

01021
46
1



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

“LA CONSTRUCCIÓN DE LA FIGURA REAL A TRAVÉS DE SUS SÍMBOLOS: LA MAJESTAD EN LOS CÓDIGES DEL SIGLO XVI”

T E S I S



QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADA EN HISTORIA

**PRESENTA:
ANA PULIDO RULL**

ASESOR: PABLO ESCALANTE GONZALBO



FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

NOVIEMBRE, 2003



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Por enseñarme el mundo que se esconde dentro de los libros, a mis padres.

A mi hermano.

Al querido Marco Viniegra.

A Louie.

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

Agradecimientos:

Quiero agradecerle muy especialmente a Pablo Escalante -asesor y querido amigo- por abrirme las puertas al mundo de los códigos, enseñarme a explorarlo y acompañarme en el viaje. Quiero agradecerle igualmente la confianza que ha tenido siempre en mi trabajo y las valiosas oportunidades en las que me permitió ponerlo a prueba.

Tan interesante como el proceso de elaboración de la tesis fue el tiempo que le dediqué a las investigaciones finales que me pidieron mis sinodales; por ello, muchas gracias a Federico Navarrete, Alicia Mayer, Antonio Rubial y Rogelio Ruiz Gomar.

También quiero darle las gracias a Federico Navarrete por las nuevas e interesantes vías que le abrió a mi tesis, pero sobre todo por su amistad, las largas charlas y su alegría.

Por ayudarme a vencer el reto de escribir en una hoja en blanco, y por ser tan cálida y original, gracias Elia Espinosa.

Pasé muchas horas en el fondo reservado de la biblioteca del Instituto de Investigaciones Estéticas, y quisiera agradecerles a quienes siempre estuvieron ahí: Marta, Alejandro, Laura y Alberto.

Gracias al programa de becas PAPIT-DGAPA por haberme becado durante un año para hacer mi tesis.

Muchas gracias a la UNAM, por haberme enseñado tantas cosas, dentro y fuera de las aulas. Gracias a la Facultad de Filosofía y Letras, sus maestros, sus historias y los recuerdos tan alegres que me llevo de ella.

Por tantos años felices, quiero agradecer a toda mi familia: desde Chachá, el pilar de todos nosotros, hasta Junior, que todavía no llega.

Por llenar el mundo de buenos momentos, gracias a mis amigos: a Marco por ser mi piedra de toque; a Cata por estar siempre dispuesta a subirse a un árbol conmigo; a Blanca por la vida entera juntas; a Valeria porque siempre se puede contar con su buen humor y a Maite que ha leído una y mil veces mis trabajos y con quien he pasado uno y mil ratos inolvidables. Gracias también a Edith, Miguel, Ana y Marco Martínez por los fines de semana en Cuernavaca. A Etienne por la paciencia infinita que tuvo con el scanner; a Yamil y a Liliana. Muchas gracias también a Dolores, por llevarme a pasear al parque.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

*To him, the images of the past were important as human documents. If only we can succeed in restoring their original setting, in placing them in the cultural milieu from which they sprang, if we uncover the threads which link them with the human beings of the past, they reveal to us something of the psychological fabric of their period and of its dominant mental states and attitudes. **

E.H. Gombrich

Aby Warburg, an Intellectual Biography

* "A él, las imágenes antiguas le importaban tanto como los documentos escritos por los hombres. Si tan sólo lográramos tener éxito al reintegrarlas a su contexto original, situarlas dentro del medio cultural del que surgieron, si descubriéramos los hilos que las vinculan con los seres humanos del pasado, nos revelarían algo sobre el tejido psicológico de su periodo, y sobre las actitudes y estados de ánimo entonces dominantes."

Índice

Introducción

1. Los reyes nahuas y el formato del retrato de corte.
 - 1.1 Una majestad elaborada a través de pictogramas.
Explorar el recurso de la figura aislada
 - 1.2 La imagen del rey en la España de los Austrias: el retrato de corte.
 - 1.3 Hacia el retrato: la incorporación del modelo en los códices coloniales.
La ventana y el *tlatoani*.

2. El lenguaje corporal del soberano en los códices coloniales.
 - 2.1 El lenguaje corporal del soberano prehispánico.
Ademanos reales.
Posturas reales.
Los acompañantes.
 - 2.2 La retórica clásica recuperada, el rey europeo en su retrato.
 - 2.3 Colocar el cuerpo, el *tlatoani* en los códices coloniales.
Posturas.
Ademanos.

3. Ausencias significativas: el *tlatoani* pacificado.
 - 3.1 Lo que la mano no empuña y lo que el cuerpo no viste.
 - 3.1.1 Las armas sobre las letras.
 - 3.1.2 Pictogramas de guerra.
 - 3.1.3 De preferencia con armadura.
 - 3.1.4 El extraño vacío en las manos.
 - 3.1.5 Posdata ¿Lo pasaron por alto?
 - 3.2 El empleo de posturas no agresivas. La zona épica.
 - 3.3 Nuevas maneras de estar presente en la batalla.
 - 3.3.1 Frente a frente.
 - 3.3.2 Las piedras de sacrificio: Tizoc y Moctezuma I.
 - 3.3.3 El campo de batalla a lo lejos.
 - 3.3.4 La imagen colonial, sin embargo.

4. Conclusiones. La imagen nos dice.

Bibliografía

*Las especificidades respectivas de la imagen y de la lengua prohíben que la primera sea jamás designada como "la ilustración" de un texto, aun en el caso de una miniatura pintada con incumbencia a ese texto y en relación directa de sentido con él. El texto evoca sus significados en la sucesión temporal de las palabras; la imagen organiza espacialmente la irrupción de un "pensamiento figurativo" radicalmente diferente.*¹

El presente es un trabajo cuya base son las imágenes, y uno de sus principales objetivos es ayudar a que éstas nos revelen un poco sobre los pensamientos y las intenciones que sus creadores depositaron en ellas. Se trata de una investigación sobre las pinturas de los códices coloniales: sus modelos y su historia.

A lo largo del siglo XVI, no fueron pocas las obras que elaboraron de manera conjunta los frailes y los indígenas para rescatar el pasado mesoamericano. Hombres como fray Bernardino de Sahagún, fray Andrés de Olmos, fray Diego Durán y el padre Juan de Tovar dedicaron varios años de su vida a la investigación y a la paciente recopilación de información. El resultado de tal curiosidad e interés permite que hoy contemos con varios manuscritos que combinan el texto y la imagen para presentar una síntesis de la historia, la religión y las costumbres prehispánicas. Esta tesis, sin embargo, no está dedicada tanto a los frailes y a su labor como al anónimo equipo de pintores indígenas que trabajaron junto con ellos para llevar a cabo este rescate de la tradición prehispánica.

Los tlacuilos tuvieron a su cargo la tarea de elaborar las imágenes que ilustraron la antigua historia mesoamericana; dar forma a las batallas y a los hombres a quienes no conocieron y cuyas historias escuchaban en boca de los informantes. ¿Cómo representar un mundo del que no se formó parte? Dos culturas, dos tradiciones pictóricas les sirvieron como base y modelo a estos artistas para resolver el problema. El arte europeo estaba presente en la Nueva España de muchas maneras. Sus recursos y composiciones estaban a la vista a través de las imágenes que trajeron los españoles consigo y de las ilustraciones de los libros con los que se contaba en los conventos. Pero también estaba presente gracias a los frailes, quienes en las escuelas conventuales se ocuparon de enseñar a pintar a los indígenas pues reconocían su gran habilidad artística y estaban decididos a hacerles abandonar el estilo de sus ancestros.² Por otro lado, el segundo pilar que le sirvió de base a los tlacuilos coloniales fueron las fuentes prehispánicas mismas: códices de distintos tipos, esculturas en piedra, piedras de sacrificio... Las convenciones pictóricas propias del lenguaje pictográfico están también presentes como testimonio

¹ Jean-Claude Schmitt, "Las imágenes y el historiador" en: *Relaciones*, El Colegio de Michoacán, Diciembre 1997. p. 26.

² Son muchos y muy diversos los centros en donde se recogió y educó a los indígenas durante el virreinato. A los hijos de los nobles se les enseñaba en el interior de los conventos y su formación incluía el trivio y cuadrivio medievales (gramática, lógica y retórica; aritmética, música, geometría y astronomía). A los hijos de los plebeyos se les recibía en el atrio y su educación era más sencilla: canto, nociones de escritura y aritmética. Es en los conventos donde los indígenas, en su mayoría, aprendieron a pintar. Además de estos centros, también se fundaron algunas escuelas con planes de estudio más específicos, por ejemplo San José de los Naturales (1527), donde los indígenas no sólo observaron grabado y aprendieron a dibujar, sino que también conocieron todos los oficios mecánicos conocidos en el mundo de la época. Véase: Constantino Reyes Valerio, *Arte indocristiano. Escultura del siglo XVI en México*, México, SEP - INAH, 1978. p. 70.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

de aquellos hombres que aun alcanzaron a formarse dentro de esta tradición artística.

El objetivo de este trabajo de tesis es estudiar, en estas obras, en estas reconstrucciones del pasado indígena, cómo construyen los tlacuilos la imagen de los antiguos soberanos mexicas: cuál es el repertorio con el que cuentan, cómo se apropian de él, qué fórmulas artísticas eligen y por qué lo hacen.

A lo largo del texto exploraremos los diversos recursos de los que se valieron los tlacuilos para construir la imagen del *tlatoani*; pero no para tener un inventario de ellos. El propósito de este trabajo es poder explicar dónde reside la fuerza de las fórmulas de majestad empleadas, y por qué puede llegar tan clara y contundentemente el mensaje de grandeza a través de ellas. La idea es adentrarse -a través de las imágenes- en la mente de los tlacuilos e intentar comprender la razón por la cuál eligieron ese recurso artístico y no otro: qué es lo que deseaban presentar, a quién y por qué.

Cada capítulo está dedicado a un recurso artístico específico, llamativo y sugerente. La primera parte de la tesis, sus dos primeros capítulos, se ocupan de la apropiación que hacen los tlacuilos de algunas fórmulas de majestad europea: los lineamientos del retrato de corte, por un lado; y el lenguaje corporal de los soberanos, por el otro. Exploraremos el peso que tenían dichos recursos y las razones por las cuáles los tlacuilos se valieron de ellos. El último capítulo, sin embargo, tiene un cariz muy distinto: se ocupa de las ausencias, de la omisión intencional de un

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

atributo de poder que es clave para ambas tradiciones pictóricas, la imagen bélica del soberano. Estas dos variantes de la majestad del *tlatoani* -las presencias y las ausencias- ayudan a poner de manifiesto lo complejo que era representar, en los códices coloniales, a un soberano al cual se admira, pero cuyo imperio ha sido vencido por las armas.

Finalmente, sólo me queda invitar al lector a seguirme por estos caminos de la fabricación de una imagen real. La investigación ha sido un recorrido sumamente interesante, y creo que ustedes la disfrutarán tanto como lo hice yo.

Antes de entrar de lleno en materia, es necesario presentar, a grandes rasgos, las fuentes principales. Muchas dudas aflorarían en el lector a lo largo del texto sin esta información. En la historia de la elaboración de los códices y en sus destinatarios hay claves importantes que permiten ahondar mejor en la construcción de la majestad de los *tlatoque* que aparecen dibujados en sus láminas.

Las fuentes coloniales

Las dos fuentes principales de mi trabajo son: la *Historia de las indias de Nueva España e islas de tierra firme* del dominico fray Diego Durán, y la *Relación del origen de los indios que habitan en esta Nueva España según sus historias* del padre jesuita Juan de Tovar. En ellas encontré las láminas que me cautivaron y que funcionaron como punto de partida para la investigación.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Sin duda alguna, la obra de fray Diego Durán es uno de los más hermosos y completos testimonios de la viva curiosidad que sentían los frailes hacia la historia antigua de México. El dominico se valió de los códices prehispánicos y de las historias contadas por los ancianos sabios indígenas sobre el mundo mesoamericano para reconstruir diversos aspectos de esta civilización que tanto interés despertaba en los españoles.

[...] como me empezó a contar un viejo natural de Cholula de edad de cien años, que de puro viejo andaba ya inclinado hacia la tierra, bastante docto en sus antiguallas, al cual rogándole me alumbrase de algunas cosas para poner en esta mi obra, me preguntó que de qué materia quería me tratase. Yo, como me topé con lo que deseaba, le dije que desde el principio del mundo, en lo que a su generación indiana tocaba y tenía noticia, el cual me respondió: << Toma tinta y papel, porque no podrás percibir todo lo que yo te diré.>>³

Durán, efectivamente, se topó con lo que deseaba, y es muy probable que le costara trabajo percibir todo lo que se le decía. Sus informantes le proporcionaron un panorama muy amplio de la antigua historia indígena y con ello elaboró su obra. La abundancia de material le hizo dividirla en tres tratados, cada uno referente a un aspecto distinto de la civilización mesoamericana, y todos ellos ilustrados espléndidamente por un equipo de pintores indígenas. Contamos, entonces, con un tratado referente a la religión prehispánica, sus dioses y ritos, otro que se ocupa de la historia mexicana y, por último, un calendario de los días. La elaboración del manuscrito les tomó, como puede suponerse, varios años. No se sabe con

³ Diego Durán, *Historia de las indias de la Nueva España e islas de la tierra firme*, prólogo de José Rubén Romero y Rosa Camelo, México, Banco Santander, 1990. Capítulo I, p. 3.

exactitud en qué fecha comenzó el dominico sus investigaciones,⁴ pero si sabemos que el calendario fue terminado en 1579 y la historia en 1581.⁵

De esta vasta obra, las pinturas que nos ocupan son aquellas provenientes de la sección histórica, es ahí donde aparecen representados los señores mexicas en todo su esplendor y majestad, como se verá en el cuerpo de la tesis.

El manuscrito elaborado por Durán guarda una estrecha relación con la obra del padre jesuita, Juan de Tovar, o, al menos, con su segunda obra. Veamos por qué.

En la segunda mitad del siglo XVI, el virrey de la Nueva España, Don Martin Enriquez (1568-1580) mandó reunir todos los códices prehispánicos con los que se contaba en aquel entonces en México, Texcoco y Tula para que sirvieran como fuentes de un nuevo códice, mismo que se enviaría al rey Felipe II en España. La elaboración de esta obra le fue encomendada al padre jesuita Juan de Tovar antes del año 1576.⁶ Tovar utilizó este material, y complementó la información de los manuscritos con los testimonios de los naturales más viejos de la Nueva España. Con ellos elaboró otra obra sobre el pasado indígena. Desafortunadamente, no sabemos cómo habrá quedado este documento, pues en 1578 Tovar se lo entregó al Doctor Portillo, provisor del

⁴ Algunos autores, como Angel Ma. Garibay proponen tentativamente el año de 1565 como la fecha en la que Durán terminó la primera parte de su obra. Ver: Angel Ma. Garibay en: Fray Diego Durán, *Historia de las indias de la Nueva España e islas de la tierra firme*, México, Editorial Porrúa, 1967, p. XII. Sin embargo, Edmundo O'Gorman no proporciona una fecha exacta, y tampoco Robert Wauchope en el *Handbook of Middle American Indians*.

⁵ Edmundo O'Gorman en: Acosta, José de, *Historia Natural y moral de las indias*, México, Fondo de Cultura Económica, 1962. p. LXXVIII.

Arzobispado, para que la llevara a España y desde entonces el manuscrito se encuentra extraviado. En aras de ello, Tovar tuvo que comenzar su obra nuevamente, alrededor del año 1583.⁷ Para lo cual, se valió de todo aquello que recordaba y se apoyó en "un libro que hizo un frayle dominico, deudo mio, que estava el más conforme a la librería antigua que yo he visto, que me ayudó a reforzar la memoria para hacer esa Historia".⁸ Es por ello que tanto el texto, como las pinturas de esta segunda relación hecha por Tovar son tan semejantes a aquéllas que aparecen en la obra de Durán.

En las dos obras encontré una manera de representar al *tlatoani* que me llamó mucho la atención. No son láminas en donde el señor realice alguna actividad, tampoco son pictogramas sencillos en los cuales el soberano oculte sus manos bajo la tilma. Por el contrario, se trata de láminas dedicadas enteramente a caracterizar al soberano, a dibujar con detalle su cuerpo, sus vestimentas, su entorno. Estas pinturas me han llevado por un interesante recorrido, mismo que ustedes realizarán ahora.

El problema de las fuentes prehispánicas

Cuando se elabora un trabajo sobre las fórmulas pictóricas de los códices prehispánicos y su transformación durante la colonia en el valle de México, aflora siempre un problema de difícil resolución. Los manuscritos

⁶ O'Gorman, *Ibid.*, p. LXXVII.

⁷ O'Gorman, *Ibid.*, p. LXXVIII.

coloniales que se utilizan pertenecen al valle de México; sin embargo, contamos con pocos códices prehispánicos procedentes de esta misma área. Esto dificulta un poco el cotejo de fuentes. Varios investigadores han procurado llenar este vacío siguiendo un método que Donald Robertson propuso hace tiempo. Este consiste en: 1) consultar los documentos elaborados en el valle de México durante los primeros años de la colonia, puesto que en ellos se puede ver más claramente el estilo de la zona; 2) estudiar otras manifestaciones artísticas prehispánicas provenientes de la misma área, tales como la pintura mural o la escultura en piedra, para verificar el estilo; y 3) utilizar los manuscritos provenientes de las mixtecas, ya que fueron realizados con un estilo muy similar.⁹

El método permite las investigaciones. Pero como puede imaginarse el lector, reconstruir un estilo artístico por inferencia no es una tarea sencilla, y hay que realizarla con mucho cuidado para no atribuir al estilo del valle de México rasgos que no le corresponden.

⁸ Carta de Juan de Tovar al padre José de Acosta, publicada en: *Manuscrit Tovar, Origines et Croyances des Indiens du Mexique*, Edition de Jacques Lafaye, Austria, Akademische Druck und Verlagsanstalt, 1972.

⁹ Donald Robertson, *Mexican Manuscript Painting of the Early Colonial Period*, New Haven, Yale University Press, 1959. p. 9.

1. Los reyes nahuas y el formato del retrato de corte

*Los artistas indígenas y los patrones de las obras son quienes, de manera activa y consciente, le dan forma a la cultura colonial, son ellos quienes manipulan las formas visuales para crear sitios de autorepresentación.*¹⁰

Cuando los tlacuilos del siglo XVI tuvieron ante sí la tarea de representar a los antiguos gobernantes nahuas, tuvieron también la posibilidad de transmitir al observador -español o indígena- una idea determinada sobre ellos a través de las imágenes que crearon. En las composiciones elegidas y en los detalles de las pinturas, encontramos pistas sobre una manera de pensar. Si se representa al *tlatoani* rodeado de ídolos destruidos y sometido a la nueva autoridad, la lectura es una. Si se le representa con ricas vestimentas y a punto de ser coronado, la lectura cambia. En qué reside exactamente el cambio es un problema bastante difícil de explicar, y para resolverlo hay que revisar con detenimiento la imagen, el contexto en el que fue creada, las discusiones que suscitaba el motivo de la representación, la formación del artista, el destinatario del documento. Nuestra tarea es encontrar en la imagen las ideas y las intenciones.

Cada cultura construye su propia imagen del poder y crea una serie de modelos para representarla. Estos modelos responden a una concepción de la autoridad, clara y definida. Así, cuando el artista elige

¹⁰ Tom Cummins y Emily Umberger (editores), *Native Artists and Patrons in Colonial Latin America*, Arizona, Arizona State University, 1995. p. 9.

un modelo para dibujar al rey, escoge también los significados que le acompañan, al menos algunos de ellos.

Sabemos que un gran número de códices coloniales fueron elaborados para proporcionar al español una fuente de información sobre la religión y sobre la historia indígena. Carlos V, desde España, solicitaba que se le enviaran los manuscritos, y los virreyes Antonio de Mendoza y Luis de Velasco mandaron que se elaborasen varios durante su gobierno. Pero estos documentos cumplían también con la difícil tarea de encontrarle al pasado mesoamericano un lugar dentro de la historia europea. Los códices presentaban algunas respuestas sobre las preguntas que se hacían los españoles: quiénes eran los indígenas mesoamericanos, cómo estaba construido su sistema político, quién era la autoridad de ese reino.

En el texto y en las imágenes los indígenas buscan incorporarse a la historia que los españoles les han enseñado, buscan un lugar.

1.1 Una majestad elaborada a través de pictogramas

*¡Qué habría dicho el pobre fraile vestido con su hábito si hubiera visto a un señor mixteco en toda su pompa, ataviado con los ricos adornos! Evidentemente no fueron los religiosos los que les enseñaron a vestirse!*¹¹

Para comprender a profundidad el cambio que se da en las imágenes del rey durante la colonia, es indispensable entender cuáles eran los cánones que regían la representación de la majestad en la época

¹¹ Alfonso Caso, *Reyes y reinos de la Mixteca*, México, Fondo de Cultura Económica, 1977. p. 33.

prehispánica. ¿A qué se atendía entonces? ¿Quién era el rey y con qué se le asociaba? ¿Cómo se construye, en el papel amate, en la piel de venado, en la piedra a la figura de autoridad?

Los manuscritos mixtecos estaban elaborados a través de pictografías, no de representaciones naturalistas; eran claros y accesibles para los miembros de la cultura que los produjo. Los tlacuilos asociaron un pictograma preciso a cada persona, animal u objeto que deseaban representar. Eliminaron del dibujo el detalle y se cñieron a las características distintivas de cada objeto para presentar la información de manera exacta. Crearon también un código de signos llamados ideogramas para dar a entender a los lectores del códice una idea precisa.

Asimismo, comenzaron a explorar un sistema de signos con valor fonético para comunicar palabras.¹²

Tanto los pictogramas como los ideogramas son códigos; y para que éstos funcionen, las figuras deben ser siempre las mismas, sin variación. Un personaje con arrugas en su rostro y chimuelo es siempre un viejo, uno con el cuerpo pintado de negro es siempre un sacerdote.¹³ La fórmula es invariablemente la misma y por ello, una vez que se está familiarizado con el código, es relativamente sencillo identificar a los personajes en los códices.

Dentro de este elaborado sistema de registro existen fórmulas específicas para distinguir al soberano de los demás personajes que aparecen en los manuscritos: el nombre, el sobrenombre, los atributos de

¹² Pablo Escalante Gonzalbo, *Los códices*, México, CONACULTA, 1998. p. 7.

poder, los sitios que visita, sus historias y las actividades que realiza. Mientras la caracterización del soberano sea clara, la gente no debe tener problemas para reconocerle.

La representación del soberano indígena en los códices no tiene como objetivo hacer un retrato, sino presentar una imagen, un pictograma en donde se resuma la información sobre él. Este puede utilizarse en distintos contextos y cumple con la función de distinguir al personaje.

La caracterización del soberano comienza con su nombre calendárico, mismo que suple la ausencia de un rostro identificable y le permite al lector del códice reconocer al rey. Tomemos como ejemplo las pinturas que representan a uno de los soberanos más sobresalientes de la mixteca, un hombre que a lo largo de una historia de alianzas, lucha y conquista, consiguió unificar los señoríos de la región. A él y a sus hazañas están dedicadas numerosas láminas de los códices mixtecos; y es gracias a su nombre y sobrenombre que podemos distinguirlo de los demás personajes: se trata de Ocho Venado, Garra de Jaguar. (Imagen I-1) El sobrenombre está constituido por un motivo iconográfico. En nuestro ejemplo, éste lo da la pequeña garra que está dibujada sobre la cabeza, a la izquierda del personaje.¹³ Su atavío de jaguar, sobre el cual hablaremos con detalle en un capítulo posterior, contribuye a reforzar su asociación con un animal sagrado, admirado y temido, con quien comparte cualidades y habilidades de guerra.

¹³ *Ibid.*, p. 9.

¹⁴ Según Mary Elizabeth Smith, este segundo nombre se lo otorgaba un sacerdote al niño cuando cumplía siete años. Ver Mary Elizabeth Smith, "The Mixtec Writing System" en:

En las láminas de un códice uno puede aprender mucho sobre los elementos que le daban al gobernante autoridad, pues suele estar representado en relación con estos motivos. Los pintores, artistas muy cercanos a las élites, hacen constantes alusiones a las batallas ganadas a un señorío enemigo, al origen divino de la familia real, y a las cuidadosas alianzas matrimoniales. Todo ello en aras de reforzar una historia que condujo al grupo en cuestión al gobierno del señorío.

Las historias mixtecas que nos cuentan las pictografías, y específicamente los manuscritos elaborados al estilo *res gestae*, cuentan las historias de las familias reales mixtecas, y explican cómo éstas llegaron a gobernar sus respectivos señoríos y cómo esta autoridad fue heredándose a lo largo de las generaciones siguientes.¹⁵

Los atributos de poder y los objetos relacionados con lo divino son elementos esenciales de la caracterización, ya que sólo el soberano tiene acceso a una serie de objetos, por ejemplo las reliquias sagradas y, consecuentemente, sólo él puede ser representado en los códices junto a dichos objetos.

Hay en el *Códice Nuttall* una bellísima pintura que representa al señor 12 Movimiento - Ojo que Humea, mientras hace una ofrenda frente al precioso Templo de la Serpiente Emplumada. (Imagen 1-2) En el templo podemos apreciar una muestra de los distintos símbolos divinos: los

Kent Flannery y Joyce Marcus (Eds.), *The Cloud People. Divergent Evolution of the Zapotec and Mixtec Civilizations*, New York, Academic Press Inc., 1983. p. 239.

¹⁵ "The Mixtec pictorial histories, and specifically the *res gestae* screenfolds, document the histories of the Mixtec royal families, explaining how they came to rule their respective polities and how this rule was passed down through subsequent generations." Elizabeth Hill Boone, *Stories in Red and Black*, Austin, The University of Texas Press, 2000. p. 87.

Bastones de Xipe y de Venus, ¹⁶ el Envoltorio Sagrado, ¹⁷ el Rollo de Papel y el instrumento para obtener el Fuego Nuevo. Dichos elementos forman parte de la construcción de la imagen real en los códices prehispánicos, pues a través de ellos se hace explícita la relación entre el rey y lo divino.

También se reconoce al señor por los espacios que frecuenta y por el mobiliario que ocupa. El pictograma palacio (Imagen 13) y la fórmula pictórica de equipal-petate (Imagen 14) (Imagen 15) contribuyen a reforzar en el observador la idea de majestad, puesto que sólo a los soberanos corresponde dicho asiento.

Explorar el recurso de la figura aislada

En las láminas de los códices mixtecos el rey no aparece nunca solo, en majestad, ocupando el centro de una lámina. La función de los códices es presentar la información de manera puntual, y en aras de ello la representación de los soberanos debe limitarse a sus características distintivas; aquéllas que lo sostienen como gobernante. Entre éstas

¹⁶ Los Bastones de Mando tuvieron siempre un papel muy importante en la historia mixteca, fueron símbolos de poder dinástico y autoridad; nunca faltan en los viajes, batallas e inclusive las bodas del soberano. Según mencionan Anders, Jansen y Pérez Jiménez, la importancia de los bastones como símbolos de autoridad es vigente hasta nuestros días, y acompañan al presidente municipal y a sus funcionarios durante sus actos oficiales. *Códice Zouche-Nuttall*, Introducción y explicación de Ferdinand Anders, Maarten Jansen y Gabina Aurora Pérez-Jiménez, México, Fondo de Cultura Económica, 1992. p. 86.

¹⁷ Este contenía en su interior una reliquia u otros objetos de valor religioso como símbolo y testimonio de una deidad o de un ancestro deificado. Es un objeto esencial del culto, y sirve para legitimar el poder de la dinastía. Dicen Anders, Jansen y Pérez-Jiménez: "El cronista tlaxcalteca Muñoz Camargo describe el contenido de tal envoltorio: ceniza y cabellos. Un Envoltorio semejante se aprecia en varios relieves mayas que conmemoran rituales dinásticos. Hoy día existen envoltorios para diversos objetivos (amuletos, medicina tradicional, llamar al espíritu). *Códice Nuttall*, *ibid.*, pp. 87-88.

figuran las actividades que lo vinculan con lo divino y que permiten que la gente lo identifique como el líder del señorío: la guerra (Imagen I-6), la ceremonia del Fuego Nuevo (Imagen I-7), la presentación de ofrendas ante un templo (Imagen I-8) o la ceremonia de perforación del *septum*. (Imagen I-9) Estas actividades del señor, exclusivas de los soberanos; así como su asociación con objetos de culto y palacios, cumplían sobradamente el objetivo de referirse a la figura real.

Existen algunos casos, sin embargo, en los cuales sí se representa a las figuras de la realeza sin interactuar con otros personajes y sin llevar a cabo una actividad determinada; estos casos son excepciones y por ello vale la pena señalarlos y preguntarse sobre ellos. Por ejemplo, en la representación del matrimonio del Señor 8 Viento - Águila con tres diferentes princesas mixtecas. (Imagen (10a y (10-b). Lo curioso en esta pintura es la manera cómo están presentadas la segunda y la tercera esposa del señor, así como sus hijos. El primer matrimonio, con la señora 10 Venado, Quechquémitl de Piel de Jaguar, se ha dibujado de la manera tradicional, con la representación de la ceremonia, la pareja sentada frente a frente. Pero no ocurre así con las otras dos mujeres, quienes están representadas solas, en otro tiempo y espacio (cada matrimonio tuvo lugar con un año de diferencia); únicamente se alude a ellas, pero para eso se les ha tenido que caracterizar. Lo mismo sucede con los hijos de las parejas, quienes en esta pintura no realizan actividad alguna.¹⁸ Estas

¹⁸ Otros ejemplos de soberanos aislados los encontramos en las lápidas funerarias que acompañan a los señores en su última morada. En éstas tenemos los primeros ejemplos de gobernantes zapotecos con sus tocados y sus armas dibujados en la piedra para

representaciones son una excepción dentro del universo de los códices mixtecos y no es fácil explicarse cuál es su razón de ser.

