

El arte moderno que comenzó en Nueva España: una lectura de *Muerte súbita*, de Álvaro Enrigue

ISAAC MAGAÑA G. CANTÓN

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

A finales de 1590, Michelangelo Merisi da Caravaggio pintó la *Canestra di frutta*, única naturaleza muerta del artista. El cuadro, que desde un principio perteneció a Federico Borromeo, arzobispo de Milán que vivió en Roma entre 1585 y 1601, es la representación de un cesto con frutas —un par de higos, uvas, un melocotón, una manzana, un durazno y una pera— en el temprano proceso de putrefacción. Más allá de las frutas, no hay nada: como en la mayoría de los cuadros de Caravaggio, el fondo es monocromático. En este caso, un dorado que, a decir de Adrienne von Lates y Andrew Graham-Dixon, estudiosos de la pintura del lombardo, debió terminar de pintar *in situ* con la intención de crear continuidad entre los colores de la pared y el cuadro; esto lo sabemos a razón de un inventario temprano que sugiere que el cuadro estuvo colgado en lo alto de la pared, sin marco (120-121 y 134-135).

En *Muerte súbita* (2013), Álvaro Enrigue utiliza este hecho como el punto de convergencia de una serie plausible de eventos que situarían la revolución del arte detonada por Caravaggio como deudora del arte mesoamericano (más específicamente, el plumario); en contraste con las versiones tradicionales de la historiografía que explican

dicha revolución en tanto evolución de los procesos artísticos y creativos al interior de Europa (Gombrich, Barasch). Lo que en *Muerte súbita* se sugiere es que, durante su visita al palacio de Federico Borromeo para darle los toques finales al mentado fondo de la *Canestra*, el pintor lombardo se encontró —acaso por accidente— con una mitra de plumas iridiscentes que habría llegado primero a Milán y luego a Roma vía los arzobispos Carlo y Federico Borromeo.

De acuerdo con la imaginación de la novela, dicha mitra —que Caravaggio encuentra en la oficina de Federico Borromeo en Roma y que hoy se conserva en el Museo del Duomo, en Milán— es responsable de las técnicas de iluminación utilizadas por el pintor lombardo y, en consecuencia, de una larga tradición de artistas que a lo largo de la historia se han servido de los hallazgos de Caravaggio para expresar sus intuiciones. En otras palabras, si tomamos la conjetura promovida por *Muerte súbita* como cierta, sería posible afirmar que la revolución del arte moderno occidental comienza en Nueva España, en los talleres amantecas instalados en las inmediaciones del lago de Pátzcuaro, y a razón de una técnica pictórica mesoamericana.

La conjetura es productiva y francamente genial: con sus iridiscentes brillos y dramáticos contrastes asentados sobre fondos oscuros, el arte plumario hace pensar sin duda en el así llamado *chiaroscuro* desarrollado y perfeccionado en Europa entre los siglos xvi y xvii. En su novela, Enrígue toma varios acasos de la historia y los pone a circular, a manera de ficción, como una teoría de la evolución del arte. En el camino, nos hace pensar qué sería la historia del arte hoy si el arte plumario se pensara menos como una expresión artística local y más como la piedra fundacional de la revolución del color del arte occidental, el *sine qua non* para el arte moderno como lo conocemos en la actualidad.

Dicho esto, es importante aclarar lo siguiente: si bien la mayoría de los hechos convocados por Enrígue para construir su entramado tienen un respaldo histórico (piezas de arte plumario novohispano llegaron en grandes cantidades a Europa, una mitra de plumas con una representación de la crucifixión y la *Misa*

de San Gregorio estaba en propiedad de la familia Borromeo, los Borromeo poseyeron la *Canestra* de Caravaggio, Caravaggio visitó el palacio de Federico Borromeo cuando este vivió en Roma, etcétera), probar la *veracidad* de las conexiones no es, no obstante, del interés de la novela ni de este capítulo. Para los fines de esta investigación, lo que importa es explorar las posibilidades que abre la ficción para indagar en los baches y rincones de la historia. ¿Miró Caravaggio alguna vez arte plumario? ¿Pudo este haber influido en su aproximación al color? La respuesta está en el aire —silencio, una posibilidad. La ficción llena los agujeros de la historia, visita los archivos en su instante de peligro: reimagina y reconceptualiza los documentos.

En esa dirección, el objetivo de este trabajo es explorar el potencial de los imaginarios narrativos para repensar los archivos coloniales y renacentistas. Dicho de otro modo, este capítulo se propone examinar los porqués de la ficción conjetural en tanto herramienta para visitar el pasado colonial y articularlo, no “como realmente fue”, sino “como pudo haber sido” dentro de los márgenes de lo posible (cf. Benjamin 40). ¿Qué es lo que produce la ficción contrafactual de Álvaro Enrígue? O bien, de forma más general: ¿qué horizontes y posibilidades abre —o cierra— para el presente y para el archivo su exploración desde una ficción que no busca recrearlo, sino reimaginarlo y plantear nuevas preguntas?

Con miras a desentrañar dichas razones, este capítulo recupera los episodios de *Muerte súbita* que aluden a la cadena de sucesos históricos que, en el universo imaginado de la novela, terminan conectando a Caravaggio con el arte plumario producido en Michoacán; y en consecuencia, poniendo en relación uno de los flujos más caudalosos y productivos del arte occidental con las formas y maneras de los artistas y artesanos indígenas de la Nueva España. De modo específico, este ensayo comienza revisando la fundación de comunidades utópicas a las afueras de la ciudad de México, en las inmediaciones del lago de Pátzcuaro; en tanto que es ahí donde Enrígue localiza la confección de las mitras de plumas que, de acuerdo con la novela, revoluciona-

ron el arte europeo. A continuación, examino el interés que las piezas plumarias despertaron entre los artistas y coleccionistas europeos, quienes, a decir de Alessandra Russo, vieron en este arte una posibilidad técnica y una síntesis espiritual (“Plumes of Sacrifice” 245-246, *The Untranslatable Image* 187-188). Para finalizar, indago brevemente en las relaciones formales entre el arte plumario y el *tenebrismo* de Caravaggio; relaciones a las que Enríque alude sin nombrar.

