

Arte plumaria novohispano

Una reflexión plástica

El presente artículo es una reflexión plástica e iconográfica de una obra novohispana. Consideramos necesario que en particular este tipo de trabajo se conozca en nuestro ámbito: por un lado, porque se ha revalorizado el arte plumaria en los espacios académicos y museográficos; y por otro, porque sigue vigente como técnica en manos de artesanos, tal es el caso de la familia Olay Olay, así como del Taller Quetzal de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo en Michoacán y de Eusebio Martínez en Milpa Alta, y es retomada por artistas visuales contemporáneos como Julio Galán, quien la emplea como recurso efectivista y realista en sus pinturas.

En el siglo XVI, con la plumaria se elaboraron mosaicos de colorida belleza, reflejando una nueva visión. Imágenes plásticas europeas o de artistas españoles asentados en la Nueva España son reproducidas por artistas del pueblo, sobre todo las de tipo religioso.

La calidad y el formato de las obras fueron diversos y en muchas de ellas se muestra gran destreza en la ejecución y en la intención cromática, así como en la selección del plumaje.

La plumaria no es exclusiva de México, ya que también se elaboraron trabajos en Brasil, Perú y algunos lugares de África, Europa, Asia y Polinesia. Marita Martínez menciona (Castelló et al., 1993: 103) ejemplos del siglo VIII de trabajo con pluma en China y en Japón; éste era utilizado en insignias militares y nobiliarias, emblemas religiosos y en el arreglo personal, además aparece en objetos suntuarios como biombos, retratos, vestimentas y en la escritura como instrumento caligráfico; no obstante, la calidad de los mosaicos mexicanos fue reconocida y valorada a nivel mundial.

ANTECEDENTES LOS PUEBLOS PREHISPÁNICOS

En el amplio mosaico cultural donde confluyeron Teotihuacan, Tula y Tenochtitlan, existieron manifestaciones artísticas de índole religiosa, civil y militar relacionadas con el empleo de la pluma.

La pluma, pequeña y ligera, se empleaba en estas culturas como ornato de sus deidades, insignia de valor material y simbólico, adorno en la vestimenta y en los penachos y aderezos de sus príncipes y reyes; con este material se elaboraron detalles para el vestuario que la nobleza portaba en los días de fiesta así como para los trajes de los guerreros y sus escudos, rodela y estandartes. La pluma era parte de su vida cotidiana, pero no de su vida común. Su valor como material cambió y se convirtió en algo preciado y mágico en las manos de sus artífices: los *amantecas*.

La pluma y los objetos hechos de plumaria se trabajaron con diferentes técnicas, como el esgrafiado, el relieve y la incrustación; y en distintos soportes, como la madera, la piedra y la tela.

En la pintura mural de Teotihuacan se perciben personajes ricamente vestidos "que portan una especie de capa o lienzo

ANA JULIA ARROYO URIÓSTEGUI
PROGRAMA DE EDUCACIÓN CONTINUA
UAM XOCHIMILCO
peccad@correo.xoc.uam.mx

IRENE PÉREZ RENTERÍA
DEPARTAMENTO DE TECNOLOGÍA
Y PRODUCCIÓN
UAM XOCHIMILCO
irene_pr18@yahoo.com.mx

Key words:
feather
feathered-art
descriptive
iconographic
symbolic
formal
chromatic

Abstract

The article considers the plastic and iconographic values of a *Sorrow Maddona* of the XVII century, worked with a mixture of feathers and oil-painting. This work has a special meaning because it carries an artistic expression inherited from the precolumbian world that transcended to the Viceregal Era. Even if there was an important amount and diversity of this kind of art-works during the prehispanic and colonial times, its use declined afterwards. Nevertheless, it is an art that has refused to disappear, and in the XXIst century, the Olay family in Michoacan and Eusebio Martinez in Milpa Alta still follow its practice.

Palabras clave:
pluma
arte plumaria
descriptivo
iconográfico
simbólico
formal
cromático

Resumen

El presente artículo es una reflexión plástica e iconográfica alrededor de una *Dolorosa* del siglo XVII, realizada con plumas y óleo.