Sabemos, gracias a las referencias de algunos cronistas (por ejemplo Francisco Burgoa), que en las cortes mixtecas los códices se extendían sobre las paredes de palacio, y un narrador se ocupaba de dar vida a las imágenes con su relato: "El cronista se refiere al despliegue e instalación de los códices en los muros de los palacios para que sirvieran de apoyo a la declaración o canto realizado frente a las congregaciones de nobles." ¹⁹

Es muy probable que las representaciones aisladas de los soberanos - estas láminas que presentan a los príncipes uno tras de otro - podían serle útiles al narrador, puesto que le brindaban la posibilidad de referirse a un personaje antes de que éste interactuara con otros, participara en una batalla o contrajera matrimonio.

En estos casos se ve ya la intención de representar al soberano fuera de una narración. De ningún modo se trata de un retrato, especialmente si quisiéramos verlo como la contraparte de los retratos de corte; la comparación no es posible, ni pertinente. Sin embargo, sí podría consistir uno de los primeros intentos por parte de los tlacuilos de experimentar con figuras aisladas.

Lejos de las mixtecas, en el valle de México, encontramos también ejemplos de otros soberanos mesoamericanos que mandaron elaborar obras artísticas en las que figuraran ellos solos, en majestad, sin realizar

permanecer en la memoria. Para profundizar en ello ver: Joyce Marcus, "Stone Monuments and Tomb Murals of Monte Albán Ila" en: *The Cloud People, Op. Cit.*

otra actividad. En estos casos no se trata de imágenes dibujadas en un códice, sino de obras con mayor difusión: bajorrelieves hechos en piedra en las peñas de Chapultepec. Tanto el *Códice Durán*, como la *Crónica mexicana* nos cuentan la historia del *tlatoani* Moctezuma Ilhuicamina, quien, durante los últimos años de su mandato, estaba deseoso de dejar un testimonio de su persona y de su gobierno que sobreviviera al tiempo. (Imagen 1-11) Para ello le pide a su hermano Tlacaélel que mande llamar a los mejores talladores y canteros y comenta con él los planes de la obra que tiene en mente:

Justo será que quede memoria de vos y de mí, para lo cual tengo determinado que se labren dos estatuas, una mía y otra vuestra, dentro del cercado de Chapultepec, y que allí, en la piedra que mejor pareciere a los canteros, quedemos esculpidos para perpetua memoria, en premio de nuestros trabajos; para que viendo allí nuestra figura se acuerden nuestros hijos y nietos de nuestros grandes hechos y se esfuercen a imitarnos.²⁰

La idea de mandar esculpir una estatua en las peñas de Chapultepec tuvo muy buena acogida entre algunos de los *tlatoque* mexicas posteriores a los tiempos de Moctezuma Ilhuicamina. También Axayácatl, Ahuizotl y Moctezuma Xocoyotzin decidieron emplear este camino para permanecer en la memoria de los hombres.²¹

Los cronistas afirman que el rey Moctezuma Ilhuicamina no posó para estas obras, sino que se le mandó llamar una vez que los canteros

¹⁹ Francisco de Burgoa, *Palestra historial*, México, AGN, 1934. p. 22, en: Pablo Escalante Gonzalbo, *El trazo, el cuerpo y el gesto: los códices mesoamericanos y su transformación en el valle de México en el s. XVI*, México, Facultad de Filosofía y Letras, 1996. p. 22.

²⁰ Durán, *Op. Cit.*, p. 137.

²¹ Carmen Vázquez Mantecón, "Invitación a leer" en: *Boletín del Instituto de Investigaciones Históricas*, Número 33, septiembre-diciembre, 1991. p. 55.

habían finalizado el trabajo. Por lo tanto podría creerse que en estas imágenes se conserva la claridad y lo conciso de las representaciones pictográficas prehispánicas. Es difícil saber cuáles fueron las razones por las cuales los *tlatoque* decidieron dejar su imagen en la piedra. No contamos con testimonios de la época en la que fueron elaboradas. Sin embargo, en estas imágenes se ve la intención de representar al soberano fuera de una narración. Como se dijo anteriormente, no se trata ni puede verse a estas representaciones como "retratos" del soberano, especialmente si quisiéramos verlo como la contraparte de los retratos de corte. Sin embargo, sí podría consistir uno de los primeros intentos por parte de los artistas nahuas de experimentar con figuras aisladas. Estos casos son excepciones y por ello vale la pena señalarlos.

1.2 La imagen del rey en la España de los Austrias: el retrato de corte

It was this era that witnessed the revival and genuine renewal of the individualised, "au vif" depiction of privileged or highly esteemed persons, a genre largely neglected since classical antiquity [...] From the fifteenth century onwards, princes [...] sat for their portraits keeping themselves, quite literally, in the public eye.²²

¿Cuáles son los cambios que introdujeron los españoles en el medio artístico de la Nueva España? Se ha dicho mucho al respecto: volumen, profundidad, perspectiva, gradación de colores, nuevas proporciones para dibujar a la figura humana... y también se han hecho reflexiones más

²² Norbert Schneider, *The Art of Portrait*, Alemania, Taschen, 1994. p. 6.

profundas sobre las ideas que trae consigo un nuevo modelo y los pensamientos que atraviesan la mente del artista cuando tiene que aprender a copiarlo. Desde luego que no se limita a imitar, más bien con cada trazo aprende. Este capítulo está dedicado a la tradición artística de las cortes españolas; pero no para explicar cuáles son las influencias del renacimiento veneciano, o sus diferencias con el arte flamenco... sino para presentar al lector los conceptos que llegan, junto con estas pinturas, a América. En este caso, todos aquellos asociados con la imagen del poder.

El retrato de corte fue el género pictórico favorecido por los artistas de la casa de Austria para construir la imagen de la figura real. A lo largo del siglo XVI se desarrollaron las convenciones que éste debía tener para representar y transmitir el ideal de príncipe cristiano; y dichas convenciones eran estrictas. Porque desde luego, un retrato -aun dentro de una tradición pictórica de representaciones naturalistas- no se limita a presentar, puntualmente, las facciones de la persona. El espacio del retrato es un universo ordenado donde todos los elementos que se incluyen tienen una razón de ser. Podría decirse que dichos elementos hablan tanto del soberano como sus facciones mismas.

En el retrato de la casa de Austria se favorece la representación de las figuras de cuerpo completo o casi completo (hasta la mitad del muslo) (imagen (-12) El modelo se presenta de tamaño natural o mayor; de pie y con los ojos a un nivel más alto que los del espectador. Basta entrar a una sala con poca iluminación en donde esté colgado uno de estos imponentes cuadros para entender la fuerza que tiene una persona representada

según estos cánones. Se cuenta que frente a esta situación, los súbditos del rey tenían la obligación de presentar honores y reverencias al cuadro mismo, como si se tratase del rey; y no hacerlo constituía una ofensa grave.

En cuanto a las vestimentas que establece este género artístico, el rey jamás está representado con la ropa que utiliza todos los días (por lujosa que ésta fuese), sino con armadura, para enfatizar su poder militar, o bien con ricas vestimentas, como símbolo de alta condición. El espacio elegido para el retrato del rey es el interior de su palacio, frecuentemente la sala de trono. Alrededor de la figura, enmarcando la escena, suelen emplearse algunos de los siguientes motivos, o bien una combinación de ellos: sillas, ventanas (Imagen {-21}), cortinas de damasco color carmesí, o columnas clásicas.²³ (Imagen {-13}) Este repertorio visual quedó establecido en el siglo XVI y permaneció como formato de retrato de corte a lo largo de varios siglos.²⁴

Desde luego que este formato estaba reservado para la nobleza.²⁵ En el *Trattato dell'arte della pittura, scultura et architettura* de Giovanni Paolo Lomazzo, escrito en 1584, se decía que: "Junto a principes y gobernantes, sólo los sabios o los que habían aportado algo a la felicidad humana tenían derecho a ser retratados. Es decir que, según Lomazzo,

²³ Las características del retrato de corte fueron tomadas de dos libros distintos: Peter Burke, *La fabricación de Luis XIV*, Madrid, Editorial Nerea, 1995; y Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II, Madrid, Museo del Prado, 1990.

²⁴ Joanna Woodall, *Portraiture, Facing the Subject*, Manchester, Manchester University Press, 1997. p. 8.

²⁵ Aunque también estaba al alcance del nuevo grupo de comerciantes burgueses que contaban con el dinero para pagarlo.

sólo el poder político y la sabiduría intelectual eran dignos de ser recordados y tenidos como ejemplo a través del retrato." ²⁶

La imagen del rey creada por los artistas de la corte trascendió el ámbito privado del palacio a través de varios medios, por ejemplo: las apariciones del rey en público, las entradas triunfales, las exhibiciones de las pinturas de corte en los arcos triunfales y también los múltiples grabados que se hicieron de estas obras; así se creó una relación entre la representación de la familia real y la sociedad.

El caso del grabado es particularmente interesante para fines de este trabajo pues estas pequeñas imágenes de unos cuantos centímetros por lado tienen al menos dos características a su favor como difusoras. Por un lado, la multiplicidad: ofrecen la posibilidad de obtener una cantidad considerable de imágenes exactamente iguales a partir de un único soporte original. Y por el otro, la movilidad. Su tamaño tan accesible permite transportarlas fácilmente, lo cual no puede hacerse con un cuadro. Podría decirse que la imprenta brindó a la imagen oficial de la autoridad la oportunidad de circular a lo largo de todos los reinos asociados a la corona, incluyendo desde luego a la Nueva España:

Pronto dejaron de ser obras cuya misión principal tenía que ver con el autorreconocimiento de sus modelos y allegados, y se convirtieron en instrumentos para su conocimiento público; de manera que, en unos estados en los que cada vez tenía una mayor importancia la propaganda, se usaron para construir

²⁶ Fernando Checa, "El retrato del rey: la construcción de una imagen de la majestad en la casa de Austria durante el siglo XVI", en: *Carlos V, Retratos de familia*, edición de Fernando Checa, Miguel Falomir, Javier Portús, Madrid, Sociedad estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V - Aon Gil y Carvajal, 2000. p. 142.

una imagen pública de los gobernantes y difundirla universalmente.²⁷

1.3 Hacia el retrato. La incorporación del modelo en los códices coloniales

*El pintor y el escultor utilizan mucho el saber simbólico popular para identificar a un personaje como rey o mendigo, ángel o demonio, e introducen otros emblemas o "atributos" para distinguir a las personas, de forma que no haya dificultades para reconocer a Cristo o a Buda, la natividad o el rapto de Proserpina.*²⁸

Los primeros años de la colonia, tanto para los indígenas como para los españoles, fueron tiempos de conocer un nuevo mundo y de reorganizar el universo y la historia de cada uno en términos de lo que acababan de descubrir. Para los indígenas, éstos fueron momentos de rescatar y reescribir la historia mesoamericana y buscarle un nuevo lugar y un sentido. En la pintura de códices encontraron un medio muy propicio para hacerlo, ya que en ellos se combinó su propia iniciativa con la curiosidad de los españoles sobre ese pasado. El fruto de ambos intereses es el gran *corpus* de documentos pictográficos que se produjeron durante el primer siglo de vida colonial. Tanto los indígenas como los españoles se valieron de este ejercicio para hallar asideros que permitieran incorporar este nuevo reino al imperio español y a la historia universal. En estos manuscritos se reúnen elementos tanto en lo correspondiente a lo pictórico, como en el plano ideológico, pues no sólo se están combinando

²⁷ Javier Portús, "Soy tu hechura" Un ensayo sobre las fronteras del retrato cortesano en España", en: Carlos V. *Retratos de familia. Ibid.*, p. 181.

²⁸ E.H. Gombrich, *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*, versión española de: Alfonso López Lago y Remigio Gómez Díaz, Madrid, Alianza Editorial, 1987. p. 86.

dos tradiciones artísticas distintas, también se está generando, a través de las imágenes, un discurso sobre el poder y la autoridad.

Los modelos para representar al antiguo *tlatoani* provienen, como hemos visto, de diversos tipos de fuentes: los manuscritos prehispánicos que sobrevivieron a la conquista, algunas esculturas y relieves prehispánicos y los grabados europeos que trajeron consigo los españoles:

han salido grandes pintores después que vinieron las muestras e imágenes de Flandes y de Italia que los españoles han traído, de las cuales han venido a esta tierra muy ricas piezas.²⁹

Además del grabado, la imagen regia llegó a la Nueva España por otros caminos. Un caso muy ilustrativo de difusión de la figura del rey son las pinturas que decoraron las columnas del Túmulo Imperial.

Tras la muerte del Emperador Carlos V, en 1558, el virrey don Luis de Velasco le encargó al arquitecto y Maestro mayor de las obras de México, Claudio de Arciniega, que levantara un túmulo funerario para llevar a cabo las exequias del monarca en la Nueva España. Al mismo tiempo, se encargó a varios pintores que se ocuparan de las obras que decorarían el monumento:

Entre tanto que la arquitectura del Túmulo se proseguía, porque las figuras y escudos de armas imperiales y reales y otras pinturas que se habían de poner en las paredes viniesen a tiempo cuando el Túmulo estuviese acabado, dióse orden que en toda la comarca de México se pintasen gran cantidad de

²⁹ Motolinía, *Historia de los indios de la Nueva España*, México, Editorial Porrúa, 1995. Tratado Tercero, Capítulo Trece, p. 172.

escudos imperiales y reales y otras muchas historias y figuras [...] ³⁰

Cada una de estas pinturas fue minuciosamente descrita por Cervantes de Salazar en su obra sobre el Túmulo Imperial; y gracias a sus observaciones podemos hacernos una buena idea de la gran cantidad de imágenes que se presentaron del difunto emperador: con la Fe tomándole de la mano, con los Nueve de la Fama rindiéndole homenaje, con los emperadores Moctezuma y Atahualpa... Por lo tanto, la influencia de estas pinturas como modelos para las imágenes de los códices coloniales es muy valiosa; después de todo estuvieron al alcance de un importante número de indígenas. Cervantes de Salazar cuenta en su obra sobre la gente que asistió todos los días al sitio donde se erigia el túmulo para ver sus progresos: "Hubo muchos curiosos que aficionados a la grandeza y majestad de su principio, cada día iban a verle hasta que se acabó." ³¹

La imagen del rey, entonces, se difundió entre los pintores de códices, lo cual dio lugar a una serie de interesantes representaciones.

En muchos casos, en muchos códices, se mantuvo el uso del pictograma prehispánico para representar al señor, tal es el caso del *Códice Mendoza* (Imagen I-14), el *Telleriano Remensis* (Imagen I-15) o el *Mexicanus* (Imagen I-16); particularmente para señalar el comienzo de un reinado dentro de una periodización de la historia indígena. Sin embargo, otros artistas encontraron en los grabados europeos nuevos modelos e

³⁰ Francisco Cervantes de Salazar, *México en 1554 y Túmulo imperial*, México, Editorial Porrúa, 1963. p. 184.

³¹ *Ibid.*, p. 185.

ideas para representar a los antiguos *tlatoque*. Estas imágenes les permitieron conocer al rey europeo y familiarizarse con otra manera de construir la majestad de un personaje en una pintura.

En el presente trabajo nos ocuparemos, como se dijo anteriormente, de dos códices elaborados durante la colonia: el *Manuscrito Tovar* y la *Historia de las indias de la Nueva España e islas de la tierra firme* de Fray Diego Durán. Los pintores de ambos manuscritos habían observado, sin duda, múltiples grabados de reyes representados con el cuidado del retrato de corte, y se valieron de esta fórmula para mostrar a los españoles un *tlatoani* dignificado con símbolos de poder europeo. Si bien es verdad que los soberanos indígenas ya no estaban presentes para posar, también es cierto que la fuerza del retrato de corte no reside exclusivamente en presentar, rasgo a rasgo, la fisonomía de un gobernante. Los límites del retrato son muy ambiguos:

Es muy difícil encontrar en la cultura figurativa cortesana del siglo XVI algo a lo que pudiéramos llamar "retratos puros", en los que el representado exponga únicamente sus propios rasgos faciales. En la mayor parte de los casos aparecen acompañados por elementos del vestuario, insignias, entornos arquitectónicos, [...] que nos están describiendo el lugar concreto que ocupaban en la sociedad y las relaciones de dependencia que establecían entre otros seres y estamentos. ³²

La imagen de poder que transmite este tipo de obras, entonces, proviene del formato: el entorno, el cuerpo del rey, sus vestimentas y los símbolos políticos y religiosos que le acompañan. Hay que recordar en

todo momento que estos formatos fueron creados para distinguir a los personajes de alta jerarquía del resto de la gente. Por ello es llamativo y sugerente el hecho de que los tlacuilos adoptaran algunos recursos de ese modelo para representar al *tlatoani*.

Entre las imágenes creadas se encuentra una pintura de Moctezuma Xocoyotzin proveniente del *Manuscrito Tovar*. (Imagen I-17) Al observarla junto con un cuadro del duque Francesco Maria della Rovere hecho por Tiziano (Imagen I-18), queda claro el uso por parte del tlacuilo de algunas de las convenciones propias del retrato de corte.

En ambas imágenes tenemos un modelo representado de pie, de cuerpo completo, formato reservado para reyes y nobles. Los dos personajes se encuentran en un entorno que, dentro del contexto cultural de cada uno, se reconoce como real. Della Rovere se encuentra en el interior de su palacio, frente a una elevada mesa recubierta de paños color carmesí en donde se vislumbra el yelmo de su armadura. Moctezuma Xocoyotzin, por su parte, se encuentra de pie no sobre el suelo, sino sobre el petate real, que ha dejado de estar simplemente sugerido (como en el pictograma prehispánico) (Imagen I-4) y ahora se extiende sobre el suelo para brindar sostén al rey y a su equipal. Este equipal conserva su forma, pero su respaldo ha aumentado de tamaño y ahora hace las veces de trono, sin abandonar la textura sugerida de la fibra de que está compuesto; así se

³² Javier Portús, "El retrato cortesano en la época de los primeros Austrias", en: *El linaje del emperador*, Extremadura, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000. p. 25.

conserva la fórmula prehispánica propia para representar el asiento de los antiguos señores.

En cuanto a las vestimentas de cada uno, ambas siguen un código. Della Rovere lleva una armadura de metal resplandeciente y de elegante diseño, como muestra de fuerza y habilidad en la guerra; mientras que el *tlatoani* porta la tilma real azul, propia de los gobernantes prehispánicos, anudada sobre el hombro. Corona su cabeza la diadema preciosa de turquesas o *xiuhuitzilli*. Aquí se encuentra quizás una de las diferencias más significativas entre ambas figuras: Moctezuma cumple con los requisitos del retrato de corte en cuanto a las vestimentas reales, pero no lleva sobre sí un traje de guerra, o un tocado que haga alusión a su condición de guerrero. Esto lo muestra distinguido, pero no feroz; cabeza del reino ciertamente, pero no del ejército. Esta ausencia llama mucho la atención, y sobre ella se hará hincapié en un capítulo posterior.

La caracterización de ambas figuras responde, evidentemente, a la cultura de cada uno de ellos. Coinciden en el hecho de que los atributos de poder de uno y de otro son exclusivos de las altas jerarquías. No son pocos los símbolos de poder prehispánicos que sobreviven en esta pintura de Moctezuma: gruesos adornos de oro, rematados con plumas de águila y de quetzal, decoran sus pantorrillas, lleva sandalias, en su brazo derecho sostiene una curiosa lanza, semejante a una fisga de pesca,³³ y en el izquierdo lleva un extraño y elaborado adorno de oro, bordados y plumas

³³ Ver el trabajo de Pablo Escalante, Maité Málaga y Ana Pulido titulado: "El soberano y su palacio. Los indios frente a la pintura de historia y el retrato de corte en el siglo XVI

de águila y quetzal. Moctezuma conserva, además, su sobrenombre, claramente indicado por la diadema de turquesas que flota sobre su equipal. Della Rovere, por su parte, sostiene con el brazo derecho una bengala, y junto a su brazo izquierdo podemos observar la empuñadura de una gruesa espada.

Desde luego es imposible que el tlacuilo que realizó la pintura del *Manuscrito Tovar* hubiese visto alguna vez el cuadro pintado por Tiziano; pero probablemente tenía a la mano un grabado de fabricación europea con un modelo similar. (Imagen 1-19) El parecido físico en la colocación de cuerpo de Della Rovere y Moctezuma Xocoyotzin es demasiado evidente como para atribuirlo a la casualidad, véase la cabeza, el bigote y la barba de los dos personajes, así como el brazo derecho de cada uno de ellos, sujetando respectivamente la bengala y la fisga. Además, ya hemos visto que los monarcas europeos buscaban que su imagen trascendiera el espacio de las cortes, y que se valieron de la invención de la imprenta y del grabado para difundir su imagen a un mayor número de personas:

fueron plenamente conscientes del valor que para la difusión de sus intereses políticos y dinásticos podrían tener las estampas, y no es por ello de extrañar que se sirvieran de ellas como medio de propaganda y persuasión para ensalzar los valores de una dinastía.³⁴

Si algo nos indica la imagen de Moctezuma Xocoyotzin hecha por el tlacuilo del *Manuscrito Tovar* es que no se trata de un rey condenado, o al

mexicano" que fue presentado en el XXV Coloquio Internacional de Historia del Arte "Francisco de la Maza" La imagen política. (Sin publicar).

³⁴ José Manuel Matilla, "El grabado y la casa de Austria", en: *El linaje del emperador*, Op. Cit., p. 79.

que se desee dejar en el olvido. El uso de un modelo propio para representar a los reyes acerca a Moctezuma a una historia de monarcas europeos.

La ventana y el tlatoani

En los manuscritos indígenas del siglo XVI se incorporaron también varios recursos pictóricos para la representación del palacio de los gobernantes, uno de ellos es el uso de la ventana.

En la obra de Fray Diego Durán hay una pintura del gobernante indígena Chimalpopoca que muestra al *tlatoani* en el interior de su palacio, de pie y con la mano apoyada delicadamente en el alféizar de la ventana. (Imagen 1-20) Muchas cosas se sugieren con el recurso de la ventana. En principio, el pintor del código ha creado un espacio interior para el soberano. Los códices prehispánicos, conforme a las reglas de su sistema pictográfico, se limitaban a presentar al gobernante junto al pictograma palacio. No era necesario que el tamaño de uno se ajustara al tamaño del otro, bastaba con sugerir una relación conceptual entre ellos. En esta pintura del Durán, sin embargo, el *tlatoani* ha entrado a su palacio. Por otro lado, el tlacuilo ha empleado la ventana para indicar la separación entre el interior y el exterior. Y además, ha indicado explícitamente que el soberano se encuentra adentro, siguiendo un modelo proveniente de las cortes europeas. Véase la semejanza entre la imagen del código y la

pintura del Archiduque Wenzel de Austria hecha por Sánchez Coello en 1574. (Imagen 1-21)

La función de la ventana en los retratos cortesanos del siglo XVI ha sido estudiada por varios historiadores del arte. Victor Stoichita nos indica que, en el Renacimiento, la ventana era una alusión al concepto: exterior - interior; es decir, la manera a través de la cual el hombre culto separa explícitamente la naturaleza agreste de un espacio cortés y civilizado: "En esta tradición, la imagen de la naturaleza (o mejor dicho, la naturaleza traducida a imagen) supone la existencia de un espacio de cultura, es decir, de civilización a partir del cual se contempla un exterior [...] Es el rectángulo de la ventana lo que transforma el exterior en paisaje."³⁵

Al incluir en las imágenes del *Códice Florentino* (Imagen 1-22) y del *Códice Durán* una ventana, se está aludiendo a la separación que hace el hombre culto y cortesano del exterior y el interior. Se presenta el palacio del *tlatoani* como un espacio que desliga al salvaje del hombre civilizado, lo cual es sumamente interesante. Al representar al monarca prehispánico dentro de palacio y con el recurso de la ventana - como sus contrapartes europeas - los tlacuilos expresan su punto de vista sobre estos hombres a quienes no conocieron. Presentan a un monarca que pertenece a un espacio cortesano y que gobierna desde un espacio interior.

La creación de un espacio interior para separar claramente lo agreste de lo civilizado es un recurso que emplearon también los pintores

del *Mapa Quinatzin* (imagen I-23) Este mapa - en sus tres páginas de papel amate- cuenta la historia, el desarrollo del pueblo texcocano. En la primera lámina se hace referencia a su pasado chichimeca, representado en una amplia pradera donde un grupo de gente sin nombre se dedica a la caza, disfruta de una fogata, entierra a los muertos libremente entre la maleza y tiene por casa una pequeña cueva. Conforme se avanza en la lectura del *Mapa Quinatzin*, sin embargo, se advierte un cambio gradual en las actividades y en el vestir de los personajes. Este cambio está estrechamente relacionado con el aprendizaje y la adopción de las costumbres toltecas.³⁶ El punto culminante de este proceso se encuentra en la tercera y última lámina, donde está representado un modelo ideal de palacio para los gobernantes de Texcoco. En este palacio hay diversos espacios: un salón para recibir, cuartos y pasillos laterales, un patio central para los nobles y un *tecpan* principal con equipales y petates en donde se sitúa a los soberanos Nezahualcoyotl y Nezahualpilli. El palacio está relacionado a su vez con la fundación de un *altepetl*,³⁷ y por consiguiente, a un estilo de vida política más elaborado y reglamentado. La cabeza de este *altepetl* y de este sistema tan bien organizado es el *tlatoni*, quien es figura principal, a su vez, del palacio.

³⁵ Victor Stoichita, *La invención del cuadro: arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*, Barcelona, Serbal, 2000. p. 44.

³⁶ Esta separación entre lo refinado y lo salvaje tiene una larga tradición en la historia mexicana. Este grupo siempre se declaró heredero de la cultura tolteca y así se desligó, en la medida de lo posible, de sus antecesores chichimecas. Dice Susan Gillespie: "Ya se ha dicho que los culhuas-toltecas, como civilizados, agricultores, habitantes de ciudades e indígenas del valle de México, funcionan en las historias mexicas en oposición con los mexicas-chichimecas, que son bárbaros, cazadores, nómadas y forasteros." Susan Gillespie, *Los reyes aztecas*, México, Siglo XXI, 1999. p. 66.

³⁷ Elizabeth H. Boone, *Stones in Red and Black, Op. Cit.*, p. 191.

Las imágenes creadas por los indígenas en el siglo XVI fueron centrales en discusiones posteriores sobre el indio americano,³⁸ y a nosotros nos hablan sobre la opinión que tenían los artistas coloniales sobre el monarca indígena. Éste es un buen ejemplo sobre la importancia que tienen las imágenes como fuentes históricas. En las pinturas se coloca al soberano indígena dentro de un espacio de corte y se le atribuyen los elementos propios del retrato de los reyes. Así parece sugerirse que los tlacuilos no condenan a los antiguos indígenas, ni los consideran bárbaros; por el contrario, los asocian con las cualidades propias de un príncipe cristiano, mismas que han estudiado a través de las enseñanzas de los españoles.

Un modelo posible.

Ha sido siempre difícil de saber cuáles fueron las obras y los grabados cuyos formatos aprovecharon los tlacuilos para elaborar éstos y otros manuscritos coloniales (ya sea parte de ellos o el códice en su totalidad). En un estudio hecho por Donald Robertson sobre la estructura del *Códice Florentino* de Fray Bernardino de Sahagún, el historiador encontró un paralelo entre esta obra y la enciclopedia medieval, *De Proprietatibus Rerum* de Bartolomeo Angélico. Descubrió que tanto los

³⁸ Carlos de Sigüenza y Góngora, en su *Teatro de las virtudes políticas*, procuró presentar a la historia antigua mexicana como digna de alabanza y equivalente a las civilizaciones antiguas del mundo occidental. Una parte central de su discurso fueron las imágenes de los soberanos prehispánicos creadas en el siglo XVI. Ver: Sigmund Jádmár Méndez, "Ingenio y construcción alegórica" en: *Carlos de Sigüenza y Góngora: Homenaje*, coordinación Alicia Mayer, México, UNAM - IIH, 2000. p. 56.

temas, como el orden en el que aparecen, es muy similar en ambas obras.³⁹ También comparó los grabados provenientes de una edición hecha en 1529 en Toledo de *De Proprietatibus Rerum* con algunas imágenes del *Códice Florentino* y el parecido formal entre ellas le permitió establecer de manera más clara la relación. Betty Ann Brown, por su parte, encontró que para la elaboración de ciertas láminas del *Calendario Tovar* y del *Códice Durán* es posible que se haya empleado un *Libro de Horas*.⁴⁰ La similitud en la composición de las pinturas de ambas permite establecer un paralelo, aunque es difícil saberlo con certeza.

Encontrar el grabado que fue la base de otra pintura no es en general una tarea sencilla. Sin embargo, en algunos casos sí ha sido posible determinar cuál es el libro europeo que sirvió como modelo para las imágenes de algún códice. Tal es el caso del estudio hecho por Pablo Escalante sobre el libro XI del *Códice Florentino* y el *Hortus Sanitatis, quatuor libris* del médico alemán Johan von Cube.⁴¹ Varios de los textos de dicho libro están basados en relatos tradicionales presentes en la obra de von Cube. También la estructura del capítulo guarda una estrecha relación con este texto (presenta a los distintos tipos de animales en el mismo orden: primero los terrestres, luego las aves y después los acuáticos). Pero el parecido más claro entre ambos libros son las imágenes de estos animales: el modelo compositivo, los recursos, la

³⁹ Robertson, *Op. Cit.*, p. 169-170.

⁴⁰ Betty Ann Brown: "Early Colonial Representations of the Aztec Monthly Calendar" en: Alana Cordy-Collins, ed.: *Pre-Columbian Art History. Selected Readings*, Palo Alto California, Peek Publications, 1982. pp. 169-191.

⁴¹ Pablo Escalante Gonzalbo "Los animales del *Códice Florentino* en el espejo de la tradición occidental" en: *Arqueología Mexicana*, vol. VI, núm. 36, 1999. pp. 52-59.

organización ayudan a observar la influencia de un modelo. En este caso podemos hablar de algo más que un parecido.