En su conjunto, esta exploración en tres movimientos del entramado construido por el autor nos permitirá avanzar consideraciones con respecto a los horizontes críticos que se abren al indagar en los archivos coloniales, no con el fin de contar los eventos de la historia como ocurrieron, sino con el objetivo de pensar los modos en que la ficción conjetural habilita una serie de reflexiones críticas inarticulables desde la historiografía; reflexiones que, en este caso, permiten pensar y reimaginar las interacciones entre el pasado colonial y el presente de América Latina. Aunque acaso, por sobre todo, nos permitirá revalorar las piezas plumarias que nos han legado los amantecas indígenas del siglo xvi —un arte que, independiente de su genealogía estética, merece ser repensado y celebrado.

Vasco de Quiroga, utopista

Vasco de Quiroga —jurista y futuro obispo de Michoacán— llegó a Nueva España a finales de 1530 para desempeñar el cargo de oidor de la Segunda Audiencia. Al poco tiempo de su llegada, fundó varios hospitales-pueblo a las afueras de la ciudad de México y Michoacán (Zavala 43, Lacas 67-82). Caso único, la fundación de estos pueblos siguieron prácticamente al dedillo las formas de organización social y política propuestas por Tomás Moro en *Utopía*; situación que en la novela se subraya con especial acento, puesto que es en estos pueblos donde el arte plumario alcanzó su definición mejor (Casas 161, Acosta 285).

Quiroga debió de leer la edición de 1518 de *Utopía*, edición en la que, por cierto, se reproduce el famoso grabado “vtopiae insvulae tabvula”, cuyos contornos recuerdan el famoso mapa de Tenochtitlán que se publicó en Núremberg en 1524. El libro le fue prestado por el obispo Juan Zumárraga, quien es probable que lo trajera consigo cuando se mudó a México en 1528. Dicha edición —en la actualidad resguardada en la Universidad de Texas— tiene copiosas notas de una mano distinta a la de Zumárraga, lo que hace pensar que fue el mismo Quiroga quien la apuntó con meticulosidad (Zavala 51-53). Sin embargo, independientemente de si la *marginalia* del libro fue agregada o no por el obispo de Michoacán, no cabe duda de que para el momento en el que se puso a fundar hospitales-pueblo, Quiroga ya estaba al tanto de los escritos de Moro. Y eso lo sabemos no solo gracias a que Quiroga cita el libro con apasionado fervor en su poderosa defensa de los indígenas de 1535 (*Información en Derecho* 199-203), sino también —o sobre todo— porque sus afamados *Sermones, reglas y ordenanzas para el gobierno de los hospitales de Santa Fe, México y Michoacán* toman evidente inspiración en varios pasajes de *Utopía*¹.

En la novela, la fundación de los hospitales-pueblo basados en *Utopía* está vinculada con la conservación, reactivación y reinención del arte plumario en Nueva España; lo que dicho sea de paso es perfectamente plausible de acuerdo con el relato de algunos historiadores (Arriaga Ochoa 53, Anders 18). En *Muerte súbita*, los poblados fundados por Quiroga se presentan como oasis que escapan a las lógicas coloniales, islas en las que la vida y culturas indígenas florecen sin la intromisión de los gobiernos novohispano y español (223). De forma más específica, lo que Enrique propone en su novela es que el perfeccionamiento del arte plumario en la región del lago de Pátzcuaro está relacionado

¹ Una comparación detallada entre las *Ordenanzas* y la *Utopía* aparece en Lacas 74-78.

con el hecho de que un día Vasco de Quiroga leyó *ingenua y literalmente* un libro de ficción como si este hubiese sido un *manual de instrucciones* y lo convirtió en un proyecto político-urbanístico (220-223)². Ingenuidad o no, lo cierto es que hoy y entonces el arte plumario producido en Michoacán ha sido el más prestigioso; así lo atestiguan, entre otros, fray Bartolomé de las Casas y el misionero jesuita José de Acosta, cuyas cuidadas impresiones del quehacer de los amantecas concluyen con frases que encomian el arte plumario de la región: “Los oficiales que en esta arte á todos los de aquella Nueva España exceden, son los de la provincia de Mechuacan” (161); “Hazense las mejores Imagenes de pluma en la prouincia de Mechoacan en el pueblo de Pascuaro” (285).

Para la fundación de los pueblos, o más específicamente, para la fundación de los talleres amantecas en los hospitales-pueblo a las afueras de la ciudad de México y Michoacán, Enríque conjetura un vínculo, en realidad imaginario, entre don Diego Alvarado Huanitzin —noble nahua, artista de las plumas y gobernador de México-Tenochtitlán entre 1537 y 1541— y Vasco de Quiroga. Dicho vínculo habría surgido cuando, durante su paso por la ciudad de México, Quiroga visitó San José de los Naturales (el colegio que fray Pedro de Gante fundó a su llegada a México y donde varios de los más hábiles artesanos de la época se educaron) y vio a Diego Huanitzin trabajando las plumas (232). En el entramado de la novela, la consecuencia de este encuentro es que, maravillado por la obra del amanteca, Quiroga invita a Diego Huanitzin y a su hijo a establecer un taller de plumas en el pueblo que planea fundar. Invitación que aceptan; pero entonces Huanitzin no solo funda un taller sino un pueblo amanteca entero, en el que, por cierto, se confecciona la mitra que hacia el final de la novela transformará el arte de Caravaggio para siempre (239-240, 244-248).

² Sobre si Vasco de Quiroga leyó ingenuamente (o no) la *Utopía*, de Tomás Moro, véase el artículo de Hermida Lazcano citado en la bibliografía.