Esta obra tiene especial significado porque se trata de una expresión artística heredada del mundo prehispánico, que trascendió a la época virreinal.

Si bien durante las épocas prehispánica y novohispana hubo gran producción y variedad de este tipo de manifestaciones artísticas, su uso decayó paulatinamente; sin embargo, es un arte que se ha negado a fenecer y todavía en el siglo XXI la familia Olay Olay en Michoacán y Eusebio Martínez en Milpa Alta continúan practicándola.



Figura 1. Mercaderes mexicas y tlanelolcas en Tzinacantlan (Códice Florentino, Lib. ix, f. 18 v.).

con plumas" (Cabrera, 1995: 19) o bien, llevando elaborados tocados adornados con cabezas de ave y rematados con plumas de gran longitud; también, se incluyen felinos con tocados ricamente adornados con flecos y plumas (Cabrera, 1995: 25).

En Tula, una enseñanza de Quetzalcóatl a los hombres fue la fabricación de "mosaicos con plumas de quetzal, del pájaro azul, del colibrí, de la guacamaya", señala Alberto Cue (Castelló et al., 1993: 45) y, al igual que en Teotihuacan, hay vestigios de la existencia de un gremio de comerciantes, que contaban con amplios sistemas de mercado y de distribución interna de bienes suntuarios, así como amplias redes de intercambio y tributo, así llegaban a ellos "plumas multicolores de quetzal y otras aves tropicales" (Mastache, 1994: 27) desde Guerrero y Guatemala.

En Tenochtitlan, la pluma fue utilizada en penachos con plumas de quetzal, insignias con mosaicos de plumas y de turquesa, mosqueadores y rodela (Bernal, 1974: 26-27) y según la Matrícula de Tributos, los pueblos y señoríos sujetos a su recaudación tributaria agrupaban 39 grandes provincias, con 400 pueblos, señoríos y ciudades-Estado. Entre los tributos relevantes se hallaban el quetzal, los cuerpos de aves y las aves vivas; de igual manera, plumas de color

azul, rojas, verdes y amarillas y plumón en morralitos (Sepúlveda y Herrera et al., 2003: 15, 19).

Al igual que en los dos centros anteriores, en el Tenochtitlan de finales del siglo XIV había también un mercado en el que se ofrecían plumas de clase inferior (Bernal, 1974: 26-27), para usos más comunes (figura 1).

LA ÉPOCA NOVOHISPANA

A decir de Robert Ricard, a principios de 1519 comenzó una dominación llevada a cabo por los españoles, expresada en dos formas de conquista: la militar y la espiritual. En 1521, dice Mendieta, "se ganó y conquistó la ciudad de México por el dicho Hernán Cortés" (1980: 153).

La primera acción determinante de Cortés fue "procurar ministros que doctrinasen á estos naturales en las cosas de nuestra santa fe católica" (Mendieta, 1980: 187). Gracias a la bula del Papa León X para la conversión de las Indias, los franciscanos, en 1521 (Kubler, 1982: 72), tuvieron libertad para predicar, bautizar, confesar y absolver.

El proceso de "conquista espiritual" de la Nueva España inició con todo el apoyo de la Corona y la Iglesia católica; aunque ésta fue obra esencial de las órdenes mendicantes (Ricard, 1995: 36).

Sobre la plumaria

Si bien los mendicantes destruyeron muchos objetos, también se percataron del gran trabajo artesanal y artístico indígena, en particular la plumaria. Los cronistas describen el uso de los objetos con plumas. Mendieta señala que en una representación, los indígenas: "Sacaron sobre sí lo mejor que todos tenían de plumajes ricos, divisas y rodela, porque todos cuantos en este auto entraron, todos eran señores y principales, que entre ellos se nombran *tecutlis* y *piles*" (1993: 68). Landa describe, refiriéndose a los indios de Yucatán, que "su vestido era un listón ancho que les servía de bragas y calzas y que se daban con él algunas vueltas por la cintura de manera que uno de los cabos colgaba adelante y el otro detrás, y que estos cabos los hacían sus mujeres con curiosidad y labores de pluma" (1978: 36). Durán comenta que el altar de Quetzalcóatl, dios de los cholultecas y padre de los toltecas, estaba aderezado de "oro y plata, joyas, plumas, mantas muy bien labradas y galanas" (1967: 62).