En el caso de los dos códices que ocupan el centro de atención de este trabajo **no** es posible identificar un modelo o una obra concreta. Quizá lo más lejos que podamos llegar es a reconocer un parecido en la forma y en la composición de algunas de las pinturas y plantear la posibilidad de que exista una relación entre ellas. Es decir, tanto el *Códice Durán* como el *Manuscrito Tovar* dedican una de sus secciones a la cuidadosa presentación de los *tlatoque* mexicas. En dicho apartado se habla, como si se tratase de una biografía, sobre los sucesos más destacados que tuvieron lugar durante el reinado de cada uno. Acompaña a esta presentación una pintura del señor. Estas pinturas tienen un formato particular. En el *Manuscrito Tovar* se dedica una lámina a cada personaje, éste ocupa el centro de la composición, se encuentra de pie, junto a su trono y cumple con la caracterización propia del retrato de corte. (Imágenes I-24 y I-25) En la obra del dominico no hay láminas dedicadas exclusivamente a la pintura del *tlatoani* (las imágenes son viñetas rodeadas de texto) pero sí se advierte una intención de presentar al soberano de manera individual, y de referirse a su imagen y a su reinado en un libro.

Existe un tipo de libros llamados "libros de retratos" que fue diseñado por los Austrias en Europa. En estos libros encontramos una sucesión de biografías y retratos de todos los reyes que fueron miembros de la Orden del Toisón de Oro. (Imagen I-26) (Imagen I-27) Hay un ejemplar en la Biblioteca

del Instituto Valencia de Don Juan y la edición se fecha en Brujas en 1537; en este libro:

El emperador se retrata de cuerpo entero, con el traje de ceremonial de la orden, el collar del Toisón, enmarcado en una elegante construcción renacentista [...] la figura dominante de Carlos V, su disposición, gesto y actitud, así como el hecho de tratarse de una imagen de cuerpo entero, confieren una idea de *maiestas* que es ya plenamente renacentista. ⁴²

Hay, asimismo, en la Biblioteca Nacional de Austria, un pequeño libro llamado *Livre de l'ordre du Thoison d'Or* en donde se encuentran retratados dichos soberanos, desde Felipe el Bueno hasta Felipe II. ⁴³

Es posible que un libro similar haya servido como modelo para la elaboración de algunas láminas del *Códice Durán* y del *Manuscrito Tovar*, aunque no podamos determinar la fuente exacta. Dos son las razones por las cuáles podría sugerirse la posibilidad: La primera de ellas es el parecido formal de las composiciones:

Es sugerente la semejanza que hay entre una imagen de Carlos V en el libro de estatutos del Toisón de Oro (Imagen I-27) y la pintura de la coronación de Moctezuma Ilhuicamina proveniente de la *Historia...* de Durán. (Imagen I-28) Ambos personajes se encuentran de pie, de frente, ocupando el centro de la composición. Los dos soberanos se encuentran dentro de su palacio, alejados del exterior. También llama mucho la atención el recurso que emplearon los pintores para enmarcar la escena:

⁴² Fernando Checa, *Carlos V. La imagen del poder en el Renacimiento*, Madrid, Ediciones El Viso, 1999. p. 70.

⁴³ *Ibid.*, Checa, p. 69.

utilizaron dos columnas y del mismo estilo, abalaustradas platerescas; las dos con decoración de hojarasca y con un querubín.⁴⁴

Además del parecido formal en ambas composiciones, también es necesario resaltar que ambas obras forman parte de un libro mayor en el que se encuentra una genealogía de reyes, con imagen y un recuento de los hechos más importantes de su reinado.

A través de las efigies de sus antepasados, reconocemos al modelo como miembro de un linaje. Por otro lado, el "libro de retratos" no sólo tiene un carácter genealógico, sino también histórico; y de hecho la sucesión de biografías fue uno de los principales métodos de construcción histórica durante los primeros siglos de la Edad Moderna.⁴⁵

Estos manuscritos -los libros de retratos y la sección histórica de Tovar y Durán- coinciden, entonces, en dos puntos: el tema y la composición pictórica. Se trata de la presentación -en texto e imagen- de una serie de soberanos del mismo señorío unidos por un linaje y una historia. Y en algunas de las pinturas los artistas resuelven la composición utilizando recursos pictóricos similares. A través de estas coincidencias no se puede determinar cuál es la obra precisa que sirvió de modelo a los tlacuilos que elaboraron la *Historia...* de Durán; sin embargo es preciso señalar las semejanzas formales que guarda con el formato del libro de retratos, pues quizá ello permita, en un momento dado, encontrar el modelo.

⁴⁴ Para un estudio más completo sobre el estilo plateresco ver: Luis Mc. Gregor, *El plateresco en México*, México, Editorial Porrúa, 1954. Y también: Antonio Toussaint, *El plateresco en la Nueva España*, México, Artes de México, 1971.

⁴⁵ Javier Portús, *Op. Cit.*, p. 17.

No sería la primera vez que se elabora un libro de retratos de gobernantes en una cultura no europea. El visir turco, Sokollu Mehmed Pachá (1565-1579) "fue determinante en la producción de un álbum real de retratos de sultanes para los que buscó la semejanza de pinturas al óleo en Venecia."⁴⁶ Dicho visir tenía la intención de hacer circular entre las cortes europeas la representación de los admirados sultanes turcos en un libro de retratos, de manera tal que consiguiesen despertar admiración en ese ámbito también. Para ello eligió emplear los atributos de poder que los europeos podían reconocer y un modelo similar para presentarlos.

Conclusiones

*It does not mean simply the mimicking of Michelangelo by native artists [...] it is in fact, the history of colonization.*⁴⁷

En las representaciones coloniales de los *tlatoque* se busca que el observador reconozca en ellos una serie de cualidades propias de un soberano de la casa de Austria, es decir, de un príncipe civilizado y digno de admiración. Estas pinturas parecen indicar que no existe una condena por parte de los tlacuiles hacia la historia indígena antigua. Presentan, por el contrario, a un rey que siempre se distinguió en su reino, y cuyas virtudes parecen ser compatibles con las del imperio del que entró a formar parte. Al emplear algunas de las convenciones del retrato de corte

⁴⁶ Güllü Necipoglu: "Solimán el magnífico y la representación del poder: la rivalidad entre los otomanos, los Habsburgo y el papado" en: *Carlos V, las armas y las letras*, Granada, Sociedad estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, Granada, Universidad de Granada-Fundación ICO, 2000. p. 64.

⁴⁷ Cummins, *Op. Cit.*, p. 74.

europeo, los indígenas parecen decidir no bajar de rango a sus antiguos gobernantes.

En el texto, en las palabras de los cronistas, encontramos opiniones que refuerzan la realidad presentada por las imágenes. Los frailes dedican largos capítulos de sus obras a recapitular las cualidades de buen gobierno que poseían algunas de las culturas mesoamericanas. Reconocen tanto en las ciudades, como en la organización del imperio, y en los hombres que lo rigen un esfuerzo e inteligencia ejemplar. Y de estas cualidades se valen para presentarle a los europeos un panorama favorecedor sobre el mundo mesoamericano.

Quizá uno de los estudios más ricos y mejor organizados sobre el tema es la *Monarquía indiana* del franciscano Juan de Torquemada. En su obra se refiere con mucho detalle a los pueblos indígenas, sus costumbres y la manera que tenían de gobernarse. Es particularmente interesante, para fines de este trabajo, el libro undécimo: *De los veinte y un rituales y Monarquía indiana*; pues en él hace un estudio sobre las razones por las cuales los pueblos deben vivir en repúblicas, la importancia que tiene el Príncipe dentro de este orden político y el mérito que tienen los indígenas por haber constituido un régimen tan perfecto. Dice Torquemada:

Siendo una de las condiciones de las Leyes vivir en pueblos y repúblicas formadas, claro consta que estas naciones indianas las tuvieron como las demás gentes del mundo [...] De esta pacífica y sosegada vivienda se sigue creer que tuvieron leyes y no leyes como quiera, sino aquellas que son necesarias para esta sosegada y pacífica conservación, y Príncipe o Príncipes por cuyas manos recibieron las dichas leyes. ⁴⁸

⁴⁸ Fray Juan de Torquemada, *Monarquía indiana*, México, Editorial Porrúa, 1986. p. 314.

El gobernante, dentro de este orden necesario, tiene un papel fundamental, es la cabeza que sostiene el cuerpo. Torquemada cita a Demóstenes para afirmar que sin ésta figura de autoridad la República caerá en la profunda muerte de la confusión y acabamiento.⁴⁹ Y busca incluir a los antiguos *tlatoque* dentro del orden que se conoce en Europa haciendo énfasis en las dotes de buen gobierno:

Pues no se les niegue, ni quite a los reyes de esta Isla, lo que la Sagrada Escritura dice y atribuye a todos los del mundo, que pues se hallaron aquellos pueblos tan numerosos de gentes y tan bien regidos y gobernados y tan domésticos y obedientes, será razón que se atribuya al buen gobierno de estos señores y a su cuidado y solicitud.⁵⁰

Podemos decir que la búsqueda de empatía y el énfasis en las similitudes entre un príncipe europeo y uno mesoamericano es un recurso muy común empleado por los frailes en sus obras. Lo hace Torquemada al hablar de la organización política mexicana y lo hace también Fray Bernardino de Sahagún al decir que: "[...] los mexicanos edificaron la ciudad de México: que es otra Venecia, y ellos en saber y en pollicia, son otros venecianos."⁵¹ El objetivo de este trabajo es estudiar si esta búsqueda de afinidades se da también en las imágenes pintadas por los indígenas en los códices.

Esta búsqueda de elementos comunes es frecuente. Hay ejemplos en la historia del arte de soberanos o artistas no occidentales que emplean ciertos símbolos de poder europeo en sus obras para comunicarse con

⁴⁹ *Ibid.*, p. 310.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 334.

occidente. Por ejemplo, el sultán turco, Solimán el Magnífico (1520-1526) y su visir Ibrahim Pashá solicitaban a los artistas venecianos que fabricaran para su corte: cascos, sillas de montar, un cetro, adornos y hasta un trono.⁵² Entre otras extravagancias, el sultán pidió que se le hiciera un tocado, un espectacular casco dorado, compuesto por cuatro coronas que dio mucho de qué hablar.⁵³ (Imagen I-29) Este casco tenía la misma forma que una tiara papal ⁵⁴ (Imagen I-30) y estaba igualmente enjoyada, pero añade a las tres coronas tradicionales una cuarta, que alude a los territorios dominados por Solimán. Esta cuarta corona constituye una declaración de supremacía sobre el poder del papa y del emperador.⁵⁵

Desde luego que éste no es el caso en la Nueva España, ni en las pinturas que nos ocupan, ya que éstas no son un franco desafío a la autoridad española. El parecido en ambos casos radica en el empleo de un lenguaje pictórico particular para comunicar ideas de poder y magnificencia; y en el deseo de presentar a una civilización no europea como digna de admiración frente al público europeo.

En el mundo indígena, después de todo, no hubo algo equivalente a lo que pudiéramos llamar retrato. La función de los códices prehispánicos

⁵¹ Fray Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de Nueva España*, México, Sepan Cuantos, 1999, p. 2.

⁵² Gülru Necipoglu, *Op. Cit.*, p. 47.

⁵³ El grabado que conocemos de este casco fue hecho en 1535 por Agostino Veneziano. *Ibid.*, p. 54.

⁵⁴ La tiara está compuesta por tres diademas reales; cada una de ellas representa el poder que tiene el papa sobre un ámbito determinado: el poder divino sobre el cielo, la tierra y los infiernos. Santiago Sebastián, *Emblemática e historia del arte*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1995, p. 211.

⁵⁵ Gülru Necipoglu, *Op. Cit.*, p. 52.

era presentar la información de un señorío de manera clara y precisa, no hacer una reproducción naturalista o individual de los rasgos de los personajes que aparecen en ellos. Una adecuada caracterización de las figuras, como hemos visto, suple la ausencia de un rostro identificable. La prioridad del tlacuilo era dejar un testimonio sobre las historias, las actividades y las genealogías, no sobre las facciones. En el retrato de corte, por el contrario, la fuerza reside no sólo en los elementos relacionados con el poder que aparecen el cuadro, también en el parecido físico del modelo a su pintura. Los soberanos pasaban largas horas de su vida sentados frente al artista, posando para un cuadro pues estaban conscientes de la importancia que tenía la creación y la distribución de esta imagen.

Las pinturas de los códices de Durán y Tovar están a medio camino entre la pictografía y el retrato de corte. Los pintores no hacen una presentación puntual del rostro del *tlatoani*, pero sí se alejan de la figura humana rígida y con poca variación que aparece en los códices prehispánicos. Y sobre todo, incorporan un formato de retrato que estaba reservado a los reyes y a las figuras distinguidas en Europa.

Otras opciones con las que contaba el tlacuilo, cuyo uso era muy frecuente, era representar al soberano con un pictograma sencillo, sentado en su equipal y con los brazos y las manos ocultas bajo la tilma. Inclusive pudo haber optado por crear una imagen poco favorecedora, o por señalar la existencia de los *tlatoque* sólo a través de sus glifos onomásticos. Esto se hizo en otros manuscritos. Las pinturas que nosotros estudiamos, sin

embargo, tienen otro tinte; mezclan los elementos prehispánicos con un formato compositivo propio de los reyes europeos.

Muy probablemente esto se encuentre relacionado -tal y como ya hemos expresado- con el deseo que tenían tanto los frailes, como los indígenas, de buscarle un sitio a la cultura indígena dentro de la historia universal.

2. El lenguaje corporal del soberano en los códices coloniales.

Inquirir el sentido de una representación figurativa [...] es necesariamente interpretarla desde los códigos gestuales y fisiognómicos que dicen lo que mudamente dice la imagen, la figura.⁵⁶

En el ámbito del retrato y la representación del soberano hay una serie de objetos de poder muy bien identificados a través de los cuáles se puede distinguir a la figura del rey de las personas del común, tales como la corona o el manto real. Pero contamos con otra clave, otra llave maestra que ayuda a los artistas y a los miembros de las elites gobernantes españolas y prehispánicas a marcar una diferencia importante entre el señor y sus súbditos: la manera de representar el cuerpo del rey.

Existe un lenguaje corporal de majestad dentro de las tradiciones pictóricas que ocupan a este estudio. Este lenguaje, al igual que el trono o el *xihuitzoli*, sólo puede ser asociado con el soberano. Tanto en los códices prehispánicos, como en los grabados europeos, se ha creado un código particular para representar el cuerpo y en estas representaciones encontramos una serie de posturas y ademanes que transmiten un mensaje de poder.

Cuando en el virreinato los tlacuilos tuvieron ante sí la tarea de crear una imagen de majestad de los soberanos indígenas, tuvieron también que elaborar un cuerpo, elegir un lenguaje corporal que denotara majestad. El repertorio con el que contaban para hacerlo era bastante

⁵⁶ Fernando R. De la Flor, *La península metafísica*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999, p. 310.

amplio. Tenían entre sus manos algunos manuscritos anteriores a la colonia, y también grabados de reyes provenientes de las cortes europeas. Ambas culturas reconocían el valor expresivo del cuerpo.

Uno de los objetivos de este capítulo es hacer una revisión de las posturas y de los ademanes que cada cultura utiliza en sus obras para enaltecer a la figura real. Y el segundo objetivo, el más difícil e interesante de todos, es explicar por qué los artistas del *Manuscrito Tovar* y del *Códice Durán* eligen una cierta forma de representar el cuerpo de los tlatoque mexicas.

Para ello es necesario adentrarse en su muy particular manera de concebir y acomodar al cuerpo humano en las pinturas. De nuevo lo que es necesario sacar a la luz y estudiar concienzudamente son las ideas, los mensajes que se ocultan detrás de una postura o de un gesto particular.

2.1 El lenguaje corporal del soberano prehispánico.

Las representaciones del cuerpo en los códices mesoamericanos están, como ya hemos visto, ceñidas a estereotipos. No se trata de cuerpos anatómicamente proporcionados: las extremidades y la cabeza son mucho más grandes que el tronco, al igual que los pies y las manos.⁵⁷ Sin embargo, la colocación de este cuerpo y su gestualidad constituyen un mapa rico que explorar, un recurso muy útil para transmitir al observador información adicional sobre la escena y los personajes.

⁵⁷ Escalante, *Op. Cit.*, 1998., p. 18.

Dentro de las láminas de los códices hay un amplio repertorio de posturas y ademanes que ya han sido estudiados y bien identificados. Éstos ayudan al lector a comprender mejor la escena en cuestión, pues, en algunos casos, proporcionan información adicional sobre el contexto de la situación que los pintores eligieron para dibujar. Entre ellos figuran los ademanes de tristeza, combate, sumisión, saludo, repudio... mismos que han sido estudiados a profundidad por Pablo Escalante en su tesis doctoral.⁵⁸

Dentro de esta gama de posturas y ademanes, lo que nos interesa -para fines de este trabajo- es el lenguaje corporal con que se representa al soberano. Ello en aras de poner de manifiesto que hay una intención de separar a la figura de autoridad a través de su cuerpo; y también para señalar qué es lo que ocurre con este repertorio de posturas en la época colonial.

Ademanes reales

El centro del lenguaje corporal autoritario del monarca parece recaer en sus manos y en sus brazos. Cuando se le representa mientras da una orden, suele tener el brazo completamente estirado y señala hacia delante con el dedo índice de la mano correspondiente. Este ademán ha sido llamado "de mando" por Pablo Escalante en su clasificación de los códigos

⁵⁸ Escalante *Op. Cit.*, 1996.

gestuales prehispánicos.⁵⁹ Como ejemplo, veamos al gobernante 8 Viento Águila representado con este ademán (Imagen 11-1). El significado de mandato está muy bien reforzado por el contexto de la lámina: el señor que lo realiza se encuentra en un templo, en lo alto, y las escaleras indican que quien recibe la orden tiene que mirar hacia arriba. Al gesto de mandar suele corresponder una postura fácilmente identificable por parte de la persona que recibe la orden: la postura "de acatamiento" ⁶⁰ (Misma lámina). Esta posición consiste en inclinar el torso y la cabeza ostensiblemente hacia delante, mientras se cruzan ambos brazos sobre el pecho, en señal de reverencia y respeto.

La eficacia de esta fórmula permitió que ambos ademanes se colaran dentro del repertorio empleado por los tlacuilos en los códices coloniales. No son pocos los personajes representados con el torso inclinado hacia delante cuando se encuentran frente a una autoridad y deben mostrarse respetuosos. Véase el parecido que hay entre la postura del Señor 1 Lluvia del *Códice Bodley* (Imagen 11-2) y la del indígena que está a punto de ser juzgado por el señor en el *Códice Florentino*. (Imagen 11-3). Esta señal de respeto la muestra también el indígena que escucha hablar al *tlatoani* Izcóatl en el *Códice Durán*. (Imagen 11-4) y el mensajero que le regala al capitán Hernán Cortés un collar en la costa de Veracruz en el *Códice Mexicanus*. (Imagen 11-5)

⁵⁹ *Ibid.*, p. 372.

Posturas reales

En los códices prehispánicos están representados numerosos personajes que realizan actividades diversas; y los tlacuilos cuentan con una serie de posturas inconfundibles para representar cada una de ellas. Este repertorio incluye posturas de: ataque, toma de cautivos, reverencia, matrimonio, conversación e inclusive la muerte.

Sin embargo, existe una dificultad para determinar cuáles es el lenguaje corporal propio y exclusivo *del rey* en los códices prehispánicos. Con excepción del ademán de mandato, visto anteriormente, es común que se empleen algunas posturas semejantes para representar a otros personajes de distinto rango, por ejemplo guerreros o sacerdotes. También ocurre que las posturas del soberano no son siempre las mismas en el *Códice Nuttall* que en el *Códice Bodley* o en el *Vindobonensis*. Por lo tanto, es difícil fijar dentro del repertorio de imágenes, el código corporal propio de los soberanos prehispánicos.

Un camino para reconocer al soberano mesoamericano es a través de las posturas de ataque y toma de cautivos.⁶¹ El jefe del señorío siempre participa en la guerra; en él se cifra la victoria y la dominación del enemigo. O al menos esa es la impresión que nos dejan los manuscritos prehispánicos, donde no se cuentan las batallas, sino que se resume la información de ellas a través de la figura del rey. El ejército entero está representado en su persona. Por ejemplo, cuando en el *Códice Nuttall* se cuenta la historia de la conquista de la Ciudad del Sagrado Haz de Varitas

⁶⁰ *Ibid.*, p. 315.

en Cerro de Flores Blancas -una larga guerra que requirió de varios combates para resolverse- basta con representar al señor Ocho Venado, Garra de Jaguar sujetando por el cabello a su enemigo, Cuatro Viento, para indicar al observador que hubo un combate y quién salió victorioso.⁶²

Pero no es ésta la única postura propia de la guerra empleada por los tlacuilos mixtecos. Contaban también con una fórmula para representar el ataque. Ésta consiste en mostrar a los combatientes frente a frente, con uno de sus brazos levantado por encima del hombro y sujetando un arma. Los adversarios suelen llevar en el brazo contrario, además, un escudo, mismo que colocan al frente para defenderse. Así lo hacen el señor 2 Hierba y el señor 7 Lagarto cuando se enfrentan. (Imagen II{28})

Los acompañantes

Otra manera de reconocer al soberano prehispánico en los códices es a través del lenguaje corporal de los personajes que lo acompañan. Éstos realizan una serie de ademanes de respeto, regalo y ofrenda que señalan, como una flecha, que el personaje que está frente a ellos es de mayor jerarquía y digno de reverencia.

Uno de estos códigos gestuales lo hemos mencionado ya, se trata de la fórmula de orden-acatamiento propia de los gobernantes en posición

⁶¹ *Ibid.*, Escalante, capítulo X, p. 311.

⁶² El vencido, a su vez, presenta una posición característica de sometimiento: el torso inclinado al frente y las palmas de las manos dobladas hacia el vencedor.

autoritaria. Otro claro ejemplo lo constituyen los ademanes con que se dibuja a los señores que presentan sus ofrendas ante el rey.

La bellísima pintura del señor Ocho Viento - Águila frente a los sacerdotes y principales de la mixteca ofrece una muestra muy completa de los gestos de reverencia y ofrenda. (Imagen II-6) En esta lámina están representadas dos escenas distintas, aunque con un contenido muy similar. En cada una de ellas, el nuevo señor de la Mixteca se dirige a las figuras más importantes de los reinos. Ellos han venido a rendirle homenaje, como puede verse a través de sus regalos y de los ademanes con los que regalan.

He clasificado a los personajes con letras para que el lector pueda identificar más fácilmente el ademán al que me refiero.

El personaje *e* está representado con un ademán y una postura que nos son ya muy familiares: inclina el torso hacia delante y cruza los brazos sobre el pecho, denotando reverencia y respeto hacia el señor.

Los personajes *a*, *b*, *f* y *h* realizan un gesto de ofrenda característico de los códices mixtecos: extienden ambos brazos hacia el frente, uno arriba del otro, y sostienen con una o con las dos manos el objeto sagrado.⁶³ Este ademán se repite en el *Códice Vindobonensis*, (Imagen II-7) cuando 4 Lluvia sacrifica una codorniz en honor al señor 4 Lagarto. El gesto se conserva en los códices coloniales, también para presentar ofrendas, como vemos en el *Códice Florentino*, (Imagen II-8) donde dos mercaderes regalan alimentos al señor en su equipal. Estos ademanes de

⁶³ *Ibid.*, p. 383.

ofrendar fueron muy socorridos en los manuscritos del siglo XVI. Otro ejemplo lo encontramos en los brazos de un sacerdote del *Códice Bodley*, (Imagen II-9) quien presenta ofrendas a una deidad. Su ademán guarda un gran parecido con aquél que realiza el indigena que le regala a Cortés un collar en el *Lienzo de Tlaxcala*.⁶⁴ (Imagen II-10)

Así, si lo que se busca es identificar cuál es la figura de autoridad en la pinturas de los códices prehispánicos, el lenguaje corporal de los personajes que le acompañan es una clave muy útil, casi tanto como los ademanes del soberano mismo. Y es una fórmula que sobrevive y que los tlacuilos emplean en los manuscritos de la colonia para señalar quién es la autoridad.

No debemos olvidar la conciencia que había en el mundo mesoamericano sobre el lenguaje corporal y su eficiencia para transmitir una idea de poder. Muchos de los ademanes prehispánicos se conservaron, particularmente aquéllos de reverencia y ofrenda. Sin embargo, muchos de ellos se dejaron de utilizar y es importante entender por qué, en aras de qué lenguaje corporal. Pero para ello es necesario señalar primero la existencia de estos ademanes, tan bien trabajados y tan presentes en los códices mixtecos. A lo largo de este capítulo se ahondará en las fórmulas pictóricas que irrumpieron en la tradición artística mesoamericana y en las razones por las cuales los tlacuilos eligen

⁶⁴ Maite Málaga, en su tesis de licenciatura, estudia a fondo la representación, el significado y el uso de dicho ademán. Ver: Maite Málaga, *Cuerpos que se encuentran y hablan. El proceso de conquista y sus relaciones de poder vistos a través del cuerpo*. Tesis de licenciatura, en proceso.

representar a los reyes prehispánicos con otro código de gestos y posturas.

2.2 La retórica clásica recuperada, el rey europeo en su retrato.

Todo está sometido a un control retórico, porque es éste el código que tiene la llave que abre la locución a sus distintos escenarios. El cuerpo dentro de ese sistema no es más que un instrumento.⁶⁵

Entre los artistas europeos había una fascinación por el cuerpo humano y su representación. Una de las facetas de esta fascinación se expresa a través del lenguaje corporal. Éste tiene tantas posibilidades expresivas que inclusive permite separar jerarquías. ¿Cuáles son los códigos que corresponden a los monarcas? Es de suma importancia que los conozcamos a profundidad, pues su influencia llegará junto con los navíos a la costa de la Nueva España, y dará lugar a una serie de interesantes representaciones...

Cuando uno tiene entre sus manos el texto que Quintiliano ⁶⁶ dedica al orador - el libro X de la *Institución oratoria*- y se encuentra con la minuciosidad de éste para describir cada postura, ademán y gesto concebible en el cuerpo humano, se tiene la impresión de estar frente al

⁶⁵ Fernando R. De la Flor, *Op. Cit.*, p. 345.

⁶⁶ Marco Fabio Quintiliano (36-46 d.C. - 95) fue profesor de retórica durante el gobierno del Emperador Galba y durante el de Domiciano. Dedicó su vida a la formación de los jóvenes retóricos, a quienes preparaba en una escuela fundada por él mismo. Ya retirado, en septiembre del 96, escribió un rico tratado de retórica, la *Institución oratoria*, que cubre todos los aspectos necesarios para educar a alguien en la materia. En el libro X, Quintiliano describe minuciosamente las posturas propias para presentarse dignamente ante el público. Véase el libro: Marco Fabio Quintiliano, *Institución oratoria*,

mapa de un cuerpo dibujado sobre una cuadrícula, en donde cada posición de los dedos, pies y manos está codificada por coordenadas. Son tan precisas las descripciones de Quintiliano que los escultores del siglo XVI, varios siglos después, las leían con fervor para saber qué forma darle al cuerpo de los personajes que esculpían. Inclusive muchos años después, en el siglo XIX norteamericano, los escultores que se ocupaban de la imagen presidencial tomaban a Quintiliano como base infalible.

La retórica no era únicamente la fuente principal para desarrollar un cultivado estilo de oratoria; era también el código que dictaba, en el ámbito de los retratos y las esculturas, qué posturas correspondían a cada estamento de la sociedad. Y a cada forma correspondía, inevitablemente, un significado.

El texto de Quintiliano, como tantos otros, fue recuperado y releído en el siglo XVI:

Con todo, sólo en el Renacimiento se rehabilita la significación del gran olvidado [...] Por doquiera se multiplicaron las copias y las ediciones, se abordó la purificación del texto cotejando manuscritos, se publicaron comentarios y monografías.⁶⁷

Diversos personajes a lo largo del Renacimiento rescataron del imaginario político clásico y de los tratados de retórica una serie de ademanes y posturas fácilmente identificables con los emperadores, capitanes y héroes de la Antigüedad. Era muy común en aquella época, y

edición, introducción y comentario de Miguel Dolc, Barcelona, Escuela de Filología de Barcelona, 1947.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 70-71.

particularmente en el ámbito de la corte, que los nobles pidieran ser retratados con un lenguaje corporal determinado. Junto con la copia del modelo elegido, se copiaba también una cualidad distintiva y bien apreciada de los reyes y los héroes antiguos, ya sea su fuerza, valor, magnificencia o magnanimidad.

La influencia conjunta de los tratados de retórica clásica y los libros que aludían a lo admirable de los emperadores antiguos,⁶⁸ trajo consigo casos como el del Papa Paulo III, (Imagen II-12) el dogo Francesco Venier, (Imagen II-13) el Duque de Alba (Imagen II-14) o Vespasiano Gonzaga, (Imagen II-15) quienes se mandaron retratar y esculpir - en momentos distintos - con el ademán de la estatua ecuestre de Marco Aurelio.⁶⁹ (Imagen II-11) El emperador romano era recordado por la justicia con la que conducía el imperio y por la clemencia que mostraba ante los enemigos vencidos. Y el ademán con que fue representado: el brazo extendido hacia el frente y la palma hacia abajo, fue asociado, por añadidura, a esta cualidad, como en un todo indisoluble.⁷⁰

Tanto el ademán, como su contenido político, salieron de nuevo a la luz en la segunda mitad del siglo XVI (1536), cuando el papa Paulo III tomó

⁶⁸ Por ejemplo el *Libro Aureo* (Sevilla, 1528), o bien el *Relox de Príncipes* (Valladolid, 1529) escritos por Fray Antonio de Guevara.

⁶⁹ Esta famosa estatua fue hecha en Roma por un escultor anónimo entre 161 y 180, cuando Marco Aurelio fue Emperador.