A decir de fray Bartolomé de las Casas y fray Gerónimo de Mendieta, los talleres amantecas (re)fundados tras la llegada de los españoles eran sitios de alta exigencia donde la técnica para pintar con plumas no solo se continuó, sino que se refuncionalizó y perfeccionó (160-161, 405). En sus descripciones, ambos autores señalan, por ejemplo, la dedicación y el cuidado con el que los amantecas seleccionaban —entre las variadas aves de la región, que eran muchísimas— las plumas que iban a emplear en sus representaciones, para luego, con igual cuidado, asentarlas —ya fuera sobre lienzos de algodón o sobre tablas— y darles forma y rostro a las personas, animales y cosas que querían hacer aparecer con ellas. Sobre esto, las Casas escribe:

Si querian hacer un rostro de un hombre ó figura de otro animal ó otra cosa que hacer determinaban, y era menester pluma blanca, tomaban de la blanca; y si era menester verde, tomaban de la verde; y si colorada, colorada, y pegábanla con cierto engrudo muy sotilmente, de manera que para los ojos de un rostro de un hombre ó de animal donde se requirían poner blanco y negro y la niñilla del ojo, con la sotileza que un gran pintor con un delicado y sotilísimo pincel hacia la diferencia de las partes del ojo, aquello hacían y hacen ellos de pluma, y esto es cierto cosa maravillosa. Y dado que antes que los cristianos allí entrásemos hacían deste oficio y artes cosas perfectas y maravillosas, un árbol, una rosa, una yerba, una flor, un animal, un hombre, un ave, una chequita y delicatísima mariposa y un monte y una piedra ó peña, tan al propio que no era menos sino que se contrahacía una cosa viva, parecía que estaba viva (160).

Pronto, tras la llegada de los españoles al territorio americano, el arte plumario fue repensado y refuncionalizado; a partir de entonces las plumas quedaron al servicio de la imaginería cristiana. De acuerdo con Mendieta, testigo de primera mano de los proyectos educativos en la Nueva España, fue tras el encuentro de los indígenas con las estampas y grabados europeos

que las técnicas artísticas de los amantecas alcanzaron un nuevo nivel de complejidad . Al respecto, comenta que:

despues que vieron nuestras imágenes y cosas muy diferentes de las suyas, como en ellas han tenido larga materia de extender y avivar sus ingenios, es cosa maravillosa con cuánta perfeccion se ejercitan en aquella su subtil y para nosotros nueva arte, haciendo imágenes y retablos y otras cosas de sus manos, dignas de ser presentadas á príncipes y reyes y Sumos Pontífices (405).

Juicio compartido por el padre las Casas, quien en su *Apolo-gética* escribió prolija y extensamente sobre el trabajo con la iconografía que hacían los amantecas. Cito un fragmento:

despues que con la ida de los españoles vieron nuestras imágenes y nuestra cosas, tuvieron materia larga y eficacísima ocasion para mostrar bien la viveza de sus entendimientos, la limpieza y desocupacion de sus potencias ó sentidos interiores y exteriores y su mucha capacidad, porque como nuestras imágenes y retablos son grande y de diversas colores bien pintados, tuvieron lugar de más y mejor extenderse y ejercitarse y señalarse en aquella su tan sotil y nueva arte cuando nuestra cosas quieren sacar y contrahacer, y porque uno de los grandes primores que por ella en las cosas que obran hacen es poner la pluma de tal manera, que si hacen un dosel ó un manto ó vestidura ó otra cosa, mayormente larga ó grande, por una parte mirándola parece ser dorada, sin tener oro; por otra parece tornasol... Finalmente, imágenes y retablos y otras muchas cosas de las nuestras han hecho y hacen cada dia, de pluma, interponiendo también cosas de oro en sus convenientes lugares, que hacen la obra más vistosa y preciosa, que á todos los del mundo pueden poner en grande admiracion; y cierto, [sin] ningun encarecimiento, han hecho zaneas para casullas y capas, y velos ó mangas de cruces para las procesiones y para el servicio del culto divino y mitras para obispos, que si fueran de brocado de tres altos sobre muy rico carmesí, ó broslados con mucha riqueza de hilo de martillo con rubíes y esmeraldas y otras piedras preciosas, no fueran más hermosas ni más agradables a la vista (160-161).

El ejemplo más antiguo que se tiene del uso del arte plumario para representar imaginería cristiana es la *Misa de San Gregorio* (1539) —mosaico que, en calidad de gobernante de México-Tenochtitlán, Diego Huanitzin encargó a los estudiantes de la escuela de San José de los Naturales para entregar como obsequio al papa Paulo III (Russo, “A Contemporary Art from New Spain” 25). Con sus colores y contrastes e innovadora reinterpretación del modelo europeo original, la *Misa de San Gregorio* es una obra magna de la hibridación cultural y la imaginería indígena (Fitzpatrick Sifford 138, Wolf 81). Elaborada en respuesta a la bula papal de 1537, en la que se decretó que los indígenas eran “capaces de recibir la fe cristiana” y que no “debían ser reducidos a servidumbre”, la *Misa de San Gregorio* despliega —literalmente— sus plumas para mostrar la potencia creadora de los indígenas, que no se limitaron a comunicar su aceptación de la fe cristiana a través su arte, sino que exhibieron el poder de su inventiva: el mosaico es producto de una potente abstracción tanto técnica como imaginativa (Hernaiz 102, Russo, *The Untranslatable Image* 121, Estrada de Gerlero 303).

Y es que a pesar de aparentemente tomar como referencia el famoso grabado de Israel van Meckenem (c. 1490-1495), la *Misa de San Gregorio* está muy lejos de ser la pura reproducción de un grabado europeo utilizando una técnica indígena: se trata más bien de una reformulación de dos tradiciones que en la síntesis de su forma y contenido, expresa algo completamente nuevo. Por ejemplo, a diferencia del grabado de van Meckenem, donde la figura decorosa de Cristo se encuentra en el centro de una arquitectura gótica muy límpida y definida, el mosaico de plumas de 1539 muestra un Cristo sangrante y compungido en el centro de un vacío color azul fosfórico y rodeado de objetos que parecen como levitar a su alrededor (Estrada de Gerlero 302)³. Aún más:

³ Una comparación más detallada entre ambas representaciones de la *Misa de San Gregorio* la hago en el capítulo “Copias fallidas: pensamiento y creación en la periferia americana del siglo xvi” y en el artículo “Sobre el anacronismo;

a diferencia del grabado de van Meckenem, donde el sarcófago del que emerge Cristo está apenas ocupado por un cáliz, una Biblia, un par de velas y algunas vasijas, el mosaico de plumas está desbordado de objetos: además del cáliz, la Biblia y las velas, incluye dos piñas, una tiara papal y hasta el manto sagrado con tres dados encima. Así, a través de sus excesos y contrastes, la *Misa de San Gregorio* de 1539 se vuelve una evidente manifestación (muy temprana y americana, si se quiere) de lo que más tarde hemos de llamar “Barroco” —corriente artística y concepción del mundo que se consolida en Europa de la mano de, entre otros, Michelangelo Merisi da Caravaggio.

