

EMPEROR MOCTEZUMA'S METAMORPHOSIS: THE NAHUA CODICES
AND THE TRANSCULTURATION OF THE NATIVE PAINTER

by

Brenda Lydia Romero-Lake

A dissertation submitted to the faculty of
The University of Utah
in partial fulfillment of the requirements for the degree of

Doctor of Philosophy

Department of Languages and Literature

The University of Utah

August 2013

Copyright © Brenda Lydia Romero-Lake 2013

All Rights Reserved

The University of Utah Graduate School

STATEMENT OF DISSERTATION APPROVAL

The dissertation of Brenda Lydia Romero-Lake
has been approved by the following supervisory committee members:

<u>Gema Guevara</u>	, Chair	<u>05/28/13</u> Date Approved
<u>Angela Espinosa</u>	, Member	<u>05/28/13</u> Date Approved
<u>Rebecca Horn</u>	, Member	<u>05/28/13</u> Date Approved
<u>Elena García-Martin</u>	, Member	<u>05/28/13</u> Date Approved
<u>Susie Porter</u>	, Member	<u>05/28/13</u> Date Approved

and by Katharina Gerstenberger, Chair of
the Department of Languages and Literature

and by Donna M. White, Interim Dean of The Graduate School.

ABSTRACT

This project examines the various representations of Moctezuma in the pictorial books (codices) of the Nahuas from a postcolonial theoretical perspective. It proposes a new reading of Moctezuma by departing from the canonical colonial texts and rescuing the native voices from codices produced in Central Mexico during the second half of the 16th Century. These indigenous texts, without the need of alphabetic writing, communicate complex messages in terms of power, hierarchy and identity about both the painted and the painters. This study of Moctezuma's portrayals contradicts the homogenizing European concept of "Indian" that prevailed during the Colonial period. That is, the codices reflect the preservation of very distinct microethnic indigenous identities in the New Spain and each conveys a unique perception of Moctezuma, whose image oscillates from an omnipotent divinity to a defeated mortal.

ABSTRACTO

Este proyecto examina varias representaciones de Moctezuma en los libros pictóricos (códices) de los nahuas desde una perspectiva teórica poscolonial. Propone una nueva lectura de Moctezuma partiendo de los textos coloniales canónicos y rescata las voces nativas de códices producidos en México central durante la segunda mitad del siglo XVI. Estos textos indígenas, sin emplear la escritura alfabética, comunican mensajes complejos en términos de poder, jerarquía e identidad tanto de los personajes plasmados como de los pintores. Este estudio de las representaciones de Moctezuma contradice el concepto europeo homogeneizador de “indio” que prevalece en el periodo colonial. Es decir los códices reflejan la preservación de identidades indígenas microétnicas muy distintas en la Nueva España, y cada una despliega una percepción única de Moctezuma que oscila desde concebirlo como un semidiós hasta como un vencido mortal.

A mis hijos.

TABLE OF CONTENTS

ABSTRACT.....	iii
CAPÍTULOS.....	1
INTRODUCCIÓN.....	3
Método de investigación.....	13
Distribución de capítulos	
1. IDENTIDADES MICROÉTNICAS Y FORMAS DE EXPRESIÓN NATIVAS: ANTECEDENTES ETNOHISTÓRICOS PARA EL ESTUDIO DE LOS CÓDIGES NAHUAS.....	19
El altepetl.....	21
Escritura/pintura en la época prehispánica.....	25
Escritura/pintura en la época colonial.....	32
Otros manuscritos coloniales.....	43
Documentos con un propósito.....	46
2. LA CREACIÓN VISUAL DE UN TLATOANI DIVINIZADO: MOCTEZUMA EN EL CÓDICE MENDOZA Y EN EL CÓDICE TELLERIANO-REMENSIS.....	60
El Códice Mendoza.....	65
El sistema de representación del Códice Mendoza.....	68
Moctezuma en el Códice Mendoza.....	72
El Códice Telleriano-Remensis.....	82
Moctezuma en el Códice Telleriano-Remensis.....	84
Conclusión.....	90
3. MOCTEZUMA PINTADO DESDE LA PERIFERIA: REPRESENTACIONES EN LA TIRA DE TEPECHPAN Y EL LIENZO DE TLAXCALA.....	100
La Tira de Tepechpan.....	105
Moctezuma en la Tira de Tepechpan.....	109
El Lienzo de Tlaxcala.....	113
Moctezuma en el Lienzo de Tlaxcala.....	116

Conclusión	129
4. DE SER DIVINO A SIMPLE MORTAL: LA HUMANIZACIÓN DE MOCTEZUMA EN EL LIBRO XII DEL CÓDICE FLORENTINO.....	142
El Código Florentino.....	147
Moctezuma en el Código Florentino.....	152
Conclusión.....	168
CONCLUSIÓN.....	178
BIBLIOGRAFÍA.....	189

INTRODUCCIÓN

*“Se puede decir que Moctezuma
es lo que a uno le dé la gana.”*
(Carmen Boullosa, *Llanto: novelas imposibles*)

Los escritos de Hernán Cortés y Bernal Díaz del Castillo han sido los cimientos de la caleidoscópica construcción de Moctezuma¹ como personaje histórico y literario a través del tiempo. La *Segunda carta de relación*,² enviada por Cortés al rey Carlos V el 30 de octubre de 1520, constituye la primera vez que Moctezuma es mencionado en un texto. En esta célebre misiva, el gobernante mexica es un personaje enigmático que pasa de ser “un grandísimo señor” (79) que “toda la tierra tenía sojuzgada” (96) a un dócil y sentimental individuo que “llorando con las mayores lágrimas y suspiros” (129) incita a su pueblo a someterse a los extranjeros sin poner resistencia. Por su parte, en *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*³ Díaz del Castillo proporciona una descripción física del *tlatoani* (gobernante) mexica. Asegura que es “de buena estatura y bien proporcionado” con “el rostro largo y alegre,” y opina que “mostraba en su persona en el mirar por un cabo amor, e cuando era menester gravedad” (259-260). Asimismo, es gracias a la crónica de este militar convertido en autor que nos enteramos con detalle sobre el esplendor y lujo presentes en la vida de Moctezuma. Sus hábitos para vestir, comer, y la formalidad en el trato con sus súbditos, impresionan a Díaz del Castillo.

¹ La dinastía mexica contó con dos emperadores con el nombre de Moctezuma: Moctezuma Ilhuicamina y Moctezuma Xoyocotzin. Este último es el emperador que gobernaba en Tenochtitlan en la época de la Conquista de México. A menos que se haga una aclaración, el Moctezuma mencionado en la introducción y los siguientes capítulos de este estudio será Moctezuma Xoyocotzin.

² Cortés, Hernán. *Cartas de relación*. Madrid: Historia 16, 1985.

³ Díaz del Castillo, Bernal. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Barcelona: Planeta, 1992.

Estos textos fundacionales, redactados por testigos presenciales de la Conquista, se convirtieron en fuentes cruciales para la representación de Moctezuma en compendios históricos, incluyendo los de Francisco López de Gómara⁴ y Antonio de Solís⁵, además de informar obras líricas como *El peregrino indiano*, romance que Antonio de Saavedra Guzmán escribe en 1599⁶. No obstante, la construcción de Moctezuma como personaje en las primeras décadas del periodo colonial no se limita a los textos escritos. Los pueblos autóctonos de habla náhuatl de México central, los nahuas, se apropiaron de la figura de Moctezuma para representarlo en sus libros pictóricos conocidos como códices. Al igual que otras civilizaciones mesoamericanas como los mixtecos y los mayas, los nahuas registraban la información de manera pictórica, y a pesar que la mayoría de códices prehispánicos fueron destruidos a raíz de la Conquista, muchos otros fueron producidos en la Nueva España.

El presente proyecto examina representaciones de Moctezuma en códices nahuas producidos en la segunda mitad del siglo XVI. Propongo una nueva lectura del personaje de Moctezuma deponiendo de los textos coloniales canónicos y rescatando las voces nativas que emergen en estos libros pictóricos. Los códices no son aquí estudiados por sus cualidades estéticas sino como textos primarios que sin el uso de la escritura alfabética transmiten mensajes complejos en términos de poder, jerarquía e identidad, tanto de los personajes dibujados como de los pintores involucrados. Planteo que la narrativa visual de los códices nahuas puede ser leída entre líneas e interpretada, de manera similar a la literatura. Este estudio de las imágenes de Moctezuma plasmadas por manos indígenas décadas después de la Conquista contrarresta el concepto europeo de

⁴ López de Gómara, Francisco. *Historia de la Conquista de México*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1979.

⁵ Solís, Antonio de. *Historia de la Conquista de México*. París: Imprenta de Fain y Thunot, 1844.

⁶ Saavedra Guzmán, Antonio de. *El peregrino indiano*. México: José María Sandoval, 1880.

“indio” que tiende a homogeneizar a la población nativa mexicana, ya que la divergencia de estas pinturas advierte la preservación de múltiples identidades en el mundo nahua colonial. Mi análisis revela que cada códice presenta hechos y personajes históricos desde una perspectiva única fundamentada en la relación del *altepetl* (estado) de origen del manuscrito y el centro de poder prehispánico. Es decir, la construcción de Moctezuma como personaje pictórico está vinculada directamente con los antecedentes bélicos, tributarios, y de sometimiento entre Tenochtitlan y el *altepetl* donde se produce cada códice en cuestión. Las variaciones en la concepción de este *tlatoani* (gobernante) son tales, que mientras algunos trazan a Moctezuma como un inmortal semidiós, otros lo pintan como un débil y vencido mortal.

Método de investigación

Para exponer mi premisa, realizo una lectura minuciosa de las imágenes del emperador Moctezuma en el *Códice Mendoza*⁷ (1541), el *Códice Telleriano-Remensis*⁸ (1562-1563), la *Tira de Tepechpan*⁹ (1576-1596), el *Lienzo de Tlaxcala*¹⁰ (1550) y el *Códice Florentino*¹¹ (1561-1569). Además de provenir de comunidades que compartían la lengua náhuatl, estos libros pictóricos coinciden en términos temporales y geográficos, por haber sido producidos en un periodo que abarca cincuenta años, y en la zona

⁷ *Codex Mendoza*. Ed. and Trans. James Cooper Clark. London: Waterlow & Sons, Limited, 1938.

⁸ Quiñones-Weber, Eloise. *Codex Telleriano-Remensis. Ritual, Divination, and History in a Pictorial Aztec Manuscript*. Austin: University of Texas Press, 1995.

⁹ *Cronología mexicana (1298-1596); generalmente conocida bajo el título de Tira de Tepechpan. Pictografía mexicana del siglo XVI*. México: Librería Anticuaria G.M. Echaniz, 194-?

¹⁰ *El lienzo de Tlaxcala*. Ed. Mario de la Torre. México: Cartón y Papel de México, 1938.

¹¹ Sahagún, Bernardino de. *Florentine Codex*. Ed. and Trans. Anderson, Arthur and Dibble, Charles. Salt Lake City: University of Utah Press, 1982.

territorial dominada por el imperio de la Triple Alianza¹². A pesar de estos factores en común, este grupo de códices es representativo de la variedad de perspectivas históricas prevalecientes en las distintas comunidades que componían la población indígena mexicana en las primeras décadas de la época colonial. Cada uno de estos manuscritos surge de un pueblo con características étnicas, jerárquicas e históricas únicas que se reflejan en las imágenes que crean, revelando así la complejidad del mundo nahua.

Antes de la llegada de Cortés, la región nahua funcionaba bajo un sistema tributario. Después de una serie de guerras y alianzas a través de los años, tres centros de poder surgieron en esta área geográfica: Tenochtitlan, Texcoco y Tlacopan, que juntos formaban el imperio de la Triple Alianza. Cada *altepetl*¹³ bajo el control del imperio, estaba sujeto a entregar tributo a alguna de las tres capitales, que en orden de autoridad eran: Tenochtitlan, Texcoco y Tlacopan¹⁴. El *Códice Mendoza* y el *Códice Telleriano-Remensis* son documentos producidos por pintores tenochca, mexicas residentes de Tenochtitlan. Jerárquicamente, estos códices provienen del máximo centro de poder. Charles Gibson¹⁵ explica que la región central de México estaba poblada por nueve grupos étnicos de los cuales los mexicas, por su temible ejército y sus conquistas, eran el grupo más poderoso¹⁶. Por lo tanto, los tenochca formaban parte de un grupo privilegiado, pertenecían a la etnia con más poder en la zona y habitaban en la capital de mayor importancia en la época prehispánica. Por ende, el *Códice Mendoza* y el *Códice*

¹² Como se explicará más adelante, el imperio de la Triple Alianza era el organismo político formado por Tenochtitlan, Texcoco y Tlacopan que regia a las comunidades nahuas en la época prehispánica.

¹³ Como se verá en el primer capítulo, el *altepetl* era la forma de organización política y social prevaleciente en el mundo nahua antes y después de la Conquista.

¹⁴ Para más información sobre la organización jerárquica de las tres capitales véase la obra de Charles Gibson citada anteriormente.

¹⁵ Gibson, Charles. *The Aztecs Under Spanish Rule*. Stanford: Stanford University Press, 1964.

¹⁶ Las distintas etnias y la jerarquía étnica en los años anteriores a la Conquista serán descritas en el capítulo 1.

Telleriano-Remensis son manuscritos creados por *tlacuiloque* (pintores) pertenecientes al grupo nahua más poderoso en la época prehispánica. Dada esa cualidad, no es sorprendente que dichos libros pictóricos enfatizen las conquistas realizadas por los mexicas a través de los años, y que reflejen su antigua posición de poder presentando a un Moctezuma omnipotente e intocable.

Por otro lado, La *Tira de Tepechpan* y El *Lienzo de Tlaxcala* son códices provenientes de la periferia. En el caso de la *Tira*, Tepechpan era uno de catorce *altepetl* asignados a entregar tributo a Texcoco. A diferencia de los tenochca, que étnicamente pertenecían al poderoso grupo mexica, los tepechpaneca formaban parte de la subyacente etnia acolhua. Por lo tanto, este documento se produce en un área indígena subordinada en términos políticos y étnicos. En el caso del *Lienzo*, Tlaxcala era un estado¹⁷ integrado por cuatro *altepetl* que no estaba sujeto al poder de la Triple Alianza. Los tlaxcaltecas habían resistido la dominación y estaban al margen del imperio encabezado por Moctezuma. Sin embargo, gozaban de autonomía política a cambio de participar en las guerras floridas con los tenochca y contribuir con víctimas para los sacrificios religiosos. Estos antecedentes justifican que Moctezuma no sea representado como un ser todopoderoso en la *Tira de Tepechpan* y el *Lienzo de Tlaxcala*. Al contrario, el gobernante mexica es despojado de su autoridad y grandeza en las pinturas. Tanto en la *Tira* como en el *Lienzo*, el protagonismo de Moctezuma es reducido al destacar visualmente a otros personajes indígenas y extranjeros. El lugar marginado que Tepechpan y Tlaxcala ocupaban en la época prehispánica en relación con el poder

¹⁷ Tlaxcala estaba formado por cuatro *altepetl*, fenómeno que Lockhart ha denominado un *altepetl* compuesto. Para más información ver: Lockhart, James. *The Nahuas After the Conquest*. Stanford: Stanford University Press, 1992.

concentrado en Tenochtitlan es invertido en estos manuscritos al aminorar visualmente la autoridad de Moctezuma.

El *Códice Florentino* es un documento *sui generis*. Además de que en contraste con los manuscritos mencionados anteriormente la parte pictórica es supeditada ante la escritura alfabética, los temas contenidos en este documento van mucho más allá de lo histórico. Como es sabido, fray Bernardino de Sahagún y un grupo de estudiantes nativos del colegio de Santa Cruz de Tlatelolco recopilaron, transcribieron y tradujeron una cantidad portentosa de información sobre cuantiosos aspectos de la vida prehispánica. Estos escritos se acompañaron de ilustraciones elaboradas por pintores indígenas. Aunque en contenido y forma, este manuscrito difiere de gran manera de los códices tradicionales, los dibujos de este compendio son sumamente reveladores sobre la complicada relación entre Tenochtitlan y Tlatelolco, lugar de origen de los pintores y escribanos indígenas que colaboraron con Sahagún. Así como lo tenochca, los tlatelolca eran parte de la etnia mexica. Sin embargo, en la época prehispánica Tlatelolco era un pueblo sometido al poder de Tenochtitlan, situación que había resultado del triunfo bélico del ejército tenochca. Uno de sus principales centros, el mercado de Tlatelolco, pasó a ser administrado por Tenochtitlan por lo que no es sorprendente que reflejen una actitud negativa hacia los tenochca y Moctezuma en sus pinturas. En el *Códice Florentino* el emperador mexica sufre visualmente un proceso de humanización y pérdida de poder.

En mi análisis de estos códices, exploro detalladamente el dibujo del cuerpo de Moctezuma, su localización en la escena, vestimenta, accesorios, postura, tamaño y demás elementos pertinentes a cada representación. Señalo cómo estas láminas son discursos visuales que ponen en evidencia la existencia de múltiples concepciones

indígenas de Moctezuma vinculadas con el lugar de procedencia de cada códice. El contraste del emperador mexica con otros personajes indígenas y españoles, tal como Cortés, la Malinche y Cuauhtémoc, es otro punto de investigación que no sólo revela la subordinación de Moctezuma en algunos casos sino que además da indicios de la afiliación de los *tlacuiloque* con los vencedores o los vencidos. Los pintores indígenas, además de indicar su percepción de Moctezuma en las pinturas, también dan muestras de su transculturación artística. Durante la época colonial, diversas técnicas de pintura europeas fueron incorporadas a la elaboración de códices y mi estudio examina la conexión entre este fenómeno y la representación del monarca mexica. Es decir, muestro que mientras los códices que exaltan el poder y superioridad de Moctezuma se apegan fuertemente a las técnicas artísticas indígenas tradicionales, los manuscritos que lo subordinan y humanizan integran en un mayor grado los conceptos artísticos europeos, como el uso del claroscuro, el cuidado en la proporción y la perspectiva, entre otros.

Las láminas de los distintos códices históricos donde aparece Moctezuma no son analizados como pinturas *per se*, sino como representaciones. En *Representations. Cultural Representations and Signifying Practices*¹⁸, Stuart Hall explica que el significado de una palabra, imagen u objeto se construye a través de sistemas de representación basados en ciertos códigos que vinculan el lenguaje con conceptos específicos (21). Al hablar de las imágenes propone que son signos que conllevan un significado y que deben ser interpretados. Por lo tanto, los dibujos de los códices nahuas antes mencionados son examinados como signos que transmiten información no sólo sobre las figuras plasmadas en el papel sino también sobre sus creadores. En el caso de

¹⁸ Hall, Stuart, Ed. *Representations. Cultural Representations and Signifying Practices*. Glasgow: The Open University, 1997.

Moctezuma, los pintores indígenas utilizan un lenguaje visual para representar autoridad, debilidad, masculinidad, y demás atributos en la figura del emperador mexicana, según su valoración de dicho monarca. Cada Moctezuma que aparece en los códices está dotado de una carga simbólica que va mucho más allá de las cualidades estéticas de la pintura y refleja distintos aspectos de la identidad microétnica del *tlacuilo* (pintor).

La subalternidad es un tema trascendental para el desarrollo de este proyecto. Como Gayatri Spivak¹⁹ expone en “Can the Subaltern Speak?,” las sociedades cuentan con un centro y una periferia. Es decir, existe un grupo hegemónico que desde el centro de poder oprime, excluye y margina al subalterno. Aunque al hablar de la Nueva España, la dominación española nos incita a pensar únicamente en los indígenas en general como subalternos, este estudio considera la subalternidad a varios niveles. Como se mencionó anteriormente, en el mundo nahua prevalecían distintas jerarquías. Políticamente, el imperio de la Triple Alianza contaba con tres capitales a las cuales la mayor parte de pueblos de la región entregaba tributo. De los tres centros de poder, Tenochtitlan ocupaba el puesto superior, seguido por Texcoco y Tlacopan. Étnicamente, existían grupos que por aspectos relacionados con sus conquistas, historia y ejército, eran más influyentes que otros. De las nueve etnias²⁰ que poblaban el área de México central, los mexicas y los otomís ocupaban los extremos opuestos. Los pobladores de la máxima capital, Tenochtitlan, eran mexicas, y el *huey tlatoani* del imperio, Moctezuma y sus antecesores, provenía de la dinastía mexicana. En contraste, los otomís²¹ carecían de territorios propios y

¹⁹ Spivak, Gayatri. “Can the Subaltern Speak?” *Marxism and the Interpretation of Culture*. Chicago: University of Illinois, 1988. 271-313.

²⁰ Como se expondrá con más detalle en el capítulo 1, las nueve etnias en orden jerárquico eran: mexicana, acolhuaque, tepaneca, chalca, xochimilca, cuitlahuaca, mixquica, culhuaque, y otomí. Para más información véase la obra de Gibson antes citada.

²¹ Los otomís eran la única etnia de la región que no tenía como lengua el náhuatl.

en muchas ocasiones vivían como ciudadanos de segunda clase en *altepetl* de otras etnias, trabajando como empleados domésticos o agrícolas. Como ya se explicó, el lugar de creación de cada códice es un aspecto trascendental para su interpretación. En el análisis de la representación pictórica de Moctezuma, es fundamental estudiar el *altepetl* donde emerge cada manuscrito en términos de subalternidad. En otras palabras, la ubicación de cada grupo indígena determinado en la escala política y étnica en el mundo nahua contribuye a identificar los posibles orígenes de su representación específica de Moctezuma.

Otro concepto cardinal en este análisis es la transculturación. En *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*²² Mary Louise Pratt explica que la transculturación es un fenómeno que emerge en las llamadas zonas de contacto. En tales entornos, los grupos subordinados absorben distintos aspectos de la cultura dominante que se les impone. En el caso de los códices aquí estudiados, su producción ocurre durante la época colonial, periodo en que los pobladores nativos mexicanos están subordinados al poder imperial español. La adopción de técnicas artísticas europeas en la elaboración de códices nos da indicios del grado de transculturación del *tlacuilo*. Como se profundiza en el primer capítulo, los métodos de pintura nahuas tradicionales difieren de gran manera de los patrones seguidos por los pintores españoles y del resto de Europa. Mientras los códices presentan figuras planas y dibujos estandarizados, las pinturas europeas intentan lograr una reproducción casi fotográfica de las personas y cosas. La transculturación artística es un aspecto importante en el análisis de la proyección pictórica de Moctezuma, dado que las láminas que presentan al monarca mexicana de una manera negativa tienden a presentar un mayor grado de transculturación artística, que los códices que pintan a un

²² Pratt, Mary Louise. *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*. New York: Routledge, 1992.

Moctezuma poderoso. Por lo tanto, mi estudio revela que la transculturación artística de los pintores de códices no indica ser un proceso involuntario sino un acto consciente y selectivo que manifiesta la alineación de ciertos grupos indígenas con la cultura dominante.

Para hacer referencia a las técnicas artísticas europeas de la época recurro a las obras de Vicente Carducho²³, Antonio Palomino²⁴ y Francisco Pacheco²⁵, donde se exponen los razonamientos predominantes en torno a la pintura española de los Siglos XVI y XVII. Un objetivo que estos tratadistas manifiestan en común es su deseo de que la pintura imite a las personas y cosas a la perfección, algo que los pintores de códices no intentaban lograr. En *Diálogos de la pintura*, Carducho declara que la pintura debe ser “retrato de todo lo visible, según se nos presenta a la vista” (99). Al referirse a la representación de personas, habla de la importancia de reflejar detalles de la anatomía humana como los “efectos y movimientos de los músculos y huesos” (25), así como poner atención en detalles de “los ojos, boca, narices, manos hombros y otras partes del cuerpo” (104). En *El museo pictórico y escala óptica* Palomino también enfatiza la precisión que debe existir en la pintura de imágenes humanas y expresa que es necesaria la “proporción de las partes entre sí y del todo con las partes, según la naturaleza de la figura” (66). Por su parte, Pacheco escribe en *El arte de la pintura* que para la correcta representación de cuerpos, deben tomarse en consideración: “el tamaño, la proporción, la distancia, los perfiles, los colores, sombras i luzes (sic), el relieve, las figuras i posturas i los varios gestos, ademanes i semblantes” (1). Estos argumentos resultan útiles para

²³ Carducho, Vincencio. *Diálogos de la pintura*. Madrid, 1633.

²⁴ Palomino, Antonio. *Museo pictórico y escala óptica. Tomo I: Teórica de la pintura*. Madrid: Imprenta de Sancha, 1795.

²⁵ Pacheco, Francisco. *El arte de la pintura*. Sevilla: Impresor Simón Faxardo, 1649.

diferenciar las representaciones de Moctezuma que se apegan a los métodos de pintura indígenas tradicionales de las que incorporan los ideales artísticos europeos, y así poder evaluar la transculturación del *tlacuilo*.

La representación de poder y el análisis del dibujo del cuerpo humano son enfoques centrales de este estudio. Por ende, recurro a obras correspondientes que respaldan mis observaciones de cada lámina donde aparece Moctezuma. Acudo a *Cuerpo Humano e Ideología: las concepciones de los antiguos nahuas*²⁶ de Alfredo López Austin para sustentar mis premisas sobre la ideología prevaleciente en el mundo nahua en relación al simbolismo vinculado con el cuerpo humano. Su investigación sobre las ideas asociadas con la cabeza, las extremidades, y el cabello de los individuos son puntos que informan mi estudio. Asimismo, la obra de Justyna Olko, *Turquoise Diadems and Staffs of Office. Elite Costume and Insignia of Power in Aztec and Early Colonial Mexico*²⁷ es una piedra angular en el desarrollo de mi tesis, dado que su meticulosa asociación de diversas prendas y posturas con la representación pictórica del poder apoya mi análisis de las imágenes de Moctezuma y otras figuras importantes en las pinturas en cuestión, incluyendo a Cuauhtémoc, Cortés y la Malinche

La vestimenta tenía una importante carga simbólica en las sociedades prehispánicas, así que *Indumentaria antigua: vestidos guerreros y civiles de los mexicanos*²⁸ de Antonio Peñafiel e *Indian Clothing Before Cortés: Mesoamerican*

²⁶ López Austin, Alfredo. *Cuerpo Humano e Ideología: las concepciones de los antiguos nahuas*. México: UNAM, 1980.

²⁷ Olko, Justyna. *Turquoise Diadems and Staffs of Office. Elite Costume and Insignia of Power in Aztec and Early Colonial Mexico*. Austin: Polish Society for Latin American Studies and Center for Studies on the Classical Tradition, University of Warsaw, 2005.

²⁸ Peñafiel, Antonio. *Indumentaria antigua: vestidos guerreros y civiles de los mexicanos*. México: Editorial Innovación, 1985.

*Costumes from the Codices*²⁹ de Patricia Rieff Anawalt son fuentes que contextualizan esa parte de mi argumento. Las clasificaciones en dichos escritos sobre los distintos trajes, calzado y accesorios, y las explicaciones sobre sus usos proveen una base para el estudio de los diversos personajes representados en los códices que son estudiados. La vestimenta era un marcador jerárquico crucial en el mundo nahua, y los códices no son una excepción. Las imágenes de Moctezuma y otras figuras portando o no ciertas prendas, además de los detalles de sus atuendos, como el largo, el color y el estampado, son algunos de los factores considerados para mi análisis.

A pesar de su imperante papel durante la Conquista de México, los estudios académicos han relegado al personaje de Moctezuma al privilegiar la indagación sobre Cortés y La Malinche. Esta última se ha convertido en el eje central de la narrativa de la Conquista y ha sufrido múltiples transformaciones al ser reconstruida por distintos autores en sus obras de ficción.³⁰ Son pocos los estudios existentes hasta el momento sobre la representación visual y literaria de Moctezuma, entre los que figuran las tesis doctorales de Patrick T. Hajovsky y Carlos Amaya³¹. Además, se han publicado algunos artículos al respecto, como los de Andrea Ramírez Campos y Sonia V. Rose³². En estos

²⁹ Anawalt, Patricia Rieff. *Indian Clothing Before Cortés: Mesoamerican Costumes from the Codices*. Norman: University of Oklahoma Press, 1981.

³⁰ La Malinche se ha convertido en un elemento central de los estudios chicanos. Su papel como intérprete e intermediaria cultural ha sido explorado por críticas y escritoras entre las que destacan Gloria Anzaldúa, Sandra Cisneros y Cherrie Moraga. Véase: Anzaldúa, Gloria. *Borderlands/La frontera*. San Francisco: Aunt Lute Books, 1987; Cisneros, Sandra. *Woman Hollering Creek and Other Stories*. New York: Random House, 1991; Moraga, Cherrie. *Loving in the War Years*. Boston: South End Press, 1987. Asimismo, La Malinche ha sido creada como personaje para protagonizar obras como la novela *Malinche* de Laura Esquivel y el ballet *La Malinche* de José Limón.

³¹ Amaya, Carlos. *Cuauhtémoc y Moctezuma: Búsqueda de identidad en cuatro dramas mexicanos del siglo veinte*. Diss. University of Indiana, 1998 ; Hajovsky, Patrick T. *On the lips of others: Fame and Transformation of Moctezuma's Image*. Diss. University of Chicago, 2007.

³² Ramírez Campos, Andrea. "Discursividad pictórica y literaria: El encuentro de Cortés y Moctezuma." *La palabra y el hombre*. 107 (1998): 63-71; Rose, Sonia V. "The Great Moctezuma: A Literary Portrait in Sixteenth-Century Spanish American Historiography." Ed. Enenkel, Karl, De Jong-Crane, Betsy, and

trabajos, el emperador mexica es analizado desde distintas perspectivas; examinando su presencia en esculturas y pinturas europeas, así como en textos coloniales y dramas contemporáneos. Sin embargo, no existe hasta el momento ningún estudio dedicado al análisis de Moctezuma en los códices. Por lo tanto, mi investigación llena un espacio en el estudio académico de este personaje al explorar su construcción y transformación en el imaginario indígena en los años inmediatamente posteriores a la Conquista, tomando como fuente la forma de expresión prehispánica por excelencia; los códices.

Distribución de capítulos

El primer capítulo está dedicado a proporcionar datos etnohistóricos que contextualizan el análisis de las imágenes de los códices en los apartados posteriores. Se explica el funcionamiento político y social del mundo nahua, antes y después de la Conquista, haciendo énfasis en el *altepetl* (estado) como base del desarrollo de identidades microétnicas en la región de México central. En relación a estas identidades locales, se explora su génesis y evolución a raíz de la llegada de los españoles, especialmente la transformación experimentada con la introducción del Cristianismo.

La producción de códices es un tema central de esta sección inicial. Se estudian las formas de representación, los materiales y el contenido de estos libros pictóricos, y se señalan los cambios ocurridos en esta forma de expresión nativa a causa de la imposición de la religión católica, la difusión de técnicas artísticas europeas y la introducción de la escritura alfabética. El *tlacuilo* (pintor) y el *tlamatini* (lector de códices) son dos oficios íntimamente ligados a los códices nahuas, y su función, formación y desarrollo durante la

Colonia son temas profundizados en el primer capítulo. Asimismo, puntualizo los distintos géneros de códices prehispánicos y coloniales, y el surgimiento de otros tipos de manuscritos indígenas como las relaciones geográficas y los títulos primordiales.

Examinó la fuerte relación entre el contenido y forma de cada códice con el *altepetl* de origen, así como la importancia de la audiencia y el propósito de elaboración de cada documento.

El entendimiento de la existencia de identidades diversas y de jerarquías políticas y étnicas en el mundo nahua es crucial para el desarrollo de mi argumento en los capítulos siguientes, dado que cada uno analiza las representaciones pictóricas de Moctezuma en diversos códices de temprana producción colonial y se señala la fuerte conexión entre la concepción visual del monarca mexicana y la identidad e historia del *altepetl* específico de procedencia. Las técnicas pictóricas indígenas tradicionales y su contraste con las europeas es otro asunto a considerar en este apartado y que contribuye para explorar el tema de la transculturación de los pintores nativos en los distintos manuscritos a estudiar.

El segundo capítulo está enfocado en la representación pictórica de Moctezuma en el *Códice Mendoza* y el *Códice Telleriano-Remensis*. Demuestro que en estos documentos el emperador mexicana es construido visualmente como un ser todopoderoso e intocable. Argumento que estas favorecidas imágenes del monarca están vinculadas con el lugar de proveniencia de ambos documentos. El género de códices conocido como anales se enfoca en la historia específica de su pueblo; su migración, su establecimiento en el lugar, sus guerras y su dinastía de gobernantes, y tanto el *Códice Telleriano-*

Remensis, como la parte histórica del *Códice Mendoza*³³ son anales que se concentran en la historia de los tenochca. Los pobladores de Tenochtitlan eran el grupo de más alto rango del mundo nahua prehispánico, y esta gran capital era el lugar de origen y residencia de Moctezuma. Por lo tanto, la representación pictórica de su soberano transmite la autoridad que dicho emperador tenía en la región.

A pesar de haber sido elaborados después de consumada la Conquista, estos manuscritos no muestran en ningún momento a un Moctezuma débil ni vencido, sino que enfatizan su poderío y días de esplendor al pintarlo como un semi-dios. Para desarrollar mi premisa, analizo detalladamente el dibujo de Moctezuma en las láminas de estos códices donde aparece. Como se indica, el tamaño y localización en relación con otros personajes y figuras son elementos importantes en esta investigación. Además, se presta atención al uso de colores y el dibujo de distintas prendas, accesorios y otros objetos con connotaciones simbólicas en las pinturas para sustentar la idea de superioridad visual de Moctezuma.

Se identifica el uso de técnicas indígenas tradicionales de pintura en estos códices y se señalará la adopción de algunos métodos europeos, según planteados por los tratadistas de arte de la época. Este estudio técnico servirá de base para indagar el grado de transculturación de los pintores nativos involucrados en la producción de estos manuscritos. Se indica que el grado de transculturación artística de estos *tlacuiloque* es mínima en comparación con los artistas de los códices que son analizados en los capítulos siguientes.

El tercer capítulo se concentra en el análisis de la representación pictórica de Moctezuma en la *Tira de Tepechpan* y el *Lienzo de Tlaxcala*. Demuestro que estas

imágenes construyen visualmente a un Moctezuma debilitado en términos de poder. Examino las láminas donde aparece este monarca mexicana para argumentar que es despojado del protagonismo del que goza en los códices estudiados en el capítulo anterior. Conjuntamente al estudio de su cuerpo, vestimenta, postura, localización y demás características pertinentes a cada lámina, indico cómo estos manuscritos lo relegan a un plano secundario por medio de la exaltación visual de otros personajes indígenas y españoles. En el caso del *Lienzo*, la acentuada participación pictórica de la Malinche es un punto significativo, dado que no sólo contribuye a la subordinación de Moctezuma, sino que además simboliza una revaluación de las jerarquías de género en la pintura de códices.

En contraste con los códices estudiados en el apartado anterior, la *Tira de Tepechpan* y el *Lienzo de Tlaxcala* provienen de comunidades periféricas que difieren de gran manera del poder político y prestigio étnico gozado en las capitales del imperio de la Triple Alianza. Por lo tanto, en este capítulo se explora la subalternidad de Tepechpan y Tlaxcala, y la conexión de este rasgo con su representación de Moctezuma. Se indica el alineamiento visual que los *tlacuiloque* de estos *altepetl* manifiestan hacia los españoles por medio de sus pinturas, y se establece la concordancia entre esta alineación y su mayor grado de transculturación artística. Asimismo, por medio del estudio técnico de estos códices, se señala que existen vínculos entre la representación de Moctezuma, la incorporación de técnicas artísticas europeas y la identidad microétnica del lugar de origen de cada manuscrito.

El cuarto capítulo analiza las imágenes de Moctezuma en el *Códice Florentino*. Por medio del análisis detallado del cuerpo, tamaño, vestimenta y localización del

personaje de Moctezuma, se demuestra que el compendio histórico-etnográfico que Fray Bernardino de Sahagún realizó con la colaboración de informantes y pintores indígenas, construye a un Moctezuma no sólo vencido o debilitado en términos de poder como ocurre en sus representaciones estudiadas en el apartado anterior, sino que se trata de un personaje totalmente humanizado y físicamente vulnerable.

La desventajosa representación pictórica de Moctezuma elaborada por estos *tlacuiloque* coincide con un alto grado de transculturación artística. En este capítulo se indica que los dibujos que acompañan la parte narrativa de este códice adoptan importantes prácticas de pintura europeas como el cuidado en la proporción de las figuras, el uso del claroscuro, y la atención en la perspectiva de las escenas. El estudio técnico de estas imágenes demuestra que la transculturación artística de los estudiantes del Colegio Santa Cruz de Tlatelolco concuerda con un fuerte apego a las pautas europeas de pintura que apuntan hacia un intento de reflejar la realidad y la debilitación visual del emperador. La construcción de la masculinidad en las pinturas es un tema importante, ya que se señala la manera en que Moctezuma es representado como un ser pasivo al contrastarlo con la virilidad del personaje de Cortés. La desnudez, expresión facial y posturas del soberano mexicana son elementos centrales en el análisis de sus representaciones pictóricas en el *Códice Florentino*.

Este apartado también hace referencia a la historia de Tlatelolco y la relación de ese *altepetl* con Tenochtitlan y el emperador Moctezuma en los años anteriores a la Conquista. Esta exploración de los antecedentes históricos sirve como base para teorizar las posibles conexiones entre la subalternidad política de este pueblo y su concepción pictórica del gobernante mexicana.

El estudio de las diferentes representaciones de Moctezuma en los códices coloniales en este proyecto desmantela la idea de una identidad nahua homogénea. Cada manuscrito concibe al emperador mexicana de manera única, y a través de sus imágenes los *tlacuiloque* representan distintos rasgos que reflejan aspectos inherentes a la identidad microétnica de su *altepetl*. Como se mencionó, la subalternidad, y la transculturación son puntos cardinales que sustentan el argumento global de este trabajo, ya que la interacción de cada comunidad con Tenochtitlan y Moctezuma, y su postura en relación a la intrusión española son elementos fundamentales en su concepción específica del monarca mexicana. Así como en la literatura y la historia, el *tlatoani* tenochca toma múltiples personalidades en los códices, y tal como Carmen Boullosa propone en el epígrafe que abre esta introducción, Moctezuma es un personaje imposible de definir.

CAPÍTULO 1

IDENTIDADES MICROÉTNICAS Y FORMAS DE EXPRESIÓN NATIVAS: ANTECEDENTES ETNOHISTÓRICOS PARA EL ESTUDIO DE LOS CÓDICES NAHUAS

*“libros de papel cogidos a dobleces,
como a manera de paños de Castilla [...] y tenía cuentas de todas las rentas que le traían a Montezuma, con sus libros hechos de su papel, que se dice amatl, y tenía de estos libros una gran casa dellos.”*

(Historia Verdadera de la conquista de la Nueva España, Bernal Díaz del Castillo)

En su obra *Las adoraciones*¹, el mexicano Juan Tovar dramatiza el proceso inquisitorial al que fue sometido don Carlos Mendoza Ometochtzin en la Nueva España en 1539². Como descendiente de la nobleza indígena, este cacique de Texcoco conservaba una posición privilegiada como intermediario entre los plebeyos nativos y las autoridades españolas. En el drama, este personaje navega libremente entre dos espacios culturales. Por un lado, nos enteramos que creció en la casa de Hernán Cortés y aparece interactuando con funcionarios gubernamentales y eclesiásticos hispanos, tales como el primer obispo de México fray Juan de Zumárraga. Por otro, lo vemos cantando en náhuatl, evocando a sus antepasados, entre los que figura Netzahualcóyotl, y examinando las páginas de un códice. Esta trama, basada en hechos históricos, refleja fielmente la

¹ Tovar, Juan. *Las adoraciones*. México: Consejo Nacional para la cultura y las artes, 1981.

² Don Carlos insiste en perpetuar sus creencias religiosas prehispánicas, razón por la cual es acusado de paganismo y condenado por la Inquisición. Los documentos de su caso fueron editados por la Comisión Reorganizadora del Archivo General y Público de la Nación en 1910.

complejidad de la vida colonial novohispana del siglo XVI. Como veremos, la Conquista no significó la desintegración total del gobierno y organización social imperantes en las comunidades indígenas, dado que muchos nobles, como don Carlos, se convirtieron en importantes colaboradores del nuevo régimen. Asimismo, la llegada de los españoles y la introducción de sus leyes, lengua, escritura y religión, no implicó el olvido de la historia prehispánica ni la desaparición de formas de expresión nativas como el código que este cacique indígena posee en la obra de Tovar.

En este capítulo, explicaré la organización política y social prevaleciente en el mundo nahua, y señalaré los cambios sufridos durante la época colonial y sus consecuencias en términos de identidad y poder local. Exploraré el concepto de micropatriotismo o microetnicidad, basado en el *altepetl* (estado) dominante entre la población indígena antes y después de la Conquista, y su conexión con la producción de códigos. Describiré las formas de representación, los materiales y el contenido de estos libros pictóricos, y detallaré su transformación a raíz de la imposición del Cristianismo, la difusión de técnicas artísticas europeas y la introducción de la escritura alfabética. Haré referencia a la aparición de otros tipos de manuscritos como las relaciones geográficas y los títulos primordiales, y advertiré la importancia de la audiencia y el propósito de elaboración de cada documento.

Este contexto etnohistórico nos permitirá establecer fundamentos que informarán el análisis de la representación de Moctezuma en los diversos códigos que serán estudiados en los capítulos siguientes. Con excepción del *Código Florentino*, los manuscritos que forman el corpus de este proyecto: el *Código Mendoza*, el *Código Telleriano-Remensis*, la *Tira de Tepechpan* y el *Lienzo de Tlaxcala*, pertenecen al grupo

de códices clasificados como de contenido histórico o anales debido a que registran la historia en orden cronológico de año por año. El origen de este género, su estructura, contenido y manipulación de la información serán aspectos puntualizados en este apartado y contribuirán a la elaboración del argumento global tocante a la cambiante construcción pictórica de Moctezuma. Como se explicará más adelante, el lugar de producción de cada libro pictórico (el *altepetl* específico) y la participación de los habitantes de dicha comunidad durante la guerra de Conquista (con o en contra de los españoles), son elementos cruciales en la construcción visual de su historia. En numerosas ocasiones, esta reconfiguración pictórica del pasado incluye la representación de los dirigentes de la Triple Alianza en la que Moctezuma era el *huey tlatoani* (gobernante supremo).

El altepetl

En su “Segunda Carta de Relación”³ al rey Carlos V, Hernán Cortés describe su trayecto desde tierras veracruzanas hasta la gran Tenochtitlan. En su narración, el conquistador designa los asentamientos que encuentra a su paso como “provincias” y “ciudades.” Habla por ejemplo de la “provincia de Cempoal” (82), la “provincia de Tlascaltecal” (100), la “ciudad de Churultecal” (105), y “la ciudad de Guasucingo” (109). En su afán de establecer alianzas con los enemigos indígenas del gobernante mexicana, Moctezuma, Cortés conversaba con los “señores y personas principales” (103) de cada provincia o ciudad. Sin embargo, la organización política de la región era mucho más compleja que la imagen simplificada dada por Cortés de un conjunto de ciudades o provincias gobernadas por señores, en su mayoría tributarios de Moctezuma.

³ Cortés, Hernán. *Cartas de relación*. Madrid: Historia 16, 1985.

Como Charles Gibson explica en *The Aztecs under Spanish Rule*⁴, en el área de México Central (Figura 1.1) que comprendía el imperio azteca⁵ del siglo XVI, existían nueve etnias que por orden jerárquico⁶ eran: mexica, acolhuaque, tepaneca, chalca, xochimilca, cuitlahuaca, mixquica, culhuaque, y otomí. Cada grupo contaba con una historia de sus orígenes, migración, establecimiento en la región, guerras y alianzas con otras comunidades, y genealogía de sus gobernantes. El *Códice Xolotl*, por ejemplo, narra la historia de los acolhuaque; su llegada al Valle de México, su expansión territorial, sus guerras con los tepaneca, y su asociación con los mexicas y la Triple Alianza⁷. Con excepción de los otomís que tenían su propio idioma, la lengua náhuatl era el elemento unificador de estos diversos grupos étnicos. Por lo tanto, los pobladores de este territorio, que según los estudios poblacionales de Cook y Borah⁸ en 1519 figuraba entre los 18 y 30 millones, se denominan colectivamente como los nahuas.

