

# Decolonialidad originaria, barroco mestizo y territorio en América Latina (del Rosario de Puebla a Tonantzintla de Cholula, México)

Original decoloniality, mestizo baroque and territory in Latin America (from the Rosario of Puebla to Santa María Tonantzintla of Cholula, México)

<https://doi.org/10.1590/1982-02672022v30e26>

**EVERALDO BATISTA DA COSTA<sup>1</sup>**

<https://orcid.org/0000-0003-0734-6680>

Universidade de Brasília / Brasília, DF, Brasil

**PERCIVAL TIRAPELI<sup>2</sup>**

<https://orcid.org/0000-0001-5041-9641>

Universidade Estadual Paulista / São Paulo, SP, Brasil

**JOSÉ OMAR MONCADA<sup>3</sup>**

<https://orcid.org/0000-0002-7278-6407>

Universidad Nacional Autónoma de México / Ciudad de México, México

1. Profesor Asociado. Instituto de Ciências Humanas, Universidade de Brasília (UNB). E-mail: [everaldocosta@unb.br](mailto:everaldocosta@unb.br).

2. Profesor Titular. Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP). E-mail: [percivaltirapeli@gmail.com](mailto:percivaltirapeli@gmail.com).

3. Profesor Titular. Instituto de Geografía, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). E-mail: [moncadamaya@yahoo.com.mx](mailto:moncadamaya@yahoo.com.mx).

**RESUMEN:** La importancia artística, arquitectónica e histórica de la capilla del Rosario (Puebla) y de la iglesia de Santa María Tonantzintla (Cholula), en México, aunada al reducido número de estudios que relacionan dichos templos, se convierte en un desafío analizarlas simultáneamente. Por ello, el objetivo del artículo es identificar elementos estéticos que singularizan, con el mestizaje artístico, una 'decolonialidad originaria' como praxis indígena de re-existencia en el Nuevo Mundo, desde Tonantzintla. Ello demanda un ejercicio ontológico sobre el 'ser', la 'duración' y la 'irrupción' de la 'praxis estética' en el nativo a partir del proceso colonizador y de conquista

territorial. Son señaladas expresiones, objetos o estrategias indígenas que demarcan objeción a las violencias coloniales, valiéndose de los mecanismos de la propia Conquista, como la Iglesia y el barroquismo. Fueron realizados cuatro trabajos de campo, con observación directa, producción de imágenes y minuciosa descripción de la ornamentación de los templos. El marco teórico entrecruza la historia y filosofía del barroco latinoamericano, la teoría decolonial y la dimensión estética de los templos descifrada por sus más notables intérpretes.

PALABRAS CLAVE: Decolonialidad. Iglesia. Arquitectura barroca. Indígenas. América Latina.

ABSTRACT: The artistic, architectural and historical importance of the Rosario Chapel (Puebla) and the Church of Santa María Tonantzintla (Cholula), in Mexico, considering the small number of studies that relate these temples, makes it a challenge to analyze them simultaneously. Therefore, the objective of this article is to identify aesthetic elements that distinguish, throughout artistic miscegenation, an original decoloniality as an indigenous praxis of re-existence in the New World, after Tonantzintla. This demands an ontological exercise on being, duration and the irruption of aesthetic praxis in the native from the colonizing process and territorial conquest. Indigenous practices, expressions, objects or strategies that demarcate objection to colonial violence are pointed out, using the mechanisms of the Conquest itself, such as the Church and the baroque style. Four fieldworks were carried out, with direct observation, production of images and a detailed description of the ornamentation of the temples. The framework intersects the history and philosophy of the Latin American baroque, decolonial theory and the aesthetic dimension of the temples decoded by its most noteworthy interpreters.

KEYWORDS: Decoloniality. Church. Baroque architecture. Indigenous. Latin America.

## ANTECEDENTE INVESTIGATIVO: LA DECOLONIALIDAD ORIGINARIA<sup>4</sup>

En un estudio anterior fueron propuestas las nociones *decolonialidad originaria* y *condicionamiento barroco del territorio*, en una revisión geohistórica y cartográfica que señala la epopeya estatal-sacra-militar edificante de conventos, presidios y pueblos de indios novohispanos en los primeros siglos coloniales.<sup>5</sup> Tales objetos amalgamados formaron los embriones de ciudades condicionadas por el devenir de una *mentalidad fundadora*<sup>6</sup> y un *ethos barroco*,<sup>7</sup> paradójicamente estimulantes de una resistencia indígena, negra y mestiza en el continente. “Ese condicionamiento (barroco y moderno) del territorio –reflejo de su total posesión real e imaginaria a través de la praxis jurídica, teológica y productiva– constituye la fase de sacralización del espacio novohispano (siglos XVI-XVII)”.<sup>8</sup>

Tres órdenes mendicantes llegaron a México a lo largo del siglo XVI (franciscanos [1524], dominicos [1526] y agustinos [1533]) para la evangelización indígena, basada en el establecimiento de conventos que deberían cubrir, en el menor tiempo, el vasto territorio. Los franciscanos se establecieron en las provincias de Santo Evangelio, San Pedro y San Pablo, Santiago y San José de Yucatán; los agustinos, en las provincias del Santísimo Nombre de Jesús y San Nicolás Tolentino; los dominicos, en las provincias de Santiago Apóstol, San Hipólito de Oaxaca y San Vicente de Chiapas y Guatemala.<sup>9</sup> En este momento, interesa contextualizar la distribución territorial dominica (Figura 1) y la producción artística indígena resultante de la actuación de esta misión, desde los casos de Puebla y Cholula.<sup>10</sup>

Del estudio anterior se deduce la singularidad histórica en que los indígenas buscaron salvarse de esta naciente e impetuosa máquina modernizante de aniquilación de individuos y ocupación territorial (basada en una estructura de poder y control eclesiástico y militar en nombre de la Conquista); a través del arte, los pueblos originarios produjeron valores que, en esencia, eran contravalores resultantes del drama de su propia existencia.<sup>11</sup> Así, en los trabajos de campo, encontramos en el templo de Santa María Tonantzintla de Cholula (topónimo híbrido, apelativo cristiano con nombre originario), una obra notable de estética barroca que representa la *decolonialidad originaria* envolvente del territorio condicionado y del *ser* indígena. En aquel momento fue señalado que, “en la continuación de la investigación, será posible dedicar mayor tiempo a esa estética destacada frente a un amplio repertorio de áreas culturales, situaciones históricas y diseños sociales producidos en tensión con la modernización territorial latinoamericana, todavía alimentada por la mentalidad fundadora, el *ethos* barroco y la decolonialidad originaria”.<sup>12</sup>

4. Agradecemos a DGAPA-UNAM, por la beca PREI otorgada para realizar la investigación el 2019. A las autoridades del Instituto de Geografía de la UNAM, por la recepción del primer autor en calidad de investigador invitado, para realización de este estudio; a la Dra. Iliá Alvarado, por el soporte a la investigación y apoyo en los trabajos de campo; al Lic. Jorge Pérez de la Mora, por su atención en los trámites para la vinculación con la UNAM; a la Dra. Antonia Santos y el Dr. Luis Iturbe, por el apoyo en la biblioteca del IGG-UNAM. Al Mtro. José Alberto Garibay Gómez, por la edición del mapa que acompaña este trabajo.

5. Cf. Costa y Moncada (2021).

6. Cf. Romero (2007).

7. Cf. Echeverría (2000).

8. Costa y Moncada, op. cit., p. 3.

9. Cf. Fernández Contreras (2009) y Costa y Moncada, op. cit.

10. Véase en Costa y Moncada, op. cit., la cartografía de la distribución de los más de trescientos conventos franciscanos, dominicos y agustinos (siglo XVI) y doscientos presidios (siglos XVI al XVIII) construidos, respectivamente, por las ordenes, los militares y la mano de obra indígena en México.

11. *Ibid.*

12. *Ibid.*, p. 21.

13. Concebimos la re-existencia como un acto manifiesto de existencia, una forma de *ser* y existir; involucra acciones políticas y una ética sensible que posibilita a los grupos subalternizados seguir viviendo. Según Albán Achinte (2009, p. 94), la re-existencia integra “los dispositivos que las comunidades crean y desarrollan para inventarse cotidianamente la vida y poder confrontar la realidad establecida por el proyecto hegemónico que desde la colonia hasta nuestros días ha inferiorizado, silenciado y visibilizado negativamente la existencia de las comunidades indígenas y afrodescendiente”.

14. Hegel (2009).

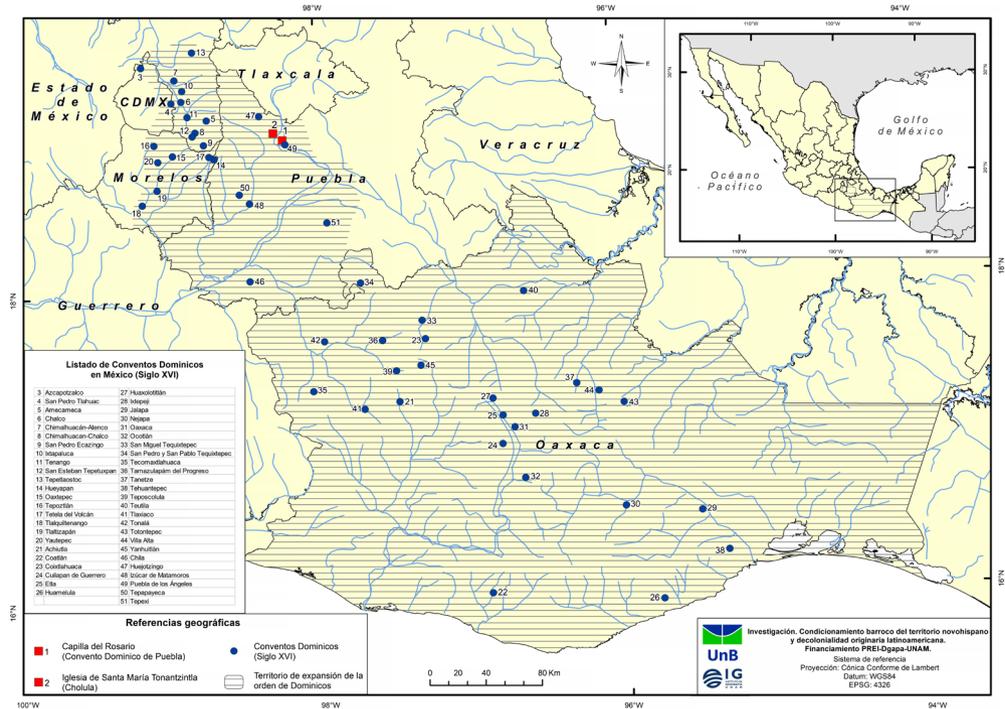


Figura 1 – Distribución territorial de los 49 conventos dominicos edificados en Nueva España en el siglo XVI (incluye Capilla del Rosario [en el Convento de Puebla] e Iglesia de Santa María Tonantzintla [en Cholula]). Datos: Vázquez (1965, 1968), Costa y Moncada (2021). Fuente: elaborado por los autores y Alberto Garibay Torres (UNAM).

En este panorama misionero edificante, que gestiona la *decolonialidad originaria* tributaria de una estética mestiza, se conectan la barroca Capilla del Rosario y la mencionada iglesia indígena de Tonantzintla, una de las mayores genialidades de la creatividad popular, mítica y católica novohispana (Figura 1). Así, para dar continuidad a la investigación, el objetivo de este estudio es identificar elementos estéticos que singularizan, mediante el mestizaje artístico, una *decolonialidad originaria* en tanto praxis indígena de re-existencia<sup>13</sup> en el Nuevo Mundo, desde Tonantzintla, resultante del condicionamiento del territorio. Ello requiere una lectura ontológica sobre el *ser*, la *duración* y la *irrupción* de la praxis estética en el nativo con el proceso colonizador. Son señaladas expresiones, objetos y estrategias indígenas que demarcan objeción a las violencias coloniales, valiéndose de los mecanismos de la propia Conquista, como el barroquismo y la iglesia, para su re-existencia.

Según Georg Hegel, uno de los mayores atributos del arte es el despertar del alma y efectos que puede provocar, tornar las ideas accesibles a nuestra contemplación, mediante un objeto sensible, donde hay correspondencia entre la idea y la forma contemplada, según el grado de fusión existente entre ellas.<sup>14</sup> Por

ello, defender la *unidad* del concepto estético, a toda costa, sería caer en un vicio intelectualista a ser combatido en obsequio de la verdad.<sup>15</sup> Tales argumentos sustentan la defensa del mestizaje inherente al barroco latinoamericano, más allá de un programa artístico puramente europeo, que en sí no ha existido aquí.

Así, es importante aclarar, introductoriamente, el sentido de mestizaje artístico y estética barroca asumida en este trabajo. El mestizaje fue la consecuencia de una situación no programada por los colonizadores, debido a la ausencia de mujeres españolas en el transcurso de la invasión, que resultó en relaciones conyugales entre los conquistadores y las indias.