Pero volviendo a la novela. En *Muerte súbita*, Diego Huanitzin no es el gobernante de México-Tenochtitlán, sino un artista cercano a Vasco de Quiroga y miembro fundador de los hospitales-pueblo contruidos en las inmediaciones del lago de Pátzcuaro; y no manda a hacer un mosaico con la representación de la *Misa de San Gregorio* para el papa Paulo III, sino que él mismo coordina la confección de siete mitras (que en la realidad sí fueron confeccionadas, pero que hasta donde se tiene noticia nada tienen que ver con Diego Huanitzin). Bajo el influjo de hongos alucinógenos, él y sus ayudantes las terminan estas mitras en un periodo de once días (algo que, siguiendo las lógicas de imaginación de *Muerte súbita*, los convierte en los primeros artistas psicodélicos y de contracultura de Occidente), y las envían como regalo —eso sí, aquí también— al papa Paulo III⁴.

Las mitras que en la novela coordina Diego Huanitzin existen y, aunque su historia es algo distinta a la contada en *Muerte súbita*, su procedencia parece ser, en efecto, un atelier en las inmediaciones del lago de Pátzcuaro. Y más: se supone que fue Vasco

dos casos en la literatura latinoamericana contemporánea”. En este último trabajo, por cierto, también trato, aunque desde otra perspectiva, las reflexiones de Álvaro Enrígue sobre el arte plumario y el *chiaroscuro* europeo.

⁴ Sobre el uso de alucinógenos entre los artistas indígenas, véase Gruzinski 68-72.



Figura 1: Israhel van Meckenem, *Misa de San Gregorio*, 1490-1495.
National Gallery of Art, Washington, D. C.



Figura 2: *Misa de San Gregorio*, 1539. Musée des Amériques, Auch.

de Quiroga quien en 1547 las llevó a Europa y las obsequió a Carlos V, quien, a su vez, las distribuyó como regalos entre varios altos miembros de la iglesia (cf. Estrada de Gerlero 304). Una de estas mitras, que incluye una representación de la *Misa de San Gregorio* (coincidencia en la que Enrigue seguramente repara al momento de vincular a Diego Huanitzin con la hechura

de las siete mitras transportadas a Europa por Quiroga), llegó al arzobispo de Milán, Carlo Borromeo, y con posterioridad, es posible, al también arzobispo de Milán y sobrino de san Carlo, Federico Borromeo, en los mismos años que el pintor lombardo trabajó en el palacio del segundo (Anders 35-36; Russo, *The Untranslatable Image* 190-193; Estrada de Gerlero 304). Es la mitra con la *Misa de San Gregorio*, propiedad de los Borromeo, la que en *Muerte súbita* mira Caravaggio en la oficina arzobispal y la que a decir de la novela cambia para siempre el curso del arte occidental.

Plumas y plumones importados

El primer envío de objetos mesoamericanos a los reyes de España incluyó, entre otras cosas, un gran cargamento de plumas —cerca de la mitad de los objetos listados en la primera carta de relación de Hernán Cortés son o contienen plumas (71-76)—. Figuras plumarias que, en nombre de la diplomacia, llegaron pronto a varios de los más pudientes rincones de Europa, como lo fueron los palacios de los Médici y los Habsburgo, las oficinas de clérigos y la sede episcopal del gran pontífice (Heikamp 7-27; Russo, *The Untranslatable Image* 20-32; Ramírez Herrera 213-217).

Los envíos de arte plumario a Europa, que comenzaron con aquel cargamento preparado por Cortés en 1519, continuaron —y se intensificaron— a lo largo de los siguientes dos siglos. Coleccionado e imitado, su influencia alcanzó, a lo largo de los siglos XVI y XVII, varias regiones de Europa y Asia. Para la segunda mitad del siglo XVI, por ejemplo, ya existían en Amberes, Bruselas y París sociedades gremiales dedicadas a trabajar las plumas y, para el siguiente siglo, artistas plumarios y tiendas que distribuían plumas y objetos plumarios se encontraban ya a lo largo de todo el continente europeo (Hanß 140-149). Otra forma de asimilación del arte plumario en Europa fue a través de la representación y el color —abundan los ejemplos de pinturas europeas que tratan de

capturar la energía iridiscente de los objetos de pluma novohispanos (al respecto, véanse por ejemplo las imágenes incluidas en *Images Take Flight*, libro coordinado por Alessandra Russo, Gerhard Wolf y Diana Fane). De ser la conjetura cierta, Caravaggio estaría engrosando las filas de este segundo grupo, que vio en el arte plumario la síntesis de lo humano y lo divino.

El arte plumario fascinó a Europa, no solo por el hecho de que los indígenas americanos eran capaces de hacer sorprendentes representaciones de figuras, animales y rostros utilizando plumas de aves, sino porque dichas plumas de color natural eran magníficas conductoras de luz, lo que desde un punto de vista espiritual las ponía por encima de la pintura al óleo y otras manifestaciones del arte occidental (Russo, *The Untranslatable Image* 187-188; “A Contemporary Art from New Spain” 42-45; Ramírez Herrera 217-219). Desde hacía varios siglos y con renovado interés durante el Renacimiento, los europeos habían encontrado en la luz una de las manifestaciones más tangibles de la divinidad de Dios; por ejemplo, la luz filtrada por los grandes vitrales de las catedrales europeas se entendía como uno de los medios a través de los cuales Dios se mostraba a su creación (Raguin 10-56). Es por eso por lo que es de suponer que si bien el arte plumario cayó por sorpresa en Europa, no lo hizo en un vacío significativo, sino que de inmediato llegó a insertarse en una tradición cultural en la que los reflejos de luz eran ponderados altamente (cf. Russo, *The Untranslatable Image* 171-172).