Políticamente, el *altepetl* (estado) era la forma de organización de la región nahua. En *Nahuas after the Conquest*⁹, James Lockhart indica que los requisitos mínimos de un *altepetl* eran: tener un territorio determinado, estar formado por un número de partes constituyentes, y contar con un *tlatocayotl* (dinastía de gobernantes). Las partes que integraban estos *altepetl* eran los llamados *calpulli* o *tlaxilacali*, que a su vez estaban constituidos por varios barrios de casas (16). Como Barbara Mundy¹⁰ propone, la

⁴ Gibson, Charles. *The Aztecs Under Spanish Rule*. Stanford: Stanford University Press, 1964.

⁵ El término “azteca” es una denominación moderna que se les da por identificar Aztlán como lugar de origen.

⁶ Como Gibson indica, este orden jerárquico era el resultado de una larga serie de alianzas y guerras en las que los mexicas se convirtieron en el grupo más poderoso de la zona.

⁷ Gibson explica que además de este código, la obra de Fernando de Alva Ixtlilxochitl es otra fuente indígena de la historia de los acolhuaque.

⁸ Cook, Sherburne F and Woodrow Borah. *Essays in Population: Mexico and the Caribbean*. Vol. 2. Berkeley: University of California Press, 1974.

⁹ Lockhart, James. *The Nahuas After the Conquest*. Stanford: Stanford University Press, 1992.

¹⁰ Mundy, Barbara. *The Mapping of New Spain*. Chicago: The University of Chicago Press, 1996.

estructura de subdivisiones múltiples del *altepetl* puede compararse con las muñecas rusas que contienen réplicas cada vez más pequeñas de sí mismas (105). Estos componentes del *altepetl* no tenían una organización jerárquica, sino que funcionaban bajo un sistema de rotación en el cual las distintas unidades tomaban turnos cumpliendo con diversas labores. Muchas de estas tareas estaban relacionadas con la elaboración y recolección de los productos, utensilios, vestidos, etc. que cada *altepetl* sujeto al poder de la Triple Alianza tenía asignado entregar como tributo a alguna de las tres capitales: Tenochtitlan, Texcoco y Tlacopan¹¹. En ciertos casos se formaba lo que Lockhart llama un “*altepetl* compuesto,” que consistía en la unión de varios *altepetl*, cada uno con un *tlatoani* (gobernante). Un ejemplo es Tlaxcala, que en la época de la Conquista, era una unidad formada por cuatro *altepetl* (21).

Al principio de la época colonial, las autoridades españolas utilizaron el *altepetl* como la base del sistema de encomienda, convirtiendo al *tlatoani* en intermediario del tributo para el encomendero. Más tarde, se instituyó el cabildo como forma de organización administrativa y legal, basada en el modelo español, de un área geográfica y sus pobladores. Así como la encomienda, el cabildo también se valió del gobierno indígena para la recaudación de contribuciones. No obstante, un factor trascendental que los burócratas peninsulares pasaron por alto fue el método de rotación que existía en los *altepetl* en la época prehispánica. De tal manera que la sección del *altepetl* que los funcionarios españoles percibieron como el sitio de mando indígena fue nombrada como cabecera y el resto de las partes como sujetos. Esta jerarquización del *altepetl* causó

¹¹ Las páginas finales del *Códice Mendoza* muestran los diferentes objetos y productos que cada *altepetl* le entregaba como tributo a Tenochtitlan durante el reinado de Moctezuma.

conflictos internos al ser negativamente recibida por las partes denominadas como sujetos que fueron excluidos de posiciones de poder durante la época colonial.

La clase social era un elemento central en las sociedades nahuas. Existía una estricta separación entre los *pipiltin* (nobles) y *macehuali* (plebeyos). Estas distinciones fueron perpetuadas en la Nueva España, y los nobles, además de poder ocupar posiciones gubernamentales, tenían la oportunidad de solicitar permisos para portar vestimentas y armas europeas, montar a caballo y recibir el título de don o doña. Tradicionalmente, el *tlatoani* o gobernador indígena era elegido por miembros de la nobleza del lugar de entre los parientes elegibles (hermano, primo, nieto, etc.) del antiguo gobernante. En la Colonia, estas elecciones fueron influenciadas por los representantes del gobierno español, quienes favorecían el nombramiento de alguien dispuesto a cooperar con ellos. En el caso de don Carlos Mendoza Ometochtzin, mencionado al inicio de este capítulo, fue señalado como posible sucesor al puesto de *tlatoani* de Texcoco tras la muerte de su hermano Pedro. Sin embargo, su insistencia en practicar veladamente rituales prehispánicos, lo convirtieron en un individuo peligroso ante ojos españoles, y en lugar de subir al poder fue condenado por la Inquisición.

Como distintos académicos han señalado en sus publicaciones de los últimos años¹², el estudio de fuentes nativas coloniales ha descartado la idea de una identidad indígena homogénea en la región nahua. En contraste, se ha determinado la existencia de identidades basadas en el *altepetl*, concepto que ha sido designado como micropatriotismo¹³ o microetnicidad¹⁴. Este fenómeno que impera en la época

¹² Ver Lockhart y Gibson, obras citadas.

¹³ Esta identidad local es referida como micropatriotismo en: Wood, Stephanie. *Transcending Conquest. Nahua Views of Spanish Colonial Mexico*. Norman: University of Oklahoma Press, 2003.

¹⁴ Lockhart habla del concepto de microetnicidad en el capítulo de su obra dedicado al *altepetl* (27).

prehispánica, se fortalece durante la época colonial. La participación de la milicia de dicha comunidad en la guerra de la Conquista, especialmente si fueron aliados de los españoles, llega a ser un elemento crucial en la identidad de los miembros de ese *altepetl*, quienes se enorgullecen de haber luchado con los vencedores. Asimismo, la llegada del Cristianismo, y con particular importancia, la construcción de la iglesia y el establecimiento del santo patrón, se convierten en distintivos propios de estas identidades microétnicas. Por lo tanto, a las diferencias que existían entre un *altepetl* y otro en relación a la historia de su origen, migración, y dinastía de gobernantes se les suman la divergencia de su participación en la guerra de la Conquista, las circunstancias tocantes a la edificación de la iglesia del pueblo y el nombramiento de su santo protector.

Escritura/pintura en la época prehispánica

Bernal Díaz del Castillo en su *Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España*¹⁵, provee una detallada reseña del recorrido que Hernán Cortés y sus hombres realizan hasta arribar a la capital mexicana. Entre los objetos que llaman su atención durante esta travesía menciona “libros de papel cogidos a dobleces, como a manera de paños de Castilla” (143). Asimismo, cuando llegan a Tenochtitlan, comenta que un servidor del emperador tenía “cuentas de todas las rentas que le traían a Moctezuma, con sus libros, hechos de su papel [...] y tenían de estos libros una gran casa de ellos” (263). Estos libros a los que se refiere Díaz del Castillo son los que ahora denominamos códices.

Las civilizaciones mesoamericanas contaban con una larga tradición de escritura pictórica que empleaban para hacer inscripciones en estructuras de piedra, utensilios de

¹⁵ Díaz del Castillo, Bernal. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Barcelona: Planeta, 1992.

cerámica, y principalmente en los códices¹⁶. Entre las culturas que se distinguen por este modo de expresión están los mayas, los mixtecos y los nahuas. Sus sistemas de escritura varían en la simbología utilizada para representar la información. Mientras los mayas manejaban representaciones mayormente fonéticas, los mixtecos y nahuas favorecían la representación pictográfica. A pesar de las diferencias, existía un objetivo en común; el de registrar lo que cada civilización valoraba y deseaba dejar impreso para las futuras generaciones.

Amoxtili, que literalmente significa “hojas de papel pegadas” (León Portilla 27), es la palabra que designaba los libros pictóricos nahuas. Aunque el único códice nahua prehispánico que ha sobrevivido hasta nuestros días es el *Códice Borbonicus*, los escritos de personajes que tuvieron contacto directo con los libros prehispánicos como Bernal Díaz del Castillo y fray Toribio Benavente “Motolinía,” y fuentes nativas como cantares y poemas¹⁷, han hecho posible indagar sobre la forma, contenido, elaboración y lectura de estos manuscritos. Los materiales más utilizados para la producción de códices eran el papel amate, proveniente del árbol del ficus, y la piel de venado. Se fabricaban largas tiras que luego de someterse a un proceso de lavado, aplanado y secado, eran cubiertas de yeso para adquirir una apariencia clara y uniforme (Boone 23). Las tintas empleadas eran de origen vegetal, animal y mineral¹⁸, los contornos se trazaban con pigmento negro extraído del carbón, y los errores se corregían cubriéndolos nuevamente con yeso (24). Al describir su apariencia física, Díaz del Castillo compara los códices con los dobleces de

¹⁶ Para más información sobre la escritura en monumentos de piedra y piezas de cerámica véase: Marcus, Joyce. *Mesoamerican Writing Systems. Propaganda, Myth, and History in Four Ancient Civilizations*. Princeton University Press, 1992.

¹⁷ León Portilla, Miguel. *Las literaturas precolombinas de México*. México: Editorial Pormaca, 1964.

¹⁸ Aunque los pintores indígenas utilizaban una amplia gama de colores, los códices eran metafóricamente identificados como *in tlilli*, *in tlapalli* : la tinta negra, la tinta roja. De esta idea proviene el título del libro de Boone: Boone, Elizabeth Hill. *Stories in Red and Black. Pictorial Histories of the Aztecs and Mixtecs*. Austin: University of Texas Press, 2000.

los “paños de Castilla,” ya que generalmente, estas largas tiras eran dobladas en forma de acordeón.

La información que se registraba en los códices era muy variada. Miguel León Portilla¹⁹ ofrece una detallada clasificación de estos libros de acuerdo a su contenido. Los distintos tipos que identifica son: “*tonalámatl*, o libros de cuentas de los días y destinos; *xiuhámatl* y *tlacamecayoámatl*, libros de los años y linajes [...] *teoámatl*, libros acerca de las cosas divinas [...] *tequi-ámatl* o matrículas de tributos, los *tlal-ámatl*, libros de tierras” (29), además de referirse a los *cuica-ámatl* “libros de cantares” y los *temic-ámatl* “libros de sueños”. Se cree que los libros producidos en mayor cantidad eran los adivinatorios o *tonalámatl*, utilizados para presagiar el destino de cada individuo según su día de nacimiento (Gruzinski 11). Asimismo, existían días considerados más agraciados o más propicios para ciertos eventos que otros, por lo que estos códices proféticos eran consultados para decidir la fecha de celebración de distintas ceremonias religiosas y demás ocasiones especiales. Por ejemplo, como Diego Durán indica, el día 1 *Cipactli* (cocodrilo), era considerado el más oportuno para la coronación de un nuevo *tlatoani* (321)²⁰. De hecho, Alva Ixtlilxochitl secunda esta idea y afirma que Moctezuma fue coronado el día 1 *Cipactil* (306).

Los códices nahuas utilizan tres formas de representación en sus páginas: pictográfica, ideográfica y fonética²¹. La representación pictográfica es un dibujo directo de lo que se intenta identificar. Se dibuja un conejo para representar un conejo, se dibuja a una mujer para representar a una mujer, etc. La forma ideográfica involucra el dibujo

¹⁹ León Portilla, Miguel. *El destino de la palabra. De la oralidad y los códices mesoamericanos a la escritura alfabética*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

²⁰ Barbara Mundy explica que este día es señalado por fray Diego Durán y por Alva Ixtlilxochitl.

²¹ Esta clasificación es la utilizada más ampliamente en los estudios correspondientes. Ver: León Portilla (1996), Hill Boone, Gruzinski, Gibson, y Lockhart.

abstracto de una cosa o idea, e implica familiaridad con este sistema de escritura para ser reconocido. Por ejemplo, un templo en llamas es la representación de la guerra, una serie de huellas indica movimiento o recorrido (Figura 1.2), etc. Esta modalidad es también usada para la escritura de cantidades, como el número 20 que es representado por una bandera y el 400 por una pluma de ave. La representación de nombres de personas o lugares utilizaba una combinación de topónimos y escritura fonética. Los topónimos son representaciones literales de los nombres, como Chimalpopoca (escudo humeante) y Coatepec (colina de la serpiente) (Figura 1.3). Sin embargo, para algunos nombres con difícil representación toponímica se recurría a la escritura fonética. Tal es el caso de las comunidades de Quauhtitlan (cerca de los árboles) y Quauhnhuac (entre los árboles), en que los conceptos “cerca” y “entre” son representados por sus sonidos “tlan” (dientes) y “nahua” (discurso), respectivamente (Figura 1.4). Estas tres modalidades: pictográfica, ideográfica y fonética, eran utilizadas frecuentemente en la misma escena, lo que añadía complejidad a este sistema de escritura.

Los códices nahuas seguían patrones específicos para la representación de ciertas personas, objetos e ideas. Los años eran usualmente representados dentro de un cuadrado o rectángulo, en el cual aparece un círculo por cada número del 1 al 13, y la figura correspondiente: conejo, caña, pedernal o casa (Figura 1.5). Esta secuencia de combinaciones de círculos y figuras terminaba en la culminación del ciclo de 52 años del calendario. La representación de figuras humanas cumplía también con ciertas reglas. Las personas eran dibujadas de perfil, el vestido y el peinado distinguía a los hombres de las mujeres, y en caso de estar sentados, los hombres aparecían con los pies frente a su cuerpo mientras las mujeres eran dibujadas con los pies hacia atrás (Figura 1.6). La

muerte era representada con la imagen de un bulto humano cubierto y atado doblemente de manera diagonal con una soga (Figura 1.7). Los sacerdotes eran representados con la cara pintada de negro o con una franja negra a manera de antifaz, los gobernantes aparecían sentados en la silla de carrizo y portando la diadema turquesa. Los códices únicamente identificaban por nombre a aquéllos en el poder, y la representación del nombre era trazada sobre la cabeza del personaje en cuestión (Figura 1.8).

Las distintas formas de representación y las reglas para el dibujo de fechas, nombres, cantidades y demás elementos, eran parte de la educación recibida por el *tlacuilo* (pintor de códices). Para los nahuas no existía una separación entre escribir y pintar, ya que la palabra *icuiloa* denomina ambas actividades²². Por lo tanto, *tlacuilo* significa ser pintor y escribano. Aunque fray Bernardino de Sahagún²³ incluye al *tlacuilo* en la lista de artesanos nativos en el *Códice Florentino*, implicando así que era un oficio de plebeyos, se ha determinado que era una labor que se aprendía en el *calmecac* o escuela de la nobleza.²⁴ Se cree que la mayoría de *tlacuiloque* (forma plural de *tlacuilo*) eran varones, pero la imagen de una mujer pintando un códice que aparece en una de las láminas del *Códice Telleriano-Remensis* (Figura 1.9) insinúa que existían excepciones²⁵. Noble o plebeyo, hombre o mujer, el *tlacuilo* cumplía con una labor crucial en las sociedades nahuas al estar encargado de registrar el acervo de información valorada por los miembros de su *altepetl*.

²² León Portilla (1996) proporciona información detallada sobre éste y otros términos nahuas relacionados con la elaboración y lectura de códices.

²³ Sahagún, Bernardino de. *Florentine Codex. General History of the Things of New Spain*. Salt Lake City: University of Utah Press, 1959.

²⁴ Para más información sobre el *calmecac* véase: Barbara Mundy y Elizabeth Hill Boone, obras citadas.

²⁵ Tanto Marcus como Boone hacen referencia a la posible existencia de pintoras indígenas en base a esta lámina.

Además del *tlacuilo*, otro personaje íntimamente relacionado con los libros pictóricos nahuas era el *tlamatini* (lector de códices). El *calmecac* era el espacio de formación de estos lectores, quienes aprendían a descifrar las figuras representadas en los códices y memorizaban los discursos correspondientes a cada imagen, los cuales evocaban cuando realizaban la lectura. Como Boone explica, su capacidad para leer los libros pictóricos le otorgaba al *tlamatini* una posición de poder en la sociedad nahua, y frecuentemente eran consejeros de los gobernantes indígenas (26). La lectura de códices ha sido explicada de diversas maneras. Lockhart compara los códices con las hojas informativas²⁶ que se distribuyen frecuentemente durante una presentación escolar o académica, documento donde se incluye información básica pero que solamente funcionan como guía para el presentador que explica y da detalles sobre esos puntos principales en su exposición (335). Mundy opina que un códice es una especie de partitura de una canción de música jazz, donde el intérprete sigue ciertas pautas pero tiene la libertad de improvisar y ampliar la composición original (139). En un cantar náhuatl, el *tlamatini* habla poéticamente de su labor y dice “Yo canto las pinturas del libro/ lo voy desplegando/ yo papagayo florido.”²⁷ Por lo tanto, el *tlamatini*, a quien León Portilla llama “el sabio náhuatl” (27), cumplía con una tarea crucial al ser el repositorio del componente oral de la lectura de códices. Esta lectura se hacía en voz alta y ante un público, y lejos de ser una mera repetición de frases memorizadas se trataba de presentar con elocuencia, coherencia y profundidad las escenas representadas, y conectar la narración con el presente.

²⁶ Lockhart utiliza la palabra en inglés “handout” para referirse a esta idea.

²⁷ *Cantares mexicanos*, fol. 51v, citado en León Portilla (1996).

Fray Toribio Benavente “Motolinía,” uno de los primeros franciscanos que llegaron a México, hace referencia a los códices en el proemio de sus *Memoriales*. Afirma que “los libros antiguos de estos naturales, tenían caracteres y figuras [...] a causa de no tener letras” (3) y “fueron inventados por los demonios” (4). La percepción de estos libros de parte de los españoles fue compleja. Mientras algunos como Diego Durán, el virrey Antonio de Mendoza y Bernardino de Sahagún aceptan e inclusive asignan la elaboración de códices como registros importantes de información, otros llegan a conclusiones similares a las de Motolinía y no ven en ellos más que dibujos asociados con la idolatría. Como consecuencia, se cerró el *calmecac* y estos documentos fueron quemados casi en su totalidad²⁸. Se ignora el número de códices nahuas existentes antes de la Conquista pero la mención que varios cronistas hacen de las *amoxcalli* o casas de libros nos hace deducir que se trataba de una cantidad considerable. Como Mundy señala, el arzobispo Juan de Zumárraga ordenó prender fuego a bibliotecas completas (92). Además, la Inquisición dictaminó el procesamiento de cualquier individuo que tuviera algún códice en su posesión y ordenó la ejecución pública de los infractores, lo cual provocó que muchos nativos destruyeran los códices que conservaban ocultos (Gruzinski 14). Don Carlos Mendoza Ometochtzin, el cacique de Texcoco mencionado en la introducción de este capítulo, fue encontrado culpable de poseer un códice, razón por la cual tanto en su expediente histórico de 1539 como en el drama de Tovar, es condenado a morir en la estaca.

²⁸ Como se mencionó anteriormente, el único códice nahua prehispánico sobreviviente es el *Códice Borbonicus*.

Escritura/pintura en la época colonial

La destrucción sistemática de códices sería lamentada por aquellos españoles interesados en conocer las creencias, costumbres e historia del pueblo que estaba ahora bajo su control. Por ende, religiosos y funcionarios españoles como fray Diego Durán²⁹ y el virrey Antonio de Mendoza³⁰ encomendaron la producción de diversos códices durante las primeras décadas de la época colonial. Como se cree que sucedía antes de la llegada de los españoles, el contenido de los códices coloniales estaba estrechamente relacionado con la historia e intereses del *altepetl* donde se producía. La imposición de instituciones gubernamentales españolas como el cabildo, la jerarquización de sectores del *altepetl* al diferenciar entre cabecera y sujetos, así como la reubicación de grupos en las llamadas congregaciones³¹, indujo a que los códices fueran un medio de redefinir la identidad local de las comunidades indígenas de la Nueva España.

El espacio geográfico, un factor de cohesión de la población del *altepetl*, se convirtió en uno de los elementos centrales en la elaboración de códices coloniales. Como consecuencia, las historias cartográficas y los mapas fueron dos de los géneros más cultivados en la Nueva España. Las historias cartográficas se enfocan en la migración de los antepasados, las conquistas y el establecimiento del *altepetl* en el territorio definitivo (Boone 162). Ejemplos de este género son el *Lienzo de Quauhquechollan*, que presenta la historia de esta comunidad de Puebla, y el *Códice Xolotl*, que narra la migración, conquistas y asentamiento de los acolhuaque (Figura 1.10). Boone expone que este tipo

²⁹ Fray Diego Durán encomendó la elaboración de pinturas para acompañar su crónica. Estas láminas se conocen como el *Códice Durán*.

³⁰ El *Códice Mendoza* fue producido a petición del virrey Antonio de Mendoza.

³¹ Con el objetivo de reunir comunidades dispersas y reubicar grupos indígenas afectados por epidemias, sequías u otros desastres naturales, y para facilitar la cristianización y administración tributaria, las autoridades españolas crearon asentamientos llamados congregaciones. Para más información véase: Lockhart y Gibson, obras citadas.

de códices enfatizaba que la historia migratoria de cada *altepetl* era distinta para establecer así la individualidad y autonomía de cada comunidad (164). Por ende, estos manuscritos acentuaban la conexión entre historia y espacio geográfico, y fortalecían el concepto de micropatriotismo.

El mapa es otro género que prolifera durante la época colonial. Así como sucede en las historias cartográficas, el espacio geográfico es el elemento central en estos manuscritos. En *The Mapping of New Spain. Indigenous Cartography and the Maps of the Relaciones Geográficas*, Mundy puntualiza el contraste entre los mapas indígenas y los europeos. Expone que mientras la cartografía europea se enfocaba en la escala geométrica y la distribución de las construcciones arquitectónicas en el espacio geográfico, los mapas indígenas novohispanos enfatizaban la organización social y jerárquica de la comunidad, restándole importancia a la exactitud de la representación del territorio físico. Algunos de estos mapas son el folio 2 del *Códice Mendoza* (Figura 1.11), y el *Mapa Sigüenza* (Figura 1.12). Los nombres de los lugares representados en el mapa siguen las pautas pictográficas tradicionales. El dibujo estilizado de una colina acompañado del topónimo del nombre de la comunidad identifica los lugares geográficos. El tamaño del glifo que representa a un pueblo, no necesariamente está relacionado con el tamaño de su población o la dimensión del espacio geográfico ocupado, sino que representa su importancia jerárquica. Por lo tanto, el dibujo de la colina y el nombre de la cabecera del *altepetl* son más grandes que las representaciones de los sujetos³². Se cree que los mapas prehispánicos, debido a la naturaleza de su contenido (no considerado religiosamente peligroso como el de otros códices), pudieron ser conservados y

³² Como se verá más adelante, este fenómeno se repite en el dibujo de iglesias en los mapas. La iglesia de la cabecera se dibuja más grande que la de los sujetos.

consultados por las nuevas generaciones de *tlacuiloque* que supieron imitar las formas tradicionales de representación (Mundy 97). Muchos de estos mapas fueron elaborados como parte de las relaciones geográficas y títulos primordiales, géneros que serán descritos más adelante, pero otros fueron producidos como parte del patrimonio del cabildo.

Las historias cartográficas y los mapas no fueron exclusivamente producidos por los nahuas en la época colonial, ya que otros grupos indígenas como los mixtecos, elaboraron también este tipo de documentos³³. Un género que se manifiesta únicamente en las comunidades nahuas es el tipo de códices conocidos como anales. Boone argumenta que es una forma desarrollada por los mexicas y que luego que Tenochtitlan se convirtiera en el centro de poder, fue un modelo imitado por otras comunidades del imperio de la Triple Alianza (198). El tiempo es el elemento central de estos manuscritos. Los anales son códices que presentan la historia del *altepetl* desde sus orígenes hasta el momento de producción del documento, siguiendo una secuencia cronológica de año por año. Esta sucesión temporal ininterrumpida conecta los eventos más memorables de la historia de la comunidad con su presente, estableciendo un lazo entre las grandes hazañas de los antepasados y los miembros actuales del *altepetl*. Por lo tanto, este vínculo visual del pasado con el presente sirve para afianzar la identidad microétnica del pueblo.

Los datos que son registrados en los anales son principalmente la coronación y muerte de los gobernantes, las guerras, los fenómenos naturales como terremotos, tormentas invernales y eclipses, y acontecimientos funestos como epidemias, sequías e

³³ Un ejemplo mixteco es el *Mapa de Teozacoalco*.

inundaciones³⁴. La estructura más común de los anales pictóricos³⁵ consiste en un orden horizontal de izquierda a derecha de la secuencia de años, con la representación de los hechos más relevantes debajo de la casilla del año correspondiente. El *Códice Telleriano-Remensis* (Figura 1.13) y la *Tira de Tepechpan* siguen este patrón. Ese formato da un espacio uniforme a cada año, limitando así la cantidad de información que puede incluirse debajo de cada casilla. Algunos anales como el *Códice Boturini* (Figura 1.14) contrarrestan esa limitación al agrupar varios años en bloques y usar el espacio en la representación de los hechos más trascendentales. Esta modalidad es similar al género de códices mixtecos denominados *res gestae*³⁶, que como los anales recapitulan la historia cronológicamente pero de manera episódica, suceso a suceso, y no de manera anual.

En su descripción de los códices, Lockhart destaca que el registro de información en los anales era un proceso selectivo y subjetivo (379). Los anales presentaban los hechos con una perspectiva específica y desde un momento histórico determinado. Los *tlacuiloque* destacaban u omitían ciertos acontecimientos según fuera provechoso en ese momento. De tal manera que si el *altepetl* había luchado en contra de los españoles en la guerra de la Conquista, el *tlacuilo* registraba la llegada de los españoles a su territorio pero posiblemente omitía mención de su resistencia armada dado que no era conveniente aludir a su antigua hostilidad frente a los que estaban ahora en el poder. El *Lienzo de Tlaxcala* es muestra de esta manipulación de la información, ya que en este códice se omite la representación de los enfrentamientos armados en contra de Cortés ocurridos antes de establecer su alianza con el conquistador. Asimismo, como los anales debían

³⁴ En los años correspondientes a la época colonial se representó también la llegada de los funcionarios españoles y las autoridades católicas, así como la construcción de la iglesia y el establecimiento del santo patrón. Estos temas serán tratados en una sección posterior de este capítulo.

³⁵ Como se verá más adelante, el género de los anales se manifestó también utilizando escritura alfabética.

³⁶ Un ejemplo de la estructura mixteca *res gestae* es el *Códice Selden*.

mostrar una historia de la cual sus pobladores del *altepetl* se sintieran orgullosos, era probable que en cuestión de guerras, se incluyeran las batallas triunfales pero no las derrotas³⁷.

Los anales y demás códices producidos durante la época colonial sufrieron importantes transformaciones a raíz del dominio español. En el Siglo XVI, la imprenta contaba ya con un largo periodo de uso en los países europeos.³⁸ Por lo tanto, el concepto de “libro” de los españoles llegados a México durante y después de la Conquista era muy similar a la noción que prevalece hoy en día; la idea de un objeto rectangular con una carátula compuesto por un grupo de páginas impresas unidas en el dorso. La apariencia física fue uno de los primeros cambios sufridos por los códices. Las hojas de papel europeo comenzaron a remplazar las tiras de papel amate y la piel de venado, y el doblado en forma de acordeón fue suplantado por la estructura europea de libro. El *Códice Mendoza*, elaborado en 1541³⁹, es un ejemplo de esta transformación. Se trata de un manuscrito hecho en papel europeo, específicamente de manufactura española,⁴⁰ con páginas cosidas en el lomo. En el caso de los anales, este sometimiento al concepto europeo de libro conllevó una alteración en la distribución de los años, ya que la ininterrumpida secuencia antiguamente repartida en una larga tira, tuvo que ser conformada a la estructura de páginas. Esto provocó que en algunos casos, como en el

³⁷ Esta característica aparece en el *Lienzo de Tlaxcala*, donde solamente se representan las batallas triunfales que los tlaxcaltecas ganaron como aliados de los españoles.

³⁸ Se inventó en 1440.

³⁹ Para más información sobre la determinación de la fecha de producción de este códice véase: Nicholson, H.B. “The History of the *Codex Mendoza*.” *The Codex Mendoza*. 4 vols. Eds. Berdan, Frances and Patricia Rieff Anawalt. Berkeley: University of California Press, 1992. Vol. I. 1-11.

⁴⁰ Para un estudio detallado sobre la composición física, incluyendo el papel, del *Códice Mendoza* véase: Ruwet, Wayne. “A Physical Description of the *Codex Mendoza*.” *The Codex Mendoza*. 4 vols. Eds. Berdan, Frances and Patricia Rieff Anawalt. Berkeley: University of California Press, 1992. Vol. I. 13-19.

Códice Aubin (Figura 1.15), se recurriera al acomodo de años en la página de manera vertical, de arriba a abajo, en lugar de la tradicional colocación horizontal.

Con el cierre del *calmecac*, los monasterios se convirtieron en los centros de formación de la nobleza indígena durante la época colonial. Los frailes se adjudicaron el papel de educadores de la élite nativa, a quienes no sólo aleccionaban en los dogmas del Cristianismo sino además instruían en las técnicas artísticas europeas. Inclusive, se ha llegado a señalar una correspondencia entre los lugares activos en la producción de códices durante la época colonial y la existencia de monasterios en la región.⁴¹ En estos centros, el adiestramiento de los nuevos *tlacuiloque* estaba en manos de frailes y pintores nativos con experiencia quienes enseñaban las técnicas artísticas de sus culturas de origen (Mundy 81). Aunque los frailes supervisaban la educación impartida, la participación de los pintores indígenas veteranos en la enseñanza permitía que los alumnos se familiarizaran con los métodos de representación pictórica antigua como la cuenta de los años, los topónimos para los nombres de lugares y personas, etc.

De estos lugares de formación religiosa y artística se distinguen dos: la escuela San José de los Naturales en la ciudad de México y la Academia Franciscana de Tlatelolco⁴². La primera fue fundada por fray Pedro de Gante, y la segunda contó con la colaboración de fray Bernardino de Sahagún. En estos planteles los miembros de la élite indígena aprendía cuestiones básicas de pintura como la mezcla de pigmentos, el uso de colores, y el trazado de líneas, pero como Mundy expone, el método de enseñanza más destacado era el copiado de imágenes de procedencia europea y de contenido religioso

⁴¹ Barbara Mundy explica esta coincidencia e indica que en estos lugares la iglesia es dibujada en los mapas como el centro del pueblo (73).

⁴² En el capítulo 4 de su obra citada, Mundy da una descripción detallada de la apertura y funcionamiento de estas escuelas .

(77). En contraste con las figuras tradicionales indígenas donde prevalecía una representación genérica de los objetos, ideas y personas, la iconografía europea que se les hacía copiar proponía una imitación de la realidad tomando en cuenta aspectos de perspectiva, sombreado y proporción. Terminada su formación, los aprendices ponían en práctica sus conocimientos colaborando en la pintura de murales en los monasterios e iglesias, pintando lienzos de escenas religiosas que los frailes utilizaban para predicar el cristianismo en zonas apartadas, y al regresar a sus lugares de origen, estos *tlacuiloque* incorporaban estas enseñanzas en su labor como escribanos del cabildo y pintores de códices.⁴³

El adiestramiento en técnicas artísticas europeas y la necesidad de representar personajes españoles y objetos cristianos implicó una transformación en el contenido de los códices. En los mapas las iglesias y los escudos de armas se convirtieron en elementos significativos en la representación pictórica del territorio geográfico y la organización social del *altepetl*. Uno de los privilegios que las comunidades que cooperaron con los españoles en la guerra de la Conquista podían recibir, era la concesión de un escudo de armas, lo cual llegó a ser parte importante de la identidad microétnica de la población. Con la imposición del Cristianismo, la jerarquización del *altepetl* en cuestión de cabecera y sujetos comenzó a ser representada con el tamaño de la iglesia; el dibujo de la iglesia de la cabecera era de mayor dimensión que las de los sujetos. En materia artística, el ilusionismo de las imágenes europeas fue asimilado por los *tlacuiloque* parcialmente, ya que aunque en algunos casos incorporan técnicas como el sombreado en sus dibujos, no lo hacen necesariamente para imitar la realidad sino para estilizar los símbolos pictóricos

⁴³ Mundy explica que los lienzos con imágenes religiosas se convirtieron en una herramienta valiosa en la enseñanza del Cristianismo debido a la barrera del idioma (82).

tradicionales. En el caso de las iglesias, Mundy señala que hay casos en que son dibujadas poniendo más detalle en la arquitectura pero que no se trata de un intento de reproducir una iglesia específica sino simplemente de trazar una versión más elaborada del dibujo genérico de iglesia (78). La lámina inicial del *Lienzo de Tlaxcala* (Figura 1.16), un mapa de la organización social⁴⁴ de este *altepetl*, es un ejemplo de la incorporación de estos dos elementos. El escudo de armas conferido a Tlaxcala ocupa un lugar notorio en la imagen, y la iglesia de Ocotelulco, la cabecera del *altepetl*, además de estar en el centro del folio es considerablemente más grande que las iglesias de los sujetos dibujadas a los costados.

En los anales, donde los gobernantes indígenas o *tlatoque* (forma plural de *tlatoani*) son figuras cruciales en la época prehispánica, la representación de conquistadores, funcionarios españoles y autoridades católicas se convierte en una de las innovaciones más significativas. Hernán Cortés, el virrey Antonio de Mendoza y el arzobispo fray Juan de Zumárraga son algunos de los personajes que aparecen en más de uno de estos libros pictóricos. Los hombres de armas llevan vestimenta europea, van acompañados de una espada o una lanza⁴⁵, y a veces aparecen montados a caballo, mientras que los clérigos son dibujados con atuendos religiosos, y usualmente portan o sostienen una cruz. En *Transcending Conquest. Nahuatl Views of Spanish Colonial Mexico*, Stephanie Wood analiza detalladamente el dibujo de personajes y objetos españoles en los códices nahuas. Explica que aunque las espadas, la ropa, los caballos y demás artículos asociados con los españoles fueron primero pintados como distintivos de la procedencia extranjera de estos personajes, estos mismos objetos se convirtieron más

⁴⁴ Mundy explica que los mapas de establecimiento social se enfocan en la organización de la población en el espacio que habitan (106).

⁴⁵ En algunos casos los conquistadores también son representados llevando una cruz.

tarde en instrumentos visuales de poder. De tal manera que en algunos manuscritos como en la *Tira de Tepechpan*, los gobernantes indígenas de la época colonial aparecen ataviados al estilo europeo y sentados en sillas de madera en lugar de portar vestimenta indígena y usar el tradicional asiento de carrizo.

La escritura de los nombres de los personajes españoles significó un reto para los *tlacuiloque*. Mientras los nombres indígenas tenían significados propicios para la representación pictórica, como Cuauhtémoc: águila que cae, y Cuitláhuac: estiércol, los nombres españoles normalmente no contaban con equivalentes de ese tipo. Como Gibson menciona, en algunos casos se recurrió a dibujar objetos relacionados con santos católicos. Por ejemplo, el nombre de Pedro era representado con una llave y el de Pablo con una espada (332). No obstante, la representación fonética fue el recurso más utilizado para la escritura de nombres españoles en los códices. Se unieron palabras nahuas cuyo sonido se aproximaba al nombre que se quería representar, así que para el nombre de Francisco se dibujaban una bandera, una concha marina y una vasija (Figura 1.17), ya que la combinación de las palabras correspondientes *pan(tli)*, *ci(lin)* y *co(mitl)*: Pancico, se acercaba a dicho nombre español. Aunque se cree que este tipo de representación existía desde la época prehispánica, el empleo de fonetismo en los códices se extendió considerablemente durante la Colonia.

El cambio más trascendental en los códices de producción colonial fue la introducción de la escritura alfabética. Como Gruzinski explica, esta transformación alteró la manera en que las sociedades indígenas registraban su pasado pero no se trató meramente de una sustitución de lo pictórico por lo escrito sino de un encuentro de las dos tradiciones en un mismo espacio (49). La presencia de la escritura alfabética en los

manuscritos nahuas varía ampliamente de códice a códice. En algunos, como la *Tira de Tepechpan*, lo pictórico domina el espacio, y las anotaciones se limitan a dar los nombres de los personajes y las fechas representadas, mientras que en otros documentos como el *Códice Aubin*, la parte escrita ocupa por lo menos la mitad del espacio en la página, y las glosas describen la escena representada pictóricamente y proveen información adicional. En el caso de los manuscritos de fray Bernardino de Sahagún, se ha establecido una diferencia entre el registro de la información recolectada inicialmente y la recogida años después. Gruzinski indica que en los *Primeros Memoriales* (1580-1560) las pinturas son las que narran la información y la escritura toma un plano secundario, mientras que en el *Códice Florentino* (1578-1579), ocurre lo opuesto (49). Las observaciones de Gruzinski indican que por lo menos en lo tocante a la obra de Sahagún, existe un aumento considerable en la presencia de la escritura alfabética y una extensión de su función.

Como se explicó anteriormente, la lectura de los códices nahuas involucraba un componente oral que no sólo daba coherencia y profundidad a lo representado en los libros, sino que además interpretaba las pinturas de acuerdo con el presente del *altepetl*. La relación entre la escritura alfabética y la lectura oral del códice, tradicionalmente realizada por el *tlatmatini*, ha sido un aspecto juzgado de distintas maneras. Lockhart opina que en casos como el del *Códice Aubin*, donde la glosa es copiosa y elaborada, la escritura alfabética intenta suplir el papel del *tlatmatini* o lector de códices (352). Boone se refiere a la inclusión de escritura alfabética en los libros pictóricos nahuas como una desventaja, ya que reduce las escenas de los códices a una sola interpretación (6). Por su

parte, Mignolo⁴⁶ ha descrito la gradual dominación de la escritura alfabética frente a los libros pictóricos como “el triunfo del alfabeto.” No obstante, en su estudio de la *Historia Tolteca-Chichimeca*, Leibsohn propone que existen ocasiones en que la escritura alfabética, además de dar la información que convencionalmente era pronunciada por el lector de códices, imita el ritmo que se utilizaba frecuentemente en esa recitación. Da el ejemplo de los nombres de las localidades colindantes con Nonoualca, que aparecen en la página de la Historia listadas en grupos de cinco, tal como se cree que eran memorizadas y luego recitadas por el *tlatmatini*.

La introducción de la escritura alfabética no representó únicamente la redacción de anotaciones en castellano. El alfabeto comenzó a utilizarse también para escribir textos en la lengua náhuatl. El cabildo, que en la época colonial fue la institución gubernamental española impuesta a cada *altepetl*, contaba con un escribano indígena. Este escribano, también referido como notario, se encargaba de redactar diversos documentos entre los que figuran minutas, testamentos, peticiones, facturas de venta, expedientes municipales, etc.⁴⁷ Estos escribanos indígenas también escribían anales⁴⁸. Aunque los anales que serán analizados en los siguientes capítulos de este proyecto son pictóricos, es importante recalcar que este género perduró en las comunidades nahuas a través del uso de la escritura alfabética⁴⁹. La estructura sigue la secuencia ininterrumpida

⁴⁶ Mignolo, Walter. “Writing and Recorded Knowledge in Colonial and Postcolonial Situations.” *Writing Without Words. Alternative Literacies in Mesoamerica and the Andes*. Eds. Boone, Elizabeth Hill and Walter Mignolo. Duke University Press, 1996. 292-312

⁴⁷ Una compilación de este tipo de documentos se encuentra en: Anderson, Arthur, Frances Berdan and James Lockhart. Eds. and Trans. *Beyond the Codices. The Nahuatl View of Colonial Mexico*. Berkeley: University of California Press, 1976.

⁴⁸ Para más información sobre anales textuales véase: Townsend, Camilla. Ed. and Trans. *Here in This Year. Seventeenth-Century Nahuatl Annals of the Tlaxcala-Puebla Valley*. Stanford: Stanford University Press, 2010.

⁴⁹ Además de ser utilizada para registrar la historia y cuestiones legales, la escritura alfabética fue también empleada para transcribir cantos nahuas como los que León Portilla compila en *Las literaturas*

de año por año, pero en lugar de dibujos, la información está registrada con palabras. Un rasgo que se ha identificado en este tipo de textos es la brevedad de las descripciones de los acontecimientos de la historia antigua y la abundancia en la cantidad de información incluida en los años correspondientes a la etapa de vida del escribano (Lockhart 387). A pesar que los anales (pictóricos y textuales) eran generalmente anónimos, estudios académicos recientes han identificado a un escritor nahua, Chimalpahin, como el exponente más destacado de este género⁵⁰.

Otros manuscritos coloniales

El deseo del rey Felipe II de trazar un mapa preciso de la Nueva España dio origen al género de manuscritos conocido como Relaciones geográficas⁵¹. A partir de 1577 y durante casi una década, el cosmógrafo español Juan López de Velasco envió anualmente una serie de cuestionarios a los distintos cabildos novohispanos con el fin de obtener información suficiente para cumplir con la orden del rey de delinear un mapa. Las preguntas, que al principio estaban enfocadas exclusivamente en observaciones astrológicas⁵² para determinar la posición exacta de cada asentamiento en cuestión de latitud, elevación y demás medidas científicas, fueron ampliadas a temas de historia, religión, economía, ecosistema y otros aspectos relevantes que servirían para redactar una crónica que acompañaría el mapa. Como Mundy comenta, las respuestas recibidas por

precolombinas de México y los discursos de los ancianos o *huehuehtlahtolli* que fray Bernardino de Sahagún incluye en el *Códice Florentino*.

⁵⁰ Este escritor de anales es estudiado en: Lockhart, James, Susan Schroeder and Doris Namala. Eds and Trans. *Annals of His Time. Don Domingo de San Antón Muñón Chimalpahin Quauhtlehuanitzin*. Stanford: Stanford University Press, 2006.

⁵¹ Barbara Mundy da detalles sobre el génesis de este género, los personajes involucrados en este compendio, y las preguntas de los cuestionarios en su obra citada.

⁵² Como Mundy explica, este cuestionario inicial era llamado el cuestionario de eclipses, y el grupo de preguntas que comenzó a enviar en años posteriores se llamó el cuestionario de relación geográfica (20).

López de Velasco en España fueron esporádicas, y éste terminó por abandonar el proyecto, pero el corpus de relaciones geográficas existentes, que en su mayoría incluyen mapas indígenas, son documentos que nos permiten conocer a la élite indígena de finales del Siglo XVI (65). La nobleza indígena, que funcionaba como intermediaria gubernamental durante la Colonia, contribuía con el corregidor o alcalde mayor para responder estos cuestionarios. Generalmente, los miembros indígenas del cabildo, nobles nativos, respondían oralmente las preguntas del cuestionario, estas respuestas eran traducidas por un intérprete y escritas en castellano por un escribano (64). Aunque eran los funcionarios españoles los que determinaban las respuestas finales de los cuestionarios, los mapas eran invariablemente de elaboración nativa.

Los títulos primordiales son otro género de manuscritos indígenas coloniales. Estos textos se produjeron en la segunda mitad del Siglo XVII y se trata de un compendio de documentos enfocados en la historia y límites territoriales del *altepetl*. Lockhart señala que los títulos son muestra del mestizaje cultural de las poblaciones indígenas de esta época, ya que los recuentos históricos enfatizan la identidad cristiana de los pobladores y destacan momentos como la construcción de la iglesia y el establecimiento del santo patrón (121). Asimismo, al hacer alusión a su derecho a ocupar esa tierra, los títulos mencionan frecuentemente que la cesión del territorio fue una merced otorgada por el rey de España (115). Algunos de los títulos primordiales incluyen ilustraciones, que a veces imitan las pinturas indígenas tradicionales y en otras ocasiones se apegan a la iconografía europea. Sin embargo, la parte pictórica, si es que existe, es considerablemente reducida en este tipo de manuscritos. La escritura alfabética es el medio utilizado para registrar la información y el náhuatl es la lengua empleada en estos documentos. Wood propone que

aunque algunos títulos primordiales fueron utilizados en procedimientos legales que involucraban disputas territoriales, se cree que estos manuscritos eran producidos con una audiencia interna en mente para incitar la fraternidad de la población y el apego a su espacio territorial (97).