⁷⁰ Michael P. Mezzatesta, "Marcus Aurelius, Fray Antonio de Guevara and the Ideal of the Perfect Prince in the Sixteenth Century", en: *The Art Bulletin*, vol. LXVI, No. 4, December 1984.

la decisión de restaurar y darle una nueva apariencia al Capitolio de Roma con la ayuda de Miguel Angel.⁷¹

El primero y más famoso de los movimientos que realizaron fue la colocación de la estatua ecuestre en bronce de Marco Aurelio en el centro de la plaza. Dicha estatua había permanecido desde la caída del Imperio Romano y durante toda la Edad Media en la basílica de San Giovanni Laterano; se pensaba que el personaje era Constantino, el primer emperador Cristiano. Sin embargo, en el Renacimiento, la estatua recuperó su prestigio y fue trasladada al Capitolio romano. Esto se debe, entre otras razones, a que a lo largo del siglo XVI se retomó la figura del Emperador Marco Aurelio como modelo para los gobernantes contemporáneos. Algunos autores -por ejemplo Erasmo de Rotterdam y Fray Antonio de Guevara- se dieron a la tarea de editar las obras escritas por Marco Aurelio, o bien simplemente leerlas, reflexionar en torno a la imagen del príncipe que se presentaba en ellas.⁷² Guevara en particular fue un gran difusor de las cualidades del emperador romano; y su cercanía con Carlos V (era el historiador de la corte) permitió que esta imagen ideal del poder circulara entre los círculos cortesanos. A Marco Aurelio se le conocía como el emperador- filósofo, autor de las *Meditaciones*; un

⁷¹ Este proyecto tenía como objetivo devolverle al antiguo centro de gobierno del Imperio Romano, la colina del Capitolio, al menos una parte de su antigua apariencia gloriosa. También recordar los ideales del Imperio Romano a través de las imágenes y esculturas de los héroes de la Antigüedad. *Ibid.*, p. 624.

⁷² También editaron otras obras en las que se hacía referencia a Marco Aurelio, Erasmo de Rotterdam, en 1518, hizo una edición de la *Historia Augusta* escrita por Julio Capitolino. *Ibid.*, p. 624.

gobernante piadoso quien combinaba en su persona poder, virtud e inteligencia.

No es de extrañar, entonces, que entre las características del retrato de corte se empleara también el repertorio de ademanes de emperadores clásicos como Marco Aurelio. El ademán conduce a la asociación, dos personas parecen compartir una cualidad. Y durante el Renacimiento, algunos constructores de la imagen del príncipe cristiano buscaban entre los emperadores más distinguidos un modelo a seguir.

Todo parecía indicar que la Monarquía Universal se establecería bajo el liderazgo político y moral de aquel hombre que, según muchos observadores, estuviese más abundantemente dotado con las antiguas virtudes que cualquier otro gobernante desde el Emperador Romano.⁷³

¿Qué nos dicen del soberano el ademán y la postura?

Cuando Mosche Barasch habla de los tipos de gestos, hace una atinada precisión, que viene a cuento para demostrar la importancia que tiene el hecho de que un gobernante se retrate con determinada postura o ademán. Barasch hace una distinción necesaria para referirse al lenguaje corporal: existen, por un lado, los gestos "sintomáticos" y, por otro, los "convencionales".⁷⁴ Los sintomáticos comprenden todos los movimientos que hacemos con el cuerpo en nuestra vida cotidiana, a los cuales no siempre puede atribuirse un significado y de los que no se tiene un

⁷³ "It appeared that the Universal Monarchy would be established under the political and moral leadership of the man many observers viewed as more abundantly endowed with the ancient virtues than any ruler since the Roman Emperor." *Ibid.*, p. 630.

registro preciso. Los convencionales, por el contrario, tienen siempre un registro, una historia y un significado, pues no se trata de muestras aleatorias de posiciones, sino de símbolos creados por el hombre y que sirven a un fin determinado. Estos gestos, posturas y ademanes, son registrados en la memoria de la cultura a través del papel, el lienzo, el grabado y la escultura. Puede decirse, entonces, que existe una historia del ademán. Esta historia comienza cuando el ademán o la postura en cuestión es asociada con una figura imponente, admirada; y se va nutriendo con el paso del tiempo cada vez que se hace una escultura o una pintura y el significado se refuerza.

Había entre los clásicos una profunda conciencia del ademán. No sólo estaba todo el cuerpo clasificado, sino que también había "memorias" del uso de un ademán particular. Quintiliano se refiere al discurso de un orador para señalar la ineficacia en el empleo de un gesto, por ejemplo cuando nos cuenta que: "Con este gesto, me parece, comenzó Demóstenes el tímido y apagado exordio que hizo en su discurso en defensa de Ctesiphon." ⁷⁵

Esta historia, esta conciencia de la fuerza de los ademanes se encuentra entre los pintores de la corte y, a su vez, entre los reyes; como vimos en el caso del ademán Marco Aurelio. La retórica fue retomada como modelo de representación de un cuerpo real; y se incorporó dentro

⁷⁴ Mosche Barasch, *Giotto y el lenguaje del gesto*, Madrid, Ediciones Akal, 1999, p. 12.

⁷⁵ "It was with this gesture that I believe Demosthenes to have commenced the timid and subdued exordium of his speech in defense of Ctesiphon." Quintiliano, *De oratore*, Libro XI, III, p. 295.

de los cánones del retrato de corte. Pronto fueron establecidas las posturas propias de reyes.

Así se crea, a través de la imagen, un discurso político que tiene como base el lenguaje corporal del cuadro y del grabado. El ademán, la postura y el gesto están unidos a las cualidades propias del príncipe cristiano. El público que observaba estas imágenes estaba tan familiarizado con las convenciones, que recibía junto con ellos el mensaje ideológico.

Los modelos que la retórica estipulaba para representar al cuerpo llegaron a la Nueva España con el grabado, y brindaron a los tlacuilos la posibilidad de dibujar el cuerpo de sus reyes con otro lenguaje corporal. Con esto, la historia del ademán y del gesto continúa, ahora con otros reyes, tan lejanos.

2.3 Colocar el cuerpo. El *tlatoani* en los códices coloniales.

Entre todas las decisiones que los artistas indígenas del siglo XVI tuvieron que tomar frente al reto de caracterizar a los soberanos prehispánicos, estaba la manera de representar su cuerpo. El repertorio de fórmulas prehispánicas y europeas era muy amplio y ofrecía soluciones para diversos tipos de problemas. Algunos pintores optaron por el uso del pictograma prehispánico: el rey sentado de perfil en su equipal, sus brazos y piernas cubiertos por la tilma, y los pies descubiertos. Así le vemos en el códice *Cozcatzin* (imagen II-16), o en el *Florentino* (imagen II-17).

Este recurso se empleó frecuentemente en los códices históricos para señalar las fechas de inicio y término del reinado de los *tlatoque*.

Los pintores del *Manuscrito Tovar* y del *Códice Durán*, por su parte, exploraron otro camino. En sus obras se ve que contaban con distintas efigies de reyes europeos, y quizás con algún libro de retratos, como se sugirió en el primer capítulo de este trabajo. Los grabados que llegaron a la Nueva España mostraban a los monarcas europeos representados con los inconfundibles cánones de la retórica clásica, y ofrecían a los tlacuilos un nuevo recurso para enaltecer a los reyes antiguos ante los ojos de los españoles.

La retórica clásica entró a la Nueva España no sólo a través de las pinturas. Los frailes franciscanos traían consigo libros, educación y formación. Cervantes de Salazar, quien era catedrático de retórica en 1550 en Osuna, Andalucía, fue invitado a la Nueva España por el virrey Antonio de Mendoza para formar parte del claustro de la universidad. Se sabe que impartió una cátedra de retórica en este espacio.⁷⁶ En la obra de Sahagún, la presencia de una educación retórica es indiscutible. El Libro VI habla sobre los "sabios retóricos" del mundo prehispánico, e incluye la descripción de ciertas posturas para el orador:

El que ora diciendo esta oración está descalzo, quitóse las cótaras para comenzar a orar, añudóse la manta sobre el hombro, que es señal de humildad; y el señor, cuando le dice esta oración, levántase o ponese en cuclillas, vuelta la cara al que ora...⁷⁷

⁷⁶ A él debemos también la influencia de Andrea Alciato y sus emblemas, ya que es posible que propusiera el texto como libro para su cátedra en 1553. Santiago Sebastián, *Op. Cit., Emblemática e historia del arte*, p. 61.

⁷⁷ Sahagún, *Op. Cit.*, p. 328.

Si bien dichas descripciones no fueron utilizadas para una pintura, su presencia delata el hecho de una convención.

En el libro décimo del *Códice Florentino*, Sahagún habla de las artes y los oficios que han aprendido los indígenas a través de las enseñanzas de los frailes: "gramática, lógica, y rethorica, astrologia, theologia: todo esto tenemos por experiencia, que tienen habilidad para ello, lo aprenden y lo saben, y lo enseñan y no ay arte ninguna que no tengan habilidad, para aprenderla y usarla." 78

Tanto la presencia de las imágenes europeas, como la formación retórica con la que contaban los indígenas educados en los conventos, les permitieron acomodar el cuerpo del rey prehispánico en las pinturas coloniales. No sabemos qué tan familiarizados estaban los tlacuilos con el significado *preciso* de cada postura y ademán, lo que sí es cierto es que, para dibujar a sus antiguos señores, copiaron las posturas de los grabados de soberanos, y no los de la gente común. El cuerpo del *tlatoani* no está acomodado al azar, ni puede confundirse con el de un personaje de menor rango, los tlacuilos se apropiaron de los ademanes de grandeza: piernas, brazos, torso y cabeza tienen el lenguaje corporal propio de un miembro de la corte.

Posturas

Como ejemplo está el retrato del Archiduque Alberto, hecho por Pourbus (Imagen I|18) en la corte de los Austrias, y la imagen de la

coronación de Moctezuma Xocoyotzín, de fabricación novohispana hecha por los artistas del Durán (Imagen II-19).

El Archiduque ocupa el centro de la lámina, se encuentra de pie y apoya el peso en la pierna derecha. Su pie y pierna izquierdos están un poco más adelante que la derecha. La figura contrae un poco el brazo derecho y extiende la pierna y el brazo izquierdo. Los brazos están, ambos, ligeramente separados del cuerpo. Esta posición la había dictado en su tiempo Quintiliano como ejemplo de balance en un orador convincente:

Nuestra postura debe ser muy recta, con los pies a la misma altura y una corta distancia de separación; aunque el pié izquierdo puede estar un poco más hacia delante. Las rodillas deben estar derechas, pero no deben verse tiesas, los hombros deben estar relajados, la cara firme, pero no triste, ni inexpressiva, ni lánguida: los brazos deben estar ligeramente separados del cuerpo, y la mano izquierda debe corresponder a la postura fijada anteriormente.⁷⁹

La posición del cuerpo de Moctezuma Xocoyotzín durante su coronación, y la del Archiduque, siguen evidentemente un mismo modelo. El *tlatoani* apoya el peso en la pierna derecha y contrae ese mismo brazo, que apoya en el muslo. También extiende la pierna y el brazo izquierdos, adelantando un poco el pie. Sus brazos están separados del cuerpo de una manera muy similar a la del archiduque.

⁷⁸ *Códice Florentino, Manuscrito 218-220 de la Colección Palatina*, México, Archivo General de la Nación, 1979. Volumen 3, Libro X, Fo. 71 v., p. 73. (Los subrayados son míos).

⁷⁹ Quintiliano, *Op. Cit.*, pp. 63-66.

La similitud en la actitud corporal va más allá de la posición de los brazos y las piernas de ambas figuras: la mirada, la inclinación del cuerpo, el entorno majestuoso y la multitud de atributos de poder refuerzan el retrato. Mientras que el Archiduque lleva en las manos un cetro y una espada, Moctezuma porta en el brazo izquierdo el adorno de plumas de quetzal. El archiduque lleva vestimentas reales, también el *tlatoani* con su tilma. Al archiduque lo rodean cortinas color carmesí, propias del retrato de corte; mientras que a Moctezuma lo enmarcan columnas abalaustradas platerescas, su palacio y su trono-equipal. El tratamiento de la figura real, en tanto a retórica, ofrece enormes similitudes a la vista y a la percepción de la gente.

Esta postura que vemos en el Archiduque y en Moctezuma era común en la corte de los Austrias para representar a las figuras de alto linaje, por ejemplo: el retrato de Felipe II hecho por Antonio Moro (Imagen 11-20), el grabado de Felipe II de Phillip Galle, (Imagen 11-21), y el Hidalgo Juan Gutiérrez de Solórzano (Imagen 11-22). La postura es fija, y así como la emplean diversos pintores y grabadistas europeos para representar a los reyes, también los tlacuiles la emplean para sus pinturas sobre los soberanos mesoamericanos.

Ademanes

Los ademanes de poder europeos también hicieron acto de presencia en algunos códices coloniales. La colocación de la mano en la genealogía de gobernantes del *Manuscrito Tovar*, por ejemplo, sigue un modelo propio

para las figuras de autoridad. Casi todos los *tlatoque* tienen una mano en la cintura, y con la otra sujetan una lanza. Este modelo es muy común en la historia del arte previa para representar a los personajes de alto rango. Figura, además, entre los cánones aceptados para el retrato de corte:

El bastón era una referencia a la autoridad judicial que tenía el gobernante, y el formato de cuerpo completo y de tamaño natural, con las piernas separadas, la mano en la cintura y la cortina al fondo [...] se asociaba con las imágenes de los soberanos.⁸⁰

El ademán de colocar la mano en la cintura como muestra de poder es muy antiguo. Lo vemos, por ejemplo, en la estatua de Zeus (copia de la original) que fue elaborada en Grecia alrededor del año 440 antes de Cristo. (Imagen II-23) También se empleó, posteriormente, en la antigua Roma. Richard Brilliant se refiere a dicho ademán como símbolo de alta jerarquía en su libro sobre el gesto y el rango en el arte romano, donde menciona también que la autoridad del personaje se refuerza agregándole una lanza, vara de mando, espada o bastón en la mano contraria.

En el siglo XVI, los grabadistas utilizaron esta fórmula para representar a los soberanos. Así lo vemos en la imagen del rey Maximiliano I hecha por Alberto Durero, cuya mano derecha está colocada en la cintura (Imagen II-24) y también en la representación del rey de Dinamarca de Agustín Hirschvogel. (Imagen II-25) A través del grabado, el ademán llegó a la Nueva España.

Dos imágenes, un grabado y una pintura, muestran un parecido sorprendente en su postura y ademán. El grabado pertenece a la edición de Nuremberg (1599) de los *Relatos de la conquista del Río de la Plata y Paraguay* de Ulrico Schmiedel.⁸¹ En dicho grabado, el conquistador es representado con la mano izquierda en la cintura, y con la mano derecha sosteniendo una lanza. (Imagen II-26) La pintura proviene del *Manuscrito Tovar* y nos muestra al primer *tlatoani* mexicana, Acamapichtli, junto a su trono de jaguar y con el mismo ademán del grabado de Schmiedel: la mano en la cintura y la lanza en la mano contraria. (Imagen I-27)

El ademán es el mismo en prácticamente todos los *tlatoque* del *Manuscrito Tovar*, aunque varía el uso de una u otra mano en la cintura. Al igual que en el caso anterior, el empleo de dicho ademán sugiere que se trata de hombres de autoridad.

Conclusiones

*En la relación entre la forma y la función de la imagen se expresa la intención del artista, del cliente y de todo el grupo social que llevó la obra a su realización; en la obra se inscriben por adelantado la mirada del o de los destinatarios y los usos de la imagen.*⁸²

El *tlatoani* en el *Manuscrito Tovar* y en la *Historia...* de Durán es representado con una postura propia de los reyes europeos, y con un

⁸⁰ "A cane indicated the judicial authority of a ruler, and the full-length, life-sized format, with legs astride, hand on hip, curtain, [...] was widely associated with images of sovereigns." Woodall, *Op. Cit.*, 1997. p. 79.

⁸¹ Santiago Sebastián, *Iconografía del indio americano*, Madrid, Ediciones Tuero, 1992. p. 82.

ademán de poder que se remonta a los emperadores clásicos. Los tlacuilos hacen que el soberano se levante del equipal para colocar el cuerpo de una manera tal que el público pueda reconocerle como gobernante.

Estos artistas tenían a la mano, seguramente, varios grabados de personajes europeos para copiar un modelo que representara al soberano indígena. De esos modelos, escogieron aquellos propios de las figuras de autoridad; las posturas y los ademanes con que se representaba a los reyes en sus retratos. Al emplear este recurso pictórico, tan cargado de contenido simbólico, están enalteciendo a los gobernantes del antiguo poder.

Así como eligieron el formato del retrato de corte para la representación del rey indígena, los tlacuilos copiaron igualmente el lenguaje corporal que vieron empleado en las efigies de los reyes europeos. Esta decisión contribuye a la creación de una imagen muy particular del rey prehispánico. Da la impresión de ser un soberano "compatible" con aquellos del imperio español, al menos en el discurso de las imágenes. Probablemente los tlacuilos, que ya han recibido una educación española en los conventos, buscaban asimilar la historia mesoamericana a la universal, y lo hicieron a través de un modelo compositivo y a través de un lenguaje corporal determinado.

El contexto de la elaboración de ambos manuscritos proporciona muchas claves para entender la elección de este modelo de representación. Hay que tener presente a *quién* iban dirigidos los códices. En este caso

⁸² Jean-Claude Schmitt, *Op. Cit.*, 1999. p. 39.

particular, se trata de dos documentos cuya finalidad era transmitir al rey, al virrey y a los españoles algunas nociones sobre la historia prehispánica, y seguramente ello tuvo mucho peso en la elaboración de las imágenes. El hecho de que los tlacuilos hayan decidido utilizar el formato del retrato de corte y el lenguaje corporal que le acompaña indica una búsqueda de "compatibilidad" con otros reyes. Finalmente, los hombres que dibujaron al *tlatoani* son indígenas que ya llevan varios años junto a los españoles y que probablemente saben bien cuáles son las cualidades que ellos admiran en los gobernantes y cuál es la manera de representarles para transmitir grandeza.

3. Ausencias significativas: el tlatoani pacificado.

Historians are always well advised to look for what is not present in a particular place and time, and these particular absences are surely significant.⁸³

Sería difícil que, en el marco de un sistema colonial, todas las imágenes sobre el pasado indígena, y particularmente aquellas de sus soberanos, tuvieran un contenido elogioso. Después de todo, se ha peleado una guerra de conquista, se vive dentro de un régimen colonial y los españoles constituyen ahora la nueva autoridad. Esta realidad debe reflejarse en las pinturas.

Las representaciones del *tlatoani* que hemos estudiado en el *Manuscrito Tovar* y en la *Historia* de Durán muestran varios detalles que revisar en cuanto a los cambios en la construcción de la imagen del poder, ya que representan a un soberano cuyo reino ha sido vencido y sometido a un nuevo orden.

Las imágenes que hemos visto hasta ahora en ambas obras forman parte de un discurso indígena de respeto hacia los reyes ausentes. Una recuperación y presentación del mundo indígena como occidental. Podría decirse que son, por el mensaje que transmiten, parte de un rescate con miras a la incorporación de la historia indígena a la historia universal, en calidad de reino distinguido. Se trata de imágenes que utilizan el lenguaje pictórico e ideológico que les han enseñado los europeos -que es suyo ya, en realidad- para crear las imágenes de los gobernantes prehispánicos. La

presencia de estos atributos de poder europeos enaltecen al gobernante vencido. Sin embargo, en estas imágenes tienen *también* mucho peso las ausencias; las fórmulas europeas y prehispánicas que se quedaron, por así decirlo, en el tintero.

Sobran las maneras de representar la majestad del soberano. Cada pintura contiene un gran número de fórmulas pictóricas con las que se trabaja la imagen del poder. El ademán es una de ellas; el trono, la corona, el equipal... también lo son, y abren las puertas a un recorrido particular, a una comprensión profunda.

Existen diferencias importantes entre las imágenes del *tlatoani* creadas por los tlacuilos que trabajaron con Tovar y con Durán y las imágenes modelo que le sirven de referencia: las prehispánicas y las europeas. La más llamativa de ellas es la ausencia de elementos bélicos.

Cuando observamos de manera conjunta el retrato de Francesco Maria della Rovere (Imagen I-18) y la pintura de Moctezuma Xocoyotzin del *Manuscrito Tovar* (Imagen I-17), saltan a la vista por lo menos dos diferencias importantes en cuanto a su contenido formal e ideológico: 1) el duque se encuentra armado y el *tlatoani* no; 2) las vestimentas del duque aluden a su condición militar y las del *tlatoani* no.

Si añadimos a la comparación un tercer elemento, la imagen de un soberano prehispánico, resulta aun más interesante la pacífica representación del *tlatoani* Moctezuma. Como se ve en la pintura del Señor 12 Movimiento, Tigre Sangrante (Imagen III-3), la imagen del soberano

⁶³ Peter Burke, *The Fabrication of Louis XIV*, London, Yale University Press, 1992. p. 4.

prehispánico es una imagen guerrera. El señor está armado, viste un tocado de guerra y su posición es de ataque: alza sobre su hombro la lanza con la que pronto combatirá, y alza igualmente el escudo, para defenderse en la batalla.

Es una ausencia extraña y sugerente. Invita a explorar cuál es la razón por la cual los tlacuilos de estos dos manuscritos omitieron en una pintura que buscaba enaltecer al *tlatoani*, aquellos elementos que aluden a su condición de jefe militar. Se sabe que estos pintores contaban con imágenes elaboradas en la época prehispánica en donde el soberano es, ante todo, un guerrero; y su misma tradición así lo estipulaba:

El más principal oficio del señor era el ejercicio de la guerra, así para defenderse de los enemigos, como para conquistar provincias ajenas.⁸⁴

Tenían también los artistas indígenas un repertorio de grabados en donde los reyes europeos empuñan las armas y -en algunos casos- combaten. La imagen artística de la monarquía española en el Renacimiento favorecía las representaciones del rey armado. Una de las funciones primordiales del grabado era, precisamente, difundir la imagen del emperador como héroe militar:

La estancia del emperador en Italia tras sus victorias militares en Túnez, va a suponer, como ya hemos apuntado, un cambio en el modo de concebir su imagen [...] le convertirán ante todo en un héroe militar vencedor de los

⁸⁴ Sahagún, *Op. Cit.*, Libro Octavo, p. 469.

enemigos de la cristiandad. Las estampas van a ser también participes de esa imagen heroica.⁸⁵

El repertorio con que los tlacuilos contaban, entonces, reunía imágenes de soberanos europeos y prehispánicos que aludían inequívocamente a su habilidad y fuerza militar. Es de extrañar, entonces, que ninguno de los soberanos del *Manuscrito Tovar* y del *Códice Durán* en sus representaciones-retrato, esté armado o vista traje de guerra.

En otros manuscritos coloniales, por ejemplo en el *Códice Ixtlilxóchitl* (Imagen III-42) encontramos que los tlacuilos no descartan de su repertorio los elementos bélicos para caracterizar al soberano prehispánico. En una de las láminas de este documento aparece el rey texcocano Nezahualcóyotl representado como el prototipo del soberano combatiente: armado, en posición de ataque y con expresión fiera en el rostro. Sin embargo, los artistas que se ocuparon de ilustrar las historias de Juan de Tovar y fray Diego Durán eligieron otro camino.

El objetivo de este capítulo ha sido explorar algunas imágenes en donde esta ausencia es más evidente, y dar respuesta a las preguntas que se desprenden de ello. ¿Por qué se dejaron de lado en estas pinturas los elementos que permiten que el observador asocie al personaje con un guerrero? ¿Qué lecturas produce, en el marco de un sistema colonial, la imagen de un soberano vencido por los españoles y representado sin sus armas?

⁸⁵ Javier Portús, *Op. Cit.*, en: *El linaje del emperador*, p. 91.

3.1 Lo que la mano no empuña y lo que el cuerpo no viste. |

Las armas sobre las letras

El debate ideológico en torno a la imagen del príncipe cristiano en tiempos de Carlos V giraba en torno a un "concordatio" entre las armas y las letras. El rey, en abstracto, debía ser poseedor y conciliador de un vasto conocimiento de ambas materias. A lo largo del siglo XVI proliferaron los tratados políticos sobre la educación de príncipes y reyes, y mientras que algunos autores -comenzando por Erasmo de Rotterdam- favorecieron la imagen de un príncipe virtuoso, cultivado y pacífico; otros autores, precedidos por Nicolás Maquiavelo, consideran más digno de admiración a un soberano calculador, hábil en los asuntos de la política y la guerra.⁸⁶

El autor veneciano, Francesco Santorino, en su texto *Il simulacro di Carlos Quinto Imperatore* (1576) quería presentar una imagen del emperador Carlos V en la que confluyeran una serie de cualidades ideales (propias tanto de las armas, como de las letras) al señalar que sus lecturas favoritas eran: *El cortesano* de Castiglione; los *Discursos* de Maquiavelo y las *Historias* de Polibio; es decir, una completa mezcla de textos que atienden a lo civil, lo político y lo militar. Con ello pretendía aludir a los amplios intereses que debe tener la figura real. Sin embargo, el autor tiene

⁸⁶ La obra de Erasmo de Rotterdam, *Educación del príncipe cristiano*, se publicó en 1516, y la de Nicolás Maquiavelo, *El príncipe*, en 1513. Véase: Erasmo de Rotterdam, *Educación del príncipe cristiano*, Madrid, Editorial Tecnos, 1996. Nicolás Maquiavelo, *Obras*, Barcelona, Editorial Vergara, 1961.

que señalar que para Carlos V tiene mayor peso el terreno de las armas.⁸⁷ En realidad, lo que refleja este autor, es que la sociedad misma -o al menos una parte importante de ella- esperaba que el Emperador fuese, ante todo, la cabeza de un estado profundamente militar. Su imagen debía ser la de un príncipe moderno, autoritario, que defendía los intereses de su estado contra las amenazas militares del exterior. Así, la construcción de la imagen del rey se inclinó siempre mucho más hacia las armas y el combate.

Pictogramas de guerra

Alvarado Tezozómoc nos cuenta en su *Crónica mexicana*, la historia de los doce electores que escogieron a Moctezuma Xocoyotzin como nuevo *tlatoani*. A lo largo de la discusión y de las deliberaciones, mucho comentaron estos nobles sobre su valentía, su habilidad con las armas y su distinción en el terreno militar.⁸⁸ También los cronistas se refieren, en numerosas ocasiones, a esta destreza particular del soberano indígena. Por ejemplo, el franciscano Fray Toribio Motolinía, al hablar del *tlatoani* mexicano, hace una mención especial sobre el gran poder político y militar que le caracterizaba: "Nunca se había conocido ni oído en esta tierra señor tan temido y obedecido como Moteczuma, ni nadie así había ennoblecido y

⁸⁷ Checa Cremades, *Op. Cit.*, 2000. p. 12.

⁸⁸ Hernando Alvarado Tezozómoc, *Crónica mexicana*, anotada por D. Manuel Orozco y Berra y precedida del *Códice Ramírez*, México, Editorial Porrúa, 1980. p. 573.

fortalecido a México." ⁸⁹ Igualmente, cuando Sahagùn hace un recuento de los principales *tlatoque* indígenas no pasa por alto las habilidades militares que poseían: "Los señores de ella fueron emperadores, en especial el último, que fue *Moteczuzoma*, varón muy esforzado, muy belicoso y diestro en las armas." ⁹⁰ Los testimonios de estos autores dejan muy claro que el *tlatoani* contaba entre sus principales atributos con una excelente preparación militar, que consiguió vencer y dominar a sus enemigos, y que los indígenas a la vez lo admiraban y le temían. En las crónicas no se omite el hecho de que el soberano era combativo. Las imágenes, sin embargo, presentan la realidad de otra manera.

De preferencia con armadura

El atuendo del rey ha sido siempre una parte esencial de la construcción de una imagen de poder. Tanto los retratistas de la corte, como los pintores de códices tenían una amplia gama de trajes lujosos y atavíos de guerra para representar a sus soberanos.

Entre las características del retrato de corte europeo, además de la corona y el cetro, se establece también un modo de vestir específico para las cabezas del estado. Los creadores de la imagen real estipulan que los soberanos no sólo deben retratarse con ricas y lujosas vestimentas; sino que también deben crear un *corpus* de imágenes en las que aparezcan luciendo su armadura. Los artistas del siglo XVI: "reflejaron con precisión todas las posibilidades que la imagen de un hombre armado

⁸⁹ Motolinía, *Op. Cit.*, Tratado Tercero, Capítulo Octavo, p. 152.

proporcionaba, desde el aspecto heroico y las referencias a la antigua caballería, pasando por la conciencia de clase, las connotaciones militares [...] o la fuerza expresiva de la forma y la decoración."⁹¹ Así, los miembros de la nobleza española concedieron siempre mucho interés en ser representados con su traje militar.

Obsérvese el retrato de Don Juan de Austria hecho por Alonso Sánchez Coello en 1565 (Imagen III-4), que nos muestra un hombre que viste una armadura resplandeciente. El trazo de cada detalle del traje revela una mano artística y muy laboriosa detrás de la armadura. Por otro lado, es interesante observar que cambiaría mucho la impresión general que nos da este retrato de Don Juan de Austria si en lugar de esta sólida coraza, con filos puntiagudos en el pecho y en los codos, llevase un manto, o simplemente ropa de tela y algodón. Esto reduciría el tamaño de sus hombros, de por sí estrechos y su talla en general. La armadura produce un efecto muy notorio en el cuerpo del joven: aumenta su volumen. Gracias a ella no da la impresión de ser un hombre delgado o frágil. Además, esta coraza ayuda a crear una imagen amenazadora.

Ahora echemos un vistazo al traje que lleva el señor 8 Venado, Garra de Jaguar, para una expedición militar. (Imagen III-5) Cubre su cuerpo un atavío de guerra con motivos que aluden claramente a una piel de jaguar, quizá se tratase de la piel misma. Y el traje no viste únicamente su torso, el animal cubre todo el cuerpo, incluidas piernas y cabeza. Alcanzamos a

⁹⁰ Sahagún, *Op. Cit.*, Libro Octavo, Capítulo Primero, p. 448.

⁹¹ Álvaro Soler del Campo: "Las armas y el emperador", en: *Carlos V. Las armas y las letras. Op. Cit.*, p. 108.

ver con detalle, en la cabeza de 8 Venado, las fauces del jaguar, especialmente el puntiagudo colmillo que se entremezcla con el cabello del gobernante, ya que la cabeza del animal está incluida en el traje. Dicho atavío se extiende hasta las pantorrillas, en donde se distinguen sin lugar a duda, las filosas garras del jaguar. El traje cumple los objetivos de presentar al señor mixteco como un guerrero decidido y muy temido, y también permite que el observador asocie los tocados con el animal mismo. Así se transmiten también las características distintivas del implacable felino al soberano.