Visto desde este ángulo, es plausible entender al arte plumario como una reformulación americana —y acaso más perfecta— del vitral europeo, en tanto que el reflejo de luz de las plumas era, a diferencia del de los vitrales, que se teñían de colores para crear juegos de luces, producido por las texturas y colores naturales del material (cf. Russo, *The Untranslatable Image* 171-172). Las plumas producían, a decir de Gerhard Wolf, transformaciones naturales de la luz que hacían de las manifestaciones intangibles del espíritu algo visible —celebración de Cristo y de su amor por la creación (89-95)—. El arte plumario era, de un modo hasta

entonces desconocido, cifra de la potencia espiritual contenida en la naturaleza y del genio del hombre para el artificio:

en la Nuevaespaña ay copia de paxaros de excelentes plumas, que de su fineza se halla en Europa, como se puede ver por las ymagenes de pluma, que de ella se traen: las quales con mucha razon son estimadas, y causan admiracion, que de plumas de paxaros se pueda labrar obra tan delicada, y tan igual que no parece sino de colores pintadas, y lo que no puede hazer el pinzel y los colores de tinte, tiene vnos visos miradas vn poco a soslayo tan lindos, y tan alegres, y viunos, que deleytan admirablemente. Algunos Indios buenos maestros retratan con perfeccion de pluma, lo que veen de pinzel, que ninguna ventaja les hazen los pintores de España. Al Principe de España don Felipe dio su Maestro tres estampas pequenitas, como para registros de diurno hechas de pluma, y su Alteza las mostro al Rey don Felipe nuestro Señor su padre, y mirandolas su Majestad dixo, que no auia visto en figuras tan pequeñas cosa de mayor primor. Otro quadro mayor en que estaua retratado San Francisco, recibiendo alegremente la Sanctidad de Sixto Quinto, y diziéndole que aquello hazian los Indios de pluma, quiso prouarlo trayendo los dedos vn poco por el quadro, para ver si era pluma aquella, pareciendole cosa maravillosa esta tambien assentada, que la vista no pudiesse juzgar, si era colores naturales de plumas, o si era artificiales de pinzel... Hazense las mejores Imagenes de pluma en la prouincia de Mechoacan en el pueblo de Pascuaro (Acosta 284-285).

En este pasaje, que parece como calcado de la incredulidad del apóstol Tomás, Acosta da cuenta de la reacción del rey Felipe II al ser confrontado con los iridiscentes colores de las plumas de un mosaico: no lo puede creer, no sabe si se encuentra frente a tintura humana o color divino, pide tocarlo⁵. Escena que, como

⁵ Este pasaje de la crónica de Acosta ha sido analizado de forma excelente por Alessandra Russo (*The Untranslatable Image* 188) y Juliana Ramírez Herrera

señala Russo, deja entrever las tensiones entre naturaleza y artificio, entre gloria material y gloria de la creación, que se mostraba en los mosaicos plumarios. Para los europeos, el arte plumario ponía de manifiesto —acaso como ningún otro— la síntesis de lo divino terrenal (el material, las plumas) y lo terrenal divino (el genio humano, la ejecución de los amantecas) (cf. Russo, *The Untranslatable Image* 187-188).

Como he anotado más arriba, el arte plumario fue muy imitado en Europa. Tanto desde el color como desde la técnica, un gran número de artistas trataba de asimilar e integrar a su propia obra lo que se producía en Mesoamérica (y en ese sentido, el gesto de Caravaggio promovido por la imaginería de *Muerte súbita*, no sería una extravagancia, sino una ejecución magistral inscrita dentro de una práctica imitativa que fue de algún modo una tendencia)⁶. Sin embargo, ni los amantecas europeos ni los pintores renacentistas interesados en el color alcanzaron la perfección del genio plumario americano.

Esto se debe quizás a que las técnicas del Nuevo Mundo eran muy específicas y, desde cierto punto de vista, secretas; ya que la *Historia general de las cosas de Nueva España*, el más detallado manual para hacer mosaicos y figuras con plumas sobre el que hasta ahora tenemos noticias, no solo estaba en la colección privada de la familia Medici, sino que por varios siglos el fragmento referente a las técnicas plumarias estuvo en lengua náhuatl sin traducir. Lo que no es un dato menor, pues como es posible verificar leyendo las instrucciones incluidas en el Libro IX de la *Historia general* (mejor conocida como *Códice florentino*), los

(“Conversion and Conservation” 225). Mi comentario hasta aquí es una síntesis de ambas aproximaciones.

⁶ Al respecto, véanse, por ejemplo, los ensayos reunidos en el volumen colectivo *Images Take Flight: Feather Art in Mexico and Europe 1400-1700*. A lo largo de estos ensayos se proporcionan varios ejemplos de artistas europeos que, tras mirar arte plumario, decidieron imitar sus colores y sus técnicas.

procesos a través de los cuales se seleccionaban las plumas y se preparaban los materiales para hacer las pinturas y artilugios con plumas eran muy pormenorizados y precisos (512-515).

Dicho esto, habría que agregar que el proceso para dibujar con plumas recuerda en última instancia al utilizado entre los artistas europeos para animar las iridiscencias del *chiaroscuro*. De acuerdo con los informantes de fray Bernardino de Sahagún, después de preparar la superficie sobre la cual se iba a *pintar* con plumas y seleccionar los materiales de entre las aves disponibles, los oficiales amantecas echaban una primera capa de plumas de un solo color que servía como fondo y sobre el que después se fijaba la imagen que se deseaba *pintar*. A continuación, ensayaban el dibujo con tinta sobre el soporte y lo delineaban en negro con pluma de tordo, de modo que las imágenes de plumas quedaban preparadas para brillar sobre un fondo oscuro:

Cuando se ha pintado y delineado el modelo con tinta negra sobre la tabla es cuando empieza la pegadura de las plumas, el revestimiento del decorado o adorno...

