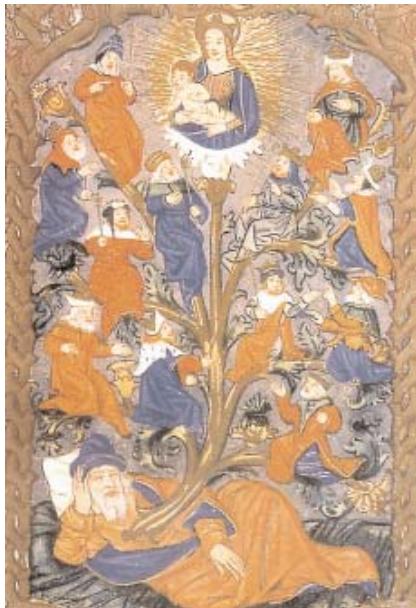
Este panorama tan intrincado por las relaciones entre artistas, incisores y editores no facilita la posibilidad de establecer con claridad la xilografía en

62. Las *Heures à l'usage de Rome* (edición del 17 de septiembre de 1496, ejemplares en la Pierpont Morgan Library de Nueva York y en la Bibliothèque Nationale de France de París) son el ejemplar más antiguo de las *Horas* impresas por Pigouchet. Siguen numerosísimas ediciones, entre las cuales se destaca la latina del 16 de septiembre de 1498 por ser en cuarto (París, Bibliothèque Nationale de France, Rés. Velins 2812). Una reproducción de la xilografía del árbol de Jesé de la edición del 22 de agosto de 1498 (Pierpont Morgan Library, 125444) se encuentra en Roger S. Wieck, *Painted Prayers. The Book of Hours in Medieval and Renaissance Art*, Nueva York, Pierpont Morgan Library, 1997, núm. de catálogo 38. Sobre la colaboración entre Pigouchet y Vostre, véase Arthur M. Hind, *An Introduction to a History of Woodcut*, Nueva York, Dover Publications, 1963 (1a. ed., 1935), vol. II, pp. 676-698.

63. París, Bibliothèque Nationale, Nouv. Acq. Lat. 3120, f. 28.

64. Agradezco a la maestra Estrada de Gerlero por haberme informado de la existencia de esta miniatura, publicada en *La Miniatura*, Novara, Istituto Geografico De Agostini, p. 129.

65. Me refiero en particular a los márgenes decorados con perros de caza idénticos en el libro



7. *El árbol de Jesé* (miniatura francesa),
segunda mitad del siglo xv, Milán,
Biblioteca Ambrosiana. S. P. 55.

que se inspiraron los amantecas para realizar las mitras de Viena y de Toledo. Por otro lado, la posibilidad de que un libro de horas como el de Imola haya llegado a las manos de los “artistas de la pluma” está respaldada por varios elementos: se trata de un libro de oración figurativamente muy denso, donde todas las páginas están cubiertas por minúsculas xilogravías en que se junta una escena del Nuevo Testamento y dos del Viejo, estructura que proviene de textos pre-tipográficos como el *Speculum Humanae Salvationis*, y que sigue la misma preocupación de anunciar a través de prefiguraciones y profecías la llegada del Redentor. Además, el caso de la utilización de la xilogravía con el árbol de Jesé podría no ser único: otros grabados contenidos en el *Horae Beatae Mariae Virginis* de Imola pudieron cumplir un importante

imolense y en la edición de 1504 de las *Horas* publicadas por Kerver (Nueva York, Metropolitan Museum, Roger Fundation), y en el tratamiento idéntico de la iconografía del Baño de Betsabea en la edición de 1499 (Nueva York, Pierpont Morgan Library, W. S. Glazier Estate). Reproducciones de estas páginas se encuentran en Margaret B. Freeman, *La Chasse à la Licorne*, París, París-Lausana, Bibliothèque des Arts, 1983, pp. 107 y 205. Véase también G.

papel en la realización de varias obras novohispanas. Similitudes notables se encuentran entre las imágenes del libro imolense y el ciclo de la Pasión de Cristo de Epazoyucan, la Infancia de Cristo de Tezontepec, las grutescas de la Casa del Deán en Puebla y de Actopan, así como con los frescos de la Asunción de la Virgen de Huejotzingo, Epazoyucan y Tzinacantepec.⁶⁶

El interés de los misioneros por este tipo de libros lo confirma la edición en la misma Ciudad de México de un *Horae Beatae Mariae Virginis*, el 20 abril de 1567, impreso por Pedro Ocharte.⁶⁷

La compenetración emplumada

El árbol de Jesé dibujado por el Maître de la Chasse à la Licorne, en particular en su versión grabada imolense, es la imagen hasta hoy más próxima a las mitras mexicanas (figuras 1 y 2): reencontramos en blanco y negro la misma organización del espacio, la misma disposición de los personajes que sostienen las filacterias con sus nombres, hasta rasgos particulares muy específicos, como los botones del traje de Jesé, su sombrero o la azucena que tiene Jesé en la mano. Aquellas incisiones consideradas de escaso valor estético por los humanistas occidentales, acostumbrados a hojear preciosas miniaturas, se iluminan realmente en las manos de los amantecas⁶⁸ transformándose en grandes obras artísticas, con el color de las plumas de las aves tro-

Souchal, "Un grand peintre français de la fin du xvème siècle: le Maître de la Chasse à la Licorne", en *Revue d'Art*, 22 (1973), pp. 22-86.

66. Al ver las reproducciones fotográficas de las xilografías del libro imolense, la maestra Estrada de Gerlero señaló estas posibles relaciones entre las xilografías y las pinturas novohispanas. Un trabajo interesantísimo de comparación queda para los próximos desarrollos de la presente investigación.

67. Se trata de una edición en cuarto; el único ejemplar conocido es conservado en la Bodleian Library de Oxford; véase José Toribio Medina, *La imprenta en México, 1539-1821*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1982, vol. 1, núm. 54, p. 166. En la Biblioteca Nacional de México se conserva otro *Officium Beatae Mariae Virginis* impreso a anversa en 1652: las oraciones a la Virgen empiezan con un árbol de Jesé muy parecido a los grabados del Maître de la Chasse à la Licorne.