Una modalidad de títulos primordiales que merece mención especial es el grupo conocido como Códices Techialoyan. Como es común en este género, la propiedad de la tierra y los límites territoriales son temas centrales, pero en contraste con otros títulos, estos manuscritos utilizan la representación pictórica como principal medio de expresión. Originalmente los Códices Techialoyan fueron catalogados como títulos falsos, ya que pretendían ser documentos elaborados en el Siglo XVI. Según Lockhart, estos manuscritos pictóricos eran fabricados en talleres que producían “códices antiguos” a la orden (414). Wood⁵³ juzga que la similitud entre ellos revela la posibilidad de la existencia de un formato estándar con espacios en blanco que por cierto precio era vendido y adaptado según la información pertinente a la localidad en cuestión (216). Además de imitar la simbología pictórica de los códigos tradicionales, para la elaboración de estos manuscritos se utilizaba el papel amate y se les sometía a un proceso de humeado para aparentar antigüedad⁵⁴. Se cree que el deseo de producir estos documentos se debe a la mayor autoridad otorgada a los documentos antiguos, los cuales se asumía que contenían la verdad⁵⁵. Independientemente de su fingida antigüedad, los Códices Techialoyan se han convertido en fuentes importantes de estudio académico al

⁵³ Wood, Stephanie. “The Social vs. Legal Context of Nahuatl Titulos.” *Native Traditions in the Postconquest World*. Eds. Boone, Elizabeth Hill and Tom Cummins. Washington D.C.: Dumbarton Oaks, 1998. 201-231.

⁵⁴ Wood (1998) afirma que algunos de estos códigos también utilizan palabras que fingen provenir de un náhuatl arcaico del siglo XVI (217).

⁵⁵ Boone (2000) explica que al final de la época colonial los documentos antiguos tenían más autoridad que los títulos del siglo XVII, ya que su antigüedad se equiparaba con autenticidad y veracidad (248).

representar un intento indígena de registrar su pasado en la manera en que se imaginaban que sus antepasados lo inscribirían.

Documentos con un propósito

Como Lockhart indica acertadamente sobre los nahuas: “rarely would a text be found devoted to relatively pure self-expression or pure enjoyment” (375). Los manuscritos indígenas eran creados para cumplir con objetivos específicos, y como se ha mencionado anteriormente, no presentan una visión nahua global sino que cada uno parte de una perspectiva microétnica local basada en el *altepetl*. En *Conquered Conquistadors*, Florine Asselbergs recalca la importancia de tomar en cuenta el contexto histórico y social del momento de creación de estos documentos para poder especular sobre los propósitos creativos factibles (27). Asimismo, la audiencia es un factor trascendental en la producción de códices y otros manuscritos indígenas. Los manuscritos indígenas eran utilizados frecuentemente en gestiones legales, y entre los objetivos pretendidos en estos casos sobresalen los privilegios tributarios y las concesiones territoriales. El repartimiento de tierras para los descendientes de conquistadores y otros españoles requería de la presentación de un mapa del terreno en cuestión y muchos mapas indígenas fueron elaborados para cumplir con tal requisito (Mundy 183).

Cuando códices u otros manuscritos indígenas eran creados con una audiencia interna en mente los fines buscados incluían: legitimar el estatus de miembros de la élite nativa, promover la cohesión de los miembros y enfatizar la autonomía del *altepetl*, y establecer una continuidad entre la época prehispánica y la colonial, entre otros. La *Historia Tolteca-Chichimeca* es un ejemplo del uso de un códice para respaldar la

posición social de un noble indígena. Como Leibsohn⁵⁶ explica en su análisis de esta obra, a causa de la jerarquización colonial de los *altepetl*, Cucuhtinchan fue nombrado como sujeto y no cabecera, privando así a los nobles de tal lugar de posiciones de poder (21). En este caso don Alonso de Castañeda, uno de estos principales excluidos, ordenó la elaboración de la Historia donde se enfatiza su parentesco con antiguos gobernantes nativos y la participación de los mismos en conquistas y momentos trascendentales para su pueblo.

Los anales, tanto pictóricos como textuales, fueron creados en su mayoría para una audiencia indígena. La serie ininterrumpida de años permitía establecer una conexión entre el pasado remoto prehispánico y el presente colonial. Estos documentos eran una forma de representar el sincretismo cultural de las poblaciones indígenas novohispanas, y no identificaban la Conquista como el fin de una etapa y el principio de otra, sino como una continuidad. Los anales contribuían a la redefinición de la historia e identidad del *altepetl* al incorporar momentos importantes de su migración y establecimiento en el lugar con la llegada de los españoles y el Cristianismo. La *Tira de Tepechpan* es un ejemplo de esta sucesión de hechos y sincretismo cultural. En las láminas correspondientes a los años anteriores a la Conquista, este códice pictórico representa los acontecimientos más relevantes de la época, incluyendo la coronación y muerte de los gobernantes indígenas. Los *tlatoque* aparecen con la vestimenta real tradicional y ocupando el asiento de carrizo. A partir de la llegada de los conquistadores, comienzan a parecer en la tira los funcionarios gubernamentales y eclesiásticos españoles, y

⁵⁶ Leibsohn, Dana. *Script and Glyph. Pre-Hispanic History, Colonial Bookmaking and the Historia Tolteca-Chichimeca*. Washington D.C.: Dumbarton Oaks, 2009.

gradualmente los gobernantes indígenas empiezan a ser pintados portando indumentaria europea y sentados en sillas de madera.

Para los indígenas que lucharon como aliados de los españoles durante la Conquista, los códices y otros manuscritos se convirtieron en herramientas para obtener privilegios por dicha participación⁵⁷. Con el propósito de definir la cantidad de tributo asignada a cada *altepetl* durante la época colonial, el rey Carlos V ordenó en 1530 la búsqueda de códices con contenido tributario (Boone 246). Esta información fue de suma importancia para el nuevo régimen, y un ejemplo de este recuento aparece en la tercera parte del *Códice Mendoza*, donde hay una representación detallada de los productos, objetos y prendas que Tenochtitlan recibía como tributo anual. Sin embargo, los grupos indígenas que se aliaron con los españoles reclamaron la reducción o suspensión del pago de tributo. Este es el génesis de muchos de los manuscritos indígenas coloniales, tales como el *Lienzo de Quauhquechollan*⁵⁸ y el *Mapa de Cuauhtlantzinco*⁵⁹. Este último, como explica Wood, justifica su petición de exenciones al presentar a los nativos de este pueblo no sólo como aliados de los españoles en la guerra sino también como difusores del Cristianismo (97). Los conquistadores indígenas utilizaron sus pinturas y escritos para reclamar privilegios por su participación del lado de los vencedores.

En resumen, para analizar el contenido de los códices coloniales es de suma importancia tener una idea clara de las circunstancias bajo las cuales fueron producidos, incluyendo la audiencia y el momento histórico. Como se expuso previamente, los nahuas

⁵⁷ Estas peticiones eran hechas por los nobles indígenas para beneficios propios o de toda su comunidad. Para más información véase: Oudjik, Michael and Matthew Restall. "Mesoamerican Conquistadors in the Sixteenth Century." *Indian Conquistadors. Indigenous Allies in the Conquest of Mesoamerica*. Eds. Matthew, Laura and Michael Oudjik. Norman: University of Oklahoma Press, 2007. 28-64.

⁵⁸ Este lienzo es el objeto central de estudio en: Asselbergs, Florine. *Conquered Conquistadors. The Lienzo de Quauhquechollan: a Nahuatl Vision of the Conquest of Guatemala*. Boulder: University Press of Colorado, 2008.

⁵⁹ Stephaine Wood analiza este mapa en detalle en el capítulo 4 de su obra citada (2003).

no son un grupo indígena homogéneo, dado que a pesar de compartir la misma lengua, cada *altepetl* cuenta con una identidad micropatriótica única. Los manuscritos indígenas creados antes y después de la Conquista representan registros de estas perspectivas locales que enfatizan la autonomía y diferencia de cada pueblo. Por lo tanto, al estudiar la representación pictórica de Moctezuma en los capítulos siguientes, será imprescindible examinar la relación histórica y de autoridad que el lugar de origen de cada manuscrito tenía con el *tlatoani* mexica para así respaldar mi argumento. En cuestión artística, es fundamental reconocer los cambios ocurridos en los libros nahuas en lo tocante al uso de técnicas pictóricas para distinguir el empleo de métodos indígenas y europeos. Esta indagación será provechosa para establecer conjeturas sobre la transculturación del *tlacuilo* y para analizar las variaciones en el dibujo del emperador mexica en términos de masculinidad y poder.



Figura 1.1 Mapa de México Central. Fuente: www.commons.wikimedia.org



Figura 1.2 Templo en llamas. Fuente: Dibujo trazado por Brenda Romero-Lake.

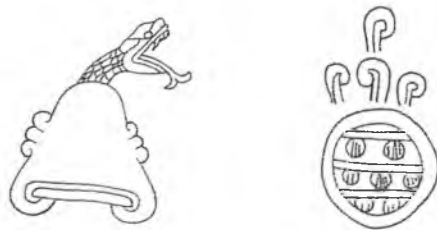


Figura 1.3 Chimalpopoca (escudo humeante) y Coatepec (colina de la serpiente). Fuente: Dibujos trazados por Brenda Romero-Lake.

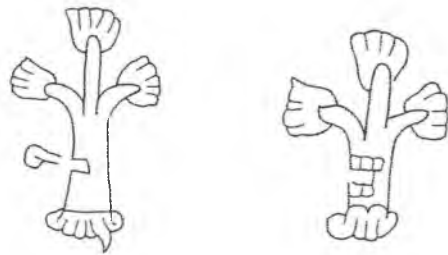


Figura 1.4 Quauhtitlan (cerca de los árboles) y Quauhnhuac (entre los árboles). Fuente: Dibujos trazados por Brenda Romero-Lake.

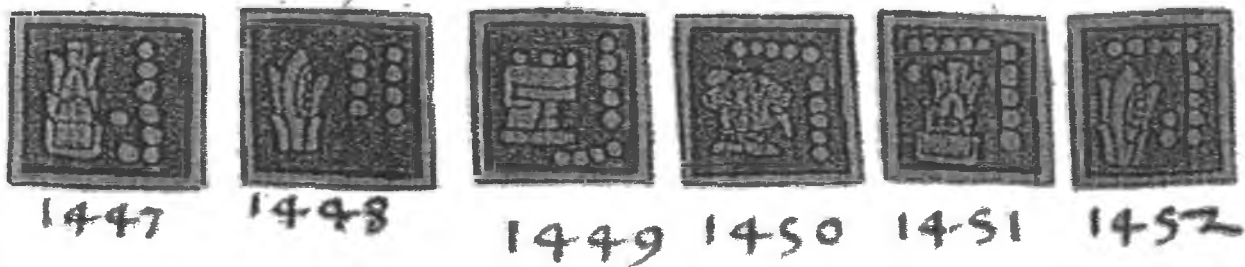


Figura 1.5 Cuenta de los años (ejemplos 1447-1452). Fuente: www.famsi.org
Reproduced with permission.

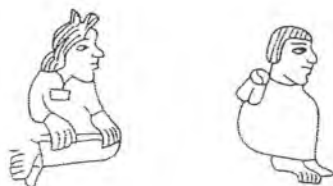


Figura 1.6 Figuras de hombre y mujer. Fuente: Dibujo trazado por Brenda Romero-Lake.



Figura 1.7 Muerte de un gobernante. Fuente: Dibujo trazado por Brenda Romero-Lake.



Figura 1.8 Nombre sobre la cabeza de un gobernante. Fuente: Dibujo trazado por Brenda Romero-Lake.



Figura 1.9 Pintora de códices. Fuente: www.famsi.org Reproduced with permission.

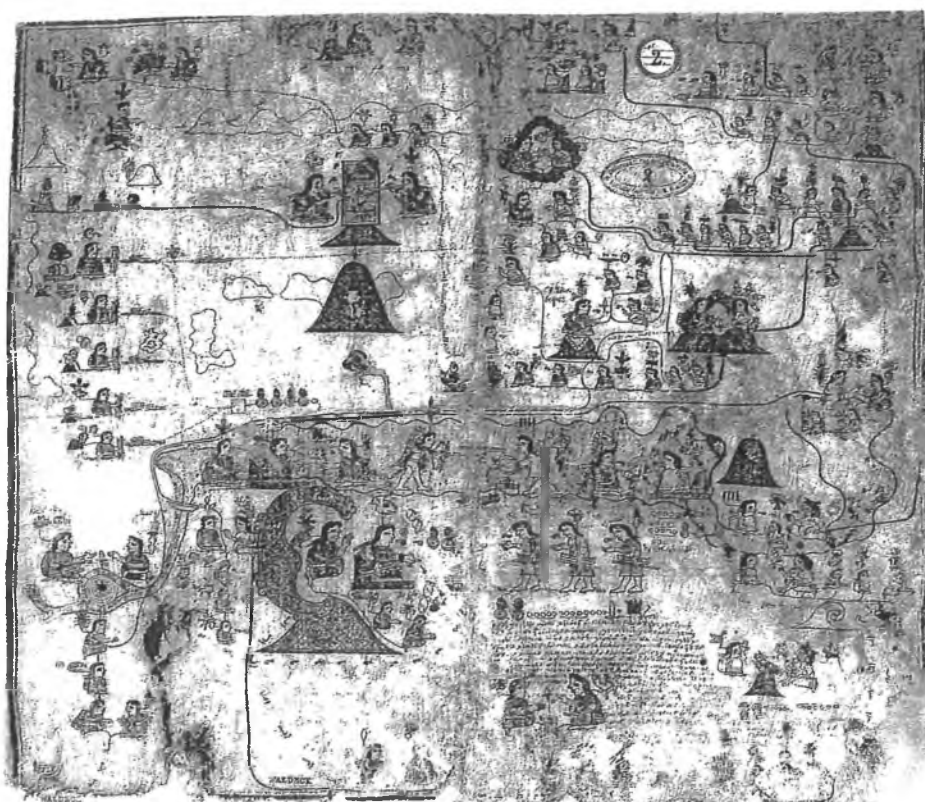


Figura 1.10 Códice Xolotl. Fuente: www.amoxcalli.org.mx
Reproduced with permission.

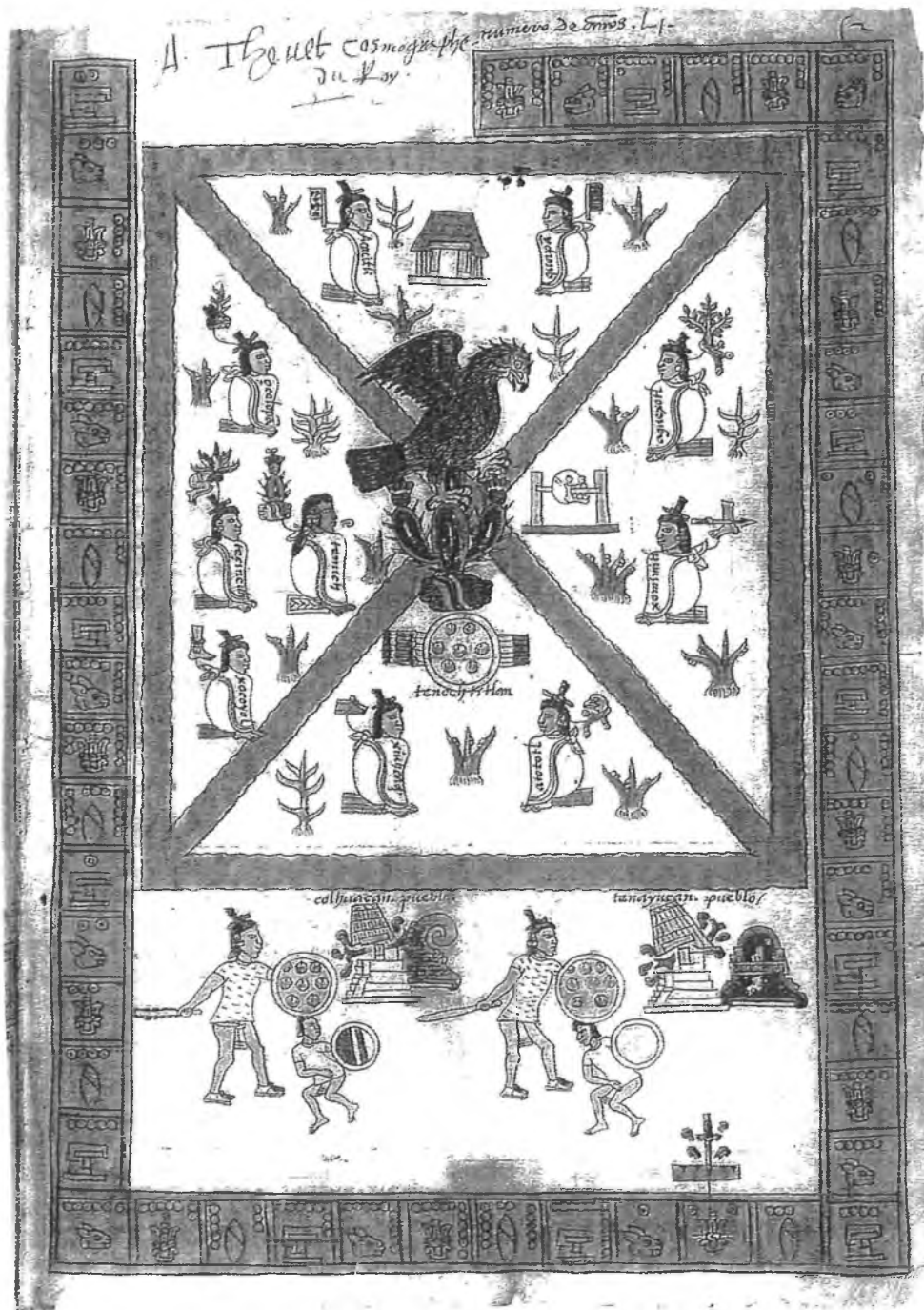


Figura 1.11 Fundación de Tenochtitlan en el Códice Mendoza. Fuente: www.commons.wikimedia.org

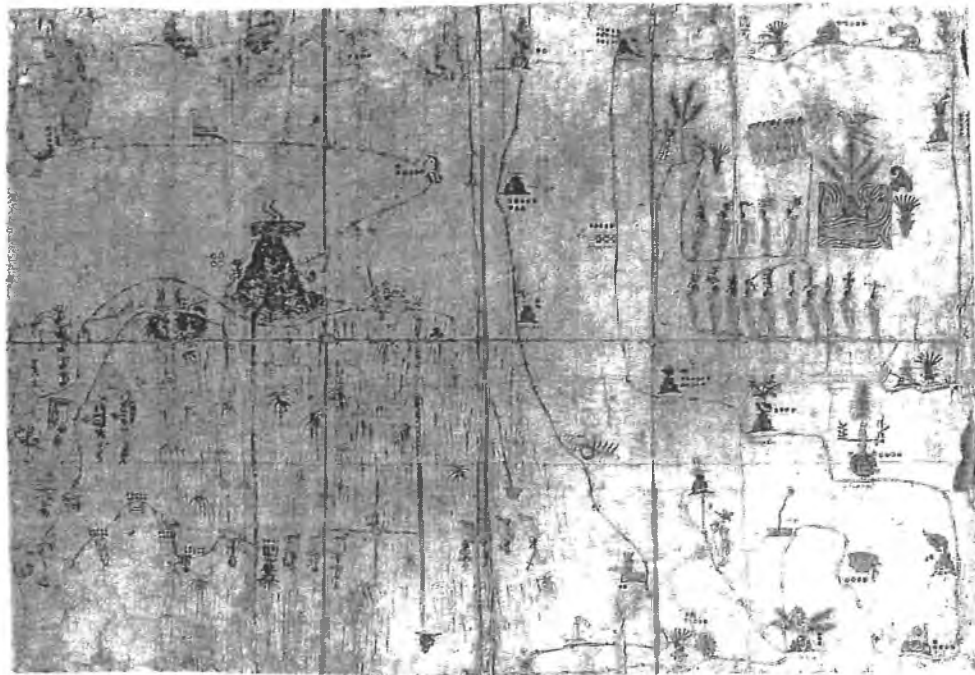


Figura 1.12 Mapa Sigüenza. Fuente: www.amoxcalli.org.mx
Reproduced with permission.

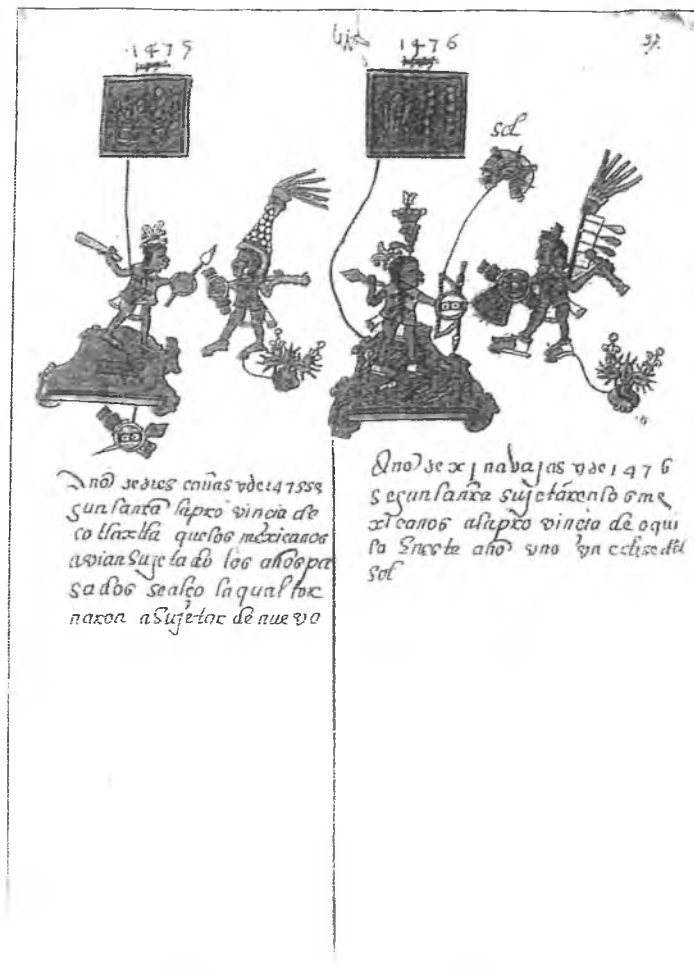


Figura 1.13 Códice Telleriano-Remensis. Fuente: www.famsi.org
 Reproduced with permission.

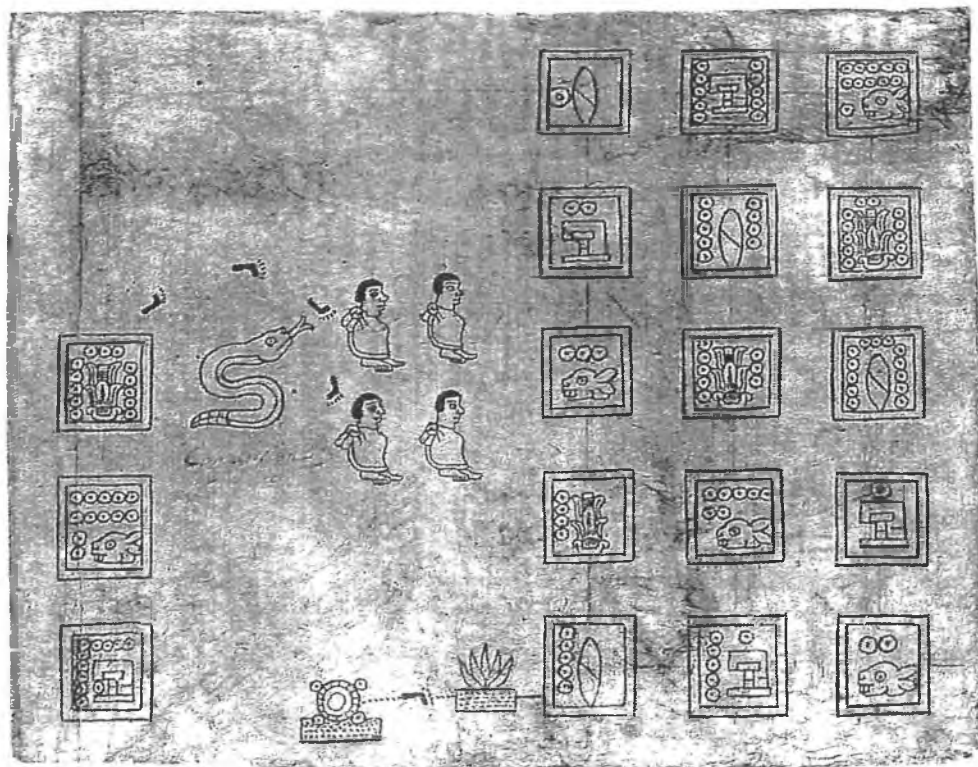


Figura 1.14 Códice Boturini. Fuente: www.commonswikimedia.org

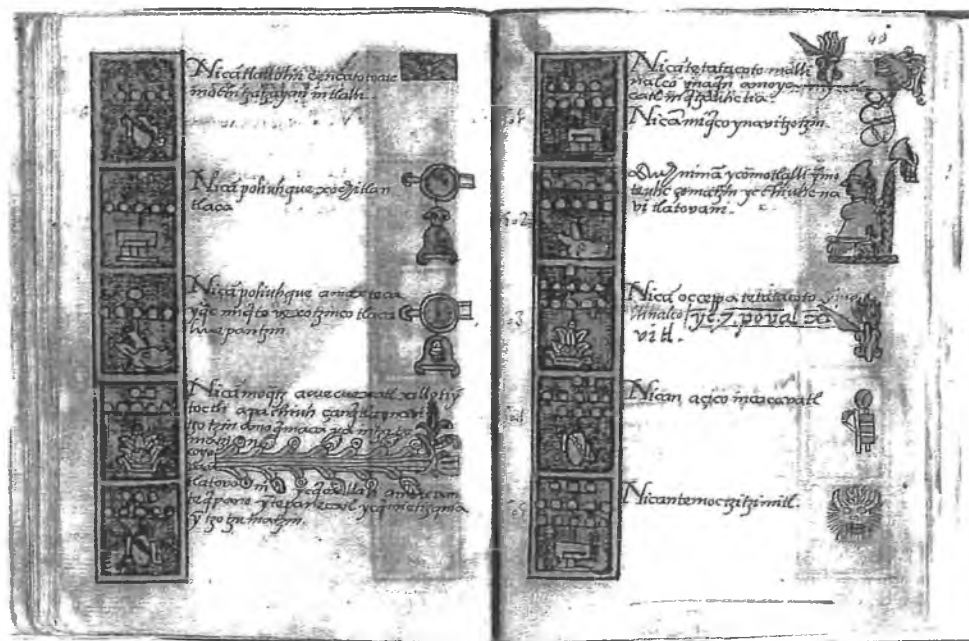


Figura 1.15 Códice Aubin. Fuente: www.famsi.org
 Reproduced with permission.

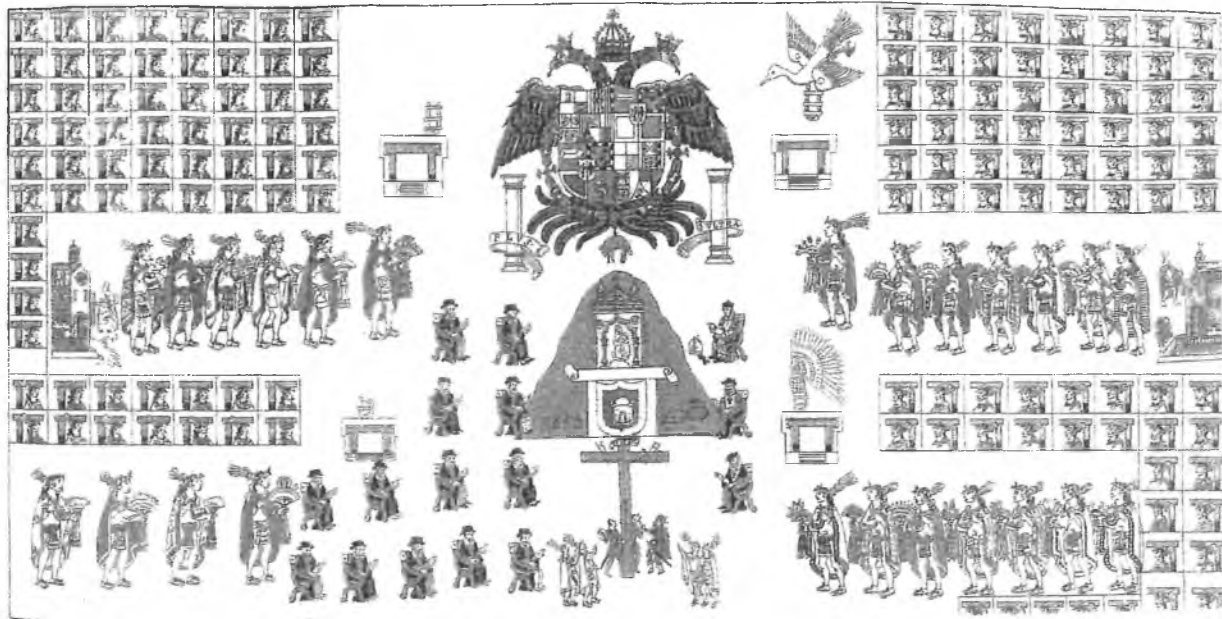


Figura 1.16 Lienzo de Tlaxcala. Fuente: www.sscnet.ucla.edu
Reproduced with permission.

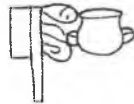


Figura 1.17 El nombre de "Francisco." Fuente: Dibujo trazado por Brenda Romero-Lake.

CAPÍTULO 2

LA CREACIÓN VISUAL DE UN TLATOANI DIVINIZADO: MOCTEZUMA EN EL CÓDICE MENDOZA Y EN EL CÓDICE TELLERIANO-REMENSIS

*“Ahora te has divinizado,
aunque tú seas un hombre como nosotros,
aunque seas nuestro amigo,
aunque seas nuestro hijo,
aunque seas nuestro hermano menor,
nuestro hermano mayor,
ya no eres humano como nosotros,
ya no te vemos como humano.
(Códice Florentino 1578-1579)*

La elección de un nuevo *tlatoani*¹ era un acontecimiento de suma importancia en el mundo nahua y representa uno de los sucesos más frecuentemente registrados en sus códices. En el caso del *tlatoani* tenochca, el gobernante de México-Tenochtitlan, este suceso era aún de mayor relevancia dado que el escogido sería la máxima autoridad del imperio de la Triple Alianza, organismo que mantenía el control político y económico de la región. Como Alfredo López Austin² explica en *Cuerpo humano e ideología: las concepciones de los antiguos nahuas*, las ceremonias de coronación del *tlatoani* se extendían durante varios días e implicaban una larga serie de rituales enfocados en la manipulación y transformación del cuerpo del elegido. Según indica, el primer día “el

¹ Tlatoani: gobernante.

² López Austin, Alfredo. *Cuerpo Humano e Ideología: las concepciones de los antiguos nahuas*. México: UNAM, 1980.

electo subía desnudo, apenas cubierto por el *máxtlatl*³” y más tarde “se le teñía el cuerpo de negro” (458). A continuación se le colocaban diversas prendas, incluyendo “un chalequillo,” “un manto,” y “sandalias,” y durante cuatro días permanecía en un templo donde “con el rostro velado, hacía penitencia de sangre y ayunos” (458). Se creía que durante ese periodo, el individuo sufría una metamorfosis: “el *tlatoani* renacía transformado en un ser superior. Su naturaleza ya no era pura humana” (459). Los gobernantes nahuas ya coronados eran vistos y tratados “como si fueran dioses” (461). Por medio de estas prácticas solemnes, el elegido como *tlatoani* dejaba de ser humano y se convertía en una divinidad.

Moctezuma Xocoyotzin fue nombrado *tlatoani* tenochca después de la muerte de Ahuitzotl en 1502. La descripción más detallada de su elección y coronación proviene de fray Diego Durán⁴. En *Historia de las Indias de Nueva España e islas de tierra firme*, éste narra que por decisión unánime, los señores encargados de seleccionar al sucesor del difunto rey señalaron a Moctezuma como el más apto para asumir el cargo. Durán hace referencia a los cuatro días de retiro descritos por López Austin y da pormenores sobre las distintas heridas que el nuevo *tlatoani* abrió en su cuerpo con el objetivo de ofrendar su sangre. Puntas de huesos de varios animales se utilizaron para hacer dichos cortes: “con las de tigre se sangró las orejas y con la de león los molledos y con la de águila las espinillas” (413). Asimismo, “le cortaron el cabello,” “horadándole las ternillas de las narices le atravesaron en ellas una piedra delgada,” “le pusieron un beçote en el labio bajo y en las orejas unos ricos çarcillos,” para posteriormente vestirlo con “mantas reales,” “un rico ceñidor,” “unos çapatos reales” y “una rica corona de oro” (413). La

³ Máxtlatl: taparrabos.

⁴ Durán, Diego. *Historia de las Indias de Nueva España e islas de tierra firme*. México: Editorial Porrúa, 1967.

transformación de humano a divinidad es también mencionada por Durán. Cuenta que al ser sometido Moctezuma a tales ritos “era como consagralle (sic) en dios” (429). Como lo expresa el verso del *Códice Florentino* que abre este apartado, a partir de la coronación de Moctezuma, tal como ocurrió con los anteriores *tlatoque*,⁵ ante su pueblo éste había dejado de ser humano.

En este capítulo, examinaré las representaciones del emperador Moctezuma en dos libros pictóricos de origen tenochca⁶: el *Códice Mendoza* (1541) y el *Códice Telleriano-Remensis* (1562-1563). Demostraré que en ambas obras la figura de Moctezuma concuerda con la concepción nahua de ver a sus gobernantes como deidades ya que los *tlacuiloque*⁷ de estos códices dotan visualmente al soberano mexica de poder e inmortalidad. Al analizar las diferencias entre los libros europeos y los *amoxtli* o códices nahuas, Walter Mignolo⁸ expresa las limitaciones de la escritura alfabética en contraste con la representación pictográfica. Como explica, “alphabetic writing allows for the inscription of what is said [...] Mexica writing, on the contrary, allowed for the inscription of the scene but not for what was said” (244). Mientras los escribanos reproducían el lenguaje hablado en sus textos, los pintores nativos tenían libertad de representar una escena de distintas maneras. Como se verá, esta libertad de la escritura pictórica es aplicada por los artistas del *Códice Mendoza* y el *Códice Telleriano-Remensis* en su representación de personajes y acontecimientos para plasmar a un Moctezuma omnipotente y divinizado.

⁵ *Tlatoque* es la forma plural de *tlatoani* (gobernante).

⁶ Tenocha: adjetivo para referirse a alguien o algo de Tenochtitlan.

⁷ *Tlacuiloque* es la forma plural de *tlacuilo* (pintor/escribano).

⁸ Mignolo, Walter. “Signs and Their Transmission: The Question of the Book in the New World.” Eds. Boone, Elizabeth Hill and Walter Mignolo. *Writing Without Words. Alternative Literacies in Mesoamerica and the Andes*. Duke University Press, 1996. 220-269.

Mi estudio comenzará con un breve recuento del contenido, forma e historia de los códices en cuestión que nos permitirá tener una idea más clara de la composición integral de estas fuentes de estudio. En el caso del *Códice Mendoza*, se analizará la lámina inicial para ejemplificar distintas técnicas utilizadas en el lenguaje pictórico de los códices que son empleadas en la construcción visual de personajes y hechos. Enseguida, analizaré las imágenes de Moctezuma contenidas en ambas obras, descifrando la carga simbólica circunscrita en distintos aspectos de su dibujo en cada cuadro, tales como su postura, vestimenta, accesorios, colores utilizados, y colocación. En mi exploración de estas pinturas, indicaré la conexión existente entre estas versiones gráficas del soberano y la identidad microétnica de los *tlacuiloque*. Como se explicó en la introducción, contrariamente a la narrativa colonial que insiste en homogeneizar a la población nativa novohispana bajo la etiqueta esencialista de “indio,” las comunidades del mundo nahua contaban cada una con una identidad específica basada en su etnia y *altepetl* de origen. Tal identidad era determinante en su registro y percepción de la historia. En este caso, el *Códice Mendoza* y el *Códice Telleriano-Remensis* contienen imágenes elaboradas por miembros de la antigua élite nahua, los residentes de Tenochtitlan, factor que será elemental en su construcción visual de Moctezuma. Por medio de mi interpretación de estas láminas argumentaré que los pintores nativos de estos libros manifiestan una marcada perspectiva tenochca de la historia. Esta visión específica justifica características distintivas de estos manuscritos, como la exaltación de la figura de Moctezuma, la omisión de su muerte, la glorificación de sus conquistas y la reiteración de las grandes cantidades de tributo recibido por Tenochtitlan.

Los códices constituyen uno de los únicos espacios donde miembros de las distintas comunidades indígenas podían tener una voz dentro del ámbito colonial, lo cual explica que este tipo de manuscritos siguieran produciéndose en la Nueva España⁹. Mi análisis demostrará que las imágenes del *Códice Mendoza* y el *Códice Telleriano-Remensis* no sólo son evidencia de la preservación de identidades microétnicas en el mundo nahua sino que además son espacios de expresión donde los pintores nativos contradicen la historia oficial. Los *tlacuiloque* de estos manuscritos, anhelantes por recuperar los días de gloria de los tenochca, se apropian de su historia y lejos de representar a un Moctezuma vencido por los españoles, aprovechan estas páginas para reconfigurar su imagen. Señalaré que la enaltecida representación del monarca mexicana en estos códices concuerda con un nivel mínimo de transculturación artística de parte de los pintores nativos. A pesar de ser producidos décadas después de la Conquista, las pinturas se apegan fielmente a las técnicas pictóricas indígenas, rasgo que puede interpretarse como un rechazo a la influencia artística europea. Por lo tanto, existe un paralelo en la manera en que estos códices se resisten al poder hegemónico en forma y contenido. En conjunto, las imágenes del *Códice Mendoza* y el *Códice Telleriano-Remensis* nos remontan a una época prehispánica idealizada, cuando Moctezuma era un rey todopoderoso y Tenochtitlan una capital esplendorosa.

⁹ Aunque algunos libros pictóricos fueron elaborados por petición de religiosos o gobernantes españoles, este registro pictórico de la información siguió practicándose independientemente en los pueblos.

El Códice Mendoza

El nombre de este códice proviene de la teoría más ampliamente aceptada de su origen.¹⁰ Se cree que este documento fue elaborado en 1541 a petición del Virrey Antonio de Mendoza con la intención de enviarlo a España y proporcionarle al rey Carlos V información detallada sobre sus nuevos súbditos. Sin embargo, durante su viaje trasatlántico este libro pictórico y demás objetos de valor contenidos en el barco que los transportaba, serían usurpados por un navío francés. A raíz de su captura, el *Códice Mendoza* estaría en posesión del geógrafo real parisino Andrés Thevet¹¹. En 1587, este documento pasaría de Francia a Inglaterra, tras haber sido comprado por un coleccionista, y en 1659 sería depositado en el lugar donde permanece hasta nuestros días: la biblioteca Bodleian en Oxford, Inglaterra.

Este manuscrito contiene representaciones pictóricas acompañadas de glosas en castellano, y está compuesto por 71 folios adheridos a manera de libro europeo¹². Como Ruwet¹³ explica en su estudio respectivo, el papel utilizado en este códice es de fabricación española y cada página mide 21 cm de ancho por 30 cm de alto. El documento cuenta con tres partes: histórica, tributaria y etnográfica. Los dieciséis folios iniciales narran la historia mexicana desde la fundación de Tenochtitlan hasta el reinado de Moctezuma. Esta parte corresponde al grupo de códices conocidos como anales, ya que

¹⁰ Como Nicholson indica en "The History of the Codex Mendoza," esta teoría fue propuesta por Silvio Zavala en 1938 y apoyada por Federico Gómez de Orozco en 1941. Para más información ver: Nicholson, H.B. "The History of the Codex Mendoza." IN Eds. Berdan, Frances and Patricia Rieff Anawalt. *The Codex Mendoza*. Vol. 1. Berkeley: University of California Press, 1992. 1-12.

¹¹ Como Patricia Rieff Anawalt observa, la firma de este personaje aparece tres veces en este códice. Para más información ver Anawalt, Patricia R. "Codex Mendoza." *The Oxford Encyclopedia of Mesoamerican Cultures. The Civilizations of Mexico and Central America*. New York: Oxford University Press, 2001. 205-208.

¹² Como se explicó en el capítulo anterior, tradicionalmente los códices tenían la forma de una tira larga doblada en forma de acordeón.

¹³ Ruwet, Wayne. "A Physical Description of the Codex Mendoza." Eds. Berdan, Frances and Patricia Rieff Anawalt. *The Codex Mendoza*. Vol. 1. Berkeley: University of California Press, 1992. 13-19.

organiza la información en base a cada año, desde 1325 (2 Casa) hasta 1521 (3 Casa). Las siguientes 39 láminas corresponden al registro del tributo que el imperio mexica recibía antes de la Conquista. Cada página incluye los nombres de varios pueblos sometidos al sistema tributario e indica la cantidad y descripción de los artículos y productos que cada comunidad entregaba anualmente. La última sección del *Códice Mendoza* está dedicada a proporcionar datos etnográficos. Estos folios restantes hacen referencia a numerosos aspectos de la sociedad mexica: la vida familiar, las distintas ocupaciones masculinas y femeninas, la educación, las ceremonias religiosas y el gobierno.

En contraste con los libros europeos de la época, los códices nahuas no incluían una carátula con el título de la obra, el nombre del autor o el lugar de origen. No obstante, como se explicó en el capítulo anterior, el contenido de estos libros pictóricos se enfocaba en el *altepetl* (estado) específico de procedencia. En el caso del *Códice Mendoza*, el dibujo tocante a la fundación de Tenochtitlan plasmado en la primera imagen de la obra (Figura 2.1) es un indicador fehaciente de que este documento es de producción tenochca. Es decir, fue elaborado por *tlacuiloque* pertenecientes a la etnia mexica que residían en Tenochtitlan. De las nueve etnias que poblaban la región de México central, la mexica era la que por su historia y triunfo bélico en el área, contaba con el mayor prestigio y poder. Como Lockhart¹⁴ expone, a pesar de su establecimiento tardío en la zona en comparación con otros grupos étnicos como los acolhuaque y los tepaneca, los mexicas habían alcanzado una posición privilegiada gracias al éxito de su ejército y sus coaliciones.

¹⁴ Lockhart, James. *The Nahuas after the Conquest*. Stanford: Stanford University Press, 1992.

De las tres capitales del imperio de la Triple Alianza, Tenochtitlan era el máximo centro de poder. Texcoco y Tlacopan ocupaban el segundo y tercer lugar respectivamente en términos de mando. El *huey tlatoani* (gobernante supremo), como Moctezuma, Ahuitzotl y demás monarcas que lo precedieron, debía ser miembro de la comunidad tenochca, y su ciudad era la que recibía la mayor cantidad de tributo en el imperio. Por lo tanto, el *Códice Mendoza* fue elaborado por pintores pertenecientes al grupo indígena más privilegiado de la época prehispánica. En términos de subalternidad, los tenochca encarnaban la élite del mundo nahua. Esta hegemonía de la que gozaban antes de la llegada de Cortés es reflejada en el dibujo del Moctezuma en los folios de este libro pictórico. El soberano es pintado como el emperador poderoso que era durante su reinado.