En seguida, se recorta el contorno negro con que contorneó la pintura de pluma... Esto es lo que va por delante. Primero se pliega y aprieta con la plegadera de hueso.

El contorno negro se hace con pluma de tordo, o con pluma de *chamulli*: es el soporte de *chamulli*. Luego sigue el corte de la ama o sostén de cualquier clase de pluma. Se empieza primero conforme al modelo, sea de azulejo, sea de tornasol, sea de pájaro rosado, sea de pluma amarilla fina, sea de colibrí azul, o de colibrí común, o de colibrí verde, o de colibrí color de fuego.

Al quedar por todas partes colocada y parada la pluma en su aspecto como si reverberara o brillara: se va adaptando, se va acomodando sobre el soporte, por todas partes sirve de sostén la cama referida...

Cuando se ha aplanado con la plegadura de hueso el soporte o cama, luego en su superficie se va colocando la pluma fina, se va poniendo en orden, se va aplanando con la plegadura de hueso y va quedando fija (Sahagún 514).

Este fragmento tomado de las largas instrucciones registradas en la *Historia general* coordinada por Sahagún durante la segunda mitad del siglo xvi da cuenta del laborioso trabajo de los amantecas que *pintaban* con pluma: esfuerzo que se traducía en una inimitable iridiscencia. Iridiscencia que, como venimos insistiendo, guarda una fuerte similitud con el *tenebrismo* renacentista. Y es que tanto el arte plumario como los óleos tenebristas son, desde cierto punto de vista, una exploración de la luz, un ensayo de iluminación.

Algo que pensado con la novela de Enríque se podría formular del siguiente modo: dado que tanto Caravaggio como los amantecas indígenas compartieron el mismo fin —que fue pintar la luz con el propósito de dar cuenta del drama de la existencia, haciendo aparecer lo sagrado y lo divino en la tierra—, no resulta descabellado conjeturar que el arte plumario jugó un papel fundamental en el perfeccionamiento de la gesta de luz en Occidente. Más aún si consideramos que Caravaggio, sumamente interesado por la luz y por pintar al natural, pudo haber acudido a la oficina de Federico Borromeo y haberse encontrado con su mitra de plumas, cuyos contrastes y colores resolvían los problemas pictóricos que llevaba mucho tiempo pensando.

Tenebrismo y arte plumario

El *chiaroscuro* más radical en la obra de Caravaggio surge alrededor de 1599, con pinturas como *Davide e Golia*, *Narciso* y, más notablemente, *La Vocazione di San Matteo*. A partir de entonces, y de manera cada vez más pronunciada, la obra del lombardo será un manojo de sombras en el que la luz es con frecuencia la protagonista radical de dramas religiosos. De acuerdo con algunos de los estudiosos más afilados de la obra de Caravaggio, la *oscuridad* de su pintura coincide con los años más oscuros de su existencia (dificultades económicas, escándalos públicos, problemas con la justicia y un largo etcétera

que culmina con su doble condición de prófugo y asesino [véase, al respecto, el libro de Graham Dixon]). En esta dirección, el *tenebrismo* de su obra, es decir, su radical aproximación al *chiaroscuro*, se explicaría como la manifestación tangible de los demonios que asolaban su existencia.

Muerte súbita sugiere otra explicación, o al menos una que le es complementaria: durante su visita al palacio de Federico Borromeo para entregar (y terminar) su cuadro la *Canestra di frutta*, Caravaggio miró —incendiada por la luz— la mitra de plumas propiedad de Borromeo, que se encontraba en la oficina arzobispal; aunque casi improbable desde un punto de vista historiográfico, las fechas entre el posible encuentro de Caravaggio con la mitra de plumas y el momento en que su obra se radicaliza coinciden. Dicho encuentro, narrado al final de la novela de forma intermitente junto con otros episodios en una suerte de torbellino borgeano (más específicamente, “alepheano”) que hace convergir los varios hilos narrativos de la novela, que hasta ese momento parecían más o menos desligados, deja entender que el genio colorista de Caravaggio es resultado del impacto estético que le provoca mirar el arte plumario producido en Pátzcuaro por un grupo de indígenas que *pintaron* imagería cristiana con plumas, a la luz de velas y bajo el influjo de hongos alucinógenos:

Caravaggio alzó las manos y tomó la mitra de la repisa en que estaba asentada. El dorado del pentagrama con las letras IHS-MA le estalló en las pupilas, las figuras vestidas de azul de los santos jalando sus ojos hacia todos lados, *enseñándole a ver de un modo más grande*. Sacudió la cabeza, como para extraerse de un sueño. *Movió la mitra hacia el sitio donde pegaba la luz directamente y entonces se encendió toda*. El rojo, pensó, enfocándose en destramar el misterio del fuego que no quema, la iridiscencia que no deslumbra... Caravaggio ladeó la mitra, vio que las figuras se animaban. Las caras hacían gestos, el Cristo se alzaba en un ejercicio de natación celeste que era su salvación y la de nadie más, la salvación de los que mueren en combate...

Entrecerró los ojos y solo así pudo enfocar el fondo de hojas y ramas rojas que enlazaba el resto de las imágenes... Caravaggio se derrumbó en la silla del escritorio de Federico Borromeo. Recorriendo la arboladura del fondo rojo de la mitra, *sentía que podía escuchar la súplica de un alma antigua, un alma de un mundo muerto*, el alma de todos los que se han jodido por la mezquindad y la estulticia de los que creen que de lo que se trata es de ganar, *el alma de los que se han extinguido sin merecerlo, los nombres perdidos*, el polvo de los huesos —sus huesos en una playa Toscana, los de Huanintzin junto al lago de Pátzcuaro—, el alma de los nahuas y los purépechas, pero también la de los longobardos que hacía mil quinientos años habían sido reventados por Roma como Roma acababa de reventar a los mexicanos... *Escuchó: eres el que mejor puede hablar por nosotros* (Enrique 254-255, el énfasis es mío).