Los mendicantes retomaron esta tradición prehispánica: las escuelas para nobles indígenas (*Calmecac*) y para el indio común (*Tepochcalli*) encontraron su contrapartida en los grandes colegios de esta primera época colonial, tales como el de Santa Cruz en

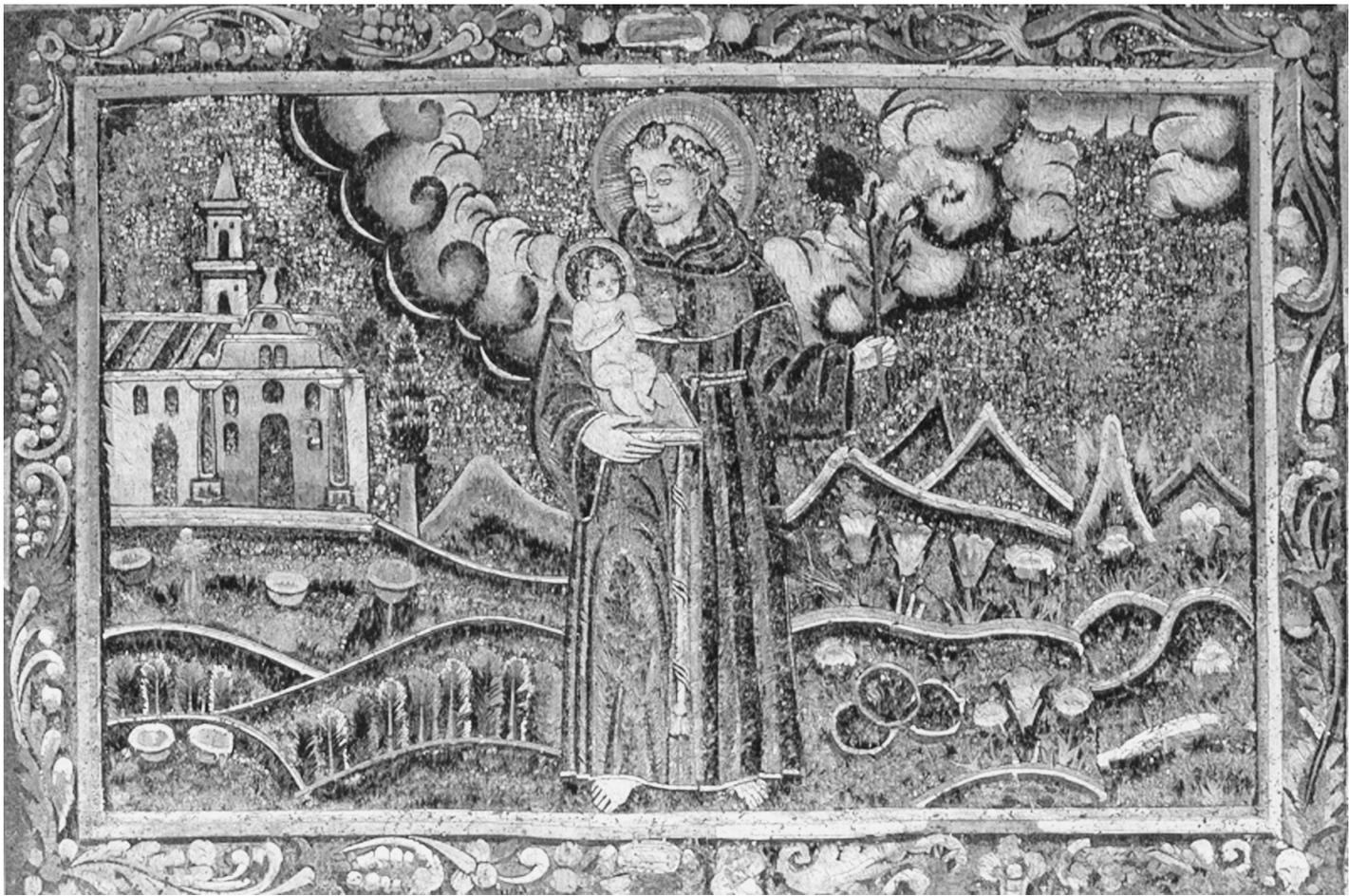


Figura 2. Anónimo, *San Antonio*, plumaria sobre papel amate o ziranda, 27 x 42 cm, siglo xvii, Museo Bello de Puebla, México

Santiago Tlaltelolco y el de San José de los Naturales, en el convento de San Francisco, las escuelas parroquiales y de barrios coloniales (Reyes-Valerio, 2000: 31).

Sahagún menciona que en el *calmécatl* de Amatlán, en la fiesta de Tlaxochimaco, los hijos eran ofrecidos a los dioses y si eran niños “pedían que fueran a servir y crecer en el *Calmécatl* y cuando hubiera crecido hasta ser adulto, que adquirieran seso y capacidad y el arte de la pluma” (Libro IX, IV: 25). Pero si era mujer, que aprendiera a bordar, pintar y distinguiera los colores, “para que supiera trabajar bien sus plumas” (Sahagún, Libro IX, IV: 26).

El mismo autor relata que en los atavíos de los señores se usaban distintas mantas, las más adornadas de lazos de plumas, otras labradas de pluma azul y colorada; las *papaloyo tilmatli tenixo* tenían una pluma blanca con un ojo de persona en medio de cada una. Los colores variaban del leonado, plateado, colorado, azul claro y oscuro, blanco, negro o verde, hasta el amarillo y bermejo (1999: 505, 506). Las plumas tenían un valor simbólico y jerárquico, representaban el estatus de quienes las portaban.

Con el transcurso del tiempo, los mendicantes fueron perdiendo sus privilegios y en 1583 se estableció un trato preferencial

para el clero secular (Kubler, 1982: 31), aspecto que influyó en la producción del arte plumaria practicado por los misioneros, que poco a poco fue disminuyendo, aunque no desapareció totalmente.

EL ARTE PLUMARIA NOVOHISPANO

Según Marita Martínez (Castelló et al., 1993: 103), la gran variedad de aves del continente americano, así como los atavíos realizados por los indígenas, fueron razones para que los españoles, en particular los frailes, retomaran esta técnica y la adaptaran a la iconografía occidental (figura 2).