En los códices coloniales, sin embargo, el *tlatoani* deja de lado esta faceta combativa que forma parte crucial de su mandato. Una de las imágenes más bellas y bien trabajadas del *Códice Ixtlilxóchitl*, es la representación - retrato del rey Nezahualpilli. (Imagen III-6) La imagen cumple con los requisitos que hemos estudiado para el retrato de corte. La figura se encuentra representada de cuerpo completo, formato reservado para la nobleza. Sobre la espalda lleva un manto azul muy rico y de bellos dibujos, a juego con el *maxtlatl*, que tiene el mismo diseño y el mismo tono. Lleva gruesas ajorcas de oro en las piernas. En el cuello y en la muñeca derecha brillan sendos adornos de jade. Su cuerpo está minuciosamente trabajado, con mucho mayor cuidado que cualquier otra figura humana en los códices coloniales. Se dibujan los músculos del abdomen, del antebrazo y de las piernas del personaje con un juego de luz

**ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA**

y sombra⁹² poco frecuente en estos manuscritos. La postura del rey es indiscutiblemente real.

Salta a la vista, sin embargo, que la majestuosidad de la figura corresponde a la cabeza de un estado, pero no a la cabeza de un ejército. Al observarla junto con los grabados de reyes con armadura, o junto al feroz señor 8 Venado, se extraña el traje de guerra. Esta imagen del rey Nezahualpilli resulta particularmente llamativa puesto que, en la lámina siguiente del *Códice Ixtlilxóchitl*, aparece el soberano Nezahualcoyotl quien, como mencionamos anteriormente, está representado con las armas y el traje propios de un feroz guerrero.

En otro códice del siglo XVI, el *Códice Mendoza*, se nos presenta otro ejemplo del *tlatoni* vestido con una tilma blanca en lugar de un traje de guerra. Y en este manuscrito es particularmente difícil de explicar por qué, ya que en varias láminas de éste los tlacuilos nos muestran un repertorio muy amplio de los trajes y los tocados de guerra que se ofrecieron como tributo. (Imagen III-7) Pero estos trajes ya no visten al *tlatoni*. En el *Códice Mendoza* mismo, Moctezuma Xocoyotzin está representado con un pictograma sencillo, cubierto el cuerpo con una tilma blanca, sin mayores adornos; (Imagen III { 8) y en las pinturas del Durán y del Tovar que hemos estudiado en este trabajo, con la tilma real y el *xiuhuitzolli*. Los intentos de retrato de los *tlatoque* omiten las vestimentas de guerra, y algo más...

⁹² Donald Robertson, *Op. Cit.*, p. 154.

Tanto en la imagen de Nezahualpilli, como en la galería de retratos del *Manuscrito Tovar*, se extrañan también de inmediato las armas.

Los cánones del retrato de corte europeo estipulan que los personajes masculinos deben llevar no sólo una armadura y un yelmo, sino también una espada, una bengala o guantes.⁹³ Es común ver en gran parte de los grabados de la época a los reyes empuñando un arma y con armadura, como en el retrato de Alejandro Farnese hecho por Sánchez Coello (Imagen III-9). En esta pintura, el retratado empuña con la mano izquierda una larga espada, misma que se extiende hacia atrás del cuadro y que adquiere un singular brillo dentro del retrato. La luz que el artista agrega a la espada impide que el observador la pase por alto, y hace un bello juego de luz y sombra con el fondo del cuadro. Y es que la intención, precisamente, es que el arma destaque, puesto que en la mano del soberano alude inequívocamente a su poder militar.

Los artistas que se ocuparon de elaborar la imagen del rey en los manuscritos prehispánicos no subestimaban tampoco la importancia de las armas y la guerra. Crearon un repertorio amplio de imágenes de señores feroces, firmes y capaces de dominar a los pueblos rebeldes vecinos. Al representar al Señor 8 Venado, Garra de Jaguar durante la conquista de un señorío, los tlacuilos colocaron en sus manos las armas necesarias. (Imagen III-10) El soberano empuña en su mano derecha un

arma; lleva el brazo en alto y se dispone a atacar. Con su mano izquierda sostiene sus armas: un escudo y flechas de guerra. Las armas, sumadas a la pintura facial, la nariguera e inclusive lo acentuado de la dentadura le muestran al observador que el soberano no es sólo la cabeza política del reino, sino también el valiente guerrero que ha consolidado la unidad política:

El tlatoani era un personaje semidivino, representante del dios Tezcatlipoca sobre la tierra y, por tanto, con poder legal suficiente para matar. Era el máximo dirigente militar, el gran sacerdote y el juez supremo de su pueblo.⁹⁴

Ambas culturas, ambos lenguajes pictóricos, concedían a las armas mucha importancia, y las incluían en la mayor parte de las representaciones del soberano. Por eso llama nuestra atención que los soberanos del Tovar, como Moctezuma Xocoyotzin (Imagen III-11), se encuentren desarmados.

Las crónicas hacen referencia a los tipos de armas que tenían los mexicanos. Tanto Bernal Díaz, como Motolinía, mencionan las casas de armas que tenía el emperador Moctezuma Xocoyotzin, e inclusive describen algunas de ellas. En el *Códice Ramírez* se cuenta la historia de cómo los mexicanos, en un despliegue de inventiva militar, elaboraban armas específicas antes de una batalla. Es por ello tan extraño que en las

⁹³ Juan Miguel Serrera, "Alonso Sánchez Coello y la mecánica del retrato de corte", en: *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*, Op. Cit., p. 43.

⁹⁴ Alfredo López Austin y Leonardo López Luján, *El pasado indígena*. México, 1996, p. 207.

manos del soberano indígena representado en la colonia encontremos tan pocos ejemplos de ellas.

En la galería completa de las representaciones del *Manuscrito Tovar*, y en las pinturas del *Códice Durán* dedicadas a presentar al soberano, sus brazos y manos tienen un evidente vacío. Han sido despojados del *atlatl*, de las flechas y de la espada de obsidiana. En su lugar aparece una curiosa fisga de pesca muy similar a aquella del *Códice Florentino*⁹⁵ (Imagen III-12) que utilizan los pescadores en el lago. Tampoco la actitud corporal del soberano al tomar el arma es combativa. La sostiene pero no la eleva por los aires, como elevan las lanzas los señores mixtecos en las imágenes prehispánicas (Imagen III-13) o como en las batallas representadas en el grabado europeo (Imagen III-14).

Existe una imagen que no sólo es explícita en cuanto a la pacificación intencional del soberano prehispánico, sino que también permitía que un mayor número de personas pudiera observar al *tlatoni* desarmado, puesto que se encontraba en la sala del cabildo de Tlaxcala. Forma parte de la serie de pinturas que decoraban dicha habitación, y fue copiada por Diego Muñoz Camargo para su obra: *Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala*.⁹⁶ En esta imagen se presenta a Moctezuma Xocoyotzin de una manera más triste y cruda: despojado de todo poder, de pie junto a la nueva autoridad, que es en tamaño mucho mayor que él, con

⁹⁵ Ver el trabajo de Pablo Escalante, Maite Málaga y Ana Pulido titulado: "El soberano y su palacio. Los indios frente a la pintura de historia y el retrato de corte en el siglo XVI mexicano" que fue presentado en el XXV Coloquio Internacional de Historia del Arte "Francisco de la Maza" La imagen política.

grilletes, con la corona rota a los pies, simbolizando la pérdida del reino, y con la espada de obsidiana también rota, también inútil. (*Imagen III-15*) La espada rota es la muestra inequívoca de su derrota militar. Tal vez en ella tengamos la clave de la ausencia de armas en los brazos de los *tlatoque*. La espada que blande el rey en el *Códice Selden* ha quedado atrás. (*Imagen III-16*)

Posdata ¿Lo pasaron por alto?

Hace algunos meses presentamos un trabajo en el XXV Coloquio Internacional de Historia del Arte ⁹⁷ en donde hacíamos referencia a la imagen pacífica del soberano que se construye en la colonia, y la maestra Clara Bargellini hizo un comentario interesante al respecto. Se refirió a otra ausencia significativa de las pinturas. Todos los grabados y todos los retratos de corte hechos en la España de los Austrias, demuestran el énfasis que hacen los diseñadores de armaduras en la zona genital del rey, el guardafalo. Este recurso, tanto de los diseñadores, como de los artistas, constituía una manera más de expresar el poder del soberano a través del cuerpo. De hecho, en el marco del retrato de corte estaba estipulado que tanto el torso y la musculatura de los nobles, así como sus genitales, debían ser enfatizados en los lienzos, como señal de nobleza.⁹⁸

Esta es otra característica ausente en las imágenes coloniales del soberano prehispánico. Tanto la falta de énfasis en la zona genital, como el poco trabajo hecho sobre la musculatura de los reyes se extrañan en las

⁹⁶ Interpretación en: Diego Muñoz Camargo, *Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala*, Edición facsímil del Manuscrito Glasgow con un estudio preliminar de René Acuña, México, UNAM, 1981. p. 32.

pinturas del Durán y del Tovar. Si los artistas utilizaron el lenguaje del retrato de corte, incluyeron las referencias al trono, la postura, la representación del señor de cuerpo completo... ¿esto se pasó por alto?

3.2 El empleo de posturas no agresivas. La zona épica.

La ausencia de las armas y la falta de un atavío propio para la guerra no son las únicas señales de que el soberano indígena ha sido despojado de su belicosidad. Su propio cuerpo ofrece una clave más para comprender que esto ha ocurrido y que el *tlatoani* no empuñará más la espada de obsidiana, ni siquiera en su retrato.

Las posibilidades expresivas del cuerpo humano dentro de la pintura eran conocidas y explotadas por los artistas indígenas de la colonia, pues tenían una doble herencia que siempre se valió del cuerpo para expresar fiereza. Ya hemos visto que los tlacuilos tenían familiaridad con el trabajo de Cicerón. Sabemos también que habían observado imágenes europeas en donde se representaba a los soberanos. En estas imágenes se encontraron con algunos ejemplos de reyes combatientes. Y no era ésta la única fuente de posturas y ademanes que nutría el repertorio de los tlacuilos. Quizás sea difícil establecer en los códices prehispánicos cuál es el lenguaje corporal específico del señor debido a la gran variedad. Sin embargo, como ya hemos visto, existe un repertorio de posturas y

⁹⁷ Escalante, Málaga, Pulido, *Op. Cit.*, *El soberano y su palacio*.

⁹⁸ Woodall, *Op. Cit.*, 1997, p. 2.

ademanos que sí han podido ser clasificados por los investigadores, y que son fácilmente identificables de un código a otro y en contextos similares. Entre ellos figuran los ademanes de ataque y de toma de cautivos.⁹⁹ Estos ademanes no aparecen en el ámbito del retrato del *tlatoani* en la obra de Juan de Tovar ni en la de fray Diego Durán.

Dentro de los estrictos cánones de la retórica clásica, fijados en textos clave como el de Cicerón o Quintiliano, los ademanes estaban divididos en tres zonas o radios distintos, como podemos ver en la figura 1. (Imagen III-17) Estos radios tienen que ver con el grado de elevación de los brazos de la persona, ya sea a) desde el abdomen hasta la mitad del muslo, b) entre los hombros y el corazón, y c) por encima del hombro.¹⁰⁰

A la primera zona se le llama "coloquial" y a ella corresponden todos los movimientos que se hacen con el brazo en la zona que comprende desde nuestro corazón hasta la mitad del muslo. Los oradores de la antigüedad empleaban con mucha frecuencia esta área para sus discursos narrativos y para presentar al público los hechos más importantes de su exposición. La segunda zona es conocida como "la retórica" y a ella pertenecen todos los ademanes que se realizan a la altura de los hombros. Ésta es el área preferida por los oradores. A la tercera zona, que es la que nos ocupa en este capítulo, se le llama "zona épica" y comprende todos los

⁹⁹ Escalante, *Op. Cit.*, 1996.

¹⁰⁰ La figura pertenece a un libro titulado *Voice, Speech and Gesture: A Practical Handbook to the Elocutionary Art*, que fue escrito en el siglo XIX por un aficionado a la oratoria de su tiempo combinada con la retórica clásica. Este autor, Harry Neville, hizo una cuidadosa lectura de Quintiliano y basándose en sus descripciones elaboró figuras y esquemas para poder "ver" los distintos gestos y ademanes. Fue él quien dio el nombre a las distintas zonas, pero el significado proviene del mundo de la oratoria clásica. Véase: John

ademanes en los que los brazos se elevan por encima de los hombros de la persona.¹⁰¹

Los gestos de la zona épica están relacionados en su mayoría con las actividades militares, puesto que todos los ademanes de mando se realizan en dicha área. En raras ocasiones los empleaba el orador durante la exposición de un tema que no estuviese relacionado con la guerra. El empleo de estos ademanes se reservaba, por ejemplo, al emperador cuando alentaba a sus tropas antes de una batalla (*exordio*). Siguiendo la propuesta de Mosche Barasch, podemos decir que el arte retomó estos ademanes sintomáticos y los volvió convencionales. Frecuentemente los personajes representados a caballo, ya fuese en estatuas ecuestres o en pinturas, elevan uno de sus brazos por encima del hombro en señal de fuerza y poder. Los personajes representados en estatuas con ademanes en la zona épica eran solamente aquellos oradores a quienes se consideraba que estaban dotados con un talento militar muy especial. También se representaba con estos ademanes al Emperador, como vemos en la estatua en bronce de Augusto (Imagen III-18). El público relacionaba estos ademanes con la majestuosidad y lo divino, pues eran los que utilizaba el Emperador para dirigirse a los dioses.

El cónsul romano hacía también un gesto en la Zona Épica cuando daba inicio a los juegos olímpicos. En el Imperio Romano Tardío, particularmente durante el gobierno de

Stephens Crawford: "The Classical Orator in Nineteenth Century American Sculpture", en: *The American Art Journal*, Vol. VI, No. 2, November, 1974. p. 63.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 63.

Constantino, y en lo posterior, el gesto hacía que se equiparara al emperador con el dios sol.¹⁰²

En el arte de los Países Bajos encontramos un excelente ejemplo sobre cómo los soberanos del Renacimiento se apropiaron del significado del ademán clásico de la zona épica para presentar al rey como héroe militar. Como bien se sabe, la batalla de Pavia (1525) es uno de los triunfos más explotados en torno a la figura del emperador Carlos V, ya que marcó el comienzo de una serie de victorias del Imperio sobre el rey de Francia. Innumerables obras de todo tipo de géneros artísticos fueron creadas a raíz de ese triunfo: pinturas, grabados, esculturas, obras en cristal, tapices... entre ellas se encuentra la obra monumental concebida por Lanceloot Blondeel y Guyot de Beaugrant entre 1525 y 1529 y realizada por Beaugrant, André Rasch y Roger de Smet. Se trata de una bellísima chimenea esculpida en madera en el Palacio de Justicia de Brujas (imagen III.19). Tallados en altorrelieve se encuentran diversos motivos y alegorías relacionados con la Batalla de Pavia: los escudos de armas de los vencidos, la corona imperial... y en el centro de la composición está el Emperador mismo. La figura se encuentra de pie y viste una imponente armadura, al igual que el manto real. Con la mano izquierda sostiene el orbe, pero lo que más nos llama la atención es la seguridad con la que alza su espada por encima de sus hombros. La presencia de este ademán, realizado en la zona épica, refuerza en el

¹⁰² "The Roman consul also made a gesture in the Epic Zone to start the games. In the later Roman Empire, notably under Constantine and later, the gesture equated the

observador la sensación de triunfo y victoria. Deja claro también, que aunque la batalla la haya peleado un ejército, el cerebro y la fuerza principal que ganaron la lucha son las del soberano, cabeza de las armas del imperio.

Las imágenes de los códices prehispánicos nos muestran que, a pesar de la distancia y la diferencia entre ambas culturas, los tlacuilos también concedían un valor militar a todos aquellos ademanes que se realizan alzando el brazo por encima de los hombros.

En estos manuscritos nos encontramos con una amplia gama de soberanos que al combatir tienen el brazo bien colocado por encima de su hombro. Las láminas correspondientes a las expediciones militares hacen un énfasis particular en la ferocidad del soberano: "siguió la campaña militar, se conquistaron 18 lugares más. De cada uno se menciona su día, el día en que fue conquistado. Armado como guerrero avanzó el conquistador, el Señor 8 Venado, Garra de Jaguar."¹⁰³ Esta ferocidad se realza con la imagen del conquistador de la mixteca. La representación del señor Ocho Venado, Garra de Jaguar (imagen III-36) nos muestra al soberano cubierto de pies a cabeza con pieles de jaguar, y con el brazo por encima de su hombro. El contexto de la lámina es de guerra y combate, y pone de manifiesto un paralelo, una coincidencia con la cultura europea renacentista: la relación de los ademanes realizados en la zona épica con ademanes de guerra. En todas las imágenes del soberano prehispánico

emperor with the sun god [...]" *Ibid.*, p. 63.

¹⁰³ *Códice Zouche Nuttall, Op. Cit.*, p. 192.

que se han usado para este capítulo, se puede ver al señor con el brazo colocado por encima de los hombros.

La imagen colonial

Cuando volvemos al origen de este trabajo, los intentos de retrato de los soberanos indígenas, nos encontramos con un lenguaje corporal que separa al rey combativo -europeo y prehispánico- del rey pacificado. Tanto las representaciones del *Manuscrito Tovar*, como las del *Códice Durán* omiten de su repertorio los ademanes de la zona épica.

Tizoc, en la lámina que corresponde a su retrato, esconde la mano que tiene libre detrás de la espalda y no realiza ademán alguno (Imagen III-20). Lo mismo hace Izcóatl, dentro del mismo manuscrito (Imagen III-21). En realidad, ninguno de los *tlatoque* del Tovar emplea la zona épica. Cuando uno observa estas imágenes junto con grabados europeos y junto con figuras de los códices prehispánicos, el contraste es aun más fuerte. Hendrik Goltzius elaboró, en 1586, una serie de grabados que representa a los héroes romanos. Tomemos como ejemplo a Horatius Cocles (Imagen III-22). Llama la atención ver cómo su brazo derecho se extiende hacia atrás, hacia arriba con la espada empuñada. El musculoso brazo izquierdo se encuentra también en la zona épica, con él sujeta un escudo y así cubre su rostro. Otro ejemplo nos lo brinda el grabado de Hércules matando a la hidra. (Imagen III-23)

Los manuscritos prehispánicos, como se ha visto, ofrecen también una larga serie de ejemplos de soberanos combativos. Un ejemplo muy

eficaz dentro de la comparación con los retratos del Tovar lo ofrece la escena en la cual el señor 8 Venado, Garra de Jaguar, toma preso al señor 4 Viento después de una batalla. (imagen III-26) Su brazo izquierdo forma una escuadra, un ángulo de 90 grados, que permite que la lanza que sostiene se eleve por encima de sus hombros. Así resulta más amenazador y convincente frente al hombre que ha tomado preso.

Es necesario indicar que, en el terreno de las imágenes, el contraste es más claro entre las pinturas coloniales y las prehispánicas, puesto que éstas últimas muestran de manera más constante al soberano elevando el brazo por encima del hombro. En los grabados de reyes europeos no hay una gama tan amplia de imágenes del rey con el brazo en la zona épica; el número de ejemplos es menor.

3.3 Nuevas maneras de estar presente en la batalla

La fuerza aleccionadora y propagandística de las imágenes es de tal magnitud que reyes, pontífices, instituciones y élites siempre han luchado por controlarlas e instrumentalizarlas de diversas formas.¹⁰⁴

Quizá uno de los recursos más eficaces para acentuar el aspecto combativo de un personaje es incluirlo, como vencedor indiscutible, en las composiciones de batalla. Cuando en torno suyo hay enemigos derrotados, un ejército que huye, cautivos o imágenes de señores que se rinden, se asocian a una figura concreta las sensaciones de orgullo y triunfo que produce la guerra ganada. Si, en lugar de ello, se nos presenta

¹⁰⁴ Victor Mínguez, *Op. Cit.*, 1999, *Relaciones*, p. 127.

una imagen del rey estratega, que planea la guerra a la distancia; o del rey que recibe las noticias del campo de batalla en la sala de trono, la lectura cambia. Aun le reconocemos como el cerebro de las acciones militares, sin embargo su imagen pierde heroicidad y fiereza.

Esto nos muestra, de nuevo, el valor ideológico que tienen las imágenes, y la razón por la cual los gobernantes se ocupan de controlarlas para transmitir un mensaje concreto. Lo cierto es que los reyes no necesariamente acuden a las batallas, montados en un elegante caballo y enfundados en una gloriosa armadura caballeresca. (Imagen III-24) Las guerras se pelean en su nombre, y en muchos casos el rey es el estratega principal; pero esto no quiere decir que él haya arriesgado su vida o contribuido a ganar el combate decisivo matando al enemigo más feroz en el momento necesario. Sin embargo, en la realidad que presentan las imágenes, el rey suele ocupar ese papel de héroe militar. Se usa la imagen para transmitir el mensaje de que había peleado y vencido.

Tenemos un claro ejemplo de este uso de la imagen en uno de los grabados que ilustró la edición veneciana del *Orlando furioso* de 1584. (Imagen III-25) En una de las paredes del castillo se encuentran colgados varios cuadros que representan distintas escenas de batalla de una guerra. El público los observa con admiración, algunos señalan el episodio que les parece más llamativo, otros abren los ojos desmesuradamente ante una escena particularmente dramática. Esto nos muestra que la imagen es una fuente de ideología política que provoca una

reacción en las personas que no estuvieron en la batalla y así transmite un mensaje de poder. Los grabados muestran las glorias militares del rey:

El uso de imágenes para la descripción de sucesos históricos estaba perfectamente establecido dentro del cuerpo de enseñanzas que constituía la retórica renacentista y barroca, la cual, como heredera del arte de la memoria, contaba con lo visual como un mecanismo básico de su forma de conocimiento.¹⁰⁵

También en Mesoamérica se estilaba presentar las imágenes de los señores en combate ante un público que no necesariamente estuvo presente. Claro que a diferencia de las naturalistas representaciones europeas, en el lenguaje pictográfico no se encuentran representados los momentos más dramáticos de la batalla. La presencia del pictograma del rey resume la información: se combatió, se venció, se tomaron cautivos. Así las historias de guerra se difundían y transmitían la imagen de un señor poderoso, con apasionantes victorias militares detrás de sí.

Entraron a poblar esta tierra los mexicanos, según que por sus libros se halla, y por memorias que tienen en libros muy de ver, de figuras y caracteres muy bien pintadas, las cuales tenían por memoria de sus antigüedades, así como linajes, guerras, vencimientos, y otras muchas cosas de esta calidad dignas de memoria.¹⁰⁶

¿Cuál es la posición del *tlatoani* en las batallas representadas en el *Manuscrito Tovar* y en el *Códice Durán*? A juzgar por las imágenes, éste es

¹⁰⁵ *Los Austrias. Grabados de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Julio Ollero Editor, 1993, p. 14.

¹⁰⁶ Motolinía, *Op. Cit.*, Tratado Tercero, Capítulo Octavo, p. 151.

otro recurso más para presentar una imagen pacífica suya. Se reduce su participación en las batallas. Aunque en ocasiones se le represente combatiendo, puede verse que, en estos códices, su papel ha cambiado.¹⁰⁷

De nuevo la ausencia resulta muy significativa, pues dentro del repertorio de imágenes con las que contaba el tlacuilo para construir la figura de su señor, había imágenes que no negaban la participación del señor en la batalla, particularmente dentro del *corpus* indígena. La disyuntiva está entre mostrar la imagen de un soberano aguerrido que combate, o la de un estratega que observa las batallas desde lejos. Lo cierto es que en la manera de resolverlo está implícita también una fuerte carga ideológica.

Frente a frente

Las historias que se cuentan en los códices mixtecos nos muestran siempre al señor como la figura central tanto de los acontecimientos, como de la lámina. Así, por ejemplo, cuando en un códice se quiere representar la guerra y conquista de otro señorío, no aparecen los ejércitos, ni tampoco las dramáticas escenas de batalla propias de los grabados europeos; aparece el rey tomando cautivos, o combatiendo. Su presencia en la escena resume los acontecimientos y resalta sus cualidades de invencible guerrero.

¹⁰⁷ Al final de este capítulo se hablará de los casos de excepción presentes en otros manuscritos indígenas del siglo XVI.

Veamos como ejemplo un caso conocido (Imagen III-26), el momento en el que 8 Venado, Garra de Jaguar, somete a su enemigo, 4 Viento. Cuenta la historia que esta pintura narra la venganza de 8 Venado contra el pueblo responsable de haber asesinado a su medio hermano. La expedición reivindicadora requirió de la conquista de la Ciudad del Sagrado Haz de Varitas en Cerro de Flores Blancas, lo cual implicó una serie de difíciles combates contra el ejército enemigo. Sin embargo, para representar la guerra y sumisión del señorío basta con dibujar la figura del rey tomando por el cabello al señor vencido y al prisionero llorando, con las palmas de las manos volteadas hacia él, en señal de sumisión. Ésta es la convención pictórica mesoamericana para indicar sometimiento. Con ella basta para indicar pasado y presente: hubo una guerra, se peleó valerosamente, la batalla decisiva fue ganada y se tomó como cautivo al señor enemigo. Otro ejemplo lo tenemos en la lámina del *Códice Selden* en donde la princesa 6 Mono ha luchado, capturado y tomado prisionero al noble 8 Movimiento después de que éste la insultó (Imagen III-27). Lo más cercano a un combate entre dos fuerzas enemigas es la imagen del *Códice Bodley* en la que 2 Hierba y 7 Lagarto se miran frente a frente y alzan sus respectivas lanzas en actitud combativa. (Imagen III-28)

En general, los personajes de los códices mixtecos son señores representados de un modo bastante fiero y belicoso. Es una necesidad mostrar al soberano como la figura sobre la cual recaen las responsabilidades y las victorias militares. Dada la ausencia de otros personajes y de los ejércitos, el rey resume en su figura la victoria.

Las piedras de sacrificio: Tizoc y Moctezuma I

No sólo los códices, también las esculturas en piedra del valle de México representan al *tlatoani* como figura combatiente. Entre muchas de las costumbres militares de los mexicas estaba la de representar simbólicamente las batallas ganadas en grandes cuerpos de piedra llamados piedras de sacrificio. Se trata de enormes bloques de piedra con forma circular, de aproximadamente 2.60 metros de diámetro y .88 metros de alto.¹⁰⁸ Dichas estructuras son también, como su nombre lo indica, piedras para el sacrificio, por lo cual algunas de ellas cuentan con una barra o anillo en el centro, mismo que sirve para amarrar a los guerreros capturados en batalla. Emily Umberger supone que cada uno de los *tlatoque* mesoamericanos mandó hacer una o varias piedras de sacrificio durante su mandato. Sin embargo, nosotros conocemos únicamente aquéllas elaboradas por Moctezuma Ilhuicamina (alrededor de 1455-1469) y Tizoc (1481-1486).¹⁰⁹ Lo que nos interesa, para fines de esta investigación, son los costados de las piedras de sacrificio. En ellos están representadas las victorias mexicas más importantes, aquellas gracias a las cuales consiguieron doblegar a los señoríos vecinos y consolidar su hegemonía. (Imagen III-29)

La imagen del *tlatoani* en estos cuerpos de piedra es la de un guerrero victorioso, como podemos verlo en el caso de Tizoc. (Imagen III-30) El

¹⁰⁸ Emily Umberger, "New Blood from an Old Stone" en: *Estudios de cultura náhuatl*, México, UNAM-IIH, 1998. p. 243.

soberano, vestido con los atributos del dios Huitzilopochtli,¹¹⁰ sujeta por un mechón de cabello a su enemigo matlatzinca y con ello lo dobliga. Después de todo, al *tlatoani* se le elige, entre tantos otros, por ser el más diestro en los asuntos de la guerra:

Verdad es que de los más sabios y virtuosos preferían estos naturales al más valiente y esforzado: la razón de esto era porque temían y estimaban en más la conservación del bien público que la del particular sucesor, porque decían que la conservación universal y prosperidad del reino consistía en el valor del príncipe; y por esto preferían y aventajaban al de más virtud y excelencia [...]¹¹¹

La sociedad indígena esperaba que sus soberanos fuesen la cabeza del ejército, y que estuvieran presentes en los combates. Fray Bernardino de Sahagún en el libro VI del *Códice Florentino* hace referencia a los discursos que se le hacían al *tlatoani* cuando era electo. En ellos es evidente el papel que debían desempeñar en la guerra:

o por ventura, yendo a la guerra y peleando en el campo donde suelen morir los valientes y esforzados, convidaréis con vuestra sangre y con vuestro cuerpo a los dioses del cielo [...] y os iréis adonde están los hombres valientes y esforzados como águilas y tigres.¹¹²

¹⁰⁹ Emily Umberger, "Art and Imperial Strategy in Tenochtitlan" en: *Aztec Imperial Strategies*, Frances F. Berdan (ed.), Washington D.C., Dumbarton Oaks, 1996, p. 97.

¹¹⁰ Entre los muchos cambios que presenta la imagen del *tlatoani* durante la colonia está su desacralización. La figura del gobernante, antes de la llegada de los españoles, era a la vez humana y divina, y por lo mismo podía ser representada con los símbolos de una deidad, tal como Huitzilopochtli o Tezcatlipoca. Esto no ocurre, sin embargo, en los códices coloniales, donde la figura real se ciñe a sus atributos de poder y no se hace alusión a su relación con los dioses prehispánicos.

¹¹¹ Torquemada, *Op. Cit.*, p. 358.

El campo de batalla a lo lejos

Las imágenes de batalla europea responden a esta fuerza presente en el siglo XVI que impulsa al príncipe europeo a dejar atrás la imagen pacificada propuesta por los erasmistas y a adoptar una imagen de fuerza y altas habilidades militares.