68. Esta proximidad entre la creatividad de los amantecas y la de los miniatores fue destacada muy temprano. Fray Alonso de la Rea, hablando de los artistas de la pluma michoacanos, escribe que en su obra "se van organizando todas las plumas y hacen una iluminación tan viscosa, que parece negar aquí desvanecidas las galas de su natural coordinación", en "Crónica

picales, y con toda la sabiduría de quien conocía las leyes de la luz: las plumas “ricas” y las opacas estaban cortadas e intercaladas para amplificar justamente el efecto de iridiscencia. Llegados a Europa, hasta los naturalistas multiplicaron palabras de fascinación para estos trabajos, que juntaban intereses científicos y búsqueda artística. Ulisse Aldrovandi (1522-1605), en su obra sobre las aves, dedicó un capítulo entero a la *plumatilis ars*, donde se enorgullecía de que ni Apolo hubiera logrado mejores resultados artísticos al hacer un san Jerónimo en plumas mexicanas como el que poseía en su museo.⁶⁹

Identifico sin embargo un cierto número de diferencias entre la incisión y la mitra, que reagrupó en dos conjuntos: las adiciones iconográficas operadas casi seguramente por los frailes que supervisaban las obras con el fin de significar aún más la imagen,⁷⁰ y por otro lado las huellas de una elaboración propiamente artística del modelo, lo que podemos definir como el aporte subjetivo de los amantecas. Estos dos conjuntos se entrelazan totalmente en una nueva imagen, resultado concreto del acto estético de compenetración.

Primera comprobación botánica: el árbol de la xilografía es un acanto, mientras que el de las mitras es una vid. Este cambio corresponde muy probablemente a la voluntad de vincular el árbol de Jesé con el árbol de la Vida, a saber las dos caras de las mitras. Como señalamos al principio del artículo, los dos temas tienen una continuidad “histórica” muy fuerte en los escritos bíblicos:

de la Orden de Nuestro Seraphico P. S. Francisco Provincia de S. Pedro y S. Pablo de Michoacán”, México, 1643, en *Crónicas de Michoacán*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1991, pp. 31-50, p. 49. En cuanto a la técnica minuciosa de estos trabajos, véase el texto náhuatl del *Códice Florentinus*, cit. libro 9. Resumí las etapas de este largo proceso en mi artículo “El encuentro de dos mundos artísticos en el arte plumario del siglo XVI”, en *Prohistoria* 2 (1998), pp. 63-91. Cabe señalar que la técnica transmitida por los informantes de Sahagún presenta varias incongruencias.

69. “Equidem in meo museo videre est D. Hieronymi Salvatorem nostrum flexo genu adorantis imaginem [...] quam ni Apelles si reviviscat, vel alius quispiam praestantissimu pictor penicillo melius exprimat”, *Ulyssis Aldrovandi philosophi ac medici bononiensis, Ornithologiae. Hoc est de avibus libri duodecim*, Bolonia, apud Franciscum de Franciscis Senensem, 1599, libro 11, p. 655.

70. Al lado de Jesé descansan por ejemplo dos leones, ausentes en la xilografía francesa, que reaparecen en las ínfulas de la mitra de Toledo, al interior del escudo de Pedro de la Gasca. Se puede tratar de una referencia heráldica. Por otro lado, las marcas de los impresores era decorada a menudo con dos leones simétricos similares a los de la mitra; véase E. Báez, J. Guerra Ruiz y J. Puente León, *Libros y grabados en el fondo de origen de la Biblioteca Nacional*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1988, láms. 24, 29, 31, 32, 39, 42.

Cristo, profetizado como “rebrote supremo” del árbol de Jesé, se hará él mismo vid y considerará a sus apóstoles como los sarmientos (dicho de otra manera, los brazos, los ayudantes de su proyecto de redención), como se puede ver en la otra cara. Y será tal vez útil recordar que las hojas del árbol de la Vida (simbolizado tan frecuentemente con una vid) eran consideradas “medicinas para los gentiles” (Apocalipsis 22, 2), señalando la posibilidad de “curar” el paganismo. Y la misma sangre, derramada por Cristo para redimir a todos los hombres, es simbolizada durante la celebración de la Eucaristía por medio del vino, producto de la vid. Segunda diferencia en las mitras respecto a la xilografía: los pájaros, las mariposas y las abejas que vuelan entre las ramas. Decidir aquí por la paternidad de estas figurillas resulta mucho más difícil. Podemos pensar en la relación tan estrecha que existe entre los árboles y las aves enunciada en varios textos bíblicos, como en este extracto de Ezequiel: “Y plantaré yo mismo [un cedro] en una montaña muy elevada y excelsa: [...] echará ramaje y producirá fruto, y se hará un cedro magnífico. Debajo de él habitarán toda clase de pájaros, toda clase de aves morarán a la sombra de sus ramas.”⁷¹ Imágenes de pájaros multicolores aparecen a menudo en los márgenes de los libros de horas con la misma función de hacer aún más hermosa la página iluminada y transmitiendo una señal de armonía divina.⁷²

Pero estos pajaritos colorados que vuelan entre las ramas del árbol nos recuerdan demasiado algunas descripciones del árbol florido de Tamoanchan, donde las aves más preciosas —figuras de los nobles y de los guerreros difuntos— y las mariposas toman el vuelo para aparecer en la tierra.⁷³ Sahagún escribe que, según los nahuas, los guerreros se transforman cuatro años después de la muerte en pájaros y van volando por el cielo y por la tierra, chupando flores como colibríes.⁷⁴

Si el árbol florido es lugar de creación y de regeneración del tiempo, la pluma, el pájaro, el quetzal constituyen por su parte, en la cosmovisión

71. Ezequiel, 17, 23.

72. Véase por ejemplo el hermosísimo *Libro de horas de Isabel la Católica*, edición facsimilar, Madrid, 1992.

73. *Cantares mexicanos*, edición Bierhost, cit., núm. xxii, pp. 186-187. Véase también los murales de *Tamoanchan y Tlalocan* en Tepantitla, Teotihuacan.