La primera generación de mestizos –así denominados los hijos nacidos de español e indio– se integró a la cultura de la madre o el padre. Sin embargo, cuando a finales del decenio de 1530 el término mestizo se volvió común en su uso, solía más bien aludir a individuos que no habían logrado integrarse a ninguno de estos grupos, y pasa a ser sinónimo de ilegitimidad (...) La indiscutible existencia de la población mestiza de México configuraba ciertamente un aspecto distintivo de la vida en la colonia. Aunque el proceso de mestizaje fue ampliamente criticado por la elite colonial, formaba parte de una realidad que diferenciaba al Nuevo Mundo del Viejo.<sup>16</sup>

Dicha realidad social de mestizaje también se reflejó en el arte, que es la expresión máxima del barroco. En México (y América Latina), ese estilo es considerado un arte mestizo, pues incorpora elementos indígenas y afrodescendientes en varias de sus manifestaciones. Indios, africanos y mestizos no solamente atendían a las demandas de los criollos novohispanos o de la burguesía colonial azucarera y minera brasileña o cuzqueña, eran actuantes en la producción artística mestiza. Serge Gruzinski, por ejemplo, recuerda que el pintor más destacado de México en el siglo XVII (el mulato Juan Correa) introdujo considerables rasgos de su negritud en su gran obra. “El color quebrado de muchas de las cabezas de ángeles que realizó recuerda los orígenes de nuestro pintor y la africanización del ambiente urbano. El hecho de pintar estos querubines - y hasta el Niño Jesús - con un color distinto del blanco tradicional corrobora la naturaleza del mestizaje barroco dirigido como estetización y exotización de lo ajeno”.<sup>17</sup>

Por ello, la decolonialidad va más allá de un proyecto político-académico epistémico, es el reconocimiento de heterogéneas diferencias coloniales así como de múltiples reacciones de las poblaciones autóctonas y de los sujetos subalternizados a la colonialidad (in-conciencia del control social a causa del establecimiento discursivo de diferencias de poder, raza, origen, conocimiento, etc.); la decolonialidad corresponde a la *praxis de oposición e intervención* que

15. Cf. Ramos (2012).

16. Katzew (2004, p. 40, 69).

17. Gruzinski (2005, p. 6).

18. Cf. Bernardino y Grosfoguel (2016), Costa (2021), Dussel (2016) y Mignolo (2011).

19. Cf. Mignolo (2007).

20. Mignolo (2007, p. 86).

nace del sujeto colonial frente al sistema mundo moderno/colonial; es la reacción contra el dominio metropolitano iniciado en el siglo XV.<sup>18</sup>

Múltiples expresiones estéticas de resistencia indígena, negra y mestiza en Latinoamérica sintetizan la *decolonialidad originaria*, aquí definida como constructo procesual de culturas en un esfuerzo decolonizante en el interior del colonialismo, por medio de políticas de sitio y enaltecimiento de toda forma de saber ancestral manifestado estéticamente y espacialmente. Así, la *decolonialidad originaria* es la reacción del oprimido al nacimiento de la modernidad y mecanismos de modernización territorial (lenta, gradual, pero violenta, a través de los puertos, caminos, ciudades, presidios y conventos europeos edificados con los mismos escombros de urbes precolombinas). Refleja una praxis estética, pero también territorial, pues se trataba de mantenerlo (el territorio) como fundamento de la existencia (ninguna sociedad subsiste sin una *topicidad*, mismo bajo opresión). Por ello, el barroco colonial latinoamericano visto solo superficialmente sería la tendencia general del barroco *continental* europeo;<sup>19</sup> se constituyó en hilo conductor de la energía de protesta y rebeldía que expresó la conciencia crítica de indígenas y mestizos, por medio del arte, en las nuevas ciudades y el arraigado campo. “En las colonias, el barroco surgió de la diferencia colonial entre una élite hispana trasplantada en el poder y una población herida”.<sup>20</sup>

En esta línea de raciocinio, el trabajo (de carácter teórico y analítico-descriptivo) aporta al revisar elementos artísticos representantes de una praxis de descolonización expresada en la ornamentación arquitectónico-religiosa, o la estética barroca mestiza producida en Tonantzintla de Cholula (inspirada en el Rosario de Puebla). El barroco es debatido en una perspectiva ontológica y de la praxis indígena, a partir del territorio como base de la existencia. Por ello, metodológicamente, se realiza: i) una contextualización teórico-histórica latinoamericana sobre la estética barroca mestiza; ii) el análisis de la Capilla del Rosario de Puebla en tanto barroco europeo de matices locales; iii) la comprensión de Santa María Tonantzintla como ícono de la estética barroca mestiza de matiz europeo; iv) el encuentro del mestizaje estético entre Tonantzintla y Rosario. Fueron realizados cuatro trabajos de campo (entre 2010 y 2022), con observación directa, producción de imágenes y minuciosa descripción de la ornamentación de los templos. El marco teórico (discurrido a lo largo del texto) entrecruza los aspectos más relevantes de la filosofía del barroco latinoamericano, de la teoría decolonial anclada al territorio y de la estética de los templos descifrada y fundamentada por sus más notables intérpretes.

## ESTÉTICA BARROCA MESTIZA. PREÁMBULO Y CONTEXTO

Se toma como base analítica a la Nueva España para un acercamiento al barroco indígena, a partir del presupuesto de que dicho fenómeno (expresado en la mentalidad y la estética escultórica, arquitectural y urbanística) refuerza y refleja la territorialización y teatralización del proceso de mestizaje, conformador de la vida económica y amalgamador de culturas europeas, amerindias y africanas en los trópicos.

Serge Gruzinski ha considerado que las formas híbridas mestizas son la marca dejada por la continuidad de la creación, producto del movimiento, de una inestabilidad estructural de las cosas; una simpatía dentro del universo lleno de encuentros y enfrentamientos. Así, el autor propone que empleemos el término *mestizaje* para designar las mezclas que ocurrieron en territorios americanos en el siglo XVI, entre sujetos y formas de vida oriundos de América, Europa, África y Asia; ya el término *hibridación* corresponde a misturas que se desarrollan dentro de una misma civilización o conjunto histórico.<sup>21</sup> Aún, hay que recordar el cuidado en el uso del término *mestizo* aplicado al arte, pues,

no se debe pasar por alto el hecho de que en el arte colonial, de tan esencial expresión y servicio religioso, las diferencias del clero también influyen, pues uno era el de los pueblos indígenas y otro el de las catedrales, uno el del alarife popular y otro el del maestro mayor y así el problema se complica, porque el clero español, soterrado en un pueblo indígena, también debió seleccionar lo más hispánico y afín de él para sentirse en refugio [...] No se debe negar la influencia del sujeto americano en el arte colonial, pero sí tratar de entenderla con un giro de posición, no como una influencia directa, sino indirecta, una necesidad expresiva, la *influencia por selección*.<sup>22</sup>

Las características espaciales producidas por la sociedad barroca latinoamericana –de vigor y esplendor eclesiástico ibérico– no pueden ser comprendidas sino por el vuelco de la historiografía tradicional, la que reconoce el barroco como expresión puramente europea y abstrae la imaginación y necesidades fisionómicas de las civilizaciones que se constituyen mutuamente por el Atlántico.<sup>23</sup> La producción artística latinoamericana co-realiza, en su adaptación, la mentalidad de fundación por medio del espacio: la fugaz interacción sociedad-naturaleza es expresada en el territorio y los paisajes, a través del arte, el urbanismo, lo urbano-rural y los templos. El modo de sentir y de pensar de los artistas y comisionados indígenas y mestizos reflejaran en,

21. Gruzinski (2001).

22. González Galván (1982, p. 49). Las cursivas en todas las citas textuales son nuestras.

23. Gisbert (1999) ha investigado los mecanismos como los doctrineros transmitieron la fe cristiana a los pueblos andinos. Para explicar dogmas como el de la Inmaculada Concepción y la trinidad de Dios, utilizaron piezas teatrales y las artes plásticas, medios expresivos oriundos del manierismo y del barroco, que fueron adaptados a la realidad andina. “Esto permitió presentar a la Virgen como sustituta de la *Pachamama* o Madre Tierra; a los ángeles como los seres que controlan el universo visible, a Santiago como señor del rayo y a las sirenas, deidades del lago Titicaca, como símbolo del pecado” (*Ibid.*, p. 149). El *Cielo* cristiano sustituye el *Hanacpacha* o el paraíso transcendente inca, mimetizado por los misioneros como el huerto florido ahora asociado al paisaje andino. De la divinidad andina al Dios cristiano, los indígenas pasan a asimilar temáticas medievales mezcladas con sus tradiciones locales, en un sincretismo que ha caracterizado el dominio de los pueblos en el continente y, al mismo tiempo, re-existir por medio del arte.

24. Averini (1997, p. 25). Las fuentes cuyo idioma original no son en español fueron traducidas por los autores.

25. Cf. Santos (1977). El autor propone el concepto de *formación socioespacial*, derivado de la categoría marxiana *formación económica y social*, dialectizando sociedad, economía y espacio.

26. “La re-existencia apunta a descentrar las lógicas establecidas para buscar en las profundidades de las culturas las claves de formas organizativas, de producción, alimentarias, rituales y estéticas que permitan dignificar la vida y re-inventarla para permanecer transformándose” (Albán Achinte, op. cit., p. 94).

27. La decolonialidad es un proceso de deshacer la realidad colonial y sus jerarquías de poder en su conjunto, lo que plantea la necesidad de trabajo a nivel subjetivo y estructural (Cf. Maldonado Torres, 2011).

28. Cf. Gasparini (1997).

29. *Ibid.*, p. 51.

la exuberancia de la decoración barroca, que no excede el verdor impetuoso y desordenado de la vegetación tropical, por el contrario, se adapta perfectamente a él, y, en sus esquemas compositivos, ofrece un *criterio de selección* y un registro de orden: como intensidad y variedad, es un ‘menos’ y no un ‘más’. En exacta conformidad con los criterios normativos de las estéticas contemporáneas, el paso del ambiente natural al artístico es una transcripción de datos, emociones, destinada a obtener con lo ‘más’ lo ‘menos’ [...] En ciudades como Salvador y Ouro Preto, pasar del exterior al interior, del campo a la ciudad, de la plaza al interior de la nave de una iglesia, es reducir la gama de colores, es disminuir y atenuar el sentido de las proyecciones y esfuerzos.<sup>24</sup>

El diálogo (para algunos, inexistente) urbano y artístico de los barrocos latinoamericanos con la matriz europea sólo puede evaluarse, en cada país y cada templo, por la compleja formación socioespacial<sup>25</sup> en la cual se asienta, de carácter y mano de obra indígena, negra y mestiza. Desde algunos barrocos característicos de las sociedades y templos se puede defender la tesis de una estética mestiza como signo de re-existencia<sup>26</sup> y de sensibilidad propias de una *decolonialidad originaria* en el Nuevo Mundo, producida por el indígena.<sup>27</sup> Se hace hincapié en la praxis producida en la mezcla de lenguajes étnico-raciales y de condiciones adaptadas de la naturaleza complejizada en la Conquista ibérica. El significado lógico de la mentalidad y las expresiones estéticas barrocas latinoamericanas se aprende de la interacción social referida en los templos coloniales o en el cotidiano popular, en conexión con las imposiciones metropolitanas y oposiciones abiertas o veladas de los pueblos originarios.

Así, la singularidad de la arquitectura y urbanismo coloniales se da por las ideas que entraron al Nuevo Mundo y su reformulación ajustada; el monopolio de las ideas artísticas y de la Iglesia influyó incluso la arquitectura civil.<sup>28</sup> Las diferencias espaciales-artísticas del barroco [entre Nueva España y América del Sur, por ejemplo], que definen estéticas urbanas y del arte sacro, tienen orígenes en los contactos culturales con fuentes diferentes y en el sucesivo/simultáneo grado de reelaboración de las formas aquí recibidas o allí redefinidas con las copiosas remesas de oro, plata y diamantes.

América del Sur recibe aportes no ibéricos en una proporción mayor que la Nueva España. Por el contrario, mantiene contactos más intensivos con la metrópoli y una presencia de artistas españoles como Gerónimo de Balbás y Lorenzo Rodríguez, lo que facilita, en el siglo XVIII, la difusión y la reelaboración de las formas por ellos introducidas. El factor económico explica, además, la aparición de nuevas soluciones dentro de una ingente actividad de repetición y transformación de los elementos secundarios recibidos: es evidente que la situación económica de la Nueva España, en la cual a lo largo de un siglo (1690-1790) se construyeron, en promedio, dos iglesias por semana, permite llevar a cabo una actividad constructiva cuantitativamente incomparable con la realizada en aquellas regiones que no poseían riquezas provenientes de la explotación minera.<sup>29</sup>

Según G. Gasparini, lo que importa para los religiosos que viajaban a América es el catolicismo y la evangelización, más que la nacionalidad de los individuos; un franciscano flamenco, un jesuita alemán o italiano cumplen la misma misión; la formación cultural, los conocimientos artísticos y el gusto son los constituyentes de las diferencias. Para el autor, debido a la extensión territorial y estrategias de la colonización en Nueva España y América del Sur, es posible demostrar que la proporción de religiosos flamencos, bávaros, bohemios, italianos etc., que llegan al Sur es mayor que aquellos que se dirigen a México. La variedad de contactos, aportes culturales y materiales son, probablemente, las causas que mejor explican las distinciones entre la arquitectura de América del Sur y de la Nueva España, reflejo de mentalidades influyentes.<sup>30</sup>

Con cierto prejuicio racial, estético y epistémico, hay quien distingue la arquitectura colonial de toda América Latina como provinciana, dependiente, con motivación cultural de los centros *creativos* europeos, que llegan de manera tardía al continente; además de ver la condición de las dimensiones socioespaciales productoras del arte notoriamente urbano [a través del saber indígena o popular] como “ejecución mal realizada y tosca”.<sup>31</sup>

La mano de obra indígena no constituye un factor de cambio en la arquitectura colonial y las diferencias atribuidas a las contribuciones de la sensibilidad indígena no son más que alteraciones y deformaciones del proceso de reelaboración de formas y conceptos importados. En un nivel artesanal, la mano de obra indígena se manifiesta con grados desiguales de habilidad: desde obras de gran rusticidad hasta las que revelan un dominio del oficio en nada inferior a la mano de obra europea.<sup>32</sup>

Este contexto refuerza la noción *decolonialidad originaria*, que deriva de la praxis estética mestiza revolucionada y que valoriza el *saber*, el *estar*, el *permanecer* y el *transcender* del indígena y afrodescendiente, lo que se demostrará por los dos templos barrocos anunciados, íconos paradójicos de la opresión y de la duración de estos pueblos. Esto legitima la considerable integración cultura en las artes,

la presencia cada vez más notoria del mundo natural y de las conceptualizaciones indígenas, aun en los lugares donde el control civil o eclesiástico podría presuponerse más rígido. Basta pensar en la capilla Mayor de la Iglesia de Trinidad en las Misiones Jesuíticas del Paraguay, donde encontramos a ángeles tocando instrumentos musicales europeos como el órgano y a su lado otro ángel enarbolando maracas indígenas, para comprender que el control del siglo XVI había dado paso a una nueva y abarcante realidad social y cultural.<sup>33</sup>

30. *Ibid.*

31. *Ibid.*, p. 55.

32. *Ibid.*, p. 44.

33. Gutiérrez (2020, p. 28).

34. Cf. Averini, op. cit.

35. Cf. Manrique Castañeda (1997).

36. Cf. Bargellini (1991). La autora estudia diez parroquias e iglesias edificadas, en el centro-norte de México, entre los siglos XVII y XVIII y con recursos oriundos de la minería de la plata, ubicándolas en su perspectiva regional al barroco mexicano.