Se encontraron graves dificultades en la pretensión de crear en su torno la imagen de un príncipe pacifista y sabio, tal como se pretendió desde los círculos erasmistas [...] Cada vez más el emperador se vio determinado a comportarse como un príncipe moderno, defensor de los valores de un gobierno autoritario y fuerte que comenzaba a actuar en defensa de intereses nacionales, y en su caso, dinásticos.¹¹³

Sin embargo, el debate ideológico en torno a las armas y a las letras dio lugar también a una multiplicidad de composiciones artísticas para representar al rey en las batallas. Cada una de ellas aleja o acerca, acentúa o disminuye la participación del rey.

En ocasiones se representaba únicamente la batalla misma: un escenario indefinido, con montañas y una ciudad al fondo, sitiada por los caballos, los soldados y los cañones enemigos, con un campamento al estilo romano bordeando la escena. (Imagen III-31) Este escenario anónimo no admite tampoco personajes protagónicos sobre los cuales recaiga la responsabilidad de la victoria.

¹¹² Sahagún, *Op. Cit.*, Libro Sexto, p. 328.

¹¹³ Checa, *Op. Cit.*, 1999, p. 22-23.

Se estilaba también, y era un recurso pictórico muy común, representar al soberano en primer plano, vestido con su armadura y rodeado de objetos de magnificencia: un cetro, una espada, su escudo, el yelmo de la armadura y el escudo de armas de su casa dinástica... Y en el segundo plano, a una distancia significativa, se representaba a su ejército. En el grabado hecho por Jan Saenredam (1585) del príncipe Maurice de Nassau, vemos cómo las tropas avanzan por la tierra y por el mar, preparándose para atacar al enemigo en una complicada maniobra militar. (Imagen III-32)

En estas imágenes, un tanto ambiguas, el rey está presente en la batalla. El hecho de que en la segunda imagen aparezca en primer plano enfatiza el hecho de que él es el cerebro y la pieza clave de la victoria. Sin embargo, también está lejos; no ensucia sus manos con la sangre enemiga, no monta a caballo, no amedrenta a su contrincante... se mantiene a una prudente lejanía (Imagen III-33). Estas imágenes nos muestran la realidad de la nobleza en cuanto a las actividades militares. Vivía en ellos el espíritu caballeresco, estaba presente en sus mentes a través de los libros leídos, y éste se reflejaba en sus retratos, y en sus armaduras. Sin embargo, en la práctica, estos nobles rara vez se subían a un caballo para combatir en una batalla.

los caballeros del reinado de Carlos V recrean, como apunta Francisco Rico, una caballería de salón y torneo caracterizada por la teatralidad, su alto grado de autoconciencia y su desvinculación de la práctica guerrera concreta.¹¹⁴

¹¹⁴ Jesús Carrillo y Felipe Pereda "El caballero: identidad e imagen en la España imperial" en: *Carlos V. Las armas y las letras, Op. Cit.*, p. 192.

Un tercer recurso que empleaban los grabadistas para escenificar un combate digno de ser recordado es visible en los grabados que M. Heemskerck hizo con motivo de las victorias de Carlos V sobre los príncipes protestantes. En estas imágenes tan grandilocuentes, el Emperador está presente y activo en las batallas tan significativas. Por ejemplo en la Conquista de Túnez (1535) se encuentra en una esquina en el primer plano de la composición vestido con una armadura estupenda, y con la corona imperial sobre el yelmo (Imagen II|34). Incluso su caballo lleva gualdrapas con el escudo imperial grabado en ellas. La escena cuenta un momento difícil del combate. La guerra no está comenzando ni está ganada, sino todo lo contrario, el ejército de Carlos V se encuentra sitiado en Ingolstadt por la artillería enemiga. Cuenta la leyenda que la presencia de Carlos V fue decisiva para el fin del sitio y la victoria subsecuente, y así lo muestra la escena. El Emperador le dirige a sus capitanes palabras de aliento, en aras de continuar la lucha.¹¹⁵

Otra imagen que muestra cuán importante es el papel del Emperador en la guerra es el grabado de la rendición del Duque de Sajonia después de la batalla de Mühlberg (Imagen II|35). En esta escena, el derrotado duque se acerca al vencedor sin su yelmo y con la mano en el pecho, rindiéndole pleitesía. Al fondo de la escena, en la esquina derecha, se ve claramente como el ejército enemigo se retira, dejando el campo libre.

¹¹⁵ La imagen de Carlos V en batalla, abiertamente militar, y que lo presenta como un soberano diestro en las artes de la guerra, contrasta con la imagen que Erasmo de Rotterdam tenía como ideal del príncipe cristiano, cuya primera y principal preocupación "debe ser la de formarse en aquellos aspectos que atañen a regir sabiamente los tiempos de paz en los que debe intentarse con todo empeño que no sean necesarias jamás las obligaciones de la guerra." Erasmo, *Op. Cit.*, p. 101.

Es de llamar la atención el hecho de que el rey se encuentre tan cerca del campo de batalla. Ello sugiere muchas posibles lecturas, en particular la de presencia activa: el valor de presentarse en la guerra, vestido y preparado para combatir y dirigiendo a un ejército.

La imagen colonial, sin embargo

Entre las pinturas de los códices coloniales se extraña, sin lugar a dudas, a ese soberano audaz y decidido propio de los códices prehispánicos, que sujetaba a su opositor por el cabello y le hacía llorar las lágrimas de la derrota. La fórmula mesoamericana se diluye, y en su lugar encontramos una gran variedad de composiciones de batalla, donde la posición del *tlatoani* no es clara y contundente, sino en realidad bastante ambigua. En algunos casos, el *tlatoani* no se encuentra presente en el campo de batalla. En otros, aparece separado del combate en tiempo y espacio, sentado en su equipal ocupando la esquina de la composición, desde donde parece observar los acontecimientos.

Tomemos como ejemplo la imagen del combate entre el Señor 8 Venado, Garra de Jaguar, y el guerrero espectral, el Viejo Coyote, Huehucóyotl, el dios de la discordia y los engaños (Imagen III-36). En ella el soberano pelea, frente a frente, contra su adversario. Tanto su actitud corporal, como la composición misma dan un violento giro en las imágenes de batalla del *Códice Durán*. En este manuscrito, el tlacuilo hace una adaptación del modelo europeo que representa al soberano en un plano de

la composición, y a la batalla en otro (Imagen III-37). Este modelo es muy similar a aquél de las láminas III-32 y III-33, en las cuales el rey observa a lo lejos, desde el trono, la acción.

En el caso del Durán, la figura del *tlatoani* se encuentra, generalmente, en la esquina derecha o izquierda de la composición. El soberano está sentado en su equipal, y éste a su vez, está colocado hasta arriba de un tramo de peldaños. Para señalar el nombre y el lugar de origen del señor, el tlacuilo coloca sobre él el glifo con su nombre y el toponímico. A veces el *tlatoani* está solo, y pareciera que contempla la escena; y en ocasiones podemos ver a varios personajes hablando con él, probablemente haciéndole un fiel relato del combate que tuvo lugar. En la mitad contraria de la composición, y generalmente en el centro de la lámina, transcurre la batalla, separada del señor en espacio, y quizá en tiempo. En algunos casos, la distancia está señalada a través de un camino de huellas. Las huellas ayudan a señalar la diferencia de localización, el pictograma del sitio donde tuvo lugar la contienda.

Un ejemplo bastante significativo lo encontramos en la lámina correspondiente a la batalla que pelearon los mexicanos contra los chalcas en el camino de Amecameca y Tepepula (Imagen III-38). El ejército de Moctezuma Ilhuicamina regresaba a casa después de una guerra de conquista, y en el camino tuvo una serie de problemas con los chalcas que culminaron en una cruenta batalla, que finalmente ganaron los mexicanos. Durante este episodio, el texto narra una historia que corresponde poco con la imagen que lo ilustra, para nuestra fortuna, pues

contribuye a reforzar esta idea de pacificación en las pinturas de estos manuscritos coloniales. La historia que Durán nos cuenta dice que el señor Moctezuma estuvo presente en el campo de batalla: recibió a los embajadores chalcas, dio instrucciones a Tlacaélel, habló con los vencidos... y sin embargo, en la lámina, ocupa un papel contemplativo: sentado en su equipal, alejado en tiempo y en espacio del campo de batalla. Junto a su persona figura el glifo toponímico de México Tenochtitlan, lo cual parece sugerir que no estuvo presente, y un camino de huellas separa la escena que le cuentan y la escena que transcurre.

El modelo compositivo permite alejar al soberano de su papel guerrero. El mejor ejemplo de ello es la lámina del mismo manuscrito que recrea la batalla que el ejército de Axayácatl peleó contra los de Toluca y Matlatzincó (Imagen III-39). El *tlatoani* ocupa la esquina derecha de la lámina y parece, como nosotros, un testigo a la distancia. Y sin embargo, el texto le concede otro papel:

El rey fue el primero que se levantó y apellidando "México, México, ea valientes mexicanos, mueran, mueran esos traidores", dieron sobre ellos de suerte que así los que fingían huir como los que salían de la emboscada ninguno quedó que no prendiese uno o dos, especialmente el rey, que aunque mozo y de muy poca edad, por su propia mano prendió algunos caballeros de los más principales.¹¹⁶

Encontramos una situación similar en las láminas del *Manuscrito Tovar*. En el texto del padre Juan de Tovar, se nos presenta a un

Moctezuma Ilhuicamina que no dudaba en participar aguerridamente en las guerras que organizaba. En las imágenes, sin embargo, el *tlatoani* no se aparece en el campo de batalla. Hay tres escenas de guerra en dicho manuscrito: la guerra de los mexicanos contra Azcapotzalco, la guerra contra Cuyuacan, y la guerra contra los chalcas. En las dos primeras láminas, es difícil saber si el rey participa en la lucha, puesto que no aparecen en la composición los glifos antropomórficos que permitirían reconocerle entre los personajes. Sin embargo, en la representación de la guerra contra los chalcas, sí aparece Moctezuma Ilhuicamina, al cual identificamos fácilmente gracias al pictograma que indica su nombre.

Esta lámina narra diversos momentos de la guerra de los mexicanos contra Chalco: la captura de un prisionero de guerra, Ezhuahucatl, y lo que hicieron sus captores con él una vez lejos del campo de batalla. En esta escena se repite el modelo que observamos en el *Códice Durán*: el *tlatoani*, Moctezuma Ilhuicamina, aparece en la esquina superior derecha de la lámina, sentado en su equipal, señalando la acción con el dedo índice de la mano derecha, pero sin tomar parte en la batalla. En este manuscrito se coloca de nuevo al *tlatoani* muy lejos del campo donde se realiza la acción.

En estos casos, la participación del *tlatoani* como impulsor y cerebro de la guerra en cuestión es innegable. Sin embargo, lejos queda la imagen prehispánica del feroz guerrero. Está presente, pero de una manera tan curiosa...

¹¹⁶ Durán, *Op. Cit.*, Capítulo XXXV, p. 154. Los subrayados son míos.

En las imágenes de los códices descubrimos igualmente otra faceta del soberano: su papel como estratega. Moctezuma Xocoyotzin podrá no utilizar la espada de obsidiana en las pinturas de guerra; sin embargo, planea éstas cuidadosamente desde su palacio junto con los capitanes y los nobles principales. Muy clara es la viñeta del *Códice Florentino* (Imagen III-40) en la que el grave señor Moctezuma Xocoyotzin observa el mapa que le han traído sus espías y planea la guerra junto con ellos y con los principales guerreros de su ejército.

Y cuando quería acometer guerra contra algún señor o provincia, juntava a sus soldados, y davales parte de lo que queria hazer: y luego embiava espías a aquella tal provincia que querian conquistar, para que mirasen la disposicion de la tierra [...] y los pasos peligrosos, y los lugares por donde seguramente podrian entrar: y todo lo trayan pintado, y lo presentavan al señor.¹¹⁷

Después de debatir con cuidado el plan a seguir, el señor Moctezuma se entrevista con el jefe de sus tropas y le hace entrega de diversas, ricas y coloridas divisas y armas de guerra. (Imagen III-41) En la imagen se ve cómo el indígena sostiene entre sus manos un traje de piel de jaguar. Escudos, rodela, objetos de arte plumaria y atavíos guerreros rodean la figura del *tlatoani*.

Tenemos entonces, en los códices estudiados, un repertorio de imágenes que evitan representar al soberano mientras combate. Se exalta su capacidad para planear las guerras que emprende y parece dejarse de lado la habilidad militar que tan clara percibíamos en los manuscritos

¹¹⁷ *Códice Florentino, Op. Cit., Libro VIII, fo. 32 r.*

prehispánicos. Está presente, pero de otro modo. La pregunta es: ¿Por qué abandonar la fórmula prehispánica de soberano combatiente?

Conclusiones

En esta Nueva España siempre había muy continuas y grandes guerras, los de unas provincias con los de otras, a donde morían muchos, así en las peleas, como en los que prendían para sacrificar a sus demonios. Ahora por la bondad de Dios se ha convertido y vuelto en tanta paz y quietud. ¹¹⁸

Hay recursos muy eficaces en el terreno de la imagen para representar al rey como la cabeza de un ejército o de un estado militar. Desde su apariencia general en los retratos, pasando por las posturas que adopta su cuerpo, y hasta el papel que ocupan en la pintura de una batalla.

Esta serie de maniobras artísticas tienen también un revés, y pueden utilizarse para obtener el efecto contrario. Cuando se dibuja un rey sin trajes de guerra, sin armas, con un lenguaje corporal pacífico y alejado del campo de batalla, nos produce la sensación de que algo falta. No tenemos los elementos necesarios para relacionarlo con un soberano osado e invencible en el terreno de las armas.

Esta ausencia de belicosidad en el *tlatoani* en las pinturas de Durán y de Tovar es muy sorprendente, puesto que éste siempre fue el más digno representante de la cultura guerrera mexicana de la que formaba parte. El

¹¹⁸ Motolinía, *Op. Cit.*, Tratado Segundo, capítulo 10, p. 110.

soberano indígena, culturalmente, estaba asociado a la fiera, y sus cualidades bélicas provenían de su dios:

por vuestra boca habla, y vuestra boca es suya, y vuestra cara es su cara [...] y os adornó con su autoridad, que os dio colmillos y uñas para que seáis temido y reverenciado.¹¹⁹

Son muchas las cualidades que resaltan las imágenes del soberano prehispánico que hemos estudiado a lo largo del trabajo. En estas ilustraciones, la figura del soberano parece más próximo a las convenciones del retrato de corte de la casa de los Austria. Por el formato elegido y por el lenguaje corporal de los soberanos, el pasado indígena se presenta como parte de la historia occidental. Con esta serie de recursos artísticos, propios de las cortes europeas, los tlacuilos resaltan ante los españoles las cualidades de buen gobierno que tuvieron los *tlatoque*, presentan un príncipe sabio y digno de admiración. Las imágenes parecen corroborar la imagen positiva que tenían los cronistas de los gobernantes indígenas:

La realidad urbana que tanto sorprendió a los conquistadores era la manifestación evidente de una cultura estructurada sobre la sólida base de una economía fincada en la agricultura, el intercambio, el tributo y la guerra [...] La cúspide de la sociedad estaba ocupada por aquel en quien residía el poder político y que perteneció por fuerza al grupo de los nobles.¹²⁰

Sin embargo, entre las características que en las pinturas los tlacuilos le reconocen al *tlatoani*, ya no figura su poder militar. La guerra de

¹¹⁹ Sahagún, *Op. Cit.*, Libro Sexto, p. 325.

conquista y los primeros años de dominación española han dejado una secuela en la imagen del soberano indígena. El *tlatoani* y su ejército no son más la máxima autoridad militar de su tierra; han sido derrotados por las armas en la última guerra mesoamericana y ahora están sometidos a un enemigo más fuerte. Los testimonios de esa guerra no pueden presentarle más como un gobernante invencible y jefe de un ejército poderoso.

Los frailes también han tenido mucho que ver en este proceso de pacificación del soberano. Su labor era preparar el terreno para un nuevo orden, y sus acciones no se limitaron a desterrar la temida idolatría indígena ni a la tarea misional. Tenían también que apaciguar a ambos ejércitos, el español y el indígena, hacerles dejar atrás la lucha armada para comenzar el proceso de enseñanza y salvación. Cuando Motolinía se refiere a la situación que prevalecía en estos primeros años hace varias observaciones interesantes:

Y a esta sazón estaban todos los señores naturales de la tierra hechos a una y concertados para se levantar y matar a todos los cristianos, y entonces aún vivían muchos de los señores viejos, porque cuando los españoles vinieron estaban todos los señores y las provincias muy diferentes y andaban todos embarazados en guerras que tenían los unos con los otros, y a este tiempo que digo que esta gente salió de México, yo los vi a todos tan unidos y ligados unos con otros, y tan apercebidos de guerra, que tendían por muy cierto salir con la victoria, comenzando la cosa; y así fuera de hecho, sino que Dios maravillosamente los cegó y embarazó, y también fue mucha parte lo que los frailes hicieron, así por la oración y predicación, como por el trabajo que pusieron en pacificar las disensiones y los bandos de los españoles, que en esta sazón estaban muy encendidos." ¹²¹

¹²⁰ Rosa Camelo y José Rubén Romero en Durán, *Op. Cit.*, p. XIV.

¹²¹ Motolinía, *Op. Cit.*, Tratado Tercero, Capítulo Primero, p. 116.

Las palabras de Motolinía ponen de manifiesto que existía una cultura bélica indígena muy bien arraigada, y que los frailes, conscientes de ello, llevaron a cabo una intensa labor pacificadora. Estas realidades están presentes en las imágenes posteriores a la conquista, donde se muestra a un soberano reconocido, pero desarmado, de lenguaje corporal pacífico y alejado del campo de batalla.

Es significativo señalar, para concluir este capítulo, que en la *Historia general...* de fray Bernardino de Sahagún es evidente también el poco énfasis que ponen los cronistas en la guerra prehispánica. En el libro décimo, "*De los vicios y virtudes desta gente indiana, y de los miembros de todo el cuerpo, interiores y exteriores, y de las enfermedades y medicinas contrarias, y de las naciones que a esta tierra han venido a poblar*", Sahagún habla en detalle de las distintas ocupaciones que tenían los indígenas antes de la llegada de los españoles: artesanos, campesinos, orfebres... pero no se detiene mucho tiempo a presentar y describir el oficio de los guerreros y la práctica militar:

[...] el libro X describe con detalle y admiración las técnicas de múltiples oficios manuales, desde la albañilería hasta el trabajo con los metales. [...] Sin embargo, el oficio del guerrero, que era sin duda el más valorado en tiempos prehispánicos, merece apenas un capítulo y descripciones más bien escuetas, lo que se debe, muy probablemente, a que la guerra ya no era practicada por los indígenas y a que los españoles no querían que lo fuera.¹²²

¹²² Federico Navarrete, "Vida cotidiana y moral indígena en la *Historia general de las cosas de la Nueva España*" en: *Arqueología mexicana*, Vol. VI, Núm. 36, marzo-abril, 1999. p. 36.

Los casos de excepción

Es necesario decir que, desde luego, no se puede hacer una generalización sobre la imagen pacífica del soberano en el amplio *corpus* de documentos indígenas del siglo XVI. Se conocen, según los catálogos oficiales publicados hasta hoy, aproximadamente 500 códices coloniales.¹²³ Detrás de la fabricación de cada uno de estos documentos puede haber uno o varios tlacuilos; y cada uno de ellos eligió de entre todos los modelos posibles, la solución que consideró más adecuada para construir la imagen de los soberanos.

En algunos de estos documentos, la imagen de los *tlatoque* si se relaciona con el combate y la guerra; y el soberano lleva sobre sí elementos tales como las armas o los trajes. En el *Códice Ixtlilxóchitl*, por ejemplo, la representación de Nezahualcoyotl -cuarto gobernante de Texcoco- es claramente la de un guerrero. (Imagen III-42) El señor viste un traje hecho con plumas de diversos colores, está armado con la espada de obsidiana en la mano izquierda y lleva el escudo en la derecha. El gesto de su rostro es quizá lo más llamativo, pues es decididamente feroz: frunce el labio, lo cual marca las facciones en torno a la boca, y deja visibles los dientes. La postura también es de combate, el soberano parece estar corriendo y se encuentra a punto de utilizar la espada que empuña.

Esta imagen del rey Nezahualcoyotl es muy distinta a la imagen que la precede en el mismo manuscrito, la representación de Nezahualpilli. También difiere notablemente de las pinturas que conforman el objeto de

estudio de mi tesis, aquellas provenientes del *Manuscrito Tovar* y la *Historia* de fray Diego Durán.

La amplia variedad de grabados y pinturas europeas que llegaron a la Nueva España durante el virreinato acaso nos ayuden a explicar al menos una faceta de esta aparente contradicción. No todas las representaciones de los reyes europeos aluden a las habilidades militares de éstos. A lo largo del Renacimiento hubo una vasta producción de literatura y tratados sobre el príncipe cristiano y en ellos se estudiaba igualmente la imagen ideal que éste debía proyectar. Contrario a los partidarios de una imagen militar para el soberano (Maquiavelo sostenía que el Príncipe "no siempre ha de mostrarse humano, ocasiones hay en que es menester que se revista la piel del león y que sus vasallos y sus enemigos le vean con garras" ¹²³), Erasmo de Rotterdam sostiene que: "[...] un buen príncipe no debe infundir terror a nadie, sino a los criminales y malhechores." ¹²⁵ Por lo mismo, las representaciones de las figuras de poder oscilan entre lo abiertamente bélico y la imagen pacífica. La imagen del Emperador Carlos V, señala Checa Cremades, cambió y evolucionó a lo largo de los años que permaneció en el poder. En los primeros años, dice el autor, una de sus primeras ideologías sustentantes "había sido la del príncipe sabio y pacífico a través de los escritos de Erasmo de Rotterdam" y por lo tanto se utilizó el concepto de "virtud heroica" en la elaboración su

¹²³ Perla Valle, "Memorias en imágenes de los pueblos indios" en: *Arqueología Mexicana*, vol. VII, núm 38, p. 6.

¹²⁴ José Luis Abellán, *Historia crítica del pensamiento español*, Madrid, Espasa-Calpe, 1998. V. 3, p. 81.

¹²⁵ Erasmo, *Op. Cit.*, p. 37.

imagen.¹²⁶ Ello puede verse en los primeros retratos de Carlos V, aquellos hechos por Hansz Weiditz ¹²⁷ o Bernard van Orley,¹²⁸ en donde el soberano no aparece armado ni vestido con armadura. Esta imagen cambió considerablemente a lo largo del reinado de Carlos V, tras sus acciones bélicas en contra de Francisco I o la batalla de Pavia en 1525 y el Saco de Roma en 1527. Así, sólo en el caso del Emperador, nos encontramos con una variedad considerable en la producción de imágenes suyas; cincuenta años de diversos tapices, cuadros, grabados y esculturas. Lo mismo ocurría con otros miembros de la nobleza, también inmersos en el debate en torno a las armas y las letras.

Es posible que al menos una muestra de este tipo de imágenes tan distintas llegara a la Nueva España a través del grabado. Y por lo tanto, la misma variedad que puede observarse en las efigies de reyes europeos se ve también en las representaciones de los *tlatoque* prehispánicos.

Cada imagen, cada documento fabricado en el siglo XVI amerita un estudio propio. Si bien se advierte en los frailes una intención pacificadora, y si bien reconocemos que después de una guerra de conquista la imagen del *tlatoani* como guerrero puede cambiar, también es cierto que en algunos artistas indígenas cabe aún el deseo de resaltar la habilidad militar de los soberanos prehispánicos. En muchas imágenes hay un discurso de resistencia y no de aceptación al nuevo orden. En el caso de este trabajo, el objeto de estudio son las pinturas de Durán y de Tovar, y

¹²⁶ Checa, 1999, *Op. Cit.*, p. 14.

¹²⁷ Carlos V como rey de España y candidato al Imperio, 1519.

¹²⁸ Retrato de Carlos V, 1520.

las reflexiones sobre la pacificación del soberano se refieren únicamente a estos documentos.

Posdata

Sería interesante explorar si representar al vencido sin armas es un recurso común para representar a los reyes enemigos de la cristiandad. Existen dos imágenes que nos dan una pauta para una nueva investigación. Se trata de dos grabados de Agustín Hirschvogel (1503-1523) que forman parte de una misma serie que representa a los reyes y gobernantes del siglo XVI. En esta serie, todos los señores se encuentran sentados y representados en un formato similar. Hay un gran contraste entre la imagen del Emperador Carlos V (Imagen II-43) y la del Sultán turco, Solimán el Magnífico (Imagen III-44). El primero, como puede observarse, viste una sólida armadura que sólo deja visible parte del rostro. Sostiene un cetro con la mano izquierda y con la derecha empuña una gruesa espada. Solimán, en cambio, no lleva vestimentas de guerra, ni empuña arma alguna, sus manos están colocadas sobre las rodillas, extrañamente vacías. La imagen es la de un príncipe no cristiano, la imagen es la de un soberano pacificado.

Conclusiones. La imagen nos dice.

Desde hace mucho tiempo que estudio la representación de Moctezuma Xocoyotzin a través de las láminas de los códices coloniales, siempre con miras a comprender qué es lo que hay detrás de esta imagen creada por los tlacuilo. Las pinturas de las dos obras que conforman el objeto de estudio de este trabajo de tesis fueron encargadas por los frailes a los indígenas; y uno de los objetivos que estas obras tenían era que el rey de España y algunos españoles curiosos conocieran la historia, la religión, las costumbres y a los hombres del México antiguo. ¿Cuál es la impresión que buscaban crear los tlacuilo con sus pinturas en estos destinatarios? ¿Con qué modelos contaban para hacerlo? ¿Qué importancia tiene el hecho de que los tlacuilo hayan elegido un modelo determinado y no otro?

Sobre la importancia de elegir un modelo no me cabe ahora la menor duda. Si algo han dejado claro los estudiosos de la historia de la imagen -hombres como Aby Warburg y Ernst Gombrich- es que el uso de un modelo compromete, y que los detalles de una obra nunca son casualidad, ni están ahí por llenar un vacío incómodo. Es muy aguda la observación de Wölfflin que cita Gombrich en su libro *Meditations on a Hobby Horse*: "toda imagen debe más a otras imágenes que a la realidad."¹²⁹ Les debe en forma y les debe en contenidos.

En las pinturas que hemos estudiado a lo largo de la tesis, esta deuda de la imagen con sus modelos es muy interesante de estudiar. Los

tlacuilos construyeron la imagen del soberano, pero no lo conocían, y para dibujarlo observaron alternativamente los modelos y las soluciones que ofrecían dos tradiciones pictóricas muy distintas. En otras palabras, no copiaron la imagen de un hombre, sino las representaciones que otros hicieron de él. Los tlacuilos observaron el código y la manera de representar al *tlatoani* en él. También estudiaron los grabados para conocer cuáles eran las fórmulas que construían la majestad en Europa, y extrajeron de sus dos modelos los recursos que consideraron necesarios para fabricar una imagen real muy particular. En sus elecciones tenemos pistas para comprender una manera de pensar, ya que su selección obedece a intenciones, al deseo de transmitir una idea específica sobre el soberano a través de su pintura.

Tenemos, entonces, al *tlatoani* Moctezuma representado en muchos sentidos como un príncipe europeo, pero sin sus armas. Y la pregunta que debemos responder es ¿qué hay detrás de esta imagen?

Texto e imagen

Hemos leído las palabras de Juan de Tovar y de Diego Durán sobre sus obras, y sabemos que en ellas había al menos dos intenciones muy claras. Por un lado, conocer hasta donde fuera posible el mundo prehispánico, su religión y sus ritos, para hacer más fácil y efectiva la evangelización. Por el otro, sacar a la luz la historia indígena para presentarle a los españoles,

¹²⁹ Wölfflin en: E.H. Gombrich, *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the*

quizá al rey mismo, una visión del nuevo reino que ahora forma parte del Imperio.

Estos testimonios de historias pasadas, como bien sabe el historiador, nunca son meros relatos, están cargados de opiniones. Y esto no sólo es propio de los textos, también ocurre en las pinturas.

Los textos difunden las observaciones y las reflexiones de los frailes; nos permiten ver que si bien existe un sentimiento de repudio hacia la religión indígena, éste no incluye a la historia ni a los gobernantes prehispánicos. Es evidente en sus palabras un sentimiento de profunda admiración hacia sus ciudades, el orden creado en ellas, y el buen gobierno. Las voces de Sahagún, Durán, y particularmente fray Bartolomé de las Casas, hablan de la capacidad que tenían los indígenas para gobernarse, y del sitio que ocupaban dentro de las sociedades, gracias a su organización:

Cuanto a la política, digo, no sólo se mostraron ser gentes muy prudentes y de vivos y señalados entendimientos, teniendo sus repúblicas (cuanto sin fe y cognoscimiento de Dios Verdadero pueden tenerse) prudentemente regidas, proveídas y con justicia prosperadas, porque a muchas y diversas naciones que hobo y hay hoy en el mundo, de las muy loadas y encumbradas, en gobernación, política y en las costumbres, se igualaron, y a las muy prudentes de todo él, como eran los griegos y romanos, en seguir las reglas de la natural razón con no chico esfuerzo sobrepujaron.¹³⁰

Sonia V. Rose hizo un estudio sobre Moctezuma Xocoyotzin titulado: "Moctezuma, varón ilustre, su retrato en López de Gómara, Cervantes de

Theory of Art, London, Phaidon Press, 1963, p. 9.