74. *Códice florentinus*, libro 6, cap. xxxix, p. 162. Véase también Gruzinski, *La pensée métisse*, cit., p. 254. En la pila bautismal de San Miguel Tzinacantepet unos pajaritos liban el néctar de las flores: símbolo de “las almas de los que luchan contra el pecado”, tal como describe la ficha explicativa de la pila o guerreros-colibríes.

mesoamericana, un vehículo fundamental del tiempo, una metáfora poética y plástica de los pasajes entre las etapas y los estados de la vida. Metáfora de creación (“tener una pluma en el vientre” significa en náhuatl “estar embarazada”),⁷⁵ de sacrificio (“emplumado es mi cautivo” significa “mi cautivo está listo para el sacrificio”)⁷⁶ y de resurrección (“ojalá que me transforme en quetzal” corresponde a “ojalá que vaya yo más allá de la muerte”),⁷⁷ la pluma de los amantes se presta entonces perfectamente para la representación del “nuevo tiempo” inaugurado con la profecía de Isaías. Los frailes aprovecharon en otras ocasiones esta coyuntura semántica entre árbol y pluma: por ejemplo, el primer Psalmo del día de San Bernardino de la Psalmodia Christiana de Sahagún empieza con la expresión “honoremos el ciprés de plumas verdes de quetzal, la ceiba pochote hecha de plumas negras brillantes del *tzinitzcan*, San Francisco, que nuestro señor Dios hace brotar”.⁷⁸ Y en los *Cantares mexicanos*, el rey chalca Cacámatl es evocado como un “sauce de plumas verdes de quetzal, una ceiba, un ciprés”.⁷⁹

La cuestión de la preciosidad de la pluma nos lleva al corazón de la cuestión de la obra artística: hemos visto hasta ahora cómo el modelo de la iconografía es seguramente occidental; hemos subrayado la importancia de este tema y del árbol de la Vida en la “despaganización” y en la construcción de un nuevo tiempo para la Nueva España: el tiempo cristiano. Hemos reconocido las diferencias iconográficas y hemos formulado la hipótesis de que se trata de una compenetración entre la voluntad de los frailes que supervisaron la obra (el intento de significar aún más la imagen, como decimos) y el aporte iconográfico de los artistas. No podemos asegurar que la idea del árbol de Tamoanchan, de un eje entre los tres mundos de la cosmogonía mesoamericana se esconda atrás del árbol de Jesé. Pero podemos, sin embargo, preguntarnos lo siguiente: al terminarse la obra, cuando el mosaico de plumas fue iluminado en su totalidad por las luces diurnas o por unas velas

75. Sahagún, *Historia general*, *op. cit.*, libro 6, cap. XLIII, parr. 1.

76. *Veinte himnos sacros de los nahuas*, edición a cargo de A. M. Garibay, México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 40-41.

77. *Cantares mexicanos*, *op. cit.*

78. Charles Dibble, “San Bernardino” of Sahagún’s Psalmodia, en *Indiana*, 9 (1984), pp. 108-114. Las virtudes naturalísticas de san Francisco se hicieron notorias particularmente con su “sermón a los pájaros”. Delia Annunziata Cosentino, “Zinacantepetl’s Tree of Saint Francis: Cross-Cultural Roots and Colonial Blossoms in a Sixteenth-Century Mexican Mural”, Master Dissertation, Los Ángeles, University of California, 1997, pp. 16-17.

79. *Cantares mexicanos*, *cit.*, Song. LII, pp. 242-243.

opacas, ¿qué quedó de todas las preocupaciones iconográficas que han guiado nuestro análisis hasta el momento? ¿Qué es lo que se afirma realmente como obra artística? ¿El árbol de Jesé del Maître de la Chasse à la Licorne en los grabados franceses, la miniatura de Milán con la misma imagen y las mitras de plumaria son tan próximos solamente por el hecho de que dibujan la misma iconografía? ¿En qué punto las plumas preciosas del árbol de la Vida o del árbol de Jesé señalan una singularidad artística que puede ser al mismo tiempo universalizada y acercarse a las obras de los miniaturistas occidentales?

Marquemos algunas diferencias: los miniaturistas consideran el manejo de la luz como elemento fundamental y los amantecas respetan la luz como parte de la misma invención que permite ver más allá de lo que se mira en la superficie. La miniatura queda en un espacio plano y por su formato involucra al lector en un acto de elaboración visual que puede ser largo en el tiempo. La mitra en plumas, al contrario, es tridimensional, y, sobre todo, produce una visión fugaz: el objeto no queda en las manos del lector, sino que se mueve, en un acto creativo instantáneo y efímero tal como efímero es el material orgánico de su composición. Se mueven los colores tropicales bajo los diferentes ángulos de la luz, se mueve el objeto en procesión, y la obra emerge como una visión artística múltiple, como múltiples pueden ser las miradas que sobre ella se paran.

Las mitras llegan supuestamente a Europa durante el Concilio de Trento.⁸⁰ No sabemos qué reacciones suscitaron en el público europeo presente en las procesiones donde los obispos las utilizaron como penachos “cristianizados”. Pero lo que imaginamos es que al momento de atravesar el océano, estas obras suscitaron la misma admiración que la que Aldrovandi expresaba para su san Jerónimo en plumas. Las obras de los amantecas salen así de su categoría mestiza, se concretan como nuevas creaciones, liberándose de este modo de las esferas tradicionales —prehispánica y occidental— que han alimentado las elecciones iconográficas. Y las plumas multicolores han permitido esta metamorfosis temporal, el regreso al Viejo Mundo de un Cristo Redentor emplumado entre los pájaros tropicales: las obras toman así su propio camino, y operan en cierto sentido una universalización de la invención artística como deposición de las diferencias, dejando atrás hasta la misma problemática de la compenetación iconográfica.