Los retratos realizados en el siglo xvi fueron llamados mosaicos por los primeros cronistas europeos. Francisco de Benavente, Motolinía, comentaba: “Hácese ya muy preciosas imágenes y mosaicos romanos de pluma y oro” (Castelló et al., 1993: 104). También Bartolomé de las Casas decía: “es el oficio y arte que en aquellas gentes mexicanas tan bien y tan perfectamente saben obrar de hacer la pluma natural con los mismos colores, asentada, todo aquello que aquellos y otros excelentes y muy primos pintores pueden con pinceles pintar” (Castelló et al., 1993: 108).

El arte plumaria mantuvo su época de oro hasta finales del siglo xvi (con dos centros de elaboración, Amatlán y Michoacán)

y principios del xvii, época en la que desaparecieron los antiguos plumajeros, así como los valores de cambio y espiritual de la pluma. A fines del siglo xvi se desarrolló una técnica complementaria que tenía como soporte el papel y agregó el empleo del oro y el óleo en rostros y manos, por lo que se ganó en rapidez pero se perdió la calidad que daba la pluma (Medina, 2004: 81). Entre el xvii y el xviii, las obras de plumaria disminuyeron considerablemente en cantidad y calidad; también se renunció a las reproducciones en técnica mixta, pluma y óleo (Anders, 1955: 33). A finales del xviii, las plumas se aplicaban generalmente en estampas religiosas y miniaturas. Para el siglo xix era mínima la producción de arte plumaria, pues sólo se usaba la pluma como mero elemento decorativo en las litografías. En la primera década del xx sólo algunos plumajeros realizaron retratos, trajes de danzantes y tarjetas de felicitación (Martínez del Río, 1955: 90, 94). Estas últimas habitualmente representaban pájaros en los que se combinaba el uso de plumas naturales con otras coloreadas artificialmente y con pinceladas en algunas partes del ave, sin mucha pretensión artística (Anders et al., 1955: 36). En el siglo xxi, las muestras de plumaria son generalmente reproducciones

de piezas prehispánicas o se utilizan como elemento figurativo en la pintura.