El *Códice Mendoza* es un texto colonial donde se presenta una negociación entre dos centros de poder. Por un lado, el manuscrito es producido por los pintores de la antigua sede de poder nahua, Tenochtitlan, y por el otro, es elaborado a petición del representante del poder hegemónico en la Nueva España, el virrey. Los artistas tenochca aprovechan esta oportunidad para reconstruir su historia en un documento respaldado por el nuevo imperio. Se trata de una obra contestataria que desafía la versión histórica oficial de las crónicas españolas, al excluir de sus páginas la llegada de Cortés a la capital mexicana y la caída de Tenochtitlan. A pesar de haber sido pintado dos décadas después de la Conquista, las láminas de este códice presentan a un Moctezuma poderoso, intocable y en ningún momento es dibujado como un rey vencido. Es un recuento de los hechos basado en una memoria selectiva que intenta reivindicar al subyugado monarca mexicana reinscribiéndolo en la historia en todo su esplendor.

El sistema de representación del *Códice Mendoza*

Como ya se mencionó, el códice comienza con la imagen de la fundación de Tenochtitlan. Aquí la representación del espacio es abstracta, y dado que el dibujo se enfoca en los personajes y no en el territorio, este folio puede catalogarse como mapa de establecimiento social¹⁵. El rectángulo que ocupa la porción superior ostenta en el centro el glifo del águila sobre el nopal que denota el nombre de Tenochtitlan, y a su alrededor, repartidos en cuatro segmentos, están los diez fundadores de esta capital. En la parte inferior, se observan las imágenes genéricas de guerra y conquista; el templo en llamas y el guerrero mexica con su escudo sobre la cabeza del guerrero enemigo, respectivamente. Las representaciones gráficas incluidas al lado derecho de cada templo en llamas hacen alusión a las conquistas de los pueblos de Colhuacan y Tenayucan.

Esta lámina inicial es de suma importancia, ya que establece las pautas pictóricas que serán utilizadas en el resto del códice y que nos ayudarán a comprender los significados detrás de las imágenes de Moctezuma. Los dibujos del *Códice Mendoza* no intentan apegarse al reflejo gráfico de la realidad sino que sus folios son parte de un sistema de representación. Como Stuart Hall¹⁶ explica en *Representations. Cultural Representations and Signifying Practices*, el significado de una palabra, cosa o en este caso de una imagen, es construido por un sistema de representación. Este sistema se basa en un código que establece la relación entre los signos y los conceptos. Hall propone que el código puede tomar formas muy variadas. Puede tratarse del lenguaje hablado, de expresiones faciales, de notas musicales, etc. En los códices nahuas, los *tlacuiloque*

¹⁵ El concepto de mapa de establecimiento social en relación a los códices es propuesto en: Mundy, Barbara. *The Mapping of New Spain*. Chicago: The University of Chicago Press, 1996.

¹⁶ Hall, Stuart, Ed. *Representations. Cultural Representations and Signifying Practices*. Glasgow: The Open University, 1997.

utilizan un sistema de representación basado en un lenguaje visual. Las imágenes de estos libros pictóricos transmiten ideas específicas y como se verá, existen detalles tenues que acrisolan el significado de lo dibujado.

El folio que ostenta la pintura de la fundación de Tenochtitlan manifiesta aspectos cruciales del lenguaje visual que se utiliza en este códice en términos de localización, tamaño, color, postura, y detalle. En cuanto a localización, el acomodo de las casillas con los años y la dirección que sigue esta secuencia temporal en la página nos indica que la información del códice debe leerse de arriba hacia abajo y de izquierda a derecha. En la representación de las conquistas de Colhuacan y Tenayucan, el tamaño juega un papel importante, ya que las figuras de los guerreros vencidos son notablemente más pequeñas que el dibujo de los vencedores. Por lo tanto, esta pintura revela que el tamaño de las figuras en los códices, lejos de intentar imitar la realidad en cuestión de dimensiones, es indicador de la importancia del suceso o del poder del personaje. Este simbólico uso de las proporciones contradice por completo los patrones artísticos europeos que abogaban por una fiel representación de la realidad. Los *tlacuiloque* de este códice no solamente reconstruyen la historia desde su perspectiva sino que además lo hacen utilizando sus técnicas nativas.

El color es un elemento significativo en el *Códice Mendoza*. De acuerdo con los estudios realizados al respecto¹⁷, se ha determinado que los contornos con tinta negra de todas las figuras del códice fueron trazados por un mismo *tlacuilo*, mientras que en la aplicación de pigmentos intervinieron varias manos. La lámina dedicada al

¹⁷ Este aspecto es explicado en: Robertson, Donald. *Mexican Manuscript Painting of the Early Colonial Period: The Metropolitan Schools*. New Haven, Conn.: Yale University Press, 1959. y Howe, Kathleen Stewart. "The Relationship of Indigenous and European Styles in the Codex Mendoza: An Analysis of Pictorial Style." IN Eds. Berdan, Frances and Patricia Rieff Anawalt. *The Codex Mendoza*. Vol. 1. Berkeley: University of California Press, 1992. 25-33.

establecimiento de Tenochtitlan refleja que los artistas encargados de rellenar los dibujos tenían conocimiento de la importancia del color para este sistema de representación pictórico. En contraste con la piel amarilla de las otras figuras humanas que aparecen en el folio, es notorio que la piel de Tenoch, el elegido como *tlatoani* tenochca, toma un color gris oscuro. El color del asiento donde reposa este gobernante es otro elemento notorio en cuestión de tonalidad. Mientras los otros asientos son de color verde, indicando que son de caña, Tenoch aparece sentado en un asiento amarillo de carrizo. Por lo tanto, por medio del uso de colores, el dibujo de Tenoch, que en forma no difiere mucho de la del resto de personajes, sobresale para así representar una figura privilegiada.

La sociedad nahua estaba estrictamente escalonada, y las diferencias entre *pipiltin* (nobleza) y *macehuali* (plebeyos) era notable. Como Olko¹⁸ expone en *Turquoise Diadems and Staffs of Office. Elite Costume and Insignia of Power in Aztec and Early Colonial Mexico*, la vestimenta, los accesorios y las posturas de los personajes pintados en los códices son factores cruciales en la representación de jerarquía y poder. La lámina inicial del *Códice Mendoza* es un ejemplo de este fenómeno. A pesar de que algunos detalles son muy sutiles e impalpables a primera vista, un análisis minucioso apoya las conjeturas de Olko. En el caso del atuendo, la *tilma* (manta) que lleva Tenoch, parece no diferenciarse de la de los demás fundadores de la capital mexicana. Sin embargo, una observación detallada indica que su manta es la única que tiene un acabado en la orilla. Asimismo, la representación de los guerreros en la parte inferior de la pintura hace referencia a esta tendencia. La vestimenta de los vencedores y los vencidos es

¹⁸ Olko, Justyna. *Turquoise Diadems and Staffs of Office. Elite Costume and Insignia of Power in Aztec and Early Colonial Mexico*. Austin: Polish Society for Latin American Studies and Center for Studies on the Classical Tradition, University of Warsaw, 2005.

prácticamente idéntica pero el estampado en las prendas de los guerreros mexicas y las sandalias que llevan puestas, hacen que éstos sobresalgan en la imagen, indicando así su predominio.

El dibujo de las figuras humanas en cierta postura conlleva significados trascendentales en términos de subalternidad. Todos los personajes del folio 2r del *Códice Mendoza* tiene los mismo rasgos faciales. Además del color de la piel de Tenoch, y del lado del perfil que muestran, las caras son idénticas. Cabe mencionar, que únicamente aquéllos con cargos de relevancia eran mencionados por nombre en los códices. Este rasgo, aunado a la posición de reposo de los diez fundadores, manifiesta su prominencia. Son personajes que ocupan lugares de mando, que desde su asiento de poder dan órdenes y supervisan su ejecución. Son figuras que utilizan su mente y no su cuerpo para ejercer sus funciones. De manera disímil, los guerreros aztecas, cuyo tamaño y vestimenta los distingue de sus contrarios, son dibujados de pie, y sujetando un escudo y una macana. Aquí se trata de guerreros anónimos que representan al ejército mexica, y su postura indica que realizan un trabajo físico. Son figuras que se encuentran en movimiento y su cuerpo, que queda en gran parte al descubierto, revela que es al mismo tiempo útil y vulnerable en su función militar.

Como sale a relucir en esta imagen inicial, el *Códice Mendoza* utiliza un sistema de representación basado en un código pictórico que combina colores, localización, tamaños, posturas, vestimenta, y accesorios para transmitir mensajes. En este caso, una sola lámina engloba los acontecimientos y personajes más notables de un periodo de 51 años. Establece jerarquías entre las figuras humanas que incluye al resaltar visualmente a aquéllos pertenecientes a un mayor rango. Para nuestro análisis, el dibujo de Tenoch,

primer *tlatoani* tenochca es de suma importancia, dado que su representación da múltiples indicios de los distintivos aquí utilizados para resaltar su superioridad y aludir a su calidad de divinidad, rasgos que servirán de base para examinar la figura de Moctezuma en este libro pictórico nahua.

Moctezuma en el *Códice Mendoza*

El *Códice Mendoza* contiene dos imágenes de Moctezuma. La primera aparece en el folio 15v (Figura 2.2) y forma parte de la porción histórica del manuscrito. El emperador está acompañado de la representación pictórica de los años durante los cuales ocupó el trono¹⁹ y los nombres de las poblaciones conquistadas en el transcurso de ese tiempo. El listado de comunidades sometidas durante su reinado se extiende a los folios 16r y 16v (Figura 2.3). La segunda aparición del monarca corresponde al folio 69r (Figura 2.4), perteneciente a la sección etnográfica del documento. Esta página presenta un dibujo del palacio de Moctezuma, incluyendo las diversas casas reales y salas de consejo. El emperador mexica ocupa la sala denominada como trono, la cual se encuentra en el centro de la parte superior del recinto. Además del soberano, en esta lámina aparecen también los jueces de la sala de apelaciones y algunos individuos que dialogan con ellos.

El Moctezuma del folio 15v ostenta varios de los elementos asociados con una posición de poder. En primer lugar, este emperador es reconocido por nombre, ya que la representación pictórica de su apelativo, la diadema turquesa y la pieza decorativa nasal, aparece sobre su cabeza. Al igual que los fundadores de Tenochtitlan, cuya función gubernamental no involucraba trabajo físico y por ende son pintados en reposo,

¹⁹ Moctezuma ocupó el trono de 1503 (11 Caña) a 1520 (2 Pedernal) pero esta lámina incluye también el año 1521 (3 Casa), año en que se consumó la Conquista.

Moctezuma está sentado. El asiento amarillo de carrizo, que en la imagen inicial del *Códice Mendoza*, destaca a Tenoch del resto de personajes y lo identifica como *tlatoani*, es también incluido en el dibujo de Moctezuma en esta lámina. Asimismo, a excepción de los pies y la cabeza, su cuerpo se encuentra completamente cubierto por su tilma. Como Peñafiel²⁰ expone en su *Indumentaria antigua mexicana*, “el uso de las mantas y los cacles²¹ establecía una inmensa separación entre personajes y macehuales, entre la nobleza y el pueblo [...] los primeros podían traer mantas largas, galanas, labradas, y los macehuales bajos habían de traer las mantas cortas, llanas, de algodón basto, o de henequén” (84-85). La manta que Moctezuma lleva puesta en este dibujo cumple con el largo prescrito para los nobles. Sin embargo, llama la atención que no presenta ningún borde o estampado decorativo. A diferencia de la tilma de Tenoch, que en la primera imagen de este códice se destaca de las que portan los otros nobles mexicas por su bordado en la orilla, la manta de Moctezuma es totalmente blanca. Este rasgo comprueba que el uso del detalle en los códices no intenta imitar la realidad sino que es utilizado para establecer jerarquías de manera visual. Es decir, al ser Moctezuma el único personaje en esta lámina, el bordado de la orilla de la tilma no es necesario para destacarlo como la figura más poderosa. La postura, asiento, y representación de su nombre lo identifican como monarca sin necesidad de incluir otros distintivos.

En el margen izquierdo de la página, a espaldas de Moctezuma, encontramos los años que abarcó su reinado. Aunque oficialmente su periodo en el mando duró de 1502 (11 caña) a 1520 (2 pedernal), la tira de años coloreada azul turquesa termina en el año 1518 (13 conejo). Este dato es significativo porque omite el tiempo transcurrido desde la

²⁰ Peñafiel, Antonio. *Indumentaria antigua: vestidos guerreros y civiles de los mexicanos*. México: Editorial Innovación, 1985.

²¹ Zapatos.

llegada de los españoles hasta la culminación de la Conquista. Al parecer, este “error” es percatado por el escribano encargado de agregar las glosas alfabéticas, quien añade los años 1519 (1 caña), 1520 (2 pedernal) y 1521 (3 casa). Según las investigaciones sobre la composición física del *Códice Mendoza*, se ha determinado que las anotaciones textuales fueron realizadas por un clérigo español asesorado por pintores nativos²². Es obvio que este anotador desconocía que la manipulación de la información era una práctica común en la producción de códices. En este caso, podemos inferir que el *tlacuilo* encargado de trazar la representación pictórica de los años durante los cuales reinó Moctezuma, intencionalmente excluye los años del derrumbe y muerte de este monarca para únicamente hacer alusión a su periodo de magnificencia. La inclusión de esos últimos años le restaría poderío a este *tlatoani*, y es posible que los tenochca desearan perpetuar su imagen de emperador inquebrantable.

Durante el régimen de Moctezuma, los tenochca sometieron bélicamente a cuarenta y cuatro comunidades de la región nahua, la mayor cantidad de conquistas logradas bajo el mandato de un solo gobernante en la historia de Tenochtitlan. La identidad microétnica de los *tlacuiloque* como tenochcas, pueblo poderoso e invencible, es reflejada en esta representación de Moctezuma. Además de únicamente incluir sus años de esplendor en la mención de las fechas, la figura del *tlatoani* está rodeada de la representación gráfica de los nombres de todos esos pueblos conquistados. El número de poblaciones ganadas es tan grande, que este listado pictórico se extiende hasta el folio 16v en hileras de cuatro nombres cada una, repartidas en cinco líneas en cada página. El orden de acomodo, así como lo determina la primera imagen de este códice, sigue un

²² Ver: H. B. Nicholson, obra citada.

orden temporal que va de izquierda a derecha y de arriba a abajo, siendo Achiotlan el primer pueblo conquistado durante el reinado de Moctezuma, y Comaltepec el último.

Además de los nombres de los 44 pueblos sometidos durante su mandato, el dibujo de un escudo mexica aparece justo delante de Moctezuma en este folio. El escudo se encuentra entre el *tlatoani* y la representación de sus conquistas. El acomodo de estos tres elementos en la lámina: Moctezuma, el escudo, y las comunidades ganadas, refleja el papel de Moctezuma en tales hazañas. Como ocurre en la imagen de la fundación de Tenochtitlan, la postura es un factor determinante en la representación del poder en esta página. El gobernante no está sujetando el escudo sino que permanece sentado en el asiento de carrizo. La metonimia es uno de los recursos utilizados en el lenguaje pictórico de los códices nahuas. En esta ocasión, el escudo simboliza al ejército tenochca que logró someter militarmente a las comunidades aquí mencionadas. La cercanía de Moctezuma con este instrumento de guerra puede leerse como la referencia a su importante papel como líder militar de los tenochca. De tal manera que su postura lo identifica como aquél que desde su trono da las órdenes que guían al ejército tenochca en sus conquistas. Moctezuma es el autor intelectual detrás de los 44 triunfos bélicos. Así que sin necesidad de tomar un arma en la mano este emperador es señalado como el líder responsable de estas hazañas.

Sin duda alguna, Moctezuma, con sus años de esplendor pintados a sus espaldas y los nombres de todas sus conquistas al frente, encarna a un personaje poderoso. Sin embargo, el orden de aparición de las tres secciones del *Códice Mendoza* lo engrandece aún más. A diferencia de otros códices, como la *Tira de Tepechpan*, que incluyen a Cuitláhuac y Cuauhtémoc en el listado de monarcas, Moctezuma es el último *tlatoani*

mencionado en el *Códice Mendoza*. Esto, aunado a la omisión de los años de la llegada de los españoles y la Conquista, apoya la imagen de poderío gozada por Moctezuma durante su mandato. La sección histórica del código, que termina con la representación aquí analizada, es seguida inmediatamente por la parte tributaria. Los 36 folios siguientes están dedicados a la representación detallada de los productos, prendas, utensilios y demás artículos que formaban parte del tributo que cada pueblo bajo el dominio tenochca debía entregar a Tenochtitlan anualmente (ejemplo Figura 2.5). Esta distribución de la información provoca que visualmente Moctezuma no solamente tenga ante él a los pueblos conquistados, sino que además parezca estar contemplando la lista interminable de objetos que le eran tributados.

Ese acomodo de las diferentes partes del *Códice Mendoza* hace posible interpretar la sección tributaria como una continuación del relato visual que describe el dominio de Moctezuma. En conjunto, las láminas tocantes a su subida al trono, sus conquistas y el listado del tributo que recibía anualmente, nos incita a percibir gran parte de este código como una biografía de Moctezuma. En contraste con los monarcas previos, cuya presencia en el código es seguida por el subsecuente gobernante en línea, Moctezuma es convertido en un *tlatoani* eterno e inmortal, sin sucesor ni muerte. Este selectivo recuento visual indica que para los pintores nahuas del siglo XVI la historia era concebida como algo debatible y cambiante. Para los tenochca, las páginas del *Códice Mendoza* se convierten en el vehículo que les permite rescribir su historia y reconstruir la imagen del más poderoso de sus monarcas. Los tenochca no representan una historia de vencidos sino de vencedores, y Moctezuma queda plasmado como el último ícono de una grandiosa civilización.

Esta ventajosa representación de Moctezuma se repite en su segunda aparición en el *Códice Mendoza*. La localización, el colorido y los detalles convierten a Moctezuma en un ser divinizado en el folio 69r (Figura 2.4). Esta lámina pertenece a la tercera y última parte de este libro pictórico; la sección etnográfica. Esta imagen contiene el palacio de Moctezuma, incluyendo las diferentes salas de consejo, patios y otros aposentos. El edificio es simétrico y cuenta con tres niveles. La planta baja tiene una sala de consejo de cada lado y una escalera en la parte central que conduce al segundo nivel. En este segundo piso, se encuentran dos patios, uno encima de cada sala de consejo. Finalmente, en la planta superior hay dos casas reales, uno a cada costado del trono de Moctezuma, habitación que ocupa la parte del centro de este tercer piso. Este aposento se distingue por ser el único localizado en la parte central del palacio, y por tener el techo de mayor elevación, elementos que lo hacen sobresalir visualmente en la página.

Como se hizo notar en la imagen de la fundación de Tenochtitlan, el sistema de representación pictórica nahua utiliza la ubicación escalonada de personajes como una técnica para establecer jerarquías. Cabe recordar el dibujo de los guerreros mexicas con sus escudos que parecen estar parados en un nivel más elevado al que pisan los combatientes vencidos de Acolhuacan y Colohua. En la imagen del palacio real, Moctezuma no sólo ocupa el lugar central y más alto del recinto, sino que además la altura a la que este tlatoani se encuentra en esta lámina es sumamente contrastante con la localización de las otras figuras humanas presentes. Cuatro jueces aparecen sentados en una de las salas del consejo del primer piso, y cinco personajes más, cuatro sentados y uno de pie, se encuentran en lo que parece ser la parte exterior del edificio. Por lo tanto,

Moctezuma se encuentra visualmente dos niveles por encima de las figuras más cercanas a su imagen.

Esta lejanía de Moctezuma en relación con el resto de los individuos representados en la pintura es significativa en términos simbólicos. Como Bernal Díaz del Castillo²³ menciona en su obra, una característica notable del trato que Moctezuma recibía de parte de su pueblo era la imposibilidad de mirarlo y tocarlo. Al referirse al primer encuentro entre Cortés y el emperador mexica, este autor menciona que había “muchos señores que venían delante del gran Montezuma barriendo el suelo por donde había de pisar, y le ponían mantas porque no pisase la tierra. Todos estos señores ni por pensamiento le miraban a la cara, sino los ojos bajos e con mucho acato” (251).

Asimismo, Díaz del Castillo cuenta que cuando Cortés intentó abrazar al *tlatoani*, “aquellos grandes señores que iban con Montezuma detuvieron el brazo a Cortés que no le abrazase” (252). La imagen del *Códice Mendoza* donde Moctezuma se encuentra en el palacio hace eco de las observaciones de Díaz del Castillo. La distancia que existe en la lámina entre él y los demás personajes lo convierten en un ser que no pueden ver ni tocar. Se encuentra en la parte más alta del edificio alejado de todo contacto humano. Como un dios, desde las alturas observa a su pueblo y sin ser visto ni tocado es temido y venerado.

El contraste entre Moctezuma y el resto de los personajes en esta lámina se acentúa con la presencia de glifos que simbolizan movimiento y habla. Los cuatro jueces que aparecen en una de las salas del consejo, así como los cuatro plebeyos sentados en la parte exterior del palacio exhiben muestras de estar dialogando. La representación pictórica del habla está pintada cerca de sus bocas. La orientación de estos símbolos hace

²³ Díaz del Castillo, Bernal. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Barcelona: Planeta, 1992.

referencia al propósito de la expresión oral de cada grupo. Los glifos del habla correspondientes a las dos mujeres y los dos hombres sentados en la parte inferior de la página tienen una orientación ascendente. Cabe mencionar que las anotaciones añadidas al códice identifican a estas personas como litigantes que acuden ante el consejo de Moctezuma para apelar alguna decisión o sentencia proscrita por un alcalde, así que la alineación de su habla, dirigida a los jueces, es lógica. Por otra parte, los miembros del consejo mantienen una conversación horizontal dialogando entre sí para llegar a un acuerdo en cuanto a la apelación presentada. Las huellas que aparecen cerca de los litigantes indican movimiento, y el personaje que se encuentra de pie parece estar dejando marca de sus pisadas. En conjunto, los glifos de habla y movimiento son muestra de la naturaleza humana de los jueces y los demandantes; son seres que hablan y caminan. No obstante, Moctezuma es completamente diferente, aparece estático e incomunicado, asemejándose así más a una efigie divina que a un humano. Durán²⁴ escribe que cuando Moctezuma fue coronado, lo sentaron “en el más supremo lugar –que era un lugar divino, lugar de dioses-” (415), y esta imagen lo verifica. Es pintado inmóvil, solitario, sin interacción humana, y alejado de la población. El emperador ocupa un lugar privilegiado e inaccesible para los simples mortales, habita un espacio apartado de lo mundano desde donde puede ver y controlar todo.

La divinización visual de Moctezuma en este folio del *Códice Mendoza* no se manifiesta exclusivamente por medio de su localización en la lámina. Los colores y algunos detalles de su representación pictórica contribuyen también a su construcción como semidiós en la imagen. Moctezuma se distingue por ser la única figura humana en el *Códice Mendoza* que lleva barba y diverge del resto porque su cara no está dibujada de

²⁴ Durán, Diego., obra citada.

perfil sino de frente. Claramente, el emperador es presentado como un ser que dista mucho de parecerse a los demás. El color turquesa, reservado en el mundo nahua para la nobleza, es el tono que utilizan los *tlacuiloque* de este libro pictórico para resaltar a Moctezuma en la página. Se sabe que los *tlatoque* portaban una diadema turquesa como parte de su vestuario real. Sin embargo, las mantas habitualmente usadas por los gobernantes no eran azules sino blancas con decorados de colores variados²⁵. Como Olko²⁶ expone en su minuciosa investigación sobre las diferentes prendas del mundo prehispánico, el material, el largo, y el detalle de la tilma eran distintivos cruciales en la sociedad nahua. En cuanto al diseño, el decorado del borde y no el color de la tela era el rasgo más significativo de las tilmas reales. La codificación jerárquica a través del cromatismo sale aquí a relucir, dado que el uso del turquesa no pretende reflejar la realidad sino resaltar al personaje de mayor importancia en el folio. El decorado del borde de la tilma no haría sobresalir a Moctezuma tal como lo hace el uso del turquesa.

Las imágenes del *Códice Mendoza* se apegan fuertemente a las técnicas pictóricas indígenas. Los pintores no intentan imitar la realidad sino que utilizan formas genéricas y abstractas para registrar la información. A diferencia del arte europeo que usa los colores para dar belleza y realismo a las imágenes, el uso de coloración en estos folios es mínimo y con propósitos muy distintos, como el de realzar ciertas figuras y establecer jerarquías. Asimismo, aspectos como la proporción, la perspectiva y la belleza estética, son dejados a un lado por los *tlacuiloque* que elaboraron este manuscrito. Este apego a las técnicas tradicionales indica un grado de transculturación mínimo por parte de los pintores, ya que los materiales (papel y tintas), y la distribución física de la información (en forma de libro

²⁵ Aunque no tan frecuentemente, los gobernantes nahuas también utilizaban mantas elaboradas con piel animal como jaguar o venado. Para más información ver: Olko, Justyna, obra citada.

²⁶ Olko, Justyna, obra citada.

europeo y no en forma de tira), son los únicos aspectos europeos adoptados en la elaboración de este documento.

Por ende, en el *Códice Mendoza* existe una conexión entre el bajo grado de transculturación artística y la representación de Moctezuma. Es decir, del mismo modo que los pintores plasman la información utilizando técnicas puramente indígenas, su concepción del emperador refleja la idea prehispánica de imaginar al *tlatoani* como un ser divino. Los pintores de este códice, miembros de la antigua élite nahua, se apropian de su historia y al reconstruirla se resisten a la adopción de técnicas artísticas europeas. Habiendo sido elaborado este códice alrededor de veinte años después de la Conquista, es indudable que los pintores hayan tenido contacto con muestras de arte europeo, principalmente de contenido religioso. Se sabe que a causa de la barrera del idioma, un elemento central en el proceso de evangelización era el uso de imágenes. Por lo tanto, es posible especular que el uso exclusivo de técnicas indígenas en las pinturas del códice es una decisión consciente que manifiesta resistencia a la transculturación y refleja una mirada nostálgica hacia el pasado glorioso de Tenochtitlan. Producido o no a petición del virrey Mendoza, los *tlacuiloque* crean un manuscrito subversivo en contenido y forma donde el emperador mexica derrotado por Cortés es glorificado, la Conquista por parte de los españoles es omitida, y las influencias pictóricas europeas son completamente ignoradas.

El Códice Telleriano-Remensis

En contraste con el *Códice Mendoza*, cuyas circunstancias relacionadas con su elaboración, captura, traslado, y venta han sido establecidas, gran parte de la historia del manuscrito conocido como el *Códice Telleriano-Remensis* continúa siendo una incógnita. Como Eloise Quiñones-Weber²⁷ explica en su estudio de tal documento (el más detallado hasta la fecha), aunque se ha determinado que el momento de elaboración oscila entre 1562 y 1563²⁸, la primera noticia que se tiene de este códice ocurre en 1700. En ese año queda registrada la donación de este manuscrito a la biblioteca del rey Luis XIV²⁹ de Francia. En su vejez, el dominico Charles-Maurice Le Tellier, arzobispo de Reims, dona su colección de libros y manuscritos, entre los cuales figura el códice en cuestión. En ese momento, tal documento se encontraba carente de título y simplemente fue identificado como artículo número 1616 de la lista de obras cedidas por el fraile. Se desconoce cómo este códice llegó a estar en posesión de Le Tellier pero se especula que lo adquirió en alguno de sus viajes a Italia o Bélgica³⁰. El manuscrito permanecería durante más de cien años en la biblioteca real, guardado y sin nombre, hasta que en 1804 Alexander von Humboldt lo encontrara y lo diera a conocer. El renombrado explorador acude a la biblioteca real durante su estadía en París y es él quien, al investigar la procedencia del documento, decide nombrarlo *Códice Telleriano-Remensis*³¹ en honor al dadivoso fraile dominico.

²⁷ Quiñones-Weber, Eloise. *Codex Telleriano-Remensis. Ritual, Divination, and History in a Pictorial Aztec Manuscript*. Austin: University of Texas Press, 1995.

²⁸ La fecha de elaboración se ha determinado en base a las glosas contenidas en el códice.

²⁹ Como indica Quiñones-Weber, se cree que la decisión de donar su colección a la biblioteca del rey Luis XIV se debe a que el sobrino de Le Tellier era el bibliotecario de tal recinto.

³⁰ Quiñones-Weber, Eloise, obra citada.

³¹ Proviene de una modificación de los nombres Tellier y Reims, asociados con el fraile.

Este códice que actualmente se encuentra en la Bibliothèque Nationale de París, es un manuscrito de cincuenta folios de aproximadamente 32cm x 22cm, acomodados a manera de libro. El papel es de origen europeo y se emplean tintas a base de agua. Su contenido es principalmente pictórico con glosas en náhuatl y en español. Las anotaciones en náhuatl están limitadas a indicar nombres de lugares y personas, mientras que las anotaciones en español describen las escenas representadas y proporcionan información adicional. Se ha determinado que fue elaborado por dos pintores indígenas y seis anotadores, uno indígena o mestizo (encargado de las glosas en náhuatl) y cinco españoles³². Está compuesto de tres secciones: ceremonial, calendárica e histórica. La primera parte está dedicada a la representación de los ritos del año solar, y la segunda registra los días del calendario religioso. Los últimos 25 folios comprenden la sección que pictóricamente narra la historia de 1198 a 1563. Esta parte final se apega al formato de libros pictóricos nahuas denominados anales, en los que de manera cronológica se representan los principales acontecimientos ocurridos cada año. En este caso, algunos sucesos incluidos son: la migración al valle de México, el establecimiento y desarrollo de Tenochtitlan, la sucesión de gobernantes, y las primeras décadas de la época colonial.

El lugar de origen del *Códice Telleriano-Remensis* ha sido un tema controversial en el mundo académico. Como se ha explicado anteriormente, los códices no incluyen información explícita sobre el lugar de elaboración, dado que se asumía que el contenido ponía en evidencia el *altepetl* donde se había originado. Sin embargo, la parte histórica de este manuscrito ha provocado varias hipótesis en relación a su lugar de origen ya que

³² Como Quiñones-Weber explica, hay evidencia de un pintor experto y otro menos cuidadoso en el trazado de líneas y aplicación de colores. Uno de los anotadores se ha identificado como nativo o mestizo debido a su conocimiento de los nombres nahuas de figuras y fechas, mientras que la letra y enunciación de las glosas ha permitido determinar que el resto de los anotadores son españoles.

incluye acontecimientos y personajes de varias comunidades. Texcoco, Tenochtitlan, Cholula, y Tlatelolco son algunas de las comunidades que han sido señaladas como posibles lugares de origen de este documento³³. Dado el papel central que ocupa la historia de la capital mexicana y la dinastía tenochca en este códice, apoyo la idea de Tenochtitlan como sitio de elaboración de este libro pictórico. Por lo tanto, se trata de un grupo de pintores con una identidad étnica análoga a la de los *tlacuiloque* involucrados en la creación del *Códice Mendoza*. Nuevamente nos encontramos con un documento producido por miembros del grupo más privilegiado en términos étnicos y políticos en el mundo nahua prehispánico: los tenochca.

Moctezuma en el *Códice Telleriano-Remensis*

El folio 41r (Figura 2.6) contiene la única imagen de Moctezuma en el *Códice Telleriano-Remensis*. Dicho folio incluye información pertinente a los años 10 conejo (1502) y 11 caña (1503). Debajo del dibujo del año 10 conejo, aparece la representación pictórica de la muerte de Ahuitzotl. Observamos el cuerpo de este fallecido monarca, cubierto en su totalidad y postrado en la silla real. El glifo que indica su nombre (bestia de agua) está pintado sobre su cabeza. La figura de Moctezuma se encuentra delante de esta imagen de Ahuitzotl. Se trata de la alusión a su subida al trono. Tal como ocurre en su representación en la parte histórica del *Códice Mendoza*, aquí Moctezuma aparece dotado visualmente de poder. Está sentado en la silla de carrizo reservada para los gobernantes, la cual está unida por una línea a la silla del difunto Ahuitzotl, indicando así

³³ Orozco y Berra identifica Texcoco como lugar de procedencia, Cline opina que proviene de Cholula, y Quiñones-Weber se inclina por Tlatelolco. Ver: Orozco y Berra, Manuel. *Historia Antigua y de la conquista de México*. Mexico DF: Editorial Porrúa, 1978. Cline, Howard. "The Chronology of the Conquest: Synchronologies in Codex Telleriano-Remensis and Sahagún." *Journal de la Société des Americanistes*. 62. (1973): 9-33. Quiñones-Weber, obra citada.

la continuidad en la dinastía real tenochca. Su postura de reposo confirma su jerarquía al evidenciar su posición privilegiada como miembro de la élite capaz de realizar sus funciones sin necesidad de hacer trabajo físico. Asimismo, este Moctezuma presenta los rasgos tradicionales en la pintura de un *tlatoani*; aparece de perfil, porta una tilma larga que deja al descubierto únicamente sus pies y cabeza, y es identificado por nombre por el glifo pintado en la parte superior.

El poderío que se le asigna a Moctezuma en la representación pictórica de su coronación es acentuado por la información que le sigue en esta narrativa visual. Las imágenes que el *Códice Telleriano-Remensis* presenta en los años posteriores a la coronación del monarca exaltan la exitosa campaña militar efectuada bajo su mando. Las páginas siguientes están pobladas por triunfantes guerreros tenochca, y vencidos combatientes de Miahuatlan, Tlachquiuhco, y demás pueblos subyugados por el ejército de Moctezuma durante su reinado. En contraste con la figura de este emperador mexicana, inmóvil y vigilante desde su asiento de carrizo, los anónimos combatientes tenochca aparecen de pie y portando armas. Como sucede en la primera lámina del *Códice Mendoza*, la vestimenta de los guerreros deja al descubierto gran parte de su cuerpo, haciendo referencia al trabajo físico que realizan. Visualmente se denota que estos soldados arriesgan su vida una y otra vez en tierras lejanas para aumentar el poder de su soberano, quien desde el trono ejerce su autoridad.

En el caso de las conquistas realizadas durante el reinado de Moctezuma, éstas son representadas en el *Códice Telleriano-Remensis* de cuatro maneras diferentes. En el caso de Nopallan, lugar de los cactus, se pinta a un sacerdote tenochca parado sobre el montículo verde usualmente utilizado para hacer referencia al concepto de “lugar,”

adornado por el glifo (los cactus) que alude al nombre de ese pueblo (Figura 2.7). Algo similar, pero no idéntico, sucede en la referencia al triunfo del ejército de Moctezuma en Tlachquiahco, lugar donde la lluvia cae en la cancha del juego de pelota, en la cual el sacerdote está suspendido sobre la representación del nombre del pueblo, omitiendo el montículo verde (Figura 2.8). En estos dos casos, cada figura transmite varios datos. La representación pictórica de los años en la parte superior de cada dibujo nos indica la fecha cuando estas conquistas ocurrieron, 6 caña (1511) y 7 pedernal (1512) respectivamente. La figura del sacerdote tenochca postrado encima del nombre del pueblo señala la superioridad militar de los guerreros de Moctezuma. La inclusión de un sacerdote y no de un militar como vencedor informa que además de haber logrado el triunfo en el campo de batalla, los guerreros tenochca tomaron prisioneros y realizaron sacrificios humanos. Como se puede observar en ambas figuras, el sacerdote porta un escudo y un machete. Además de acompañar a los soldados en la realización de sus conquistas, lo que explica el escudo, estos sacerdotes cumplían la función de sacrificar prisioneros como ofrenda a sus deidades durante estas campañas militares. El machete es la indicación de esa labor. Además, como se detalla en el primer capítulo, la franja negra a manera de antifaz que llevan los identifica como autoridades religiosas, y las pinceladas de color rojo que se incluyen en sus rostros, hacen alusión a la sangre de sus víctimas.

Las dos modalidades adicionales en las que el triunfo tenochca es indicado puede ejemplificarse con las conquistas de Quimichtepec e Iztactlalocan. Debajo del año 7 pedernal (1512) aparece un guerrero tenochca acercándose a Quimichtepect (colina de los roedores), donde un soldado del lugar defiende su territorio (Figura 2.9). Sabemos que se trata de un militar tenochca de alto rango por su peinado y por la pieza ornamental que

lleva en la espalda. La manera en que su pelo está arreglado y la cinta que lleva sujetando su cabello equivalen a condecoraciones por triunfos previos en el campo de batalla. Por otro lado, el estandarte que carga en la espalda, el *tlahuiztli*,³⁴ lo identifica como jefe de un batallón que tiene al mando a un número de guerreros. Por su forma y decoración, es posible determinar que este estandarte pertenece al grupo identificado por Olko como *papalotl* o estandartes mariposa. Mientras que los colores de sus plumas, verde, amarillo, rojo y azul, indican que se trata específicamente de un *quetzalpapalotl* o estandarte mariposa de plumas de quetzal. En el caso de Iztactlalocan, colina blanca de Tláloc, también nos encontramos con un militar tenochca de alto rango, quien se muestra triunfante al estar parado sobre la representación del nombre del pueblo subyugado (Figura 2.10). Aquí, su jerarquía sale a relucir al portar en la cabeza un *tlalpiloni* o banda con plumas. Como se sabe, las plumas tenían un alto valor simbólico en el mundo nahua, y su uso estaba restringido a los altos militares.

Esta variedad de representaciones pictóricas del concepto de conquista en el *Códice Telleriano-Remensis* demuestra que los pintores involucrados tenían pleno conocimiento de las técnicas artísticas indígenas. Es así que podemos especular que también estaban bien enterados de que la manipulación de la información era una práctica común en la elaboración de códices. Esto es trascendental en lo tocante a su representación de Moctezuma, puesto que después de su coronación son solamente sus triunfos los que quedan registrados en estos folios. Año tras año, la figura del emperador va acumulando autoridad en este códice, gracias a la pintura de las hazañas realizadas bajo su mando. Los sacerdotes y militares de alto rango que someten, capturan y en

³⁴ Como Olko explica, *tlahuiztli* es el nombre que denomina tanto a los trajes de guerra de una pieza (por ejemplo, los soldados águila y los jaguares), como a los estandartes que se cargaban en la espalda.

ocasiones sacrifican a los pueblos aledaños son figuras anónimas. Estos combatientes sin nombre engrandecen visualmente a Moctezuma, quien se convierte en un *tlatoani* cada vez más poderoso e invencible, al mando de un imperio de enormes proporciones.

Los triunfos armados eran sucesos cruciales en el mundo nahua, dado que era el método en que un pueblo era sometido a entregar tributo a otro. El registro de estas conquistas en los libros pictóricos simbolizaba el crecimiento de poder del *altepetl* o estado específico. Por ende, la inclusión de estas victorias bélicas en los códices de contenido histórico era de suma importancia. Dado el valor que era adjudicado a estos acontecimientos, no nos sorprende la versatilidad que los pintores nativos del *Códice Telleriano-Remensis* despliegan al dibujar las conquistas del ejército tenochca. Esa libertad de los *tlacuiloque* de poder representar pictóricamente un concepto de distintas maneras es lo que Walter Mignolo³⁵ pone en contraste con lo que llama la prisión del alfabeto. Aquí, estos pintores indígenas aprovechan una de las únicas libertades que aún les queda, la libertad de expresión pictórica en sus libros. No sólo se resisten a la influencia artística europea y se apegan a las técnicas indígenas, sino que además refutan la supuesta inferioridad de sus métodos de registrar la historia al poner en evidencia la riqueza y versatilidad del lenguaje visual de los códices.

La narrativa visual del *Códice Telleriano-Remensis*, además de dotar a Moctezuma de poder e invencibilidad, plasma a un gobernante facultado de inmortalidad. Curiosamente, este manuscrito tiene un faltante de folios que abarcarían la información correspondiente a los años de la llegada de Cortés a tierras mexicanas, la captura y muerte de Moctezuma, y la toma de Tenochtitlan. No hay imágenes concernientes al periodo comprendido entre los años 1519 y 1529. La última imagen de este documento

³⁵ Mignolo, obra citada.

relativa al reinado de Moctezuma es la del triunfo del ejército tenochca en Huexotzinca en el año 13 conejo (1518). El inicio de esta guerra se representa en el año anterior, donde un guerrero de dicha localidad es dibujado de pie, armado, y listo para atacar (Figura 2.11). No obstante, en la imagen siguiente, lo vemos desnudo, desarmado y con los ojos cerrados, implicando así su derrota ante la milicia tenochca. Por lo tanto, en este códice, Moctezuma queda registrado como un ser triunfador e inmortal, sin fracasos ni muerte. Aunque los datos presentados en el próximo folio del códice se refieren a los años de la Colonia, comenzando con 1529, el emperador Moctezuma queda distanciado temporalmente de estos hechos. El vacío de diez años en las páginas de este manuscrito apoya la imagen de eternidad del personaje de Moctezuma.

A pesar de estar dividida la información en páginas en lugar de la continuidad permitida por la estructura de tira, la parte histórica del *Códice Telleriano-Remensis* concuerda con la organización tradicional de los códices conocidos como anales y artísticamente se apega a las técnicas pictóricas nativas. En contraste con el arte europeo que busca la imitación de la realidad, aquí se recurre a la acostumbrada representación genérica y plana de personas, ideas y cosas. Asimismo, observamos un empleo minimalista de figuras. Es decir, se incluye únicamente la información básica en la lámina, sin la presencia de objetos ornamentales o secundarios. Por ejemplo, la figura de un guerrero es suficiente para encarnar a todo un ejército, y el glifo del nombre de una comunidad representa a toda una población.

Por lo tanto, se puede establecer que el grado de transculturación técnica de los *tlacuiloque* que pintaron este códice es mínimo. El origen tenochca de estos pintores

La reducida asimilación artística de los pintores nativos de este códice frente a la introducción de técnicas pictóricas europeas, concuerda con una enaltecida representación de Moctezuma. Así como los trazos, colores y dibujos empleados reflejan la preservación de métodos gráficos nativos.

Conclusión

El *Códice Mendoza* y el *Códice Telleriano-Remensis* son manuscritos indígenas producidos por *tlacuiloque* de origen tenochca, dos y cuatro décadas después de la Conquista respectivamente. Es evidente que distintos aspectos del código de representación empleado en las imágenes aquí estudiadas dotan a este emperador de poder, inmortalidad y divinidad. Como se advirtió, el lugar de procedencia de los pintores involucrados es un elemento determinante en su representación enaltecida de Moctezuma. Las observaciones aquí presentadas permiten establecer un fuerte vínculo entre el origen tenochca de los pintores y su percepción favorecida del emperador mexica. En estas laminas los *tlacuiloque* reconfiguran su historia y reconstruyen la imagen de Moctezuma. Resaltan el periodo de esplendor de Tenochtitlan como máximo centro de poder nahua y glorifican a su *tlatoni*. Su resistencia a incluir en estos códices acontecimientos centrales en la versión española de la historia como la muerte de Moctezuma y la caída de Tenochtitlan, concuerdan con su resistencia a la adopción de técnicas artísticas europeas. Por lo tanto, los pintores tenochca rechazan el proceso de transculturación y plasman imágenes que transgreden en forma y contenido los patrones del poder hegemónico.

Sin embargo, como se verá en los capítulos siguientes, Moctezuma tomará formas muy distintas en códices de procedencia no tenochca. Se explorará cómo este personaje era percibido y pintado en los *amoxtli* producidos en comunidades de baja jerarquía o enemistadas con la capital mexicana. En esas representaciones gráficas Moctezuma gradualmente irá perdiendo su autoridad y comenzará a humanizarse, hasta convertirse en un rey vencido y mortal. Asimismo, se señalará la concordancia entre las imágenes desfavorables del soberano y un mayor grado de transculturación artística de parte de los pintores nativos. Estas diferencias notorias revelarán que a pesar de la genérica etiqueta de “indio” empleada en el discurso colonial novohispano, múltiples identidades microétnicas indígenas del mundo nahua fueron preservadas después de la Conquista, cada una con una perspectiva histórica única.