80. Anders, *op. cit.*, p. 35.

Tiempo de los hombres, tiempo de los dioses

Durante las celebraciones de la Resurrección y de la Anunciación de 1539, en el convento de San Francisco de Tlaxcala, se podía admirar en la capilla del patio un hermoso árbol de Jesé.⁸¹ Desafortunadamente esta imagen se perdió en el curso de los siglos, y hubiera sido interesante confrontarla con las mitras de plumas y con la xilografía: más aún porque se trataba de una de las pocas representaciones del árbol de Jesé como tal. Esta iconografía parece en efecto transformarse definitivamente en el primer siglo de colonización en árbol genealógico de familias y órdenes,⁸² función que ya había cubierto en Occidente.⁸³

Por otro lado, ya en tiempos prehispánicos, la imagen del cordón umbilical se asociaba al elemento vegetal: Sahagún atestigua la costumbre de “sembrar” el pedacito de ombligo cortado bajo la hoguera, si era de mujer, y bajo el campo de batalla si era de hombre. Era una ofrenda, y se le decía *acxoyatl*, nombre de una planta utilizada en los rituales para recoger la sangre durante los sacrificios.⁸⁴

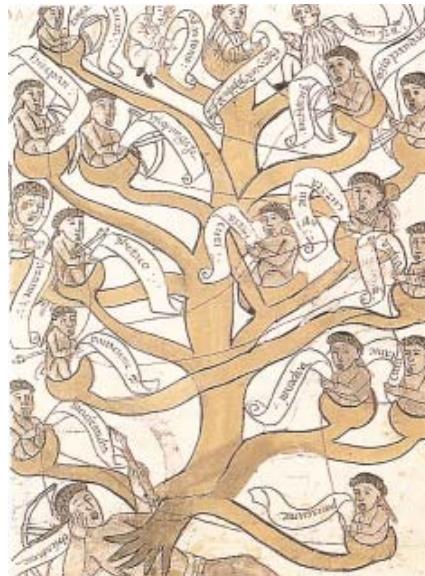
Las *Relaciones de Michoacán* nos ofrecen una interesante reinterpretación del árbol de Jesé como genealogía indígena y nos ayudan a concretar algunas intuiciones a propósito de la representación de un nuevo concepto del tiem-

81. Fray Toribio de Benavente, Motolinía, *Memoriales*, México, Porrúa, 1971, primera parte, cap. xxxv, parr. 50, p. 103.

82. Jesús Pérez Morena, “El árbol genealógico de las órdenes franciscana y dominica en el arte virreinal”, en *Anales del Museo de América*, 4 (1996), pp. 119-126. Tzinacantepec (D. A. Cosentino, *op. cit.*) Charo y Copánaro conciben a sus misioneros como pimpollos de un gran árbol nacido del vientre del fundador de la orden. En el convento de Charo la hierofanía vegetal nacida de la monja agustina es —paradójicamente— una de las pocas imágenes donde es una mujer quien genera la descendencia: el tronco de la vid es compuesto por ramas torcidas comparables, según mi punto de vista, a las imágenes prehispánicas del *malinalli* que hemos mencionados arriba.

83. Véase por ejemplo la xilografía del árbol genealógico de la casa de Austria (1491), en *The Illustrated Bartsch*, *op. cit.*, vol. 87, p. 260. En *Woodcuts of the xv Century in the Department of Prints and Drawings of the British Museum*, Londres, 1934, lám. xciii, hallamos un árbol de los dominicos comparable con el del Convento de Santo Domingo de Oaxaca; en el repertorio iconográfico de la *Bio-bibliographica franciscana nederlandica ante saeculum XVI*, NieuwKoop, 1974, están reproducidos varios árboles de los franciscanos.

84. Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de Nueva España*, edición, numeración, anotaciones y apéndices de Ángel María Garibay, 4a. ed., México, Porrúa, 1981, libro 6, cap. xxxi, 1. El *Códice mexicanus* 23-25 representa las genealogías a través de líneas de descendencia (*mecath*) que recuerdan mucho un cordón umbilical vegetal, véase *Códice mexicanus* 23-25, París, Société des Américanistes, 1952, láms. XVI-XVII.



8. La genealogía de los tarascos, en *Relaciones de Michoacán*, 1547, lám. 27.

po (figura 8).⁸⁵ La última página del *Códice escurialense* nos enseña la *Genealogía de los señores de Pátzcuaro, Cuyuacan y Michoacán* hasta los primeros tiempos coloniales: de Ticátame, considerado el antepasado-fundador de la familia tarasca, brota un árbol cuyas raíces atraviesan el cuerpo de Ticátame-Jesé y cuyas ramas carecen completamente de hojas. Diecinueve señores sentados adentro de los pimpollos enseñan sus nombres en letras latinas: están todos desnudos, peinados con coronas de flores, plumas y flechados, excepto los tres últimos de arriba, vestidos con cándidos trajes. En lugar del Cristo sobre la cruz o de la Virgen como supremas flores del árbol, vemos a Zizincha, último *cazoncí* tarasco asesinado por Nuño de Guzmán en 1530, sentado en un pimpollo-brasero, para indicar el suplicio que le tocó. A sus lados, don Antonio y don Francisco, los primeros de la familia que se cristianizaron, marcan su exterioridad de la genealogía prehispánica, sentándose y apoyándose sobre las ramas del árbol como si fueran ángeles. El papel que

85. *Relación de las ceremonias, ritos y poblaciones y gobierno de los indios de Michoacán (1541)*, estudio preliminar de Paul Kirchoff, transcripción, prólogo y notas de José Tudela, Madrid, Aguilar, 1956, lám. 27, p. 168.