LA MATERIA PRIMA Y EL PROCESO

El trabajo de arte plumaria representa un proceso en el que se involucran la actividad humana, las técnicas y una materia prima de gran diversidad cromática y de textura: la pluma.

De los artesanos

En el contexto mexicano la pluma se manejaba en dos modalidades: una, representada por los oficiales de ésta cuya actividad era su comercialización y distribución; otra, que correspondía a la actividad artesanal.

Los oficiales de la pluma estaban incluidos entre los mercaderes o se relacionaban con ellos: “y el que es buen oficial tiene en mucho las plumas y las guarda y trata muy bien, su oficio es vender plumas estimadas de todo género de aves, de todos colores, las plumas muy verdes, y las que son muy apreciadas tienen corvada la punta, y las que relumbran haciendo unas aguas como tornasol. Y el que no es tal hace plumas falsas, y las viejas nuevas, con colores falsos” (Sahagún, 1999: 564).

Los artesanos se consideraban una clase social inferior a los *pochteca* (mercaderes), pero ligados a ellos. Los tejedores de plumas eran del barrio de Amantlán –por ello *amantecas*– (Sahagún, 1999: 90, 91); éstos formaban una clase numerosa con barrios e instituciones propias.

En su origen, conjuntamente con su dios *Coyotl ináhuatl*, “el que tiene un coyote por doble al adive, deidad de los artífices de la pluma” (Sahagún 1999: 923), fundaron la ciudad de Amantlán, alrededor de un templo donde se ubicaba la estatua de su deidad, decorada con oro y plumas y vestida con piel de coyote. Estos artesanos también eran llamados toltecas, ya que el origen de sus métodos y técnicas se atribuyó a la antigua civilización tolteca, la de Quetzalcóatl y la ciudad de Tula.

La pluma

Antes de comenzar una obra, la pluma se seleccionaba cuidadosamente: en ocasiones se obtenía de aves silvestres que eran capturadas y domesticadas. Algunos pájaros como el quetzal sólo eran capturados para quitarles las plumas, dejándolos luego en libertad, ya que no resistían el cautiverio. Otra manera de obtenerlas fue en los mercados llamados *tianquiz*.

En general se utilizaba la punta de la pluma, ya que era la portadora del color, el brillo y el dibujo, en oposición a la parte más cercana al cuerpo del ave, en la cual imperaban los tonos neutros.

Entre los efectos que los artesanos buscaban en el manejo hábil de la pluma estu-

vieron la uniformidad, el contraste, la textura, el entramado, el color, el tamaño y el grosor, cualidades morfológicas que enriquecían, afinaban y transformaban en arte la plumaria.

Las plumas empleadas con más frecuencia fueron de quetzal, papagayo, colibrí, tucán, garza, guacamaya y cotorro, las cuales incluían colores variados, desde verdes, azules, negros, amarillos, rojos y blancos, hasta rosas y violetas. Los colores más apreciados eran los tornasoles, brillantes, vivos o de matices sobrios.

El diseño

Al comienzo del virreinato, los frailes copiabán grabados que provenían de Europa. Motolinía comentaba que si alguna obra salía imperfecta, no era culpa de los plumajeros, sino de los *tlacuilos* o pintores que transcribían mal la pieza original, pues ésta era buena por la calidad y el trabajo de los *amantecas* (1971: 90). Se diseñaban mosaicos de plumas, figurillas de pasta de caña con las plumas pegadas a ellas y objetos con plumas atadas o cosidas a telas o varillas de madera (González Tirado y Peña Álvarez, 2004: 307).