Figura 2.1 Fundación de Tenochtitlan en el Códice Mendoza. Fuente: www.commons.wikimedia.org

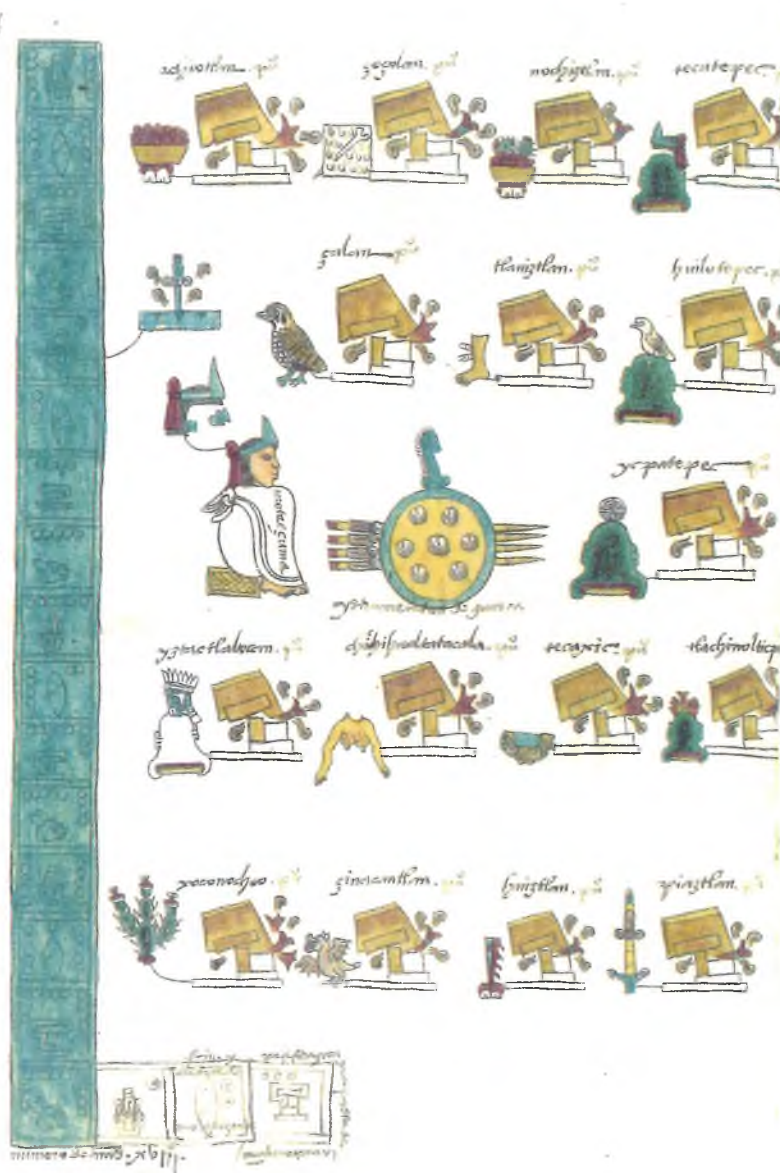


Figura 2.2 Folio 15v del Códice Mendoza. Fuente: www.commonswikimedia.org



Figura 2.3 Folios 16r y 16v del Códice Mendoza. Fuente: www.commons.wikimedia.org

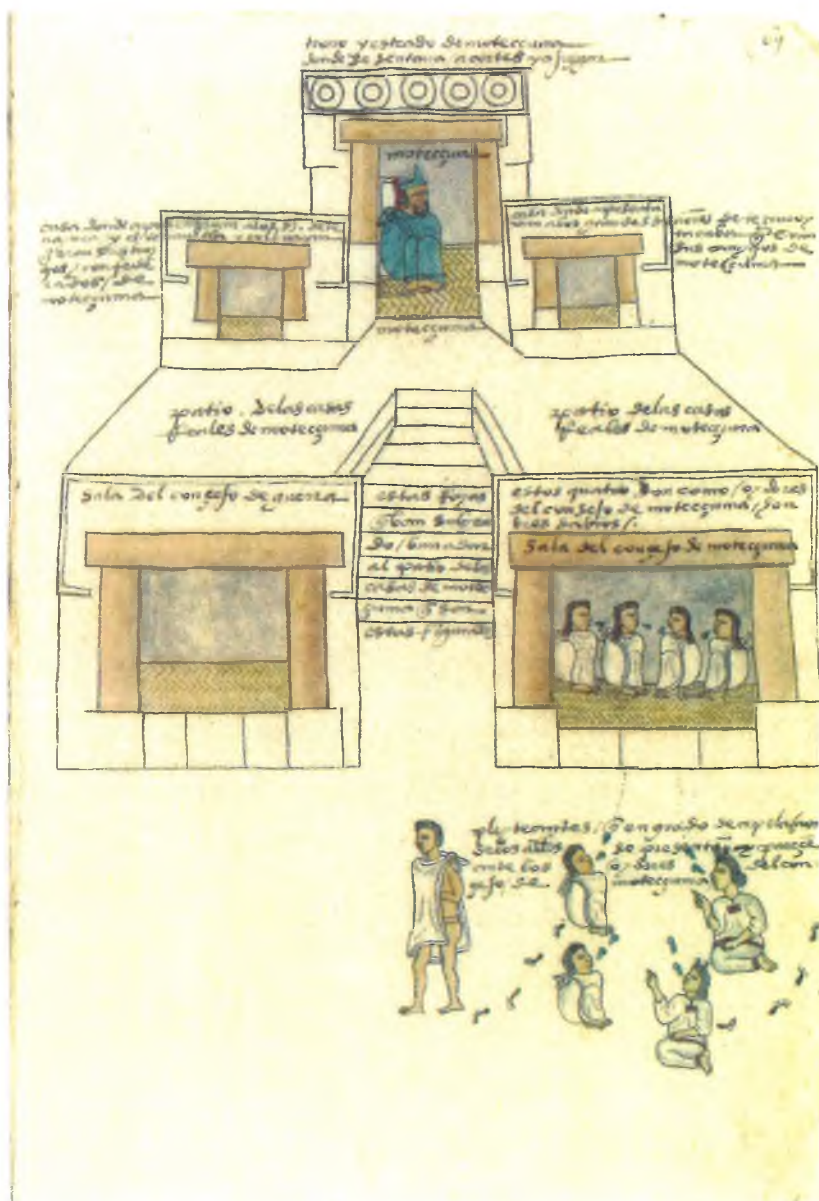


Figura 2.4 Folio 69r del Códice Mendoza. Fuente: www.commons.wikimedia.org



Figura 2.5 Folio de la parte tributaria del Códice Mendoza. Fuente: www.commons.wikimedia.org



Figura 2.6 Folio 41r del Códice Telleriano-Remensis. Fuente: www.famsi.org
Reproduced with permission.



Figura 2.7 Conquista de Nopollan en el Códice Telleriano-Remensis. Fuente: www.famsi.org Reproduced with permission.



Figura 2.8 Conquista de Tlachquiauco en el Códice Telleriano-Remensis. Fuente: www.famsi.org Reproduced with permission.



Figura 2.9 Conquista de Quimichtepect en el Códice Telleriano-Remensis. Fuente: www.famsi.org Reproduced with permission.



Figura 2.10 Conquista de Iztactlalocan en el Códice Telleriano-Remensis. Fuente: www.famsi.org Reproduced with permission.



Figura 2.11 Conquista de Huexotzinca en el Códice Telleriano-Remensis. Fuente: www.famsi.org Reproduced with permission.

CAPÍTULO 3

MOCTEZUMA PINTADO DESDE LA PERIFERIA: REPRESENTACIONES EN LA TIRA DE TEPECHPAN Y EL LIENZO DE TLAXCALA

*Le pregunté si él era vasallo de Mutezuma
o si era de otra parcialidad alguna,
el cual, casi admirado de lo que le preguntaba,
me respondió diciendo que quién no era vasallo de Mutezuma,
queriendo decir que allí era señor del mundo.
(Hernán Cortés, *Cartas de relación*)*

El imperio de la Triple Alianza, organismo de mayor poder en el mundo nahua antes de la Conquista, funcionaba de una manera altamente jerarquizada. Tenochtitlan, Texcoco y Tlacopan eran las tres capitales de esta organización política que a principios del siglo XVI recibían tributo de más de trescientas comunidades de la región de México central. Como se profundizó en el primer capítulo, el *altepetl*¹ era la unidad bajo la cual estaba organizada la población de esta zona durante la época prehispánica. Cada *altepetl* contaba con un gobernante o *tlatoani*, el cual presidía ante las partes constituyentes bajo su mando pero a su vez daba cuentas al *tlatoani* de una de las tres capitales del imperio a la que le correspondía tributar. Los gobernantes de Texcoco y Tlacopan, que ocupaban el segundo y tercer lugar en orden de poder respectivamente, estaban supeditados a la autoridad del gobernante de Tenochtitlan o *huey tlatoani*². Antes de la Conquista, Moctezuma era el *huey tlatoani*, máxima autoridad del imperio. Este “señor del mundo,”

¹ Altepetl: estado.

² Huey tlatoani: gobernante supremo

como lo llama Hernán Cortés³ en el epígrafe de este apartado, era concebido de distintas maneras en diferentes lugares de su imperio. Mientras para algunos Moctezuma era un ser supremo y divinizado, otros lo percibían como un tirano.

Este capítulo se concentrará en el análisis de la representación pictórica de Moctezuma en la *Tira de Tepechpan* (1576-1596) y el *Lienzo de Tlaxcala* (1550). Planteo que estos manuscritos producidos en comunidades subalternas del mundo nahua presentan una imagen debilitada de Moctezuma. En su artículo fundacional “Can the Subaltern Speak?,” Gayatri Spivak⁴ define al subalterno como aquél que es oprimido, excluido o marginado por el grupo hegemónico. En este caso, el Imperio de la Triple Alianza, con sus tres capitales a la cabeza, representa el poder hegemónico de la región. En contraste con los códices analizados en el capítulo anterior, producidos por la élite nahua tenochca, la *Tira de Tepechpan* y el *Lienzo de Tlaxcala* emergen en lugares que difieren de gran manera del poder político y prestigio étnico gozado en la capital mexicana, lo cual es decisivo en su construcción visual de Moctezuma. Tepechpan era un *altepetl* jerárquicamente marginado, sometido a suministrar tributo anual a Texcoco y miembro de la etnia acolhuaque⁵, mientras que Tlaxcala era una comunidad periférica, políticamente independiente del imperio pero comprometida a participar de manera obligatoria en las guerras floridas para así contribuir con sujetos para los sacrificios humanos realizados en Tenochtitlan. El sometimiento y exigencias tributarias de Tepechpan, así como la pérdida de individuos tlaxcaltecas convertidos en víctimas de

³ Cortés, Hernán. *Cartas de relación*. Madrid: Historia 16, 1985.

⁴ Spivak, Gayatri. “Can the Subaltern Speak?” *Marxism and the Interpretation of Culture*. Chicago: University of Illinois, 1988. 271-313.

⁵ Como se explicó en el primer capítulo, existían nueve etnias en el grupo nahua, de las cuales la mexicana era la de mayor prestigio y poder.

sacrificios humanos, justifican una representación negativa del personaje de Moctezuma en estos manuscritos.

El estudio de las imágenes de estos códices contradice la fuerte tendencia hacia la homogeneización de la población indígena que impera en la narrativa colonial mexicana, ya que la *Tira de Tepechpan* y el *Lienzo de Tlaxcala* presentan a un Moctezuma muy diferente al omnipotente e inmortal emperador plasmado en el *Códice Mendoza* y el *Códice Telleriano-Remensis*. Durante los años posteriores a la Conquista, los escritos de ambos lados del Atlántico insisten en hablar de “el indio” para referirse a todos los pobladores nativos, a quienes se les atribuye una identidad uniforme. Algunos de los textos que hacen esta generalización incluyen las obras de Dorantes de Carranza⁶, Ginés de Sepúlveda⁷, López de Gómara⁸, y Bartolomé de las Casas⁹, entre otros. En estos escritos se agrupa a todos los indígenas bajo una misma etiqueta y se establece un contraste entre indios y españoles o entre indios y cristianos. No obstante, los códices nahuas elaborados durante la segunda mitad del siglo XVI rebaten esta premisa y comprueban la subsistencia de identidades indígenas distintas en la Nueva España, como la tepechpaneca¹⁰ y la tlaxcalteca, cada una con una percepción única de los sucesos y personajes que representan en sus pinturas.

La diversidad de identidades nahuas durante las décadas posteriores a la Conquista resulta evidente en la variedad de perspectivas observadas en los códices, ya que estos manuscritos fueron el espacio de expresión colonial donde las distintas

⁶ Dorantes de Carranza, Baltasar. *Sumaria relación de las cosas de la Nueva España*. México: Jesús Medina, 1970.

⁷ Sepúlveda, Juan Ginés de. *Tratado sobre las justas causas de la guerra contra los indios*. México: Fondo de Cultura Económica, 1949.

⁸ López de Gómara, Francisco. *Historia de la Conquista de México*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1979.

⁹ Casas, Bartolomé de las. *Brevísima relación la destrucción de la Indias*. Buenos Aires: Ediciones Mar Océano, 1953.

¹⁰ Tepechpaneca: de Tepechpan

comunidades nativas pudieron tener una voz. En el caso de Tepechpan y Tlaxcala, su situación subalterna en términos de poder en relación al Imperio de la Triple Alianza hace que presenten hechos y personajes de manera muy diferente a la versión tenochca de los códices examinados en el capítulo anterior. Mi análisis de la *Tira de Tepechpan* y el *Lienzo de Tlaxcala* demuestra que sus imágenes construyen visualmente a un Moctezuma debilitado en términos de poder. Esta exploración comienza con una breve exposición de la historia y el contenido de estos códices, indagando los posibles motivos que propiciaron la producción de estas obras. Propongo que los *tlacuiloque*¹¹ de Tepechpan crean un manuscrito que recapitula el pasado de este pueblo de manera tendenciosa, omitiendo su compromiso tributario hacia Texcoco con el propósito de adjudicarle a su *altepetl* una mayor jerarquía. Cabe recordar, que como se señaló en el primer capítulo, el gobierno español utilizó la organización política del mundo nahua para establecer cabildos, cabeceras y sujetos, así que para Tepechpan declarar una mayor jerarquía a través de la *Tira* podía resultar en un mejor estatus dentro de la estructura novohispana. Para los pintores tlaxcaltecas, el *Lienzo* es una oportunidad para recalcar su participación en la Conquista como aliados de los españoles, y por lo tanto abogar por estar exentos de proveer tributo en la época colonial. En ambos casos su representación de los hechos es única e indica que para los pintores nativos la historia era un concepto fluido con posibilidad de ser cuestionado, refutado, manipulado y reconfigurado, acorde a su perspectiva.

Después de establecer los antecedentes de estos códices, mi estudio se concentra en la construcción pictórica de Moctezuma. Examinó las láminas donde aparece este monarca mexica para argumentar que es despojado del protagonismo y poder de que goza

¹¹ Tlacuiloque: forma plural de tlacuilo (pintor/escribano).

en las pinturas estudiadas en el capítulo anterior. Conjuntamente al análisis de su cuerpo, vestimenta, postura, localización y demás características pertinentes a cada esquema, indico cómo estos manuscritos lo relegan a un plano secundario por medio de la exaltación visual de otros personajes indígenas y españoles. En la *Tira de Tepechpan*, Moctezuma es simplemente uno más en la larga lista de gobernantes de México-Tenochtitlan. Su ascenso al trono y muerte son sucesos plasmados sin ceremonia. Su presencia en este códice se limita al dibujo genérico habitualmente usado por los *tlacuiloque* nahuas para hacer alusión a la coronación y deceso de un *tlatoani*. En los años referentes a la Conquista, el protagonismo es otorgado en las láminas de la *Tira* a Cuauhtémoc. El joven gobernante mexica es enaltecido al ser presentado como el héroe indígena que murió defendiendo a su pueblo y como último *huey tlatoani* del mundo nahua. Por otra parte, en el *Lienzo de Tlaxcala*, la participación de Moctezuma es minimizada. La acentuada participación pictórica de la Malinche es un punto significativo en este manuscrito, dado que no sólo contribuye a la subordinación de Moctezuma, sino que además simboliza una revaluación de las jerarquías de género en la tradición de la pintura de códices. Como se sabe, las mujeres eran raramente incluidas en las escenas representadas en los libros pictóricos, y la Malinche, no sólo aparece en las láminas del *Lienzo*, sino que además ostenta un lugar central y preponderante en las imágenes, estableciendo así su jerarquía e influencia.

Por último, mi investigación se enfoca en las técnicas artísticas empleadas en las pinturas de estos dos códices para revelar la alineación visual que los *tlacuiloque* de estos *altepetl* manifiestan hacia los españoles por medio del contenido y la forma de sus pinturas. En contraste con los manuscritos de producción tenochca que omiten la

representación de la muerte de Moctezuma y la caída de Tenochtitlan, las imágenes de la *Tira de Tepechpan* y el *Lienzo de Tlaxcala* incluyen la Conquista como parte de su historia. A diferencia del *Códice Mendoza* y el *Códice Telleriano-Remensis* donde existe una ruptura clara entre el esplendoroso pasado prehispánico y el presente colonial, la *Tira de Tepechpan* y el *Lienzo de Tlaxcala* establecen una continuidad histórica donde Cortés, y muchos más personajes europeos participan. Paralelamente, los pintores nativos exhiben un mayor grado de transculturación artística, ya que adoptan prácticas del arte europeo en sus imágenes, tales como el efecto de profundidad y el cuidado en las proporciones anatómicas. Por lo tanto, establezco que existen vínculos entre la representación de Moctezuma, la incorporación de técnicas artísticas europeas y la identidad microétnica del lugar de origen de cada manuscrito. Es decir, los códices provenientes de lugares sometidos al poder de Moctezuma, como Tepechpan y Tlaxcala, tienden a manifestar un mayor grado de transculturación artística que los coterráneos de dicho emperador, los tenochca.

La Tira de Tepechpan

El nombre de este códice se deriva de su composición física y lugar de origen. Se trata de una tira de tradicional papel amate de 625 cm de largo y 21 cm de alto,¹² proveniente de Tepechpan, comunidad nahua ubicada al este del lago de Texcoco y al sur de Teotihuacan. Los estudios de campo han deducido que originalmente la *Tira de Tepechpan* era un rollo que se desplegaba para ser leído y que no fueron los pintores originales, sino anotadores o coleccionistas europeos, quienes doblaron este manuscrito

¹² Para más información ver: Diel, Lori Boornazian. *The Tira de Tepechpan. Negotiating Place Under Aztec and Spanish Rule*. Austin: University of Texas Press, 2008.

posteriormente en forma de acordeón en 20 secciones¹³. Este documento pertenece al grupo de códices de contenido histórico cronológico o anales, y registra la información concerniente a la migración, establecimiento, gobierno, y demás sucesos notables del pueblo de Tepechpan. En la parte central de la *Tira* hay una serie de discos que indican cada año representado (Figura 3.1), utilizando la secuencia del calendario azteca del año 1 Conejo (1298) a 13 Pedernal (1596). La parte superior está dedicada a registrar los eventos más sobresalientes de la comunidad de Tepechpan, mientras que la sección inferior cuenta la historia de Tenochtitlan.

Tepechpan pertenece al grupo denominado como *altepetl* secundarios¹⁴. Es decir, su calidad de estado supeditado a una de las tres capitales del imperio de la Triple Alianza lo convertía en una población de segundo rango. Tepechpan era uno de catorce estados o *altepetl* asignados a entregar tributo a Texcoco en la época prehispánica. Esta contribución se realizaba en especie: utensilios, cultivos, ropa, animales, etc.¹⁵ A diferencia de los tenochca, que étnicamente pertenecían al poderoso grupo mexica, los tepechpaneca formaban parte de la subyacente etnia acolhua. El estudio de Diel propone que para los pobladores de esta comunidad su identidad como tepechpaneca, miembros del *altepetl* de Tepechpan, tenía más peso que su identidad acolhuaque. De cualquier modo, política y étnicamente, Tepechpan era una comunidad subalterna en el mundo nahua.

¹³ Diel, obra citada.

¹⁴ Diel afirma que existen todavía dudas sobre el funcionamiento exacto de los *altepetl* pero que en el caso de Tepechpan queda claro que se trataba de una comunidad de segunda categoría.

¹⁵ La tercera parte del *Códice Mendoza* proporciona un listado detallado del tributo que cada *altepetl* entregaba durante el reinado de Moctezuma.

Las investigaciones académicas al respecto indican que la *Tira de Tepechpan* fue elaborada en el año 1596¹⁶. Por lo tanto, se trata de un manuscrito producido más de cincuenta años después de la Conquista. Como se mencionó en el primer capítulo, la estructura del *altepetl* fue aprovechada por el gobierno español para la organización política y económica de la Nueva España. En el caso de Tepechpan, se le nombró cabecera durante la época colonial, funcionando entonces como intermediario del tributo entre los sujetos y el poder imperial¹⁷. Como Diel expone en la introducción de su análisis de la *Tira*, Tepechpan conservó cierta jerarquía durante la época colonial por ser cabecera y por tener un gobernador o *tlatoani* de linaje, pero varios factores contribuyeron a su debilitamiento. Según menciona, algunos de los sujetos dependientes de Tepechpan, ubicados en la parte norte del territorio, optaron por la separación y se independizaron de la cabecera. Asimismo, Diel explica que las epidemias causaron un gran número de muertes en la región, y de la que se cree era una población de entre 8 mil y 12 mil personas en la época prehispánica, para 1580 se había reducido a 950 personas (5). De tal forma que en la Nueva España, dada su reducida población y por lo tanto el pequeño monto de su tributo, Tepechpan ocupaba un lugar intrascendente.

El registro de los sucesos tocantes a la migración, el establecimiento en la región y la sucesión de gobernantes eran los datos de mayor importancia en los códices de contenido histórico o anales. Sin embargo, para Tepechpan la *Tira* no representaba simplemente un recuento anual de información sino un medio para dar evidencia de su

¹⁶ Según Diel explica, no se ha logrado determinar cuándo se comenzó a pintar la Tira de Tepechpan pero debido a que termina en el año 1596 se ha llegado a la conclusión de que ese fue el año en que se terminó.

¹⁷ Como se expresó en el capítulo 1, las distintas partes constituyentes del *altepetl* tomaban turnos para realizar las distintas funciones gubernamentales y económicas. Sin embargo, después de la Conquista se descartó ese proceso y se le otorgó el poder permanente a una de las partes (la cabecera) y el resto (los sujetos) quedaron bajo su mando.

riqueza histórica y arraigo en el lugar. Este manuscrito plasma la información desde una perspectiva que aboga por una revaloración de la jerarquía de Tepechpan a pesar de su bajo rango político y económico tanto en la época prehispánica como en la colonial. El doble registro de la *Tira*, con lo acontecido en Tepechpan en la parte superior, y los sucesos tocantes a Tenochtitlan en la parte inferior, es una estrategia notable.

Visualmente, los hechos y personajes de la historia de Tepechpan adquieren tanta importancia como los de Tenochtitlan. La información histórica referente a los tepechpaneca y los tenochca no sólo es presentada simultáneamente, sino además ocupan partes de igual tamaño en el papel. Este registro paralelo establece una conexión directa entre Tepechpan y Tenochtitlan, dato que difiere de la realidad, ya que Tepechpan le entregaba tributo a Texcoco en la época prehispánica. Es evidente que los pintores de la *Tira de Tepechpan* manipulan la información para ubicar a su pueblo jerárquicamente debajo de la gran capital tenochca y omiten por completo su subordinación bajo Texcoco¹⁸. En la porción tocante a la época colonial, la parte superior de la *Tira* continúa dedicada al registro de la historia de Tepechpan, mientras que la sección inferior se refiere a los hechos relacionados con los gobernantes y religiosos españoles. Por lo tanto, ya sea en la parte prehispánica como en la colonial, Tepechpan se adjudica una relación directa con el poder hegemónico, confiriéndose así un rango prominente.

¹⁸ Diel, quien ha realizado el estudio más minuciosos de la *Tira* hasta el momento, propone que el doble registro es una técnica que permite que Tepechpan se vincule directamente con el centro de poder: Tenochtitlan. Para más información ver: Diel, obra citada.

Moctezuma en la *Tira de Tepechpan*

Moctezuma es ilustrado dos veces en la *Tira de Tepechpan*, y su figura difiere mucho del omnipotente e inmortal Moctezuma de los códices producidos en Tenochtitlan. Su primera aparición en la *Tira* ocurre en la placa 14 (Figura 3.2), bajo el año 10 Conejo (1502). Aquí, este *tlatoani* aparece delante de la representación de la muerte del emperador Ahuitzotl. Ambos dibujos se apegan a la imagen genérica utilizada en los códices nahuas para simbolizar el deceso y la coronación de un gobernante respectivamente. Como se explicó previamente, en los libros pictóricos la muerte era pintada como un bulto que en forma asemeja a un cuerpo sentado de perfil. El bulto está cubierto completamente con lo que parece ser una manta, y está atado con una soga en forma de cruz. En el caso de Ahuitzotl, es posible identificarlo por el glifo correspondiente a su nombre en náhuatl: bestia de agua, que aparece encima de su cabeza. Por su parte, Moctezuma aparece sentado en el asiento de carrizo, de perfil, portando la diadema turquesa y una tilma blanca que le cubre todo el cuerpo a excepción de los pies. La segunda aparición de Moctezuma ocurre en el folio 15 (Figura 3.3), bajo el año 2 Pedernal (1520), y tal como sucede en la representación de su coronación, se utiliza el dibujo genérico asociado con la muerte. Así como vemos en el registro del deceso de otros gobernantes, Moctezuma aparece como un bulto cubierto y atado.

En *Discipline and Punish. The Birth of the Prison*¹⁹, Michael Foucault propone el concepto que denomina como cuerpo dócil, noción que resulta útil para el estudio del dibujo de personajes en los códices. Foucault explica que un cuerpo dócil es aquél que es sometido, usado, transformado o mejorado (136). Es un cuerpo que es disciplinado y

¹⁹ Foucault, Michel. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Trans. Alan Sheridan. New York: Vintage Books, 1979.

moldeado para representar un papel determinado y cumplir una función específica. Para ilustrar esta premisa, este teórico habla del ejemplo del cuerpo de un militar, el cual se somete a rigurosos ejercicios físicos y entrenamiento no sólo para poder llevar a cabo las tareas requeridas por su ocupación, sino además para lucir, comportarse e inclusive caminar como un militar. Este concepto puede aplicarse a la representación pictórica de gobernantes en la *Tira de Tepechpan*, quienes en estos manuscritos pierden toda individualidad y se someten al molde preestablecido para la representación genérica de *tlatoani*, tanto en la evocación visual de su subida al trono como en el registro de su muerte. Una y otra vez, la *Tira* presenta pares de cuerpos idénticos, el del emperador muerto seguido por el del nuevo gobernante, únicamente diferenciados por el glifo del nombre de cada personaje.

El uso de figuras genéricas en los códices nahuas para la representación de personajes no es una práctica exclusiva para los monarcas. Como se explicó en el primer capítulo, existen dibujos estandarizados para los sacerdotes, los guerreros, y otros individuos. Es decir, los pintores nativos convertían a todo tipo de personajes en cuerpos dóciles. En el caso de Moctezuma en la *Tira de Tepechpan* este encasillamiento en el molde gráfico prescrito es trascendental. En contraste con el *Códice Mendoza* y el *Códice Telleriano-Remensis*, donde Moctezuma es el último *tlatoani* que queda registrado en su historia, aquí es simplemente uno más en la lista de gobernantes de Tenochtitlan. Los códices de producción tenochca utilizan el dibujo estandarizado para plasmar a Moctezuma como emperador pero lo glorifican al presentarlo como el poderoso representante final de una gran civilización. No obstante, en la *Tira de Tepechpan* Moctezuma es sucedido por Cuitláhuac y Cuauhtémoc, quienes hacen las dos

apariciones convencionales, la de su coronación y la de su muerte. En la *Tira* Moctezuma no sobresale de ninguna manera ni es presentado como ser inmortal, dado que su muerte es registrada como sucede con los anteriores monarcas.

Ambas representaciones del sucesor de Moctezuma, Cuitláhuac (Figura 3.4), ocurren en el año 2 Pedernal (1520), debido al corto periodo abarcado entre su subida al trono y su muerte²⁰. El gobernante tenochca que sobresale en la *Tira de Tepechpan* es indiscutiblemente Cuauhtémoc, quien además del dibujo de su coronación y fallecimiento, tiene una tercera aparición (Figura 3.5). Debajo de la representación de su expiración como monarca, la *Tira* incluye otro dibujo de su muerte. En este caso, lo observamos colgando de la parte superior de un árbol. El cuerpo está de cabeza, sostenido por una soga que le sujeta los pies. Su cabeza está oculta detrás del montículo de tierra donde crece el árbol. El dibujo muestra la desnudez de la parte posterior de su cuerpo. Como Bernal Díaz del Castillo cuenta en su *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*²¹, Cuauhtémoc y otros nobles aztecas habían sido capturados por el ejército español, y al sospechar Cortés que los prisioneros planeaban levantarse en su contra, ordenó la ejecución del joven emperador.

La *Tira de Tepechpan* presenta entonces dos cadáveres de Cuauhtémoc, uno sentado, cubierto en su totalidad y atado por dos sogas, y otro desnudo y colgado de un árbol. Este desdoblamiento del cuerpo del emperador muestra la transición de poder en el territorio mexicano. Mientras para los nahuas sus emperadores eran semi-dioses, seres intocables y sumamente respetados, para los españoles, los gobernantes indígenas no eran

²⁰ Como se sabe, este *tlatoani* falleció ochenta días después de haber subido al trono a causa de la epidemia de viruela.

²¹ Díaz del Castillo, Bernal. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Barcelona: Planeta, 1992.

más que simples mortales que podían ser ejecutados como cualquier otro. Por lo tanto, las dos imágenes de la muerte de Cuauhtémoc señalan el desvanecimiento de la cosmovisión nahua y la imposición del dominio español en el registro oficial de la historia. El cuerpo de Cuauhtémoc encarna el fin del imperio mexica y el comienzo de la Colonia. En el segundo dibujo de su muerte, su cuerpo sin vida está marcado por la Conquista. Así como el pueblo tenochca fue humillado y despojado de sus posesiones, el cadáver de Cuauhtémoc que cuelga del árbol en este códice es despojado de sus vestiduras reales y puesto en exhibición.

Como las diversas crónicas de la Conquista de México indican, una de las tácticas que los conquistadores españoles utilizaban para debilitar al enemigo era el uso de castigos ejemplares. Asimismo, como explica Todorov en su estudio *The Conquest of America: The Question of the Other*²², la tortura y ejecuciones públicas eran prácticas comunes para Cortés. A diferencia de la muerte de Moctezuma, cuyas circunstancias fueron borrosas, y de Cuitlahuac, que murió de viruela, Cortés convirtió la muerte de Cuauhtémoc en un espectáculo público. Foucault define la ejecución pública como un ritual que exhibe la fuerza invencible de aquéllos en el poder (48), y esta idea es palpable en la representación de la muerte de Cuauhtémoc en la *Tira de Tepechpan*. A diferencia de la representación de la muerte de anteriores emperadores aztecas, el cuerpo de Cuauhtémoc no está acompañado del dibujo de su sucesor, sino de una segunda representación de su muerte y un espacio vacío. Esa invencibilidad proyectada por el opresor que Foucault le atribuye a la realización de ejecuciones públicas se hace aquí presente, dado que a juzgar por los dibujos de la *Tira*, la muerte de Cuauhtémoc fue el

²² Todorov, Tzvetan. *The Conquest of America: The Question of the Other*. Trans. Richard Howard. Norman: University of Oklahoma Press, 1999.

momento que puso fin a las esperanzas de los aztecas de recobrar su imperio. El mensaje es claro; el enemigo es invencible y el emperador azteca no tendrá un sucesor.

Según Díaz del Castillo, Cuauhtémoc murió en Guatemala, ahorcado en un árbol. Sin embargo, en la *Tira de Tepechpan* no es su cuello sino sus pies la parte del cuerpo del joven *tlatoani* que cuelga del árbol. Esta inversión de su cuerpo, sujetado de los pies y con la cabeza oculta detrás del árbol es un detalle significativo. Además de indicar que el dibujo no pretende captar el momento de la muerte del emperador, sino que claramente plasma un cuerpo ya sin vida, tiene repercusiones en términos simbólicos. En *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas*²³, Alfredo López Austin explica las ideas asociadas con las distintas partes del cuerpo en el mundo nahua. Cuando se refiere a la cabeza, expone que existe un “vínculo entre esta parte del cuerpo y el honor del individuo” (184). En el dibujo, la cabeza de Cuauhtémoc no está a la vista a causa de la deshonra a la que se le ha sometido al exhibir su cuerpo desnudo públicamente. Asimismo, López Austin señala que las piernas, y en especial la pantorrilla, se asociaba con “un tipo de fuerza vital” (185). En la imagen de la *Tira*, las ataduras de los pies inhabilitan completamente la fuerza vital del cuerpo de Cuauhtémoc. Por lo tanto, nos encontramos frente a un cuerpo que refleja la deshonra y el sometimiento físico de su pueblo.

El Lienzo de Tlaxcala

El *Lienzo de Tlaxcala* se elaboró durante un periodo de marcado descontento de los tlaxcaltecas hacia Tenochtitlan. Los tlaxcaltecas han sido registrados en el imaginario

²³ López Austin, Alfredo. *Cuerpo Humano e Ideología: las concepciones de los antiguos nahuas*. México: UNAM, 1980.

mexicano como los traidores que facilitaron la dominación española del territorio azteca y sus pobladores. Sin embargo, la realidad de Tlaxcala en el siglo XVI, que se refleja en las pinturas del *Lienzo*, era mucho más compleja. Como Charles Gibson expone a detalle en *Tlaxcala in the Sixteenth Century*²⁴, Tlaxcala era un “*altepetl* compuesto”, integrado a su vez por cuatro *altepetl* individuales: Ocotelolco, Tizatlán, Tepetícpac y Quiahuiztlán, cada uno con su propio *tlatoani*. Se trataba de un *altepetl* que en la época prehispánica era relativamente independiente del Imperio de la Triple Alianza. A diferencia de la gran mayoría de comunidades en el área de México Central, Tlaxcala no había sido subyugado al poder hegemónico que prevalecía en el mundo nahua de entonces. Tlaxcala no era un pueblo tributario del imperio pero mantenía su autonomía a cambio de su participación ineludible en las guerras floridas contra los tenochca. Como se sabe, estos enfrentamientos rituales se realizaban con el propósito de capturar prisioneros para realizar sacrificios humanos, así que cautivos tlaxcaltecas eran inmolados regularmente en Tenochtitlan.

A pesar de ese amargo compromiso con Tenochtitlan, la decisión de los tlaxcaltecas de aliarse con Cortés en contra de los tenochca no fue inmediata ni unánime. En contraste con otros pueblos como Cempoala que, según informa Bernal Díaz del Castillo, declararon su lealtad a los españoles sin reservas, Tlaxcala pasó por un proceso de deliberación. La reacción inicial de los tlaxcaltecas fue evitar la entrada de Cortés a sus tierras de manera armada. No obstante, al observar el poder bélico de los extranjeros y sus aliados indígenas en el campo de batalla, Tlaxcala optó por acceder a una alianza²⁵. El ejército tlaxcalteca fue un factor esencial en la toma de Tenochtitlan, y acompañó a

²⁴ Gibson, Charles. *Tlaxcala in the Sixteenth Century*. Stanford: Stanford University Press, 1967.

²⁵ Como se sabe. Xicotencatl el joven se reusaba a aliarse con los extranjeros pero Maxixcatzin y otros señores principales apoyaron la alianza con Cortés. Para más información ver: Gibson, obra citada.

Cortés en diversas campañas de conquista después de la caída de la capital mexicana, incluyendo la incursión a Guatemala.

En la época colonial, el centro gubernamental de Tlaxcala se concentró en Ocotelolco, donde se estableció un cabildo²⁶ manejado por la nobleza tlaxcalteca. A raíz de su colaboración con los españoles en el sometimiento de un sinnúmero de comunidades en el territorio mexicano, los gobernantes de Tlaxcala solicitaban exenciones tributarias. Estos privilegios fueron decretados y revocados en múltiples ocasiones²⁷ por la corona española pero en general no fueron puestos en práctica. Los tlaxcaltecas tributaban maíz y mano de obra al gobierno español. Gibson indica que Puebla, una ciudad inicialmente designada para residentes peninsulares, fue construida en gran parte por mano de obra tlaxcalteca. Aunque los involucrados directamente en la producción o ejecución del tributo eran macehuales (plebeyos), la nobleza tlaxcalteca se veía negativamente afectada al ceder una cantidad considerable de obreros y productos en especie. Por lo tanto, el *Lienzo de Tlaxcala* significó una oportunidad para los tlaxcaltecas para reconfigurar su imagen. Por un lado, presentan una historia donde los tenochca son los vencidos y los tlaxcaltecas los vencedores, y por el otro, registran su importante colaboración en la empresa española de Conquista y así sustentan su petición de privilegios.

A diferencia de los manuscritos estudiados hasta el momento, el original no ha sido encontrado²⁸. Este importante códice se conoce a través de las copias y descripciones

²⁶ Como explica Gibson, el gobierno español aprovechó la estructura del *altepetl* para establecer cabildos.

²⁷ Garcia Quintana informa que se dictaron disposiciones oficiales concediendo exenciones tributarias a Tlaxcala en 1535, 1539, 1541 y 1543 pero no fueron puestas en vigor. Para más información ver: Garcia Quintana, Josefina. "Los tlaxcaltecas en el siglo XVI." Ed. Mario de la Torre. *El lienzo de Tlaxcala*. México: Edición privada de Cartón y papel de México, 1983. 23-34.

²⁸ Martínez Marín cuenta que durante el gobierno de Maximiliano en México, éste trasladó el lienzo para que fuera estudiado y copiado por estudiosos franceses pero el manuscrito original nunca fue encontrado

existentes²⁹. En base a esas fuentes se ha podido determinar que fue elaborado alrededor del año 1550, y según propone Carlos Martínez Marín³⁰ en su estudio al respecto, posiblemente fue producido a petición de virrey Luis de Velasco. La copia más ampliamente reconocida fue realizada por Juan Manuel Yllañes, pintor oficial del ayuntamiento de Tlaxcala, y la descripción más detallada proviene de Nicolás Faustino Mazihcatzin, ambas procedentes del Siglo XVIII. Este códice presenta contenido histórico de manera cronológica pero en contraste con otros manuscritos aquí estudiados, el *Lienzo de Tlaxcala* no pertenece a la categoría de libros pictóricos denominados anales. El lienzo es una modalidad que presenta la información en una superficie extendida de gran tamaño en la que es posible observar el contenido en su totalidad de una sola vez. No hay dobleces ni páginas. En este caso, se trataba de un lienzo de algodón de 4.871 m de largo por 2.087 m de ancho, encabezado por una grande escena de presentación y 87 escenas pequeñas. Las escenas estaban distribuidas en filas de siete imágenes con escenas de los acontecimientos tocantes al encuentro de los tlaxcaltecas con Cortés, su alianza, y su participación activa en diversas batallas al lado de los españoles.

Moctezuma en el *Lienzo de Tlaxcala*

Moctezuma aparece en dos escenas del *Lienzo de Tlaxcala*. Su primera incursión se encuentra en la lámina 11 (Figura 3.6), que representa la escena correspondiente al tan esperado diálogo inicial entre Moctezuma y Cortés. Después del majestuoso recibimiento

después de ese traslado. Para más información ver: Martínez Marín, Carlos. "Historia del Lienzo de Tlaxcala." Ed. Mario de la Torre. *El lienzo de Tlaxcala*. México: Edición privada de Cartón y papel de México, 1983.35-46.

²⁹ Como Martínez Marín expone, existen varias copias del lienzo entre las que se destacan la de Yllañes de 1773 y la de Diego de Panes del siglo XVIII.

³⁰ Obra citada.

que el *tlatoani* y su numeroso cortejo le dan al conquistador al entrar a Tenochtitlan, Moctezuma invita a los recién llegados a hospedarse en la casa de Axayácatl. Según indica Cortés en su segunda carta de relación, el emperador mexica los instaló en “una muy grande y hermosa casa que él tenía para aposentar[los], bien aderezada” (116), donde fueron “muy bien provistos de muchas gallinas, pan, frutas y otras cosas necesarias” (117). Aunque el *Lienzo de Tlaxcala* no provee fechas en sus láminas, gracias a la minuciosa descripción que Bernal Díaz del Castillo proporciona en su reseña, sabemos que esta representación se refiere a lo acontecido el 8 de noviembre de 1519.³¹ De acuerdo con la narración de Cortés, fue ese mismo día y en ese recinto, cuando Moctezuma pronunció el discurso donde lo reconocía como Quetzalcóatl. “No recibáis pena alguna, pues estáis en vuestra casa y naturaleza” (Cortés 117). Esas son las palabras que el *tlatoani* profiere en el recuento dado por el conquistador.

Esta escena del *Lienzo de Tlaxcala* donde el emperador mexica aparece por primera vez, representa un momento crucial en la historia de México, y reúne a tres personajes centrales: Moctezuma, Cortés, y la Malinche o doña Marina. En la lámina vemos a Moctezuma sentado, y a tres acompañantes de pie detrás de él. En el lado opuesto, Cortés está también tomando asiento, y a sus espaldas observamos a la Malinche. Aunque en número, Moctezuma y su séquito superan a sus interlocutores, visualmente la imagen posiciona al conquistador y a su intérprete en una jerarquía superior a la del *tlatoani*. El uso del color en el matizado de la vestimenta de Cortés y la Malinche provoca que estos dos personajes se conviertan en el punto focal del cuadro. Aunque en otras imágenes del lienzo existe una mayor variedad de colores, incluyendo amarillo, verde y azul, aquí el coloreado se limita al uso del anaranjado y diversas

³¹ Díaz del Castillo, Bernal. Obra citada, 254.

tonalidades grisáceas. La vestimenta y el calzado de Cortés y la Malinche se distinguen en la imagen por su color y detalle. Son mínimas las partes de sus atuendos que no están coloreadas, y podemos observar detalles como el estampado en la falda de la Malinche, los pliegues y botones de la camisa de Cortés, así como su cinturón.

Moctezuma, además de ser el único indígena ocupando una silla, no se distingue visualmente de sus acompañantes. Los cuatro personajes portan la misma vestimenta, calzan las mismas sandalias, y llevan el mismo peinado. Una observación minuciosa revela que la capa de Moctezuma tiene una franja adicional, pero este detalle no es suficiente para diferenciarlo claramente de los miembros de su comitiva. En contraste con la representación de Cortés y la Malinche, el coloreado de los atuendos y accesorios del *tlatoani* y sus asistentes es mínimo. El color anaranjado se utiliza solamente para matizar las franjas de las capas y las cintas de las sandalias y los peinados. Moctezuma es pintado como un personaje sin gran jerarquía. Los *tlacuiloque* que produjeron este manuscrito, se apropiaron de la figura de Moctezuma y lo despojaron de la autoridad y grandeza que gozaba en otros códices. La diadema turquesa que como vimos lo identificaba como gobernante en el *Códice Mendoza*, el *Códice Telleriano-Remensis*, y la *Tira de Tepechpan*, no aparece en este lienzo. En su lugar, Moctezuma lleva (al igual que sus tres acompañantes) un genérico penacho tlaxcalteca. Asimismo, la representación pictórica de su nombre, la diadema turquesa y la pieza ornamental nasal, es sustituida por ese penacho. Por lo tanto, el Moctezuma de esta escena es un personaje sometido artísticamente al poder tlaxcalteca. Es vestido y nombrado a la usanza de Tlaxcala, desestimando así la supremacía mexicana.