desempeña aquí la iconografía del árbol de Jesé está estrechamente relacionado con la transición del paganismo al cristianismo, temática que habíamos visto bien estructurada en la iconografía del árbol de Jesé y del árbol de la Vida. Todos los personajes están atados por un sutil hilo rojo que sale del brazo de Ticátame-Jesé y llega a Zizincha-Cristo: todos, excepto don Francisco y don Antonio, los primeros tarascos en ser liberados del pecado de idolatría por haber reconocido al Dios cristiano, mientras que el último pagano de la familia soporta el suplicio de las llamas. La función de mediación entre el Viejo y el Nuevo Testamentos, sostenida por los profetas del árbol de Jesé, está aquí sustituida por una potente división entre pre-cristiano y cristianizado. Para expresar esta cisura temporal, el artista utiliza como recurso figurativo una “inversión iconográfica” doble respecto al árbol cristiano y al árbol mesoamericano: el “sacrificado” de donde brotaba, en el *Códice Borgia* o en el *Códice Dresden*, el árbol de la Regeneración está aquí encima del árbol, como el Cristo crucificado constituye originariamente la flor suprema del árbol de Jesé. Pero, al mismo tiempo, el personaje principal ya no es el Redentor, ni la Virgen, sino el último pagano purépecha, el que murió desatando sus futuros descendientes de aquel hilo rojo que simboliza la idolatría y la ignorancia. El acto estético de la compenetración se elabora aquí en una mezcla original de contenidos y formas para resolver un problema de representación temporal: como pensar el pasaje hacia un tiempo linear inaugurado por el sacrificio de Zizincha en nombre de la redención de todos los hombres. Otra pictografía colonial, la *Genealogía maya de la familia Xiu* (figura 9),⁸⁶ se destaca por las soluciones plásticas propuestas a lo que podemos en definitiva considerar como el problema del tiempo. Constance Cortez interpreta la imagen bajo un ángulo fuertemente autóctono, analizando los elementos mayas presentes en la pictografía. El autor de la imagen, Gaspar Antonio Chi, pertenecía al linaje Xiu por vía materna: de habla maya y náhuatl, fue educado en el convento franciscano establecido en la ciudad de Maní desde 1549, donde adquirió un perfecto conocimiento del latín y el español. Nobleza de sangre, educación cristiana y conocimiento de estos cuatro idiomas, fueron los elementos esenciales que permitieron muy temprano a Antonio Chi transformarse en el portavoz de los intereses mayas frente a la

86. Sylvanus Morley, *La civilización maya*, México, Fondo de Cultura Económica, 1947, lám. 22; Constance Cortez, “Gaspar Antonio Chi and the Xiu Family Tree”, tesis de doctorado, Los Ángeles, University of California, 1995.



9. Gaspar Antonio Chi, la *Genealogía de la familia Xiu*. Yucatán, circa 1560.

corona. Al momento de inventar su árbol genealógico alrededor de los años sesenta, el artista opera una compenetración plástica extremadamente compleja: de las caderas del antepasado-fundador Tutul Xiu-Jesé brota un árbol sin hojas poblado de filacterias de la antigua familia maya descendiente de Hun Uitzil-Chac.⁸⁷ Constance Cortez piensa que probablemente un juego de palabras sea el origen de esta elección iconográfica. *Its* en maya significa “resina”, o sea la sangre sagrada del árbol, elemento ritual de gran importancia en las ceremonias prehispánicas, mientras que *it* significa “nalgas”: Anto-

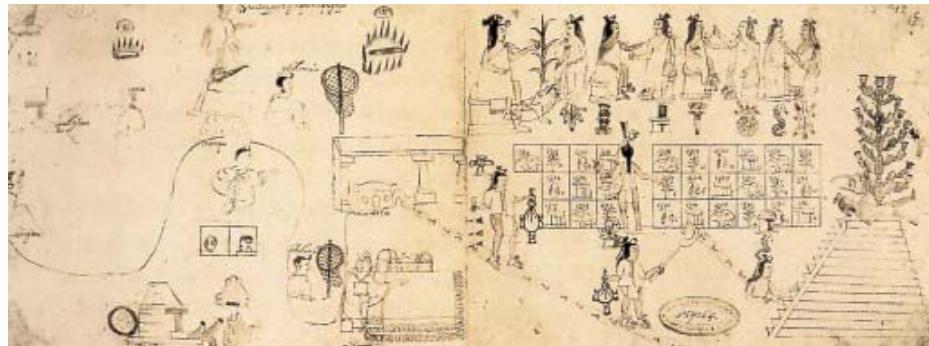
87. Señalamos otras tres imágenes que reutilizan al “árbol de Jesé” como referente iconográfico para expresar las relaciones genealógicas familiares: la pictografía del *Fragment d'Histoire Chichimèque* (Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ms. Mex. 81), el árbol genealógico de Cuauhtlapilli en el *Códice Techaloyan de Huixquilucan* (Peabody Museum, Harvard University, f. 3r, la imagen se reproduce en *Arqueología Mexicana*, núm. 38, 1999, p. 41), el árbol genealógico del *Códice Techaloyan* de Cuajimalpa, D. F. (Archivo General de la Nación, Ramo “Tierras”, V. 3684, exp. 1, ff. 6v y 7) y la ya muy tardía *Genealogía de Manuel Pérez Toquero* de 1794 (Archivo General de la Nación, Ramo “Vínculos”, vol. 261, exp. 3, f. 13): el antepasado de la familia descansa en la parte inferior de la imagen, y de su tórax brota un árbol con las filacterias de sus descendientes.