37. Cf. Manrique Castañeda, op. cit.

38. González Galván (1982, p. 51-52).

Las culturas indígenas oprimidas en un primer momento o directamente arrancadas por la bárbara furia saqueadora ibérica encontraron, junto a las iglesias y conventos, una actividad espiritual e incluso artístico-artesanal concedidas como posibilidad de lento recomienzo y recuperación de sus fortalezas más típicas: una especie de venganza mimetizada que no fue impedida, sino consentida, protegida y estimulada por la Iglesia (véase la experiencia de las Reducciones Jesuíticas). Deben considerarse, en el estudio del barroco mexicano, los componentes mexicana y maya, en el arte peruano y boliviano, las intersecciones incas, así como las articulaciones chinas e indias en Macao y Goa, o negro y mulato en Brasil.<sup>34</sup>

Sometidos, los pueblos de la tierra ejercían su revancha cultural sobre las obras que los europeos los obligaban a elaborar.<sup>35</sup> Eso revela, por un lado, la capacidad interna de resistencia de los indígenas a una de muchas imposiciones metropolitanas, al punto de alterar, territorial y artísticamente, su estilo y, relativamente, su destino; por otro lado, valoriza la histórica re-existencia de los subalternizados frente a los designios duraderos de la colonialidad. Tampoco se puede desconsiderar la influencia indígena en aquellas zonas donde esta población fue reducida, como el norte de México y el sur de Sudamérica.<sup>36</sup> El barroco latinoamericano (trasplantado de España y Portugal), más allá de incorporar el componente popular, traza su forma *culta* y ciudadana-rural, pues fue gestada en ciudades conectadas a vastos territorios de comunión social-feudal, en un universo muy diferenciado de su origen.<sup>37</sup>

En resumen, el fenómeno del mestizaje artístico se vincula con la *decolonialidad originaria* tributaria de la fuerza de los mitos indígenas, los cuales dependían menos de la materia de los ídolos, altares, pirámides o ciudades (demolidas) y más de su sustancia o sentido existencial e histórico guardados por cada sujeto en transición y en transmisión, en relaciones grupales, territorios pedagógicos y de pertenencia, liberando el imaginario y las subjetividades reprimidas. El barroco en Latinoamérica, comprendido también como producto estético-artístico del mestizaje, nos obliga a este ejercicio ontológico sobre el *ser*, la *duración* y la *irrupción* de la capacidad selectiva y mimética indígena para supervivir. Así, dicho fenómeno operó,

una *influencia selectiva* [...] donde la relación del productor original de un hecho cultural y el receptor dominado, hace de la dependencia del receptor un obligado selector y en esto se basa su influencia, que produce una reciprocidad que acaba por re-crear o contra-hacer el objeto cultural intermediario, lo que le hace distinto así a la pureza de intención del productor dominante, sin que tampoco se identifique como creación propia del receptor.<sup>38</sup>

Ese panorama general posibilita defender la tesis según la cual Tonantzintla es guardiana de una *decolonialidad originaria*, pues símbolos y mitos prehispánicos son recuperados en una estética barroca mestiza de *influencia selectiva* reproducida a lo largo de cinco siglos. Esa iglesia singulariza el *ethos*<sup>39</sup> de toda una época, asimilando y, al mismo tiempo, contraponiendo, mediante selección artística, la voluntad del otro, a través del mimetismo de representación que es propio de la manifestación barroca, la cual es exuberante en su inspiradora criolla, la Capilla del Rosario de Puebla.

## LA CAPILLA DEL ROSARIO DE PUEBLA, BARROCO EUROPEO DE MATICES LOCALES

Los dominicos se instalaron en la recién planeada ciudad de Puebla de los Ángeles, en 1534, en el camino entre Veracruz y México (Figura 1); cerca de un siglo después, iniciaban la ornamentación de su iglesia junto al convento.<sup>40</sup> La manzana ocupada, próxima a la catedral, estaba compuesta por el convento e iglesia con las capillas del Rosario y la de los indígenas mixtecos, así como atrio, huertas y pomares. Se configuró un sitio simbólico del urbanismo poblano, que fue fraccionado a lo largo de los siglos, con el desarrollo de funciones distintas de las religiosas, como el mercado de la ciudad, que ocupó el local de los pomares, y la venta de parcelas; solamente en 1986 se recupera el patio del convento, impidiendo la construcción de un edificio que ofuscaría todo el conjunto (Figura 2).<sup>41</sup>

La construcción de la Capilla del Rosario perduró cuarenta años (1650-1690), y fue paralela al voluminoso retablo mayor de la iglesia conventual.<sup>42</sup> Posicionada a la izquierda del transepto, es anunciada por un arco y grandes pilastras dóricas que siguen el estilo del templo (Figura 3). En su consagración (1690), fue denominada Octava Maravilla del Mundo por fray Diego de Gorozpe, criollo poblano que participó de la construcción y profirió ocho sermones (uno por día) enalteciendo la obra en la larga celebración inaugural.<sup>43</sup>

39. Para Echeverría, op. cit., el término *ethos* tiene un doble sentido: combina la significación básica de “morada”, abrigo o refugio (recurso defensivo o pasivo), con lo que en ella se reporta a “arma” (recurso ofensivo o activo); alterna el *concepto* de uso, costumbre o comportamiento automático, con el *concepto* de carácter, personalidad individual o modo de ser. En ese sentido, el *ethos* invoca una *estrategia de comportamiento* social.

40. Para Costa y Moncada, op. cit. p. 9-12, “las misiones constituyeron verdaderas *corporaciones gestoras* de indios, en las jurisdicciones territoriales existentes en la época: la eclesiástica y la judicial administrativa [...] Los misioneros pretendieron ser predicadores, maestros y disciplinadores y se perpetuaron como auténtica institución de frontera (como los presidios), organismos de avance territorial de la colonización y su ideal civilizatorio moderno, que resultó en extermios [...] Menos compleja espacialmente, la distribución de los dominicos se restringe a dos áreas: al centro (línea de conventos de Puebla y del sureste del Valle de México) y la zona Mixteca y Zapoteca, con dos centros irradiadores (Teposcolula-Yanhuitlán y Antequera-Oaxaca)”.

41. Cf. Loreto López (2014).

42. Dice Rubial García (1990, p. 37) que, en 1650, fray Juan de Cuenca estableció la costumbre del rosario perpetuo e inició la construcción de la capilla; fue quien colocó la imagen que en ella se venera. Según el autor, “los dominicos poblanos fueron los primeros en construir una capilla del Rosario tan suntuosa, pues la de Azcapotzalco fue realizada en 1720, la de Oaxaca se

hizo entre 1724 y 1731 y la de México, hoy desaparecida, se remodeló en 1791”.

43. Cf. Gorozpe (1985).



Figura 2 – Conjunto Conventual Dominicoy Capilla del Rosario de Puebla. Foto: de los autores, 2019.



Figura 3 – Entrada a la Capilla del Rosario, desde el interior del convento de Santo Domingo de Puebla. Foto de los autores, 2012.

El libro de Gorozpe hace un análisis iconográfico y de conceptos teológicos que guiaron a los artistas en la ejecución de la ornamentación de la capilla. Al direccionamiento teológico de los ilustrados dominicos se ha agregado la gramática europea del estilo barroco dominante, atribuyendo unidad tanto arquitectónica como ornamental a la capilla, descrita con maestría por José Medel, en 1940.

En lo general, el gusto del ornato de esta famosa capilla, presea más singular de la ciudad angélica, es fundamentalmente barroco del siglo XVII, en el que, sin embargo, adviértese ya la aparición de la tendencia churriguera, aunada a aspectos platerescos mezclados a un vago bizantinismo en conjunto deslumbrador pero decadente. Es barroco por la gala que se hizo de retorcer fustes de columnas, arrodillarlos, de dar ampulosidad a todos los miembros y de olvidar todos los buenos modelos del antema; empleándose en su lugar hojas sueltas, pechinas, rocallas, pellejos retorcidos y mil otros caprichos, pintorescos unos y complicados otros [...] De tendencia churriguera, por lo grandioso y variado de sus motivos ornamentales: roleos, reredos, follajes, racimos de frutas, aves, querubes, sirenas, cariátides, mascarones, volutas y entrelaces que prestan una riqueza deslumbrante. Con aspectos platerescos, por la magnificencia, finura, exquisitez y delicadez de los reredos filigranados, aspecto y esplendor de los redorados del maravilloso y deslumbrador conjunto. Y finalmente, de un vago bizantinismo, por los inconfundibles motivos del estilo mudéjar que se advierte: *influencias árabe, asiática, oriental*, y que se observan respectivamente en los azulejos que combinan tracerías en los entrepaños del friso o lambrín que abrillanta una guarda de azulejos con el escudo de la Orden y risueñas cabecitas de querubes en relieve; en las imágenes de ojos oblicuos y color ficticio de las mujeres laqueadas del arte chino o mongoloide; en los almocárabes que profusamente se entrecruzan [...]; en las estatuas policromadas, dispuestas en hornacinas o nichos aconchados, con roleos multiformes, inacabables, que se multiplican y se transforman en una sinfonía de líneas que la imaginación se cansa de seguir hasta su término.<sup>44</sup>

La planta en cruz latina (con los brazos estrechos) se compone de tres bóvedas en la nave, cúpula octogonal y altares con pinturas en los brazos del transepto. El ciprés –altar de la Virgen– está alineado con la abertura superior de la cúpula, exactamente debajo del círculo que alberga al Espíritu Santo. El fiel, al adentrarse a la capilla, es recibido por las alegorías de la ‘Fe’, la ‘Esperanza’ y la ‘Caridad’, secuenciadas en las curvaturas de las bóvedas (Figuras 4a y 4b). En las paredes laterales hay pinturas referentes a los misterios del Rosario; los gozosos (la ‘Anunciación’; la ‘Visitación de María a Isabel’; el ‘Nacimiento de Jesús’; la ‘Presentación al Templo’ y ‘Jesús entre los Doctores’), y algunos de los gloriosos (la ‘Venida del Espíritu Santo’, la ‘Asunción de la Virgen’, la ‘Coronación’, la ‘Glorificación’),<sup>45</sup> obras de Joseph Rodríguez Carnero. La escenografía arquitectónica de las pinturas, excepto el ‘Nacimiento’, evocan la grandiosidad de los lugares donde ocurren las escenas, ampliando la espacialidad de la capilla. El

44. Medel (1940, p. 53-54).

45. Rubial García (1990, p. 48), se sorprende que sólo sean los gozosos y parte de los gloriosos los que aparecen en las paredes del templo, están ausentes los dolorosos (pasajes de la pasión de Cristo: la oración del huerto, la flagelación, la coronación de espinas, la cruz a cuestas y la crucifixión). “Es como si el sufrimiento no tuviera cabida en este paraíso de oro”.

listado de azulejos de talavera anuncia el uso de los materiales locales y en su parte superior ubica el trabajo en artesanía –estuco– con yeso policromado y dorado.



Figura 4 – a) La alegoría de la Caridad sostiene y acaricia a dos niños; símbolo de manutención de la fe y del amor al prójimo; b) la alegoría de la Esperanza presenta una doncella con un áncla, trata de la confianza en la justicia de Dios. Foto: de los autores, 2019 y 2022.

La arquitectura europea es remarcada por la cúpula, forma inédita para los indígenas, empleada de manera sistemática en las obras religiosas. Se yergue con proporción e innovación interna y externa, siendo revestida de azulejos producidos localmente. Internamente, la sorpresa es sin duda el brillo del oro acentuado por la luminosidad procedente de las dieciséis ventanas, en la media naranja y tambor que sostiene la cúpula (Figura 5). El ciprés resplandece por todo el día. En los ángulos de las líneas que componen el octágono, se posicionan dieciséis santas que cantan las glorias de María. Los símbolos empleados, según fray Diego Gorozpe, son mariológicos. En el centro de la cúpula, el Divino Espíritu Santo, la tercera persona de la Santísima Trinidad, que concibió al Hijo en el vientre de María, la protege con sus dones (enumerados por Isaías): 'sabiduría', 'inteligencia', 'consejo', 'fortaleza', 'ciencia', 'piedad' y 'temor a Dios'.<sup>46</sup>

46. Los dones están representados por figuras andróginas, entre mujer y ángel, con las piernas desnudas; representación que parece acompañar la transcendencia del propio Espíritu Santo.



Figura 5 – Luminosidad espléndida producida por la apertura de las ventanas de la cúpula hacia Santo Domingo de Guzmán (entronado sobre la Virgen) y todos los fieles. En nichos, entre las ventanas, hay dieciséis imágenes de santas vírgenes, mártires y monjas virtuosas que custodian a María. Foto: de los autores, 2017.

Las alegorías de los dones están en marcos entrelazados en adornos fitomorficos y separadas entre sí por columnas que nacen de jarrones fantasiosos con racimos de uvas, alusivos a la sangre del Hijo. Entre cabezas de ángeles y símbolos bíblicos de María se encuentra la sagrada parentela –José, Joaquín, Ana

e Isabel— a los cuales se suman santas y mártires, como la dominica santa Rosa de Lima, primera americana canonizada. A las santas se suman los santos dominicos, los doctores de la Iglesia y los cuatro evangelistas. En los brazos de la cruz, los misterios gloriosos del Rosario forman un triángulo de vida celestial; en la base de las tres pinturas, hay nichos que guardan esculturas del ‘Niño Jesús como Buen Pastor’, la ‘Cruz Redentora’ y el ‘Salvador del Mundo’, sustentando el globo terrestre en la mano. En el coro, que sigue hasta la segunda bóveda, está el Padre Eterno entre ángeles cantantes, semi desnudos, gozando la felicidad eterna al sonido de órgano, flautas, guitarras, bailando y pisando sobre nubes. Toda la escena contiene efectos de la tradición salomónica.