El acomodo de los personajes en la lámina es otro factor que revela la elevada jerarquía de Cortés y la Malinche en la escena, en comparación con el *tlatoani* tenochca. El conquistador y su intérprete están ubicados de manera palpable sobre una especie de plataforma, cuyo contorno está trazado claramente en el folio. Además, sobre sus cabezas está pintado un techado que con una marquesina anaranjada parece enmarcar a los dos protagonistas. En la azotea encontramos a un personaje que por su peinado indica ser un fraile. Como sabemos, la evangelización se convirtió en la justificación oficial de la Conquista, así que la aparición de una figura religiosa observando la escena desde las alturas se puede interpretar como esa constante presencia de la religión como fundamento de la empresa de Cortés. Detrás del dibujo del fraile, observamos una estilizada representación pictórica del glifo correspondiente al nombre de Tenochtitlan, piedra (tetl) y árbol de tunas (nochtli). En conjunto la plataforma, el techado, y el dibujo del nombre del lugar proyectan a Cortés y a la Malinche como los habitantes y no como los visitantes de Tenochtitlan. Es decir, aunque la escena se refiere al primer diálogo entre Cortés y Moctezuma, visualmente se vaticina que el conquistador tomará control de la gran capital.

Como se ha mencionado anteriormente, en los códices nahuas los gobernantes aparecen sentados en el asiento de carrizo. En esta escena, tanto Cortés como Moctezuma están sentados mientras que el resto de los personajes están pintados de pie. Sin embargo, el tradicional asiento de carrizo es aquí sustituido por sillas de estilo europeo. Este detalle es sumamente significativo, dado que apoya la idea de que es Cortés, y no Moctezuma, el señor de Tenochtitlan. El asiento de poder se ha transformado y es Cortés quien está en control de la situación. La silla es un detalle que tenuemente indica la transición de poder.

Vemos entonces a un Moctezuma debilitado y considerablemente distinto al todopoderoso que aparece en otros libros pictóricos como el *Códice Mendoza* y el *Códice Telleriano-Remensis*. El contraste con la aparición de Moctezuma en el manuscrito mendocino es notable, el *tlatoani* no aparece aquí frente a la representación pictórica de sus conquistas ni de su interminable lista de tributos, sino que ahora es él quien complace a Cortés con regalos. La parte inferior de la lámina está ocupada por los animales y demás comestibles que Moctezuma le ofrece a Cortés. El temido y poderoso Moctezuma es ahora un personaje debilitado y complaciente.

La lámina 15 (Figura 3.7) presenta la segunda y última aparición de Moctezuma en el *Lienzo de Tlaxcala*. La escena hace referencia a la batalla que Cortés y los tlaxcaltecas pelearon contra los mexicas en Tenochtitlan después de vencer a Pánfilo Narváez en Veracruz. El capítulo CXXVI del recuento de Bernal Díaz del Castillo³² describe este episodio detalladamente. Este cronista narra: “desque amaneció vienen muchos más escuadrones de guerreros, y muy de hecho nos cercan por todas partes los aposentos; y si mucha piedra y flecha tiraban de antes, mucho más espesas y con mayores alaridos y silbos vinieron” (391). Los mexicas causaron grandes estragos en la milicia enemiga, y fue por ese motivo que Cortés decidió recurrir a Moctezuma, quien se encontraba en cautiverio. Díaz del Castillo dice: “y viendo todo esto, acordó Cortés que el gran Moctezuma les hablase desde una azotea, y les dijese que cesasen las guerras” (391)³³. Este folio presenta a Moctezuma en la esquina superior izquierda precisamente en el momento que se dirige hacia su pueblo desde una terraza. Los españoles y la

³² Díaz del Castillo, Bernal. Obra citada.

³³ Cabe recordar que en su segunda carta de relación, Cortés dice que la idea de ir a la azotea para intentar calmar al pueblo fue del propio Moctezuma. Dice: “Y el dicho Mutezuma, que todavía estaba preso [...] dijo que le sacasen las azoteas de la fortaleza y que él hablaría a los capitanes de aquella gente y haría que cesase la guerra” (157).

Malinche aparecen, como cuenta Díaz del Castillo, cercados por los guerreros tenochca, quienes atacan desde todas direcciones.

La figura de Moctezuma, por su localización en la lámina y falta de colorido, pasa prácticamente desapercibida en la escena. A diferencia de los guerreros mexicas que se distinguen por sus vistosos uniformes y coloridos escudos, el atuendo de Moctezuma carece de detalle. Por primera vez lo vemos de pie y sin su corona³⁴. Su cabello está falto de adorno y no porta ningún accesorio que lo identifique como personaje de categoría. Ha abandonado su asiento de carrizo y su postura privilegiada de reposo. Ya no es el gobernante que sin necesidad de abandonar su trono es temido y obedecido por la población. Se ha humanizado y su jerarquía se ha desplomado. Ahora su pueblo puede verlo y escucharlo, y en lugar de mostrar respeto hacia él, la pintura incluye flechas y piedras que van dirigidas hacia el *tlatoani*. Sus intentos de parar la guerra son estériles. En esta escena Moctezuma ha sido destituido de toda autoridad. Aparece como un personaje tangencial, cuya presencia y acciones son secundarias.

La aparición de Moctezuma en la azotea es el momento que ha sido señalado como el preámbulo de la muerte de este *tlatoani*. Díaz del Castillo escribe: “le dieron tres pedradas e un flechazo, una en la cabeza y otra en un brazo y otra en una pierna” y “cuando no nos catamos, vinieron a decir que era muerto” (392). Por su parte, Cortés afirma que “le dieron una pedrada los suyos en la cabeza, tan grande, que de allí a tres días murió” (157). A pesar de las discrepancias en las distintas versiones de este suceso, el Moctezuma en la azotea, tanto en estos recuentos textuales como en la imagen del *Lienzo de Tlaxcala*, es un Moctezuma vulnerable. Lejos de ser el inalcanzable e inmortal

³⁴ Aunque en la imagen de la lámina 11 del lienzo aparece sin corona, ésta es sustituida por un penacho tlaxcalteca, algo que no ocurre aquí.

semidiós del *Códice Mendoza* y el *Códice Telleriano-Remensis*, nos encontramos aquí con un Moctezuma indefenso y expuesto a la muerte. Cabe mencionar, que este episodio fue retomado en múltiples ocasiones en la literatura mexicana de los Siglos XIX y XX donde las teorías sobre su muerte siguieron emergiendo³⁵. Entre las armas causantes de la muerte de Moctezuma en esas obras figuran flechas, lanzas, piedras y hondas, mientras que los implicados en provocar el deceso de este tlatoani incluyen a personajes anónimos, a Cuauhtémoc, e inclusive a la Malinche³⁶. Esta manipulación literaria de la muerte del *tlatoani* señala dicho episodio como un elemento crucial en la construcción de Moctezuma en el imaginario mexicano. Este personaje se ha mitificado y su imagen ha sido construida y deconstruida una y otra vez.

De manera similar a la imagen anterior, las figuras de Cortés y la Malinche sobresalen en este folio. Aparecen en el centro de la escena y así como sucede con la marquesina de la lámina 11, el conquistador, su intérprete y demás aquí parecen estar enmarcados por los muros de la ciudad. Los seis guerreros mexicas, pintados a los costados de la imagen, dan la impresión de estar avanzando hacia el centro del cuadro. Ese efecto de movimiento, aunado a la orientación de las flechas que apuntan en la misma dirección, dirige la atención hacia el grupo de españoles y tlaxcaltecas donde se encuentran Cortés y la Malinche. Cortés y un soldado español van a caballo, y están acompañados por cuatro guerreros tlaxcaltecas y la Malinche. Cortés se distingue por su

³⁵ Algunas de estas obras son: Ancona, Eligio. *Los mártires del Anahuac*. México: Imprenta de José Batiza, 1870. Boullosa, Carmen. *Llanto: novelas imposibles*. México: Biblioteca Era, 1992. Chavero, Alfredo. *Xóchitl*. México: Tipografía de Gonzalo A. Esteva, 1879. Méndez Rivas, Joaquín. *Cuauhtémoc*. México: Edición del autor, 1925. Ortiz Palma, Alfonso. *Tenoxtitlán en llamas*. México: Colección histórica, 1958. Peón y Contreras, José. "Moctezuma Xoyocotzin." *Romances históricos mexicanos*. México: Impresos Díaz de León y White, 1873. 125-179.

³⁶ En *Xóchitl* es la Malinche quien mata a Moctezuma, mientras que en *Cuauhtémoc* de Méndez Rivas y *Tenoxtitlán en llamas* de Alfonso Ortiz Palma, Cuauhtémoc es señalado como el asesino de Moctezuma.

vestimenta de color anaranjado, su sombrero del mismo color y su barba. De los personajes tlaxcaltecas, uno de ellos resalta por su atuendo amarillo, lo cual indica que se trata de alguien de mayor jerarquía, posiblemente un militar de alto rango.

En el centro del grupo, entre Cortés y el capitán tlaxcalteca, observamos a la Malinche. Su cabeza es notablemente de mayor proporción a las demás, y resalta por ser el único personaje pintado de frente. A diferencia de la representación pictórica del encuentro inicial entre Cortés y Moctezuma, donde la Malinche y el conquistador aparecen de frente, en esta ocasión solamente la intérprete es la excepción. Como se explicó en el primer capítulo, los códices nahuas tienden a plasmar las figuras humanas siempre de perfil, y así es como Moctezuma y demás personajes han aparecido en las imágenes analizadas en apartados anteriores. El único caso contrario se encuentra en el dibujo de Moctezuma en la parte etnográfica del *Códice Mendoza*, donde lo vemos de frente en la parte más alta de su palacio. En esa imagen el *tlatoani* aparecía como un ser todopoderoso, alejado del contacto humano, observando a su pueblo desde las alturas.

En el *Lienzo de Tlaxcala* la Malinche es una figura enigmática. Como se mencionó en otro apartado, las mujeres no aparecen con mucha frecuencia en los códices nahuas, y si lo hacen, se trata de figuras anónimas como el caso de la pintora del *Códice Telleriano Remensis*³⁷ o de las litigantes en el *Códice Mendoza*³⁸. En ambos ejemplos se trata de escenas de tipo etnográfico que muestran la participación femenina en la sociedad nahua. No obstante, la representación de mujeres en los anales o códices de tipo histórico son sumamente raras, y la inclusión de personajes femeninos determinados, a quienes podemos identificar por nombre, es sumamente reducido. Este rasgo indica que

³⁷ Imagen incluida en el capítulo 1.

³⁸ Imagen incluida en el capítulo 2.

en el mundo nahua las mujeres estaban prácticamente excluidas de ser protagonistas de la historia. La Malinche es sin lugar a dudas un caso extraordinario. Se trata de una figura recurrente en este lienzo cuya presencia es dotada de agencia y autonomía. El gran tamaño que toma en la lámina 15 se repite en la lámina 14 (Figura 3.8), donde no sólo su cabeza toma grandes proporciones, sino también su cuerpo entero. En ambos casos, se trata de escenas belicosas, y a diferencia de lo que ocurre en las láminas 11 y 15, en la lámina 14 la Malinche aparece sin Cortés. Así también la vemos en la lámina 9 (Figura 3.9), referente al ataque en Cholula, donde la Malinche ocupa el costado derecho de la lámina. En el lienzo, la Malinche es una mujer que actúa por sí misma, cuya participación no se limita a la ser intérprete en las conversaciones entre Cortés y los jefes indígenas, sino que también está presente en el campo de batalla.

Además de agencia y autonomía, las imágenes del *Lienzo de Tlaxcala* presentan a una Malinche facultada con autoridad. Varias imágenes ya aludidas de este manuscrito, la pintan en la misma postura: señalando con el dedo índice de una mano. En su estudio minucioso sobre las distintas posturas de los personajes que aparecen en los códices nahuas, Justyna Olko³⁹ hace referencia a las figuras que son pintadas señalando con el dedo índice. Como expresa, “it functions clearly as a part of royal/elite imagery, as one of attributes of rank no doubt symbolically derived from the power of commanding and ordering” (341)⁴⁰. En la imagen del *Lienzo de Tlaxcala* que plasma el encuentro entre Cortés y Moctezuma, el *tlatoani*, uno de sus acompañantes, Cortés y la Malinche, tienen la misma postura. Sin embargo, en las escenas de guerra donde la Malinche aparece sin

³⁹ Olko, obra citada.

⁴⁰ Olko menciona que aunque algunos estudiosos como Escalante opinan que el dedo índice indica que dicho personaje está participando en una conversación, ella y otros especialistas como Robertson, apoyan la idea de que es una postura que denota poder y jerarquía.

Cortés, es ella la única figura que con la seña de su mano parece estar al mando de los combatientes. Es obvio que para los pintores tlaxcaltecas involucrados en la elaboración de este lienzo, la Malinche fue un personaje que causó una gran impresión y era percibida como un personaje poderoso.

Otro detalle significativo en la representación pictórica de la Malinche en el *Lienzo de Tlaxcala* es el arreglo de su cabello. La práctica tradicional de los códices nahuas era pintar a las mujeres con el cabello sujetado, y el *Lienzo de Tlaxcala* no es la excepción. En la lámina 8 (Figura 3.10) por ejemplo, se pinta el bautizo de hombres y mujeres tlaxcaltecas. Cuatro hombres aparecen arrodillados ante el cura, mientras que tres mujeres indígenas se encuentran de pie detrás del religioso. Tanto hombres como mujeres llevan el cabello hacia atrás sujetado con una cinta. En contraste, la Malinche, quien aparece detrás de la silla de Cortés con su usual gesto de mando con el dedo índice, lleva el cabello suelto. Indiscutiblemente, la Malinche es pintada como una mujer diferente a las demás, y aparece con el cabello suelto a lo largo del lienzo. Solamente hay otra mujer que porta el mismo peinado que la Malinche en este manuscrito: la virgen María. El cuadro que ocupa la parte superior central de la escena bautismal contiene una imagen de la virgen María, en la cual queda claro el parecido con la Malinche.

La similitud en el dibujo de la Malinche y el de la virgen María puede prestarse a diversas interpretaciones. Es posible adjudicar esta coincidencia a la europeización de la Malinche. Es decir, el arreglo de su pelo refleja el proceso de transculturación que ha sufrido a raíz de su relación con Cortés. La Malinche ya no lleva el pelo como lo acostumbran sujetar las indias, sino que adopta un estilo europeo. Inclusive, en algunas imágenes la observamos portando zapatos cerrados de estilo europeo en lugar de las

tradicionales sandalias. Esta similitud puede también referirse a su conversión al cristianismo. El arreglo del cabello de la Malinche coincide con el de la mujer venerada por los cristianos. De cualquier modo, la otredad de la Malinche es clara. Es una mujer que rompe con los paradigmas convencionales y los pintores del *Lienzo de Tlaxcala* reflejan esa diferencia al darle una apariencia que contrasta con la de los otros personajes femeninos del manuscrito.

Desde cualquier perspectiva, la Malinche del *Lienzo de Tlaxcala* es un personaje *sui generis*. En contraste con lo que sucede con la representación de Moctezuma, en esta narrativa visual la presencia de la Malinche es constante y protagónica. Su localización en las láminas, su tamaño y las características gráficas de su representación pictórica indican la importancia de este personaje. Su agencia y autoridad salen a relucir en las escenas donde aparece, e indudablemente la lámina donde la Malinche se destaca como una mujer única es la pintura de la batalla de Tepotzotlán (Figura 3.11). En este folio, la Malinche aparece ricamente ataviada y armada. Se protege con un escudo y lleva una espada en la espalda. Es una mujer que transgrede notablemente los roles tradicionales de género, y los pintores del lienzo resaltan su divergencia.

En términos artísticos, el *Lienzo de Tlaxcala* es una obra híbrida. Como era la práctica nahua, la información es representada de forma pictórica. El lienzo incluye glosas alfabéticas pero meramente indican el lugar donde ocurre la acción o dan una descripción muy breve del cuadro. En el folio 9 por ejemplo, la glosa dice *Chololla* por ser Cholula donde ocurre la batalla representada, mientras que la lámina 14 incluye la anotación *ic quinyaocaltzacca* (cuando están encerrados en el cuartel)⁴¹. Las pinturas se

⁴¹ En su estudio del lienzo, García Quintana indica que esa anotación ha sido interpretada como “cuando están encerrados en el cuartel” pero la traducción literal es “en la casa de guerra.”

apegan a algunas convenciones prehispánicas como dibujar a las figuras humanas de perfil y representar a los gobernantes sentados. Sin embargo, los *tlacuiloque* que intervinieron en la producción de este manuscrito pintaron figuras humanas en un estilo realista. En contraste con los códices analizados anteriormente, aquí observamos personas con proporciones simétricas y acordes con la anatomía humana, lo cual ocurre también en la representación de extremidades y cuerpos descuartizados en el campo de batalla.

En *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*⁴² Mary Louise Pratt explica que la transculturación es un fenómeno que emerge en las llamadas zonas de contacto. En tales entornos, los grupos subordinados absorben distintos aspectos de la cultura dominante que se les imponen. En la producción de códices la transculturación de los *tlacuiloque* sale a relucir en su asimilación de los métodos de pintura europeos. En el *Lienzo de Tlaxcala* el grado de transculturación artística que los pintores reflejan en su imitación del arte europeo es paralelo a la alineación que el pueblo de Tlaxcala muestra en las escenas del lienzo. Es decir, del mismo modo en que los artistas nativos adoptan las pautas proscritas por los tratados de pintura europeos al imitar los cuadros españoles, los soldados tlaxcaltecas se muestran afines con las ideas de Cortés y lo apoyan en el campo de batalla. La identidad microétnica de los tlaxcaltecas es indudablemente contrastante con la de los tenochca y los tepechpaneca, autores de los manuscritos analizados anteriormente. Para ellos, Cortés y la Malinche son las figuras dotadas visualmente de poder, mientras que Moctezuma pasa a segundo plano y casi desapercibido. El pueblo de Tlaxcala manifiesta su alianza con el conquistador no sólo al aparecer en las escenas bélicas peleando del lado español, sino que además en una de las primeras láminas se representa el bautizo católico de varios hombres y mujeres

⁴² Pratt, Mary Louise. *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*. New York: Routledge, 1992.

tlaxcaltecas. Asimismo, algunas de las últimas escenas plasman batallas en las que los soldados tlaxcaltecas portan armas españolas. Entonces, en forma y contenido el *Lienzo de Tlaxcala* refleja la alianza de los tlaxcaltecas con Cortés.

El sincretismo artístico en el *Lienzo de Tlaxcala* es evidente. Nos encontramos frente a una forma de expresión indígena que adopta técnicas pictóricas europeas. Los tratados de pintura prevalecientes en la España de la época coincidían en abogar por el fiel reflejo de la realidad en el arte. En sus *Diálogos de la pintura*⁴³, Vicente Carducho propone que “la pintura es una semejanza y retrato de todo lo visible, según se nos presenta a la vista” (99). Por su parte, Francisco Pacheco manifiesta en la introducción de *El arte de la pintura*⁴⁴, los múltiples factores que deben ser considerados por el pintor, entre los que figuran “el tamaño, la proporción, la distancia, los perfiles, los colores, sombras i luzes, el relieve, las figuras i posturas i los varios gestos, ademanes i semblantes” (1). No es muy factible que los pintores nativos que elaboraron este lienzo hayan tenido acceso a los escritos de estos tratadistas. No obstante, es muy probable que hayan tenido contacto con diversas imágenes de contenido religioso donde estos patrones artísticos son aplicados. Como se explicó en el primer capítulo, los monasterios establecidos en la Nueva España proporcionaban instrucción artística para los pintores nativos, y una técnica utilizada para esta enseñanza era el copiado de imágenes. Por lo tanto, es posible inferir que los *tlacuiloque* que pintaron el Lienzo de Tlaxcala estaban familiarizados con el arte europeo, y que en sus dibujos intentaban imitar dichas obras.

El realismo con el que se pintan las figuras humanas se aplica también al dibujo de animales y construcciones. En el caso de los animales, los caballos aparecen en un

⁴³ Carducho, Vicente. *Diálogos de la pintura*. Madrid: Imprenta de M. Galiano, 1865.

⁴⁴ Pacheco, Francisco. *El arte de la pintura*. Sevilla: Impresor Simón Faxardo, 1649.

gran número de láminas, especialmente en las escenas de guerra. En varias ocasiones éstos son pintados en movimiento, lo cual es una técnica que proviene del arte europeo y que dista notablemente de las usuales figuras estáticas de los códices. El efecto de profundidad es otro elemento que resalta en las escenas representadas en el lienzo, y que sale a relucir en el dibujo de los caballos en las láminas. En cuanto a los edificios, aparecen cuidadosamente delineados, y una de las innovaciones técnicas sobresalientes es el uso de la regla. Esta característica puede observarse en el trazado de los muros en la lámina 15 y en los escalones del templo del folio 22, cuyas líneas perfectamente rectas se distinguen de los trazos de otros códices.

Conclusión

Como vimos, Moctezuma sufre un proceso de debilitamiento y humanización en la *Tira de Tepechpan* y el *Lienzo de Tlaxcala*. Su papel es visualmente secundario y el protagonismo es adjudicado a otros personajes. En la *Tira*, Cuauhtémoc es presentado como el último gobernante supremo y su muerte es simbólicamente pintada como el fin de una era y el principio de otra. Por otro lado, el Moctezuma del *Lienzo* es un personaje vulnerable que pasa casi desapercibido mientras que Cortés y la Malinche son señalados como los protagonistas de esta obra.

En ambos manuscritos existe una conexión entre forma y contenido. En la *Tira de Tepechpan* la segunda representación de la muerte de Cuauhtémoc, la imagen del joven *tlatoani* colgando de un árbol, expresa un momento de transición. El comienzo de la época colonial, en que la población indígena queda sometida al poder de la corona española, se traduce en el uso de técnicas artísticas europeas en el dibujo del cadáver de

Cuauhtémoc. El árbol y el cuerpo del gobernante son pintados de manera realista, con un efecto de profundidad, y con cuidado en el detalle de las hojas y las proporciones anatómicas. En el *Lienzo de Tlaxcala* la alineación de los tlaxcaltecas con Cortés es análoga al apego técnico de los pintores nativos al arte europeo. Este mayor grado de transculturación de los *tlacuiloque*, en contraste con las figuras tradicionales de los manuscritos elaborados por manos tenochca, muestra una mayor acogida hacia los extranjeros de parte de las comunidades sometidas tributariamente al poder de Moctezuma o enemistadas con Tenochtitlan.

Para los pintores tenochca del *Códice Mendoza* y el *Códice Telleriano-Remensis*, Moctezuma es el último emperador que dejan registrado en la historia pero para los artistas de la *Tira de Tepechpan*, Cuauhtémoc es presentado como el protagonista final de una era. A pesar que ambos manuscritos provienen de áreas geográficas cercanas en México central y pertenecientes al mismo imperio, esta disparidad en su representación de los gobernantes es prueba de la heterogeneidad existente en la población indígena durante la época colonial. “El indio” es el término utilizado en la Nueva España para referirse a la población nativa mexicana, y es un vocablo que no solamente implica una denominación racial sino también cultural. El discurso colonial asume que se trata de una masa de gente uniforme e inferior en todos aspectos. No obstante, los libros pictóricos aquí analizados contradicen esa concepción eurocéntrica al dar testimonio de la complejidad y diversidad concerniente a las distintas comunidades nahuas de la región que prevalece aún después de la Conquista.

Los cambios en la representación de Moctezuma no se limitan al debilitamiento y humanización de este importante personaje histórico de México. Como se estudia en el

siguiente capítulo, las imágenes del *Códice Florentino* presentan a un *tlatoani* aún más doblegado. Su vulnerabilidad es aumentada y su masculinidad aminorada. Artísticamente, la correlación entre el grado de transculturación artística de los pintores y su percepción de Moctezuma se pone también en evidencia. Asimismo, el lugar de procedencia de los *tlacuiloque* encargados de las pinturas, en esta ocasión Tlatelolco, resulta también un factor determinante. Del mismo modo en que la Conquista y sus personajes son retomados de distintas maneras en la literatura mexicana de los siglos XIX y XX en producciones noveladas, los códices nahuas del siglo XVI presentan una caleidoscópica versión de los acontecimientos y los protagonistas de su historia.

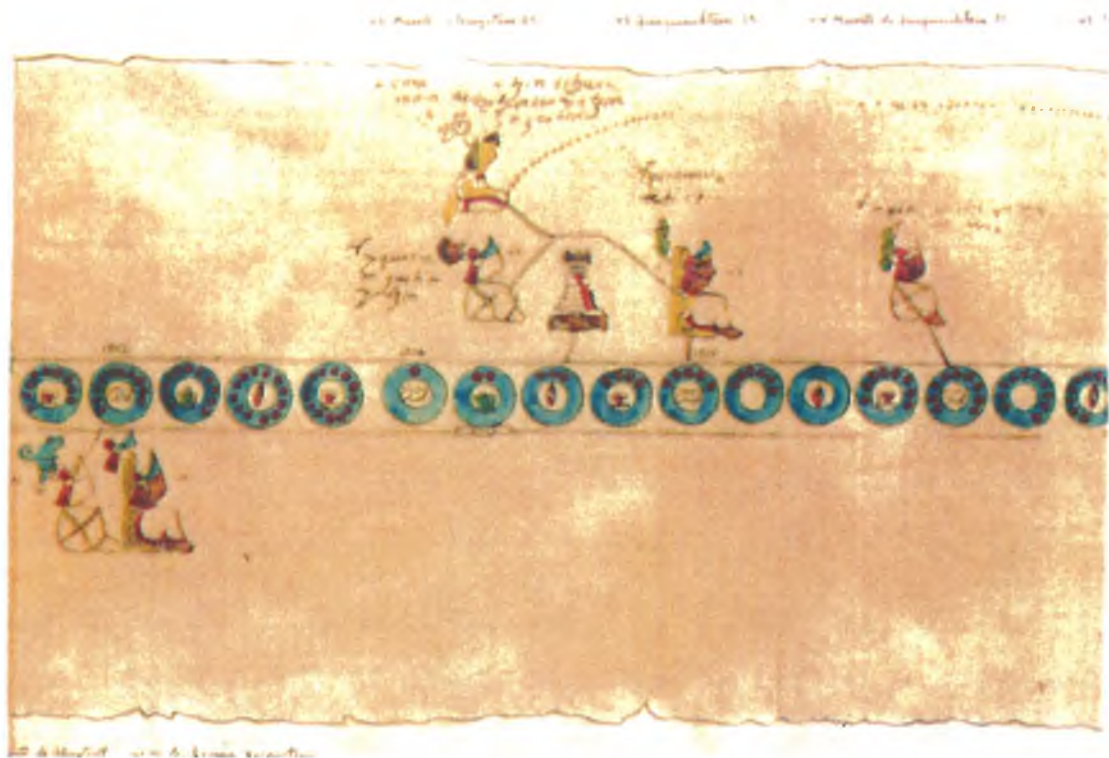


Figura 3.1 Secuencia cronológica en la Tira de Tepechpan. Fuente: www.amoxcalli.org.mx - Reproduced with permission.



Figura 3.2 Muerte de Ahitzotl y coronación de Moctezuma en la Tira de Tepechpan.
Fuente: www.amoxcalli.org.mx Reproduced with permission.



Figura 3.3 Año 1520 en la Tira de Tepechpan. Fuente: www.amoxcalli.org.mx
Reproduced with permission.



Figura 3.4 Muerte de Cuauhtémoc en la Tira de Tepechpan. Fuente:
www.amoxcalli.org.mx Reproduced with permission.



Figura 3.5 Ambos dibujos de la muerte de Cuauhtémoc en la Tira de Tepechpan. Fuente: www.amoxcalli.org.mx Reproduced with permission.

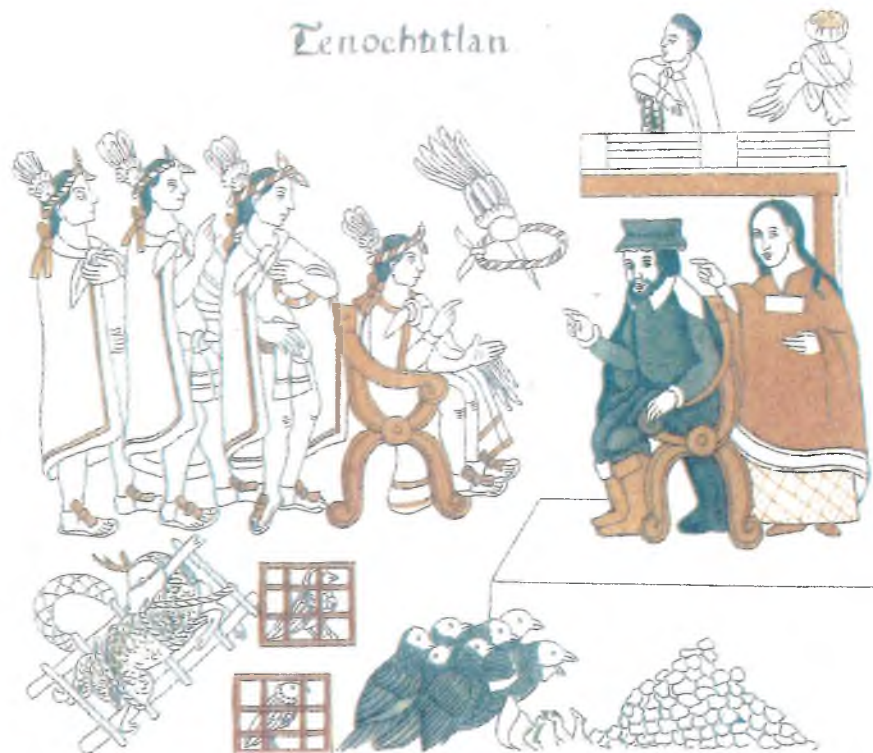


Figura 3.6 Lámina 11 del Lienzo de Tlaxcala. Fuente: www.sscnet.ucla.edu
Reproduced with permission.



Figura 3.7 Lámina 15 del Lienzo de Tlaxcala. Fuente: www.sscnet.ucla.edu
Reproduced with permission.



Figura 3.8 Lámina 14 del Lienzo de Tlaxcala. Fuente: www.sscnet.ucla.edu
 Reproduced with permission.

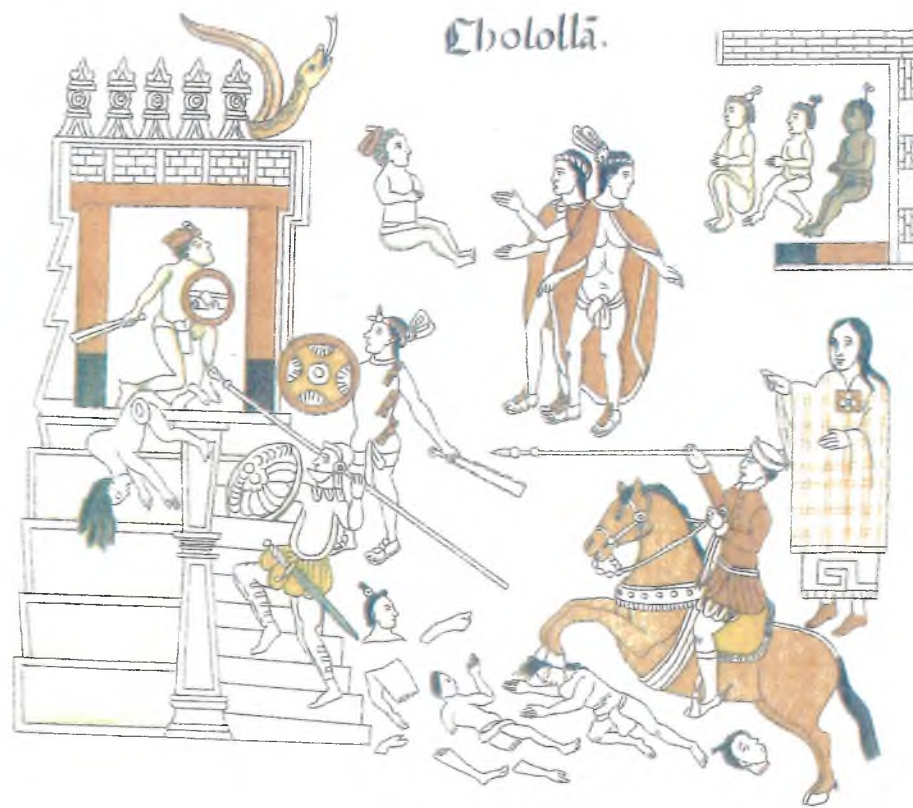


Figura 3.9 Lámina 9 del Lienzo de Tlaxcala. Fuente: www.sscnet.ucla.edu
 Reproduced with permission.



Figura 3.10 Lámina 8 del Lienzo de Tlaxcala. Fuente: www.sscnet.ucla.edu
Reproduced with permission.

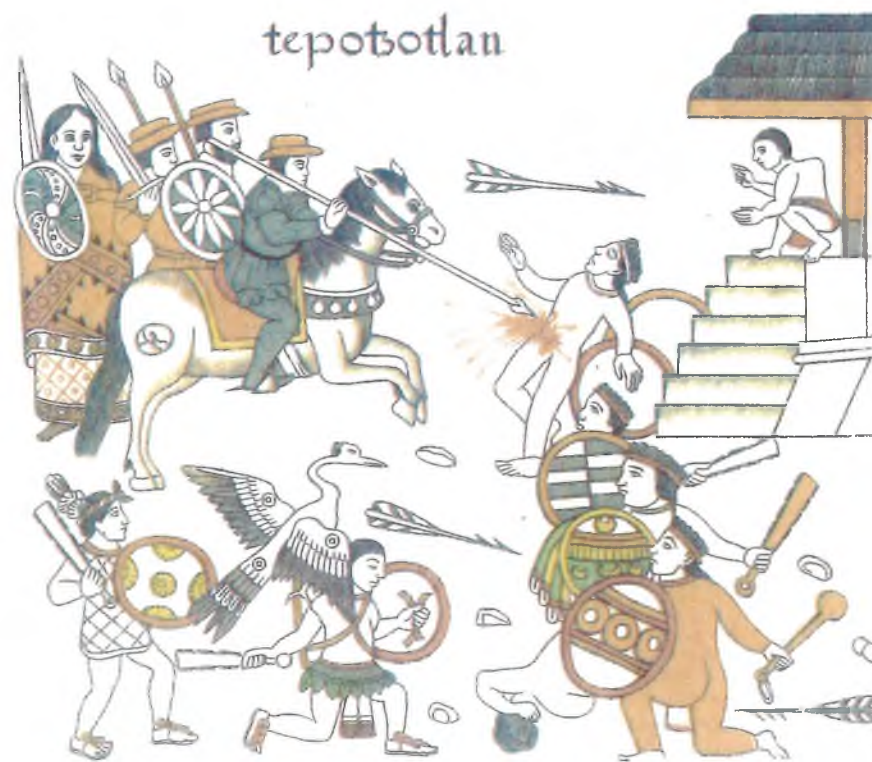


Figura 3.11 Lámina 12 del Lienzo de Tlaxcala. Fuente: www.sscnet.ucla.edu
Reproduced with permission.

CAPÍTULO 4

DE SER DIVINO A SIMPLE MORTAL: LA HUMANIZACIÓN DE MOCTEZUMA EN EL LIBRO XII DEL CÓDICE FLORENTINO

*“Decidle a Moctezuma que se consuele
y huelgue y no tenga temor...”
Luego don Hernando Cortés
tomó por la mano a Moctezuma,
y se fueron ambos juntos a la par
para las casas reales.
(Códice Florentino 1578-1579)*

Consumada la Conquista, el territorio mexicano experimentó un periodo de enorme transformación. El triunfo armado de Cortés y su ejército de españoles y aliados indígenas dio pie a cambios cruciales en los ámbitos político, económico, social y religioso del mundo nahua. Una de las iniciativas efectuadas durante los primeros años del periodo colonial fue la apertura de monasterios y escuelas dedicadas a la educación de descendientes de la nobleza indígena. En estos recintos, miembros de la élite nativa aprendían a leer y a escribir, además de ser adoctrinados en la fe católica. Después de pasar por tales institutos, donde se impartía el castellano y el latín, los discípulos de habla náhuatl lograban ser bilingües y en ocasiones trilingües.¹ Por lo tanto, estos monasterios fueron importantes espacios que Mary Louise Pratt² llamaría zonas de contacto, donde

¹ A su vez, los religiosos involucrados en la labor docente en estos planteles aprovechaban la relación con sus alumnos para acrecentar sus conocimientos de la lengua náhuatl.

² Pratt, Mary Louise. *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*. New York: Routledge, 1992.

dos culturas se encuentran, y en el caso de los alumnos, sufren un proceso de transculturación. Los franciscanos fundaron las dos instituciones de este tipo más importantes de la Nueva España: la Escuela San José de los Naturales en la ciudad de México y el Colegio Santa Cruz de Tlatelolco. Este último se distingue por haber contado con la colaboración de fray Bernardino de Sahagún, compilador y editor de la monumental obra conocida como el *Códice Florentino* (1578-1579).

Este capítulo explora la representación pictórica de Moctezuma en el Libro XII del *Códice Florentino* para analizar su construcción y metamorfosis en este manuscrito. Se indica que la narrativa visual de este documento presenta a un Moctezuma muy distinto al de los códices estudiados en los capítulos anteriores, comprobando así la preservación de identidades indígenas diversas en el mundo nahua durante la época colonial. El tema de la edición, traducción y revisión de la parte textual del *Códice Florentino* es un asunto que se ha abordado ampliamente en el contexto académico³. Sin embargo, la parte pictórica del documento ha carecido de atención. En el caso de Moctezuma, se ha pasado por alto la manera en que su vestimenta, el dibujo de su cuerpo, y su contraste con otras figuras presentes en el códice transmiten mensajes cruciales, principalmente en relación a su pérdida de poder y masculinidad, que reflejan la manera en que era percibido en Tlatelolco, lugar donde se produjeron las imágenes.

Comienzo con un breve recuento sobre los antecedentes de producción del *Códice Florentino* para establecer el origen tlatelolca⁴ de la obra. Explico las circunstancias

³ Algunas obras que examinan la parte textual del Códice Florentino son: Bustamante García, Jesús. Fray Bernardino de Sahagún: Una revisión crítica de los manuscritos y de sus proceso de composición. México: UNAM, 1990. Keber, John. "Sahagún and Hermeneutics: A Christian Ethnographer's Understanding of Aztec Culture." IN *The Work of Bernardino de Sahagun: Pioneer Ethnographer of Sixteenth-Century Aztec Mexico*, ed. Jorge Klor de Alva, H.B. Nicholson, and Eloise Quiñones Keber. Austin, University of Texas Press, 1988. 53-63.

⁴ Tlatelolca: de Tlatelolco

históricas pertinentes a la mellada relación entre los pueblos de Tenochtitlán y Tlatelolco que motivan una representación negativa de Moctezuma y los suyos en las imágenes que acompañan el manuscrito de Sahagún. En esta obra el emperador mexica es despojado de su poder, debilitado en términos de masculinidad, y completamente humanizado. Mi análisis demuestra que esta desventajosa representación del soberano concuerda con un alto grado de transculturación de parte de los *tlacuiloque* (pintores), quienes asimilan sustancialmente técnicas artísticas europeas. Los pintores de este códice manifiestan una alineación con el poder hegemónico al plasmar ilustraciones visualmente accesibles a una audiencia europea y al enaltecer las acciones del ejército español en las escenas. Argumento que por medio de la manipulación de la información en las imágenes, los artistas de Tlatelolco convierten a Cortés y sus hombres en los vengadores simbólicos de las afrentas sufridas antiguamente por su pueblo.

El libro XII del *Códice Florentino* contiene imágenes híbridas en las que existe una combinación de técnicas indígenas y europeas que contribuyen a sustentar la perspectiva tlatelolca de estos acontecimientos. El sombreado y el efecto de movimiento son dos características del arte europeo que son adoptadas en estos dibujos. Especialmente en las escenas bélicas, estos dos recursos pictóricos permiten dar realismo y dramatismo a los cuadros. Por medio del sombreado los personajes adquieren profundidad en lugar de ser las figuras planas convencionalmente plasmadas en los códices. Asimismo, en contraste con la práctica indígena de pintar personajes estáticos, estos *tlacuiloque* (pintores) trazan figuras en movimiento. Visualmente el ejército español adquiere poderío a través del empleo de estas técnicas. Podemos observar los caballos corriendo, los cañones detonando, y las banderas ondeando (Figura 4.1 y 4.2). La

postura de ataque de los soldados es también realizada en las escenas que reflejan la derrota mexicana. En varias imágenes (Figura 4.3) el movimiento de los militares peninsulares se pone en contraste con la pasividad de los indígenas, cuyos cuerpos son pisoteados por los caballos y apuñalados con las lanzas.

Un rasgo habitual de los códices nahuas es la economía en el dibujo. Es decir, se trata de ilustraciones minimalistas que únicamente incluyen los datos básicos en relación a los personajes, el lugar y el año en que sucede la escena, y era la labor del *tlamatini* o lector de códices conectar esa información y narrar los detalles de lo representado. Como se recordará, el triunfo armado de un ejército era plasmado pictóricamente por medio de un guerrero del grupo vencedor parado sobre el glifo del nombre del pueblo derrotado o sujetando el cabello de un enemigo. La metonimia era una práctica recurrente en la elaboración de los libros pictóricos de tal modo que un personaje encarnaba a todo un ejército y el glifo del nombre de una comunidad representaba a todo un pueblo. Esta representación metonímica que hacía posible la economía en el dibujo no está presente en la parte pictórica del libro XII del *Códice Florentino*. Aunque se sabe que el número de españoles era exponencialmente menor al del ejército mexicano, los dibujos de esta obra presentan tropas numerosas (Figura 4.2) y flotillas completas (Figura 4.4), creando así un efecto de engrandecimiento del poder de Cortés y sus hombres.

La manipulación de la información era una práctica común en la producción de códices en el mundo nahua. Como se profundiza en el primer capítulo de esta tesis, en los libros pictóricos cada *altepetl* narraba la historia desde su perspectiva particular transformando, enfatizando u omitiendo datos a su conveniencia. En este caso, los pintores nativos del último libro del *Códice Florentino* manipulan la información para

visualmente presentar un ejército español cuantioso, vigoroso e invencible. Este ensanchamiento de la realidad cumple con dos propósitos. Por un lado, contribuye al debilitamiento visual de Tenochtitlan, su emperador Moctezuma, y su ejército, apoyando así la idea de Cortés y sus hombres como los vengadores simbólicos de las antiguas afrentas sufridas por los pobladores de Tlatelolco⁵. Frente al poderoso y valeroso ejército español, Moctezuma y sus guerreros son enemigos débiles e incapaces de vencerlos. Por otro lado, estos dibujos cumplen con la finalidad de complacer al poder hegemónico, objetivo al que alude Gruzinski⁶ cuando toca el tema de la transculturación en los códices. Los artistas que participaron en la elaboración de estas pinturas nacieron durante la época colonial y fueron educados en la escuela franciscana de Tlatelolco. Por lo tanto, estaban conscientes de su identidad como sujetos coloniales y su alineación con el poder hegemónico se refleja en la representación aventajada del ejército español y sus hazañas en estas imágenes.

Ese deseo de los pintores del *Códice Florentino* de complacer al poder hegemónico es también palpable en la omisión de elementos fundamentales en los anales o códices de contenido histórico. La cuenta de los años por medio del glifo de los cuatro símbolos: casa, caña, pedernal y conejo, y el dibujo de los números del 1 al 13, que era un componente básico en el registro de la historia en los libros nahuas, no está aquí presente. Asimismo, los glifos correspondientes a la representación pictórica de los nombres de personas y lugares no se incluyen en las imágenes que acompañan esta parte del manuscrito de Sahagún. Estas omisiones hacen las imágenes accesibles a una audiencia europea, para quienes tales glifos serían incomprensibles y únicamente causarían

⁵ Como se explicará más adelante, Tlatelolco fue sometido al poder de Tenochtitlan después de una guerra que culminó con el saqueo de la ciudad y la pérdida de control de su importante mercado.