En este fragmento final, Enrique cuenta en clave dramática el momento en el que Caravaggio —el individuo y el artista— es transformado por su encuentro con la zarza de plumas que arde sin quemar. De acuerdo con Aristóteles y con otros muchos después de él, la esencia de la tragedia —que es también extensible a la del arte de corte dramático como en este caso lo es el plumario— es que oficia una transformación en el individuo, lo purifica (1449b, 21-30). Desde ese punto de vista, las acciones al final de *Muerte súbita* se pueden entender como el momento en el que los “afectos” de Caravaggio son “purificados” por el terror que le produce la imagen. Terror aquí en el sentido en el que Immanuel Kant lo explica en sus *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, es decir, “admiración silenciosa” que “estremece”, que produce “conmoción” y que finalmente “sublima” (5-6). O bien, en palabras de Paul Klee: “El *pathos* que produce que el movimiento del color se convierta en un *ethos* que movili[za] al individuo” (68). Son pues, los iridiscentes colores de la mitra los que harán de Caravaggio un hombre nuevo: los brillantes tonos de las plumas se ponen en contacto con el alma del lombardo, le hablan a su espíritu. Algo que, siguiendo

a Vasili Kandinsky, se podría expresar del siguiente modo: en tanto vehículo de una transformación anímica, la calidad acústica de los colores de la mitra de plumas le habla a Caravaggio, le afecta, trasciende su razón y se ponen en contacto con lo más humano de su alma (52-54).

En el Caravaggio de *Muerte súbita*, es por el color que el artista accede al grito desesperado de un mundo que para entonces se había ya acabado; un mundo del que todavía quedaban muchas maneras, formas y estructuras, pero cuyas funciones y significados ya eran otros, incluso cuando se trataba de que fueran los mismos. Porque a decir de Enrígue, lo que Caravaggio encuentra en las iridiscentes plumas no es solo el drama de la luz, sino las *otras* voces de la Historia —las voces de los individuos viles, la gente común, los ciudadanos de a pie, el alarido de los bandidos, los timadores y las prostitutas— que le piden a gritos ser representadas en sus cuadros. Los colores de la mitra de plumas de Borromeo son, en *Muerte súbita*, el motor de una reflexión que en el lombardo toma un cariz tan formal como político: la radicalización del color en Caravaggio como una forma de enmarcar lo importante ignorado —“el alma de los que se han extinguido sin merecerlo, los nombres perdidos”, “el alma de todos los que se han jodido por la mezquindad y la estulticia de los que creen que de lo que se trata es de ganar” (255)— y dignificarlo a la altura de los santos.

Guiada por hechos aglutinados en los archivos coloniales, *Muerte súbita* cuenta muchas cosas, reimagina un mundo global en el que todo tiene que ver con todo y en el que América no se subordina a Europa: un humanista inglés se entera del descubrimiento de un Nuevo Mundo y entonces se imagina una utopía que escribe en forma de sátira política; un jurista español lee el libro del inglés y decide que dicha utopía es posible y funda una serie de pueblos en los que refflorece y se reinventa el arte prehispánico de pintar con plumas. Estas imágenes ya no representan imaginiería mesoamericana, sino que copian estampas y grabados cristianos que llegan a la Nueva España a manos de

curas y frailes, sobre todo franciscanos; las mentadas imágenes se estampan sobre mantos y mitras que se envían a clérigos y gobernantes de la élite occidental que las coleccionan o las utilizan para oficiar. Circulación cultural y material que se condensa para conmover los ojos más impensados: un artista caído en desgracia —que es también proxeneta ocasional y futuro asesino— que con la mayor sensibilidad entiende que pintar es un ejercicio transformativo, que representar a los olvidados y jodidos por la historia como si fueran santos es una forma de renovar el arte y que pintar el drama de la luz es también participar del drama de la creación.

Es en la reformulación de varios eventos de la historia desde la cual Enrigue reimagina las relaciones entre Europa y América y centra el papel del arte americano en las revoluciones artísticas europeas. Aunque decididamente una obra de ficción, *Muerte súbita* opera un ejercicio complejo que expone las limitaciones de la disciplina histórica en tanto que muestra las posibilidades de renarrar los acontecimientos a partir de la reorganización del esquema de los eventos. Algo que, expresado por Juan José Saer, sonaría del siguiente modo:

no se escriben ficciones para eludir... los rigores que exige el tratamiento de la “verdad”, sino justamente para poner en evidencia el carácter complejo de la situación, carácter complejo del que el tratamiento limitado a lo verificable implica una reducción abusiva y un empobrecimiento. Al dar un salto hacia lo inverificable, la ficción multiplica al infinito las posibilidades del tratamiento (11-12).

En otras palabras, como una exploración de los puntos ciegos de la Historia, Enrigue conjetura un origen del arte moderno que opera como una revancha a las historizaciones más canónicas del arte, que con frecuencia subordinan lo americano a lo europeo, que se olvidan de que, antes de la llegada de los españoles, en América ya existían “genios”. En *Muerte súbita*, Europa le

hace la corte a América y el genio de Caravaggio se circunscribe al genio de los anónimos artistas amantecas que con sus plumas pintaron obras primorosas (muchas de ellas hoy desaparecidas) y cambiaron silenciosa pero permanentemente el tratamiento del color en el arte occidental. Aunque inverificable e incluso, en verdad, poco plausible, esta situación imaginada nos ofrece tanto la posibilidad de observar las relaciones entre pasado colonial y presente latinoamericano desde un ángulo distinto como la oportunidad de detenernos a mirar, ante una nueva luz, la iridiscencia y majestuosidad de las piezas plumarias que nos legaron los amantecas indígenas del siglo XVI. La ficción es, para algunos, entretenimiento y artificio; para otros, como Enrígue, una manera de repensar lo que no fue, pero que pudo haber sido. Abrir zanjas en el mundo, ensayar la conjetura: reimaginar lo que es importante y se ha dado por muchos siglos por descontado.