La técnica

Los tejedores fijaban las plumas sobre una estructura ligera de caña a la que las ataban una por una con hilo de algodón, o bien las pegaban sobre tela o papel de manera que formaban mosaicos con el fin de obtener efectos diferentes de color por medio de la transparencia.

Estos pintores de pluma comenzaban su obra de esta manera: primero, veían el modelo diseñado por escritores o pintores e ideaban la manera de ejecutarlo; segundo, escogían un pedazo de maguey, utilizado como molde, previo refuerzo con algodón crudo; untaban con pegamento la superficie de la cara del pedazo de maguey y encima estiraban y apretaban el algodón; estando como una telaraña, delgadito, lo apretaban contra una superficie de maguey y lo ponían al sol; lo secaban un poco, luego le ponían pegamento, y esto lograba que la superficie quedara tersa y reluciente.

Una vez seco, el algodón se desprendía con un gancho, se extendía y se transfería el dibujo; a continuación se extendía un papel de amate con el que el algodón se reforzaba por entero y se hacía resistente. Enseguida se utilizaba una azuelilla de metal con el fin de quitar la rudeza y afinar el dibujo.

Por otra parte, en una tablita llamada cortador de palo se cortaba y desmenuzaba la pluma, igualándola por abajo y redondeándola por arriba.

Encima de otra hoja de maguey preparada con engrudo y algodón se colocaban primero las plumas más corrientes que, sumergidas en el pegamento, servían de cama a las

plumas valiosas que estaban a la vista. Firmemente pegada con engrudo, la capa del fondo era alisada con un raspador de hueso. Con cuidado, se procedía a la selección de los colores de acuerdo con el propósito del diseño, a la experiencia y al tipo de plumas que servían de fondo, pues la gama de colores y su estructura se debían complementar lo más posible. Las plumas no iban pintadas y tenían el color natural de las aves seleccionadas para ello.

El soporte

En la Nueva España, los primeros trabajos con imágenes religiosas se realizaron como estandartes sobre algodón con fondos de creta o semicreta; también se trabajaron sobre una base de papel aderezado con engrudo que se estiraba en lámina de cobre. Los mosaicos se pulían hasta obtener una superficie tan pareja y lisa que semejaban pinturas; también se cubrían de plumas imágenes previamente pintadas al óleo. Otros soportes eran de madera, cuero y marfil (González Tirado y Peña Álvarez, 2004: 309).

El pegamento

Los adhesivos utilizados por los *amantecas* en sus trabajos fueron el *amatzauchtli* –engrudo de papel–, el *tzacutli* –lo que pega–, el lirio y la resina de mimosa, entre los más conocidos.

El *tzacutli* se extraía de las raíces de las orquídeas, cuyos bulbos frescos se rebanaban y secaban al sol, para molerlos y tamizarlos. El polvo se mezclaba con agua fría para preparar el pegamento (González Tirado, 2004: 13, 14). También se podían cocer en agua para que soltasen el aglutinante o se partía cada bulbo para recoger la goma (González Tirado y Peña Álvarez, 2004: 307).

En Michoacán, además se empleaba la resina de vara blanca o charavasca (Castelló et al., 1955: 79, 82). En la actualidad, los plumajeros utilizan cera de Campeche o pegamentos industriales.

MANTENIMIENTO Y CONSERVACIÓN

Los objetos de arte plumaria deben protegerse del paso del tiempo, cuidando la luz, la humedad, la polilla, los hongos y el manejo manual. Algunas propuestas de restauración incluyen insecticidas de origen natural, usados de manera líquida o en polvo, resinas acrílicas y adhesivos sin componentes acuosos, y en las zonas con pérdidas de plumas éstas se igualan con temples o acuarelas sobre estuco (Medina, 2004: 83).

Los colorantes

En la época novohispana, el uso de color era intencional porque en algunos casos las plumas incluso se teñían; pero generalmente se dejaban en su color natural, brillante e iridiscente, características que eran difíciles