¹³⁰ Fray Bartolomé de las Casas, *Apologética Historia Sumaria*, México, UNAM-IIH, 1967, p. 4

Salazar y Díaz del Castillo.¹³¹ La autora, utilizando los testimonios de los tres cronistas sobre el emperador Moctezuma, estudia la impresión que tienen estos hombres sobre el *tlatoani* y la relación que guarda este príncipe mesoamericano con el resto de los gobernantes del mundo europeo. Esto lo hace a través de las descripciones que hacen los cronistas sobre: la apariencia física de Moctezuma Xocoyotzin, los vicios y virtudes que lo caracterizan y asimismo los usos y costumbres de este monarca en su corte. En las palabras de Cervantes de Salazar, Gómara y Bernal Díaz se descubre una impresión favorable sobre el soberano prehispánico, se le reconoce como digno de admiración: "[...] su condición de *primus inter pares* con respecto a los monarcas cristianos e infieles está más acentuada: por su porte, sus virtudes, sus gustos, sus costumbres domésticas, él es uno de ellos."¹³² Moctezuma Xocoyotzin, descrito por estos hombres que no pertenecieron a su cultura, parece poseer las cualidades propias de un príncipe cristiano, y en muchos aspectos parece ser diferente de otros príncipes paganos, por ejemplo los turcos.¹³³ Comparte con los reyes europeos un buen número de virtudes: justicia, fortaleza, coraje, valentía... y, en palabras de Cervantes de Salazar:

¹³¹ Sonia V. Rose, "Moctezuma, varón ilustre: su retrato en López de Gómara, Cervantes de Salazar y Díaz del Castillo" en: Kohut Karl y Sonia V. Rose (eds.), *Pensamiento europeo y cultura colonial*, Alemania, Ververt, 1997.

¹³² *Ibid.*, p. 88.

¹³³ Difiere de los príncipes turcos pues no comparte con ellos vicios tales como la crueldad, la codicia, la avaricia y la lujuria y la gula. *Ibid.*

Finalmente, si muriera cristiano, fue uno de los mayores y más notables Príncipes que ha habido en muchas nasciones. ¹³⁴

Esta aceptación, esta admiración, como hemos visto a lo largo del trabajo, se refleja en las imágenes elaboradas por los artistas indígenas que trabajaron en las obras de Durán y de Tovar. Para representar al *tlatoani*, los tlacuilos hicieron uso de aquellos recursos compositivos que en los grabados son propios para la figura regia. El formato de retrato de corte estaba reservado para los nobles y los personajes ilustres de los reinos. El lenguaje corporal que se utiliza para construir su representación: posturas y ademanes relacionados con los reyes europeos y con antiguos héroes de la antigüedad, refuerza la imagen de poder que de él se crea.

Tantos códigos: espacio, vestimentas, modelo compositivo, lenguaje corporal... nos hablan, forzosamente, de un rey al que se respeta. Las imágenes que hemos estudiado a lo largo de la tesis parecen coincidir con la conclusión de Sonia V. Rose en su artículo. Tanto los cronistas, como los pintores indígenas, presentan a Moctezuma Xocoyotzin como un príncipe con características similares a las de los monarcas europeos.

En el caso de los tlacuilos, presentar de una manera concreta a un mandatario indígena es una señal del lugar que le conceden y el que desean que ocupe dentro de la historia que les han enseñado. Los artistas indígenas conocen, a través de los frailes, algunas de las cualidades que

¹³⁴ *Ibid.*, p. 78.

debe tener un soberano y también han observado en distintas fuentes las imágenes de algunos de ellos. Los indígenas saben de sobra cómo se trabaja la figura real para que sea reconocida como tal, y han decidido representar a los soberanos prehispánicos con esos recursos. Quizá para elevar la condición del reino de la Nueva España frente a los ojos del destinatario.

Debemos tener presente que los tlacuilos sí tenían otras alternativas para presentar al *tlatoani* dentro de estos manuscritos. El pictograma es una de ellas, es sencillo, muy claro y poco elogioso. Además resuelve el "problema" de referirse al rey con bastante eficacia y rapidez. También podrían existir imágenes en donde se condenara a estos hombres, representándolos embadurnados en sangre, o junto a un ídolo destruido, o sometidos junto al enemigo más fuerte, como en la pintura del *Manuscrito Glasgow*. Este tipo de imágenes producirían, tanto entre los indígenas como entre los europeos, otro tipo de lectura, mucho menos favorecedora.

La búsqueda de afinidades entre los soberanos de un reino y otro es una característica de las pinturas que estudiamos; pero no la única. También es interesante reparar en aquellas fórmulas para construir la majestad en Europa que no están presentes en estas obras. De esta manera observamos que si se marca una distancia entre el *tlatoani* y los gobernantes de la casa de Austria. Al *tlatoani*, en las obras de Durán y Tovar, le faltan las armas, le falta el traje de guerra, le falta combatir. No

se reconoce ya entre sus cualidades la capacidad de someter y dominar un reino. La guerra de conquista y el régimen colonial pesan sobre su retrato.

La imagen del soberano indígena en los manuscritos que hemos estudiado, gira, entonces, en torno a dos ejes. Por un lado la incorporación. A través del empleo de una serie de convenciones, se crea una imagen en la que el *tlatoani* se presenta como el príncipe de uno de los nuevos reinos de la Corona española, y guarda algunas afinidades con los monarcas de otros reinos. Por el otro, las ausencias. La imagen del *tlatoani* es una imagen incompleta, se trata de un soberano que ha sido sometido por las armas a través de una guerra de conquista, y en su retrato no hay razones para presentarlo como distinguido militar.

Hay muchas preguntas que formular y responder todavía, y muchos aspectos a los cuales atender en cuanto a la construcción de la imagen del *tlatoani* en los códices del siglo XVI. Este trabajo es un primer paso y también una base para futuras investigaciones. Para continuarlo será ampliar el *corpus* de imágenes e indagar qué ocurre en otros manuscritos coloniales.

También sería interesante hacer estudios comparativos; estudiar las semejanzas y las diferencias de la producción artística de distintas civilizaciones colonizadas. Examinar las representaciones que se hacen sobre los antiguos soberanos después de una guerra de conquista. Observar cuál es el lugar que se le asigna a los gobernantes de tiempos anteriores a la colonia y cómo se construye la imagen de poder en cada

caso. Comprender si se trata de un discurso de resistencia o de asimilación, según el tipo de régimen colonial que se estudie.

Otra rica veta que explorar la constituyen las imágenes creadas por otras civilizaciones no europeas que conocen bien cómo se construye la figura del rey en Europa y se apropian de los recursos artísticos europeos. En este caso, la importancia reside en el mensaje que cada grupo desea proyectar de sí mismo ante el exterior. El caso del sultán turco Solimán el Magnífico sería un buen ejemplo de asimilación con intención de desafío.

Las puertas están abiertas para nuevas investigaciones, y yo por el momento, aquí concluyo la mía.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Bibliografía

- ABELLÁN, José Luis, *Historia crítica del pensamiento español*, Madrid, Espasa-Calpe, 1998.
- ACOSTA, Joseph de, *Historia natural y moral de las indias. En que se tratan de las cosas notables del cielo/ elementos / metales/plantas y animales dellas / y los ritos y ceremoniales / leyes y gobierno de los indios*, edición de Edmundo O'Gorman, México, Fondo de Cultura Económica, 1962.
- Actas. I Simposio Internacional de Emblemática*, Trelvel, 1 y 2 de octubre de 1991, Instituto de Estudios Turolenses, Trelvel, 1994.
- ALCIATO, Andrea, *Emblemas*, edición y comentario de Santiago Sebastián, prólogo de Aurora Egido, traducción actualizada de los emblemas, Pilar Pedraza, Madrid, Akal, 1985.
- Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*, Madrid, Museo del Prado, 1990.
- ALVARADO TEZOZÓMOC, Hernando, *Crónica mexicana*, anotada por D. Manuel Orozco y Berra y precedida del *Códice Ramírez*, México, Editorial Porrúa, 1980.
- BARASCH, Mosche, *Giotto y el lenguaje del gesto*, Madrid, Ediciones Akal, 1999.
- BARLOW, Robert, "La Crónica X" en: *Revista mexicana de estudios antropológicos*, tomo VII, num. 3, 1945.
- BATAILLON, Marcel, *Erasmus y el erasmismo*, Barcelona, Editorial Crítica, 1977.
- BAXANDALL, Michael, *Modelos de intención sobre la explicación histórica de los cuadros*, Madrid, 1989.

- BERDAN, Frances F., Richard E. Blanton, et. al., *Aztec Imperial Strategies*, Washington D.C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1996.
- BOONE, Elizabeth H., *Stories in Red and White. Pictorial Histories of the Aztecs and Mixtecs*, Austin, University of Texas Press, 2000.
- BOONE, Elizabeth H., "Towards a More Precise Definition of the Aztec Painting Style", en Alana Cordy-Collins, ed.: *Pre-Columbian Art History. Selected Readings*, Palo Alto California, Peek Publications, 1982.
- BOONE, Elizabeth H.: "Pictorial Documents and Visual Thinking in Postconquest Mexico", en Elizabeth Boone y Tom Cummins, eds., *Native Traditions in Postconquest World*, Washington, D.C., Dumbarton Oaks, 1998.
- BRILLIANT, Richard, *Gesture and Rank in Roman Art. The Use of Gestures to Denote Status in Roman Sculpture and Coinage*, Connecticut, New Haven, Sigillum Academy, 1963.
- BROWN, Betty Ann: "Early Colonial Representations of the Aztec Monthly calendar", en: Alana Cordy-Collins, ed.: *Pre-Columbian Art History. Selected Readings*, Palo Alto California, Peek Publications, 1982. pp. 169-191.
- BURKE, Peter, *La fabricación de Luis XIV*, traducción de Manuel Sáenz de Heredia, Madrid, Editorial Nerea, 1995.
- BURKE, Peter, *The Fabrication of Louis XIV*, New Haven, Yale University Press, 1999.
- Carlos V. *Las armas y las letras*, Granada, Sociedad estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, Granada, Universidad de Granada-Fundación ICO, 2000.
- Carlos V, *Retratos de familia*, edición de Fernando Checa, Miguel Falomir, Javier Portús, Madrid, Sociedad estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V - Aon Gil y Carvajal, 2000.

- CASAS fray Bartolomé de las, *Apologética historia sumaria. Quanto a las cualidades, disposición, descripción, cielo y suelo destas tierras, y condiciones naturales, policias, repúblicas, manera de vivir e costumbres de las gentes destas indias occidentales y meridionales cuyo imperio soberano pertenece a los reyes de Castilla*, edición de Edmundo O'Gorman, México, UNAM-IIH, 1967.
- CASO, Alfonso, *Reyes y reinos de la mixteca*, México, Fondo de Cultura Económica, 1977.
- CASO, Alfonso, *Interpretación del Códice Selden*, México, Sociedad Mexicana de Antropología, 1964.
- CASO, Alfonso, *Interpretación del Códice Bodley*, México, Sociedad Mexicana de Antropología, 1964.
- CERVANTES de SALAZAR, Francisco, *México en 1554 y Tùculo imperial*, Edmundo O'Gorman (introducción), México, Editorial Porrúa, 1963.
- CICERÓN, Marco Tulio, *El orador*, texto revisado y traducido por Antonio Tovar y Aurelio Bujaldón, Barcelona, Ediciones Alma Mater, 1967.
- Codex Azcatitlan*, introducción de Michel Graulich, comentarios de Robert H. Barlow, traducción de Leonardo López Luján, Paris, Bibliothèque Nationale de France/Société des Américanistes, 1995.
- Codex Mendoza The*, by Frances F. Berdan and Patricia Rieff Anwalt, Berkeley y Los Angeles California, University of California Press, 1992.
- Códice Cozcatzin*, estudio y paleografía de Ana Rita Valero de García Lascurain, México, INAH-BUAP, 1994.
- Códice Florentino, Manuscrito 218-220 de la Colección Palatina. 3v.*, México, Archivo General de la Nación, 1979.
- Códice Osuna. Pintura del gobernador, alcaldes y regidores de México*, estudio y transcripción por Vicenta Cortés Alonso, Madrid,

Ministerio de Educación y Ciencia – Dirección General de Archivos y Bibliotecas, 1976.

Códice de Tepetlaoztoc (Códice Kingsborough), estudio preliminar de Perla Valle, Toluca, El Colegio Mexiquense, 1994.

Códice de Tlatelolco, estudio preliminar de Perla Valle, México, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla-INAH, 1994.

Códice de Yanhuatlán, edición en facsimile con un estudio preliminar por Wigberto Jiménez Moreno y Salvador Mateos Higuera, México, SEP-INAH, Museo Nacional, 1940.

Códice Zouche-Nuttall, Crónica Mixteca: el rey 8 Venado, Garra de Jaguar y la dinastía de Teozacualco-Zaachila. Introducción y explicación de Ferdinand Anders, Maarten Jansen y Gabina Aurora Pérez-Jiménez, México, Fondo de Cultura Económica, 1992.

COUSIN, Jean, *Recherches sur Quintilien*, Manuscrits et Éditions, Paris, Société d'Édition «Les Belles Lettres», 1975.

CUADRIELLO, Jaime: “La personificación de la Nueva España y la tradición iconográfica de los reinos” en: Kohut Karl y Sonia V. Rose (editores), *Pensamiento europeo y cultura colonial. Textos y estudios coloniales y de la independencia*, Alemania, Ververt, 1997.

CUMMINS, Tom y Emily Umberger, editores, *Native Artists and Patrons in Colonial Latin America*, Arizona, Arizona State University, 1995.

DAVIS, Flora, *La comunicación no verbal*, Madrid, Alianza Editorial, 1985.

DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, Madrid, Instituto Gonzalo Fernández de Oviedo – CSIC, 1982.

DURÁN, Fray Diego, *Historia de las indias de la Nueva España e islas de la tierra firme*, prólogo de José Rubén Romero y Rosa Camelo, México, Banco Santander, 1990.

DURÁN, Fray Diego, *Historia de las indias de Nueva España e islas de la tierra firme*, Edición de Ángel Ma. Garibay, México, Editorial Porrúa, 1967.

El linaje del emperador, Extremadura, Sociedad estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.

El mundo de Carlos V, de la España medieval al siglo de oro, Madrid, Sociedad estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.

ESCALANTE Gonzalbo, Pablo, *El trazo, el cuerpo y el gesto: los códices mesoamericanos y su transformación en el valle de México en el s. XVI*, México, Facultad de Filosofía y Letras, 1996.
Tesis doctoral.

ESCALANTE Gonzalbo, Pablo, *Los códices*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998.

ESCALANTE Gonzalbo, Pablo, "Los animales del Códice Florentino en el espejo de la tradición occidental" en: *Arqueología Mexicana*, vol. VI, núm. 36, marzo-abril, 1999. pp. 52-59.

ESCALANTE Gonzalbo, Pablo, "Pintar la historia tras la crisis de la conquista" en: *Los pinceles de la historia. El origen del reino de la Nueva España*, México, MUNAL-UNAM-IIIE, 1999.

ESTRADA DE GERLERO, Elena Isabel: "Las utopías educativas de Gante y Quiroga" en: *El otro occidente*, México, Teléfonos de México, 1992. pp. 111-114.

FLANNERY, Kent, y Joyce Marcus, eds., *The Cloud People. Divergent Evolution of Zapotec and Mixtec Civilizations*, New York, Academic Press Inc., 1983.

FLOR, Fernando R. de la, *La península metafísica: arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*, Madrid Biblioteca Nueva, 1999.

- FREEMAN Sandler, Lucy, "The Handclasp in the Arnolfini Wedding: A Manuscript Precedent", en: *The Art Bulletin*, Vol. LXVI, No. 3, September 1984.
- GARCÍA Vega, Blanca, *El grabado del libro español, s. XV, XVI, XVII*, Valladolid, Institución Cultural Simancas, 1984.
- GILLESPIE, Susan D., *Los reyes aztecas. La construcción del gobierno en la historia mexicana*, México, Siglo XXI, 1999.
- GLASS, John B., *Catálogo de la colección de códices del Museo de Antropología*, México, INAH, 1964.
- GOMBRICH, E.H., *Aby Warburg, an Intellectual Biography*, Chicago, University of Chicago Press, 1986.
- GOMBRICH, E.H., *Art and Illusion, A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, London, Phaidon Press, 1962.
- GOMBRICH, E.H., *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*, versión española de: Alfonso López Lago y Remigio Gómez Díaz, Madrid, Alianza Editorial, 1987.
- GOMBRICH, E.H., *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art*, London, Phaidon Press, 1963.
- GÜLRU Necipoglu, "Solimán el magnífico y la representación del poder: la rivalidad entre los otomanos, los Habsburgo y el Papado" en: *Carlos V. Las armas y las letras*, Granada, Sociedad estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, Granada, Universidad de Granada-Fundación ICO, 2000.
- JÁDMAR Méndez, Sigmund, "Ingenio y construcción alegórica" en: *Carlos de Sigüenza y Góngora: Homenaje*, coordinación Alicia Mayer, México, UNAM - IIH, 2000.

KOHUT Karl y Sonia V. Rose (editores), *Pensamiento europeo y cultura colonial. Textos y estudios coloniales y de la independencia*, Alemania, Ververt, 1997.

Lienzo de Tlaxcala, Mario de la Torre, editor, textos de Josefina García Quintana y Carlos Martínez Marín, México, Edición Privada de Cartón y Papel de México, 1983.
Colección CPM.

LÓPEZ-AUSTIN, Alfredo y Leonardo López Luján, *El pasado indígena*, México, El Colegio de México, Fideicomiso Historia de las Américas Fondo de Cultura Económica, 1996.

Los Austrias. Grabados de la Biblioteca Nacional, Madrid, Biblioteca Nacional-Ministerio de Cultura y Julio Ollero Editor, 1993.

Los Leoni (1509-1608) : escultores del Renacimiento italiano al servicio de la corte de España, Madrid : Museo del Prado, 1994.

LUCÍA Megías, José Manuel, *Imprenta y libros de caballerías*, Madrid, Ollero y Ramos Editores, 2000.

Manuscrit Tovar, Origines et Croyances des Indiens du Mexique, Edition établie d'après le manuscrit de la John Carter Brown Library par Jacques Lafaye, Austria, Akademische Druck und Verlagsanstalt, 1972.

MAC GREGOR, Luis, *El plateresco en México*, México, Editorial Porrúa, 1954.

MÁLAGA, Iguñiz, Maite, *Cuerpos que se encuentran y hablan. El proceso de conquista y sus relaciones de poder vistos a través del cuerpo*. Tesis de licenciatura, en proceso.

MAQUIAVELO, Nicolás, *Obras*, prólogo de Juan A. G. Larraya, Barcelona, Editorial Vergara, 1961.

MEZZATESTA, Michael P., "Marcus Aurelius, Fray Antonio de Guevara and the Ideal of the Perfect Prince in the Sixteenth Century", en: *The Art Bulletin*, vol. LXVI, No. 4, December 1984.

- MÍNGUEZ, Víctor, "La monarquía humillada" en: *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, Michoacán, El Colegio de Michoacán, Número 77, Invierno 1999.
- MÍNGUEZ, Cornelles, Víctor, *Los reyes distantes: imágenes del poder en el México virreinal*, Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, 1995.
- MOTOLINÍA, Fray Toribio de Benavente, *Historia de los indios de la Nueva España. Relación de los ritos antiguos, idolatrías y sacrificios de los indios de la Nueva España, y de la maravillosa conversión que Dios en ellos ha obrado*, México, Editorial Porrúa, 1995.
- MUÑOZ CAMARGO, Diego, *Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala*, Edición facsímil del *Manuscrito Glasgow* con un estudio preliminar de René Acuña, México, UNAM, 1981.
- NAVARRETE Linares, Federico "Vida cotidiana y moral indígena en la *Historia general de las cosas de la Nueva España*" en: *Arqueología mexicana*, Vol. VI, Núm. 36, marzo-abril, 1999. pp. 32-37.
- PALOMERA, Esteban J., *Fray Diego Valadés o.f.m., evangelizador humanista de la Nueva España. El hombre y su época*, México, Editorial Jus, 1963.
- PASZTORY, Esther, *Aztec Art*, New York, Harvey N. Abrahams Publishers, 1983.
- QUINTILIANO, Marco Fabio, *Institución oratoria*, edición, introducción y comentario por Miguel Dolc, Barcelola, Escuela de Filología de Barcelona, 1947.
- Real colección de estampas de San Lorenzo de El Escorial*, edición de Jesús María González de Zárate, Vitoria-Gastéiz, Instituto Municipal de Estudios Iconograficos Ephialte, 1992.
- REYES VALERIO, Constantino, *Arte indocristiano. Escultura del siglo XVI en México*, México, SEP - INAR, 1978.

ROBERTSON, Donald, *Mexican Manuscript Painting of the Early Colonial Period*, New Haven, Yale University Press, 1959.

ROTTERDAM, Erasmo de, *Educación del príncipe cristiano*, introducción de Pedro Jiménez Guijarro, Madrid, Editorial Techos, 1996.

SAHAGÚN, Fray Bernardino de, *Historia general de las cosas de Nueva España*, México, Sepan Cuantos, 1999.

SAXL, Fritz, *La vida de las imágenes*, Madrid, Alianza Editorial, 1999.

SCHLEIF, Corine, Hands that Appoint, Anoint and Ally: Late Medieval Donor Strategies for Appropriating Approval Through Painting" en: *Art History*, vol. 16. No. 1, March 1993.

SCHMITT, Jean Claude, "Las imágenes y el historiador" en: *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, Michoacán, El Colegio de Michoacán, Número 77, Invierno 1999.

SCHMITT, Jean Claude, *La Raison des Gestes dans l'Occident Médiéval*, Paris, Éditions Gallimard, 1990.

SCHNEIDER, Norbert, *The Art of Portraiture. Masterpieces of European Portrait - Painting, 1420-1670*, Alemania, Taschen, 1994.

SEBASTIÁN, Santiago, *Emblemática e historia del arte*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1995.

SEBASTIÁN, Santiago, *Iconografía del indio americano, siglos XVI - XVII*, prólogo de Dietrich Briesemeister, Madrid, Ediciones Tuero, 1992.

SEIDEL, Linda, *Jan van Eyck's Arnolfini Portrait. Stories of an Icon*, Cambridge University Press.

SELER, Eduard, *Comentarios al Códice Borgia, 2 v.*, México, Fondo de Cultura Económica, 1963.

- Juan Miguel Serrera "Alonso Sánchez Coello y la mecánica del retrato de corte", en: *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*, Madrid, Museo del Prado, 1990. pp. 37 a 63.
- STEPHENS Crawford, John, "The Classical Orator in Nineteenth Century American Sculpture", en: *The American Art Journal*, Vol. VI, No. 2, November, 1974.
- STOICHITA, Victor, *La invención del cuadro : arte, artifices y artificios en los orígenes de la pintura europea*, Barcelona, Serbal, 2000.
- The Illustrated Bartsch*, Walter L. Staruss (General Editor), New York, Abaris Books, 1980.
- TORQUEMADA, Fray Juan de, *Monarquía indiana*, Miguel León Portilla (introducción), México, Editorial Porrúa, 1986.
- TOUSSAINT, Antonio, *El plateresco en la Nueva España*, México, Artes de México, 1971.
- UMBERGER Emily "Art and Imperial Strategy in Tenochtitlan" en: Berdan, Frances B, Richard E. Blanton *et. al*, *Aztec Imperial Strategies*, Washington D.C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1996. pp. 85-106.
- UMBERGER, Emily "New Blood from an Old Stone" en: *Estudios de cultura náhuatl*, México, UNAM-IIH, 1998.
- VALADÉS, Fray Diego, *Retórica cristiana*, introducción de Esteban J. Palomera, México, Fondo de Cultura - Universidad Nacional Autónoma de México, 1989.
- VALLE, Perla, "Memorias en imágenes de los pueblos indios" en: *Arqueología Mexicana*, vol. VII, núm. 38, julio-agosto 1999. pp. 6-15.
- VÁZQUEZ Mantecón, Carmen, "Invitación a leer" en: *Boletín del Instituto de Investigaciones Históricas*: número 33, septiembre-diciembre, 1991. pp. 52-63.

WAUCHOPE, Robert, H. Cline y Ch. Gibson, (editores), *Handbook of Middle American Indians*, Austin, University of Texas Press, 1975.

WOODALL, Joana, editor, *Portraiture. Facing the Subject*, Manchester, Manchester University Press, 1997.

Imagen I-1



TEMIS C'N
FALLA DE ORIGEN

Imagen I-2



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Imagen I-3

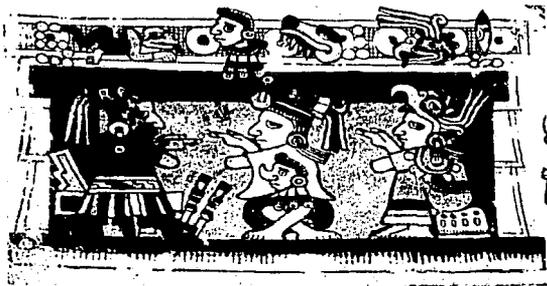
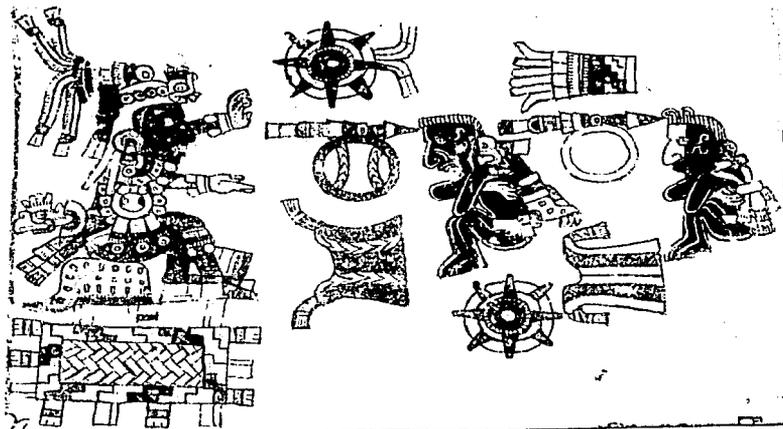


Imagen I-4



TESTE O A
FALLA DE ORIGEN

Imagen I-7

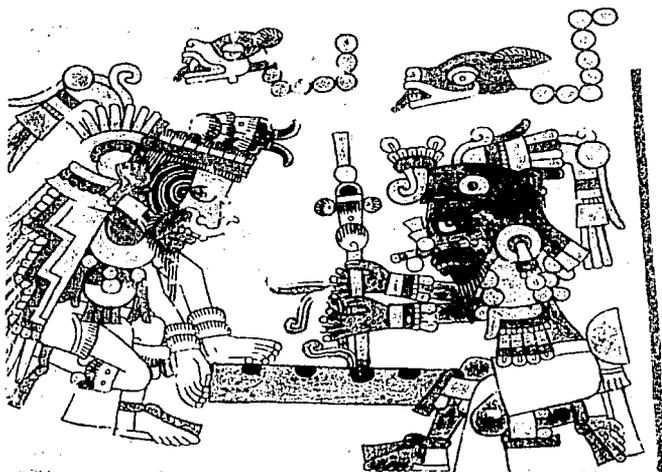


Imagen I-8

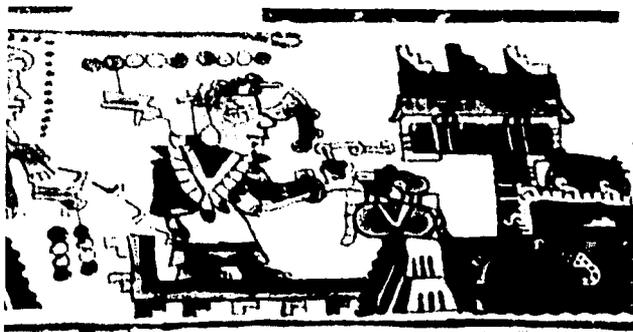
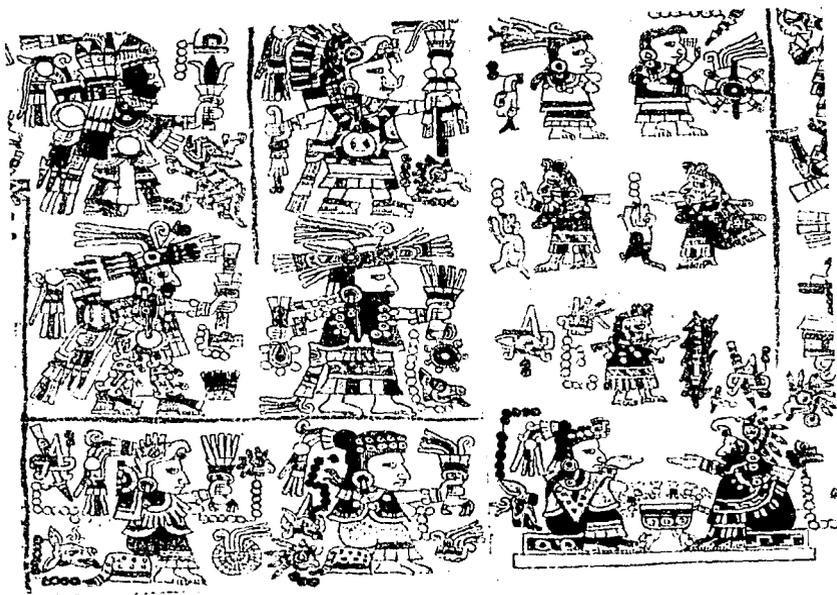