Cabe señalar que el barroco salomónico cuyos artífices se ubicaban a sí mismos en la línea de la arquitectura corintia y por lo tanto como seguidores de la corriente vitruviana, llegó a los extremos de cubrir con decoración todas las superficies, como puede verse en las portadas del convento de Santa Mónica en Guadalajara, los fustes se recubren con racimos y plantas de parra y el resto también con motivos vegetales, como si una enredadera pétreo se hubiera ocupado de recubrir todas las portadas. Elisa Vargas Lugo denomina a esta corriente como *barroco popular, por su exaltado gusto popular y su manufactura reveladora del artesano indígena* [...] La misma exuberancia, cubriendo todo el interior de templos o capillas, se puede encontrar en las obras dominicas de Puebla y Oaxaca, como el interior del templo de Santo Domingo en Oaxaca, con énfasis en coro y sotocoro, en las capillas del Rosario de Oaxaca y Puebla, con columnas corintio-salomónicas en el baldaquino.<sup>47</sup>

El ciprés o tabernáculo de la Virgen del Rosario es el centro visual de la capilla, punto convergente y divergente de todo resplandor (Figuras 5 y 11). El plan del altar es cuadrado con roleos, su base fue elaborada en piedra tecali, con manchas sugestivas de formaciones de rostros, cruces, figuras aladas al gusto de los grotescos barrocos —figuras fantasiosas—. Esa misma piedra originaria de las Indias (tecali), más bella que el jaspe de Europa, según Gorozpe, fue utilizada en las doce columnas del primer cuerpo, que involucra el nicho de la Virgen. Sobre el entablamento, arriba del nicho de la Virgen, están posicionados doce santos y santas dominicas que custodian a Santo Domingo Guzmán, entronado y resguardado por ellos y por columnas salomónicas doradas (Figura 5). El coronamiento del ciprés, con una forma de cúpula octogonal, está poblado por *putti* glorificadores de la vida eterna. Tales seres alados y movedizos son incontables, tanto en las pinturas como en las esculturas de los estucos, donde engastados en las gavillas prueban las uvas sacras como golosinas.

Dos elementos simbólicos fundamentales para el barroco están presentes en la capilla: el oro y la luz (Figura 5). Gorozpe evoca las letanías lauretanas —

piropos– *Domus Aurea*, Casa de Oro. En su cuarto sermón, Del Valle, el fraile la describe como un templo digno de la habitación de Dios, sagrado según los dones de María. “Es María Santísima Casa de Oro que fabricó el Padre Divino para templo, para trono, para asiento del Divino Verbo [...] Esta estupenda máquina (capilla) es dorada desde el pavimento de las bases, las paredes, pilastras y bóvedas y no como quiera, sino de modo que no se descubre otro blanco, sino el forzoso para que resalte el oro se distingán las líneas y perfiles de las labores”.<sup>48</sup>

Así, la luz y el oro participan de la teatralización barroca, haciendo el metal incorruptible como la Virgen. La luz penetra en aquel útero dorado a través de treinta ventanas, tornándolas visibles mientras dura el curso solar, del Oriente al Occidente. La forma solar, con rayos fulgurantes habita desde el Espíritu Santo, pasando por el monograma del nombre Jesús sobre la pintura de la Asunción por detrás del ciprés, y se multiplica como aureolas de las mujeres santificadas con los rayos por detrás de sus cabezas. La luna creciente, en plata, adormece a los pies de la escultura de la Virgen.<sup>49</sup>

La Capilla del Rosario está repleta de símbolos marianos que enfatizan los objetivos propagandísticos de la difusión del cristianismo por medio del exceso de ornamentación, que recubre todo el ambiente del *theatrum sacrum*. Fray Diego Gorozpe, con su oratoria culta, ha enaltecido el papel de los predicadores que incendiaran el mundo con las prédicas, aguzando todos los sentidos de los fieles al elucidar al máximo la simbología católica de la *Domus Aurea*. La obra se completa con la oratoria, la literatura y la sinestesia provocada por la visualidad contagiosa. “No hay síntesis más clara de lo que significa la capilla para los dominicos: el triunfo de la Iglesia de la Contrarreforma sobre los protestantes; la promoción del culto a la Virgen y a los santos, protectores contra las fuerzas de Satanás e intercesores de la humanidad ante Dios; en una palabra, de la cultura católica del barroco”.<sup>50</sup>

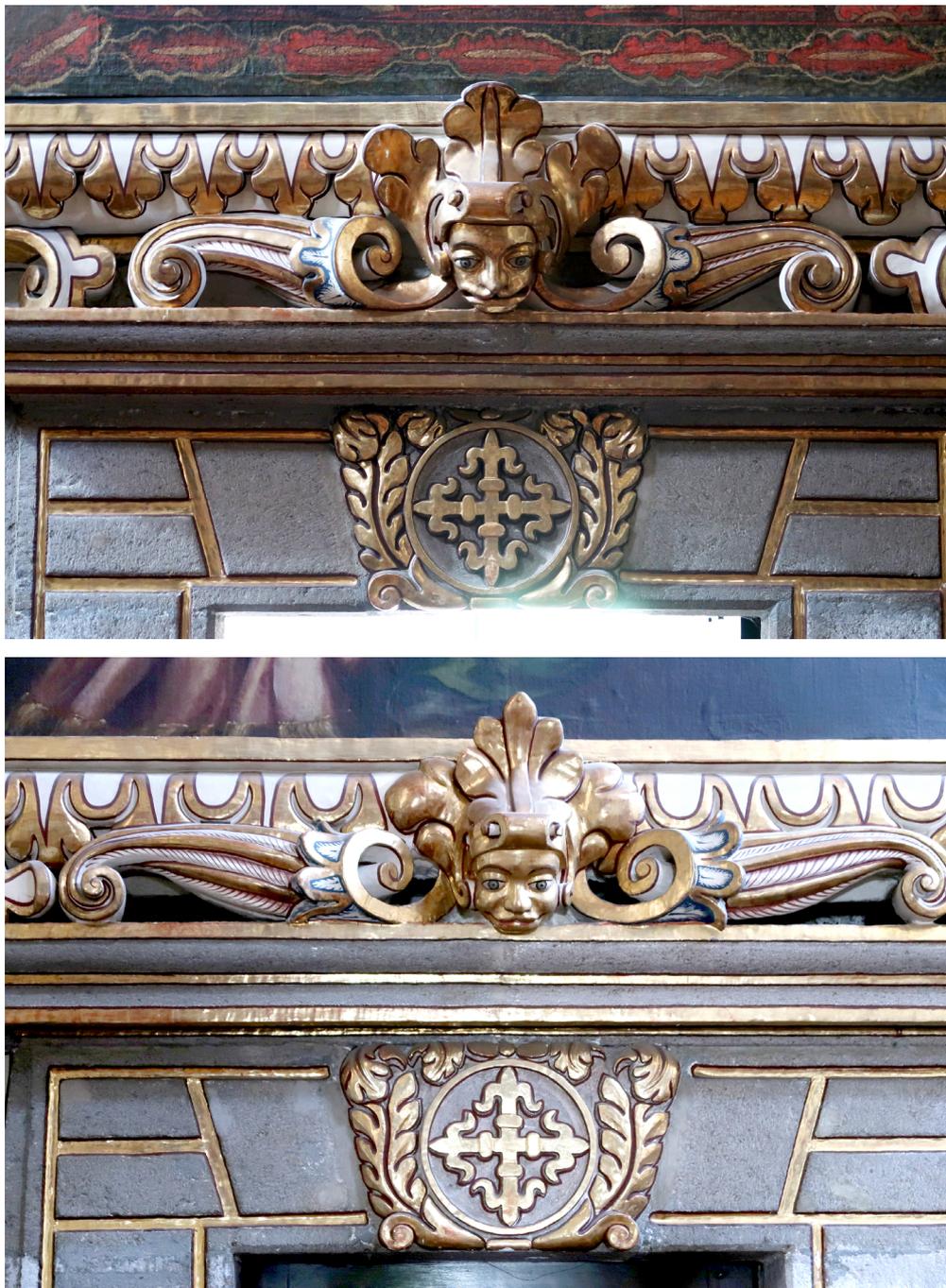
Aún así, se revelan influencias indígenas en la capilla barroca. En la puerta de entrada a la sacristía y ábside (del más puro estilo colonial, por sus dimensiones y sus jambas corridas al dintel, hecha de cantería oscura), los notables mascarones (Figuras óa y ób), cuya fealdad resalta la hermosura del conjunto ornamental que lo rodea, “es un serafín de jerarquía satánica; el artífice indígena, en memoria y honor de *Tlachtopayotlaca* (artífice primitivo) evocó, en este mascarón, al propio *Cuauhxicalli Ocoatl* (deidad azteca). Este copete es de [...] marcada remembranza aborigen”.<sup>51</sup>

48. Peinador Primo (2010, p. 18).

49. Este esplendor del ultra barroco mexicano no se restringe a la *Domus Aurea* poblana. En Oaxaca, también la capilla del Rosario de la iglesia conventual dominica exhibe las resonancias cultas del dicho barroco sin pedir nada a los ambientes de las Cartujas de Granada o Sevilla, en España. Las capillas idealizadas para las diversas invocaciones de la Virgen, como la de Loreto, que los jesuitas tenían en Tepetzotlán, son una concurrente en belleza y gracia. Lo mismo se podría decir de la Capilla del Rosario de los dominicos en la ciudad de Quito, Ecuador, o en Tunja, Colombia, todas de finales del siglo XVI. El aura del Rosario de Puebla circunda la propia ciudad, con fachadas singulares como de la iglesia de la Compañía de Jesús y su Salón Barroco en el antiguo colegio, en el sotacor de la iglesia de San Cristóbal, en las fachadas de las iglesias de los indios tlaxcaltecas y de la iglesia de San Juan del Río, donde se permitió que la carpintería y el dorado de la ornamentación fueran ejecutados por los indígenas.

50. Rubial García (1990, p. 119).

51. Durán (1938, p. 38).

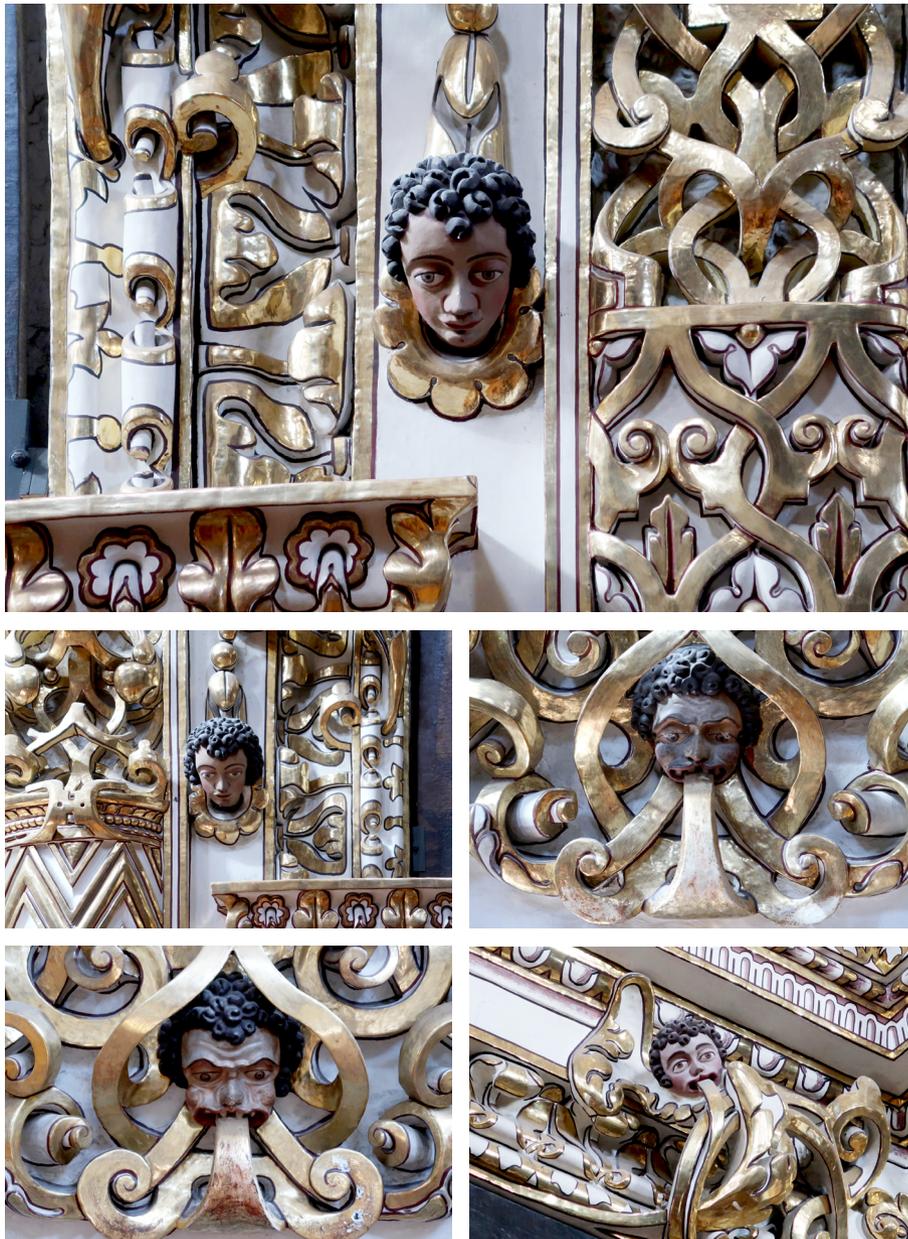


Figuras 6a y 6b – Mascarones indígenas a la entrada de la sacristía (Capilla del Rosario). Foto: de los autores, 2022.

Otras mascarillas de resplandor elegantísimo traen ornamentos que encierran rostros de rasgos indígena (Figuras 7a, b, c, d y e). “En los marcos aparecen cabezas de adolescentes que salen del centro de flores de cinco pétalos, asombrados, con sus ojos desmesuradamente abiertos. En Tonantzintla, años después, se multiplicarán estos jóvenes, más decididos y expectantes”.<sup>52</sup> ¿Cómo negar, en defensa del purismo estético barroco, la duración de la ancestralidad espiritual y artística de yeseros indígenas matizados en formas-contenidos de esta capilla?<sup>53</sup>

52. De la Maza (2012, p. 7).

53. Vargas Lugo (2012, p. 201) también cita a Francisco de la Maza para decir que toda *indiferencia* a las tres partes integrantes de la historia del arte en México [indígena, colonial, moderno y contemporáneo], es delito de lesa patria; todo rechazo a cualquiera de esas formas, es una herida al patrimonio nacional, lo más destacado que tiene que ofrecer a la Historia Universal son sus formas artísticas.



Figuras 7a, b, c, d y e – Rostros de acusados rasgos mestizos mezclados a la representación tradicional europea de los ángeles, en la Capilla del Rosario. Foto: de los autores, 2022.