Referencias bibliográficas

- ACOSTA, Joseph de. *Historia natural y moral de las Indias*. Madrid: Casa de Alonso Martín, 1608.
- ANDERS, Ferdinand. "Las artes menores". *Artes de México*, n.º 137, 1970, pp. 4-45.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Traducido por Juan David García Bacca. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.
- ARRIAGA OCHOA, Antonio. "Don Vasco de Quiroga y la ciudad de Pátzcuaro". *Artes de México*, n.º 120, 1969, pp. 51-72.
- BENJAMIN, Walter. *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Traducido y anotado por Bolívar Echeverría. Ciudad de México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2008.
- CORTÉS, Hernán. *Cartas de relación*. Editado por Mario Hernández. Madrid: Historia 16, 1985.
- ENRÍGUE, Álvaro. *Muerte súbita*. Barcelona: Anagrama, 2013.
- ESTRADA DE GERLERO, Elena Isabel. "The Amantecayotl, Transfigured Light". *Images Take Flight: Feather Art in Mexico and Europe, 1400-1700*. Editado por Alessandra Russo et al. München: Hirmer, 2015, pp. 298-309.

- FITZPATRICK SIFFORD, Elena. "Hybridizing Iconography: The Miraculous Mass of St. Gregory Featherwork from the Colegio de San José de los Naturales in Mexico City". *ReVisioning: Critical Methods of Seeing Christianity in the History of Art*. Coordinado por James Romaine y Linda Stratford. Eugene: Cascade Books, 2013, pp. 133-146.
- GRAHAM-NIXON, Andrew. *Caravaggio, a Life Sacred and Profane*. New York: W. W. Norton & Company, 2010.
- GRUZINSKI, Serge. "Images and Cultural Mestizaje in Colonial Mexico". *Poetics Today*, vol. 16, n.º 1, 1995, pp. 53-77.
- HANSS, Stefan. "Making Leatherwork in Early Modern Europe". *Materialized Identities in Early Modern Culture, 1450-1750: Objects, Affects, Effects*. Editado por Susana Burghartz et al. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2021, pp. 137-186.
- HEIKAMP, Detlef. *Mexico and the Medici*. Firenze: Editrice Edam, 1972.
- HERMIDA LAZCANO, Pablo. "Topografía de una utopía: de la *Utopía* de Tomás Moro a los pueblos-hospitales de Vasco de Quiroga". *Revista de Indias*, vol. 55, n.º 204, 1995, pp. 357-390.
- HERNAEZ, Francisco Javier. *Colección de bulas, breves y otros documentos relativos a la Iglesia de América y Filipinas*, 2 tomos. Bruxelles: Imprenta de Alfredo Vromant, 1879.
- KANDINSKY, Vasili. *De lo espiritual en el arte*. Traducido por Genoveva Dieterich. Barcelona: Paidós, 1996.
- KANT, Immanuel. *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*. Traducido, introducido y anotado por Dulce María Granja Castro. Ciudad de México/Madrid: Fondo de Cultura Económica/Universidad Autónoma de Madrid/Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.
- KLEE, Paul. *Bases para la estructuración del arte*. Traducido por Pedro Tanagra. Ciudad de México: Ediciones Coyoacán, 2001.
- LACAS, M. M. "A Social Welfare Organizer in Sixteenth-Century New Spain: Don Vasco de Quiroga, First Bishop of Michoacán". *The Americas*, vol. 14, n.º 1, 1957, pp. 57-86.
- LAS CASAS, Bartolomé de. *Apologética de las Indias*, 2 tomos. Madrid: Bailly/Baillière é Hijos, 1909.
- LATES, Adrienne von. "The Commemorative, Polemical, and Satirical Contexts of *Still Life with Fruit on a Stone Ledge*". *Caravaggio: Still Life with Fruit on a Stone Ledge*. Editado por Aaron Herbert de Groff. Williamsburg: Muscarelle Museum of Art, 2010, pp. 115-133.

- MAGAÑA G. CANTÓN, Isaac. "Sobre el anacronismo. Dos casos en la literatura latinoamericana contemporánea". *Inflexiones. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, vol. 13, 2024, pp. 39-69.
- "Copias fallidas: pensamiento y creación en la periferia americana del siglo xvi". *Reflexiones sobre la producción periférica de ideas*. Editado por Luciano Concheiro San Vicente. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2025, pp. 23-66.
- MENDIETA, fray Gerónimo de. *Historia eclesiástica indiana*. Editado por Joaquín García Icazbalceta. Ciudad de México: Antigua Librería Portal de Agustinos, 1870.
- QUIROGA, Vasco de. *Información en Derecho*. Introducido y anotado por Carlos Herrejón. Ciudad de México: Secretaría de Educación Pública, 1985.
- RAGUIN, Virginia Chieffo. *Stained Glass. From its Origins to the Present*. New York: Harry N. Abrams, 2003.
- RAMÍREZ HERRERA, Juliana. "Conversion and Conservation: Mexico Featherwork, the Miraculous, and Early Modern European Practices of Collecting". *Estudios de Cultura Náhuatl*, n.º 53, 2017, pp. 205-239.
- RUSSO, Alessandra. "Plumes of Sacrifice: Transformation in Sixteenth-Century Mexican Feather Art". *RES: Anthropology and Aesthetics*, n.º 42, 2002, pp. 226-250.
- *The Untranslatable Image. A Mestizo History of the Arts in New Spain, 1500-1600*. Traducido por Susan Emanuel. Austin: University of Texas, 2014.
- "A Contemporary Art from New Spain". *Images Take Flight: Feather Art in Mexico and Europe, 1400-1700*. Coordinado por Alessandra Russo et al. München: Hirmer, 2015, pp. 22-63.
- SAER, Juan José. *El concepto de ficción*. Ciudad de México: Planeta, 1999.
- SAHAGÚN, Bernardino de. *Historia general de las cosas de Nueva España*. Editado por Ángel María Garibay. Ciudad de México: Porrúa, 1975.
- WOLF, Gerhard. "Incarnation of Light: Picturing Feathers in Europe/Mexico, ca. 1400-1600". *Images Take Flight: Feather Art in Mexico and Europe, 1400-1700*. Coordinado por Alessandra Russo et al. München: Hirmer, 2015, pp. 64-99.
- ZAVALA, Silvio. *Ideario de Vasco de Quiroga*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1941.