Imagen I-9

LEAS C N
FALSA DE ORIGEN



Imagen I-10a



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Imagen 10b

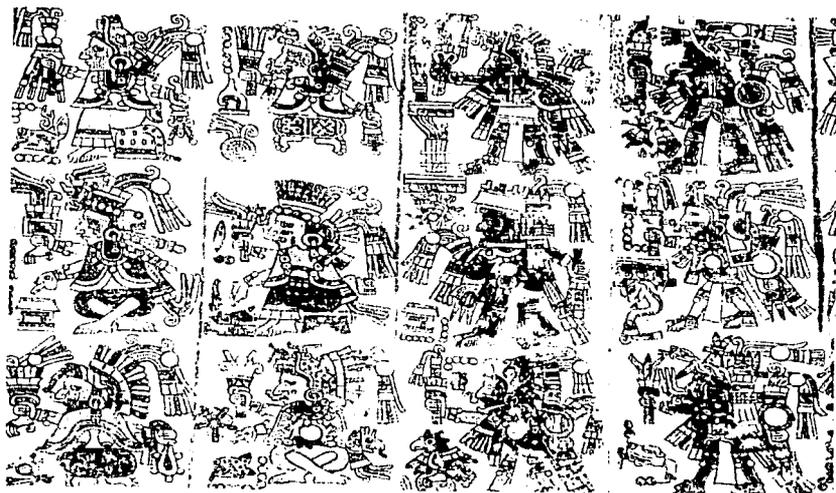


Imagen I-11



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Imagen I-12



TRINIDAD
FALLA DE ORIGEN

Imagen I-13



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Imagen I-14



Imagen I-15

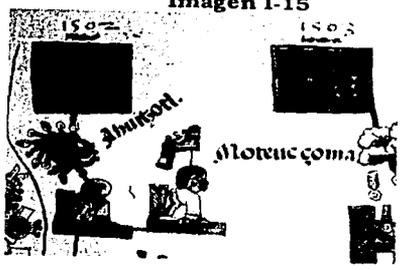


Imagen I-16

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

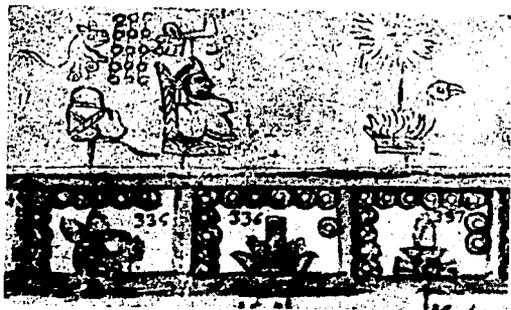


Imagen I-17

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Imagen I-18

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Imagen I-19

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Imagen 1-20



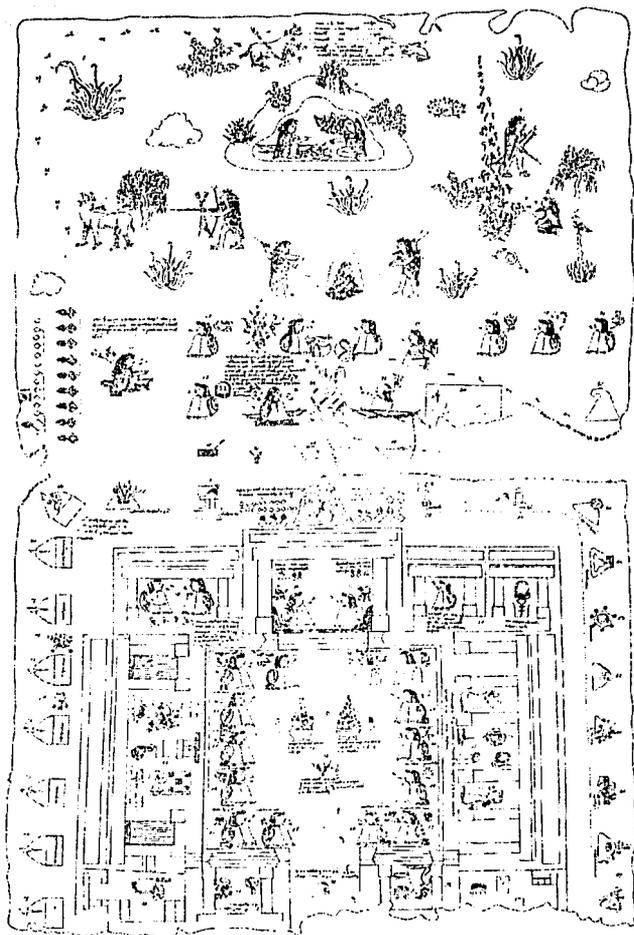
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

147

Imagen I-21



Imagen I-23

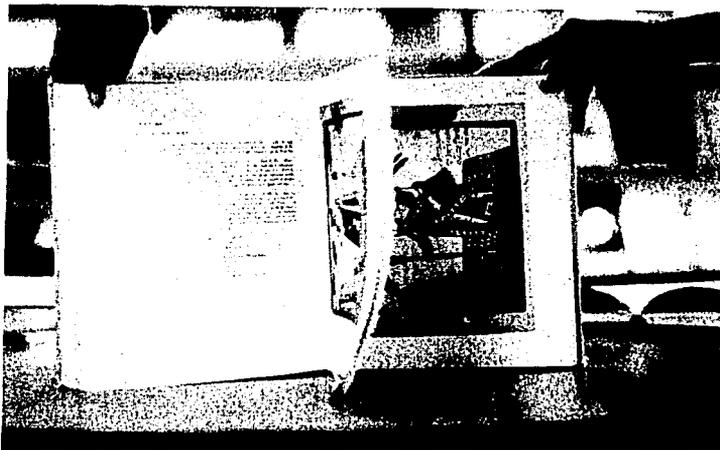


TEJIDOS CON
FALLA DE ORIGEN

Imagen I-24



Imagen I-25



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Imagen I-26



EN SU CON
FALLA DE ORIGEN

Imagen I-27



Imagen I-28

TEMIS CON
FALLA DE ORIGEN



Imagen I-29



Imagen I-30



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Imagen II-1

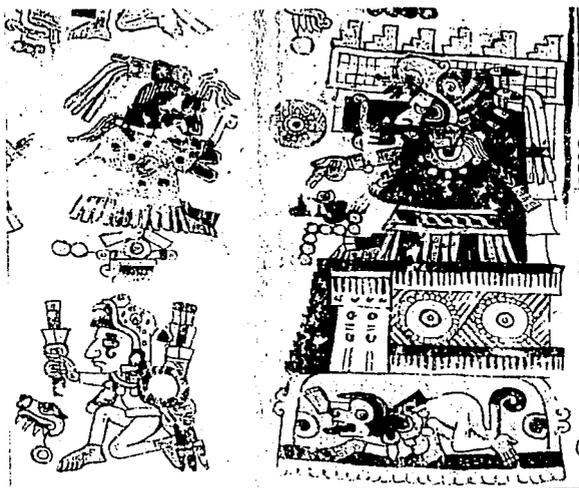


Imagen II-2



TECIS CON
FALLA DE ORIGEN

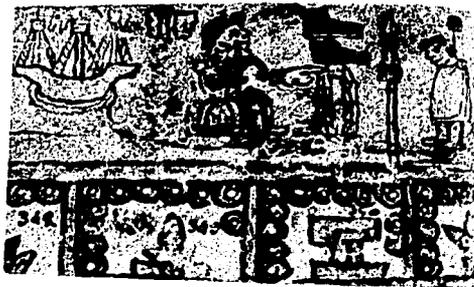
Imagen II-3



Imagen II-4

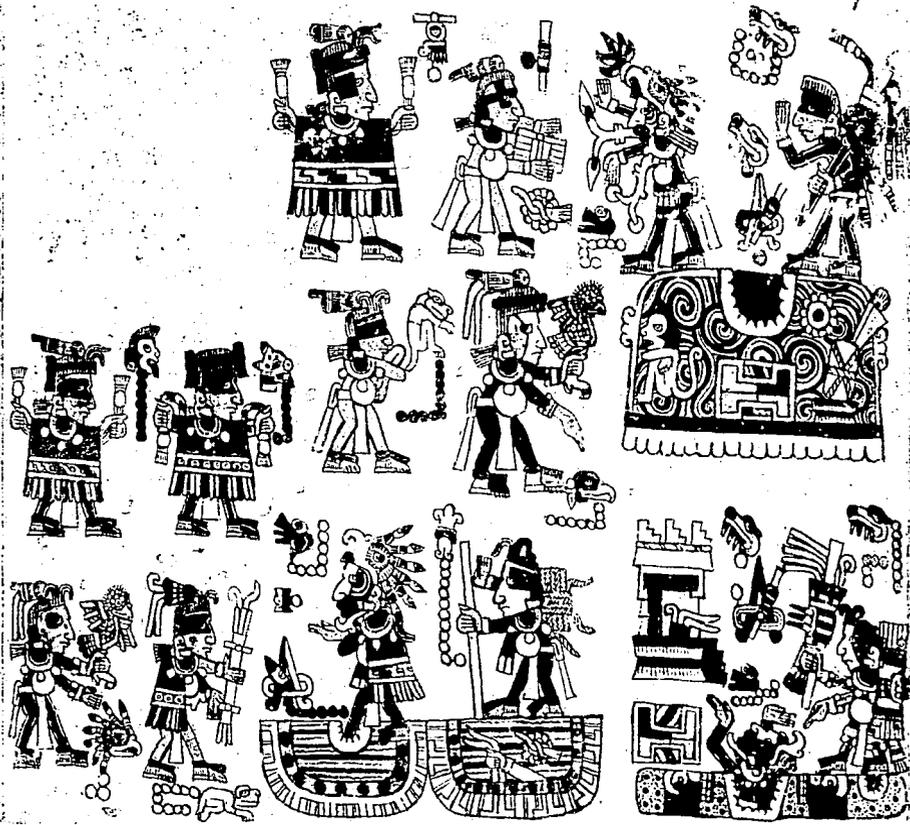


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



TESIS CGN
FALLA DE ORIGEN

Imagen II-6



TEJIS CON
FALLA DE ORIGEN

Imagen II-7

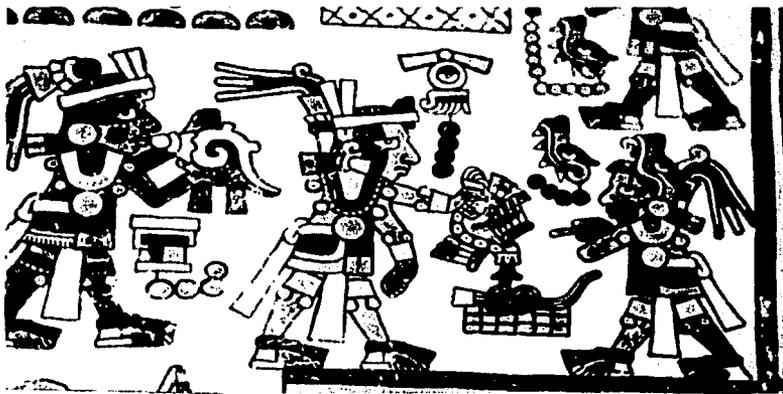


Imagen II-8



TESIS CCN
FALLA DE ORIGEN

Imagen II-9

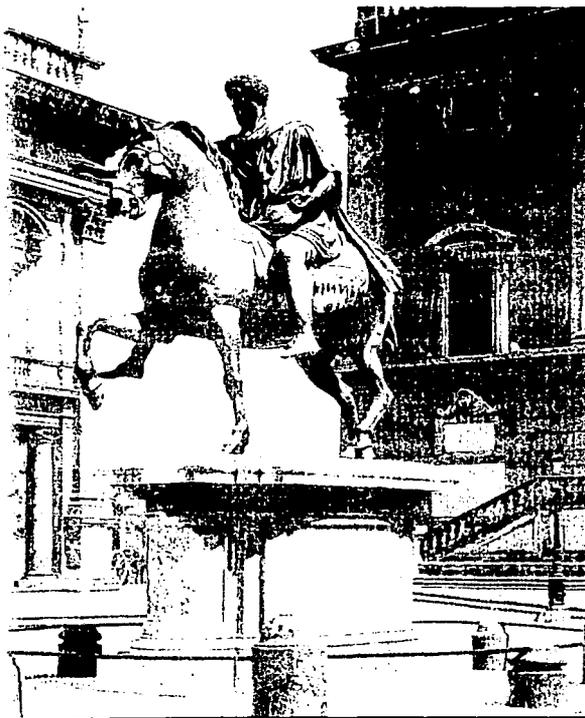


Imagen II-10



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Imagen II-11



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Imagen II-12



TEMIS CON
FALLA DE ORIGEN

Imagen II-13



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Imagen II-14



TRMS C N
FALLA DE ORIGEN

Imagen II-15



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Imagen II-16

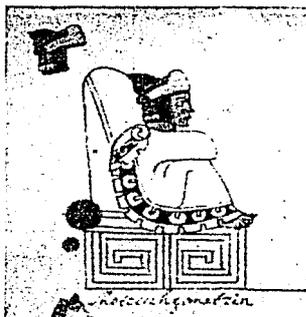


Imagen II-17

*Tiamapubi, fue el primero de los
de. No uno de temuchitlan e guo
fue el, libro de memo. y en su
un año, en su yugos. y en su
guera. en su tiempo.*

*Vitilviti, fue el segundo de los
temuchitlan: el qual tuvo el reino
de. veinte e un años. y el primero
de su guerra. y peleo con los de
hadan.*

*Chimalpopala, fue el tercero de los
de temuchitlan, y lo fue diez años.*

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Imagen II-18



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Imagen II-19



Imagen II-20



1778 CON
FALCA DE ORIGEN

Imagen II-21

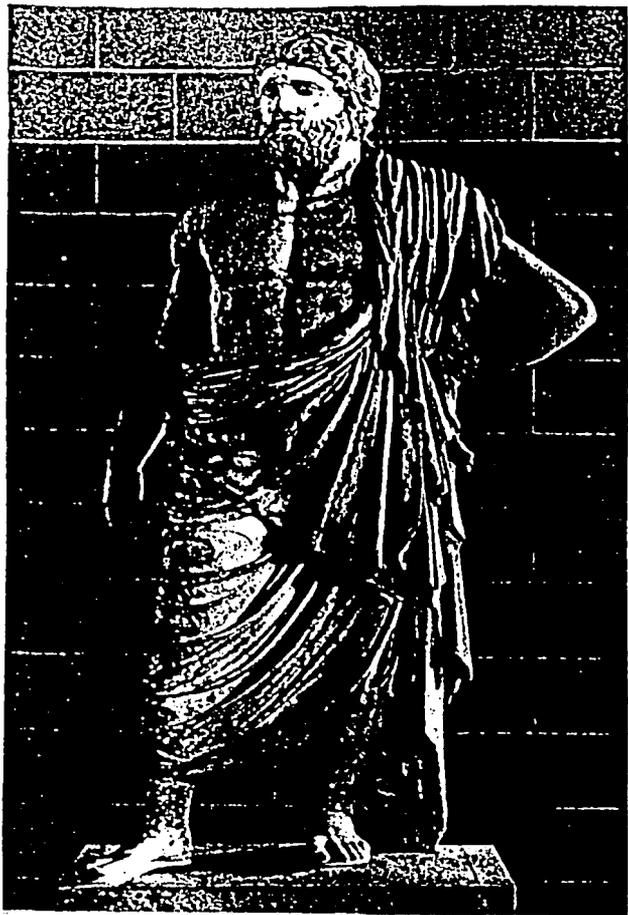


Imagen II-22



TEMIS CON
FALSA DE ORIGEN

Imagen II-23



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Imagen II-24



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Imagen II-25

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Imagen II-26

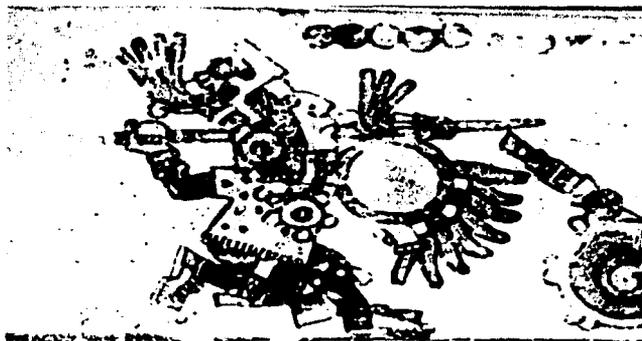


TE. IS C. N.
FALLA LE ORIGEN

Imagen II-27



Imagen III-3



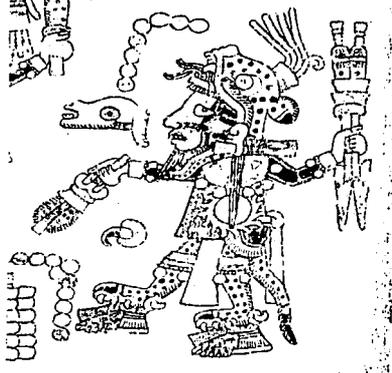
YEMIS CEN
FALLA DE ORIGEN

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Imagen III-4



Imagen III-5



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Imagen III-6



Imagen III-7

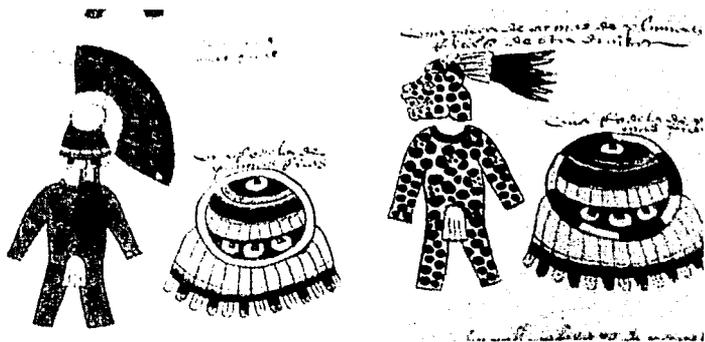


Imagen III-8

FIGURAS C N
FALLA DE ORIGEN



Imagen III-9



TESIS CON
FALSA DE ORIGEN

Imagen III-10

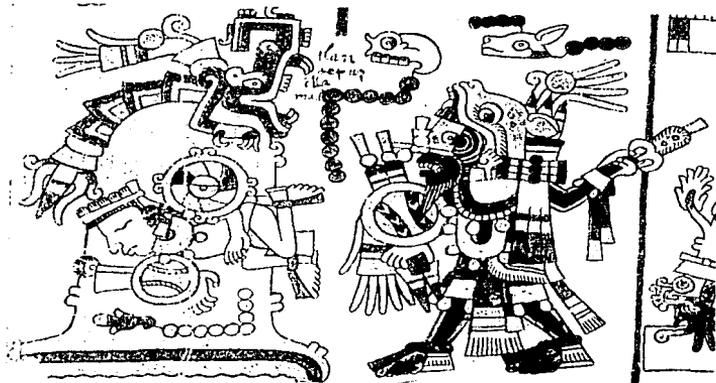
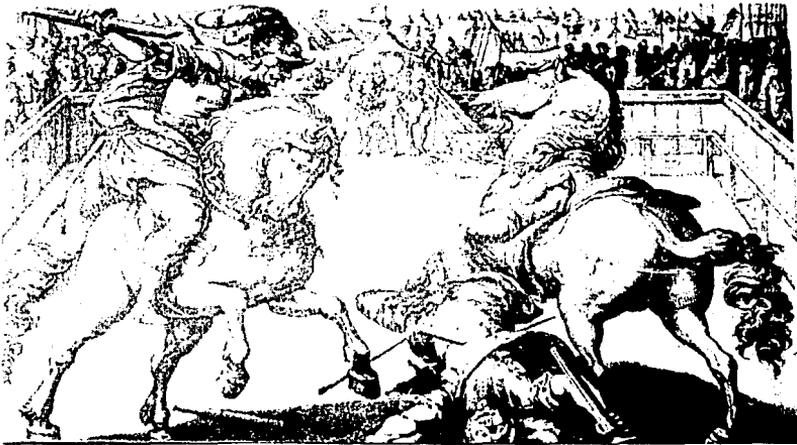


Imagen III-11

TESIS CON
FALSA DE ORIGEN



Imagen III-14



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Imagen III-15



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Imagen III-16



Imagen III-17

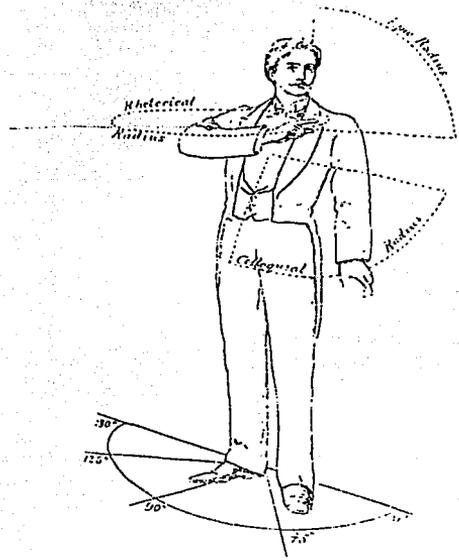


Imagen III-18



TEJES CON
FALLA DE ORIGEN

IS CUN
FALLA EE ORGEN

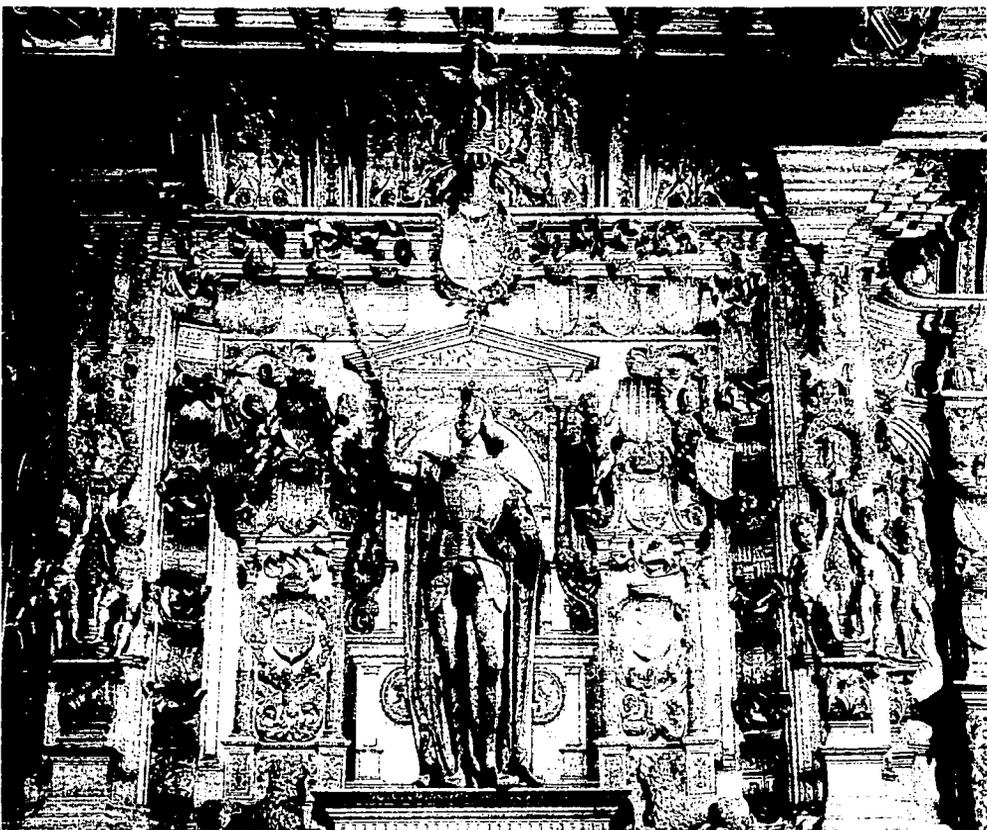


Imagen III-19

Imagen III-20



Imagen III-21



TESIS CON
FALTA DE ORIGEN

Imagen III-22



Imagen III-23



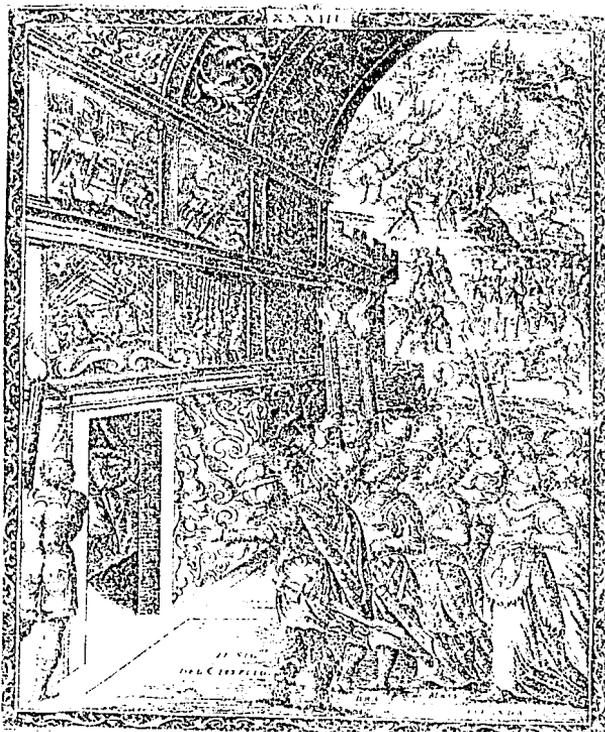
TEJES CON
FALSA DE ORIGEN

Imagen III-24



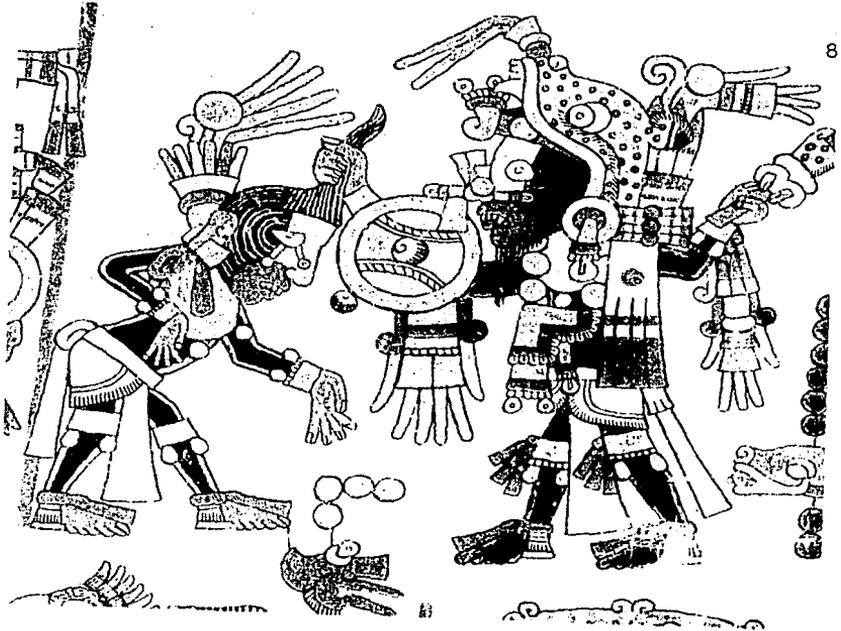
LEGIS CON
FALLA DE ORIGEN

Imagen III-25



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Imagen III-26



8

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Imagen III-27

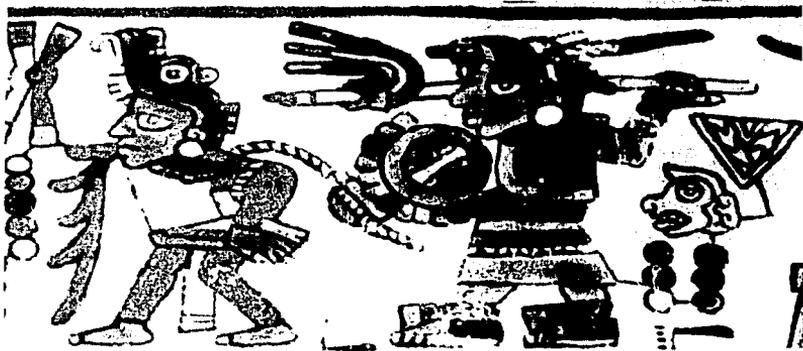
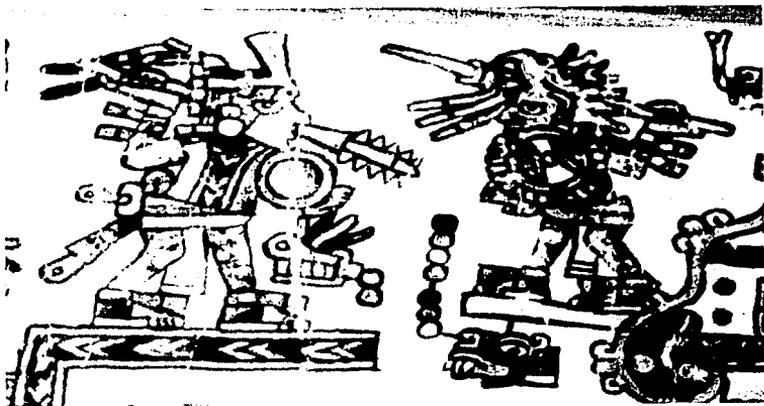


Imagen III-28

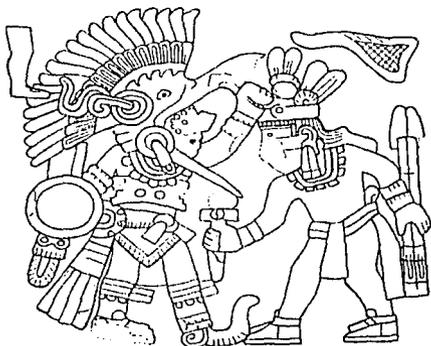


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Imagen III-29



Imagen III-30



TEIS CUN
FALLA DE ORIGEN

Imagen III-31



Imagen III-32



DES CON
FALLA DE ORIGEN

Imagen III-33



Imagen III-34

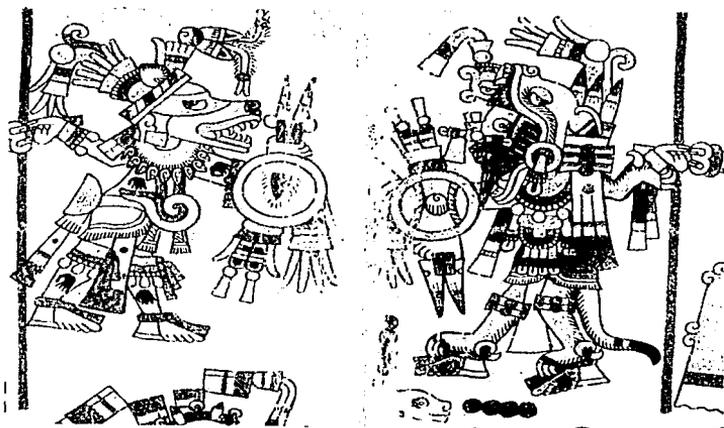


VELIS CON
FALLA DE ORIGEN

Imagen III-35



Imagen III-36



HECHO CON
FALLA DE ORIGEN

Imagen III-37



Imagen III-38



LOS C. N.
FALLA DE ORIGEN

Imagen III-39



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Imagen III-40



Imagen III-41



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Imagen III-42

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Imagen III-43



Imagen III-44