54. González Galván (1982, p. 49-50).

55. Rubial García (1990, p. 28-29).

56. Rojas (1978, p. 36-62).

57. González Galván (1982, p. 50) considera una *influencia por selección* en el barroco, “pues sería imposible apreciar un estilo o momento determinado de la historia del arte sin conocer el antecedente cultural del creador selector, ya sea individual o colectivo y aún dentro de aparentes autonomías estilísticas [...] como en América el barroco no es europeo, pese a la gran dependencia que de ahí tiene, además de que América, influye por selección y de distinta manera en cada región, de aquí los matices locales”.

58. Rubial García (1990).

No hay duda de que indígenas y afrodescendientes, que han vivido, sufrido y gozado en estas tierras han tenido contacto con la creación artística y se ha expresado de múltiples formas. “Puede haber esclavitud socioeconómica, pero es imposible el total dominio estético-espiritual, si tan de moda está hablar de estas dicotomías. De tal manera el hombre americano pudo haber sido sujeto de explotación al máximo y en todos los aspectos que se quiera, pero como hombre al fin, se expresó, y esto dio lugar quizá a ese vigoroso barroco, compulsivo, desaforado, excéntrico; válvula de escape para las tensiones coloniales”.<sup>54</sup>

Criollos e indígenas novohispanos, en búsqueda o en defensa de su identidad, tuvieron en el barroco un canal para redefinirse existencialmente, representarse artísticamente y re-existir territorialmente.

Junto al elemento religioso, el criollo buscó integrar dentro de la cultura universal el pasado azteca, que era entre lo prehispánico el mejor conocido. Le quitó el carácter demoníaco de que lo habían revestido los frailes del siglo XVI y le dio un nuevo valor. Primero, remontó la predicación cristiana en las tierras del *Anáhuac* a la época apostólica, con la identificación de santo Tomás, el apóstol perdido, con *Quetzalcóatl*. Después, convirtió el mundo prehispánico mexica en una cultura paralela a la de la antigüedad grecolatina de Europa. Tercero, relacionó a las culturas de América con Egipto, con lo que las convertía en parte de la sabiduría universal, de la que ese país era cuna. El criollo podía así sentirse orgulloso, pues era heredero de dos imperios gloriosos: el hispánico y el tenochca.<sup>55</sup>

Por ello, el *horror vacui* del ultra barroco mexicano gestionó en el virreinato una escuela estilística que se popularizó con influencia mestiza.

¡Como recuerda la iglesia de Tonantzintla a la Capilla de la Virgen del Rosario de Puebla! Y, sin embargo, ¡que diferentes son! [...] En cuanto a las labores de estuco aplicados al ábside y área de la media naranja nos parecen consecuentes de las que exornan la Capilla del Rosario de Puebla [...] consideramos que su diseño es del mismo autor que el de dicho monumento [...] Si la del Rosario por tan suntuosa y triunfal fue llamada *octava maravilla del mundo*, ¡cuánto más vigorosa y humanizada es la de Tonantzintla, aunque careciera de tan encendido elogio!<sup>56</sup>

Si la capilla del Rosario de Puebla fue concebida como *Domus Aurea*, según los lineamientos del barroco europeo (de matices locales), la iglesia de Santa María Tonantzintla asumió una licencia poética del arte popular (de matices europeos), que solo tuvo su reconocimiento con los críticos modernos mexicanos.<sup>57</sup> Parafraseando Rubial García, uno de los más destacados historiadores de Nueva España, con los elementos de las tradiciones europea e indígena, se forjaba un “territorio mestizo”.<sup>58</sup>

## SANTA MARÍA TONANTZINTLA, ÍCONO DE LA ESTÉTICA BARROCA MESTIZA DE MATIZ EUROPEO

La iglesia rural de Santa María Tonantzintla (Figuras 1 y 8) fundó y reinterpretó, material e imaginariamente, el barroco producido en la Capilla del Rosario de Puebla. Denota una especie de sucesión y recuperación de la experiencia mítica de los indígenas, por medio del ideal estético católico moderno, que permitía y oprimía. La yuxtaposición de esos templos señala el drama de la civilización prehispánica regida por Occidente, la cual se valió del instrumento de control para dar salida a la propia vida: el arte sacro católico entonces mestizado. "Europa, el mundo occidental, debe ser asimilado en la conciencia de los pueblos puestos al margen de la historia de este mundo [...]. Ha de reinterpretarse la historia impuesta por el Occidente, pero partiendo, ahora, de la experiencia propia de los pueblos que fueron incorporados violentamente a esa historia".<sup>59</sup> Tonantzintla sintetiza y totaliza la historicidad política del espacio latinoamericano, en el periodo exuberante del barroco, cuyo condicionamiento no logró apagar completamente los mitos, la filosofía indígena y la búsqueda de mecanismos para re-existir.

Son distintas las etapas constructivas de Tonantzintla (Figura 8), entre los siglos XVII y XX, con la duda de la existencia de su ermita a mediados del siglo XVI.<sup>60</sup> Su historia se confunde con el origen y desarrollo del pueblo indígena del mismo nombre, localizado entre la antigua ciudad sagrada de Cholula y la capital de la provincia, Puebla (de la Capilla del Rosario, estética de inspiración). Cholula, importante centro religioso clásico de Mesoamérica, santuario de todos los dioses, poseía un centro ceremonial llamado, en la lengua náhuatl, *Tlachihualtépetl* ("cerro hecho a mano", monte de sacrificios, para obtener lluvia y buenas cosechas), punto de peregrinaciones dirigidas al dios creador de la humanidad, *Quetzalcóatl* (Serpiente Emplumada), que vivió allí por décadas y, según los mitos, dejó sus enseñanzas a los cholultecas y la promesa de retorno.<sup>61</sup>

En la segunda mitad del siglo XVI, franciscanos y colonos condicionaron ese territorio en un éxito misionero plasmado en la destrucción del templo dedicado a *Quetzalcóatl* y al uso de las piedras en la construcción del convento franciscano dedicado a San Gabriel (1549-1552) (Figura 9) –hoy localizado en el centro de Cholula–, o de San Andrés Collomochco (1557) y otros.<sup>62</sup> "Su función: atender a la numerosa población indígena que habitaba la parte sureste de la región. Caso muy raro pues sólo en la Ciudad de México ocurrió que dos conventos franciscanos estuvieran tan cerca uno de otro. De ese convento de San Andrés dependieron en adelante las aldeas cercanas a los cerros Poxtécatl y Xoxcatécatl".<sup>63</sup>

59. Zea (2015, p. 54-55).

60. Rubial García (1990) y Rojas, op. cit., hablan de cuatro etapas: (i) tercer cuarto del siglo XVII (se edifica la estructura arquitectónica, base del templo); (ii) final del XVII e inicio del XVIII (de mayor actividad constructiva y artística en el crucero, cúpula y torre); (iii) segunda mitad del XVIII (continuación de la decoración en estuco en los brazos del crucero, nave y coro; inclusión/revisión de los retablos salomónicos y churriguerescos) y ; (iv) XIX y XX (inclusión de retablos neoclásicos y policromado de los estucos de la nave –yesería poblana–; sustitución del tabernáculo de la Virgen).

61. Cf. Rivera Domínguez (2011).

62. Glockner (2016) menciona la construcción de la Iglesia de la Virgen de los Remedios (patrona de los conquistadores), sobre el conjunto piramidal *Tlachihualtépetl*. Caso común en México de la sobreposición de un santuario católico a uno prehispánico.

63. Rubial García (1991, p. 14).

64. El tema de los embriones de ciudades novohispanas, a partir de conventos, presidios y pueblos de indios puede ser analizado a profundidad en Costa y Moncada (2021).



Figura 8 – Iglesia de Santa María Tonantzintla, Cholula, México. Foto: de los autores, 2017.



Figura 9 – Convento franciscano de San Gabriel, en Cholula, México. Foto: de los autores, 2018.

El pueblo de Santa María Tonantzintla —embrión de ciudad—<sup>64</sup> surgió de la estrategia de la Corona de agrupar indios para gestionar los tributos, la mano de obra y la religiosidad, en el siglo XVI. En 1556, fueron otorgadas las primeras tierras comunales a los indios que habitaban en las faldas del cerro *Poxtécatl*, donde anteriormente se adoraba la imagen de la diosa *Tonantzin* (entidad de la fertilidad del campo y de las mujeres); en 1587, fue creada una nueva congregación

y el traslado de la gente de las faldas del *Poxtécatl* a las tierras donde está asentado el pueblo en la actualidad.<sup>65</sup> El reducto franciscano pretendía combatir el culto prehispánico a *Quetzalcóatl*, *Tonantzin* o cualquier “paganismo”, sustituyéndolo por el fervor occidental salvacionista a la Inmaculada Concepción de María. No obstante, los nativos insistieron en llamar a la santa católica *Tonantzin*, que significa “madre”, junto con la expresión *tlan* –“localización”–, atribuyendo al nuevo pueblo y su templo una reverencia al pasado situado en el territorio y en la memoria indígenas: ‘el lugar de nuestra madrecita trasladado’. Reconocían en la imagen una “madre cósmica posada sobre la luna y sobre el cuerpo de una serpiente; símbolos [...] de la fertilidad y renovación perpetua de la vida”.<sup>66</sup>

Tonantzintla hace recordar que la estrategia popular en apropiarse y conectar el conocimiento de la geografía local, de la ancestralidad y de los mitos, caracterizando, denominando y resignificando sus propios sitios, por medio de la toponimia, constituyó un mecanismo indígena y afrodescendiente de re-existencia a la Conquista en Latinoamérica, o sea, las toponimias conforman otro elemento de la *decolonialidad originaria*.

Estudiar Tonantzintla (Figura 10) posibilita comprender la fusión entre el fáustico barroco europeo trasplantado por dominicos (Figura 11) y el mimetismo mítico reproducido por sus constructores y artesanos populares, “maestros conocedores de las técnicas de edificación; artistas que vivían en Puebla y que fueron contratados por los caciques del pueblo para los trabajos de remodelación y ampliación”.<sup>67</sup> Asumir Tonantzintla como revelación de *decolonialidad originaria* derivada del condicionamiento barroco del territorio en Nueva España,<sup>68</sup> exige evaluar algunos aspectos de las cosmovisiones mesoamericanas indígenas y judeocristianas occidentales conjugadas estéticamente. “Tonantzintla es un templo católico en el que podemos identificar elementos de la antigua religiosidad mesoamericana, vinculados entre sí, que nos dan indicios de una simbología distinta a la cristiana, pero en un fructífero diálogo con ella”.<sup>69</sup>

65. Cf. Glockner (2016) y Rubial García (1991).

66. Glockner (2016, p. 27).

67. Rubial García (1991, p. 42).

68. Dicho condicionamiento deriva de los métodos de posesión utilizados en la colonización americana (aparato estatal-militar-misionero). Cf. Costa y Moncada, op. cit.

69. Glockner (2016, p. 62).



Figura 10 – La Virgen Santa María Tonantzintla en el ciprés y la estética barroca mestiza. Foto: de los autores, 2022.



Figura 11 – La Capilla del Rosario (Puebla) [ultra barroco mexicano] inspira a Tonantzintla. Foto: de los autores, 2022.

70. Rubial García (1999, p. 53).

71. Cf. Dussel (2011).

72. Cf. Lezama Lima (1969).

73. De la Maza (2011, p. 18).

74. Caso (2011) descubrió el mito en frescos de Teotihuacán (San Francisco Mazapa), en la década de 1940.

75. De la Maza (2011, p. 17).

El siglo XVII y parte del XVIII, de mayor consolidación de la iglesia, correspondió al periodo áureo del barroco latinoamericano y de la economía mexicana, cuando la sociedad formada por criollos, mestizos e indios encontró en ese arte urbano un terreno fértil para afirmar sus identidades contradictorias y plurales. Con la yuxtaposición de las tradiciones europea e indígena, “los mexicanos creaban por primera vez un espacio propio, una lengua llena de retruécanos y dobles sentidos, una comida colorida y de sabores y olores contrastantes, una literatura y un arte cargados de originalidad [...] Nueva España construía su mundo mestizo con características propias, con lo que se generaba ese profuso mosaico cultural que forma el México de hoy”.<sup>70</sup>

En el núcleo de esa ebullición, los mitos indígenas cumplían su papel de doble sentido –de enunciado simbólico trascendente y de guía ética-explicativa racional de la realidad vivida<sup>71</sup> expresados en Tonantzintla. Para Lezama Lima, eso fenómeno representa la naturaleza del barroco que funda lo “americano”, en lo hispano, conformado por el mestizaje resultante de la invasión europea; en la pobreza hispana, la riqueza del material, naturaleza y sociedades indígenas americanas formaba parte de la construcción de un estilo surgido de una pobreza heroica.<sup>72</sup>

“¿Es Tonantzintla, de verdad, un santuario a la Virgen María?”, indaga Francisco de la Maza. Estar ahí es un acto de *poner entre paréntesis*, fenomenológicamente; de reducirse a un cosmos revelador del juego religioso y del exceso de un arte cuyos sentidos no son precisos para cualquier conocedor del barroco o del catolicismo. Tonantzintla significó para los indígenas un paraíso mítico encubierto por el judeocristianismo en la Tierra; Santa María (*Tonantzin*) – madre de ‘Dios’, madre de ‘dioses’– no se restringe al ortodoxismo del Rosario de Puebla, remite a los dioses aliados, *Quetzalcóatl* y *Tláloc*. “Está más allá de pleitos doctrinales. Es el *Tlalocan* del siglo XVIII [...] con vestiduras católicas. Es el paraíso terrenal de flores y frutos. Es la recreación plástica de la naturaleza y de sus delicias eternas”.<sup>73</sup> *Tlalocan* (en *náhuatl*, “el lugar del néctar de la tierra”), el paraíso regido por *Tláloc* (dios del rayo y de la lluvia), era para la mitología mexica la fuente de la vida terrena, el paraíso de todas las clases de árboles y frutas, chía, maíz, chiles, tomates, etc.; es el sitio donde el sujeto puede encontrar su máxima felicidad, en Oriente, de donde parten todos los ríos, donde están las flores más aromáticas y el mejor cacao de toda la tierra.<sup>74</sup> “Durante largos años tuvo el indígena que olvidar su *Tlalocan* para contemplar los dolores del Hijo del Hombre [...] e imaginarse un paraíso de arcángeles [...]. Débil resulta, para la mente del indio americano, la plasticidad posible del paraíso cristiano. Los ángeles y serafines que dicen santo, santo, santo... no podían impresionar el espíritu naturalista y realista de los creadores del *Tlalocan*”.<sup>75</sup>