nio Chi hubiera dibujado a propósito esta relación semántica haciendo que el árbol genealógico saliera de las nalgas del antepasado, como resina, copal sagrado.⁸⁸ Otro elemento autóctono reconocido por la investigadora es el cerro-ofrenda dibujado en la parte inferior de la imagen: se trata de piernas de venado quemado frente a una cueva, de la representación de un sacrificio animal común durante las celebraciones de los mandatarios muertos. Esta referencia al sacrificio nos recuerda los árboles del Borgia (figura 5), así como la imagen del *Códice Dresden* (figura 4). Agreguemos ahora un elemento más para entender estas compenetraciones: la lámina xiii del *Códice Azcatitlan* (figura 10). Durante la peregrinación de los mexicas, se narra que Huitzilopochtli ordenó matar a Copil y que de su corazón se irguió el nopal donde posteriormente se posaría el águila, indicando que allí tenían que edificar Tenochtitlan. La muerte del antepasado mítico corresponde, una vez más, a la realización de una profecía, en este caso la que había señalado el lugar mismo donde se asentarían los mexicas. Además, en el *Azcatitlan*, el árbol no crece del corazón sino del vientre de Copil y no es improbable que esta misma imagen, realizada en los años sesenta del siglo xvi, nos señale una compenetración con el árbol de Jesé cristiano. Y cuando el artista del *Códice Techaloyan-García Granados* (figura 11) tuvo que utilizar la imagen más poderosa posible para justificar descendencia y privilegios, no nos asombraremos de encontrar como árbol genealógico un nopal: la leyenda del antepasado mítico, la fuerza sagrada sostenida en la profecía de Jesé, los árboles de la Regeneración y las honorables genealogías de las familias nobles ya no serán elementos yuxtapuestos, sino que se solucionarán en otra singular hierofanía vegetal.⁸⁹

Hemos visto entonces cómo, en el interior de un mismo género figurativo, la genealogía familiar, se pueden encontrar tres soluciones plásticas casi opuestas. En las *Relaciones de Michoacán*, lo que se subraya es el pasaje entre paganismos y cristianismo, expresado mediante la agregación de un elemento formal ulterior: el hilo rojo. Es una imagen catártica: la sangre purépecha, que es a final de cuentas la significación última de aquel hilo, se purifica y se

88. Hay que subrayar sin embargo que el árbol salió ya en Occidente desde atrás de Jesé (véase nota 9), lo que no excluye de ninguna manera la interesante hipótesis de la autora, sino señala tal vez el tipo de fuente occidental que Antonio Chi utilizó para reinventar su árbol.

89. *Códice García Granados* (Techaloyan 715), comentario de Javier Noguera, Toluca, Colegio Mexiquense, 1997.



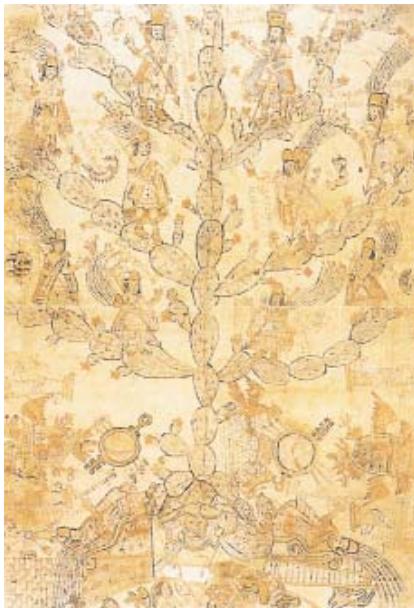
10. El nopal de Copil. *Códice Azcatitlan*, lám. XIII.

desata del paganismo. Al contrario, en la *Genealogía de la familia Xiu* la solución temporal propuesta es una reivindicación de continuidad. La familia Xiu tiene antepasados muy antiguos, merece el cacicato;⁹⁰ y para expresar este tiempo “de los hombres” se hace también uso de elementos plásticos exteriores a la iconografía del árbol de Jesé, como el sacrificio-ofrenda reconocido por Constance Cortez en la base de la imagen, o la posible referencia al copal. El nopal genealógico del *Códice García Granados* ayuda a evitar toda teoría general en la interpretación de las imágenes mestizas: los personajes parados sobre las palas espinosas del vegetal mexicano ¿brotan como los profetas de Jesé y como las filacterias de la *Genealogía de Xiu* marcando la continuidad de sus derechos entre los tiempos anteriores y los posteriores a la Conquista o, como en el caso de las *Relaciones de Michoacán*, señalan las “cisuras temporales” inauguradas con la llegada de los españoles?

El renacimiento artístico: hacia un rebrote de las imágenes

Hemos realizado un posible viaje: el de la xilografía del Maître de la Chasse à la Licorne; hemos seguido los caminos inesperados de unos elementos

90. “El objeto del árbol era evidentemente probar de manera concluyente ante la Corona española que el Xiu del tiempo de la Conquista descendía de la antigua casa real de Uxmal”, en Morley, *op. cit.*, p. 191.



11. El nopal genealógico. *Códice García Granados* (Techaloyan 715).

nómadas, prehispánicos y occidentales; hemos observado los rebrotos de un injerto concreto, el de una imagen perteneciente a otras tradiciones en tierra novohispana. Pero preguntémonos ahora: ¿a dónde nos ha llevado el buscar los posibles caminos de estas compenetraciones?

La profecía de Isaías, así como la muerte de Copil o los sacrificados del *Códice Dresden* y del *Códice Borgia* expresaban de manera diferente las conceptualizaciones del tiempo venidero. Pero las similitudes que encontramos entre los árboles de Mesoamérica y los árboles cristianos no eran, de hecho, igualdades. Las fáciles correspondencias formales entre los dos mundos dicen muy poco sobre las huellas de los procesos subjetivos de los artistas.

La utilización creativa del árbol corresponde, a mi parecer, a la urgencia, a la necesidad de encontrar otra forma de pensar el tiempo sobre un terreno plástico y conceptual sólo aparentemente común a los dos mundos. Lo que hemos analizado es, al final de cuentas, el trabajo continuo de reinterpretación operado por los artistas frente a una posible xilografía occidental, a las mismas artes prehispánicas y a la conceptualización lineal del tiempo cris-

tiano. Creo que el trabajo plástico de transformación alrededor de la imagen del árbol de Jesé corresponde a lo que Warburg llamaba el “acto estético de compenetración como potencia creadora”, en la medida que se eligió una combinación cada vez más singular de los modelos individualizados en estas páginas, así como de los pensamientos expresados en las mismas imágenes.

El árbol de Jesé se presta como dispositivo formal para amarrar relaciones y significados, tal vez al igual que otra solución figurativa de gran éxito como los grutescos o a la idea misma de metamorfosis:⁹¹ el árbol con sus ramas permite la posibilidad de agregar y de quitar elementos de la hierofanía vegetal, de cambiar los nombres de los personajes evocados, libre de una regla compositiva rígida y deja al creador un margen de libertad considerable para sus reinterpretaciones. Pero, sobre todo, el árbol es el gran dispositivo espacio-temporal para pensar las relaciones entre el antes y el después, en forma similar a la función prehispánica de ser-mediador entre diferentes espacios (el arriba, los cielos superiores, y el abajo, los cielos inferiores) y diferentes tiempos (la vida del hombre simbolizada en el ciclo del maíz y la regeneración del tiempo producida por el sacrificio humano), y tal como en la tradición cristiana el Cristo sobre el árbol representaba simultáneamente el símbolo de una división crucial (entre a.C. y d.C.) y de una regeneración cercana (la Salvación para los hombres).

Los artistas colocaron los acontecimientos sagrados y temporales sobre varios árboles —hasta sobre el nopal— repitiendo cuándo y dónde ocurrieron: aquí. El Mesías rebrotará emplumado en las mitras de Viena y Toledo, y las hojas del árbol de la Vida “que curan los gentiles” serán hojas con reflejos alucinógenos tal como lo era el poder reconocido a las plumas tropicales. Las aves seguirán volando entre las ramas de estos seres naturales, almas de los guerreros que combaten ahora contra el paganismo. Los tarascos adentro de los pimpollos de un árbol sin hojas se amarrarán entre sí con un mecate rojo, hilo de sangre tejido por la conquista espiritual y militar. Los dos primeros señores convertidos se quitarán las plumas del cabello, y revestirán cándidos trajes para demostrar su pasaje a la nueva religión. Y Gaspar Chi, en su *Genealogía de la familia Xiu*, se servirá exclusivamente de la escritura alfábética para identificar a los miembros del linaje, al mismo tiempo que seguirá pensando el desarrollo del tiempo a partir del sacrificio-ofrenda que está en la base de Tutul-Jesé.

Estas soluciones plásticas no son simples sobrevivencias, son esfuerzos

91. Me refiero aquí a los análisis de Serge Gruzinski en *La pensée métisse, op. cit.*

para pensar las nuevas realidades temporales: si Antonio Chi hubiera puesto una escena de sacrificio prehispánico en la base del árbol, su imagen hubiera sido inmediatamente quemada. Por esta razón dibujará unas inocentes patas de venado en llamas en la base del mismo árbol que brotaba del corazón abierto del sacrificado en el *Códice Dresden*.

La despaganización de las creencias realizada por los frailes tiene otra cara si nos ponemos a estudiar los procesos de creación como “sucesión de problemas para resolver”: la difícil búsqueda de un nuevo terreno de expresión que no fuera mera sobrevivencia llevó a los artistas a encontrar la forma de solucionar los recíprocos injertos que están en la base de sus singulares compenetraciones.

¿Y nuestro camino entre las ramas de los árboles de Jesé no habrá sido, entonces, una metáfora vegetal del renacimiento artístico, entendido como refundación de las nuevas condiciones de *hacer y pensar* el arte después de la Conquista? ♣

Bibliografía

- Anders, Ferdinand, "Las artes menores. Tesoros de México. Arte plumario y de mosaico", en *Artes de México*, 137 (1971).
- Badiou, Alain, *Saint Paul. La fondation de l'universalisme*, París, Presses Universitaires de France, 1997.
- Báez, E., J. Guerra Ruiz y J. Puente León, *Libros y grabados en el fondo de origen de la Biblioteca Nacional*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1988.
- Bajitín, Mijaíl, *Estética de la creación verbal*, México-Madrid, Siglo Veintiuno, 1982.
- Baltrusaitis, Jurgis, *La Edad Media fantástica*, Madrid, Cátedra, 1983.
- Bio-bibliographica franciscana nederlandica ante saeculum XVI*, NieuwKoop, 1974.
- Burkhart, Louise M., "Flowery Heaven: the Aesthetic of Paradise in Náhuatl Devotional Literature", in *Res. Anthropology and Aesthetics*, núm. 21, 1992, pp. 88-111.
- Cantares mexicanos. Songs of the Aztecs*, edición y traducción de John Bierhost, Stanford, Stanford University Press, 1985.
- Códice Borgia*, explicación y comentario de Ferdinand Anders, Maarten Jansen y Luis Reyes García, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Códice de Dresden*, comentario de Eric S. Thompson, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.
- Códice Fejervary-Mayer*, introducción y explicación de Ferdinand Anders, Maarten Jansen, Pérez-Jiménez y G. Aurora, Viena, Akademische Druck und Verlagsanstalt-México, Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Códice García Granados* (Techaloyan 715), comentario de Javier Noguez, Toluca, Colegio Mexiquense, 1997.
- Códice mexicanus 23-25*, París, Société des Américanistes, 1952.
- Códice Selden*, interpretación de Alfonso Caso, México, Sociedad Mexicana de Antropología, 1964.
- Códice Vaticano B 3773*, introducción y explicación de Ferdinand Anders y Maarten Jansen, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Códice Vindobonensis Mexicanus I*, Graz, Akademichs Druck, 1963.
- Coomaraswamy, Ananda, "The Tree of Jesse and Indian Parallels or Sources", in *The Art Bulletin*, XI (1929), pp. 116-120.
- Cortez, Constance, "Gaspar Antonio Chi and the Xiu Family Tree", Los Ángeles, University of California, 1995.
- Cosentino, Delia Annunziata, "Zinacantepec's Tree of Saint Francis: Cross-Cultural Roots and Colonial Blossoms in a Sixteenth-Century Mexican Mural", Master Dissertation, Los Ángeles, University of California, 1997.
- Cruz, Martín de la, *Libellus de Medicinalibus indorum herbis* (1552), según la traducción latina de Juan Badiano, México, Instituto Mexicano del Seguro Social, 1964.
- Eliade, Mircea, *Tratado de historia de las religiones*, México, Era, 1972.
- Estrada de Gerlero, Elena Isabel, "La plumaria, expresión artística por excelencia", en *Méjico en el mundo de las colecciones de arte*, México, Azabache, 1994, vol. III, pp. 73-117.