⁶ Gruzinski, obra citada.

confusión. Además, la falta del dibujo de las fechas y los nombres de personas y lugares hace necesario que el lector recurra a la parte textual de la obra, apoyando así el concepto europeo de la escritura alfabética como el método apropiado para registrar la información. Esta gradual sustitución de lo pictórico por la palabra escrita es un fenómeno que Walter Mignolo⁷ denomina “el triunfo del alfabeto,” y en el caso del *Códice Florentino* esta tendencia es evidente.

El Códice Florentino

Fray Bernardino de Sahagún arribó a la Nueva España en 1529, y al igual que otros misioneros franciscanos como fray Pedro de Gante y fray Toribio de Benavente “Motolinía,” se enfocó desde su llegada a aprender la lengua náhuatl y desarrollar su forma escrita. Como Charles Dibble⁸ expone en su estudio sobre Sahagún y su obra, el fraile trabajó en varios monasterios franciscanos que comenzaron a funcionar desde 1531 y participó en la fundación del Colegio de Santa Cruz de Tlatelolco en 1536. En el prólogo del libro II del *Códice Florentino*, también conocido como *Historia general de las cosas de la Nueva España*⁹, Sahagún revela el génesis de su afamado manuscrito. Explica: “a mí me fue mandado por santa obediencia de mi prelado mayor que escribiese en lengua mexicana lo que me pareciese ser útil para la doctrina, cultura y manutención (sic) de la cristiandad de estos naturales de esta Nueva España, y para ayuda de los obreros y ministros que los doctrinan” (77). En esta cita Sahagún se refiere a la orden que

⁷ Mignolo, Walter. “Signs and Their Transmission: The Question of the Book in the New World.” Eds. Boone, Elizabeth Hill and Walter Mignolo. *Writing Without Words. Alternative Literacies in Mesoamerica and the Andes*. Duke University Press, 1996. 220-269.

⁸ Dibble, Charles. “Sahagún’s Historia” IN *Florentine Codex. General History of the Things of New Spain*. Fray Bernardino de Sahagún. Eds. Arthur J.O. Anderson and Charles Dibble. Salt Lake City: University of Utah Press, 1982. Vol. 1, 9-24.

⁹ Por encontrarse en una biblioteca florentina, el código fue denominado como *Códice Florentino*.

recibió en 1558 del provincial fray Francisco de Toral¹⁰, la cual originó largos años de investigación y edición.

En ese mismo prólogo, Sahagún hace referencia a las distintas etapas de producción de su obra. Su pesquisa inició con un cuestionario preliminar que con la ayuda de jóvenes indígenas bilingües y alfabetizados, fue respondido por informantes ancianos de la comunidad de Tepepulco. La información recolectada, en su mayoría de contenido religioso, constituye lo que hoy se conoce como *Primeros Memoriales*¹¹. Después de pasar un par de años en Tepepulco y otros monasterios franciscanos, Sahagún se trasladó a Tlatelolco en 1561. Fue con la colaboración de los estudiantes del Colegio Santa Cruz¹² de esa localidad donde el proyecto tomó forma y espesor. La lista de temas a tratar se extendió considerablemente y como ocurrió en la investigación inicial, los colegiales nativos entrevistaron a informantes indígenas para registrar sus respuestas de forma textual y pictórica. Estos apuntes formaron el corpus de una obra que pasaría por múltiples revisiones de parte de Sahagún. El fraile organizaría, editaría y traduciría su manuscrito en diferentes ocasiones, y según los estudios del tema como los de Dibble¹³, y Jiménez¹⁴, la versión que hoy se conoce como el *Códice Florentino*, fue producida entre 1578 y 1579.

Se cree que la copia que terminaría en los archivos de la Biblioteca Medicea-Laurenziana en Florencia, Italia (ciudad que da origen al nombre del códice), cruzó el

¹⁰ Dibble (obra citada) explica que al llegar a la Nueva España Toral leyó los resúmenes en español de la obra de Sahagún y decidió que la investigación etnográfica sería útil para la conversión de los indígenas al cristianismo.

¹¹ Esta obra se encuentra en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid.

¹² En su obra, Sahagún llama a estos estudiantes “gramáticos.”

¹³ Dibble, obra citada, pp. 15

¹⁴ Jiménez Moreno, Wigberto. *Fray Bernardino de Sahagún y su obra*. México: Editorial Pedro Robredo, 1938.

Atlántico en manos de Fray Rodrigo de Sequera en 1580¹⁵. Cuando Sequera llegó a la Nueva España en 1575 y examinó el manuscrito de Sahagún, hasta entonces escrito en náhuatl y acompañado de breves resúmenes en castellano, le pidió que la obra fuera traducida en su totalidad para ser presentada al rey de España¹⁶. Los distintos capítulos, párrafos y prólogos que habían sido utilizados en versiones anteriores, fueron editados e incorporados en la obra final. No queda claro si este documento, titulado por Sahagún *Historia general de las cosas de la Nueva España*, también designado como manuscrito Sequera, llegó a ser leído por el monarca español. Tampoco se sabe con certeza cómo ni cuándo arribó a la biblioteca florentina¹⁷. La primera noticia que se tiene de su existencia en el archivo de dicho recinto data de 1793¹⁸, y es ahí donde permanece hasta nuestros días.

El *Códice Florentino* consiste de doce libros donde la información se encuentra organizada de forma temática, con contenido que va desde las ceremonias religiosas del año y los dioses, hasta la descripción de los distintos tipos de mercaderes y las actividades de la vida cotidiana de la población en general. Los libros están reunidos en tres volúmenes con páginas de 31cm por 21.2 cm en tamaño. El primer volumen cuenta con 1,353 páginas, el segundo con 2,375, y el tercero con 3,495. El manuscrito contiene 2,468 ilustraciones en total. Las páginas tienen dos columnas, el texto en náhuatl aparece en la parte derecha mientras que las imágenes y el texto en español aparecen en la parte

¹⁵ Como Dibble explica, hubo otra versión bilingüe preparada en 1576-1577 para el rey pero el paradero de esa copia se desconoce.

¹⁶ Dibble, obra citada, pp. 14-15

¹⁷ Browne explica que una de las teorías más aceptadas acerca del traslado del manuscrito de Sahagún a la biblioteca florentina propone que el rey Felipe II dio el Códice Florentino como regalo de bodas a Francis I y Bianca Capello, quienes contrajeron matrimonio en Italia. Para más información ver: Browne, obra citada, pp. 35.

¹⁸ Dibble comenta que en 1793 Angelo Maria Bandini escribe un catálogo de los materiales de la biblioteca Mendicea de Florencia donde menciona el manuscrito de Sahagún y los títulos de los doce libros que componen la obra.

izquierda (Figura 4.5). Las anotaciones en español son sustancialmente de menor extensión y en ocasiones inexistentes. Por razones de costo de impresión, las ediciones contemporáneas tienden a separar las imágenes del texto, a agruparlas en un apéndice y a reproducirlas a menor escala que sus dimensiones originales.

En contraste con otros códices producidos también en la Nueva España durante la segunda mitad del siglo XVI, incluyendo el *Códice Mendoza*, el *Códice Telleriano-Remensis*, y la *Tira de Tepechpan*, la parte textual del *Códice Florentino* es considerablemente más extensa que la parte pictórica. A simple vista, los dibujos contenidos en este manuscrito parecen cumplir meramente con la función que les correspondería a las imágenes de un libro ilustrado. No obstante, su valor va mucho más allá de esta percepción inicial. Luego de reunir la información recolectada por sus alumnos nahuas, fray Bernardino de Sahagún editó, organizó y reescribió el texto de su obra en múltiples ocasiones durante más de veinte años. Como expresa en el prólogo del libro II de su obra, ése fue un trabajo que llevó a cabo en solitud pero las imágenes fueron producidas en su totalidad por manos indígenas. En “Sahagún’s Historia” Charles Dibble¹⁹ explica que después que el fraile asentaba la parte textual en el papel, tanto en náhuatl como en castellano, los espacios en blanco más tarde eran llenados por los artistas nativos con ilustraciones correspondientes. Por lo tanto, mientras las glosas describen a la sociedad nahua y su historia según los parámetros dictados por Sahagún, la parte pictórica revela la percepción que los estudiantes nativos de Tlatelolco tenían de las escenas y personajes referidos por el fraile franciscano en su manuscrito, tales como la entrada de Cortés a Tenochtitlan, el encarcelamiento y la muerte de Moctezuma, etc.

¹⁹ Dibble, obra citada.

En esta ocasión, la atención se concentra en el libro XII, dedicado a la parte histórica concerniente a la Conquista, donde por razones obvias, Moctezuma es un personaje recurrente. El contenido de este libro abarca desde el avistamiento de los presagios²⁰ que advertían la llegada de los extranjeros a las costas mexicanas, hasta la captura de Cuauhtémoc, periodo que comprende aproximadamente de 1517 a 1521. Este último libro del manuscrito cuenta con 41 capítulos y 161 ilustraciones, y Sahagún lo titula: “El dozeno libro. Tracta de como los españoles conquistaron a la ciudad de Mexico.” Como Dibble²¹ manifiesta, debido al papel central que llevaron a cabo los discípulos del Colegio de Santa Cruz y la participación de informantes indígenas de Tlatelolco en la realización de esta obra, es posible afirmar que se trata de una versión tlatelolca de la Conquista. Curiosamente, el prólogo de este libro XII de la obra es el más corto de todo el documento. En el escueto párrafo que introduce esta parte final de su proyecto, Sahagún asegura que este recuento “se escribió en tiempo que eran vivos, los que se hallaron en la misma conquista: y ellos dieron esta relación *personas principales, y de buen juicio* y que se tiene por cierto, que dixeron toda verdad” (mi énfasis vol.1, 101). A pesar que Sahagún no identifica directamente a aquellas personas principales y de buen juicio que le proporcionaron la información, se asume que se refiere a pobladores de Tlatelolco.

Los antecedentes históricos entre Tlatelolco y Tenochtitlan son trascendentales para analizar los posibles razonamientos detrás de la desventajosa representación de

²⁰ El tema de los presagios es desarrollado a profundidad por Miguel León Portilla. Explica que los fenómenos que advertían la llegada de los extranjeros fueron ocho: la espiga de fuego, fuego en la casa de Huitzilopochtli, la caída de un rayo en un templo, un cometa dividido en tres partes, una inundación, la llorona, un ave con un espejo en la cabeza, y un cuerpo con dos cabezas. Ver: León Portilla, Miguel. *El reverso de la conquista*. México: Editorial Planeta, 2006.

²¹ Obra citada.

Moctezuma en el *Códice Florentino*. En sus respectivas descripciones de la capital mexicana, Hernán Cortés²² y Bernal Díaz del Castillo²³ hacen alusión al mercado de Tlatelolco. Ambos se admiran de la variedad de mercancías a la venta y de la organización del lugar. Sus narraciones invitan al lector a concluir que Tlatelolco es un barrio o prolongación de Tenochtitlan. Sin embargo, el vínculo y la historia entre Tenochtitlan y Tlatelolco son asuntos mucho más complejos. En su *Historia de la Indias de Nueva España e Islas de la tierra firme*, Fray Diego Durán hace un recuento detallado de esta tema. Explica que cuando los mexicas llegaron al valle de México y encontraron el lugar donde edificarían Tenochtitlan, un grupo de ellos quiso independizarse del resto y “se apartaron a vivir al Tlatelulco se estuvieron quedos, sin acudir a la obediencia del nuevo rey; antes como rebeldes y sin ningún temor” (vol.2, 53). La soberanía de estos “rebeldes” que poblaron Tlatelolco duró más de un siglo, pero durante el reinado de Axayacatl²⁴ en Tenochtitlan, la guerra entre los tenochca y los tlatelolca, culminó en el triunfo de los primeros. Como consecuencia, la ciudad de Tlatelolco fue saqueada, el mercado pasó a ser controlado por los tenochca, la población tuvo que pagar tributo a la capital mexicana, y la nobleza del lugar perdió privilegios tocantes a las prendas y los accesorios de lujo que podían portar²⁵.

Cuando Cortés y sus hombres llegaron a México, el pueblo de Tlatelolco contaba ya con una historia de sometimiento ante Tenochtitlan que abarcaba el reinado de tres *tlatoque*: Axayacatl, Ahuitzotl y Moctezuma. Al hablar de algunos de los servicios que

²² Cortés, Hernán. *Cartas de relación*. Madrid: Historia 16, 1985.

²³ Díaz del Castillo, Bernal. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Barcelona: Planeta, 1992.

²⁴ Padre de Moctezuma y Cuitláhuac.

²⁵ Durán cuenta que se ordenó que “todos los grandes y principales de aquella parcialidad se quitasen las mantas ricas y usasen mantas viles de nequén, como gente vil y apocada, y que no usasen zapatos, ni bezotes, ni orejeras, ni plumas galanas” (v.2 p.265).

los tenochca recibían de los tlatelolca, Durán cuenta que “los hacían pechar y tributar e ir a las obras públicas y comunes y hacíanlos ir con las cargas y mensajes [...] a las guerras les hacían llevar el fardaje y bastimento a cuestras [...] hacíanlos ir a la casa real a barrer y a regar y a acarrear agua y leña” (vol.2, 264). Y cita a Moquihuitli, uno de los principales de Tlatelolco, diciendo: “¿Qué os parece señores? ¿No recibís enojo y pesadumbre del mal tratamiento que nuestros parientes y cercanos nos hacen, como si fuéramos sus siervos o vasallos? ¿No somos, por ventura, también mexicanos y el mismo brío que tienen no tenemos nosotros?” (vol.2, 251). Sobra decir el sentimiento de descontento de los tlatelolca en relación a los tenochca, ambos pertenecientes a la etnia mexica y pobladores del mismo valle, pero en posiciones de poder muy distintas. Estos antecedentes históricos proporcionan bases para vincular la representación de Moctezuma en el *Códice Florentino* con la identidad tlatelolca de los pintores que produjeron las imágenes. Como se expone más adelante, la desfavorable transformación pictórica que este soberano experimenta en el manuscrito concuerda con la desavenencia existente entre estos dos *altepetl*.

Moctezuma en el *Códice Florentino*

El libro XII del *Códice Florentino* incluye dieciocho imágenes de Moctezuma. Su primera aparición ocurre en la descripción de los presagios que presidieron la llegada de Cortés y sus hombres a Tenochtitlan. La ilustración 9 del Capítulo 1 (Figura 4.6) muestra a Moctezuma examinando un ave con un espejo en la cabeza, uno de los presagios que anunciaban la llegada de los extranjeros. En la ilustración 11 del Capítulo 2 (Figura 4.7), el emperador aparece nuevamente y en esta ocasión sus comisionados le están

presentando los regalos que los españoles enviaron para él. Estas dos imágenes iniciales conectan desde un principio a Moctezuma con los españoles. Aunque no se encuentran presentes en estas pinturas, la anomalía en la cabeza del ave y los collares de cuentas que Moctezuma recibe como regalo, anuncian la llegada de Cortés y sus hombres. Por otro lado, en la ilustración 18 del Capítulo 6 (Figura 4.8) observamos a un cautivo siendo sacrificado ante Moctezuma y su séquito. Estas tres láminas pintan al monarca de manera análoga: sentado en su trono, llevando la diadema real y portando una manta larga que cubre todo su cuerpo con excepción de los pies. En estas imágenes, la desproporción privilegia al emperador puesto que es dibujado como un ser de mayor tamaño que el resto. En las Figuras 4.6 y 4.7, a pesar de estar sentado, Moctezuma luce notablemente más alto que sus mensajeros. Imaginando que Moctezuma se pusiera de pie en dichas láminas, sus enviados parecerían niños a su lado.

Este agigantamiento de Moctezuma se repite en la Figura 8, donde su cuerpo es notablemente grande en contraste con los otros participantes en la escena. En el costado opuesto al emperador en esta ilustración, hay un hombre sentado y al igual que Moctezuma lleva una manta larga. Sin embargo, Moctezuma es al menos dos veces más grande que ese personaje. Basta con observar el pie que se asoma debajo de la manta del emperador para estimar su corpulencia. Al describir a Moctezuma en su crónica, Díaz del Castillo escribe que el monarca era “de buena estatura y bien proporcionado” (322), pero en ningún momento indica que tuviera una talla descomunal. El tamaño es el atributo que hace resaltar al monarca en estos dibujos. Esta desproporción es sinónimo no de su apariencia física real sino de lo que él simboliza. Frente al gran Moctezuma y su poder, los demás son pequeños e insignificantes.

En *Cuerpo humano e ideología: las concepciones de los antiguos nahuas*²⁶, Alfredo López Austin glosa sobre la visión que la sociedad nahua tenía en relación al cuerpo humano y sus diversas partes. Comenta que el cuerpo humano era un factor central para la estratificación social, puesto que se creía en la existencia de hombres superiores o *pipiltin* (nobles) y hombres inferiores o *macehualtin* (plebeyos). Mientras que se creía que los primeros estaban capacitados para funciones complicadas como la de gobernar, los segundos tenían cuerpos idóneos para el trabajo físico (447). Entre los privilegios gozados por los nobles figuraba el uso de ropa diferente a la de los plebeyos. No sólo el material de la ropa que resguardaba esos cuerpos privilegiados era más fino y el decorado más elaborado, sino que como ya se mencionó tenían permitido el uso de ropa que cubría más su cuerpo.²⁷ Los hombres comunes utilizaban en algunos casos el *maxtlatl* o taparrabos como única prenda de vestir, y llevaban una manta solamente cuando era utilizada para protegerse del frío. Con excepción de aquéllos con lesiones en sus extremidades inferiores, las mantas de los plebeyos debían ser cortas y no ir debajo de la rodilla²⁸. Por lo tanto, la visibilidad del cuerpo era un elemento determinante en la sociedad nahua.

En el caso de Moctezuma, la visibilidad del cuerpo es un punto de análisis en sus representaciones en el *Códice Florentino*. Es notable, que los dibujos que lo representan antes de la llegada de los españoles perpetúan el total cubrimiento del cuerpo del emperador bajo su manta. Solamente sus pies y ocasionalmente una mano quedan al

²⁶ López Austin, Alfredo. *Cuerpo Humano e Ideología: las concepciones de los antiguos nahuas*. México: UNAM, 1980.

²⁷ De acuerdo con el estudio de Anawalt, en el caso de las mujeres las principales diferencias no eran el largo de las prendas como en los hombres, sino la tela, el decorado y los accesorios. Ver: Anawalt, Patricia Rieff. *Indian Clothing Before Cortés: Mesoamerican Costumes from the Codices*. Norman: University of Oklahoma Press, 1981.

²⁸ Anawalt, obra citada, pp. 27

descubierto. En los casos donde su mano sale a la vista, ésta exhibe un gesto de mando. Moctezuma es pintado indicando con el dedo índice de su mano, postura que en *Turquoise Diadems and Staffs of Office. Elite Costume and Insignia of Power in Aztec and Early Colonial Mexico* Justyna Olko²⁹ identifica como representación de autoridad. Cabe recordar que éste es el ademán que la Malinche ostenta en varias imágenes del *Lienzo de Tlaxcala* analizadas en el capítulo anterior, donde los pintores le atribuyen un papel central en la Conquista. Al igual que sucede con ella en tales imágenes, en sus primeras apariciones en el libro XII del *Códice Florentino*, Moctezuma despliega un lenguaje corporal que refleja su posición de poder.

No obstante, cuando su inseguridad y miedo comienzan a hacerse presente ante la inminente llegada de Cortés a Tenochtitlan, el cuerpo del *tlatoani* va gradualmente haciéndose más visible. En su artículo dedicado a las divinidades de la religión hindú, Gayatri Spivak³⁰ expresa que el concepto de *avatar* ha sido erróneamente apropiado por la cultura popular al ser interpretado como un fenómeno de encarnación. Spivak explica que la correcta definición de este concepto es el descenso de una deidad del plano divino al terrenal. *Avatar* implica una transformación de dios a ser humano con virtudes y defectos. En relación a la metamorfosis de Moctezuma aquí expuesta, veremos que el emperador dibujado en las ilustraciones tardías del *Códice Florentino* es el *avatar* del Moctezuma que observábamos en sus representaciones iniciales. Como las deidades

²⁹ Olko, Justyna. *Turquoise Diadems and Staffs of Office. Elite Costume and Insignia of Power in Aztec and Early Colonial Mexico*. Austin: Polish Society for Latin American Studies and Center for Studies on the Classical Tradition, University of Warsaw, 2005.

³⁰ Spivak, Gayatri C. "Moving Devi." *Cultural Critique*. 47 (2001): 120-63.

hindúes estudiadas por Spivak, el monarca azteca sufre una metamorfosis que lo convierte en un humano con debilidades y flaquezas.

La ilustración 19 del capítulo 7 (Figura 4.9) y la 21 del capítulo 9 (Figura 4.10) del *Códice Florentino* muestran la progresiva visibilidad del cuerpo del emperador azteca. En la primera, Moctezuma escucha la descripción de los españoles de boca de sus mensajeros y expresa su temor ante la llegada de los teúles o supuestos dioses. En la segunda lámina, lo vemos llorando al tener noticias del poder de los españoles, sus caballos y sus armas. En ambos dibujos observamos por primera vez las extremidades inferiores de Moctezuma. Los pies, las pantorrillas, las rodillas y la mayor parte de sus muslos están al descubierto. Además, a diferencia de sus representaciones analizadas en páginas anteriores, donde por lo menos una mano permanecía siempre oculta bajo la manta, estas dos ilustraciones sacan a la luz también las manos y los brazos del monarca. Esta visibilidad del cuerpo del *tlatoani* va de la mano con la reducción de su tamaño. En estos dibujos Moctezuma muestra sus extremidades inferiores y superiores, y deja de ser un personaje de proporciones gigantescas para convertirse en un humano de talla ordinaria. Ya no es representado como ese enorme semidiós con un cuerpo oculto e intocable ante sus súbditos, sino que comienza a humanizarse y a parecerse a los demás.

Exponer el cuerpo de Moctezuma como prueba de la naturaleza humana del monarca no es un fenómeno exclusivo del *Códice Florentino*. Cabe recordar un episodio narrado por Cortés en su *Segunda carta de relación* al rey Carlos V. Como relata el conquistador en su misiva, la expectativa de llegar a Tenochtitlan y conocer al *tlatoani* mexica iba en aumento a causa de las descripciones hiperbólicas que escuchaba del soberano y su imperio. Durante su primera conversación, Cortés cita a Moctezuma

diciendo: “no creáis más de lo que por vuestros ojos veredes [...] sé que os han dicho que yo tenía las casas con las paredes de oro y que las esteras de mis estrados y otras cosas de mi servicio eran asimismo de oro y que yo era y me hacía dios,” y para comprobar que lo que dice es cierto, el texto indica que el *tlatoani* levanta su manta para mostrar su cuerpo y afirma “me veis aquí que soy de carne y hueso como vos y como cada uno y que soy mortal y papable” (117). Este destape del cuerpo de Moctezuma narrado por Cortés hace eco de su transformación en las representaciones pictóricas del *Códice Florentino*, donde poco a poco su naturaleza humana queda al descubierto.

Otra característica de estas dos láminas que contribuye a la gradual humanización del monarca azteca, es la presencia del glifo que representa el lenguaje hablado. En dichas imágenes, Moctezuma no es un ser inaccesible como ocurre en los códices de producción tenochca³¹, sino que en ambos casos se encuentra interactuando oralmente. El signo del lenguaje hablado está en ambos lados, en el del emperador y sus interlocutores. En contraste con las ilustraciones del *Códice Florentino* examinadas en párrafos anteriores, donde Moctezuma aparece como un ser agigantado e imponente, aquí lo vemos conversando por primera vez. El contenido de estos diálogos es significativo, puesto que reafirma la naturaleza humana del monarca. El texto que describe la primera escena narra que cuando Moctezuma escuchó sobre los españoles y su armamento “concibió en sí un sentimiento que venían grandes males sobre él y sobre su reino, y comenzó a temer grandemente.”³² Un detalle fundamental en esta lámina es la serpiente que acompaña al signo del lenguaje hablado que sale de la boca del emperador. El libro V

³¹Por ejemplo las imágenes del *Códice Mendoza* y el *Códice Telleriano-Remensis* analizadas en el Capítulo 2.

³² Sahagún, Fray Bernardino de. *Historia general de las cosas de la Nueva España II*. Barcelona: Red ediciones, 2012.

del *Códice Florentino* se titula “Que habla de los agüeros que esta gente mexicana usaba” y uno de estos malos augurios se refiere a las ideas relacionadas con las culebras. Sahagún escribe: “cuando la culebra o comadreja atraviesan por delante de alguno que va camino dicen que es señal de que le ha de acontecer alguna desgracia” (vol.1, 309). Por lo tanto, este animal que sale de la boca del emperador simboliza el miedo que invadió a Moctezuma al enterarse de la llegada de Cortés y su ejército, ya que presiente la desgracia que se avecina.

La segunda lámina presenta a Moctezuma dialogando con siete personajes: cuatro hombres, dos mujeres y un niño. Aquí el sentimiento que prevalece en la escena no es de miedo sino de desconsuelo, ya que tanto el *tlatoani* como los demás participantes del cuadro aparecen llorando. El lado humano de Moctezuma se hace presente al ser representado compartiendo la misma angustia que su pueblo. Las emociones del emperador mexica salen a relucir por vez primera en estos cuadros. El proceso de humanización del emperador mexica en el *Códice Florentino* es exterior e interior. No solamente es humanizado corporalmente sino que además es dotado de sentimientos. Este Moctezuma ya no es el inquebrantable ser supremo a quien nadie podía ver ni tocar. Se ha convertido claramente en un individuo físicamente humano y emocionalmente vulnerable.

Un factor significativo de estas imágenes es el lugar donde ocurren. Sahagún indica en la parte textual correspondiente que Moctezuma “salióse de las casas reales y fuese a las casas que él tenía antes que fuese rey o emperador” (404). El *tlatoani* abandona su palacio y en él permanece su trono, el asiento del poder. El palacio y el trono conformaban el escenario donde Moctezuma representaba su papel de gobernante

intocable. Al instalarse en la casa principal el monarca sale de ese espacio sagrado que habitaba desde su coronación. Las escenas donde su cuerpo comienza a salir a la vista y sus emociones emergen toman lugar fuera de su palacio. Esa mudanza es un punto clave en la transformación de Moctezuma de ser divino a mortal. En la narrativa pictórica del *Códice Florentino* este traslado contribuye a su humanización. Ya no se asemeja a un ídolo todopoderoso e inaccesible a quien los creyentes van a venerar al templo, sino que es ahora un hombre que en su casa habla, llora y siente miedo como cualquier otro.

La ilustración 44 del Capítulo 16 (Figura 4.11) representa el encuentro inicial de Cortés y Moctezuma. En esta escena el emperador es pintado por primera vez de pie. Porta la diadema y la manta real pero al lado del vestido de Marina y los trajes de los españoles, esas prendas no hacen sobresalir al monarca en la lámina como ocurre en ilustraciones examinadas en capítulos anteriores³³. La manta es larga pero le cubre solamente los hombros y la espalda. Sus brazos, piernas y ahora también el torso quedan al descubierto. Su humanidad es cada vez más visible y ya no es él quien ocupa el lugar privilegiado en el esquema. La vulnerabilidad reflejada en el torso desnudo de Moctezuma se acentúa al contrastarlo con las armaduras de los españoles. Además, la lámina dota de pasividad a Moctezuma y su séquito al presentarlos desarmados frente a un grupo de españoles preparados para pelear.

Como ocurre en los cuadros del *Lienzo de Tlaxcala* analizados en el capítulo anterior, aquí la Malinche³⁴ también tiene el lugar central del dibujo. Aunque para Cortés

³³ Véanse las imágenes analizadas en el Capítulo 2.

³⁴ Esta centralidad de la Malinche en esta escena y en el *Lienzo de Tlaxcala* es estudiado en relación a su papel de intermediaria en: Harren, Angela Marie. "Representing and Reinventing Doña Marina: Images from the *Florentine Codex* and the *Lienzo de Tlaxcala*." *Latin American Indian Literatures Journal*. 16.2 (2000): 158-179.

esta mujer era simplemente su “lengua,” para los pintores nativos de este códice su papel como intermediaria lingüística y cultural es crucial, y de ahí su localización en la escena. Este esbozo aminora el poderío de Moctezuma al presentarlo como un ser dependiente. Por un lado, necesita a La Malinche para comunicarse con los extranjeros y por el otro, el gobernante precisa del respaldo de sus hombres en su encuentro con los teúles. Moctezuma ha dejado de ser el todopoderoso que aparentaba ser en su palacio para convertirse en un hombre con necesidades mundanas como el uso de una intérprete y la protección de su ejército.

En las láminas 45 (Figura 4.12) y 46 (Figura 4.13) que acompañan al Capítulo 17 del último libro del *Códice Florentino*, Moctezuma experimenta otra etapa de humanización. Cuando el gobernante mexica era representado en su trono dentro del palacio, su gran tamaño, su ademán autoritario y su cuerpo cubierto transmitían una imagen de ser intocable y superior, pero las escenas que aluden a su arresto dismantelan por completo esa figuración. Los roles se han invertido y el antiguo opresor es ahora el oprimido. En ambas ilustraciones Moctezuma está en manos de los españoles. En estos dibujos lo vemos como un ser indefenso que parece no resistirse a la captura. Su pasividad se enfatiza al estar tomado del brazo por un español en las dos escenas. Ya no es él quien con el simple movimiento de su dedo controla la vida de muchos, sino que son los españoles quienes prescriben la acción. El ir tomado del brazo parece romper el espejismo que el pueblo tenía de su gobernante, a quien concebían como un ser intocable que ni siquiera podía ser mirado a la cara. Ahora es él quien en estas imágenes tiene la mirada bajo e inclusive parece cerrar los ojos. En estas ilustraciones, Moctezuma no es solamente mirado sino además tocado y manipulado físicamente por el enemigo. Las

características que en otros libros pictóricos³⁵ hacían resaltar al monarca en los esquemas tales como la ropa, el tamaño, el color o la localización en la lámina, no están aquí presentes. En la Figura 4.12, el cuerpo del emperador azteca es delineado sencillamente. Su torso y taparrabos son dibujados de manera rudimentaria. En cambio, los españoles, su vestimenta y armadura son delineados con más precisión. Nada distingue ya a Moctezuma como ser superior.

En la Figura 4.13, el soldado español sostiene a Moctezuma con una mano y con la otra toma una lanza. El poder ha cambiado de manos y la lanza es el instrumento fálico que simboliza ese remplazo en el mando. Moctezuma ha perdido por completo su poder, su naturaleza humana ha salido a la luz y ya es sólo la sombra de quien una vez fue. En su análisis de la segunda epístola de Cortés, Carolyn Wolfenzon³⁶ alude a ese momento en que Moctezuma se alza las vestiduras y le muestra su cuerpo al conquistador diciéndole que es de carne y hueso como cualquier otro. Al respecto esta académica juzga que “dado el estatus divino de Moctezuma ante sus vasallos, la escena de su humanización es una castración simbólica de su fuerza y su poder” (42). Esta castración que Wolfenzon identifica en la relación de Cortés es análoga a la metamorfosis de Moctezuma en la parte pictórica del *Códice Florentino*, donde el monarca no sólo va convirtiéndose en un simple mortal, sino que además su pasividad y temor ante el enemigo provocan que su masculinidad sea también aminorada.

La muerte de Moctezuma es un episodio borroso en la historia de la Conquista de México. Haya sido por una pedrada recibida de algún individuo de su pueblo o por la

³⁵ Por ejemplo: el *Códice Mendoza* y el *Códice Telleriano-Remensis*.

³⁶ Wolfenzon, Carolyn. “Moctezuma o la construcción de una ficción: Cortés, Bernal Díaz, Sahagún.” *Revista de Estudios Hispánicos*. 33.2 (2006): 35-49.

estocada de un español, las circunstancias de su deceso son inciertas. El Capítulo 23 del libro XII del *Códice Florentino* está dedicado al fallecimiento del monarca mexica, y las láminas que lo acompañan completan el proceso de decadencia de este personaje. El cuadro 84 (Figura 4.14) representa a Cortés y un soldado español arrojando los cadáveres de Itzquauhtzin y Moctezuma fuera del palacio. Mientras los extranjeros sostienen las extremidades del cuerpo del cacique de Tlatelolco, el inerte emperador tenochca yace en la tierra. Reconocemos a Moctezuma por el decorado de su manta. Esa prenda que anteriormente había contribuido a la creación de una imagen altiva e impresionante, ahora funciona simplemente como práctico distintivo. Con excepción de lo que alcanza a cubrir el taparrabos, su cuerpo está totalmente descubierto. La vestimenta destaca las figuras de los extranjeros, mientras uno de ellos está cubierto de pies a cabeza por su armadura, el otro resalta en la lámina por la enorme pluma que porta en su sombrero. La ubicación de Moctezuma en la ilustración es significativa. El *tlatocani* ya no ocupa el lugar central o más alto en el dibujo, sino que en este caso es relegado a la parte inferior del cuadro. Su cuerpo sin vida está simbólicamente localizado a los pies de Cortés. Los papeles se han invertido y ahora son los españoles quienes sobresalen y ocupan la parte superior de la ilustración.

La última aparición de Moctezuma en el *Códice Florentino* ocurre en la representación de la ignición de su cadáver. La ilustración 86 (Figura 4.15) plasma al fallecido monarca recostado entre leños al pie de una edificación azteca. Su cuerpo está vagamente delineado y sus extremidades se confunden entre los maderos. El emperador nuevamente aparece en el lugar inferior de la lámina. Su decadencia ha llegado al máximo. El monarca que en otras imágenes sobresalía por su enorme tamaño, lujosa

vestimenta y localización central, es ahora una borrosa figura cuyo cuerpo se pierde entre los leños. El trono que ocupaba dentro de su palacio ha sido sustituido por un precario lecho. Su manta y diadema, únicas prendas reales que le quedan, son poco visibles en el cuadro. A diferencia de Itzquauhtzin, cuyo cuerpo es también consumido por el fuego en la ilustración 88 (Figura 4.16), Moctezuma no recibe los honores que le correspondían a alguien de su jerarquía.

En contraste con Moctezuma, Itzquauhtzin está sentado y cubierto con su elegante manta. En este caso no es él, sino los leños los que están trazados de manera borrosa. El cacique de Tlatelolco no está sentado directamente en el suelo sino que se encuentra sobre un estrado similar al que Moctezuma ocupaba en su palacio. El edificio frente al que se encuentra es notablemente más grande que el de la ilustración donde aparece Moctezuma. Mientras la construcción en la Figura 4.15 parece sencilla y tiene en la cúspide un simple techo de paja, el cuerpo de Itzquauhtzin se encuentra frente a un edificio que a juzgar por la arquitectura del nivel superior es un templo ceremonial. La veneración de su pueblo es un elemento ausente en la muerte de Moctezuma. Su cuerpo es consumido entre las flamas sin que el evento sea presenciado por nadie. Moctezuma se ha convertido no solamente en un mortal, sino en un hombre cuya muerte es ignorada.

Las escenas concernientes a la muerte y funeral de Moctezuma, y del señor de Tlatelolco, Itzquauhtzin, confirman que la identidad microétnica³⁷ de los *tlacuiloque*, es un elemento decisivo en su representación pictórica de la historia. La discrepancia ya señalada sobre la localización en el cuadro de los dos cadáveres al ser removidos del palacio, y el contraste entre sus ceremonias fúnebres, apuntan claramente hacia una

³⁷ Como se explicó en la introducción y en el capítulo 1, la identidad de las distintas comunidades del mundo nahua se basaba en su etnia y en la historia de su *altepetl*.

perspectiva tlatelolca de parte de los pintores. Cabe recordar que los pintores eran pertenecientes a la privilegiada etnia mexicana pero pobladores de Tlatelolco y no de la gran capital Tenochtitlan. Mientras Moctezuma pierde toda jerarquía y su cuerpo se consume en las llamas de manera inadvertida, el señor de Tlatelolco es colocado en el asiento imperial, y su cuerpo está cubierto por la manta real. Por lo tanto, esta versión de la obra de Sahagún que data de 1578-1579, demuestra que las nuevas generaciones de jóvenes indígenas, nacidos ya décadas después de la Conquista, preservaban una marcada identidad micro patriótica basada en la historia de su *altepetl* de origen y las circunstancias específicas de su relación con el centro de poder del mundo nahua prehispánico. Estas imágenes comprueban que el esquema homogéneo de “el indio” que prevalece en la narrativa colonial es una construcción eurocéntrica que intenta dominar al pueblo conquistado. La etiqueta genérica de indio convierte a la población indígena en una masa uniforme y les niega una identidad individual.

El origen tlatelolca de los pintores nativos que elaboraron las imágenes que acompañan al *Códice Florentino* es evidente en su configuración gráfica de los personajes y episodios de la Conquista. Los antecedentes históricos de sometimiento que el pueblo de Tlatelolco sufrió en manos de los tenochca a partir de su derrota bélica durante el mandato de Axayacatl, parece ser decisiva en la desventajosa construcción y transformación pictórica de Moctezuma. Según Durán cuenta en su relación sobre las consecuencias del triunfo de los tenochca contra los de Tlatelolco, los nobles vencidos perdieron el derecho a portar ciertas prendas y accesorios correspondientes a su linaje y posición social. Esta ignominia contra los *pipiltin* de Tlatelolco se revierte en el dibujo de Moctezuma, quien es aquí gradualmente desprovisto de su poder y majestad. Como

vimos, su cuerpo se vuelve cada vez más visible, perdiendo así su calidad de ser supremo e intocable, y sus sentimientos de temor y desconsuelo saltan a la vista.

Fray Diego Durán explica en su obra ya citada que la dominación de los tlatelolca no implicó simplemente la entrega de tributo en especie para Tenochtitlan, sino que además involucró el saqueo de la ciudad, la pérdida de control de su mercado, y años de servidumbre. Esta denigración sufrida por el pueblo de Tlatelolco por parte del ejército y la nobleza de Tenochtitlan es restituida en las ilustraciones del *Códice Florentino*. Así como los tlatelolca dejaron de administrar su impresionante mercado, las imágenes del manuscrito de Sahagún presentan múltiples imágenes en las que los españoles toman el control de Tenochtitlan y sus habitantes. Los barcos, los caballos, los cañones, y las armaduras de los extranjeros salen a relucir en las ilustraciones al lado de los cuerpos semidesnudos, desplomados y a veces mutilados de los tenochca. Algunos de estos ejemplos se presentan en las pinturas que acompañan a los Capítulos 20 y 30 (Figura 4.17 y 4.1) del libro XII de esta obra, donde el poderío de Cortés y sus hombres es evidente frente a los intentos fallidos de defensa tenochca. Dado este rasgo, es posible argumentar que los pintores nativos del *Códice Florentino* se apropian de los personajes históricos y utilizan a los españoles como vengadores simbólicos de sus pasadas afrentas, humillando y sometiendo pictóricamente al pueblo de Tenochtitlan.

Como se planteó en la introducción de este trabajo, Stuart Hall explica en *Representations. Cultural Representations and Signifying Practices*³⁸ que el significado de una palabra, imagen u objeto se construye a través de sistemas de representación basados en ciertos códigos que vinculan el lenguaje con conceptos específicos. Al hablar

³⁸ Hall, Stuart, Ed. *Representations. Cultural Representations and Signifying Practices*. Glasgow: The Open University, 1997.

de las imágenes propone que son signos que conllevan un significado y que deben ser interpretados. Por lo tanto, los dibujos del *Códice Florentino* son signos que transmiten información no sólo sobre las figuras plasmadas en el papel sino también sobre sus creadores. En esta ocasión, los pintores indígenas de Tlatelolco utilizan el lenguaje visual para representar escenas correspondientes al texto de Sahagún y aprovechan la oportunidad para dotar estas imágenes de una carga simbólica que exponga la historia y sus protagonistas desde una perspectiva específica. Es decir, los artistas que elaboraron la narrativa pictórica de este manuscrito representan la parte textual incluida por Sahagún de tal modo que las imágenes reflejan el contenido de las glosas pero al mismo tiempo convierten a los españoles en los justicieros del pueblo de Tlatelolco, debilitando y venciendo a Moctezuma y su pueblo.

La transculturación artística de los pintores que realizaron estas ilustraciones es un tema trascendental. Como ya se indicó, se sabe que se trataba de jóvenes indígenas instruidos en el Colegio franciscano Santa Cruz de Tlatelolco, uno de los institutos de más importancia en la educación de los descendientes de la nobleza indígena de la Nueva España. Como se explicó en el primer capítulo de este trabajo, el copiado de imágenes de producción europea que generalmente eran de contenido religioso, constituía uno de los métodos de enseñanza que se empleaba en estos recintos para adiestrar a los aprendices nativos. La preparación formal de estos *tlacuiloque* es evidente en comparación con los pintores involucrados en la producción de los códices estudiados en los capítulos anteriores: el *Códice Mendoza*, el *Códice Telleriano-Remensis*, la *Tira de Tepechpan* y el *Lienzo de Tlaxcala*. En su libro sobre la Conquista de México, Serge Gruzinski³⁹ aborda

³⁹ Gruzinski, Serge. *The Conquest of Mexico. The Incorporation of Indian Societies into the Western World, 16th-18th Centuries*. Trans. Eileen Corrigan, Cambridge: Polity Press, 1993.

el tema de la producción de códices y manifiesta que la incorporación de elementos europeos en la pintura no es solamente muestra de la transculturación artística del *tlacuilo* sino también resulta del deseo de complacer al poder hegemónico. Es decir, se trata de una transculturación selectiva y consciente, cuya finalidad no es meramente la belleza estética o la simetría gráfica porque conlleva implicaciones más profundas.

Conclusión

Las imágenes del libro XII del *Códice Florentino* ponen una vez más en evidencia la preservación de marcadas identidades microétnicas en el mundo nahua. A pesar de que la narrativa colonial insiste en homogeneizar a la población indígena de la Nueva España y esencializarla en términos raciales y culturales, las pinturas que acompañan el texto de fray Bernardino de Sahagún muestran una clara perspectiva tlatelolca de los hechos. La historia de dominación y sometimiento sufrida por el pueblo de Tlatelolco en manos de los tenochca sale a relucir en la manera en que los pintores nativos plasman los acontecimientos y personajes de cada escena. La construcción y transformación de la figura de Moctezuma en estas ilustraciones es prueba de la existencia de múltiples identidades nahuas en las generaciones indígenas nacidas después de la Conquista. Como vimos, Moctezuma comienza siendo un agigantado semidiós que paulatinamente pasa por un proceso de debilitamiento y humanización. Los sentimientos de miedo y angustia que muestra, y su pasividad frente a Cortés y sus hombres, crean visualmente a un *tlatoani* física y emocionalmente frágil.

El sincretismo artístico de estos dibujos contribuye a la perjudicial construcción de Moctezuma y la exaltación de los personajes peninsulares. Los *tlacuiloque* combinan

técnicas artísticas indígenas y europeas que les ayudan a representar la historia desde una perspectiva específica. El uso simbólico de la proporción, un método usual en los códices para enfatizar la importancia o poder de cierto lugar o personaje, se encuentra presente en las apariciones iniciales de Moctezuma. Ese agigantamiento de los cuadros preliminares facilita el posterior decaimiento visual del *tlatoani*, al establecer un paralelo entre el tamaño de su cuerpo y la medida de su poder. La reducción en la proporción de su cuerpo, aunado a su gradual destape, hace visible la humanización de Moctezuma en estas imágenes. Por otra parte, el empleo de técnicas europeas como el sombreado para dar profundidad a las figuras, y el trazado de personajes en movimiento crean realismo y dramatismo en las escenas donde el triunfo armado de los españoles frente a los mexicas se pone en evidencia. Los pintores plasman una aplastante victoria de la milicia española en tierras mexicanas por medio de la manipulación de la información, creando el efecto de un numeroso ejército.