Sin embargo, no es unánime la alusión prehispánica al templo cristiano. Hay variantes analíticas en sus principales estudiosos. El punto máximo de las controversias se refiere a la decoración de estucos policromados que tapiza todo su interior, contratados por caciques, diseñados por artistas poblanos y ejecutados por artesanos populares. La estética resultante hace que algunos defiendan sus *motivos prehispánicos*;<sup>76</sup> otros la ven como obra marcada por una *estructura simbólica* definitivamente *católica* y *ortodoxa*;<sup>77</sup> o visualizan, en la *iconografía Mariana*, ángeles cantores que realizan un *ritual prehispánico*;<sup>78</sup> hay quien entiende que “no es posible demostrar supuestas supervivencias paganas en un pueblo cristianizado doscientos cincuenta años atrás, ni tampoco encontrar complejos programas iconográficos en una obra que se hizo en distintas etapas y por diferentes artistas”.<sup>79</sup> Para Rubial García, es “imposible encontrar en Tonantzintla –obra ideada por caciques que participaban de un cristianismo sencillo– las complicadas elucubraciones teológicas que plasmaron los dominicos en la capilla del Rosario de Puebla. Para mí, la simbología de Tonantzintla es bastante sencilla y no podemos pretender ver en ella lo que sus autores no vieron, ni descubrir lo que no quisieron decir”. El autor la considera objeto de arte popular del complejo siglo XVIII novohispano, lugar que despierta la imaginación, argumentando que “los elementos prehispánicos son escasos en el siglo XVI y nulos en el XVIII”.<sup>80</sup>

Empero, es difícil negar el carácter híbrido del barroco indianizado, popular y mítico de Tonantzintla, reconocido por un habitante indígena, en el trabajo de campo de esta investigación, como *barroco tequitqui*.<sup>81</sup> Además, una faceta de la paradoja barroca latinoamericana es la relativa apertura estética ambicionada y adquirida por la cultura naciente del mestizaje; cualquier riesgo enfrentado por un grupo, su cultura e identidad expone sus contradicciones inmanentes y lo obliga a generar nuevas formas de inteligibilidad del mundo. Bolívar Echeverría, desde el *ethos* barroco latinoamericano, ayuda a explicar la fuente de la reinención estética cosmogónica y mítica de los indígenas, en la producción de su *paraíso terrenal*, Tonantzintla.

Hay sociedades [...] que son más propicias que otras para la aparición del *ethos* barroco y la voluntad de forma que le es propia. La realidad americana del siglo XVII plantea para los sobrevivientes de la utopía fracasada del siglo XVI la necesidad de vivir una existencia civilizada que parece en principio como imposible. Hay, por un lado, la imposibilidad de llevar adelante la vida americana como una prolongación de la vida europea [...]. Hay, por otro lado, la imposibilidad de llevar adelante la vida americana como una reconstrucción de la vida prehispánica; diezmados por las masacres y por el desmoronamiento de su orden social, los indios americanos viven día a día la conversión de ellos mismos y sus culturas en ruinas. El siglo XVII en América no puede hacer otra cosa, en su crisis de sobrevivencia civilizatoria, que *re-inventarse a Europa* y *re-inventarse, dentro de esa primera reinversión, lo prehispánico*. No pueden hacer otra cosa que poner en práctica el programa barroco.<sup>82</sup>

76. Cf. De la Maza, 2011a.

77. Cf. González Galván (1978).

78. Cf. Tirapeli (2018).

79. Rubial García (1991, p. 49).

80. *Ibid.*, p. 49, 118.

81. Para Fernández Contreras, op. cit., en el plateresco de los templos del siglo XVI, estuvo presente la aportación artística que le significó el trabajo de las manos indígenas, de su sensibilidad e imaginación, lo *tequitqui*, que significa “tributario” en *náhuatl*, o sea, es el producto mestizo que aparece en América al interpretar los indígenas las imágenes de una religión importada.

82. Echeverría, op. cit., p. 96.

83. De la Maza (2011a, p. 37).

84. Cf. Dussel (2011).

85. *Ibid.*, p. 18.

En esa reinención, cuando la Iglesia y la Corona veían a los nativos convertidos al catolicismo (siglo XVIII), Tonantzintla se consagra en una explosión de elementos de la naturaleza natural, la naturaleza artificial, la naturaleza humana y del encuentro conflictivo de dos mundos, en estucos policromados (Figuras 12, 13 y 14). Un paraíso fitobiogeográfico relleno de flores, frutos, hojas, árboles, hierbas, ángeles, niños, máscaras, pájaros, santos y dioses, cada uno en su debido lugar, en el cielo o en la tierra, el agua o el aire, un jardín celeste y un mundo vívido, una radiación mitológica barroca. Es un ambiente de abundancia, vitalidad y fertilidad, propio de la feliz *Tlalocan* receptora de los muertos. Visión fecunda del paraíso que se había oscurecido en la Conquista; “el cristianismo habló a los oídos de los indios de un paraíso igual, pero perdido, pasado ya. Otro era el que vendría, pero sin materializarse nada en él, sin trasladar nada de este mundo. Ese paraíso futuro era sólo la beatífica contemplación de Dios [...]. El indígena tuvo que olvidar las delicias de su *Tlalocan*”.<sup>83</sup>

Tonantzintla es la reconstitución barroca y moderna de los mitos vinculados a los diezmados pueblos originarios: la naturaleza natural y la naturaleza humana, por ello es una transgresión *decolonial originaria*. El templo refleja el hecho de que la humanidad siempre buscó dar respuestas racionales a las preguntas relativas a su entorno real y confrontar las angustias de la existencia estableciendo mitos o creando conceptos que significan los fenómenos empíricos distintos enfrentados en lo cotidiano.<sup>84</sup> A la par, es entendible que la *decolonialidad originaria* (expresión estética sintética-antitética del colonialismo y la colonialidad nacientes) proviene de las problemáticas y oportunidades socioespaciales persistentes en la memoria de comunidades subalternizadas, gracias a la tradición oral de mitos que racionalizan, justifican y garantizan su re-existencia, como se demuestra en Tonantzintla. “Pueblos [...] simples como los tupinambas de Brasil [...] cumplían sus funciones en todos los momentos de su vida gracias al ‘sentido’ que les otorgaban sus numerosísimos mitos”.<sup>85</sup>



Figura 12 – El paraíso terrenal: ángeles, niños, mascarados, frutas, flores etc. que evoca Tonantzin, por la Virgen. Foto: de los autores, 2019.



Figura 13 – Detalle del arco crucero: mascarón con plumas, vomitando frutos, sustentado por un ángel de rasgos indígenas. Foto: de los autores, 2022.



Figura 14a, b y c – Recreación estética mestiza de imágenes angélicas de rasgos indígenas en columnas laterales del templo. Foto: de los autores, 2022.

86. Rojas, op. cit., p. 76.

87. Glockner (2011, p. 55-56).

Dentro de las pruebas estéticas de la influencia indígena en el barroco de Tonantzintla, la explosión en flores y frutos y los mascarones –elementos de la cultura prehispánica– remiten a la cosmogonía de la naturaleza y al paraíso mítico, que dialogan con el judeocristianismo invasor. Un acercamiento a las figuras 10 y 12 revela una alegoría que mezcla follajes, de donde brotan rostros (rubios y morenos, de niños con rasgos indígenas que cargan frutas) y máscaras con plumas (deidades prehispánicas). La multitud y colorido de los frutos y flores en Tonantzintla proyecta un sentimiento existencial de hondas raíces, pues “la flor en los tiempos prehispánicos era algo con mucho sentido. Era la flor de los campos, galanura de la tierra, renacimiento de la vida, esperanza alcanzada [...]. Flores divinas, flores de guerra, flores del águila, flores de la amistad, guerra florida [...]. Flor y flores las estilizan los artifices criollos en los retablos y los indígenas en los estucos”.<sup>86</sup> Hay cabecitas y bustos humanos que nacen de flores y mascarones de cuya boca salen tallos floridos y frutas, un juego barroco que denota el miedo del vacío. Míticamente, esa especie de rostro vegetal “tiende un puente entre los productos de la tierra y el cuerpo de una deidad como *Cintéotl*, el dios del maíz, íntimamente relacionado con *Xochipilli* (deidad de las flores) y *Piltzintecuhli* (niño dios) [...] desde luego, con *Tláloc*”.<sup>87</sup> Las máscaras (*xayacatl*) usadas en rituales prehispánicos aluden, en Tonantzintla (arcos de los cruceros, figura 13), nuevamente, la riqueza, con grandes ojos, plumas (*ihuitl*) y la boca sagrada que vomita frutos.

La comprensión racional del programa teológico de la iglesia de Tonantzintla solo ocurre después del impacto emocional que provoca la complejidad de su ornamentación. Sin lugar a duda, es un milagro que ha conseguido una unidad en la aplicación de los estucos por el período de casi tres siglos de ampliación de este

88. A la par, los ornamentos fitomorfo son alusiones simbólicas al paraíso y al jardín mariano en la tradición cristiana, presente también en los templos europeos del siglo XVII.

89. Cf. Rojas, op. cit.

templo, que es expresión singular de la estética barroca mestiza y manifestación de la *decolonialidad originaria* latinoamericana. Todo eso adquiere mayor sentido cuando se reconoce el templo (destacada expresión del arte indígena latinoamericana) también como ejemplar de los mecanismos de los pueblos para defender sus territorios y la propia vida.

## EL ENCUENTRO DEL MESTIZAJE ESTÉTICO ENTRE TONANTZINTLA DE CHOLULA Y EL ROSARIO DE PUEBLA

Los diseños de los artistas criollos poblanos habrían sido mantenidos y reinventados al ser aplicados en los estucos por los artesanos indígenas, según las tradiciones locales para homenajear a la Virgen. Eso ocurre especialmente en la miríada de cabezas de ángeles que se entrelazan con flores, apuntando un diferencial con el Rosario de Puebla, en la cual los entrelazados de ramajes predominan sin las flores y destacan las alegorías circunscritas en los marcos.<sup>88</sup>

La dificultad en distinguir las esculturas de los santos y alegorías entre la abundante ornamentación direcciona a descubrir el programa teológico mariológico. Son programas similares en la capilla de Puebla y la iglesia de Cholula; el Rosario se distingue por las invocaciones o práctica dominica del rezo del rosario con sus misterios –gozosos y gloriosos–; en Santa María Tonantzintla, la Virgen ocupa “el lugar de nuestra madrecita”.

Si en el Rosario los tres tramos de las bóvedas de la nave reciben a los fieles con las alegorías de las virtudes –Fe, Esperanza y Caridad– y en las paredes laterales pinturas de los misterios, en Santa María (con los tres tramos de las bóvedas adicionados en el final del siglo XVIII y altares en el XIX), es la paloma del Espíritu Santo que señala para el ciprés de la Inmaculada, seguido del emblema de María, y en las paredes laterales están san Francisco de Asís, protector de la naturaleza (homenaje a la primera orden religiosa instalada en Cholula) y san Nicolás de Tolentino, agustino invocado como protector de las almas del purgatorio, en el coro alto junto al Cristo frente a la cruz. Todavía en el coro, lejos de los ojos de los fieles, hay un medallón de la Virgen con el Niño siendo distraído por angelitos músicos tocando bajo viola de braccio, la flauta, el laúd, el bajoncillo, la trompa.<sup>89</sup> San Cristóbal, la figura mítica que transportó al Niño Dios en su espalda, está en la pared detrás del coro, tradición de esta representación en las catedrales españolas y mexicanas. Las invocaciones de las letanías marianas ocurren con Fuente de Huertos, Pozo de Aguas Vivas y Casa de Loreto. Otras

invocaciones, como ocurre en el Rosario, son Palma de Cades, Espejo sin Mancha, Cedro del Líbano, Puerta del Cielo y las repeticiones de Fuente de Huertos y Pozo de Aguas Vivas, en los arcos del crucero.

La cúpula de Tonantzintla (Figura 15) tiene semejanza con la del Rosario de Puebla (Figura 16), en la forma octogonal, pero distinta en la estructura, con tambor duplo y gran cantidad de ventanas que permiten la entrada de la luz ofreciendo amplia luminosidad, que enaltece el dorado. En Santa María, la penumbra crea un aire de misterio mezclando los colores con los blancos de los estucos de ribetes dorados. Si en el Rosario de Puebla el aura resplandece, en Santa María se aterciopela y acoge. Se identifica el programa teológico en ambas como compatibles,<sup>90</sup> fijando el punto de partida en la paloma del Espíritu Santo, que mira a la Inmaculada en el ciprés descentralizado para el ábside y no en el centro del cimborrio como en el Rosario. Aquí, el resplandor del sol es menor, pero Pedro Rojas señala la presencia de un ángel diferenciado, en medio del delirio de ángeles, por la extensa cabellera, que sería el arcángel Gabriel, intermediario en la concepción de la Inmaculada.<sup>91</sup>

90. Es el mismo programa iconográfico de la Anunciación.

91. *Ibid.*

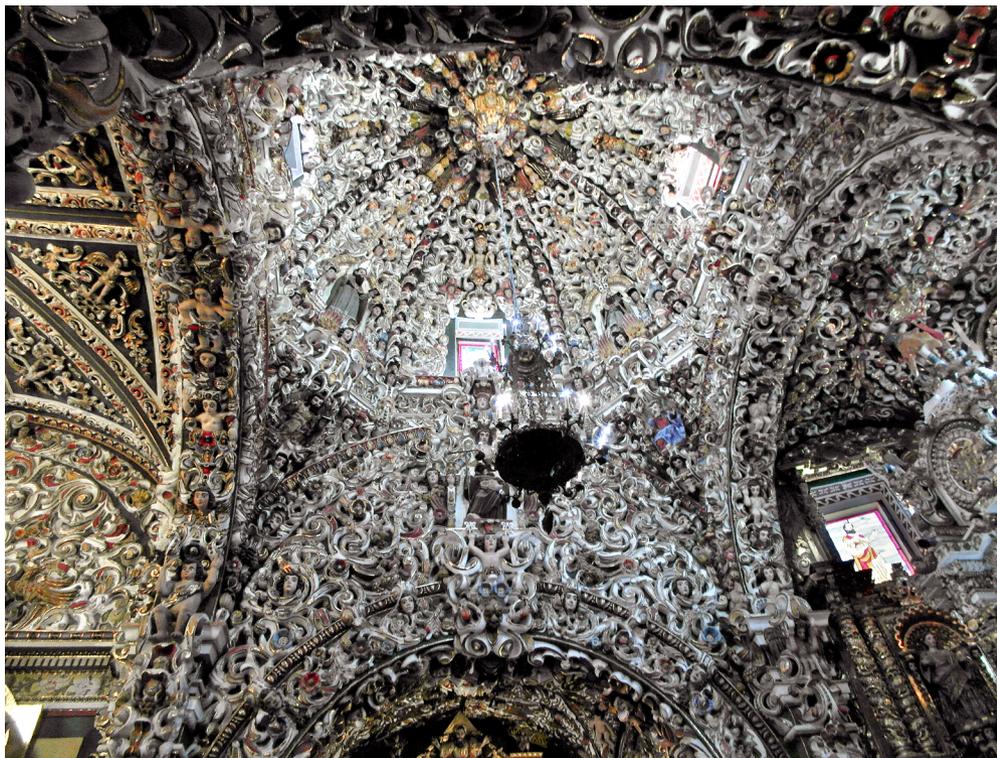


Figura 15 – Cúpula de Tonantzintla de Cholula. Foto: de los autores, 2017.