- Freeman, Margaret B., *La Chasse à la Licorne*, París-Lausana, Bibliothèque des Arts, 1983.
- Fuente, Beatriz de la, Silvia Trejo y Nelly Gutiérrez Solana, *Escultura de piedra de Tula*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1988.
- Garza, Mercedes de la, "Las fuerzas sagradas del universo maya", en *Los mayas del periodo clásico*, México, Jaca Book, pp. 101-139.
- Gruzinski, Serge, *La pensée métisse*, París, Fayard, 1999.
- Guerreau, Anita, "L'arbre de Jesse et l'ordre chrétien de la parenté", en *Marie, le culte de la Vierge dans la société médiévale*, estudios reunidos por Dominique Iogna-Prat, París, Beauchesne, 1997, pp. 137-170.
- Guerrero Lovillo, José, "Sobre el origen indio del árbol de Jesse", en *Archivo Español de Arte*, núm. 17, Madrid, 1944, pp. 330-333.
- Heyden, Doris, "El árbol en el mito y en el símbolo", *Estudios de Cultura Náhuatl*, 23 (1993) pp. 201-219.
- Hind, Arthur M., *An Introduction to a History of Woodcut*, Nueva York, Dover, 1963 (primera ed. 1935).
- Horcasitas, Fernando, *El teatro náhuatl. Épocas novohispana y moderna*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1974.
- Kubler, George, "On the Colonial Extinction of the Motifs of Pre-Columbian Art", en Samuel K. Lothrop *et al.*, *Essays in Pre-Columbian Art and Architecture*, Cambridge, Massachussets, Harvard University Press, 1961, pp. 14-34.
- , *The Shape of Time*, Yale, The Yale University Press, 1972.
- L'opera completa del Lotto*, Milán, Rizzoli, 1975.
- Le Goff, Jacques, *La civiltà dell'Occidente medievale*, Florencia, 1969.
- López Austin, Alfredo, *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.
- , *Tamoanchan y Tlalocan*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Mâle, Émile, *L'art religieux du XIIème siècle en France*, París, Armand Colin, 1922.
- Medina, José Toribio, *La imprenta en México, 1539-1821*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1982.
- Morley, Sylvanus, *La civilización maya*, México, Fondo de Cultura Económica, 1947.
- Motolinía, fray Toribio de Benavente, *Memoriales*, México, Porrúa, 1971.
- Officium Beatae Mariae Virginis Antwerpiae*, ex officina plantiniana Balthasaris Moreti, 1652.
- Pérez Morena, Jesús, "El árbol genealógico de las órdenes franciscana y dominica en el arte virreinal", en *Anales del Museo de América*, 4 (1996), pp. 119-126.
- Poesía náhuatl. Cantares mexicanos*, edición y traducción de Ángel M. Garibay, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993 (1^a ed. 1968).
- Porter, A. K., "Spain or Toulouse? And Other Questions", en *The Art Bulletin*, VII (1924).
- Rea, Alonso de la, "Crónica de la Orden de Nuestro Seraphico P. S. Francisco Provincia de S. Pedro y S. Pablo de Michoacán", México, 1643, en *Crónicas de Michoacán*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1991, pp. 31-50, p. 49.
- Relación de las ceremonias, ritos y poblaciones y gobierno de los indios de Michoacán (1541)*, estu-

- dio preliminar de Paul Kirchoff, transcripción, prólogo y notas de José Tudela, Madrid, Aguilar, 1956.
- Relaciones geográficas del siglo XVI*, edición a cargo de René Acuña, vol. I, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1980.
- Russo, Alessandra, "El encuentro de dos mundos artísticos en el arte plumario del siglo XVI", en *Prohistoria*, 2 (1998), pp. 63-91.
- Sahagún, Bernardino de, *Códice florentinus*, México, Secretaría de Gobernación, Archivo General de la Nación, 1979.
- , *Historia general de las cosas de Nueva España*, versión de Ángel María Garibay, México, Porrúa, 1994.
- Santoral en mexicano*, México, Biblioteca Nacional, manuscrito 1476.
- Sanz, María Jesús, "Algunas representaciones del árbol de Jesé durante el siglo XVI en Sevilla y su antiguo reino", en *Cuadernos de Arte e Iconografía. Actas del Primer Coloquio de Iconografía*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1989, tomo II, 4, pp. 120-127.
- Serna, Jacinto de la, "Manual de ministros de indios para el conocimiento de sus idolatrías y extirpación de ellas", en *Tratado de las idolatrías, supersticiones, dioses, ritos, hechicerías y otras costumbres gentilicias de las razas aborígenes de México*, México, Fuente Cultural, 1953.
- Severi, Carlo, *La memoria ritual. Locura e imagen del blanco en una tradición chamanica amerindia*, Quito, Abaya Ayala, 1996.
- Souchal, G., "Un grand peintre français de la fin du XVème siècle: le Maître de la Chasse à la Licorne", en *Revue d'Art*, 22 (1973), pp. 22-86.
- The Illustrated Bartsch. German Bopok Illustrations Before 150*, Anonymous Artists (Walter L. Strauss, Carol Schuler editores), Nueva York, Abaris Books, 1985, vol. 87.
- Ulyssis Aldrovandi philosophi ac medici bononiensis, Ornithologiae. Hoc est de avibus libri duodecim*, Bolonia, apud Franciscum de Franciscis Senensem, 1599.
- Uriarte, Ma. Teresa (coordinación), *Fragmentos del pasado. Murales prehispánicos*, México, Antiguo Colegio de San Ildefonso, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1998.
- Veinte himnos sacros de los nahuas*, edición a cargo de A. M. Garibay, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2a. ed., 1995.
- Warburg, Aby, *La rinascita del paganesimo antico*, Florencia, La Nuova Italia, 1996.
- Watson, Arnold, *The Early Iconography of the Tree of Jesse*, Oxford, 1934.