Aunque existen rasgos de los códices tradicionales como el uso simbólico del tamaño y la inclusión de algunos glifos conceptuales como el templo en llamas para aludir a una conquista o guerra, el apego al arte europeo es notable en estas pinturas. El nivel de transculturación de los pintores nativos es elevado, y la imitación de la realidad en los dibujos elimina por completo la necesidad del *tlamatini* o lector de códices. Por lo tanto, en contraste con otros libros pictóricos como el *Códice Mendoza* y la *Tira de Tepechpan*, las escenas del *Códice Florentino* reflejan la internalización de una identidad colonial de parte de los artistas. Los pintores manipulan la información para presentar a Moctezuma y los suyos de manera negativa pero siempre enalteciendo las acciones de los españoles e imitando las formas favorecidas por el poder hegemónico. Es decir, a juzgar

por sus representaciones, los pintores estaban conscientes de sus limitaciones y se expresan dentro de los parámetros dictados por el centro de poder.

Se desconoce el grado de supervisión y/o restricciones impuestas por fray Bernardino de Sahagún hacia los pintores nativos que ilustraron su obra. Asimismo, ignoramos su opinión, objeción o aprobación de las imágenes aquí estudiadas. Lo que sí queda claro es el fuerte vínculo que Sahagún tenía con el pueblo de Tlatelolco y en especial con los estudiantes del Colegio Santa Cruz. Como Browne⁴⁰ explica en su obra, antes de ser trasladado a la ciudad de México donde moriría en 1590, Sahagún ya agonizante, pidió ver a todos los alumnos indígenas de Tlatelolco que él había educado. Esa relación profunda de Sahagún con el pueblo de Tlatelolco puede justificar una inclinación del fraile hacia la perspectiva tlatelolca de la Conquista, y nos incita a pensar que este fraile franciscano también concibiera a Moctezuma como un simple mortal.

⁴⁰ Browne, Walden. *Sahagún and the Transition to Modernity*. Norman: University of Oklahoma Press, 2000.



Figura 4.1 Ilustración 120 del libro XII del Códice Florentino. Fuente: www.wdl.org
Reproduced with permission.



Figura 4.2 Ilustración 115 del libro XII del Códice Florentino. Fuente: www.wdl.org
Reproduced with permission.

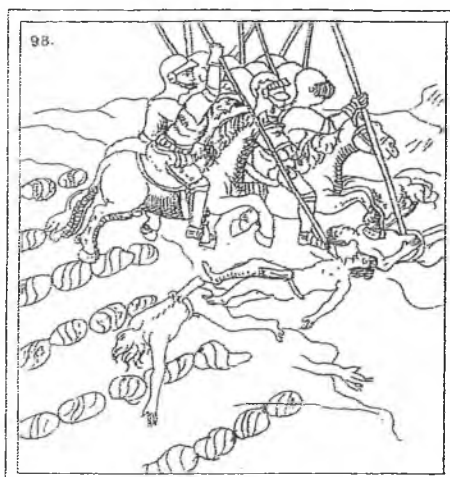


Figura 4.3 Ilustración 98 del libro XII del Códice Florentino. Fuente: www.wdl.org
Reproduced with permission.

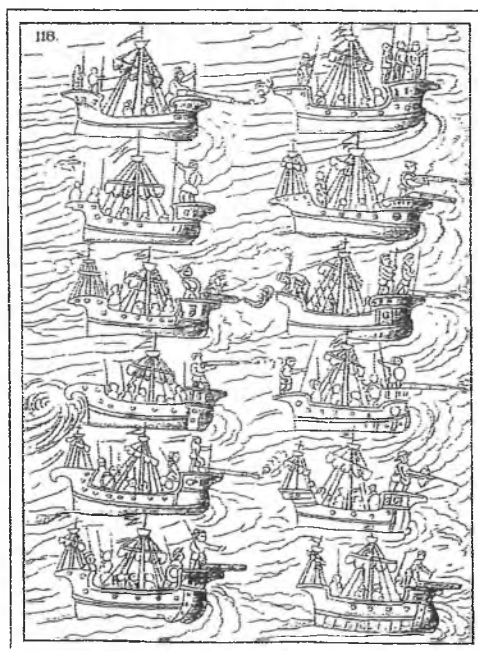


Figura 4.4 Ilustración 118 del libro XII del Códice Florentino. Fuente: www.wdl.org
Reproduced with permission.



Figura 4.6 Ilustración 9 del libro XII del Códice Florentino. Fuente: www.wdl.org
Reproduced with permission.



Figura 4.7 Ilustración 11 del libro XII del Códice Florentino. Fuente: www.wdl.org
Reproduced with permission.



Figura 4.8 Ilustración 17 del libro XII del Códice Florentino. Fuente: www.wdl.org
Reproduced with permission.



Figura 4.9 Ilustración 19 del libro XII del Códice Florentino. Fuente: www.wdl.org
Reproduced with permission.



Figura 4.10 Ilustración 21 del libro XII del Códice Florentino. Fuente: www.wdl.org
Reproduced with permission.



Figura 4.11 Ilustración 44 del libro XII del Códice Florentino. Fuente: www.wdl.org
Reproduced with permission.



Figura 4.12 Ilustración 45 del libro XII del Códice Florentino. Fuente: www.wdl.org
Reproduced with permission.



Figura 4.13 Ilustración 46 del libro XII del Códice Florentino. Fuente: www.wdl.org
Reproduced with permission.



Figura 4.14 Ilustración 84 del libro XII del Códice Florentino. Fuente: www.wdl.org
Reproduced with permission.

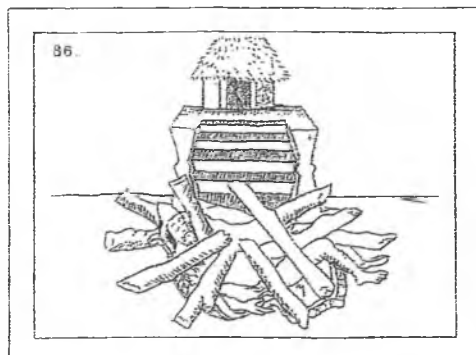


Figura 4.15 Ilustración 86 del libro XII del Códice Florentino. Fuente: www.wdl.org
Reproduced with permission.

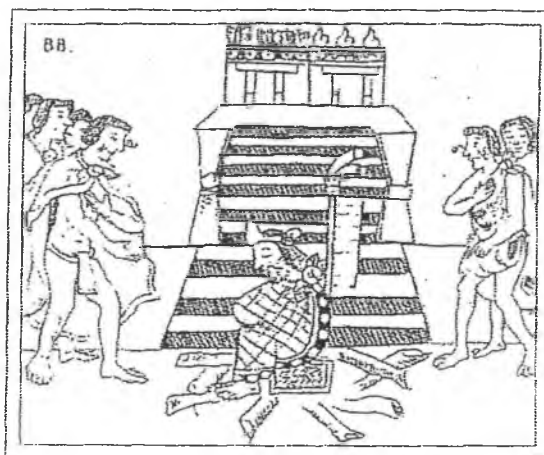


Figura 4.16 Ilustración 88 del libro XII del Códice Florentino. Fuente: www.wdl.org
Reproduced with permission.



Figura 4.17 Ilustración 68 del libro XII del Códice Florentino. Fuente: www.wdl.org
Reproduced with permission.

CONCLUSIÓN

*“Motecuhzoma tornó a cobrar el brio endemoniado que solía tener
Y a ensoberbecerse de tal manera
Que ya a los dioses no temía [...]
Y le dieron la nueva.
La cual, como Moctecuhzoma la oyó,
Dice la historia que quedó como muerto,
Sin poder responder palabra”*
(Fray Diego Durán, *Historia de las Indias de la Nueva España e islas de la tierra firme*)

Las imágenes analizadas a lo largo de este trabajo son prueba fehaciente de la diversidad y complejidad existentes en el mundo nahua colonial. La figura de Moctezuma es el eje que nos permite identificar las distintas lentes a través de las cuales los sucesos históricos y sus personajes eran percibidos por los pobladores nativos de México. Como vimos, este *tlatoani* es construido visualmente de múltiples maneras en manuscritos nahuas cuya producción coincide geográfica y temporalmente. El *Códice Mendoza*, el *Códice Telleriano-Remensis*, la *Tira de Tepechpan*, el *Lienzo de Tlaxcala*, y el *Códice Florentino* fueron elaborados durante los cincuenta años que le siguieron a la Conquista, en el área central de México poblada por comunidades de habla náhuatl. Los contrastes en la representación de Moctezuma en los cinco códices aquí estudiados son notables, y la identidad microétnica de los pintores involucrados indica ser el cimiento de cada concepción.

Para los tenochca, miembros de la élite nativa, su historia prehispánica termina con Moctezuma. En el *Códice Mendoza* y el *Códice Telleriano-Remensis* los artistas de Tenochtitlan pintan a un emperador poderoso, enfatizan sus conquistas, y omiten la

mención de su muerte. Moctezuma es construido como un invencible e inmortal semidiós, cuyo poder se ve acrecentado en estos documentos por medio de la evocación de los pueblos subyugados por su ejército y la descripción del tributo que recibía. En estos códices, los *tlacuiloque* dejan registrada una historia de vencedores y no de vencidos. La cuenta de los años es interrumpida antes de la llegada de Cortés a Tenochtitlan, haciendo que la grandeza de la gran capital y su emperador quede intacta. Esta insistencia en remontarse a los días de esplendor prehispánico concuerda con las técnicas artísticas empleadas en las pinturas. A pesar de haberse producido décadas después de iniciado el periodo colonial novohispano, las pinturas del *Códice Mendoza* y el *Códice Telleriano-Remensis* se apegan fielmente a las prácticas artísticas nativas, indicando así una resistencia hacia la intrusión española en su historia tanto en contenido como en forma.

Los nahuas que no gozaban del poder y prestigio de los pobladores de Tenochtitlan, como los habitantes de Tepechpan y Tlaxcala, construyen a un Moctezuma diferente. Para los pintores de la *Tira de Tepechpan*, residentes de un *altepetl* de baja jerarquía en la estructura del imperio de la Triple Alianza, el emperador mexica es uno más en la lista de gobernantes. En este manuscrito la coronación y muerte de Moctezuma es representada sin ninguna distinción, y la atención se fija en Cuauhtémoc. Este último sufre un desdoblamiento en la representación de su muerte que sirve como punto de transición entre el periodo prehispánico y el colonial. Por su parte, los *tlacuiloque* del *Lienzo de Tlaxcala*, miembros de un pueblo periférico y enemistado con Tenochtitlan también le niegan a Moctezuma todo protagonismo, y convierten a Cortés y la Malinche en los actores principales de su narrativa visual. El papel de la Malinche en estas pinturas

es revolucionario en términos de género, dado que no sólo transgrede los convencionalismos de los códices que rara vez incluían personajes femeninos en sus cuadros, sino además es dotada de autoridad en las escenas donde aparece. En estos dos manuscritos, tanto en contenido como en forma, se manifiesta una aceptación hacia el nuevo poder hegemónico. Los artistas incluyen la Conquista como parte de su historia e incorporan técnicas artísticas europeas como el efecto de profundidad y la simetría en las proporciones anatómicas, reflejando así aspectos de su transculturación.

En las imágenes del *Códice Florentino*, producidas por los estudiantes de Tlatelolco instruidos por fray Bernardino de Sahagún, Moctezuma es debilitado y humanizado. Podemos observar claramente cómo el tamaño de su cuerpo va disminuyendo paralelamente a su poder. Es pintado como un ser vulnerable y pasivo que llora y se rinde sin poner resistencia. La visibilidad de su cuerpo va en aumento y su muerte ocurre sin ceremonia. Las antiguas afrentas entre Tenochtitlan y Tlatelolco, que finalizaron con el sometimiento tributario y saqueo de los tlatelolca, se reflejan en estos cuadros. Los artistas de Tlatelolco convierten al ejército español en sus vengadores simbólicos al enfatizar visualmente su superioridad bélica ante los tenochca. La transculturación artística es considerable, y técnicas como el sombreado y el efecto de movimiento son empleadas para dar realismo y dramatismo a las imágenes. Los soldados españoles armados, con sus banderas ondeantes y sus caballos galopando, se contrastan con los semidesnudos cuerpos descuartizados y pisoteados de los guerreros tenochca. La alineación de los discípulos de Sahagún con los extranjeros es clara, y la perspectiva tlatelolca de esta construcción histórica es evidente.

Las divergentes representaciones de hechos y personajes en estos códices nos permiten teorizar en relación al concepto de historia en el mundo nahua del Siglo XVI. Es posible inferir que la historia era concebida como algo fluido y cuestionable, y la manipulación de la información en los libros pictóricos facilita la construcción de versiones históricas distintas. Como mi análisis muestra, estas narrativas visuales en base a una perspectiva microétnica específica revisan estructuras de poder vinculadas con las escenas representadas en estas obras pero también reconfiguran aspectos históricos y jerárquicos de las comunidades donde se producen estas pinturas. Así como Moctezuma, Cortés, la Malinche y Cuauhtémoc son dotados o despojados de ciertos atributos como autoridad, masculinidad, y protagonismo en estos códices, los pueblos donde emergen los manuscritos se redefinen en estas imágenes. Los tenochca se niegan a registrar su derrota y en el *Códice Mendoza* y el *Códice Telleriano-Remensis* se autodefinen como un pueblo con una historia de poder y esplendor. Los tepechpaneca omiten su subordinación frente a Texcoco y en la *Tira de Tepechpan* se vinculan directamente con el poder hegemónico y aceptan la transición de poder en el periodo colonial. Los pintores de Tlaxcala pintan a su pueblo como los aliados incondicionales de Cortés, y en el *Lienzo* enfatizan su participación en el campo de batalla y su conversión al cristianismo. Los artistas de Tlatelolco manifiestan una alineación con el poder español, al presentar el triunfo aplastante del ejército de Cortés frente a un debilitado Moctezuma.

La narrativa colonial, compuesta por escritos historiográficos y literarios¹, pinturas de castas, e inclusive textos de corte científico como *Tratado único y singular*

¹ Algunas de estas obras son: López de Gómara, Francisco. *Historia de la Conquista de México*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1979. Saavedra Guzmán, Antonio de. *El peregrino indiano*. México: José María Sandoval, 1880. Solís, Antonio de. *Historia de la Conquista de México*. París: Imprenta de Fain y Thunot, 1844.

del origen de los Indios del Perú, Méjico, Santa Fe y Chile de Diego Andrés Rocha², y *Origen de los indios de el (sic) Nuevo Mundo, e Indias Occidentales* de Gregorio García³, insiste en agrupar a la población indígena bajo la categoría genérica de “el indio.” Esta simplificación y homogeneización de los nativos es una forma de dominación discursiva que es rebatida en los códices. Estos manuscritos representan un espacio de expresión donde los distintos grupos nahuas relatan su historia desde su perspectiva y dan prueba de la identidad única de cada comunidad. Por lo tanto, al contrario de la narrativa colonial, durante la segunda mitad del Siglo XVI los nahuas no son una masa uniforme ni silenciada.

Los libros pictóricos nahuas han sido objeto de estudio de varias disciplinas académicas, principalmente la historia y la historia del arte, pero su valor como discursos visuales con enorme potencial interpretativo no ha sido explotado. Los historiadores han recurrido al uso de fuentes nativas para investigar distintos aspectos de la vida prehispánica y el periodo colonial. Para Charles Gibson, el *Lienzo de Tlaxcala* fue una fuente importante de información para escribir *Tlaxcala in the Sixteenth Century*⁴. Las distintas láminas del lienzo proporcionaron datos importantes sobre distintas batallas en que los tlaxcaltecas participaron como aliados de Cortés y Alvarado desde la perspectiva de este grupo indígena. En *Turquoise Diadems and Staffs of Office*, Justyna Olko utiliza pinturas de los códices, así como esculturas y documentos escritos, como fuentes para su investigación sobre objetos, prendas y posturas empleadas por los nahuas para reflejar autoridad y distintos rangos políticos, militares y sociales en la época prehispánica y la

² Rocha, Diego Andrés. *Tratado único y singular del origen de los Indios del Perú, Méjico, Santa Fe y Chile*. Madrid: Imprenta de Juan Cayetano Garcia, 1681.

³ Garcia, Gregorio. *Origen de los indios de el (sic) Nuevo Mundo, e Indias Occidentales*. Madrid: Imprenta de Francisco Martinez Abad, 1725.

⁴ Gibson, Charles. *Tlaxcala in the Sixteenth Century*. Stanford: Stanford University Press, 1967.

Colonia. Por otro lado, historiadores del arte han estudiado los métodos utilizados por los pintores indígenas para la producción de manuscritos nahuas. En *Stories in Red and Black: Pictorial Histories of the Aztecs and Mixtecs*⁵ Elizabeth Hill Boone hace un detallado recuento sobre los tipos de códices elaborados por nahuas y mixtecos, así como la organización y representación pictórica de distintas personas, ideas y cosas. Por otra parte, Barbara Mundy hace un minucioso estudio de la evolución de trazado de mapas indígenas en la época colonial en *The Mapping of New Spain. Indigenous Cartography and the Maps of the Relaciones Geográficas*⁶. En esta obra, además de analizar diversos mapas específicos, la autora da una detallada descripción del compendio de documentos conocidos como Relaciones Geográficas.

Algunas publicaciones se han concentrado en un códice en particular. En su mayoría, se trata de ediciones anotadas que se limitan a presentar explicaciones meramente descriptivas⁷ y dan a conocer información sobre el lugar y fecha de elaboración del libro en cuestión, así como el número de pintores que intervinieron. En términos interpretativos, la atención se ha enfocado en manuscritos indígenas de contenido textual que han sido traducidos, tales como *Annals of His Time. Don Domingo de San Antón Muñón Chimalpahin Quauhlehuanitzin*⁸ y *Here in This Year. Seventeenth-*

⁵ Boone, Elizabeth Hill. *Stories in Red and Black: Pictorial Histories of the Aztecs and Mixtecs*. Austin: University of Texas Press, 2000.

⁶ Mundy, Barbara. *The Mapping of New Spain*. Chicago: The University of Chicago Press, 1996.

⁷ Entre estas ediciones anotadas figuran: Diaz, Gisele and Rodgers, Alan. *The Codex Borgia: A Full Color Restoration of the Ancient Mexican Manuscript*. Dover Publications, 1993. Quiñones Keber, Eloise. *Codex Telleriano-Remensis: Ritual Divination, and History in a Pictorial Aztec Manuscript*. Austin: University of Texas Press, 1995. Anawalt, Patricia R. and Berdan, Frances. *The Essential Codex Mendoza*. Los Angeles: University of California Press, 1997.

⁸ Lockhart, James, Susan Shroeder and Doris Namala, Eds. and Trans. *Annals of His Time. Don Domingo de San Antón Muñón Chimalpahin Quauhlehuanitzin*. Stanford: Stanford University Press, 2006.

*Century Nahuatl Annals of the Tlaxcala-Puebla Valley*⁹. Sin embargo, las investigaciones interpretativas sobre los códices pictóricos son reducidas. Entre estas excepciones podemos citar *Script and Glyph. Pre-Hispanic History, Colonial Bookmaking and the Historia Tolteca-Chichimeca*¹⁰ de Dana Leibsohn y *Conquered Conquistadors: the Lienzo de Quauhquechollan: A Nahuatl Vision of the Conquest of Guatemala*¹¹ de Florine Asselbergs. En ambos casos, estos trabajos se dedican a examinar la perspectiva histórica local reflejada en cada códice y la posible intencionalidad de sus creadores.

Esta tesis muestra que los códices nahuas representan un grupo de fuentes primarias valiosas para el campo de estudio literario. Son un conjunto heterogéneo de narrativas visuales que dependiendo de cada caso particular, informan, contradicen o apoyan los textos canónicos coloniales. Al hablar específicamente de Moctezuma, los escritos de Hernán Cortés y Bernal Díaz del Castillo, por tratarse de crónicas de testigos presenciales, han sido señalados como textos fundacionales en su construcción como personaje histórico y literario. No obstante, los relatos pictóricos producidos por comunidades que vivieron bajo su dominio durante años no ha recibido la misma atención. Como se indica en el análisis de las imágenes aquí estudiadas, tal como sucede con un texto escrito, las pinturas de los códices pueden leerse entre líneas y se prestan a interpretaciones académicas.

La reconfiguración de la historia de la Conquista y de Moctezuma no es un fenómeno que se limita a los códices. Tal como sucede en los distintos libros pictóricos

⁹ Townsend, Camilla, Ed. and Trans. *Here in This Year. Seventeenth-Century Nahuatl Annals of the Tlaxcala-Puebla Valley*. Stanford: Stanford University Press, 2010.

¹⁰ Leibsohn, Dana. *Script and Glyph. Pre-Hispanic History, Colonial Bookmaking and the Historia Tolteca-Chichimeca*. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks, 2009.

¹¹ Asselbergs, Florine. *Conquered Conquistadors: the Lienzo de Quauhquechollan: A Nahuatl Vision of the Conquest of Guatemala*. Boulder: University Press of Colorado, 2008.

examinados en los capítulos anteriores, Moctezuma es un personaje que a través de los siglos se ha distinguido por su maleabilidad. Como muestra el epígrafe de Fray Diego Durán que abre esta conclusión, inclusive en el mismo texto, el tlatoani mexica se transforma de gran manera. Durante la época colonial, además de tomar parte de las crónicas de la Conquista, Moctezuma se convirtió en protagonista literario. En la Nueva España, Antonio de Saavedra Guzmán¹² lo incluye en su romance de 1599. En *El peregrino indiano* este autor criollo describe a Moctezuma como un “rey famoso [...] gallardo y valeroso” (305) cuyo poderoso ejército pudo ser vencido solamente por Cortés, modelo de “valor, prudencia y cordura” (33). Asimismo, para celebrar la llegada del nuevo virrey, el Conde de Paredes, en 1680 Carlos de Sigüenza y Góngora¹³ hace un recuento de los monarcas mexicas en su *Teatro de virtudes políticas*. Aquí los gobernantes nativos son utilizados como ejemplo de distintas cualidades y Moctezuma se distingue por ser “generoso,” “dadivoso” y “obsequioso” (130). También en el Siglo XVII, Moctezuma aparece como personaje en el drama español *La conquista de México*¹⁴. En esa obra, Fernando de Zárate crea a un Moctezuma cruel y poderoso que súbitamente se somete diciendo “Cortés, yo quiero ser cristiano luego/ y de Carlos tu rey seré vasallo” (57). Este escrito adopta la teoría propuesta por Cortés en su carta y el emperador mexica muere de una pedrada en la cabeza.

Consumada la Independencia, la Conquista representó un tema recurrente en la literatura mexicana decimonónica, y Moctezuma fue ficcionalizado de distintas maneras. Hay Moctezumas temerosos de los españoles y sus armas, como el creado por José Peón

¹² Saavedra Guzmán, Antonio de, obra citada.

¹³ Sigüenza y Góngora, Carlos de. *Teatro de virtudes políticas que constituyen a un príncipe advertidas en los monarcas antiguos del mexicano imperio*. México: Grupo Editorial Miguel Ángel Porrúa, 1986.

¹⁴ Zárate, Fernando de. *La conquista de México*. (1668) América en el teatro clásico español: estudio y textos. Ed. Francisco Ruiz Ramón. Pamplona: EUNSA, 1993.

y Contreras¹⁵ en su romance “Moctezuma Xoyocotzin,” a quien “le tiemblan las piernas” (161) y su nerviosismo se refleja cuando vemos “brotando sudor [de] su frente” (174). En otras ocasiones, son los augurios los que debilitan al gobernante mexicana, como el Moctezuma que José María Roa Bárcena¹⁶ incluye en su poema “La princesa de Papantzin,” que al escuchar los presagios se siente “preso de sin igual desasosiego” (151). En la novela *Los mártires del Anahuac*¹⁷, Eligio Ancona no construye a un Moctezuma temeroso ni supersticioso, sino pasivo en exceso. En este caso, es sorprendente la facilidad con la que dicho gobernante se deja encarcelar por Cortés en la trama.

El Siglo XX fue también testigo del nacimiento de varios Moctezumas. En esta ocasión su construcción negativa no radica tanto en su carácter propio sino en el contraste que existe con el personaje indígena que sobresale en la literatura de este periodo: Cuauhtémoc. Las acciones y personalidad de Moctezuma son inversas a las de su valiente y admirado sobrino. Un ejemplo es *Moctezuma, el de la silla de oro*¹⁸, novela en la que Francisco Monterde enfatiza esta disparidad. El texto indica: “La debilidad de Moctezuma está compensada [...] con la valerosa decisión de Cuauhtémoc: héroe único” (12). Asimismo, en el drama *Ceremonias del alba*¹⁹, Carlos Fuentes crea a un Moctezuma intransigente que se niega a creer que los españoles sean humanos y rechaza la urgencia de Cuauhtémoc de levantarse en armas contra los extranjeros. La oposición entre estos dos personajes en las obras de esta época es tal, que Cuauhtémoc es presentado en varias

¹⁵ Peón y Contreras, José. “Moctezuma Xoyocotzin.” *Romances históricos mexicanos*. México: Impresos Díaz de León y White, 1873. 125-179.

¹⁶ Roa Bárcena, José María. “La princesa Papantzin.” *Leyendas mexicanas, cuentos y baladas del norte de Europa y algunos otros ensayos poéticos*. Ed. Agustín Mase. México: Librería mexicana, 1862. 147-170.

¹⁷ Ancona, Eligio. *Los mártires de Anáhuac*. México: Imprenta de José Batiza, 1870.

¹⁸ Monterde, Francisco. *Moctezuma, el de la silla de oro*. México: Imprenta universitaria, 1945.

¹⁹ Fuentes, Carlos. *Ceremonias del alba*. México: Siglo XXI editores, 2005. Cabe señalar que una versión anterior de esta obra fue publicada por el autor en 1969 con el nombre de *Todos los gatos son pardos*.

ocasiones como asesino de Moctezuma. Los dramas *Cuauhtémoc*²⁰ de Méndez Rivas y *Tenoxtitlán en llamas*²¹ de Alfonso Ortiz Palma lo acusan de tirar la pedrada que causó la muerte del *tlatoani*, mientras que en la novela de Monterde es una lanza la que Cuauhtémoc utiliza para acabar con Moctezuma.

En 1992 la escritora mexicana Carmen Boullosa publica su obra *Llanto: novelas imposibles*²². Esta polifónica narración de diecinueve capítulos presenta una ecléctica e incesantemente cambiante construcción del personaje de Moctezuma. Al principio de la trama, múltiples partículas minúsculas movidas por el viento se juntan para formar el cuerpo del antiguo emperador mexica, quien inexplicablemente cobra vida en el centro de la ciudad de México del Siglo XX. En el resto de la novela, el inverosímil recorrido del reaparecido monarca en la urbe se intercala con un sinfín de voces narrativas y fragmentos intertextuales que van planteando, cuestionando y modificando distintas imágenes y teorías sobre la personalidad, acciones y muerte de Moctezuma. Una de las innovaciones de este texto es sugerir, entre otras hipótesis, que las pedradas que los mexicas tiraron a la azotea no iban dirigidas a Moctezuma, sino a los españoles. Una de las voces creadas por Boullosa propone que Moctezuma estaba ya muerto cuando fue sacado a la azotea y que al darse cuenta del crimen cometido en contra de su monarca, el pueblo comenzó a tirar piedras hacia Cortés y sus hombres. En forma y contenido, la obra de Boullosa refleja la constitución inestable de este protagonista histórico que siempre ha estado rodeado de conjeturas e incertidumbre. Tirano o cobarde, supersticioso o confundido, víctima o victimario; la lista de irresoluciones sobre este mítico gobernante es interminable.

²⁰ Méndez Rivas, Joaquín. *Cuauhtémoc*. México: Edición del autor, 1925.

²¹ Ortiz Palma, Alfonso. *Tenoxtitlán en llamas*. México: Colección histórica, 1958.

²² Boullosa, Carmen. *Llanto: novelas imposibles*. México: Biblioteca Era, 1992.

Este recorrido literario constata las múltiples máscaras que se le han colocado a Moctezuma a lo largo del tiempo y que sin lugar a dudas se seguirán acumulando. Así como su imagen y la de otros protagonistas de la Conquista como Cortés, la Malinche y Cuauhtémoc fueron construidas y reconfiguradas en los libros pictóricos, estas figuras han sido retomadas en la literatura y forman parte importante del imaginario mexicano. ¡Viva México, hijos de la chingada! es el grito popular que según Octavio Paz²³ muestra esa llaga que todos los mexicanos llevan dentro²⁴. Como indica en su aclamado ensayo “Los hijos de la Malinche,” la repercusión de los acontecimientos ocurridos durante la Conquista siguen latentes en el México moderno, y los eventos de ese significativo episodio histórico han llegado a ser claves en la interpretación de la realidad mexicana del Siglo XX. En su aclamada colección de ensayos *Tiempo mexicano*, Carlos Fuentes²⁵ comprueba la tesis de Paz, y utiliza a Moctezuma para hablar del presidente mexicano Luis Echeverría y la tragedia de Tlatelolco en 1968. Fuentes escribe: “Moctezuma jamás abandonaba su palacio; y aunque los Tlatoanis recientes carezcan de albinos y pavorreales, viven igualmente aislados y amurallados por los aduladores” (164). Moctezuma se ha mitificado, y ha pasado a ser parte de la cultura popular. La metamorfosis que experimenta en los códices nahuas representa el comienzo de un extendido proceso de transformación que parece no tendrá fin.

²³ Paz, Octavio. “Los hijos de la Malinche.” *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996. 72-97.

²⁴ Como Paz explica, el verbo “chingar” y todas sus acepciones como sustantivo y adjetivo llevan como trasfondo la imagen de la madre violada.

²⁵ Fuentes, Carlos. *Tiempo mexicano*. México: Grupo Editorial Planeta, 1983

BIBLIOGRAFÍA

- Amaya, Carlos. *Cuauhtémoc y Moctezuma. Búsqueda de identidad en cuatro dramas mexicanos del siglo veinte*. Diss. University of Indiana, 1998.
- Anawalt, Patricia R. "Codex Mendoza." *The Oxford Encyclopedia of Mesoamerican Cultures. The Civilizations of Mexico and Central America*. New York: Oxford University Press, 2001. 205-208.
- . *Indian Clothing Before Cortés. Mesoamerican Costumes from the Codices*. Norman: University of Oklahoma Press, 1981.
- Anawalt, Patricia R. and Berdan, Frances. *The Essential Codex Mendoza*. Los Angeles: University of California Press, 1997.
- Ancona, Eligio. *Los mártires del Anahuac*. México: Imprenta de José Batiza, 1870.
- Anderson, Arthur, Frances Berdan and James Lockhart. Eds. And Trans. *Beyond the Codices. The Nahua View of Colonial Mexico*. Berkeley: University of California Press, 1976.
- Anzaldúa, Gloria. *Borderlands/La frontera*. San Francisco: Aunt Lute Books, 1987.
- Asselbergs, Florine. *Conquered Conquistadores. The Lienzo de Quauhquechollan: a Nahua Vision of the Conquest of Guatemala*. Boulder: University Press of Colorado, 2008.
- Boone, Elizabeth Hill. *Stories in Red and Black. Pictorial Histories of the Aztecs and Mixtecs*. Austin: University of Texas Press, 2000.
- Boullosa, Carmen. *Llanto: novelas imposibles*. México: Biblioteca Era, 1992.
- Browne, Walden. *Sahagún and the Transition to Modernity*. Norman: University of Oklahoma Press, 2000.
- Carducho, Vicencio. *Diálogos de la pintura*. Madrid: 1633.
- Casas, Bartolomé de las. *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*. Buenos Aires: Ediciones Mar Océano, 1953.
- Chavero, Alfredo. *Xóchitl*. México: Tipografía de Gonzalo A. Esteva, 1879.
- Cisneros, Sandra. *Woman Hollering Creek and Other Stories*. New York: Random House, 1991.

- Cline, Howard. "The Chronology of Conquest: Synchronologies in Codex Telleriano-Remensis and Sahagún." *Journal de la Société des Americanistes*. 62. (1973): 9-33.
- Codex Mendoza*. Ed. And Trans. James Cooper Clark. London: Waterlow & Sons, Limited, 1938.
- Cook, Sherburne F. and Woodrow Borah. *Essays in Population: Mexico and the Caribbean*. Vol. 2. Berkeley: University of California Press, 1974.
- Cronología mexicana (1298-1596); generalmente conocida bajo el título de Tira de Tepechpan. Pictografía mexicana del siglo XVI*. México: Librería Anticuaria G.M. Echaniz, 194?
- Díaz, Gisele and Rodgers, Alan. *The Codex Borgia: A Full Color Restoration of the Ancient Mexican Manuscript*. Dover Publications, 1993.
- Díaz del Castillo, Bernal. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Barcelona: Planeta, 1992.
- Dibble, Charles. "Sahagún's Historia." *Florentine Codex. General History of the Things of New Spain*. Fray Bernardino de Sahagún. Eds. Arthur J.O. Anderson and Charles Dibble. Salt Lake City: University of Utah Press, 1982. Vol. 1, 9-24.
- Diel, Lori Boornanzian. *The Tira de Tepechpan. Negotiating Place Under Aztec and Spanish Rule*. Austin: University of Texas Press, 2008.
- Dorantes de Carranza, Baltasar. *Sumaria relación de las cosas de la Nueva España*. México: Jesús Medina, 1970.
- Durán, Diego. *Historia de las Indias de Nueva España e islas de tierra firme*. México: Editorial Porrúa, 1967.
- El lienzo de Tlaxcala*. Ed. Mario de la Torre. México: Cartón y Papel de México, 1938.
- Foucault, Michel. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Trans. Alan Sheridan. New York: Vintage Books, 1979.
- Fuentes, Carlos. *Ceremonias de alba*. México: Siglo XXI editores, 2005.
- - - . *Tiempo mexicano*. México: Grupo Editorial Planeta, 1983.
- García, Gregorio. *Origen de los indios de el (sic) Nuevo Mundo, e Indias Occidentales*. Madrid: Imprenta de Francisco Martínez Abad, 1725.
- García Quintana, Josefina. "Los tlaxcaltecas en el siglo XVI." Ed. Mario de la Torre. *El lienzo de Tlaxcala*. México: Edición privada de Cartón y papel de México, 1983. 23-34.
- Gibson, Charles. *The Aztecs Under Spanish Rule*. Stanford: Stanford University Press, 1964.

- . *Tlaxcala in the Sixteenth Century*. Stanford: Stanford University Press, 1967.
- Gruzinski, Serge. *The Conquest of Mexico. The Incorporation of Indian Societies into the Western World, 16th-18th Centuries*. Trans. Eileen Corrigan, Cambridge: Polity Press, 1993.
- Hajovsky, Patrick T. *On the Lips of Others: Fame and Transformation of Moctezuma's Image*. Diss. University of Chicago, 2007.
- Hall, Stuart, Ed. *Representations, Cultural Representations and Signifying Practices*. Glasgow: The Open University, 1997.
- Harren, Angela Marie. "Representing and Reinventing Doña Marina: Images from the Florentine Codex and the Lienzo de Tlaxcala." *Latin American Indian Literatures Journal*. 16.2 (2000): 158-179.
- Howe, Kathleen Stewart. "The Relationship of Indigenous and European Styles in the Codex Mendoza: An Analysis of Pictorial Style." *The Codex Mendoza*. Vol. 1. Eds. Frances Berdan and Patricia Rieff Anawalt. Berkeley: University of California Press, 1992. 25-33.
- Jiménez Moreno, Wigberto. *Fray Bernardino de Sahagún y su obra*. México: Editorial Pedro Robredo, 1938.
- Keber, John. "Sahagún and Hermeneutics: A Christian Ethnographer's Understanding of Aztec Culture." *The Work of Bernardino de Sahagún: Pioneer Ethnographer of Sixteenth-Century Aztec Mexico*, Eds. Jorge Klor de Alva, H.B. Nicholson, and Eloise Quiñonez Keber. Austin: University of Texas Press, 1988. 53-63.
- Leibsohn, Dana. *Scripts and Glyph. Pre-Hispanic History, Colonial Bookmaking and the Historia Tolteca-Chichimeca*. Washington D.C.: Dumbarton Oaks, 2009.
- León Portilla, Miguel. *El destino de la palabra. De la oralidad y los códices mesoamericanos a la escritura alfabética*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- . *El reverso de la conquista*. México: Editorial Planeta, 2006.
- . *Las literaturas precolombinas de México*. México: Editorial Pormaca, 1964.
- Lockhart, James. *The Nahuas After the Conquest*. Stanford: Stanford University Press, 1992.
- Lockhart, James, Susan Schroeder and Doris Namala. Eds. And Trans. *Annals of His Time. Don Domingo de San Antón Muñón Chimalpahin Quauhtlehuanitzin*. Stanford: Stanford University Press, 2006.
- López Austin, Alfredo. *Cuerpo humano e ideología: las concepciones de los antiguos nahuas*. México: UNAM, 1980.

- López de Gómara, Francisco. *Historia de la Conquista de México*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1979.
- Marcus, Joyce. *Mesoamerican Writing Systems. Propaganda, Myth, and History in Four Ancient Civilizations*. Princeton University Press, 1992.
- Martínez Marin, Carlos. "Historia del Lienzo de Tlaxcala." *El lienzo de Tlaxcala*. Ed. Mario de la Torre. México: Edición privada de Cartón y papel de México, 1983. 35-46.
- Méndez Rivas, Joaquín. *Cuauhtémoc*. México: Edición del autor, 1925.
- Mignolo, Walter. "Signs and Their Transmission: The Question of the Book in the New World." *Writing Without Words. Alternative Literacies in Mesoamerica and the Andes*. Eds. Elizabeth Hill Boone and Walter Mignolo. Duke University Press, 1996. 220-269.
- . "Writing and Recorded Knowledge in Colonial and Postcolonial Situations." *Writing Without Words. Alternative Literacies in Mesoamerica and the Andes*. Eds. Elizabeth Hill Boone and Walter Mignolo. Duke University Press, 1996. 292-312.
- Monterde, Francisco. *Moctezuma el de la silla de oro*. México: Imprenta universitaria, 1945.
- Moraga, Cherrie. *Loving in the War Years*. Boston: South End Press, 1987.
- Mundy, Barbara. *The Mapping of New Spain*. Chicago: The University of Chicago Press, 1996.
- Nicholson, H.B. "The History of the Codex Mendoza." *The Codex Mendoza*. 4 vols. Eds. Berdan, Frances and Patricia Rieff Anawalt. Berkeley: University of California Press, 1992. Vol. 1. 1-11.
- Olko, Justyna. *Turquoise Diadems and Staffs of Office. Elite Costume and Insignia of Power in Aztec and Early Colonial Mexico*. Austin: Polish Society for Latin American Studies and Center for Studies on the Classical Tradition, University of Warsaw, 2005.
- Orozco y Berra, Manuel. *Historia antigua y de la conquista de México*. México D.F.: Editorial Porrúa, 1978.
- Ortiz Palma, Alfonso. *Tenoxtitlán en llamas*. México: Colección histórica, 1958.
- Oudjik, Michael and Matthew Restall. "Mesoamerican Conquistadors in the Sixteenth Century." *Indian Conquistadors, Indigenous Allies in the Conquest of Mesoamerica*. Eds. Matthew, Laura and Michael Oudijk. Norman: University of Oklahoma Press, 2007. 28-64.
- Pacheco, Francisco. *El arte de la pintura*. Sevilla: Impresor Simón Faxardo, 1649.

- Palomino, Antonio. *Museo pictórico y escala óptica. Tomo I: Teórica de la pintura*. Madrid: Imprenta de Sancha, 1795.
- Paz, Octavio. "Los hijos de la Malinche." *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996. 72-97.
- Peñafiel, Antonio. *Indumentaria antigua: vestidos guerreros y civiles de los mexicanos*. México: Editorial Innovación, 1985.
- Peón y Contreras, José. "Moctezuma Xoyocotzin." *Romances históricos mexicanos*. México: Impresos Díaz de León y White, 1873. 125-179.
- Pratt, Mary Louise. *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*. New York: Routledge, 1992.
- Quiñonez-Weber, Eloise. *Codex Telleriano-Remensis. Ritual, Divination, and History in a Pictorial Aztec Manuscript*. Austin: University of Texas Press, 1995.
- Ramírez Campos, Andrea. "Discursividad pictórica y literaria: El encuentro de Cortés y Moctezuma." *La palabra y el hombre*. 107 (1998): 63-71.
- Roa Bárcena, José María. "La princesa de Papantzin." *Leyendas mexicanas, cuentos y baladas del norte de Europa y algunos otros ensayos poéticos*. Ed. Agustín Mase. México: Librería mexicana, 1862. 147-170.
- Robertson, Donald. *Mexican Manuscript Painting of the Early Colonial Period: The Metropolitan Schools*. New Haven, Conn.: Yale University Press, 1959.
- Rocha, Diego Andrés. *Tratado único y singular del origen de los indios del Perú, Méjico, Santa Fe y Chile*. Madrid: Imprenta de Juan Cayetano García, 1681.
- Rose, Sonia V. "The Great Moctezuma: A Literary Portrait in Sixteenth-Century Spanish American Historiography." *Modelling the Individual: Biography and Portrait in the Renaissance*. Eds. Karl Enekel, Betsy De Jong-Crane, and Peter Liebrechts. Amsterdam: Rodopi, 1998. 109-32.
- Ruwet, Wayne. "A Physical Description of the Codex Mendoza." *The Codex Mendoza*. 4 vols. Eds. Berdan, Frances and Patricia Rieff Anawalt. Berkeley: University of California Press, 1992. Vol. 1, 13-19.
- Saavedra Guzmán, Antonio de. *El peregrino indiano*. México: José María Sandoval, 1880.
- Sahagún, Bernardino de. *Florentine Codex*. Eds. And Trans. Anderson, Arthur and Charles Dibble. Salt Lake City: University of Utah Press, 1982.
- - - . *Historia general de las cosas de la Nueva España II*. Barcelona: Red ediciones, 2012.
- Sepúlveda, Juan Ginés de. *Tratado sobre las justas causas de la guerra contra los indios*. México: Fondo de Cultura Económica, 1949.

- Sigüenza y Góngora, Carlos de. *Teatro de virtudes políticas que constituyen a un príncipe advertidas en los monarcas antiguos del mexicano imperio*. México: Grupo Editorial Miguel Ángel Porrúa, 1986.
- Solís, Antonio de. *Historia de la Conquista de México*. París: Imprenta de Fain y Thunot, 1844.
- Spivak, Gayatri. "Can the Subaltern Speak?" *Marxism and the Interpretation of Culture*. Chicago: University of Illinois, 1988. 271-313.
- . "Moving Devi." *Cultural Critique*. 47 (2001): 120-63.
- Stern, Steve. "Paradigms of Conquest: History, Historiography, and Politics." *Journal of Latin American Studies*. 24. (1992): 1-34.
- Todorov, Tzvetan. *The Conquest of America: The Question of the Other*. Trans. Richard Howard. Norman: University of Oklahoma Press, 1999.
- Tovar, Juan. *Las adoraciones*. México: Consejo Nacional para la cultura y las artes, 1981.
- Townsend, Camilla. Ed. And Trans. *Here in This Year. Seventeenth-Century Nahuatl Annals of the Tlaxcala-Puebla Valley*. Stanford: Stanford University Press, 2010.
- Wolfenzon, Carolyn. "Moctezuma o la construcción de una ficción: Cortés, Bernal Díaz, Sahagún." *Revista de Estudios Hispánicos*. 33.2 (2006): 35-49.
- Wood, Stephanie. "The Social vs. Legal Context of Nahuatl Títulos." *Native Traditions in the Postconquest World*. Eds. Boone, Elizabeth Hill and Tom Cummins Washington D.C.: Dumbarton Oaks, 1998. 201-231.
- . *Transcending Conquest. Nahua Views of Spanish Colonial Mexico*. Norman: University of Oklahoma Press, 2003.
- Zárate, Fernando de. *La conquista de México (1668). América en el teatro clásico español: estudio y textos*. Ed. Francisco Ruiz Ramón. Pamplona: EUNSA, 1993.