Figura 16 – Cúpula del Rosario de Puebla. Foto: de los autores, 2019.

La posición de los evangelistas y doctores de la Iglesia alrededor del octágono sigue la tradición de las iglesias con presencia de sacramento, que no es el caso de Tonantzintla, por tratarse de una iglesia rural en su origen. En el Rosario de Puebla, los dones de María son presentados por figuras andróginas contiguas a santas, mártires y coro de vírgenes. En Santa María hay una triangulación entre el Espíritu Santo, el Padre Eterno y el Hijo Salvador del Mundo (en las bóvedas de los cruceros), vueltos hacia el ciprés de la Inmaculada, simulando su integración con el misterio de la Santísima Trinidad, como evoca la gran pintura de la Glorificación de la capilla del Rosario.

En Puebla, los santos dominicos están sobre el ciprés de la Virgen del Rosario, en Tonantzintla están distribuidos principalmente en los nichos del retablo mayor. Curiosamente, son más santos jesuitas que dominicos, como las esculturas de san Estanislao de Kostka, san Luis Gonzaga y los relieves en madera de san Francisco Javier y san Francisco de Borja. De los franciscanos son esculturas en madera de san Diego de Alcalá, san Antonio de Padua, san Bernardino de Siena y san Francisco. En el nicho central, está san Juan Nepomuceno, mártir de la confesión, y arriba de él hay una escultura del Niño Dios bendiciendo el mundo, semejante a la posición en el Rosario. Por los aumentos y los largos periodos de la ornamentación, los apóstoles obtuvieron esculturas también en el retablo barroco entre los estípites, obra de hechura que rivaliza con la del Rosario de Puebla.

En el transepto, en la parte superior de los altares de los brazos del crucero, la cúpula es la expresión máxima del arte indígena, ejecutada en estuco multi color

y dorado. Ocho relieves imitando columnas la dividen evocando los siete días de la crianza de Dios y el octavo reservado para aquellos artesanos que se atrevieron a ejecutar en los cielos una selva creativa, simbólica, sin distinguir las figuras de los invasores y de los conquistados, claro artefacto de mestizaje artístico (Figura 15). Esta expresión del arte popular nos hace imaginar otro mundo pleno de imágenes coloridas, doradas, inocentes, donde impera la fantasía y lo fantástico prehispánico mezclado con la teología occidental. Según Lezama Lima, en la influencia americana lo predominante es el espacio gnóstico, abierto, donde la mezcla con el espíritu invasor se identifica por la inmediata comprensión de la mirada.<sup>92</sup>

La mirada de rostros de angelitos de rasgos indígenas y la infinidad de flores son algunas de las grandes diferencias entre Santa María Tonantzintla y Rosario de Puebla. Pedro Rojas dedica un análisis especial al tema; para él, en Tonantzintla, la glorificación de la Virgen adquirió características especiales por haber reunido el diseño apoteósico de tipo criollo y el grupo de motivos y formas muy próximas a la realidad de la vida del culto popular indígena; dice que el autor de los diseños los supo compatibilizar magistralmente con la mentalidad y las realidades de los vecinos de Tonantzintla. “Es el caso muy notorio de semejanza entre los niños y las flores que abundan en los añosos estucos del templo, con las niñitas y las flores que ofrecen, durante el mes de mayo, a la Virgen María; ellas vestidas de blanco, morenitas, inocentes [...] El gran concierto de formas y figuras constituye una ofrenda perene de la comunidad campesina del lugar a su santa patrona, la Inmaculada Virgen María”.<sup>93</sup>

Justino Fernández es categórico al argumentar sobre el templo de Cholula:

penetrar en el interior es hundirse en la selva más extraordinaria creada por el hombre. La profusa ornamentación y su carácter es lo que hace la maravilla; no obstante, las líneas estructurales del templo están conservadas y en la nave hasta subrayadas, pero en el cruce-ro casi desaparecen bajo los alamares y la hojarasca, de donde brotan angelillos, querubines, mascarones y muchas figuras; algunas están tocadas con yelmos y plumas multicolores, otras tienen sus trajes policromados y curiosas expresiones en sus caras; querubines y angelillos tienen ojos enormes, repintados, bien abiertos, absortos [...] *Si en alguna parte el gusto mestizo se ha dado vuelo es en Tonantzintla*, pues allí el candor, la ingenuidad, la gracia y un sabio sentido artístico se explayaron por medio de colores brillantes, deoros refulgentes y formas libres, sentidas, inventadas [...] *Y todo eso produce un monumento excepcional, en el que se vienen a unir viejas tradiciones indígenas y occidentales, para dar una verdadera creación.*<sup>94</sup>

Los sincretismos religioso, cultural y estético operados desde la filosofía de dos civilizaciones –europea y prehispánica– permitieron a los indígenas enaltecer

92. Cf. Lezama Lima, op. cit.

93. Rojas, op. cit., p. 72.

94. Fernández (2009, p. 178).

95. Ver en Rocha Penna (2022) como el fenómeno religioso de las virgenes y la mujer indígena convergieron: la *gran madre* (Guadalupe, mediadora entre las cosmovisiones religiosas encontradas) y la mujer indígena “puente” entre las culturas autóctonas y los invasores; para la autora, las deidades indígenas masculinas sufrieron una derrota que fracturó el alma mexicana, quedando, en gran medida, la parte femenina de sus tradiciones.

96. Cf. Mignolo (2007), Costa y Moncada, op. cit.

97. Ver en Souza (2019) el debate sobre los usos del territorio en el contexto de su modernización histórica, incompleta y desigual.

98. Gruzinski (2001, p. 54).

99. Santamaría Delgado (2007, p. 199).

a sus mitos o creencias apoderándose del barroco que, en su esencia europea, tenía la misión de controlar y persuadir; en tierras americanas, dichos sincretismos concretaron la *decolonialidad originaria* por el continuo existencial de expresiones ancestrales y cosmogonías indígenas perduradas en el mestizaje estético gestado en el encuentro de las *madres del Viejo y del Nuevo Mundo*.<sup>95</sup> Eso expresa lo que Walter Mignolo ha enfatizado que vivió América Latina, entre los siglos XVI y XVIII y por la *diferencia colonial*, una simulación de barroco para la élite española y una expresión de furia e impulsos decolonizantes para los mestizos e indígenas;<sup>96</sup> significa la propia *decolonialidad originaria* revelada en yesos, colores, flores, frutos, mascarones y rostros de niños con rasgos indígenas, una estética barroca mestiza que debería asegurar los usos del territorio<sup>97</sup> o la defensa de la vida de sujetos subalternizados en la Conquista.

El resplandor y la singularidad de la estética barroca descrita sobre Tonantzintla son *atributos* mestizos de *tributos* a Dios y a los dioses, por la re-existencia indígena; el prejuicio académico-epistémico tiende a rechazar esta tesis, en defensa de un purismo de pensamiento sobre la estética barroca que, en sí, refuerza la colonialidad y la perpetuación de las múltiples formas de violencia sobre los pueblos originarios que siguen siendo barbarizados. Además, vale recordar a Serge Gruzinski, cuando alerta sobre intelectuales que eligen trabajar conjuntos de ideas monolíticas y estereotipadas, en vez de espacios intermedios; “evocan la existencia de una ‘América Barroca’ o una ‘economía del Antiguo Régimen’ [...] como si hubiera realidades homogéneas y coherentes, de las cuales solo restase establecer características originales”.<sup>98</sup>

Así, es imperioso que los científicos sociales reexaminen sus críticas y categorías analíticas condicionantes y limitantes de la investigación y comprensión del mundo, a la luz de la realidad empírica (procesual), las experiencias comunitarias (ancestrales), sus mezclas e intercambios estéticos, pues el mestizaje artístico en América Latina también corresponde a un proceso político y cultural situado, reflejado en el territorio.

#### TONANTZINTLA, TRIBUTOS DE LA ‘DECOLONIALIDAD ORIGINARIA’. PALABRAS FINALES.

Cuando “el conocimiento que produce el hombre blanco es generalmente calificado como ‘científico’, ‘objetivo’ y ‘racional’, mientras que aquel producido por hombres de color (o mujeres) es ‘mágico’, ‘subjetivo’ e ‘irracional’”,<sup>99</sup> el enfoque decolonial ayuda a cuestionar la tesis eurocéntrica de la pureza y

objetividad científica absoluta advenida de la Ilustración y los doctrinarios del saber artístico y cultural han tenido que remodelar sus criterios metódicos y a situar el saber. Aquellos científicos sociales y los estudiosos del arte que demuestran cierto prejuicios epistémicos y raciales en sus intentos por blanquear las tradiciones artísticas pierden la oportunidad de acceder a las epistemes producidas en lo cotidiano y por los pueblos, como se revela en Tonantzintla, con su mestizaje barroco y revelación de la decolonialidad originaria.

Esa relativa libertad barroca explica el poder del mito en la subsistencia indígena en México, originado en la memoria sobre el paraíso natural y espiritual, en el Tlalocan trasladado. Tonantzintla, por medio de una estética barroca mestiza –que el clero y la élite política criolla toleraron y asimilaron–, deja el mensaje de valor espiritual y real de la naturaleza ante el desarrollo moderno-capitalista europeo en las Américas. Los constructores del templo amalgamaron el sentido apocalíptico de la serpiente, el diablo, pisada por la Inmaculada Concepción, como defiende Antonio Rubial, y su poderoso símbolo cósmico mesoamericano, de fecundidad y renovación, como alude Francisco de la Maza. El mestizaje en el barroco mexicano se acerca a la capacidad indígena andina de confrontar al proyecto o conquista visual española, reproduciendo objetos (queros –artefactos utilizados en rituales y discursos sociopolíticos incas– y varias imágenes) a partir de una memoria de los significantes visuales, en lugares que seguían representados por dibujos bajo la opresión colonialista.<sup>100</sup>

Tonantzintla es objeto de una decolonialidad originaria, pues expone aquello que la Conquista aniquilaba: la naturaleza natural (mítica y real) y la naturaleza humana (paradisíaca y terrenal), mediante la grave crisis del mundo moderno que aflige la dinámica ambivalente de la vida social: el trabajo y el disfrute en torno del valor de uso y la reproducción de riquezas o excedentes de intercambio, renunciando a la conservación de los territorios con la auténtica vida que los anima. El proceso decolonial implica acción por parte del colonizado, liberación y libertad individual y grupal, en el ámbito estético, filosófico y productivo.<sup>101</sup>

La mirada monolítica del barroco y prejuiciosa del arte popular e indígena podrá tratar Tonantzintla como la pura permisividad española católica en la colonia pagana, o restricta al arte popular.<sup>102</sup> Pero denota la testarudez y subversión indígena y mestiza que confronta la Conquista, su derivada colonialidad y embriones de la modernización territorial en el continente, desde la emergencia del colonialismo en estas tierras, siendo solamente una en la infinitud de casos latinoamericanos. Los símbolos prehispánicos de Tonantzintla llevan signos del sincretismo resultante de una larga expropiación generadora de una mentalidad

100. Cf. Cummins (2004).

101. Cf. Maldonado Torres, op. cit.

102. Fernández (1990, p. 23) y Gasparini (1996, p. 143-169) forman parte de esa crítica. Para el primero “pienso que no obstante todo lo atractivo y revelador que sea el mejor arte popular –pensemos Santa María Tonantzintla–, sus bellezas nunca sobrepasarán las de lo mejor del arte –pensemos en Tepotzotlán–, funcionando en plena conciencia histórica”. Dice el segundo, “parto de la premisa que sólo pueden ser considerados centros de irradiación cultural las ciudades en las cuales se han dado o se dan impulsos creadores autónomos y ejemplares. Por ejemplo, Roma y Florencia [...]; en cambio, las ciudades americanas del período colonial, por su misma condición de coloniales, regidas por un sistema de inevitable dependencia, no tuvieron la posibilidad de producir expresiones artísticas autónomas y autóctonas.”

103. Cf. Costa y Moncada, op. cit.

104. Zamora (2007, p. 220-221).

105. *Ibid.*, p. 330-331.

106. Lezama Lima, op. cit. profundiza en este cuestionamiento. Para Chiampi (1989, p. 127), "lo que Lezama Lima aporta como elemento de contramodernidad [que leemos como contraconquista] [...] es una acumulación y síntesis de las experiencias de la alta modernidad [...] Barroco que, en síntesis, señala nuestro verdadero origen en la historia occidental".

107. León Portilla (2011, p. 23).

conventual y monástica (de una sociedad circumspecta, en el ámbito del condicionamiento barroco del territorio),<sup>103</sup> pero también cosmogónica, mítica y revanchista hasta el presente (por obra de imágenes o representaciones estéticas del re-existir desde el arte). Por ello, para comprender imágenes artísticas del pasado mítico es necesario volver la mirada hacia el tiempo de lo arquetípico, que es capaz de conciliar el futuro y el pasado, y de hacernos vivir hoy esa conciliación; "hay que superar el presente hueco y experimentar un presente pleromático (como el de los gnósticos o el de los místicos cristianos)".<sup>104</sup>

Tonantzintla de Cholula ha protegido los ídolos (ignorados por los españoles en el Rosario); el Rosario de Puebla ha protagonizado las imágenes (mestizadas por los indígenas en Tonantzintla). F. Zamora explica que, en términos europeos, la imagen recibe la mirada, representa o se refiere a algo que no es ella, pues está en otro lado, en otro tiempo; las figuras que, en vez de ser vistas por nosotros nos miran para interactuar con ellas son los ídolos, que presentan las cosas del mundo y las entidades divinas; "una de las diferencias cruciales entre el ídolo y la imagen es que el primero no es un medio para un fin [...], sino que es un fin en sí mismo. ¿Por qué? Porque no es una representación, sino una presencia".<sup>105</sup> Por ello, la distinción entre los ídolos (paganos) y las imágenes (sagradas) refuerza la estrategia colonial de calificar la actitud de los sujetos frente a los objetos de culto, siendo los primeros inferiores o primitivos, los segundos, superiores y civilizados.

¿El valor estético y social de Tonantzintla no sería el de señalar el soportar, el denunciar y el durar, impetuosa y creativamente, en el sometimiento? ¿No sería ella la contra-racionalidad de la violenta mentalidad fundadora (imaginario y acto ibérico de fundar ciudades sobre la nada) y testimonio del duradero ethos barroco (conducta de vivir la contradicción para superarla, en su caso, mediante la estética artística católico-mítico-mestiza)? ¿Expresión concreta del barroco, no de la Contra-Reforma sino de la Contra-Conquista?<sup>106</sup> En cuanto tenga sentido, no desaparecerá el mito, pues proporciona esperanza y estimula la praxis de los pueblos originarios. "Quetzalcóatl sabía que, en el oriente, en la región de la luz, más allá de las aguas inmensas, estaba precisamente el país del color negro y rojo, *Tlilan, Tlapallan*, la región de la sabiduría. Avanzando por esa región, podría tal vez superarse el mundo de lo transitorio, amenazado siempre por la muerte y la destrucción".<sup>107</sup>

Tonantzintla resulta de la reversión hispánica de este mito, haciéndolo realidad, de donde viene su decolonialidad originaria, pauta en una praxis estética local que hasta hoy lo denuncia, como en muchos otros sitios por investigar en América Latina. La adaptación extraordinaria de sus artesanos indígenas dependió de las calidades alegóricas de las formas híbridas; calidades propias del movimiento intrínseco a la estética barroca mestiza. Si las leyes de Dios (y de

los dioses) están grabadas en la conciencia,<sup>108</sup> es innegable que ambos templos buscan avivar en los sujetos, por sus estéticas singulares exuberante, dichas leyes.

Finalmente, es importante decir que las designaciones de arte barroco característico del período colonial latinoamericano, que afecta a todas las artes, incluida la escultura en la arquitectura, con el único propósito de categorizar son, en la mayoría de los casos, de conceptos eurocéntricos del arte mestizo, sin darse cuenta que la riqueza de la expresión barroca es, sobre todo, el mestizaje de creencias, deseos, posibilidades y saberes.<sup>109</sup> Las manifestaciones mestizas incorporan diferencias de materiales, climas, funciones, culturas y territorios tensionados entre el poder temporal y espiritual, la materialidad y el mito, la presencia terrena del rey y la omnipotencia del Dios cristiano y los dioses paganos.

108. Cf. Kardec (2017).

109. Cf. Tirapeli, *op. cit.*

## REFERENCIAS

### LIBROS, ARTÍCULOS Y TESIS

ALBÁN ACHINTE, Adolfo. Artistas indígenas y afrocolombianos, las memorias y las cosmovisiones: estéticas de la re-existencia. *In: PALERMO, Zulma (org.). Arte y estética en la encrucijada decolonial.* Buenos Aires: Del Signo, 2009. p. 83-112.

AVERINI, Riccardo. Tropicalidade do barroco. *In: ÁVILA, Affonso (org.). Barroco: teoria e análise.* Belo Horizonte: Perspectiva, 1997. p. 23-29.

BARGELLINI, Clara. *La arquitectura de la plata: Iglesias monumentales del centro-norte de México (1640-1750).* Ciudad de México: UNAM-Turner Libres, 1991.

BAYÓN, Damián; GASPARINI, Paolo. *Panorámica de la arquitectura latinoamericana.* Barcelona: Blume, 1977.

BERNARDINO, Joase; GROSGOUEL, Ramón. Decolonialidade e perspectiva negra. *Sociedade e Estado*, Brasília, DF, v. 31, n. 1, p. 15-24, 2016.

CASO, Antonio. El paraíso terrenal en Teotihuacán. *In: GLOCKNER, Julio (org.). Mirando el paraíso.* Puebla: Universidad Autónoma de Puebla, 2011. p. 21-30.

CHIAMPI, Irlemar. O moderno e o contramoderno: a metáfora neobarroca de José Lezama Lima. *Revista USP*, São Paulo, n. 1, p. 121-129, 1989.

CORTÉS ROCHA, Xavier. *El clasicismo en la arquitectura mexicana.* Ciudad de México: UNAM, 2007.

COSTA, Everaldo Batista da. Patrimonio-territorial y territorio de excepción en América Latina, conceptos decoloniales y praxis. *Revista Geográfica Venezolana*, Mérida, v. 62, n. 1, p. 1-32, 2021.

COSTA, Everaldo Batista da; MONCADA, José Omar. Decolonialidad originaria latinoamericana y condicionamiento barroco del territorio novohispano: conventos, presidios y pueblos de indios. *Cuadernos de Geografía, Revista Colombiana de Geografía*, Bogotá, v. 30, n. 1, p. 3-24, 2021.

CUMMINS, Thomas. *El brindis con el Inca.* Lima: Centro de Producción Fondo Cultural-UNMSM, 2004.

DE LA MAZA, Francisco. El Tlalocan pagano de Teotihuacán y el Tlalocan cristiano de Tonantzintla. *In: GLOCKNER, Julio (Org.). Mirando el paraíso.* Puebla: Universidad Autónoma de Puebla, 2011a. p. 13-21.

DE LA MAZA, Francisco. La decoración simbólica de la Capilla del Rosario de Puebla. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Ciudad de México, v. 23, n. 6, p. 5-29, 2012.

DE LA MAZA, Francisco. Tonantzintla, paraíso. In: GLOCKNER, Julio (org.). *Mirando el paraíso*. Puebla: Universidad Autónoma de Puebla, 2011b. p. 31-38.

DURÁN, Daniel. *La Capilla del Rosario*. Puebla: Ediciones de la Sociedad Acción Pro-Puebla, 1938.

DUSSEL, Enrique. La filosofía de algunos pueblos originarios. In: DUSSEL, Enrique (org.). *El pensamiento filosófico latinoamericano, del Caribe y "latino", 1300-2000*. Ciudad de México: Siglo XXI, 2011. p. 15-20.

DUSSEL, Enrique. Transmodernidade e interculturalidade: interpretação a partir da filosofia da libertação. *Sociedade e Estado*, Brasília, DF, v. 31, n. 1, p. 51-76, 2016.

ECHEVERRÍA, Bolívar. *La modernidad de lo barroco*. Ciudad de México: Era, 2000.

FERNÁNDEZ CONTRERAS, Raymundo. Arquitectura conventual en el siglo XVI. In: ASTORGA, Carlos (Org.). *Historia de la arquitectura en México: época virreinal*. Ciudad de México: UNAM, 2009. p. 34-78.

FERNÁNDEZ, Justino. *Arte mexicano*. Ciudad de México: Porrúa, 2009.

FERNÁNDEZ, Justino. *Estética del arte mexicano, Coatlicue: el retablo de los reyes*. Ciudad de México: UNAM, 1990.

GASPARINI, Graziano. A arquitetura barroca latinoamericana: uma persuasiva retórica provincial. In: ÁVILA, Affonso (org.). *Barroco: teoria e análise*. Belo Horizonte: Perspectiva, 1997. p. 43-56.

GASPARINI, Graziano. Significado presente de la arquitectura del pasado. In: SEGRE, Roberto (org.). *América Latina en su arquitectura*. Ciudad de México: Siglo XXI, 1996. p. 143-169.

GISBERT, Teresa. *El paraíso de los pájaros parlantes: la imagen del otro en la cultura andina*. La Paz: Plural, 1999.

GLOCKNER, Julio. *El paraíso barroco de Santa María Tonantzintla*. Puebla: Universidad Autónoma de Puebla, 2016.

GLOCKNER, Julio. *Mirando el paraíso*. Puebla: Universidad Autónoma de Puebla, 2011.

GONZÁLEZ GALVÁN, Manuel. Influencia, por selección, de América en su arte colonial. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Ciudad de México, v. 13, n. 1, p. 12-58, 1982.

GONZÁLEZ GALVÁN, Manuel. Tonantzin coronada en el Tlalocan. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Ciudad de México, v. 12, n. 48, p. 47-61, 1978.

GOROZPE, Diego de. *Octava maravilla del Nuevo Mundo en la gran Capilla del Rosario*. Puebla: Junta de Mejoramiento Moral, Cívico y Material del Municipio de Puebla, 1985.

GRUZINSKI, Serge. *O pensamento mestiço*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GRUZINSKI, Serge. Un tocotín mestizo de español y mexicano: mestizajes barrocos en la Ciudad de México. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Condorcet, p. 1-12, 2005.

GUTIÉRREZ, Ramón. El barroco, integración, síntesis y modernidad en la cultura americana. In: MIGLIACCIO, Luciano; MARTINS, Renata (org.). *No embalo da rede: trocas culturais, história e geografia artística do barroco na América Portuguesa*. Sevilla: Universo Barroco Ibero-americano, 2020. p. 25-36.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *O belo na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

KARDEC, Allan. *O Livro dos espíritos*. Brasília, DF: FEB, 2017.

KATZEW, Ilona. *La pintura de castas: representaciones raciales en el México de siglo XVIII*. Madrid: Turner, 2004.

LEÓN PORTILLA, Miguel. La filosofía náhuatl. In: DUSSEL, Enrique (org.). *El pensamiento filosófico latinoamericano, del Caribe y "latino", 1300-2000*. Ciudad de México: Siglo XXI, 2011. p. 21-26.

LEZAMA LIMA, José. *La expresión americana*. Madrid: Alianza, 1969.

LORETO LÓPEZ, Rosalva. *La ciudad como paisaje, historia urbana y patrimonio edificado de Puebla*. Ciudad de México: EYC, 2014.

MALDONADO TORRES, Nelson. El pensamiento filosófico del giro descolonizador. In: DUSSEL, Enrique (org.). *El pensamiento filosófico latinoamericano, del Caribe y "latino", 1300-2000*. Ciudad de México: Siglo XXI, 2011. p. 683-697.

MANRIQUE CASTAÑEDA, Jorge. A formação da arquitetura barroca americana. In: ÁVILA, Affonso (org.). *Barroco: teoria e análise*. Belo Horizonte: Perspectiva, 1997. p. 173-178.

MEDEL, José. *La Capilla del Rosario*. Puebla: Puebla, 1940.

MIGNOLO, Walter. El pensamiento decolonial, desprendimiento y apertura. In: DUSSEL, Enrique (org.). *El pensamiento filosófico latinoamericano, del Caribe y "latino", 1300-2000*. Ciudad de México: Siglo XXI, 2011. p. 659-672.

MIGNOLO, Walter. *La idea de América Latina: la herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Gecisa, 2007.

PEINADOR PRIMO, Antonino. *Visita a la Capilla del Rosario*. Ciudad de México: Koinonia, 2010.

RAMOS, Samuel. ¿Qué es la estética? *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Ciudad de México, v. 1, n. 2, p. 1-5, 2012.

RIVERA DOMÍNGUEZ, Ligia. El cosmos como modelo del cuerpo de Santa María Tonantzín. *In: GLOCKNER, Julio (org.). Mirando el paraíso*. Puebla: Universidad Autónoma de Puebla, 2011. p. 127-155.

ROCHA PENNA, Maria de Nazaré. Geografía sagrada indígena, mestizaje barroco y epifanías de María en la Nueva España. *PatryTer*, Brasília, DF, v. 5, n. 9, p. 17-33, 2022.

ROJAS, Pedro. *Tonantzintla*. Ciudad de México: UNAM, 1978.

ROMERO, José Luis. *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.

RUBIAL GARCÍA, Antonio. *Domus Aurea: la Capilla del Rosario de Puebla: un programa iconográfico de la contrarreforma*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 1990.

RUBIAL GARCÍA, Antonio. *La santidad controvertida: hagiografía y conciencia criolla alrededor de los venerables no canonizados de Nueva España*. Ciudad de México: UNAM, 1999.

RUBIAL GARCÍA, Antonio. *Santa María Tonantzintla, un pueblo, un templo*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 1991.

SANTAMARÍA DELGADO, Carolina. El bambuco y los saberes mestizos: academia y colonialidad del poder en los estudios musicales latinoamericanos. *In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSFUGUEL, Ramón (org.). El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Universidad Central, 2007. p. 195-216.

SANTOS, Milton. Sociedade e espaço: a formação social como teoria e como método. *Boletim Paulista de Geografia*, São Paulo, n. 54, p. 81-99, 1977.

SOUZA, Maria Adelia Aparecida. Territorio usado, rugosidades e patrimonio cultural: ensaio geográfico sobre o espaço banal. *PatryTer*, Brasília, DF, v. 2, n. 4, p. 1-17, 2019.

TIRAPELI, Percival. *Patrimônio colonial latino-americano*. São Paulo: Sesc, 2018.

VARGAS LUGO, Elisa. Recordando a Francisco de la Maza. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Ciudad de México, v. 26 n. 84, p. 189-204, 2012.

VÁZQUEZ, Elena. *Distribución geográfica del Arzobispado de México, Provincia de Chalco (siglo XVI)*. Ciudad de México: Jus, 1968.

VÁZQUEZ, Elena. *Distribución geográfica y organización de las órdenes religiosas en la Nueva España [siglo XVI]*. México: UNAM, 1965.

ZAMORA, Fernando. *Filosofía de la imagen*. Ciudad de México: UNAM, 2007.

ZEA, Leopoldo. *Filosofía de la historia americana*. Ciudad de México: UNAM, 2015.

Artículo presentado el: 23/11/2021. Aprobado: 30/05/2022.



All the contents of this journal, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution License