



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA  
DE MÉXICO**

---

---

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**La Historia de Tlaxcala entre las formas  
discursivas del códice, la crónica y el mural de  
Desiderio Hernández Xochitiotzin**

**T E S I S**

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:**

**Licenciada en Lengua y Literaturas  
Hispánicas**

**P R E S E N T A :**

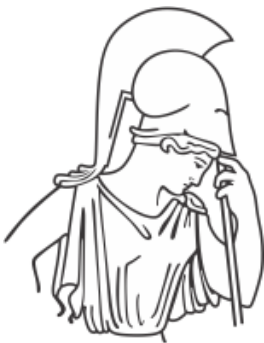
**Lizbeth Feliciano Olivarez**

**Asesor de Tesis**

**Dr. José Oscar Luna Tolentino**

**Ciudad de México**

**2019**





Universidad Nacional  
Autónoma de México



**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.

## **Agradecimientos**

A mis padres que me ayudaron a continuar con este viaje a pesar de la incertidumbre.

A todos los profesores y maestros que, en su momento, me tendieron la mano y me dieron una palabra de aliento para no desistir. En especial al Dr. José Oscar Luna Tolentino, por su paciencia y consejos en este trayecto.

A mi familia que siempre me recordaba que ya faltaba menos y a Dios por la fortaleza que me brindó en los peores momentos.

A Luis Alberto Oropeza Gómez, por ver en mí lo que yo pensé había perdido hace mucho.

A Yue Tonatiuh, mi hijo, por comprender que tenía que estudiar y trabajar.

## **Dedicatoria**

A Yue Tonatiuh. Espero el momento en que puedas leer esta obra y me des tu opinión, porque es para ti.

A Luis Alberto Oropeza Gómez, por impulsarme siempre y mostrarme que puedo llegar aún más lejos.

A mi tía Florinda, porque me enseñaste a amar nuestras tradiciones en esos veranos inolvidables de mi infancia.

A mi abuela Nazaria, quien a pesar de las dificultades de su vida siempre esperó esto de mí.

## Índice

Introducción

Apuntes teóricos

Capítulo I. Breve acercamiento a los inicios del muralismo mexicano

Esbozo biográfico de Desiderio Hernández Xochitiotzin

El mural de Tlaxcala: *Historia de Tlaxcala y su Contribución a lo Mexicano*

Capítulo II. Entre códices y crónicas

Los códices y la complejidad de su lectura en la actualidad

Los cronistas del descubrimiento y la conquista

Destrucción de una cultura

Evangelización

Códices coloniales y textos de mestizos

En Tlaxcala

Diego Muñoz Camargo

El Lienzo de Tlaxcala

Capítulo III. Palacio de Gobierno de Tlaxcala

Análisis de la relación entre: códices, crónicas y murales

1. Peregrinación al Valle de Anáhuac
2. Profecía de Camaxtli
3. Fundación de Tepeticpac
4. Fundación de los Señoríos de Ocotelulco, Quiahuixtlan y Tizatlan
5. Fiestas rituales al Dios Camaxtli
6. Tropas tlaxcaltecas y huexotzincas con Nezahualcóyotl en Jalpulapa
7. Xochiyayotl o guerras floridas
8. Guerras de tlaxcaltecas contra aztecas
9. Sacrificio de Tlahuicole
10. Fiestas a Xochiquetzalli
11. Tlaxcala, lugar del maíz
12. El Maguey, árbol de las maravillas
13. El mercado de Ocotelulco
14. Los símbolos de la Conquista
15. La Conquista
16. El siglo de oro tlaxcalteco

Imágenes

Conclusiones

## *Introducción*

... Un mural es algo así... como un discurso, no una plática...  
Debe ser un hermoso discurso que hable a los presentes de ahora  
y a los presentes de mañana y pasado mañana.  
DESIDERIO HERNÁNDEZ XOCHITIOTZIN, *Historia de un pueblo, Tlaxcala.*

La idea de realizar el presente trabajo nació de un pequeño viaje a la ciudad vecina de Tlaxcala. Ya al final de este recorrido mi última parada fue el palacio de gobierno. Al entrar quedé sorprendida por los murales (que fueron creados a partir de 1957). En un primer momento me sobrecogieron los colores, las formas y las dimensiones de las pinturas. Cabe mencionar que no era la primera vez que veía un mural, sin embargo, esta obra tenía algo diferente a las que ya conocía.

No sólo es la singularidad del tema, la forma en la que el artista abordó los contenidos fue lo que finalmente me capturó. Sin estar completamente segura, sabía que lo que apreciaba me estaba contando algunas cosas; unas eran historias que ya conocía, que había leído; otras eran parecidas, pero con una esencia diferente y, aun así, la mayoría me eran desconocidas. Lo único que podía desear en ese momento era descifrar cada secreto de aquellas pinturas. Después de un par de minutos me uní a un grupo de personas que iban con un guía. Éste confirmó mis sospechas.

El maestro Desiderio Hernández Xochitiotzin se basó en textos históricos para hacer sus murales. Gracias al guía pude entender con mayor claridad las narraciones ahí plasmadas. Empero, por el tiempo, no pude satisfacer mi curiosidad como hubiera querido; primera razón de este trabajo.

Han pasado ya unos años de ese viaje, y son varias las reflexiones que he tenido. No fue fácil, debo confesar, el aterrizar el trabajo y enfocarme en un tema de investigación,

porque, a pesar de querer que mi tesis fuera sobre estos murales, no sabía exactamente qué era lo que buscaba, aunque ahora me doy cuenta que estuvo ahí desde el principio.

México es un país lleno de riquezas por diferentes e incontables razones. El tan sólo hecho de considerar describirlo arroja un sinfín de posibilidades, al igual que imágenes, olores, sabores, sensaciones, recuerdos, experiencias, interpretaciones, historias, leyendas, mitos, canciones y más.

Mi tesis no busca encasillar, ni definir qué es México. Tampoco señalar quién tiene la razón en la búsqueda de la verdad en cuanto al tema de la traición o culpa atribuida a los tlaxcaltecas. Este es un trabajo que mostrará una parte de la historia de la que poco se habla, y de la que poco se sabe.

Por eso, el propósito de esta tesis radica en la escasez de información que se tiene o que se distribuye; y la problemática se centra en los pocos elementos que la mayoría de los mexicanos conocen o creen conocer para poder definirse a sí mismos. Son varias las interrogantes que surgen a partir del estudio de los murales, preguntas que después de unas reflexiones se sintetizan en una: ¿Cómo avanzaremos sin conocernos? Creer que el tema está cerrado porque no es la primera vez que se plantea es un error. Lo que se necesita, como mostraré, es la renovación, evitar caer en el olvido y reinventarnos.

Mi intención se enfoca en el reconocimiento constante que necesitamos para identificarnos como parte de una sociedad, la mexicana. Además, en repetidas ocasiones se ha dicho que los mexicanos no tenemos memoria histórica, lo cual nos lleva a cometer los desaciertos menos elocuentes y favorecedores. No necesariamente es la culpa de los ciudadanos el desgano de preocuparse por el pasado, cada vez son menos los temas de historia que se incluyen en los libros de educación básica; cuando, por lógica, deberían perdurar. No se incentiva la educación autodidacta y no se dan herramientas necesarias para

la investigación. Se cae en la ignorancia sin la posibilidad de crear un criterio propio para establecer lo más conveniente al país.

Es por eso que busco haya un conocimiento más completo con respecto a las culturas originarias de México y, sobre todo, que éste sea más claro para que el lector (de imágenes o palabras) pueda reconocer y reconstruir de manera más efectiva un pasado que también le pertenece.

La tesis aquí presentada habla de los murales del maestro Desiderio Hernández Xochitiotzin, los cuales tienen una significación simbólica; ésta posee un respaldo oficial por su contexto y porque están situados en el Palacio de Gobierno, sede del poder político del Estado de Tlaxcala. El público que visita el lugar, ya sean los mismos tlaxcaltecas o cualquier mexicano de la república, tiene ante sus ojos una propuesta de la visión de la historia de Tlaxcala por parte del pintor, quien siempre tuvo presentes muchas fuentes para producir sus imágenes, en especial el trabajo de Diego Muñoz Camargo, así como los códices y las crónicas.

Mi hipótesis, en este caso, cae directamente en la pregunta: ¿Es posible, con la información que la mayoría de los mexicanos tenemos, decodificar una imagen que habla de nuestra historia?; es decir: ¿nosotros somos capaces de leer y entender las narraciones históricas, especialmente las que son anteriores a las de la independencia? Hay que pensar que, hasta el momento, la historia mesoamericana o prehispánica no está tan difundida como otras fechas históricas. Incluso, me atrevería a decir que, dentro de los conocimientos generales de los mexicanos, se cree que no hay textos que hablen de México antes de la independencia, sólo pinturas rupestres inentendibles (los códices) e historias inciertas que pudieron pasar sólo como leyendas (las crónicas). Lo que me lleva a mi pregunta problema:



¿Acaso la historia de los pueblos mesoamericanos (como ejemplo la tlaxcalteca) puede ser contada actualmente por escenas selectas o por personajes relevantes?

Para poder leer adecuadamente imágenes como éstas, realicé una investigación que me llevó al ejercicio de la intertextualidad; después, al dar mi propia interpretación de lo que contemplaba, utilicé en la écfrasis para desembocar, finalmente, en la lectura iconotextual. Actividades un poco complicadas para aquellos que buscan la inmediatez del conocimiento (si es que eso existe), pero necesarias para comprender la historia que se nos está narrando.

Me resultó adecuado trabajar las imágenes en esas tres facetas (intertextualidad, écfrasis e iconotextualidad) para ejemplificar el cómo los murales poseen un discurso. Es por eso que la estructura de esta tesis parece una traducción, ya que se presentan diferentes niveles de transcripción. Los códices fueron interpretados por los españoles, ellos escribieron sus crónicas y textos, los cuales fueron retomados por Desiderio Hernández Xochitiotzin, quien creó sus murales. Esta cadena de acciones es una muestra teórico lingüística de cómo pasa un significante a otro significante con traslado de cargas semánticas, nuevas políticas y distintas cargas sociales, históricas, religiosas, psicológicas, estéticas y más.

Ahora bien, al dejar claro que hay un discurso en los murales del artista, el objetivo de la investigación se centra en hacer notar que no es sencillo el leer pasajes de la historia prehispánica por diversas razones, entre ellas la falta de interés por esta época. También, por ello, incluyo una lectura de estos murales, sin embargo, esto no significa que todas las imágenes necesitan de texto, pues hay palabras que necesitan de la imagen para completar su sentido. Un ejemplo está en las *Cartas de Relación* de Hernán Cortes, en una de ellas describe el mercado de Ocotelulco; como él no es detallista en la narración, puesto que no

conoce los productos que ve, al lector le costará hacerse una imagen realista de lo leído, y es ahí cuando entra la pintura, definiendo y mostrando aquello desconocido.

Una imagen, en efecto, puede decir más que mil palabras, pero es nuestro deber, para entender la imagen, ampliar nuestro conocimiento para saber cuáles son esas mil palabras. De ahí la importancia de la aportación del presente trabajo, el cual pretende ser una pequeña contribución a este legado de representaciones históricas.

## *Apuntes teóricos*

La palabra Recuerdo proviene de la palabra *re* que significa volver, y *cor* de corazón. Volver a hacer pasar por el corazón.

CLAUDIA MENDEL,

*Muralismo Mexicano: arte público, identidad, memoria colectiva.*

Hasta este momento no he abordado la parte textual y literaria de los murales. Parecerá en un primer plano que no hay forma de que puedan unirse estos elementos, mas, en esta parte, me dedicaré a esclarecer la forma en la que conviven la imagen y el texto. En una primera instancia abordaré lo que es la escritura, pues ésta es el núcleo de nuestra materia de estudio. Ésta es la representación visual de un enunciado a través de un código o sistema de signos gráficos. Hay que pensar que no cualquier marca gráfica aislada forma la escritura, pues desde la más antigua se caracteriza por repetir, en distintas posiciones, los mismos signos, a los cuales se les atribuye siempre el mismo significado. La escritura se puede reconocer y diferenciar gracias a esta pequeña conceptualización.

Ella, como los murales (tema que se detallará más adelante), reemplaza a la memoria biológica y se vuelve una artificial, liberando así la pesada carga de tener que conservar todos los conocimientos. Por eso la escritura favorece la conservación de los conocimientos, proporcionando la posibilidad de ocuparnos en tareas más creativas.

Ahora, “Raymond Williams considera a la escritura como un medio de producción cultural que utiliza, como recursos, materiales y herramientas externos al cuerpo humano. A los medios de producción que se valen de recursos externos, los denomina ‘tecnologías’” (Alvarado, y Yeannoteguy, 1999, pág. 2). Si la vemos de esa manera, la escritura no es la única tecnología que ayuda a la comunicación y al aprendizaje; además, como otras, es necesario un entrenamiento largo para su adecuada recepción. La escritura, además, abre la posibilidad de la reflexión crítica respecto a las ideas propias y ajenas; aquí es donde recae

el peso de cualquier estudio. Por ella se puede hacer análisis y disección del lenguaje, incluso del pensamiento. Abriéndole el paso, así, a las formas discursivas.

Para empezar, hay que dejar claro que la función que tiene la forma discursiva debe ser la misma para el autor como para el lector, el primero debe dejar claro la forma cuando la utiliza, el segundo debe de entenderla, porque si se rompe este “pre-acuerdo” no habrá comunicación del texto. Mas, tampoco es posible la comunicación si el receptor no acepta al emisor, por eso muchas veces los textos sobrepasan su intención inicial, dejando entonces que la forma discursiva se rastree en términos de su recepción y no de su producción.

En cuanto se llega al reconocimiento del contenido se generará una aceptación comunicativa, por lo que no será lo mismo el saber que nos aproximamos a un tratado, a un florilegio, a un ensayo o a un manual. Lo que nos lleva a la pregunta de qué es una forma discursiva, pues ésta “es una categoría producida por un observador –el investigador– que analiza desde dónde se realizó la operación de aproximarse a un texto determinado y distinguir su función por parte del usuario” (Chinchilla Pawling, Perlas, 2014, pág. 6). Es decir, es la contextualización que hace el investigador en una segunda observación de lo que no se pudo ver en un primer acercamiento.

Al tener la forma discursiva delimitada estamos frente a un compuesto que permite una distinción específica en el contexto de múltiples campos culturales. De esta manera, cada forma cumple una función selectiva que guía a quien se aproxima a la lectura, sin embargo, no hay que perder de vista que a veces se está frente a una relación de formas simultáneas, es decir: una red de formas. En este punto se hace énfasis en que los textos son la producción contextualizada de una comunicación (así como la imagen o la voz). Estos medios son el resultado de las percepciones que trascienden a través de tradiciones y

convenciones, aquellas que han sido parte del soporte de la sociedad, de lo que se considera real, lo que está dentro del régimen de lo comunicable.

No es de extrañar que la forma discursiva se piense desde su presente para ser observada desde su utilización misma en el futuro, y que por ello sirva para la investigación histórica como fuente documental. Un punto muy importante que retomaré más adelante es el hecho de que estas formas indican cómo se distribuye el saber, y la manera en que se desarrollan los cambios, en apariencia insignificantes pero que sin duda provocan los cambios del emergente mañana.

Si bien se ha llegado a la teoría de que los textos están focalizados a sus receptores, el análisis de aquellos que son históricos no está bien dirigido. Luhman señala que “Por motivos comprensibles ligados al método y a las fuentes, la investigación sobre la comunicación, y en particular la investigación histórica, tienden hacia la perspectiva opuesta (trabajar desde el autor y no desde el lector) [ya sea porque] en efecto, es más fácil encontrar y analizar los textos que lo que sucede en el lector” (Niklas Luhmann: pág. 225).

Desde esta perspectiva es entendible que tome a los murales desde su recepción ligada con su intención inicial. El lugar que yo le daré de ahora en adelante, y que se va ir justificando conforme avance el segundo capítulo, es el de discurso histórico.

Como ya se ha visto, la imagen puede tomarse como una forma discursiva por su carácter semiótico, por ende, los murales también son una clase de texto pictórico. Hay que recordar que, en especial, la expresión artística del muralismo desde sus inicios buscó difundir discursos, muchas veces provenientes de las instituciones de poder, que giraban en torno a lo que debía o debe ser la nación. Las obras en su mayoría son una forma de habla orientado a relatar el mito y la historia, y al ser capaces de narrar es posible su análisis

literario. Los murales dirigen su mensaje estético a los sentidos apelando a la sinestesia;<sup>1</sup> también engloban diferentes tipos de textos visuales, mostrando su capacidad de transposicionarse de uno a otro. Ellos logran que su lenguaje haga hincapié en la multimodalidad, generando así un discurso completo capaz de ser analizado como otra narración más.

Los espectadores entienden el comunicado de la pintura porque comparten con el artista los símbolos que admiran, sin embargo, hay otros que necesitan ser develados por medio del estudio. Por ejemplo, en caso del maestro Desiderio Hernández Xochitiotzin, al considerar que también los colores son símbolos, utilizó el negro como fondo por ser sinónimo de lo sagrado, de la noche, lo divino y así darle un carácter de fenómeno religioso. En este sentido, los que observan los murales los leen al ir decodificando sus símbolos pictóricos, tal y como lo harían con las grafías que se traducen en conceptos. Otro aspecto en lo que coinciden estos textos, el escrito con un alfabeto fonológico y el hecho mediante imágenes que representan símbolos, es su carácter de verdad. Además, como lo señala George Steiner en *Una lectura bien hecha*:<sup>2</sup>

Toda lectura es el resultado de presupuestos personales, de contextos culturales, de circunstancias históricas y sociales, de instantáneos huidizos, de casualidades determinadas y determinantes cuya interacción es de una pluralidad, de una complicación fenomenológica que se resiste a todo análisis que no fuera él mismo una lectura (como lo son los innumerables cuadros de lectores y de lectoras desde la Antigüedad hasta Chardin, desde Chardin hasta Van Gogh). (pág. 4)

---

<sup>1</sup> La sinestesia es un proceso dentro de la percepción humana. A través de dicha percepción, se activan no sólo el sentido receptor, sino que entran a formar parte del proceso perceptivo otros sentidos que no están destinados al estímulo que origina la primera respuesta del sentido receptor. Dentro de este tema, está el tipo de sinestesia música-color, es decir, colores evocados al escuchar una determinada nota, tono o a una secuencia musical. Tomado de: <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/33575/memoria.pdf?sequence=1>

<sup>2</sup> Tomado de: <http://www.iifilologicas.unam.mx/uploads/IL-2-Lecturas/012-Steiner.pdf>

Es por eso que los discursos suelen ser ambiguos, en ellos existe una lectura con condición polisémica, ya sea en la imagen gráfica o de la representación, pero es gracias a eso que se nos permite hacer glosas, o en este caso, intertextualidad. Algunos de los símbolos que ocupan los artistas se consideran una aportación personal, sin embargo, ellos también manejan los universales y aquellos que se vinculan con la imaginaria nativa. Los últimos, no siempre son prehispánicos, a veces, son la resignificación de éstos mezclados con la herencia española y la indígena; y estos símbolos pertenecen a la cultura propia del mexicano, a la de los sectores populares, en sus diferentes versiones locales. Leer las pinturas igualmente viene de una doble tradición, la occidental y la originaria. De la parte de Europa tenemos el arte religioso, como por ejemplo telas y murales que contenían temas del viejo o nuevo testamento, además de historias de los santos y apariciones milagrosas. De la parte americana tenemos a los códices.

Recientemente, los guías de turismo, los actuales exégetas, explican y traducen los contenidos del mural a partir de un guion aprobado por la Secretaría de Turismo y el INAH, dándole la importancia de una historia oficial. Lo relevante de estos lenguajes está en su vigencia, y los murales siguen actuales, ya que no sólo los expertos y los guías de turismo pueden interpretarlos, sino todo aquel que guste, se prepare para leerlos y los tome como referencia de su discurso histórico y de identidad.

Ahora que ya he hablado de cómo y por qué considero a los murales como un discurso, ha llegado el momento de ver qué recursos literarios ocuparé para el análisis de éstos. En primera instancia, por la naturaleza de esta semiótica, ocuparé la intertextualidad, ya que en las pinturas conviven los textos de los cronistas y los códices. La intertextualidad no tiene sólo un concepto. Varios autores han intentado definirla, mas, es su capacidad de significación la que no logra su delimitación. Un aspecto en el que coinciden los teóricos

cuando la quieren puntualizar es que ésta existe porque los discursos no son completamente autónomos, ya que en ellos puede hallarse la presencia de otros textos y otros lenguajes, siendo éstos en realidad híbridos.

Una de las razones del porqué se relacionan los escritos es la necesidad de iluminar un lenguaje a partir de otro, además de que la innovación de los textos se logra cuando se adquiere conocimiento de afuera y no se estancan por su interior. Julia Kristeva, a quien se debe el término de intertextualidad, asegura que: “Todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto” (1967, pág. 88).

Una de las maneras en las que se ve con más claridad la intertextualidad, según Genette, es por sus tres formas: la cita, el plagio y la alusión. La primera hace una referencia directa y textual de su origen, además se encuentra entre comillas y (en la mayoría de las veces) con referencia precisa; la segunda es una copia literal de su base, pero sin anunciarlo, lo que la hace la menos canónica; la tercera supone que se intuirá su relación con el texto al que remite, básicamente por su estructura. Sin embargo, Riffaterre deja fuera esas tres formas (la cita, el plagio y la alusión) porque éstas no dejan que el lector haga presuposiciones o encadenamiento de las pistas que deja el autor para él, función que considera primordial de la intertextualidad, ya que no debe encontrarse de manera explícita, sino implícita.

Ahora, para que cualquier escrito sea completamente eficaz se necesita contribución de ambas partes en la relación autor-lector. El primero debe contemplar al público al que van dirigidas sus palabras, porque ellos deben poseer un determinado conocimiento para comprender del todo su discurso. El segundo (el receptor) llena de contenido su interpretación para llegar a la significación completa de lo que lee, gracias a que anteriormente conocía los textos de referencia. Algunos rasgos a considerar para la



decodificación del texto, en palabras de Wolfgang Iser, son: “las convenciones, normas, tradiciones, contexto socio-cultural, valores de la época y hábitos de percepción de los lectores” (1987, pág. 117). Es por ello que Riffaterre “considera a la intertextualidad no tanto como una producción sino como recepción” (1981, pág. 4).

Después de haber esclarecido *grosso modo* el término de intertextualidad, es momento de señalar que ella no se encuentra limitada a referencias explícitas de otros textos, y no sólo los literarios, y ésta puede encontrarse en diferentes niveles, por ejemplo, en contenidos y contextos. Si el vínculo intertextual es fuerte se activará con más fuerza el reconocimiento del texto mismo. Algunos investigadores manejan dos tipos de intertextualidad, una pasiva y una activa. “La primera se refiere a los requisitos de coherencia local de los textos” (J. Marinkovich, 1998, pág. 7), la segunda está más enfocada en la visión de que los textos siempre dependen de la existencia de otros, además de lo que es inherente a los géneros. Es por ello que, en un análisis de carácter activo, la intertextualidad debe contemplar las circunstancias sociales del texto, constituyendo así una instancia mediadora entre el lenguaje y el contexto social, y gracias al modelo contextual se puede ver la multifuncionalidad de los textos.

Para Van Leeuwen, la estructura genérica de los escritos es la estructura sintagmática del discurso, la cual lo materializa como parte de las prácticas sociales, incluyendo tanto los elementos discursivos como los no-discursivos, o sea, el texto y el contexto. Hay textos que utilizan más de una semiótica (por ejemplo, un libro ilustrado) a los que se les llaman textos multimodales. En ellos los rasgos lingüísticos se combinan con los no-lingüísticos para conformar actos semióticos.

El texto multimodal incluye diferentes semióticas como el lenguaje, la cinésica, la imagen, el sonido, la música, etc., y lo podemos observar en las conversaciones, las

representaciones teatrales, las revistas, programas de televisión, etc. El aproximarse a los géneros y discursos permite mostrar la complejidad del fenómeno de la intertextualidad, ya que estancarse sólo en la interdependencia textual (como entre autores y textos, entre autores y autores, entre textos sólo escritos) es quedarse en la superficie de dicho fenómeno.

Es por eso que se puede hacer un trabajo de intertextualidad con los murales, pues éste va más allá de aplicarse a un solo plano semiótico; además, cómo se verá más adelante, esta forma de representación visual en sí mismo es un texto.

Retomando el tema, la memoria también es importante porque es un elemento fundamental para formar la identidad, puesto que ésta se encuentra profundamente entrelazada con los actos de un sujeto o una colectividad. Al estar conformada por los actos de recuerdo y olvido, la memoria se vuelve la experiencia que adquiere uno u otro sujeto; esto también depende de la manera en que la adquiere, y los artefactos culturales que le comunican y de-codifican algo.

En nuestro país la lectura no se limita a la palabra impresa, además que esa no se acostumbra tanto como en otras culturas; por lo que no le es suficiente una historia escrita. La memoria tiene que apoyarse en una historia viva, que se renueve así misma y que sea perpetúa a lo largo del tiempo. No se debe pensar que la adquisición de estos registros es espontánea porque, en realidad, como señala Hugo Vezzetti, es una construcción que se implanta, promueve y cimienta; gracias a los objetos que le sirven como soporte, llámense: ceremonias, aniversarios, lugares, libros, filmes, monumentos, etc.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Esta referencia que hago al trabajo de Hugo Vezzetti la leí en “Muralismo Mexicano: arte público/identidad/memoria colectiva” de Claudia Mandel, misma que deja en su bibliografía la ficha de donde sustrajo la información del escritor. Vezzetti, Hugo, “Un mapa por trazar”. En Puentes. La Plata: Centro de estudios por la Memoria. Año 1, número 1, agosto 28. 2000.

Hay que recordar que los muralistas mexicanos estaban conscientes de esa verdad, y buscaron crear un discurso cargado de elementos expresivos, para que se cumpliera otra de sus finalidades, la fundación de una iconografía con antecedentes de la literatura mexicana y el rescate de la tradición popular. Por ejemplo, Fermín Revueltas incorpora en su pintura *Alegoría de la Virgen de Guadalupe* uno de los elementos iconográficos por excelencia para los mexicanos, la figura femenina que el pueblo venera, a la Guadalupana.

Esta tendencia artística, que tuvo su apogeo en 1923, se apoyó de otras disciplinas que también empezaron a tener auge, tales como la antropología y la arquitectura. Así, el pasado y la cultura prehispánica, junto con las tradiciones populares y las llamadas artes menores se valorizaron. Los del movimiento muralista pensaron que de esa forma iban a contribuir a la construcción de la identidad nacional, además de mostrar la existencia real y actual de sus descendientes originarios.

Como ya se mencionó, la identidad, tanto para el individuo como para la sociedad, necesita de la memoria, cuya formación nace de los hechos efectivos significativos que dejan huella en el pasado de una persona o una comunidad. Por eso, para forjarla, los artistas buscaron la manera de vincular valores con todos los sujetos de la colectividad y que, cuando la vieran, recordaran el evento o fecha histórica de su comunidad.

Sin embargo, en su búsqueda y exploración de los significados y legados culturales, cayeron en cuenta de que éstos son contradictorios. Las discrepancias se originaron porque el pasado mexicano está conformado a partir de los procesos de dominación española. Unos, lo veían como un hecho que debió pasar para poder llegar a nuestra actualidad; otros, como la peor de las maldiciones y, dependiendo de cuál era su postura, eso era lo que pintaban. Por ello, los ciclos murales fueron producciones multiformes y plurales que resultaron ser la más clara prueba de cómo se configura nuestra identidad. Además, en su

conjunto, recuperaron el pasado de las manos de la insignificancia y el acostumbramiento espontáneo, ya que hay discursos que muestran los significados culturales antagónicos, los utópicos y los trágicos.

Ahora, las imágenes producen el efecto deseado porque están vinculadas con el espectador; actúan bajo convenciones en el marco de lugares retóricos e icónicos, y dan como resultado su percepción codificada, transformándose así cultural y verbalmente. Tal como lo explica Michel Foucault en varios de sus trabajos: percibimos como pensamos.

El arte contemporáneo y las vanguardias, bajo estas posibilidades, buscaron también materializar la palabra, agotar su referencialidad para así dotarla de perdurabilidad y una ubicuidad. Así es como el texto escrito fue vaciado de su connotación literaria, y llevado al icono. Empero, cabe preguntarse qué tan perdurables han sido en el espíritu del público las iconografías del muralismo que el Estado usufructuó en su proceso de legitimación y homogenización nacional.

Definir lo que son las imágenes es complicado, aunque con certeza se puede explicar que son otra cosa que el lenguaje hablado, ya que depende de la visión y de la experiencia sensorial del mundo. Para Mircea Eliade las “Las imágenes, símbolos, mitos, no son creaciones irresponsables de la psique; responden a una necesidad y llenan una función” (1999, pág. 12). Éstas se encuentran en una constante ejecución, ya sea por las relaciones que la percepción comprende, complementa o rechaza, es decir: la interacción imagen e individuo; o por sus cambios relacionales las unas con las otras (dependencia imagen-imagen).

Con respecto a esto último, Julia Gelshorn dice que “por intericonicidad ha de entenderse esa interrelación de las imágenes entre sí, ya sea porque ellas pertenecen a un mismo género o a sus otros medios; además de su empleo de manera intencional o por estar

sujetas al contexto, para reproducirse, citar, parodiar o comentar” (2007, pág. 242). Por ejemplo, los rayos X se consideran como imágenes transmisoras de significado médico y científico, entendibles para aquellos con los estudios correspondientes.

Jacques Lacan, al considerar que la mirada se constituye mediante procesos activos del pensar del mundo, dice sobre ésta que es “el proceso por medio del cual el hombre se ubica dentro del espejo del mundo, pues al mismo momento que ve, es visto” (Álvarez, Portugal, 2014, pág. 245). Por ello, el espectador, entre más complejo sea su conocimiento y su competencia icónica de la cultura que aprecia, más alta será la cantidad de significaciones que puede decodificar del artefacto visual.

En el arte los significados no son arbitrarios, ya que en realidad están libremente asociados bajo una compleja estructura que obliga a la atenta observación e interpretación de las manifestaciones de las culturas presentes. La iconología, en este caso, fija principios subyacentes básicos de una sociedad que se modifica por medio de su personalidad, y la compacta en la obra.

El valor simbólico de las imágenes y su interpretación fue trabajado por Panofsky. En su postura, el teórico menciona que “la creatividad individual siempre está implicada en un orden colectivo” (Álvarez, Portugal, 2014, pág. 246), es decir, su iconología. Él fue uno de los contribuyentes a que se viera analíticamente la historia del arte, y que se desarrollara la teoría de la cultura, ocupada en la práctica de las imágenes y del arte. Además, Julia Voss respalda tal hipótesis al probar en sus estudios que “las imágenes brindan un mayor conocimiento a los escritos” (Álvarez, Portugal, 2014, pág. 248), por ejemplo, al contenido de los dibujos de Darwin.

Por su parte, en 1930, el psicólogo cognitivo Frederic Bartlett “se interesó por la capacidad pictórica de la memoria. Observó que la temporización de lo recordado y la

influencia social, marcada por el contacto con culturas ajenas, favorecen un estereotipo de formas y de contenido” (Álvarez, Portugal, 2014, pág. 248). Nuevamente se pone al sujeto como elemento fundamental, ya que él posee un trasfondo cultural que le permite la interpretación de la imagen. Bartlett describió el fenómeno como “patrón de desarrollo activo” (Álvarez, Portugal, 2014, pág. 248), el cual es el encargado de realizar el anclaje sociocultural de la imagen visual.

Eva Schürmann también “considera que varios elementos no verbales de una imagen son percibidos como portadores de significado, de los cuales el observador hace una selección y luego utiliza para darle significado potencial o primario” (Álvarez, Portugal, 2014, pág. 250). Y, Mitchell Titzmann “descubrió en las imágenes diferentes estrategias que señalan el estado de desarrollo de las imágenes y con ello la capacidad de descubrir las historias. Las secuencias de eventos no ilusionistas se representan dentro de un espacio, en diferentes lugares. Mitchell señala que las imágenes permiten hacer afirmaciones generalizadoras, por lo que para él es posible llegar a construir teorías a partir de las imágenes” (Álvarez, Portugal, 2014, pág. 251).

Señalaré el trabajo de Knorr-Cetina, ya que, además de ir más allá de lo dicho, proviene de otra perspectiva. Ella tomó su objeto de estudio (las imágenes) “no sólo como síntoma y documento real de procesos sociales, ideológicos y científicos, sino que para descubrir su virtud independiente, considera su fabricación y la implementación de órdenes del conocimiento” (Álvarez, Portugal, 2014, pág. 247). De ahí que haya implementado el concepto de *viscurso*. Por su parte, la científica Knorr-Cetina buscaba que su concepto se enfocara en las interacciones con representaciones visuales, así como en su incorporación a un discurso continuo. Por eso, se entiende que el *viscurso* se mueve sobre sistemas de la imagen anterior, de cuya combinación y variación asocia cantidades de conocimiento con el

objetivo de producir uno nuevo. En la teoría, los *viscursos*, concepto en el que me apoyaré, “se sirven de un simbolismo colectivo, el cual modela el actual conocimiento de la imagen y de la memoria visual de una cultura y que puede ser representado visual y verbalmente. Sin embargo, los *viscursos* son cantidades controladas de visualización que pertenecen a un sistema de pensamiento y argumentos.” (Álvarez, Portugal, 2014, pág. 247-248)

La unión entre el texto y la imagen, la fusión de dos objetos distintos en uno inseparable, se ha definido de diferentes formas. Entre los términos que se pueden encontrar, está el de J. Schwarcz: “*verbal-visual narration*” (Taberero Sala, Consjeo Pano, Calvo Valios, 2015, pág. 3), que se focaliza más al texto compuesto. También el empleado por L. Sipe (1998), como dueto, polisistemia y sinergia (Taberero Sala, *et al* 2015, pág. 3). Imagentexto lo usa W. J. T. Mitchell (1994) (Taberero Sala, *et al* 2015, pág. 3), mientras que Nikolejeva y Scott (2001) afirman que todas estas nociones, así como el iconotexto, son sólo la muestra de la amplia diversidad que existe en torno a la relación palabra-imagen (Taberero Sala, *et al* 2015, pág. 3).

Sin embargo, la teoría en la que me centraré es la de Peter Wagner, en la que reafirma que hay textos híbridos, a los que él denomina como iconotextos o intermedialidad. Esto “debido a la presencia de una representación visual en un texto verbal” (Alberdi, 2016, pág. 11) y la relación que establecen. Además, “La particularidad de la relación intermedial residirá en que pone en juego por lo menos dos medios de significación y representación” (Alberdi, 2016, pág. 11), el cual muestra el “carácter esencialmente híbrido de las relaciones verbales y visuales” (Alberdi, 2016, pág. 11).

Entonces, el iconotexto está presente, en otras palabras, cuando se posee un soporte escrito al que se le sobre-impresionan las imágenes, y las cuales, al mismo tiempo, pueden ser traducidas al lenguaje verbal de tal manera que conservan las marcas de su otredad

visual. Incluyendo, también, la interdependencia fundamental entre pensamiento visual y percepción textual. Apoyando la postura, Pimentel afirma que hay un incremento icónico cuando se realiza un modelo pictórico; ya que al estar unidas, la representación plástica y el texto verbal, su significación se complementa, culmina e intensifica al discurso.

En su relación con el texto verbal la imagen evocada puede desembocar en un verdadero iconotexto... no sólo la representación verbal es leída/escrita –de hecho descrita– como texto sino que al entrar en relaciones significantes con el verbo le añade a este último formas de significación estética que son del orden de lo icónico y de lo plástico construyendo un texto complejo en el que no se puede separar lo verbal de lo visual: un iconotexto. (2003, pág. 206)

En otras palabras, un lector o un narrador, al enfrentarse al discurso que es la imagen, la va desnudando capa por capa, para descubrir las palabras que la forman; y no sólo es “descodificar” el texto, es reconocer la coexistencia de ambos sistemas, el visual y el verbal. Sólo hay que pensar que en cualquier nivel de lectura es imposible desasociar la imagen del texto; el lector construye sus propias imágenes mentales con respecto a la información que obtiene de su lectura. Por ejemplo, en la poesía se aprecia cómo el texto/imagen pierde su referencialidad y se objetualiza; con la reducción del lenguaje, paradójicamente, se aumenta su capacidad comunicativa.

Ahora, la cultura prehispánica ha dejado un conjunto de objetos donde han plasmado su concepción del hombre y del mundo; sin embargo, a pesar de ser evidente el mensaje para ellos, pues ha sido fuente del sentido esencial de su cultura misma, para los demás nos está celada. Por ello, sus obras plásticas deben juzgarse como documentos escritos, que deben trabajarse para desentrañar su significado. En el iconotexto entra en



juego las relaciones entre planos, los instantes y cuadros. Se crean diálogos, discursos y nuevos significados, enriqueciendo o dificultando la visibilidad cognitiva, al igual que la legibilidad de las imágenes fijas o materiales que lo componen. Y, aunque sea complicado, Bonifaz Nuño, nos dice que en estos procesos iconográficos, lo primero que se debe hacer es “analizar las imágenes y definir sus rasgos particulares; luego, según la persistencia de éstos en piezas diferentes, integrar con ellas conjuntos coherentes entre sí; por último, a fin de explicarlos, recurrir a un texto donde tal explicación pueda hacerse patente”. (Bonifaz Nuño, 2005, pág. 1)

Cuando es a partir de un texto literario, éste perderá esa condición para ser una representación con significación más icónica. Las partes, entonces, pasan a ser constituidas por el todo. Por eso, le resultará complicada la lectura a aquella persona que quiera hacerla de manera lineal, tal cual se encuentra en el texto, y por pensar que aún se encuentra anclada a la página de un libro. Las imágenes texto visuales, es decir, las icónico literarias, resumen la narración de manera concisa y metafórica.

Al contemplar las imágenes, éstas hacen visibles contenidos complejos que van incluso más allá del espectador y, nuevamente, retomando a Bonifaz, “comunica[n] una avasallante y a la vez iluminadora y exultante idea de la vital renovación sin término, de eterna y cíclica y permanente acción creadora” (Bonifaz Nuño, 2005, pág. 5). Sin embargo, al estar oculta e invisible intencionalmente al lector superficial, esa presencia, simultáneamente, desaparece.

Como anteriormente lo había dicho Walter Benjamin, estamos frente a la necesidad de recuperar la comunicación de la pintura con la palabra hablada y escrita. En especial, al considerar las imágenes principales de nuestra plástica, que para hacer perceptible su

aparente oculto significado, deben relacionarse con la descripción plasmada en letras y palabras.

Un recurso más que emplearé es la ecfrasis. Se debe considerar que la figura de la ecfrasis ha ido variando en su concepto. En un sentido original, ésta se refiere a una descripción detallada que permite, a través de palabras, poner el objeto ante nuestros ojos; ésta tiene la virtud de la *energeia*, (la capacidad de un texto verbal para crear imágenes visuales) (Pimentel, 2003, pág. 281). Con el tiempo se fue modificando, hasta llegar, incluso, a ser de manera más abstracta “la representación verbal de una representación visual”, tal como lo señala el teórico James Heffernan (Pimentel, 2003, pág. 282).

Es importante considerar otras posturas para delimitar bien la idea de ecfrasis. En sus inicios, nos comenta Leopoldo Arturo Vallejo Novoa, “comenzó como un ejercicio de retórica para describir de manera vívida y extendida la realidad” (2008, pág. 8). Con la práctica y las reinterpretaciones, que también abarcaré, resulta lógico que la ecfrasis haya acabado tomando como modelo para reproducir ya no la realidad, sino al arte plástico.

Por ejemplo, Claus Clüver dice que hay una división en ésta, ya que al describir un objeto real, es decir, que “tiene una existencia material autónoma” (Pimentel, 2003, pág. 284) hablamos de una *écfrasis referencial* (la cual trabajaré) y, al representar un objeto que debe su existencia al lenguaje estamos en el terreno de la *écfrasis nocional* (Pimentel, 2003, pág. 284). La ecfrasis, agrega, es un enlace *intersemiótico* entre diferentes lenguajes, es decir, incluye cualquier otro sistema sígnico, como la música o la danza.

También, como menciona Riffaterre, la labor del escritor no es guiar al lector por la obra de arte, sino insinuarle ciertos aspectos que enriquezcan su lectura (Agudelo, 2011, pág. 79). Por otro lado, Irene María Artigas Alberelli la ve como un género descriptivo, que

se asocia con la intertextualidad (como lo he trabajado hasta ahora) y, considera que ésta debe estudiarse en términos de su composición y tema (2006, pág. 2).

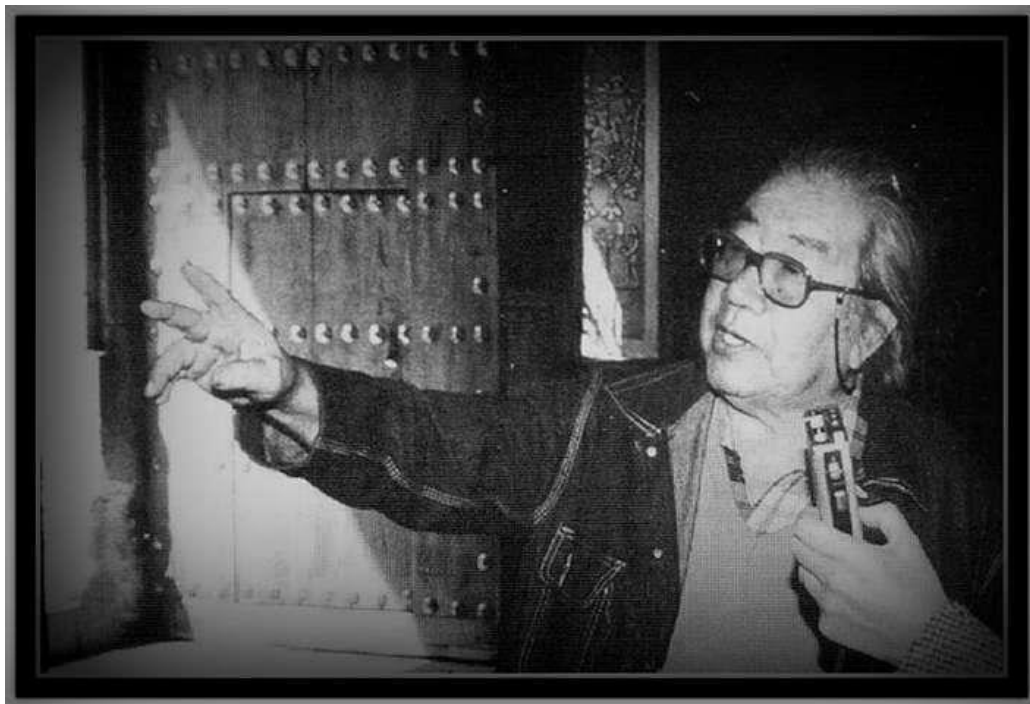
De la misma forma, ella advierte que los cuadros se convierten en alegorías y se pueden leer en dos niveles. En el primero, las imágenes son contempladas y disfrutadas exclusivamente en su apariencia estética; es decir; es la lectura que la mayoría de las personas hacemos ante obras que desconocemos. En el segundo nivel, se hallan las reflexiones morales, las alusiones políticas o los dogmas religiosos; aquí la lectura sólo será entendida por personas con cierta educación especial acerca del tema (2006, pág. 3).

En cuanto a Pimentel, menciona el carácter doblemente representacional de la écfrasis (2003, pág. 282); es decir, hace hincapié en que se trata de una representación verbal de una representación visual, que da como resultado un impulso narrativo para dinamizar al objeto. Pedro Antonio Agudelo dice con respecto al tema que “el escritor no transcribe en palabras la obra plástica, lo que se proyecta es una intención del texto escrito y no del visual (2011, pág. 79). Asimismo, el autor Alberio explica que la “*representación, interpretación y recreación* son las acepciones más ajustadas de mimesis a fin de comprender la figura de la écfrasis” (Agudeo, 2011, pág. 80); y Redondo la denomina como “exenta, asociativa, intertextual y transtextual; pues no se trata de copiar, de hacer una mimesis o de presentar la cosa *en cuanto* cosa, sino de hablar *a partir* de la cosa” (Agudeo, 2011, pág. 90).

Para finalizar, incluiré a Ricoeur porque argumenta que “la teoría de la metáfora permite llevar el problema de la imagen desde la esfera de la percepción a la del lenguaje. La forma en la cual se da este cambio es gracias a la *innovación semántica* característica del uso metafórico del lenguaje” (Artigas, 2006, pág. 7). Ya no se busca una separación total entre el sentido y la imagen, entre la dimensión lógica y la psicológica. En todo caso,

lo interesante de todas estas teorías y la búsqueda de una definición es que la écfrasis puede tomar estas diferentes formas y hacer énfasis en particularidades, y aun así crear la posibilidad de identificarla; ya sea como representación, como discurso, como nexo intersemiótico o como nexo intertextual.

# CAPÍTULO I: BREVE ACERCAMIENTO A LOS INICIOS DEL MURALISMO MEXICANO



## Breve acercamiento a los inicios del muralismo mexicano

Seamos los iniciadores de una cruzada de una educación pública,  
los inspiradores de un entusiasmo cultural semejante al fervor  
que ayer ponía nuestra raza en las empresas  
de la religión y la conquista.

JOSÉ VASCONCELOS, *Muralismo Mexicano: arte público, identidad, memoria colectiva*.

En una definición muy técnica, el muralismo es el arte y la técnica de pintar en un mural. Mas, hay muchos elementos de trasfondo que completan su definición. Este movimiento artístico no debe limitarse exclusivamente en el uso de una pared para su soporte. En el caso mexicano, sobresale por su afán de comunicar, ayuda a “la formación de la conciencia colectiva al difundir y reproducir una visión de la historia mitificada. Un mito de origen fundacional y un discurso de identidad” (Collin Harguindeguy, Laura. 2003, pág. 2).

Además, el arte muralista no deja atrás a los elementos formales ni a la estética en su técnica, por ello, sus autores buscaron que sus obras armonizaran con la arquitectura del lugar en la que quedarían impresas; tal como lo podemos apreciar en los murales de Desiderio Hernández Xochitiotzin en el Palacio de Gobierno de Tlaxcala.

México se caracteriza, dentro del terreno de la plástica internacional, por sus monumentales cuadros. Uno de los factores para que floreciera esta expresión artística en nuestro país es la llegada de Álvaro Obregón a la presidencia, ya que como señalan los historiadores, con él se inició la etapa de reconstrucción nacional; y como después de la revolución, la nueva república necesitaba un arte grandioso, capaz de conmover e impactar a las multitudes, estas obras de movimiento muralista eran perfectas porque buscaban

expresar y consolidar la idea de nación que se encontraba dispersa a consecuencia del movimiento armado que inició en 1910<sup>4</sup>.

En este punto se pueden nombrar a algunos artistas que tendrían una gran influencia en los futuros muralistas. Uno de ellos es José Guadalupe Posada<sup>5</sup>, quien fue un grabador por antonomasia en un doble aspecto: él se ocupó, a través de sus grabados, de todo lo importante que sucedía tanto en la capital de la República como en otras ciudades del interior, dando noticia de todo aquello que por su importancia lo requería. A merced de las circunstancias, él fue el ilustrador popular de los hechos y los hombres que surgieron con la revolución maderista; durante trece años el grabador se ocupó con idéntico interés en retener, mediante la litografía, la serigrafía y cincografía, el cambio inicial que anunciaba lo que habría de ser, al fin, la transformación político-social de México.

En esta lista también entra Agustín Arrieta<sup>6</sup>, conocido por sus cuadros costumbristas, en los que muestra la riqueza y belleza de escenas en las plazas, tabernas y cocinas. Las mujeres que aparecen ahí llevan el atuendo propio de la mujer del pueblo, de “chinas”; sus sensuales vestidos resaltan su frondosidad y femenina coquetería, acentuada con pendientes, collares, encajes y chalinas bordadas.

---

<sup>4</sup> La Revolución Mexicana es el movimiento armado iniciado en 1910 para terminar la dictadura de Porfirio Díaz y que culminó oficialmente con la promulgación de la nueva Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos de 1917, siendo ésta la primera a nivel mundial en reconocer las garantías sociales y los derechos laborales colectivos. Visto en:

<http://congresoweb.congresoal.gob.mx/BibliotecaVirtual/libros/AntecedentesRevolucion.pdf>

<sup>5</sup> José Guadalupe Posada nació en la ciudad de Aguascalientes el 2 de febrero de 1852, su familia era de origen campesino. Poco se sabe de la infancia del grabador debido al modesto ambiente familiar y social en que se movió. Estudió en la Academia de Artes y Oficios, la cual contaba con talleres de grabado, litografía, fotografía y encuadernación. Falleció el 20 de enero de 1913. Visto en: [https://www.ecured.cu/Jos%C3%A9\\_Guadalupe\\_Posada](https://www.ecured.cu/Jos%C3%A9_Guadalupe_Posada)

<sup>6</sup> José Agustín Arrieta nació en 1803 en la población de Santa Ana Chiautempan, Tlaxcala, México. Hijo de Tomás Arrieta Vasco y de María Rita Fernández. Desde muy pequeño radicó en la ciudad de Puebla, cuna de muchos intelectuales y artistas, en donde creció, se educó y estudió dibujo y pintura hasta convertirse en un destacado retratista y pintor de bodegones, conocidos en esa época como “cuadros de comedor”. Se desconoce la fecha de la muerte de Arrieta, pero se dice que en 1873 aún vivía, aunque muy mermado en sus facultades. Visto en: <http://www.euskonews.com/0454zkb/kosmo45401es.html>

Lo admirable del trabajo de Arrieta es que plasmó en sus lienzos los personajes que cotidianamente vemos por las calles, como por ejemplo a un mendigo con harapos y cuerpo sucio, con barbas largas, cabello canoso y dientes amarillos por el humo del cigarro. Sin duda, él supo con sus pinceladas representar las costumbres regionales de su tiempo; lo que más adelante retomarían los muralistas en sus trabajos.

Francisco Goitia<sup>7</sup> fue otro artista que influyó en los que serían los futuros muralistas. Sus cuadros no eran complejos en cuanto a la búsqueda de su significado; lo que realmente resaltaba de ellos era su temática, sus colores transparentes y dilatados únicos. También, por su profundo amor a sus raíces, pintó indígenas logrando realizaciones magistrales, de gran vitalidad y realismo.

Otro muy importante artista que capturó y expuso estas temáticas, y que con su obra dio el preámbulo al muralismo, es Saturnino Herrán.<sup>8</sup> El joven pintor rompió con las directrices que le enseñaron y le inculcaron, aunque conservó las excelencias de la técnica. Herrán se destacó porque fue uno de los pintores que mejor supo captar a la gente y personajes de México en su vivir y quehacer cotidiano.

Saturnino recibió reconocimientos por obras como *Labor* o *El Trabajo*. Sus pinturas *Molino de vidrio* y *Vendedoras de ollas* lo consagraron como un artista que había roto con

---

<sup>7</sup> El maestro Goitia nació el 4 de octubre de 1882 en la ex hacienda de Patillos, provincia de Fresnillo, Zacatecas. Estudió en la Academia de San Carlos. Murió en la madrugada del 26 de marzo de 1960. <http://mexicolindoyquerido.com.mx/mexico2/science/90-medicine-2/1372-biografia-de-francisco-goitia>

<sup>8</sup> Nació en Aguascalientes el 9 de julio de 1887. Su padre, José Herrán, era dueño de una librería; es por eso que Saturnino pasó su infancia entre libros, expuesto a la cultura francesa. Desde joven, el pintor demostró su gusto y su habilidad para el dibujo. Cuando se trasladó a la ciudad de México se inscribió en los cursos superiores de la Escuela Nacional de Bellas Artes; un tiempo después su padre falleció y tuvo que trabajar como telegrafista y tomar sus clases por la noche. Al adquirir una beca pudo dedicarse por completo a la pintura. Cuando estudiaba en el INBA, en 1903, el arquitecto Antonio Rivas Mercado fue nombrado director e impuso una técnica para enseñar a dibujar, ésta se basaba en modelos geométricos, planos y volúmenes. Saturnino, además, tuvo como profesor al pintor catalán Antonio Fabrés, partidario del realismo, detallista y de una meticulosidad extraordinaria. Saturnino también fue alumno de Germán Gedovius, un extraordinario colorista que le enseñó los altos secretos de la pintura y el retrato. Fue una enfermedad la que impidió la realización de la obra que llevaba varios años perfeccionando. En octubre de 1918 tuvo que ser operado y falleció a la edad de 31 años. [www.imer.mx/rmi/saturnino-herran-y-el-arte-inconcluso/](http://www.imer.mx/rmi/saturnino-herran-y-el-arte-inconcluso/)



el modernismo pictórico y había creado un nuevo lenguaje. A sus 25 años ya era un maestro consumado, y de ese período es: *Vendedor de plátanos*, *La ofrenda* y *El jarabe*. Un artista único en cuanto a su expresión del mestizaje, las culturas originarias y la manera de representar los rostros de su tiempo. Herrán fue uno de los iniciadores de la gran pintura mexicana del siglo XX.

Con estas bases y la obligación de transmitir la ideología del Estado Revolucionario al público permitió que José Vasconcelos,<sup>9</sup> el entonces Secretario de Educación, promoviera la realización de los murales. Éstos estarían en lugares notorios y de fácil acceso, para que el discurso de los representantes del poder llegara a las masas. José Vasconcelos, en 1920, pone en marcha su plan educativo, en el cual esperaba reproducir las propuestas de los revolucionarios soviéticos como: Anatoli Lunacharsky<sup>10</sup> y Máximo Gorki<sup>11</sup>.

---

<sup>9</sup> José Vasconcelos Calderón nació el 27 de febrero de 1882, en la ciudad de Oaxaca. Murió el 30 de junio de 1959 en la ciudad de México. Estudió la preparatoria y la carrera de abogado en la Universidad Nacional. Participó en la fundación del Ateneo de la Juventud, en 1909. En el gobierno emanado de la Convención de Aguascalientes figuró como ministro de Instrucción Pública. Fue rector de la Universidad Nacional y Secretario de Educación Pública en la administración de Álvaro Obregón. Fue miembro fundador de El colegio Nacional. A partir de 1946 dirigió la Biblioteca de México. En 1953 ingresó a la Academia Mexicana de la Lengua. Visto: [www.cervantesvirtual.com/obra-visor/jose-vasconcelos-biografia/html/ce7dfccc-a101-11e1-b1fb-00163ebf5e63\\_2.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/jose-vasconcelos-biografia/html/ce7dfccc-a101-11e1-b1fb-00163ebf5e63_2.html)

<sup>10</sup> Lunacharsky, Anatoli Vasilievich (1875-1933). Dramaturgo, ensayista, crítico teatral, político y diplomático soviético, nacido en Poltava (Ucrania) en 1875, y fallecido en Menton (Francia) en 1933. Recordado principalmente por sus estudios teóricos de la creación literaria enfocados desde la perspectiva marxista, fue uno de los escritores e intelectuales más prestigiosos del realismo socialista y de la literatura de adoctrinamiento comunista. Además, se distinguió en vida por una fecunda actividad política que le llevó a desempeñar altos cargos de responsabilidad en la administración de su país. Fue nombrado Comisario del Pueblo para la Educación. Al parecer, fue el propio Lenin quien reclamó su concurso y persuadió a Lunacharsky para que asumiera un cargo de tanta responsabilidad, equivalente al de ministro en los gobiernos occidentales. Ante esta insistencia, el escritor y político ucraniano ocupó dicha comisaría de Educación desde 1917 hasta 1929, tiempo en que se llevaron a la práctica las principales reformas escolares propuestas por la revolución. Sus mayores éxitos, como Comisario de Educación en la primera etapa de la Unión Soviética, quedaron reflejados en su celo y esfuerzo a la hora de preservar las riquezas culturales de la antigua Rusia durante el período revolucionario y post-revolucionario. Así, Lunacharsky consiguió preservar indemnes numerosas bibliotecas populares, galerías de arte, y edificios notables, que pueden considerarse parte de la mayor aportación del humanista ucraniano a la cultura de la naciente Unión Soviética. Tomado en: [www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=lunacharsky-anatoli-vasilievich](http://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=lunacharsky-anatoli-vasilievich)

<sup>11</sup> Alexéi Máximovich Péchkov nació el 14 de marzo de 1868 en Nizni Nóvgorod. Su primer relato corto fue publicado en un periódico de Tiflis en 1892. Fue el primer autor ruso que escribió de una manera comprensiva

Vasconcelos impulsó el desarrollo del arte público y utilizó más del 20% del presupuesto nacional para la educación y la cultura, pues apostaba que los conflictos causados por la rebelión podían limarse por medio de la enseñanza y la homogenización de los habitantes, a pesar de que significara la desintegración de los pueblos indígenas.

En 1922 se rompe este ideal de uniformidad pues, en contra de su espíritu nacionalista, el muralismo incluye lo indígena. Jean Charlot es el primero en mostrar esta parte de la cultura mexicana en *La conquista de Tenochtitlán*, porque la pone en términos equivalentes con la española. Aunque esta necesidad de incorporar figuras indígenas pudo surgir con el Dr. Atl<sup>12</sup> (Gerardo Murillo), ya que, por el año de 1910 expuso en la Academia de San Carlos imágenes que evocaban, de manera distinta, el mismo sentimiento nacional, con estas primeras raíces del país en un contexto contemporáneo.

Como es de apreciarse, a pesar de buscar el mismo fin: comunicar, la perspectiva del poder gubernamental es diferente a la de los artistas. Para los segundos, desde su visión, la forma de unificar al país era incluyendo y exaltando todas sus partes, no disolviéndolas. Aunque es cierto que en sus inicios el muralismo estaba pensado como un movimiento

---

y favorable sobre los trabajadores y otras gentes hasta entonces marginadas, como los vagabundos. En 1899 se unió a los activistas revolucionarios marxistas y en 1906 se traslada al extranjero con el fin de conseguir dinero para el Partido Socialdemócrata Ruso de los Trabajadores. En 1915 regresó a Rusia y apoyó la Revolución de 1917. Obligado por la enfermedad, dejó su país en 1922, y vivió seis años en Sorrento (Italia). A su vuelta a la Unión Soviética, fue recibido con honores oficiales. Se supone que su muerte repentina, ocurrida el 18 de junio de 1936, fue ordenada por Stalin. Tomado de: <https://mx.casadellibro.com/libros-ebooks/maximo-gorki/78290>

<sup>12</sup> Nació el 8 de octubre de 1875 en Guadalajara, Jalisco, y falleció el 15 de agosto de 1964, a los 88 años de edad, en la Ciudad de México. A los 21 años entró en la Escuela Nacional de Bellas Artes. Gracias a una beca continuó sus estudios en Europa. También estudió filosofía y leyes en la Universidad de Roma. En París asistió a pláticas sobre pintura y dibujo impartidas por Henri Bergson. Por sus intereses políticos colaboró con el partido socialista de Italia y trabajó en el periódico *Avanti*. En esos tiempos se dio a conocer como El Dr. Atl (Atl es una palabra náhuatl que significa agua). Era reconocido como paisajista, y dentro de sus representaciones están los volcanes Popocatepetl e Iztaccíhuatl. Visto en <http://elcuentodesdemexico.com.mx/gerardo-murillo-dr-atl-biografia>

exclusivamente vanguardista para sus exponentes, fue hasta Siqueiros<sup>13</sup>, según Mari Carmen Ramírez, que se abre un nuevo paradigma en la vanguardia<sup>14</sup> artística de México, al tomar el movimiento y ponerlo en función del pueblo y sus necesidades del momento.

El muralismo mexicano fue entonces concebido, en contra de sus expectativas iniciales, por la fusión de los elementos universales y locales: la visión europea y mexicana. A diferencia de la postura extranjera, los artistas nacionales no rompieron con la tradición de un pasado cargado de riquezas, al contrario, buscaron la forma de actualizarla. Otro contraste entre las vanguardias originales es que la que se desarrolla aquí, posee un carácter didáctico, pues los murales estaban pensados para ser un arte dirigido al pueblo.

Este nuevo paradigma de la vanguardia excéntrica era aplicado con éxito por el año 1925, ya que los jóvenes pintores que aspiraban a unirse al proyecto modernizador del país se dan cuenta de que bajo estos preceptos consiguen elaborar el arte nacional que buscaban.

Esa década se caracterizó por el esfuerzo de los artistas de crear una imagen del pueblo que resurgía de la Revolución. Pero, al final de ésta, la preocupación y la

---

<sup>13</sup> David Alfaro Siqueiros nació en Camargo, Chihuahua, un 29 de diciembre del año 1896. Desde muy pequeño, David Alfaro Siqueiros mostró un gran interés por el arte. Estudió en la Escuela de Bellas Artes de México y en la escuela de Santa Anita. En 1914 se unió al Ejército Constitucionalista de Venustiano Carranza, situación que marcó de manera considerable su vida. A partir de ese momento se dedicó únicamente a la política y al arte. De hecho, muchas de sus obras están marcadas por su ideología política, influenciada por el marxismo. Después de la Revolución Mexicana, surgió con gran fuerza el muralismo, con el que pretendían unificar al pueblo. Considerado uno de los artistas revolucionarios más importantes de la historia mexicana, se interesó de manera particular por la lucha entre clases, la libertad y la revolución social. Su fuerte activismo político hizo que varias de sus obras las realizara estando en exilio o prisión. Residió en París, Barcelona (donde publicó un único número de la revista *Vida Americana*, que contenía su *Manifiesto para los artistas de América*) y Estados Unidos. En México, Siqueiros organizó el sindicato de pintores, escultores y grabadores revolucionarios, también formó parte del *Partido Comunista Mexicano* y fundó el periódico *El Machete*. Siqueiros no sólo significó un cambio de paradigma en el arte mexicano por las temáticas que trató, sino también por desarrollar nuevas técnicas en la pintura a través de las tecnologías. Murió en Cuernavaca el 6 de enero de 1974, sus restos fueron enterrados en *Rotonda de los Hombres Ilustres*. [www.starmedia.com/noticias/david-alfaro-siqueiros-biografia-corta-starmedia/](http://www.starmedia.com/noticias/david-alfaro-siqueiros-biografia-corta-starmedia/)

<sup>14</sup> Los movimientos vanguardistas son más una actitud ante el arte que una estética que abandonará la imitación de la naturaleza para centrarse en el lenguaje de las formas y los colores. Es la hegemonía del inconsciente, de la reconstrucción mental de la obra. Al espectador se le exige una nueva actitud ante la obra de arte. Los estilos dejan de ser internacionales para ser característicos de un grupo de artistas. Tomado de: <http://www.um.es/aulasenor/saavedrafajardo/trabajos/vanguardias.pdf>

interrogante inmediata fue el pasado histórico del renaciente país, cuestión indispensable para poder llegar a una nueva definición de identidad nacional. Durante 1930 aparecieron grandes exponentes del arte mexicano como Rufino Tamayo<sup>15</sup>, quien después de la revolución añadió a sus obras el carácter, la sensibilidad y la espiritualidad de la gente del pueblo, Diego Rivera<sup>16</sup>, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco<sup>17</sup>. Con ellos se iniciaron los ciclos de pinturas murales épicos con temas de la historia de México.

Si bien he descrito algunos hechos que pueden señalar el inicio de esta manifestación artística y cultural, lo cierto es que no hay una fecha exacta de fundación, sólo podemos afirmar que ésta ya era un movimiento consolidado después de la Revolución hacia 1922. En estos contextos "el arte mural implicó un programa didáctico, filosófico e histórico" (Delgadillo y Rico, 2008). Los artistas miraban sus obras como una acción patriótica, civilizatoria y necesaria después de los años de una violenta confrontación armada.

---

<sup>15</sup> Rufino del Carmen Arellanes Tamayo nació el 25 de agosto de 1899 en el barrio Carmen Alto, en el centro de la ciudad de Oaxaca. Muchas de las obras más importantes de su primer período creativo fueron realizadas mientras el artista radicaba en Nueva York, ciudad en la cual residió de forma intermitente entre 1926 y 1929, y ya permanente entre 1934 y 1949, con estancias de verano en México. Rufino Tamayo murió longevo y sin un declive en su propuesta pictórica, reconocido universalmente, un 24 de junio de 1991. Sus cenizas reposan en el museo que fundó en la Ciudad de México. <http://museotamayo.org/uploads/publicaciones/Semblanza-Tamayo-2013-es.pdf>

<sup>16</sup> José Diego Rivera Barrientos nace el 8 de diciembre de 1886 en la ciudad de Guanajuato. Estudió en la Academia de San Carlos y en Europa en la Academia Madrid. En 1910 expone en México sus obras producidas en Europa. En 1922, gracias a José Vasconcelos, realiza su primer mural a la encáustica: *La creación*. A partir de ese momento, comienza su producción de murales de gran valor cultural hasta nuestra época. Diego Rivera muere el 24 de noviembre de 1957.

Consultado en: <http://www.museomuraldiegorivera.bellasartes.gob.mx/diego-rivera/biograf%C3%ADa.html>

<sup>17</sup> José Clemente Orozco nació en Zapotlán el 23 de noviembre de 1883. En 1922, junto con Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros, construyen el Sindicato de Pintores y Escultores, apoyado por José Vasconcelos. Tres de sus importantes murales fueron realizados entre 1922 y 1927, en la Escuela de Orizaba, San Ildefonso, y la Casa de los Azulejos. En 1934 tras una propuesta para realizar un mural en el Palacio de Bellas Artes, pinta su obra titulada *Katharsis*. La obra plástica de José Clemente Orozco se distingue de la de Rivera y Siqueiros en que no destaca lo heroico o triunfalista de las guerras o revoluciones, sino los dolores, las pérdidas, los sufrimientos, las agonías y las muertes. José Clemente Orozco falleció el 7 de septiembre de 1949, en la Ciudad de México.

Consultado en: <http://www.fundacionunam.org.mx/arte-y-cultura/jose-clemente-orozco/>

Finalmente, fue con la presidencia de Cárdenas “y sus coqueteos socialistas, [que] la pintura mural buscó y encontró en los mercados, en las escuelas primarias, en los sindicatos y en las confederaciones, el contacto directo con el gran público, abriendo a un círculo mayor de pintores –no sólo a los maestros sino también a los principiantes– la posibilidad de realizar su obra” (Rodríguez, 1990, pág. 52).

Algunos de los principales elementos temáticos del arte mural fueron: El pasado indígena, la Conquista, la Colonia, la Independencia y la liberación de la nación, las reformas sociales decimonónicas, la dictadura porfirista, la explotación, la etapa revolucionaria, el proceso democratizador, la cultura popular y la relación entre las clases, el elogio al trabajo, a la educación, a la ciencia y la tecnología (Delgadillo *et al.* 2008).

A pesar de que cada mural es una obra individual y que la pintura, podríamos pensar, está focalizada desde una sola perspectiva, su creador incluye una subjetividad colectiva, la cual el artista ha traducido de esa cultura nacional y la expresa. Por ello, los murales se interpretan mediante una lógica que le es natural al individuo de la comunidad.

Un elemento más a considerar es que el muralismo ayuda a que las memorias populares no se pierdan conforme pasa el tiempo. Este arte público apoya a las personas que lo observan a recordar que son parte de una sociedad. Medios como éste generan una memoria colectiva ya que transmiten “la historia de los que han vivido y han hecho historia de los pueblos” (Delgadillo *et al.* 2008); recuperando de esta forma el pasado histórico, nacional y sus tradiciones, entre otros, convirtiéndose en un proceso social y comunicacional.

Hay más autores de obras muralistas, algunos de los más sobresalientes se pueden apreciar en el libro *Muralismo Mexicano 1920-1940*, en donde aparecen nombres como el de Miguel Covarrubias<sup>18</sup>, Alfredo Zalce<sup>19</sup>, Fernando Leal<sup>20</sup>, Xavier Guerrero<sup>21</sup>, entre otros.

*Esbozo biográfico de Desiderio Hernández Xochitiotzin*<sup>22</sup>

No se trata de pintar la vida,  
Se trata de hacer viva la pintura.  
PAUL CÉZANNE *El vino en el arte*

Desiderio Hernández Xochitiotzin (1922-2007), nació el 11 de febrero de 1922 en Santa María Tlacatecpac de San Bernardino Contla, Tlaxcala, México. Sus padres fueron don Alejandro de la Cruz Hernández de la Rosa y doña Natividad Xochitiotzin Saldaña. Siendo muy pequeño se traslada a Puebla, ahí cursa su educación básica y aprende, gracias a su padre y el oficio de éste, sobre hojalatería y herrería artísticas. Se formó en la Academia de Bellas Artes de Puebla entre 1936-1940. En ese último año fundó la Unión de Artes Plásticas junto con otros cinco colegas. Hernández Xochitiotzin estudió las obras de grandes artistas, entre ellos a José Guadalupe Posada, Agustín Arrieta, Francisco Goitia y, en particular, la del gran muralista mexicano Diego Rivera.

---

<sup>18</sup> Nació en 1904 y falleció en 1957. Fue caricaturista, pintor de caballete y muralista, curador de exposiciones de primer orden, divulgador del arte mexicano y de distintas culturas “primitivas”. <https://www.proceso.com.mx/193793/miguel-covarrubias-el-renacentista-que-hacia-caricaturas>

<sup>19</sup> Nació en 1908, en Pátzcuaro, Michoacán. Algunas de sus obras más representativas son: *Pescador* (1948), *Retrato de María y Marcela Zalce* (1955), *Paisaje de Morelia con figuras* (1961), *El duelo* (1974) y *Árbol de hule* (1976). <http://www.museodeartecarrillogil.com/coleccion/artistas-de-la-coleccion/alfredo-zalce-torres>

<sup>20</sup> Nació en la Ciudad de México el 26 de febrero de 1901. Fue caricaturista, grabador y pintor. Desde 1918 fue profesor de pintura en la Escuela de Artes Plásticas. Murió el 8 de octubre de 1964. <http://graficainteligente.blogspot.mx/2008/11/fernando-leal-ortz-leal.html>

<sup>21</sup> Nació en San Pedro de las Colonias Coahuila. Su voluntad de identificarse con el pueblo le permitió expresar la historia, los padecimientos, las actividades laborales y las aspiraciones de los mexicanos. <http://pulsoslp.com.mx/2012/11/19/el-muralismo-de-xavier-guerrero/>

<sup>22</sup> La siguiente biografía es una reconstrucción hecha a partir de tres fuentes: *Interpretación Histórica e Iconográfica de Tlaxcala en el mural de Desiderio Hernández Xochitiotzin, Reforma siglo XXI e Historia de un Pueblo: Tlaxcala. Pintada por Desiderio Hernández Xochitiotzin en los murales del Palacio de Gobierno de Tlaxcala y narrada por su hija Citlalli.*

La primera exposición de Xochitiotzin fue en 1941, y dentro de su *sociedad* le seguirían durante seis años consecutivos varias más. En 1947 hizo su primera exposición importante. Un año más tarde, realizó dos murales: *Conversión de San Agustín* y *San Agustín a la orilla de mar*, ambos en el Templo de San Agustín Calvario en Cholula, Puebla. El año de 1949 sería bastante fructífero para él, ya que tendría sus primeras exposiciones individuales en diferentes estados de la república, como Toluca, Puebla e incluso la Ciudad de México en la Galería de Arte Moderno. También entra al Salón de la Plástica Mexicana y participa en casi todas sus exposiciones desde ese momento. Cabe mencionar que fue dibujante, pintor, grabador, escritor, arquitecto, cronista, catedrático, investigador y restaurador.

En una reunión hecha en casa del poeta y dramaturgo Miguel N. Lira<sup>23</sup> en 1953, con el presidente Adolfo Ruiz Cortines en Tlaxcala, surge la posibilidad de que el aún entonces joven Xochitiotzin, pinte un mural en el Palacio de Gobierno. Con esta responsabilidad en sus manos, empieza su investigación y documentación sobre su pueblo y tierra natal. Ese mismo año recibe una beca para ir a Gummerson Kons Gallery en Estocolmo, Suecia, y realiza una exposición. Además de este lugar, sus obras han sido expuestas en museos como el del Vaticano y la Universidad de Harvard, entre otras. Ha tenido reconocimientos por parte de la Universidad de la Sorbona, Francia, y de la Universidad de Estocolmo, Suecia. En 1957 da inicio al proyecto artístico más ambicioso de su vida. Él interpretó la

---

<sup>23</sup> Miguel Nicolás Lira Álvarez nació el 6 de octubre de 1905, en la ciudad de Tlaxcala. Murió en esa misma ciudad, el 26 de febrero de 1961. Fundó y dirigió la editorial Fábula. Con Alejandro Gómez Arias fundó la revista que llevó ese nombre. A su impulso se debieron también otras publicaciones, como *Universidad*, *Alcancía*, *Correo Amistoso* y *Huytlale*. En 1943 formó parte de la asociación civil Teatro de México. Impartió clases de literatura en la Escuela Nacional Preparatoria. Desempeñó tareas editoriales en la Universidad Nacional y en la Secretaría de Educación Pública. Cultivó la poesía, el teatro, el cuento, la novela, el ensayo y la crónica de viaje. Tratan del tema de la Revolución sus novelas *La escondida* (1948) y *Mientras la muerte llega* (1958). Tomado en: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/miguel-n-lira-biografia/html/d78db456-a101-11e1-b1fb-00163ebf5e63\\_2.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/miguel-n-lira-biografia/html/d78db456-a101-11e1-b1fb-00163ebf5e63_2.html)

historia de su pueblo para plasmarla en las paredes del Palacio de Gobierno de la ciudad capital de este estado, dejando así su principal obra.

El maestro Desiderio destacó como catedrático y conferencista al demostrar, gracias a su mural y toda la rica historia de su tierra, el gran conocimiento en materia de historia y cultura del lugar. Él perteneció a la segunda generación de los grandes muralistas mexicanos del siglo XX y fue una de sus figuras relevantes. También es considerado el último muralista al fresco que había en el país.

Este hombre puso en alto el nombre de Tlaxcala en México e igualmente en Europa, y no exclusivamente por una sola obra, sino por varios de sus trabajos artísticos. En el 2006 se le otorgó por parte del Congreso del estado el título honorífico de «embajador de la cultura tlaxcalteca», que además constaba de una pensión económica. Bajo ese título realizó parte de sus investigaciones por Europa.



Caracterizado por ser una persona animosa y humilde, el día 14 de septiembre de 2007, el maestro Xochitiotzin fallece y se le hace un homenaje de cuerpo presente<sup>24</sup>. Su última despedida fue frente a los murales que el gran artista trazó con tanto amor y gratitud, pues sólo una persona con estos sentimientos le hubiera dedicado treinta y cinco años de su vida.

---

<sup>24</sup> En una nota del periódico regional, el día 17 de septiembre de 2007, se podía leer que “Tan luego se conoció la noticia de la muerte del pintor, autoridades de gobierno y de cultura anunciaron diversas acciones que llevarán a cabo en un futuro inmediato, con el propósito de recordar a quien fue considerado el máximo exponente de la plástica tlaxcalteca”. También que se le organizó “un último homenaje de cuerpo presente en Palacio de Gobierno, donde el artista plástico pasó gran parte de su vida”. Se puede leer la nota completa en: <http://www.lajornadadeoriente.com.mx/2007/09/17/tlaxcala/cul209.php>



"Estupenda tradición mexicana -y egipcia, romana, cristiana-  
la de convertir los muros en libros: sitio de lectura;  
relato fresco, donde todos leamos y, más todavía,  
vayamos a vernos como en un espejo".  
SERGIO GARCÍA RAMÍREZ

El mural con el que trabajaré a lo largo de este estudio, y que es considerado como la obra más grande del artista Desiderio Hernández Xochitiotzin, tuvo un proceso de creación muy complejo, puesto que su elaboración se inició en 1953, fecha en la que nace como proyecto. Fue Joaquín Cisneros Molina<sup>25</sup>, el entonces gobernador de Tlaxcala, quien da pie a la dicha propuesta para crearse en el Palacio de Gobierno. A partir de ese momento, el pintor emprende su investigación y documentación sobre su pueblo y tierra natal. Xochitiotzin tenía la clara intención de que su arte fuera un medio de comunicación, por lo que tuvo que estudiar y buscar referentes históricos; los textos que podemos descubrir en su trabajo, y que seguramente consultó, son crónicas, libros de historia y, por supuesto, códices.

Después de cuatro años, en 1957, era puesto en marcha el plan que hoy en día es una realidad. No es de extrañarnos que el maestro, después de sus lecturas, reafirmara la visión que tenía sobre Tlaxcala y que por ello fuera consultado como consejero. Por ejemplo, para finales de la década de los setenta, en una plática con Tulio Hernández Gómez salió el tema de la visión que muchos mexicanos tenían y aún conservan sobre la supuesta traición de los Tlaxcaltecas con el país<sup>26</sup>. Entre tantos cuestionamientos del

---

<sup>25</sup> Nació el 1º de agosto de 1904 en el estado de Tlaxcala, y falleció el 24 de marzo de 1991. Fue diputado de la XLI Legislatura del Honorable Congreso de la Unión; de igual modo fue Secretario General de Gobierno, Gobernador Interino en el periodo 1940 y 1941, Gobernador Constitucional del Estado durante el periodo 1957-1963 y se desempeñó como Secretario Privado del Presidente de la República, el licenciado Gustavo Díaz Ordaz, durante el periodo de 1964-1970. <http://periodico.tlaxcala.gob.mx/indices/Peri02-2a2012.pdf>

<sup>26</sup> Esta plática es narrada por Desiderio Hernández Xochitiotzin, en "Escenificación de la salida de 400 familias de Tlaxcala", en *Memoria. Coloquio de teatro de Tlaxcala*, Tlaxcala, Gobierno del Estado de

entonces candidato a la gubernatura, resaltaba su preocupación por saber cómo contrarrestar esa imagen injusta para el Estado.

Desiderio argumentó que para cambiar esa perspectiva era necesario hacer notar que todos teníamos raíces católicas y españolas; sólo bastaba apreciar la naturaleza de los nombres de la mayoría de los mexicanos (José, María, Francisco, Luis), y que, en su contraparte, la minoría tenía un apellido indígena. También que estas raíces y nuestra actual existencia se la debemos a la alianza Tlaxcalteca con Cortés, ya que México es un país mestizo.

En la discusión Xochitiotzin agregó que, de no ser suficiente, había que escuchar la lengua que hablamos: el español, y que en eso tuvieron mucho que ver los antepasados del pueblo tlaxcalteca debido a su plan con intenciones positivas. Tulio Hernández sabía que se requería un discurso fuerte y con mayor énfasis, uno en el que no quedara duda de la importancia de Tlaxcala en la construcción de la nación mexicana.

Entre tantos puntos, para entender esta visión y la necesidad de compartirla, es preciso tener en cuenta que Tlaxcala se considera a sí misma como *la cuna de la nacionalidad*. El motivo se debe al hecho histórico de la alianza entre los cuatro señores de Tlaxcala con Cortés, además del bautismo de estos líderes, en lo que sería la primera pila bautismal e iglesia del país. Tampoco es posible dejar de lado la colaboración que ellos tuvieron en la conquista de Tenochtitlán, e igualmente su contribución en la pacificación y poblamiento de las tierras en el norte en donde estaban los chichimecas. “Cortés dio en esto las mejores órdenes que pudo, mandando hacer casas y calles a modo nuestro, con tal

---

Tlaxcala, 1996, pág. 47, y la retoma Gabriel Martínez Carmona en “La historia dentro de la historia. Tlaxcala y la nación mexicana”.

principio y fundamento que permanece hasta el día de hoy en grande aumento y propiedad” (Muñoz Camargo, Diego, 1892, pág. 232).

Es justo considerar entonces, que en este territorio se produce la unión entre dos mundos: el indígena que se hallaba aquí y el español del otro lado del mar, empezando así el linaje del mestizo. Por ello, el maestro Desiderio desde el inicio de su obra buscó recordarles a todos que los tlaxcaltecas conquistaron, junto con los españoles, las tierras que hoy conforman México.

En este punto se reitera la idea de que la historiografía, apartada de los ideales y discursos políticos, juega un papel importante en el siglo XX; el de la construcción de la idea de nación, ya que lo que se nos muestra en estos murales es la versión tlaxcalteca de la conquista, aprobada por autoridades de la ciudad. A diferencia de las otras visiones que se pueden tener del hecho histórico, ésta se encuentra lejos de condenar y odiar a los españoles, porque los considera constituyentes de nuestra actual identidad nacional.

El maestro Xochitiotzin no sólo estudió los códices por su material auténtico, también como ejemplo plástico para reproducirlo, así como la obra de Giotto y el arte cristiano, pues ellos fueron un fragmento de su fuente de inspiración, ya que cumplían con la función de comunicar, aparte de fusionar la religión con lo civil. Además, los símbolos que usa en el mural son reiterativos, y eso provoca el refuerzo de su carácter histórico cultural. Debido a estas características, el mural puede considerarse un código colonial, ya que combina imágenes con textos. Es un documento para ser leído.

Como se dijo, Hernández Xochitiotzin pintó en el Palacio de Gobierno de Tlaxcala durante treinta y cinco años un mural que narra la versión tlaxcalteca de la historia. La primera etapa del proyecto duró diez años consecutivos, en los cuales el pintor no abandonó

la investigación, no dejó de diseñar, ni de realizar bocetos, al igual que de preparar los muros<sup>27</sup>. Tras este arduo trabajo, concluyó los primeros 285 metros cuadrados del mural.

De 1967 a 1968 sigue con la investigación para realizar el mural *La conquista*, el cual le toma ese año. Es hasta 1987, veinte años después, que da inicio a *El siglo de oro tlaxcalteca*, y de ahí, en el año 1990 realiza la pintura *Del siglo de las luces al porfirismo de Tlaxcala y México*. En su totalidad, la obra lleva como título: *Historia de Tlaxcala y su Contribución a lo Mexicano*, y para ser exactos, se encuentra en la parte interior de las antiguas Casas Reales. Los murales están pintados al fresco acuarelado, en un estilo florentino, y comprenden 425 metros cuadrados pintados.

Los muros, representan la historia prehispánica, virreinal y contemporánea de su pueblo natal, en una narración épica. En pocas palabras, se puede decir que los murales del palacio constituyen el texto de la historia local para difundirla a toda la nación mexicana. El artista nos trasmite un mensaje con su obra de arte, un mensaje, para él, verídico.

---

<sup>27</sup> Luz Patricia Sánchez Forero en “Procedimiento para pintar un mural al fresco”, nos explica que la preparación de los muros consiste, primeramente, en elegir un muro sano y seco. Debe estar en un lugar donde se encuentre seco, ventilado y protegido del sol.

En la preparación del muro se debe lograr que obtenga un grado de absorción parejo en todas sus partes, para ello y antes de aplicar la argamasa, hay que picar el muro con martillo y cincel, después se moja todo con agua limpia, mínimo durante un día y en lo posible con manguera de forma intermitente, dejando que se evapore el agua para volver a regar.

Lo siguiente en este proceso es la preparación y aplicación de la argamasa o enlucido. Sus ingredientes básicos son la cal y la arena. La primera debe ser blanca grasa, pura, sin yeso y apagada. A la arena, por otra parte, deben eliminársele los residuos de arcilla, ya que estos podrían resquebrajar el muro. También, se le debe pasar por dos mallas de distinto espesor para obtener dos tipos de granos. En las primeras capas de mortero se utilizará el grano algo grueso, y para las posteriores la arena más fina. La masa para la primera capa se hará con tres cuartas partes de arena limpia y una cuarta parte de cal mezcladas con agua. Lo importante a considerar de la capa es que se puede aplicar más de lo que será cubierta por pintura en un día, considerando que se debe mantener húmeda con un trapo mojado. También que es la más gruesa, su espesor es de unos 12 milímetros.

La segunda capa posee más cal, su espesor es de unos 6 milímetros, y ésta sólo debe aplicarse lo suficiente para un día de trabajo, de lo contrario deberá arrancarse el resto o terminar de pintarse. En tal punto el artista realiza el calco, es decir, comenzará con mucha precisión el dibujo en la pared.

La última capa puede aplicarse una media hora después de la segunda; debe de quedar muy lisa y lavarse con agua suficiente para eliminar parte de la cal de la superficie. El espesor de la tercera capa es de 3 a 5 milímetros. La parte que no se trabaje debe ser removida. La pintura debe colocarse mientras aún esté húmeda la capa, y arriba hacia abajo para evitar el chorreo de la masa o el goteo de los colores. Luz Patricia Sánchez Forero en “Procedimiento para pintar un mural al fresco”, Grupo de Investigación Ambiente, Hábitat y Sostenibilidad. Facultad de Arquitectura e Ingeniería.

# CAPÍTULO II

## Entre códices y crónicas



## *Los códices y la complejidad de su lectura en la actualidad*

...todo lo tenían escrito pintado en libros y largos papeles  
con cuentas de años y meses y días en que habían  
acontecido... sus leyes y ordenanzas sus padrones  
todo con mucho orden y concierto...

FRAY DIEGO DURÁN

*Historia de las Indias de la Nueva España  
e Islas de Tierra Firme*

En este apartado se mostrará la complejidad de los códices y su lectura. Es importante que se entienda el desarrollo y los tipos de textos que el maestro Desiderio consultó, para visualizar lo que él intentó mostrarnos a partir de su plástica y la intertextualidad que hay en ésta. El artista reconoce que estudió a los *Tlacuilos*, sus valores y sus técnicas para tratar de imitarlos. Su fin se enfocó en reproducir el mismo fenómeno estético que los códices, es decir, el del arte como medio de comunicación. También recurrió a los símbolos de los códices para crear los propios en sus pinturas, y que estos fueran entendibles para los espectadores. Inclusive, los *tonalpouhques* (actuales guías), afirman que los murales en realidad son códices, porque al ser la reproducción de los textos, éstos constituyen citas de las fuentes, en su mayoría de los cronistas coloniales. En la anterior afirmación, pareciera existir una contradicción al hablar de códices y cronistas coloniales, lo cual, es comprensible porque la mayoría de las veces se comenta que unos sustituyeron a los otros.

Sin embargo, pese a cinco siglos de fuertes ataques de los evangelizadores cristianos a los indígenas, mucha información de los mesoamericanos que tenemos hoy en día fue registrada en el sistema fonético de la escritura latina, como nos lo dice Alfredo López Austin en *El conejo en la cara de la luna*, o como Henríquez Ureña señala, pues “eran aficionados a conservar escritas sus tradiciones religiosas e históricas” (1973, pág. 15).

Se mostrará qué somos, en todos los sentidos: una fusión de elementos europeos y nativos que, incluso, en el arte recibió el nombre *tequitqui* (*Tequitqui* significa en náhuatl “vasallo”, como en árabe *mudéjar*, nombre que se dio al arte de los mahometanos que vivían entre los cristianos en España) por José Moreno Villa (Henríquez Ureña, 1973, pág. 34).

Por la tradición, nuestra cultura no puede sólo considerarse ágrafa, es más bien visual o pictórica, porque comunica por medio de símbolos que también son grafías. Estos glifos, por herencia, se usan para una simbología urbana que ayuda a la comprensión de la pintura. Gracias al iconotexto se explica por qué las imágenes expuestas poseen un carácter simbólico “debido a que se trata realmente de representaciones de palabras y de ideas más que de cosas, siendo realmente una escritura ‘pictográfica’ en donde los símbolos o glifos se dividen en dos: los fonéticos y los ideográficos” (Armendáriz, 2009, pág. 9).

El ser humano se caracteriza por buscar y emplear métodos para conservar su historia como especie (en diferentes aspectos y niveles). Una de sus funciones principales de esta actividad es propagar dentro de la comunidad un conjunto de ideas para unificar a los integrantes del grupo. Por ejemplo, ahora la historia, como antes los mitos, se transmite por vía oral, escrita e incluso visual. Como en otros pueblos, y por mucho tiempo, “la tradición oral fue el principal mecanismo de comunicación en las culturas mesoamericanas, en donde la comunicación del conocimiento de padres a hijos pasaba por medio de la palabra y ésta se repetía cuantas veces era necesario para que permaneciera en la vida de la comunidad” (Armendáriz, 2009, pág. 12). Después, los códices sistematizarían y ayudarían a esa transmisión. “En los Calmécac, o centros nahuas de educación superior –según el testimonio de los indígenas informantes de Sahagún–, mostrándose a los estudiantes esos libros, se les enseñaba a ‘cantar sus pinturas’” (León-Portilla, 2012, pág. 28). Ellos

aprendían la lección siguiendo el contenido de los códices. Estas escuelas estaban guiadas por los sabios –*Tlaminime*–, y su intención era fijar en la memoria de los estudiantes el sistema necesario para leer la serie de textos-comentarios que contenían los códices.

Se debe considerar que los cantos antiguos no sólo eran aprendidos por los estudiantes, ya que algunos en específico debían estar en la memoria del pueblo en general. Para ello tenían a un sacerdote que llamaban *Tlapizcatzin*<sup>28</sup>, es decir: el conservador. Su deber consistía en enseñar los cantares divinos para que no se errara en su aprendizaje; él, mientras enseñaba los himnos sagrados, se apoyaba en los códices.

Existen varias definiciones de lo que son los códices prehispánicos, entre ellas se dice que son testimonios manuscritos de forma pictórica y pictográfica, con el propósito de registrar y comunicar; además de que hay algunos que contienen escritura ideográfica. Otra es que el códice es un manuscrito pintado o escrito dentro de la tradición indígena de manufactura. El maestro León-Portilla de manera precisa y sintética, reconoce y argumenta que:

Podían representar con ellos sus fechas y cómputos calendarios, nombres de lugar y personas, así como varios géneros de aconteceres, conquistas, entronizaciones, nacimientos y muertes. [...] Tanto en el caso de la escritura mixtecanahua como en la maya, los glifos se registraban acompañados de imágenes de considerables potencialidades semánticas talladas en los monumentos, y pintadas con vivos colores en los códices. (León-Portilla, 1997, pág. 11-13)

Lo anterior se puede esclarecer al tener en cuenta que los grupos nahuas como los texcocanos, tlaxcaltecas y otros varios, conservaron su pasado gracias a estos antiguos códices y a su tradición oral, ya que en éstos se encuentran temáticas relacionadas con sus

---

<sup>28</sup> Nombre que nos proporciona León-Portilla en “Los antiguos mexicanos”, pág., 30.



mitos, leyendas y poemas, los cuales cuentan una historia que pareciera mágica, ya sea de sus orígenes, sus peregrinaciones y su evolución natural. Mediz Bolio, dentro de su obra *La tierra del Faisán y el Venado*, nos cuenta acerca de los códices, con un sentimiento más cercano y un conocimiento heredado, que:

Una escritura hubo que se hacía y se leía en la obscuridad por aquellos que conocían las cosas de lo profundo. Esta escritura era la verdadera luz, y por eso no se sacaba a fuera, para que los hombres que podían leerla no se quedaran ciegos de su resplandor. Tal dicen de esta escritura de los muy antiguos, que ella misma alumbraba para ser leída. [...] Esta es una escritura que se hacía sobre los libros de cuero de venado y de fibras de palma, preservada con cal fina. Estos libros eran la casa de las palabras santas y se guardaban en el secreto<sup>29</sup>, bajo el poder de los hombres puros, escogidos y mandados por El más alto, Aquel a quien no se ve. (Mediz Bolio, 2001, 27-28)

Las pinturas y códices, se pueden entender, entonces, como un esfuerzo por no perder la memoria de su pasado. Esta forma discursiva, dentro de sí misma, es elocuente porque hace referencia a su antigua historia. Para los nahuas su pasado era norma y guía para mantenerse en el camino y en pie. "El recuerdo de su pasado y la sabiduría de sus códices eran para los antiguos mexicanos el hachón luminoso que, poblando al mundo de dioses, lo convertía en algo así como un hogar cósmico" (León-Portilla, 2012, pág. 22).

No se tiene una fecha exacta en la cual empezaron a ser elaborados en Mesoamérica. Sin embargo, algunos de los descubrimientos hechos en tumbas han

---

<sup>29</sup> El *Cuicacalli* es el lugar secreto del que se habla, esta palabra se puede traducir como: Casa de Canto. Durán en 1579 nos habla de ésta. "Y es, que en todas las ciudades había junto a los templos, unas casas grandes, donde residían maestros que enseñaban a bailar y cantar. A las cuales casas llamaban *cuicacalli*, que quiere decir 'casa de canto'. Donde no había otro ejercicio sino enseñar a cantar y a bailar y a tañer a mozos y mozas, y era tan cierto el acudir ellos y ellas a estas escuelas y guardábanlo tan estrechamente que tenían el hacer falla como cosa de crimen *lessae maiestatis*, pues había penas señaladas para los que no acudían y, además de haber pena, en algunas partes había dios del baile, a quien temían ofender si habían falla". Visto en: [www.gdn.unam.mx/diccionario/consultar/palabra/cuicacalli/id/188837](http://www.gdn.unam.mx/diccionario/consultar/palabra/cuicacalli/id/188837)

encontrado unos que datan en los años 300 al 600 d.C., y se sabe que éstos se siguieron reproduciendo hasta el siglo XVII. Los materiales con los que estaban hechos eran papel amate, de gran importancia ceremonial, social, económica y cultural; también estaban los elaborados en cuero, pieles textiles de algodón, palma o pita. Ahora, los utensilios de grabado eran de madera, obsidiana, hueso, carrizo y piedra, ya fuera con pelo de venado u otro animal. La gama de colores era amplia, estaban el blanco, azul, escarlata, negro, añil, rojo, diferentes tipos de verde, amarillo y ocre.

Se conocen diferentes formatos físicos de los códices, los cuales, al parecer, dependían también de la información que contenían. Los hay en forma de tirilla, que estando de forma vertical es llamada banda y de forma horizontal es denominada tira, y se guardaban enrollándolos o en biombo. Los demás estaban hechos en forma de lienzo de hojas sueltas o de paneles. Los primeros eran empleados para “la información cartográfica o genealógica, los biombos o tiras para las cuestiones religiosas o migratorias, así como para la historia de los pueblos, las hojas sueltas para los registros civiles o de tenencia, etcétera” (Armendáriz, 2009, pág. 6).

Para poder leer los códices, éstos eran colocados en el piso sobre unos petates y se empezaba de izquierda a derecha, desplegándolos para una lectura más simple. Alrededor de la pieza estaba el *Tlacuilo*, el lector y los oyentes; así quedaba la información a la vista de todos. Se debía decodificar lo escrito empezando por la imagen principal del documento y de ahí se seguían las marcas que el texto proporciona, efectuando el modelo de zigzag.

Los *Tlacuilos* eran aquellos que escribían pintando, es decir, los que sabían elaborar los códices; y éstos podían ser tanto hombres como mujeres. Su trabajo era de manera anónima ya que pertenecía a la comunidad a la que servían. Eran considerados como

escritores y pintores, los poseedores de la tinta negra y roja. Por ello León-Portilla rescata la siguiente cita para esclarecer su trabajo:

[Eran] Los que miran, los que se afanan con el curso y el proceder ordenado del cielo, cómo se divide la noche. Los que están mirando [leyendo], los que cuentan [o refieren lo que leen], los que vuelven ruidosamente [las hojas de] los libros, de la tinta negra, la tinta roja, los que tienen a su cargo las pinturas. Ellos nos llevan, nos guían, dicen el camino. Los que ordenan cómo cae el año, cómo siguen su camino la cuenta de los destinos y los días, y cada una de las veintenas. De esto se ocupan, de ellos es el encargo, la encomienda, su carga: la palabra divina (León-Portilla, 1985, pág. 31).

Además, fueron unos especialistas de alto prestigio y, en cuanto terminaban su preparación, pertenecían a una clase social mayor, ya que debían dedicarse tiempo completo a ello. Los conocimientos del arte de la pintura-escritura también se estudiaban en sus escuelas, es decir, en los *Calmécac*. En el trabajo de los *Tlacuilos* se reconoce, no sólo su excelente manufactura al plasmar imágenes, también la forma en que imprimieron complicados mensajes llenos de significados para representar ciertas escenas. Cada elemento, dependiendo de sus particularidades: color, tamaño, posición o ícono, denotaba cierta información específica; por ello los manuscritos que los contenían debían ser leídos con un sistema único, tal y como lo hacemos ahora<sup>30</sup>.

Las bibliotecas prehispánicas tenían como nombre *amoxcalli* y lo que conocemos como códices *amoxtli*. Los *amoxcalli* tenían entre sus principales funciones el resguardo, la organización y la preservación de los libros pintados; así protegían los materiales de cualquier ataque físico o humano, conseguían conservarlos para difundir luego sus conocimientos en la memoria de las naciones existentes en ese momento, tal y como lo hacen las bibliotecas hoy en día.

---

<sup>30</sup> Si se quiere ver un ejemplar de códice, es posible observar el Florentino en la página: <https://www.wdl.org/en/item/10096/view/1/1/>

En cuanto al contenido de los códices, en realidad, no se tiene mucha información acerca de ellos por su escasez. Sin embargo, con lo que se conserva se puede decir que la información que recababan era sobre peregrinaciones, guerras, ascenso y muerte de sus gobernantes, sequías, eclipses, inundaciones, temblores, ciencia, cultura, creencias, ritos, ceremonias, genealogía e historia. Además, Miguel León-Portilla nos dice que hay cinco clases principales de glifos contenidos en los códices: Numerales, Calendáricos, Pictográficos, Ideográficos y Fonéticos.

Al igual que su apariencia, se les llega a clasificar de diferentes maneras. Dentro de sus temáticas, una de las formas en que se les cataloga es por ser: calendarios-rituales, históricos, que a su vez se subdividen en históricos-cartográficos, los genealógicos, etnológicos, cartográficos, misceláneos (diversos o antológicos), económicos que también se dividían en tributarios, censos y planos de propiedad, *techialoyan*, los no clasificados, los inaccesibles, almanaques y ruedas, litigios e historia natural, y catecismos indígenas (los cuales aparecieron después de la conquista).

Nazario A. Sánchez Mastranzo nos dice que la finalidad de los códices es ritual, calendárico, histórico-cartográfico, y hace las subdivisiones de las temáticas en: genealógico, geográficos, históricos y calendáricos. Los primeros son “aquellos que muestran una sucesión hereditaria de descendencia. Este tipo de documentos justifican la ascendencia noble de los últimos personajes representados de arriba a abajo” (pág. 2). Los geográficos revelan el territorio y las tierras de labor. En ellos puede observarse en dónde se desarrollan las actividades de subsistencia y el ecosistema que rodea a la comunidad. Enseñando así la funcionalidad u organización del medio ambiente para resolver las necesidades y problemas históricos del grupo o de individuos específicos.

Los documentos históricos son también llamados políticos, y presentan hechos trascendentes, ya sean respecto a la organización social, a las alianzas, acuerdos, pago de tributos, etc., además de que en algunos es claro ver la subordinación que un grupo le debía a otro, la historia local de un señorío o de un conjunto de poblados, el registro de acontecimientos importantes, etcétera. Esta clase de códices eran útiles para el manejo nobiliario de los grupos étnicos conquistados.

En el caso de los documentos calendáricos, éstos registran el cómputo del tiempo en sus diversas formas y los sucesos acontecidos en periodos, precisando día, mes y año del hecho. Realmente, se tiene poca información y conocimiento de los principales avances científicos y culturales de los grupos indígenas antes y gracias a la llegada de los conquistadores. Sólo fue por la cantidad de conocimientos sobre su religión, sus historias, su calendario, astronomía, leyendas y narraciones que lograron preservarse algunos de todos esos códices.

### *Los cronistas del descubrimiento y la conquista*

Los otros textos de nuestro interés son las crónicas: narraciones históricas que siguen un orden consecutivo de acontecimientos. En este caso se delimitan, hasta cierto punto, al choque entre dos mundos, el americano y el español ocurrido en 1519 a 1521. Los españoles se vieron impulsados por contar los hechos prodigiosos en los que habían participado, con el fin de dejar constancia de su fama y esfuerzo. Mientras hacían estos relatos iban describiendo las peculiaridades de la cultura del Nuevo Mundo que para ellos eran extrañas.

Hay varios textos de este momento histórico, pero algunos de los que son considerados más relevantes son las cinco *Cartas de relación* de Hernán Cortés, porque con

éstas se da inicio a las crónicas de la conquista de México. Escritas desde varios lugares del territorio mexicano, su principal motivo era informar al emperador Carlos V.

Por otro lado, José Luis Martínez en “Las crónicas de la conquista de México” considera a la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo como la crónica por excelencia. Este autor empieza su trabajo de escritor cuando tiene sesenta años, y dura alrededor de quince años para finalizarla hacia 1568. Él relata cómo fueron, quiénes participaron, las reacciones y los sentimientos de los actantes de la conquista, todo con una gran precisión de cosa inmediata a pesar de los años.

De las demás crónicas que se tienen está la *Conquista de México* de Zaragoza, de 1552; su relevancia consta en que, en su parte final, hay un compendio etnográfico, un acercamiento a los sistemas de numeración, de escritura y cronología de los antiguos mexicanos. También hay algunos testimonios que se consideran menores, como por ejemplo los de Andrés de Tapia y Alonso o Francisco de Aguilar. Ellos fueron compañeros de Cortés y también participaron en la conquista, de ahí su derecho por escribir dichos sucesos desde su vivencia.

La inconclusa crónica de Tapia lleva como título *Relación de algunas cosas de las que acaecieron al muy ilustre don Hernando Cortés, marqués del Valle*. Él es el primero que describe los monumentos y deidades del Templo Mayor. Alonso Aguilar, por su parte, se cambió de nombre a Francisco y fue hasta 1560 que dicta su *Relación breve de la conquista de Nueva España*. A lo largo de sus ocho jornadas se abarca desde la preparación de la expedición de Cortés hasta la prisión de Cuauhtémoc.

Uno más de los cronistas es el humanista Francisco Cervantes de Salazar, que escribió su *Crónica de Nueva España* entre los años 1557 y 1564. Dentro de otro rango está Francisco Hernández, un hombre de ciencia que fue enviado a las Indias por Felipe II en

1571 para estudiar la historia natural y medicinal del nuevo mundo, y en el que permanecería hasta 1577. El doctor compuso en latín la *Historia natural de Nueva España*, con un total de 3,326 capítulos.

Hay que tener en cuenta que también se hicieron versiones peninsulares de las crónicas respecto al nuevo mundo. El más antiguo de ellos, nos dice José Luis Martínez, es la *Historia general y natural de las Indias* de Gonzalo Fernández de Oviedo entre 1519 y 1548. Otro cronista de Indias, Antonio de Herrera publicó, entre 1601-1615, en Madrid, una recopilación acerca de la historia de las Indias, *Historia general de los hechos de los castellanos en las islas y tierra firme del mar océano*, que se le nombra también como las *Décadas* de Herrera. Éstas cubren un lapso de 1492 a 1554; la conquista de México está narrada en las décadas II y III.

El cordobés, amigo y admirador de Cortés, Juan Ginés de Sepúlveda, escribió una crónica de la conquista bajo el nombre de *De rebus Hispanorum gestis ad Novum Orbem Mexicuemque*, en 1562 y en latín. Éste se publicó en Madrid hasta 1781. Las doctrinas de Sepúlveda sobre las justas causas de la guerra contra los indios, están expuestas como oposición en contra de Las Casas. Otro texto de Sepúlveda es *De Orbe Nano o Historia del Nuevo Mundo*.

### *Dstrucción de una cultura*

La razón principal de que haya pocos códices con relación a los que deberían de existir se debe a su destrucción por parte de los españoles. En la mayoría de las ocasiones, ha quedado demostrado que el grupo social conquistador trata de borrar el pasado de la cultura conquistada. En este caso, los movimientos bélicos entre españoles e indígenas significaron

casi la pérdida total de los libros y las bibliotecas prehispánicas, así como los centros culturales de Texcoco, Mérida y la propia Tenochtitlán.

Los españoles estaban conscientes de que al destruir los *amoxcalli* y los *amoxtli* les sería más fácil implantar su propia religión, cultura y legislación. La conquista, en otras palabras, significó la destrucción del sistema de historia de los americanos. Los actos cometidos por el imperialismo español, para asegurar la conquista, estaban justificados por su misión cristiana.

Al pelear por el "dios verdadero" era necesario destruir toda señal de paganismo y, como se pensaba que eran obras del demonio, se suprimieron los códices, los cantares y los poemas; por ejemplo, las pinturas de tema religioso fueron casi todas destruidas por el celo de los misioneros. Además, la encomienda y el corregimiento aseguraban que la sociedad fuera cristiana.

Por esa razón, los *Tlacuilos* también empezaron a desaparecer en la conquista. Ellos eran perseguidos por ser considerados agentes nocivos para los grupos indígenas, ya que podrían, en determinado caso, influir en su manera de pensar. Al saber leer y tener todo ese conocimiento intentarían transmitirlo y eso haría más difícil para los conquistadores destruir la cultura. De llegar a consumarse el temor de los españoles, la actividad sería considerada un atentado contra la corona española. Un ejemplo de este medio fue Fray Diego de Landa, quien “quema en Maní viejos manuscritos, por [ser] supersticiosos” (Garibay K., 1986, pág. V).

Estos son los motivos por los que hoy en día aún es difícil conocer el contenido de los códices, ya que el conocimiento de la manera en la que debían ser leídos desapareció junto con los *Tlacuilos*; también por ello, al ser únicos, cualquier documento o colección de estos materiales tiene un gran valor económico.



## *Evangelización*

Cuando la conquista se consideró un hecho, se inició la evangelización. Hay que mencionar que los religiosos dejaban constancia en textos tanto de sus éxitos como de sus tropiezos durante la conquista espiritual de los indios. Además de que se tomaron el tiempo de conocer la cultura, las costumbres y la religión indígena para que el proceso fuera lo “menos doloroso posible”. Los frailes, al final, estaban ahí porque era necesario salvarlos de las manos del Demonio.

Las órdenes religiosas que participaron en la conquista espiritual fueron los frailes mendicantes, franciscanos, dominicos y agustinos. En su ardua labor hicieron, en las numerosas lenguas que se hallaban en el territorio, vocabularios, gramáticas, catecismos, confesionarios y manuales diversos, todo para poder emplearlos en el uso de los misioneros. Además, “en colonias donde abundan los indios, como México, Guatemala y el Perú, estas instituciones ofrecían cursos de lenguas indígenas” (Henríquez Ureña, 1973, pág. 36-37).

De estos trabajos se conocen representaciones dramáticas que, como nos dice Miguel León-Portilla en “Los Franciscanos vistos por el hombre náhuatl” (pág. 60), eran un ejemplo y recordatorio de los milagros importantes, y una demostración de cómo el Demonio podría divertirse con ellos si se lo seguían permitiendo. Dolores Bravo Arriaga, en una antología de textos novohispanos, rescata una obra que se llama: *El juicio final*<sup>31</sup>. En los diálogos, se aprecia cómo se busca concientizar a los originarios de la importancia del matrimonio y de la monogamia. Por ejemplo “Confesión –Los llamo continuamente; [...] que se casen por la iglesia, que purifiquen sus corazones y sus almas” (2016, pág. 80), y en

---

<sup>31</sup> *Panorama de Textos Novohispanos. Una antología.* Universidad Nacional Autónoma de México. Selección, estudio introductorio y notas María Dolores Bravo Arriaga, México, 2016.

“Sacerdote –Sólo has seguido al demonio (quien te ha apartado) del séptimo sacramento bendito, del matrimonio” (2016, pág. 84).

De los frailes que dedicaron parte importante de su vida a indagar sobre las culturas de los pueblos de Mesoamérica y se dieron a la tarea, gracias quizá a su influjo humanista renacentista, de entender el doble sistema náhuatl de preservar doctrinas y memorias de hechos pasados están: Andrés de Olmos, Bernardino de Sahagún, Diego Durán, Gerónimo de Mendieta, Toribio de Benavente-Motolinía, Alonso de Molina, Pedro de Oroz, Diego Valadés, Juan Bautista y Juan de Torquemada. Algunos de ellos solicitaron la ayuda de los *Tlacuilos* sobrevivientes para que fueran sus informantes y así estudiar más a las comunidades.

Uno de los casos más relevantes es el de fray Bernardino de Sahagún, pues se dice que la *Historia general de las cosas de Nueva España* (texto del que tomaré más adelante algunas referencias) fue un trabajo en conjunto con los ancianos conocedores de sus libros de pinturas, cuya obligación era escribir sobre su cultura. En este libro hay pasajes que hablan sobre su región, su pensamiento, su historia, su mundo natural, su lenguaje y sus costumbres. Aunque algunos podrían considerar que estos libros son una traducción de los textos nahuas, se le ve más bien como un resumen comentado de ellos.

Otra figura importante es el padre fray Alonso de Molina, pues por él aprendieron los sacerdotes la lengua náhuatl, y los naturales aprendieron español; la unidad de ambas lenguas se puede apreciar también en sus libros. Respecto al dominico fray Bartolomé de Las Casas, de sus veinte secciones de su *Brevísima relación de la destrucción de la Indias* dedicó cinco para relatar atrocidades por parte de los españoles en lo que fue la conquista de México. Su trabajo levantó polémica, como nos lo menciona José Luis Martínez, del cual se ha tomado la siguiente cita:

Bernal Díaz del Castillo leyó la *Brevísima relación* y reaccionó airadamente contra la versión que da Las Casas de la matanza de Cholula, en que el soldado-cronista había participado. Las Casas “afirma –dice Bernal Díaz– que, sin causa ninguna, sino por nuestro pasatiempo y porque se nos antojó, se hizo aquel castigo... siendo todo al revés; *perdóneme su señoría que lo diga tan claro, que no pasó lo que escribe*” (Historia verdadera, cap. LXXXIII. Las palabras en cursiva fueron tachadas por el cronista). Y menciona, en seguida, la investigación que hicieron los franciscanos en la que comprobaron que sí existió una conspiración de los cholultecas. (Martínez, 1989, pág. 687)

Por su parte fray Toribio de Benavente, mejor conocido como fray Motolinía, escribió sus *Memoriales e Historia de los indios de la Nueva España*, entre 1535 y 1543. Fray Gerónimo de Mendieta escribe su *Historia eclesiástica indiana* durante los años 1573 y 1597. Ambos se preocuparon por mostrar las antigüedades de los pueblos indígenas, su religión, sus instituciones civiles y políticas, sus costumbres y de sus métodos para introducir la nueva fe.

Así como otros franciscanos, fray Juan de Torquemada escribió su *Monarquía indiana* durante veinte años. Su versión es la convencional entre las fuentes españolas y con una visión providencialista de Hernán Cortés. Con respecto a Diego Durán se tiene su *Historia de las Indias de Nueva España e islas de tierra firme* de 1581. Su tema también gira sobre lo que era la nación mexicana antes de la conquista y sus fuentes fueron documentos, pinturas e informaciones indígenas de procedencia mexicana. Lo particular de ésta es que se encuentra en desacuerdo con la versión española que ofrecieron Cortés y Bernal Díaz.

Por la relación tan estrecha que hubo entre los informantes y los religiosos, la influencia que tuvieron los franciscanos en los indígenas es marcada, tanto que se hizo un registro en un manuscrito pictográfico con algunas glosas en náhuatl denominado *Códice*

*de San Juan Teotihuacan*, en el que se muestra un conflicto cuando los habitantes del lugar rehusaron recibir misioneros agustinos por ser partidarios franciscanos.

### *Códices coloniales y textos de mestizos*

Como ya se ha mencionado, los religiosos españoles se empeñaron en la formación de vocabularios y gramáticas en las lenguas indígenas, pues éstas, en gran parte, eran necesarias para lograr la comunicación. Conjuntamente, los españoles tomaron en cuenta los *amoxcalli* y los *amoxtli*, ya que entendieron que eran una fuente de información que podían utilizar para manejarse de manera política, económica, religiosa y socialmente en un pueblo que intentaba conservar, de cualquier forma, parte de su cultura y tradiciones.

En su misión, los frailes pronto se dieron cuenta que lo primero que debían de hacer era comprender a los indígenas, así sus esfuerzos a la hora de conducir, evangelizar, educar y protegerlos funcionarían; y, aunque muy pocos códices se salvaron en esta época por su destrucción masiva, después se motivaron a realizar nuevos, pero en menor medida y sólo de temas que se consideraban adecuados. En una primera estancia, optaron por unir las imágenes indígenas con glosas en latín, lo cual consideraban útil para ampliar la visión de los conquistadores y evangelistas.

Gracias a estos esfuerzos y al impulso que sentían para dejar memoria de su mundo que desaparecía, los indígenas también hicieron sus crónicas y a éstas, que conservaban su estilo particular de pintura y tenían texto para explicar su contenido, se le llaman códices híbridos. Los originarios se fueron adaptando al orden social que se abría paso, pues los cambios culturales que se presentaban ya eran notorios. Por eso, al sobrevivir “muchas tradiciones locales en la vida cotidiana y doméstica. Hubo fusión de elementos europeos y elementos indígenas, que dura hasta nuestros días” (Henríquez Ureña, 1973, pág. 30).

Los indígenas que habían tenido una previa preparación cultural, al recibir las enseñanzas de las escuelas de los frailes, aprendieron rápidamente el sistema de escritura europeo, así como sus recursos y convenciones pictóricas, que mezclaron con sus propias tradiciones plásticas, resolviendo las dificultades de incorporarse al castellano. La tradición de los libros pintados se modificó y se ajustó en sus materiales, objetivos y temas, así como a los lugares en donde podrían ser encontrados.

Las relaciones que ellos hicieron estaban en sus lenguas autóctonas o en español; y trataban, ya fueran de la historia de sus pueblos, de las genealogías de sus señores principales, sobre sus deidades, sus creencias religiosas, sus ideas cosmogónicas, etc. Además, algunos de ellos narraron los hechos de la conquista desde su propia visión.

Los pintores-escritores y sacerdotes que sobrevivieron rehicieron algunos de sus códices para intentar sustituir a los que fueron quemados e intentar rescatar parte de su pasado y sus orígenes, pero también hicieron muchos nuevos o ilustraron las relaciones históricas ya hechas, dejando así su mezcla con técnicas pictóricas y las enseñanzas obtenidas de los frailes. Es en esta época que entraron en auge los códices coloniales (híbridos), los cuales aportaron importantes elementos para la nueva elaboración y organización de documentos que se desarrollarían durante el siglo siguiente. Sólo algunas de estas producciones son una copia de documentos más antiguos o una versión nueva de otros ya desaparecidos.

Algunos de ellos servían para mantener y defender los intereses locales de caciques y comunidades indígenas, “para darle legalidad a los litigios, tasaciones de tributos locales y generales, trámites administrativos, etcétera” (Armendáriz, 2009, pág. 10). Estos documentos pictográficos son los que han sido más estudiados de forma descriptiva,

aunque algunos los consideran de baja calidad porque estaban basados o combinados con creencias novohispanas, provocando así un impacto diferente en la cultura y tradiciones.

En la actualidad se considera que hay alrededor de 500 códices coloniales, y que un buen número de ellos se encuentra resguardado en las comunidades indígenas como un valorpreciado. Después de que pasó la primera etapa de los cronistas indígenas, en la cual se movían por el celo de guardar la memoria de su mundo, llegó la etapa de los historiadores mestizos a fines del siglo XVI y principios del XVII.

Dentro de los historiadores indígenas y mestizos se encuentran: Hernando Alvarado Tezozómoc, Pomar, Tovar y don Domingo de San Antón Muñón Chimalpáin Quauhtlehuanitzin. Este último fue un cronista e historiador indígena que nació en la zona de Chalco Amaquemecan en 1579 y falleció en 1660. Su trabajo se caracterizó, también, por basarse en los antiguos códices indígenas y la tradición oral de sus antepasados que heredó. Dentro de sus obras están *Relaciones Originales de Chalco Amaquemecan* y *Las ocho relaciones y el memorial de Colhuacan*.

Los mayores exponentes de este nuevo género fueron Muñoz Camargo<sup>32</sup> y Fernando de Alva Ixtlilxóchitl<sup>33</sup>. Ambos supieron aprovechar lo que quedaba de los códices y cantares. Lo que recaudaron fue gracias al esfuerzo de recorrer pueblos, interrogar a los ancianos estudiantes de los *Calmécac*, escribiendo los textos memorizados, reuniendo documentación de la historia. Ellos escribieron para validar la ayuda que prestaron sus

---

<sup>32</sup> Se hablará más a detalle de él en el siguiente apartado, ya que sus obras son pieza clave para este trabajo.

<sup>33</sup> Descendiente de los famosos texcocanos Nezahualcóyotl y Nezahualpilli, Fernanando de Alva Ixtlilxóchitl (1578-1659) fue un cronista, historiador y traductor nahua nacido en Teotihuacán. Lo que él escribió fue gracias al conocimiento que tenía acerca de las costumbres, la música, las tradiciones orales y principalmente de los códices; por ello se dedicó a copiarlos junto con otros documentos indígenas. Entre sus propósitos estaba que los pueblos indígenas prevalecieran en la historia universal con sus obras, que el momento en que los pueblos mesoamericanos adoptaron la cultura española quedara impreso y contar así su propia historia. Sus crónicas son el inicio de la historiografía mexicana. Uno de sus escritos fue *Compendio histórico del reino de Tezcoco*, y tuvo un apartado llamado “Decimatercia relación. De la venida de los españoles y principio de la ley evangélica”, siendo así una relación de conquista.

pueblos a los conquistadores, con el fin de poder así reclamar las concesiones que a ellos se les debían, pues consideraban que era un beneficio para éstos.

Entre otros textos, hay unos que datan de 1524, que fueron escritos por un indio de Tlatelolco que se cree pudo ser Martín Ecatzin. Éstos llevan por nombre *Unos anales históricos de la nación mexicana o Relación de Tlatelolco*, y fueron concluidos hasta 1528. Son denominados como los “cantos tristes”, pues hablan del horror del sitio y la rendición de la ciudad de México.

En la colección que se hizo de poemas en náhuatl en el siglo XVI y que lleva por título *Cantares mexicanos*, se encuentran varios cantos más sobre la conquista. Es interesante marcar que, aunque para los mexicas y tlatelolcas la conquista significó la derrota total de su pueblo, para los tlaxcaltecas fue el triunfo sobre ellos por ser sus enemigos desde antes de ser incluso aliados de los españoles. Tal y como prueba el siguiente canto:

Hemos logrado al fin llegar a Tenochtitlan: esforzaos, tlaxcaltecas y huexotzincas, ¿Cómo lo oirá el príncipe Xicoténcatl, el ahorcado? ¡Ea, esforzaos!... Ayudad a nuestros señores, los vestidos de hierro, que ponen cerco a la ciudad, que ponen cerco a la nación mexicana. ¡Ea, Esforzaos! (Martínez, 1989, pág. 694)

Esta clase de textos son, como sus creadores, mestizos; por ello y sus características, también son considerados códices coloniales o híbridos. Un ejemplo de esto es el códice Aubin de 1576, asimismo conocido como *Historia de la nación mexicana*. Este es uno de los códices con anotaciones en náhuatl.

Las crónicas recogidas por fray Diego Durán (al llevar ilustraciones) y por Hernando Alvarado Tezozómoc fueron tomadas para la *Relación del origen de los indios*

en sus dos variantes: el *Manuscrito Tovar* y el llamado *Códice Ramírez*. Como ya se ha señalado, fray Bernardino de Sahagún fue un religioso con un gran empeño en que sus informantes narraran lo que había sido la conquista para ellos, por eso en el libro XII de la *Historia general de las cosas de la Nueva España* se le conoce como *Códice florentino* porque se encuentra en náhuatl y tiene un conjunto de imágenes de escenas de la conquista, todo elaborado por indígenas.

### *En Tlaxcala*

#### *Diego Muñoz Camargo*

El cronista con el que trabajaré principalmente es Diego Muñoz Camargo (nacido hacia 1526), quien elaboró una relación geográfica con el título de *Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala* (1580-1585). En esta crónica se incluye la historia antigua de Anáhuac, la fundación de los altepeme, las genealogías de los tlahtoqueh, las guerras de las distintas tlahtohcayotl por el predominio político del área, la llegada de los españoles, la alianza de Tlaxcala con Cortés, la conquista de México-Tenochtitlan, la llegada de los primeros franciscanos, la sucesión y gobierno de los virreyes, y el primer siglo de la colonización hasta llegar al tiempo que se escribe el documento por Muñoz Camargo.

*La Historia de Tlaxcala* está considerada como la única monografía de la nacionalidad tlaxcalteca; dicha obra no se pudo recuperar del todo, parece faltarle una parte del principio, aunque se cree que es muy poco. El escrito se dividió en dos libros, el primero trata de la historia antigua, y el segundo de la Conquista, hasta el 5° virrey D. Álvaro Manrique.



Muñoz Camargo quería seguir con la tradición indígena y por ello encargó a un grupo de pintores realizar una secuencia de 456 cuadros, los cuales fue completando con texto en forma de una explicación. Su tema es respecto a las antigüedades tlaxcaltecas y asuntos de historia española. Estos cuadros, y en general la serie, es la que se le conoce tradicionalmente como *Lienzo de Tlaxcala*, conjunción de los recursos indígenas, los españoles y europeos, dando como resultado diseños de gran limpieza y fuerza expresiva.

Es relevante marcar que esta crónica ha sido considerada como verdadera, y que a pesar de ser una relación geográfica sus alcances abarcan ambiciones historiográficas, llegando así más allá del esquema básico de la Instrucción y Memoria. Además de estas secuencias históricas se añade un segundo eje narrativo donde se incluyen los ritos, ceremonias, costumbres, creencias religiosas, mitos, cantos, espectáculos, tributos, dioses, templos, juegos, genealogías de las clases gobernantes, entre otros rasgos culturales de los indígenas del valle de México en general y, por supuesto, lo que nos concierne, de la provincia tlaxcalteca.

### *El Lienzo de Tlaxcala*

El Lienzo es un ejemplo de los códices coloniales, pues fue elaborado a mediados del siglo XVI. No se sabe con exactitud quienes fueron los autores de este documento, ya que no se conserva el original, y sólo se tienen copias elaboradas en los siglos XVIII y XIX. Al parecer el documento era una tira de tela que medía 4.871 m. por 2.087 m. y debió tener glosas en caracteres latinos que permitían identificar cada una de las escenas representadas.

El Lienzo tiene un mensaje político y social, en el que se resaltaba la participación del pueblo de Tlaxcala como aliado de las fuerzas españolas en la conquista de Tenochtitlan y otras regiones para la naciente colonia. Con él se buscaba que la provincia de Tlaxcala

fuera excluida del pago de tributos por parte de la corona española. De la misma manera, sirvió en el siglo XIX para que Tlaxcala permaneciera independiente y no fuera parte del estado de Puebla.

Se considera que el *Lienzo de Tlaxcala* brinda la historia oficial tlaxcalteca. Alva Ixtlixochitl menciona que en la pintura se describe, a grandes rasgos, la escena del bautizo de los cuatro señores, y que ésta se encuentra guardada en el cabildo de Tlaxcala. Los cambios que hay en los documentos pictográficos, como este de Tlaxcala, refieren la transición estilística, y en especial social y política, a la que se sometieron los pueblos indígenas, llegando no sólo a las instituciones, también a las comunidades.

# CAPÍTULO III

## Intertextualidad discursiva



## *Palacio de Gobierno de Tlaxcala*

Hubo pueblos que nunca fueron dominados, como el de Tlaxcala; sólo gracias a su ayuda pudo Hernán Cortés conquistar la ciudad de México.  
PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA, *Historia de la cultura en la América Hispánica*.

Los murales que analizaré en este trabajo se encuentran en el Palacio de Gobierno de Tlaxcala, monumento emblemático para la misma ciudad y, sin duda, una joya arquitectónica del siglo XVI. La estructura fue edificada en el año de 1545, con el material tradicional: adobe. El recinto funcionó como una de las casas de Hernán Cortés<sup>34</sup>, además de haber alojado a diferentes dependencias, como la Alcaldía, la Alhóndiga y las Casas Reales.

Como nos lo dice el maestro Pedro Nájera Cruz, uno de los guías del Palacio de Gobierno, en el documental de dicho recinto<sup>35</sup>: el edificio se lo construyeron a Cortés en 1545, aunque sólo era la planta baja. Más tarde, en el año 1548, el virrey Antonio de Mendoza<sup>36</sup> dispuso que fueran hechas las dependencias. Del lado poniente del palacio estaba la Alhóndiga, un almacén que durante la época colonial estaba destinado para la compra-venta del trigo y otras mercaderías; es la casa en la que se admira el portón de

---

<sup>34</sup> Hernán Cortés Monroy Pizarro Altamirano (1485-1547) fue el conquistador español que condujo la expedición que provocaría la caída del Imperio Azteca y traería grandes riquezas al reino de España, en el siglo XVI. Cortés fue parte de la generación de los colonizadores españoles que comenzaron la primera fase de la colonización española de las Américas, durante el reinado de Carlos V de Alemania o Carlos I de España. [www.historiacultural.com/2010/01/conquistador-hernan-cortez-biografia.html](http://www.historiacultural.com/2010/01/conquistador-hernan-cortez-biografia.html)

<sup>35</sup> Véase el sitio web en el que se puede apreciar un documental sobre el palacio y los murales: <https://www.youtube.com/watch?v=CcVWV4X-B8w>

<sup>36</sup> Nació hacia 1490 o 1491 en Mondéjar. Era el segundo hijo varón del segundo Conde de Tendilla y de Francisca Pacheco. Accedió el 17 de abril de 1535 a ser el primer Virrey de Nueva España (México) durante 15 años (1535-1550). Antonio fue un excelente y hábil administrador, y el fundador de la Universidad de México, llevando allí la primera imprenta. Realizó el primer censo e impulsó la economía mexicana. Envió la expedición de Coronado al sur de Estados Unidos, desarticuló una sublevación de esclavos negros en 1537 y sofocó la rebelión indígena de 1541-42, la llamada "Rebelión del Mixtón", reprimida cruelmente a sangre y fuego en el centro y sur de México. Tomado en: [https://www.uam.es/personal\\_pdi/ciencias/depaz/mendoza/virreyan.htm](https://www.uam.es/personal_pdi/ciencias/depaz/mendoza/virreyan.htm)

cantera adornado con flores de zapote, en ella se distingue una arcada de estilo mudéjar, clara muestra de la mezcla de la arquitectura española con la árabe. En la actualidad este espacio alberga las oficinas.

La Alcaldía es la parte más antigua del conjunto y se ubicaba en la planta central de éste. Ahí se aprecian los tres imponentes arcos de piedra. Actualmente es la Secretaría de Acuerdos y en la parte superior se encuentra el despacho del gobernador. En la planta alta se hallan el Salón Rojo, el Salón Verde y la Sala de Gobernadores.

IMAGEN 1



IMAGEN 2



El Salón Rojo es apreciado por su elegancia y sobriedad, elementos que apuntan claramente a una influencia francesa; como prueba, en el techo se observan alegorías referentes a la industria. Ahí se celebran reuniones y ceremonias de carácter gubernamental, como resultado del trabajo del gabinete. En el salón Verde encontraremos una imagen de Benito Juárez (a escala real), puesto que aquí se colocó su rostro fundido en bronce en 1972, imagen que fue tomada durante su sepelio. Además, en la Sala de gobernadores se resguardan todos los retratos al óleo de los gobernadores de Tlaxcala.

En el oriente del Palacio se hallan lo que fueron las Casas Reales. En su entrada principal hay un arco multivolar en cantera. Dentro de éstas, en la parte baja están los murales del maestro Desiderio Hernández Xochitiotzin. En su parte alta, alojaban con lujo y comodidad a cualquier huésped principal mientras se encontraba de paso por esas tierras.

La yesería adorna las jambas<sup>37</sup> del balcón y armoniza con el decorado rococó restaurado en 1928. En el nicho superior se vistieron sus muros de ladrillos en petatillo y decoraron con yesería sus balcones y cornisas para que así armonizara todo el conjunto. En su frente toparemos tres veces el escudo de Tlaxcala. En su cuerpo central se observa una enredadera, pilastras adosadas y el balcón.

En la parte superior, instalada en el año de 1960 cuando estaba la administración del exgobernador Joaquín Cisneros Molina, se encuentra la réplica de la campana de Dolores sostenida por un ángel. Sobre la campana se ubica el águila porfiriana bellamente envuelta por un par de columnas salomónicas. Las molduras son de color blanco y fueron elaboradas en argamasa para crear la armonía perfecta con el resto de la obra.

El edificio ha sufrido algunos cambios debido a las forzosas remodelaciones que necesitó tras algunos percances. Por ejemplo, con las inundaciones del río Zahuapan del

---

<sup>37</sup> La jamba es el nombre de cada una de las piezas verticales que sostienen el dintel de las puertas y ventanas.

siglo XVI, que trajo enfermedades y hambre en la población; por un incendio provocado por los indígenas el 14 de junio de 1692<sup>38</sup> como protesta ante la escasez y el aumento del precio del maíz; y por un terremoto el 16 de agosto de 1711, con duración aproximada de media hora que afectó a regiones como la Ciudad de México, Huajuapán de León, Tonalá, Puebla, Córdoba, etc.<sup>39</sup>

Es de notarse que en su historia la construcción original fue casi destruida en su totalidad. Como es de imaginarse, el Palacio de Gobierno es uno de los primeros inmuebles en construirse en la Nueva España. Es posible vislumbrar en él las reminiscencias prehispánicas que dejaron los labradores de cantera tlaxcalteca, tal vez con la intención de plasmar sus memorias en honor a los dioses, puesto que la obra en cantera contiene el labrado de la flor de cempasúchil.

Sin embargo, la alusión debía de creerse era referencia del tributo que la Nueva España le debía a la Corona. Los tres arcos fueron erigidos bajo un concepto de tributo, pero esta noción iba dedicada a la institución religiosa, ya que el terceto representaba a la trinidad: Dios Padre, Dios Hijo y Dios Espíritu Santo.

En el interior del Palacio de Gobierno, de igual manera, se halla un pequeño patio; el patíbulo en el tiempo de la conquista. Aún existe una placa con los certificados de una de las últimas ejecuciones. Es de apreciarse que la arquitectura del techado es desigual en sus diferentes partes; es de viguería en su lado poniente, mientras que el edificio central cuenta

---

<sup>38</sup> Este suceso está registrado en el *Cabildo de Tlaxcala: motín del 14 de junio de 1692*. El documento es una carta del Ayuntamiento de Tlaxcala a Su Majestad, dando cuenta del motín que se levantó aquel día. Se puede consultar esta referencia en: [www.archivesportaleurope.net/ead-display/-/ead/pl/aicode/ES-41091-AGI10/type/fa/id/ES-AGI-41091-UD-1916099/unitid/ES-AGI-41091-UD-1916099++ES-AGI-41091-UD-126070](http://www.archivesportaleurope.net/ead-display/-/ead/pl/aicode/ES-41091-AGI10/type/fa/id/ES-AGI-41091-UD-1916099/unitid/ES-AGI-41091-UD-1916099++ES-AGI-41091-UD-126070)

<sup>39</sup> “Relación de los sismos ocurridos en la ciudad de México y sus efectos” por Linda Manzanilla en *Revista Mexicana de Sociología*, Vol. 48, No. 2, (abril - junio., 1986), Universidad Nacional Autónoma de México, pág. 4

con una bóveda catalana frecuentemente utilizada en el siglo pasado. Por otro lado, en el cubo de la escalera se encuentran labrados en piedra los cuatro señores de Tlaxcala.

El Palacio de Gobierno, como se aprecia, es un espacio importante, no sólo para los tlaxcaltecas, también para todos los mexicanos, puesto que ahí se puede mirar al pasado para observar con detalle cómo empezó una nueva etapa de nuestra historia; además, como dice el maestro Desiderio, es un lugar que le habla no sólo a las personas del presente, sino a las que están por venir. En la actualidad sigue siendo un sitio políticamente trascendente: en el edificio oriente, en el balcón, se celebra la ceremonia del “Grito de Independencia” cada 15 de septiembre<sup>40</sup>.

#### *Análisis de la relación entre: códices, crónicas y murales*

"Quien lea el presente libro, no podrá menos de sorprenderse al encontrar en la documentación indígena incontables pasajes, tan dramáticos y en cierto modo tan plásticos, que parecen una invitación al artista, pintor o dibujante, capaz de llevarlos al lienzo o al papel."  
MIGUEL LEÓN-PORTILLA *La visión de los vencidos*

El mural del maestro Desiderio Hernández Xochitiotzin está compuesto por 17 imágenes, tal como lo señala Ivonne Arroyo Obregón en *Interpretación Histórica e Iconográfica de Tlaxcala en el mural de Desiderio Hernández Xochitiotzin*. Éstas cuentan, en 10 secciones, la historia de Tlaxcala. La obra inicia la narración con la salida de las cuevas de Chicomoztoc y la travesía de la tribu de los tlaxcaltecas por diferentes tierras. Prosigue, el establecimiento de los Cuatro Señoríos de la Antigua República Tlaxcallan: Tepecticpac,

---

<sup>40</sup> Véase el sitio web en el que se puede apreciar un documental sobre el palacio y los murales: <https://www.youtube.com/watch?v=CcVWV4X-B8w>

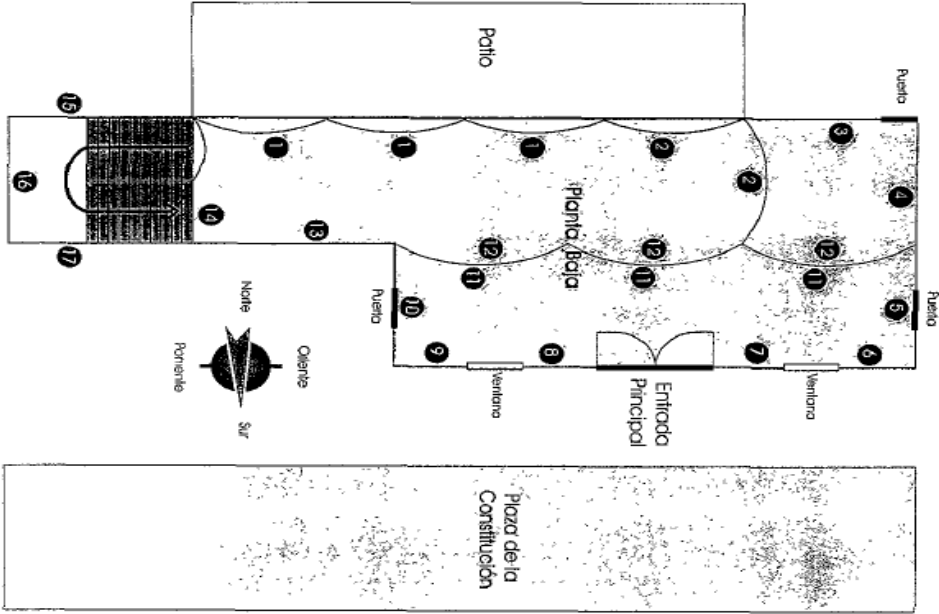


Ocotelulco, Quiahuixtlán y Tizatlán. Después están plasmadas las tropas tlaxcaltecas con Nezahualcoyotl, y algunas referencias a las batallas que tuvieron contra los aztecas.

En cuarto lugar se hayan las fiestas de Camaxtli, la alianza con los Texcocanos y las guerras floridas. Luego se encuentra el mural dedicado a Tlahuicole y las fiestas de Xochiquetzalli. Le sigue el famoso mercado de Ocotelulco; y en séptimo lugar se observan los símbolos de la conquista. En la octava imagen se desarrolla la época de la Conquista desde la perspectiva tlaxcalteca, desde las alianzas, los símbolos e ideologías que se unían, hasta la importante imagen de Doña Marina, la Malintzin. Para dar paso al siglo XVI, en el cual se colonizó gran parte de México. La obra concluye ilustrando los siglos XVIII y XIX, es decir, las reformas Borbones, la Independencia, el Imperio y la Reforma.

En este capítulo no hablaré de la última imagen del mural, es decir, de los siglos XVIII y XIX, porque me enfocaré en esta pintura hasta las conclusiones, ya que considero que es de gran utilidad para ejemplificar la razón de la tesis en sí.

En este croquis<sup>41</sup> se puede apreciar con mayor claridad en qué punto está cada pintura.



<sup>41</sup> Tomado de *Interpretación Histórica e Iconográfica de Tlaxcala en el mural de Desiderio Hernández Xochitiotzin*, por Ivonne Arroyo Obregón, pág. 47

1. Peregrinación al Valle de Anáhuac
2. Profecía de Camaxtli
3. Fundación de Tepeticpac
4. Fundación de los Señoríos de Ocotelulco, Quiahuixtlan y Tizatlan
5. Fiestas rituales al Dios Camaxtli
6. Tropas tlaxcaltecas y huexotzincas con Nezahualcoyotl
7. Xochiyayotl o guerras floridas
8. Batalla entre tlaxcaltecas y aztecas
9. Sacrificio de Tlahuicole
10. Fiestas a Xochiquetzalli
11. Tlaxcala, lugar del maíz
12. El Maguey, árbol de las maravillas
13. El mercado de Ocotelulco
14. Los símbolos de la Conquista
15. La Conquista
16. El siglo de oro tlaxcalteca
17. Siglos XVIII y XIX

En este apartado, por medio de la intertextualidad, la écfrasis y la lectura iconotextual, se analizarán los dieciseis murales que ya se mencionaron. En una primera instancia, las citas textuales que se agregarán en cada sección son para mostrar que realmente existe una fuente escrita, o reescrita, de la que proviene la interpretación del maestro Desiderio. Otra razón es para que el lector tenga bases para hacer los ejercicios de intertextualidad a los que ya me he referido, y tenga de forma palpable ante sus manos aquellas líneas que narran la historia del comienzo de lo que hoy es México.

Así, con los otros dos recursos, si el lector conoce uno de los elementos del trabajo puede ayudarse a vislumbrar aquello que estaba aparentemente oculto.



## *1. Peregrinación al Valle de Anáhuac*

### IMAGEN 1

La obra empieza, como se ve en el croquis, en los arcos cercanos al patio. La primera imagen, aunque un poco dañada por el paso del tiempo, nos introduce directamente a un mundo simbólico. Los colores ocres, donde se encuentra el grupo de personas viajando guiados por dos líderes, uno humano y otra deidad, cambian para mostrar que, justo la dirección que se nos señala, es más verde, es decir, más próspera.

### IMAGEN 2 y 3

Entramos a un espacio abierto, donde destaca una laguna y cuatro hombres con arcos y lanzas. El fondo es verde, tranquilo, da la sensación de calma y quietud, contrastando con el movimiento de las armas de los hombres. Enseguida de esta paz, se nos narran unas aguerridas batallas, donde dos masas, conformadas por cientos de personas, luchan entre sí.

### IMAGEN 4

Un guerrero victorioso, la figura central de estos enfrentamientos, pareciera surgir de la conformación de la X de los arcos; debajo de sus pies se hunden los cadáveres de los guerreros enemigos. Claramente, estamos ante una victoria, cantada y celebrada por un guerrero jaguar. A consecuencia de la victoria, tenemos la celebración, con base en cantos y bailes; estos dan pie a la formación de otra clase de hombres, por sus vestiduras y semblantes se intuye que algo importante está por ocurrir.

Es de saber que como los Chichimecas, primeros pobladores, vinieron poblando por Amaquemecan y vinieron rodeando las faldas de la sierra nevada y volcán, algunos de

ellos siguieron el rumbo del Norte, y fueron á poblar las tierras de *Tullantzinco* y demás provincias de aquella sierra: [...], algunas cuadrillas y legiones se quedaron en la provincia de *Tepetlaoztoc*, que es una lengua de Tetzcuco hacia la parte del Norte, donde hallaron muy grandes cuevas en que vivir, y así se llama *Tepetlaoztoc*, porque quiere decir en lengua Nahuatl mexicana, *en las cuevas de la Tezca*<sup>42</sup>; y allí poblados, pasaron adelante sus capitanes más principales, y caminando llegaron á la provincia de Tlaxcalla, en la cual hallaron poblados á sus amigos los Chichimecas que vinieron rodeando las sierras nevadas y volcán, y hallando pobladas y ocupadas tan buenas y fértiles tierras, trataron con *Culhuatécuhlicuanez* les acomodase en alguna parte de lo mucho que tenía como Señor Universal de toda la provincia de Tlaxcalla y Texcalicpac. Dióles cómodamente lo que fue necesario para su poblazón; de suerte que tuvieron conocido lo que habían de poseer, y esto les sucedió antes del gran cerco que se les hizo por los Huexotzincas, porque se hallaron en Texcalicpac á la defensa de su patria, y luego de cómo pasó la refriega se fueron á poblar la parte de Quiahuitztlan, que es la cuarta cabecera de Tlaxcalla. (Muñoz Camargo, Diego, 1892, pág. 82-83)

El maestro Desiderio toma como punto de partida la salida de las siete cuevas de Chicomóztoc. Vemos la peregrinación al Valle de Anáhuac de los entonces teochichimecas. Esta aún tribu es comandada por su jefe Tepatzin, que es la persona más cercana a nosotros en la imagen, al igual que por su deidad principal Camaxtli, el ser que los sobrevuela. Los teochichimecas siguen a las tribus de Xólotl hasta que llegan a Texcoco, que en ese momento estaba gobernado por el señor Quinantzi. Él los reconoce como parientes, los recibe y les da unas tierras para vivir en Poyahutlán, cerca de Texcoco y Chialhuacan.

La siguiente imagen la incorpora el maestro Desiderio en la obra para marcar las actividades primarias, como la caza y la pesca que ejercían los tlaxcaltecas en sus orígenes. En esta misma composición, vemos los enfrentamientos que los tlaxcaltecas tuvieron con

---

<sup>42</sup> Aquí se está refiriendo a las cuevas que se conocen mayormente por Chicomóztoc.

sus vecinos, entre ellos, con los señores de Azcapotzalco, batalla que duró varios meses y en la que los tlaxcaltecas obtuvieron la victoria.

El victorioso guerrero es Tecuanitzin, mientras Mixcolhuatecuhtli es el nombre del tlaxcalteca que grita el triunfo de su pueblo. Para rematar, la pechina del siguiente arco, como se aprecia, están los tecutlis, que se encuentran alineados; los colores de sus vestimentas son sagrados, ya que corresponden a los de su deidad Camaxtli: blanco y rojo.

#### IMAGEN 5

### 2. *Profecía de Camaxtli*

#### IMAGEN 6

Es notable como la imagen anterior no se corta en cuanto termina el arco, sino que se complementa con el nuevo tema de la pared circundante. En esta también vemos a unos hombres destacados dialogando para llegar a un acuerdo.

En esta composición el artista cambia sus tonos a unos claroscuros; hay un dinamismo diferente a los anteriores, pues, inclusive, la deidad que se encuentra en imágenes anteriores se ve más viva. Ésta adquiere volumen por el espacio que ocupa dentro de la pintura, lo que lleva a resaltar su inmenso poder al momento de señalar el destino de su pueblo, entre plumas verdes de quetzal.

Este ídolo *Camaxtli* [...] hablaba con ellos, y les decía y revelaba lo que había de suceder y lo que habían de hacer, é en qué partes é lugares habían de poblar y permanecer [...] [...] su Dios *Camxtli* les decía que alzasen su real, que no había de ser allí su permanencia, que adelante habían de pasar á donde habían de ser Señores supremos y vivir con descanso y quietud, porque dice la metáfora Uncantonazoncatlathuiz, oncanyazqueayancomican,

“adelante habéis de pasar y no es aquí aún donde ha de amanecer y hacer sol, y resplandecer con sus prósperos y refulgentes rayos”.

Subidos los Chichimecas con los adalides á las sierras de Tlallocan, descubrieron y divisaron desde allí grandes y amplísimas tierras, valles, sierras y llanos con sus ríos y fuentes, casi como otro nuevo mundo o nuevo hemisferio; é como los atalayas ovieron visto tan grandes tierras despobladas, que de noche ni de día hobiese fuegos ni moradas, conocidamente vieron que eran tierras desiertas, yermas, habitables y por poblar, y con esta noticia bajaron de la sierra, y dando relación y noticia de lo que habían visto, hicieron grandes fiestas y solemnidades especialmente los Chichimecas a su ídolo Camaxtli el cual dicen que les dijo hablando con ellos, que comenzasen a caminar, que aquella era la tierra en que habían de poblar y á donde habían de permanecer señoreando, é que comenzaran á marchar que ya era tiempo de no estar más en aquella provincia de Poyauhtlan, ni entre Aculhuaques; mas que en sus necesidades y trabajos, les darían favor é ayuda y grandes socorros de gentes á su tiempo y cuando fuese menester. (Muñoz Camargo, Diego, 1892, pág. 28-33)

En el medio arco se aprecia la profecía de Camaxtli, que como se leyó en su correspondiente cita textual, una noche comunicó al gran sacerdote que no era ahí donde el sol saldría eternamente. También se describe la ruta de migración de los tlaxcaltecas y las guerras que fueron efectuando hasta el valle Puebla-Tlaxcala.

### 3. *Fundación de Tepeticpac*

#### IMAGEN 7

La composición está hecha a partir de dos rectángulos; y es importante notar que en esta pieza las figuras tienen colores sólidos o pastosos, provocando visualmente que se aprecie el movimiento de las plumas ornamentales. Hay una acentuación en los tonos oscuros de los contornos para que los personajes marquen su vigorosidad e importancia.

De igual manera, se aprecian más detalles y seguridad en los trazos que realizó el artista, en cuanto a los trajes, rostros étnicos, paisajes, así como en los símbolos de los guerreros y las escenas. A pesar de tener un foco central, después de una primera observación, es notable que la pintura es dentro de sí misma una narración conformada de muchos y dinámicos eventos.

Habiendo pues poblado los Chichimecas en los riscos y peñascos que quieren decir en lengua Nahuatl, Texcalticpac o Texcalla, que andando el tiempo se vino a llamar Tepeticpac, Texcallan y más adelante Tlaxcalla [...], que esta fue y en este lugar la fundación de este reyno y provincia; siendo Señor único Culhuatecuhtli de los Tlaxcaltecas, y teniendo éste un hermano menor que se llamó Teyohualminqui Chichimacatecuhtli, bool [nota del autor pág. 66] de Tepeticpac, Texcalla ó Ocotelulco que quiere decir en el barrio alto del pino ó en el altozano del pino, y la casa que pobló se llamó Culhuacan en memoria de Culhuacan, de donde vinieron, y así el primer Señor se llamó *Culhua Tecpanecatl Quanexteyoalminqui*, con el cual hermano partió amigablemente la mitad de toda la provincia de Tlaxcalla y de todo lo que se había ganado y poblado, y por consiguiente partió en él dándole una parte de las reliquias de *Camaxtli Mixcohuatl* que eran sus cenizas, de las cuales así mismo quedaron parte de ellas en la ciudad de Huexotzinco cuando se quedaron á poblar en aquella provincia los Chichimecas, como atrás hemos dejando tratado, de las cuales cenizas hablaremos en adelante en lo que vinieron á parar después de la venida de Cortés y sus españoles. (Muñoz Camargo, Diego, 1892, pág. 66).

La primera fundación fue la cabecera de Tepeticpac, la cual fundó y pobló el único Señor y Rey llamado Culhua Quanez, primer Señor de los Teochichimecas que quiere decir tanto como divinos Chichimecas Texcaltecas, venidos de las partes del Poniente en cuanto á nuestro centro, de muy lejanas partes desde las siete cuevas, pasando grandes desiertos, montañas, ríos, ciénegas y otros trabajos peregrinaciones. Sucedió á Culhua Quanez en su señorío Atexcalihuchue, a este Pantzintecuhtli, a éste Cocotzin, a éste Teixtlacohuatzin, a éste Umacatzin, el cual murió en una guerra contra los mexicanos, y sucedió en su señoría Tlehuxolotzin Tlaczaltotecuhtli; y reynando éste en su cabecera con felice estado llegó Cortés, en cuyo tiempo se conquistó y ganó la tierra. (Muñoz Camargo, Diego, 1892, pág. 85)

Aquí encontramos el primer señorío de la antigua nación tlaxcalteca. Ellos, al ver que un águila caudal señalaba el lugar, se instalaron en esas tierras, cumpliendo así la profecía. Tepeticpac, el primer señorío, nace en el año 5 pedernal (1380), tras 120 días de guerra contra los olmecas xicalancas.

#### 4. *Fundación de los Señoríos de Ocotelulco, Quiahuixtlan y Tizatlan*

##### IMAGEN 8

Este mural está unido al anterior en escuadra con la pared y en la historia. El maestro aquí usa el blanco para los ornamentos de plumas, en los juegos de capas y los cacles. El amarillo resalta el conjunto; los verdes y rojos dan vida al mural. Es importante notar que en la parte superior de la composición se narra el acto ceremonial que hicieron los tlaxcaltecas al establecerse en el cerro Tepeticpac.

La cabecera de Ocotelulco: llegados que fueron los Teochichimecas, segundos pobladores de estas tierras y de las provincias de Tlaxcalla, (...) luego que *Culhua Quanez* pobló en *Texcallipac*, partió con un hermano suyo é hizo división de la tierra nuevamente poblada y ganada, dándole el señorío de toda la mitad de ella para que poblasen sus parientes, amigos y comilitones suyos, como en efecto pobló con gran pujanza y poder poniendo sus leyes y estatutos como Señor absoluto y poderoso, el cual fue llamado *Cuicuitacatl* haciendo su fundación en Ocotelulco, en la casa llamada Tecpan que quiere decir los *Palacios Reales*, y casa del señorío (Muñoz Camargo, Diego, 1892, pág. 86-87)

Muerto *Tlapapalotzin* sucedió en el reyno [Ocotelulco] *Maxixcatzin*, en cuyo tiempo vino Fernando Cortés. (Muñoz Camargo, Diego, 1892, pág. 71)

La cabecera de *Quiahuixtlan* llamada *Tlapitzahuacan*, se gobernaba por elección porque eran muchos Señores deudos hijos de hermanos, y por evitar discordias, se elegía por ellos el que los debía gobernar: estos gobiernos eran de por vida. La fundación de este reyno y cabecera fue la última de las cuatro de esta ciudad, que fueron los postreros que llegaron y vinieron en demanda de los demás, y se dividieron en dos o tres legiones y cuadrillas



después de la gran mortandad y derrota de *Poyauhtlan Cohuatlichan* (Muñoz Camargo, Diego, 1892, pág. 88)

Muerto *Xayacamachan Yaotequihua Aquiyahuacatl*, que por su fin sucedió en el señorío uno que era llamado *Zozoe Atlahua Tlacaztalli*, y pasó el gobierno y reyno de *Culhuatecuhtlicuanez* en triunvirato, que de un reyno se dividió en tres partes; y este *Aztahuatlacaztalli* pasó en lo alto de Tizatlan su señorío, donde hasta hoy ha durado y permanecido, que es la tercera cabecera de Tlaxcalla, llamada la cabecera de *Tizatlan*. A *Aztahua Tlacaztalli*, después de sus días, le sucedió *Huitlalotceuhli*; éste vivió muy poco, pues casi no hay memoria de él. (...) Por su fin y muerte sucedió *Xicotencatl*, persona valerosísima, que por su persona hizo grandes cosas en las guerras que se le ofrecieron en sus tiempos, el cual vivió más de ciento veinte años, y á éste halló Fernando Cortés y le hizo muy grande recibimiento porque entró por sus tierras, y se las hizo llanas y seguras hasta que le metió en Tlaxcalla y le aposentó en sus propias cosas y palacios. Este fue el primer cristiano que recibió el bautismo y se llamó *D. Lorenzo Xicotencatl*, aunque todos los cuatro Señores de las cuatro cabeceras se bautizaron en un día. Este era tan viejo, que quieren decir que para poder ver á Cortés y á los españoles, le alzaban los párpados de los ojos (Muñoz Camargo, Diego, 1892, pág. 77-78).

Se describen las fundaciones de los tres señoríos que siguieron. La primera, es por la entrega que hace Culhuatecuhtlicuanez a su hijo, creando así Ocotelulco. La segunda fundación fue la de Quiahuixtlán por el caudillo anciano Culhuatecuhtlicuanez. La tercera fue a partir de la separación de algunos capitanes tras conflictos políticos, la cual llevó por nombre Tizatlán.

Como es recurrente en la obra del maestro, hay que ir un poco más lejos de la primera visión, ya que si se presta atención a la parte superior del mural encontramos la unión entre el mundo mágico simbólico indígena con su historia. El mito cuenta que en el cerro se posó un águila como señal del dios Camaxtli, por ello, el ave es quemada para ser consagrada a

la deidad. El templo que se construye es bajo el mismo concepto, por ello se le colocaron sus reliquias, además de la realización de fiestas ceremoniales.

##### 5. *Fiestas rituales al Dios Camaxtli*

#### IMAGEN 9

Esta parte de los murales muestran un ritual y ceremonias. La distribución en esta pieza es prácticamente simétrica, sin dejar de mencionar que sus partes parecieran estar encuadradas. Primero del lado izquierdo tenemos una figura masculina, y del lado derecho una femenina, la tradicional dualidad. La parte superior y céntrica están hechas de forma que pareciera que estamos en la misma escena, pero en tiempos diferentes, recalcando así el movimiento de la narración.

Estamos, nuevamente, ante los colores rojo y blanco, los cuales nos involucran en un juego de sensaciones, entre la sacralidad implícita de la fiesta y la tenacidad de los hombres guerreros. Los tonos blancos, además, dan un equilibrio al resto de los empleados, en especial al negro, cuya función es ser el respaldo demarcador de los conjuntos.

El mes diez y siete tenía veinte días celebrábase en la fiesta que llamaban Tititl juntamente celebraban á la conmemoracion del dios de la caza llamado Camaxtli.

Otra conmemoración había en este principio de mes que era la conmemoración del dios de la caza que llamaban Camaxtli [...] y en el mes catorceno de este calendario ochenta días antes de este día hacíase una solene fiesta así al dios Caaxtli como á la fiesta del mes que tenía por nombre Tititl que quiere decir estirar y así lo demuestra la pintura pues ponían ó imaginaban en el cielo dos niños estirándose el uno al otro al mesmo modo que nosotros pintamos el signo de Geminis figurado en ciertas estrellas del cielo y así en la fiesta y solenidad de este día había bailes de mugeres y hombres asidos unos con otros de las manos comían este día un pan acedo que ellos llaman xocotamally que quiere decir pan acedo ó agro este pan se comía generalmente y no otro bebían también unas puchas acedas de maiz

morado de esta comida y bebida ofrecían en los templos y cada uno en su oratorio holgabanse estrañamente los mozos de los colegios y recogimientos hacían este día un combate y era que hacían unas pelotas de hojas de espadañas y otros las hacían de papel y puestas en unos cordeles de á vara dividíanse en dos partes y combatíanse dándose con aquellas pelotas hasta que se deshacían. Unos dicen que este combate era en el mes pasado y no en este y otros que en este que sea en el pasado va poco á decir pues cuento cerimonias y niñerías de estas fiestas fundadas en niñerías sin fundamento.

La solenidad que al dios Camaxtli se hacía era que como en la relación del mes catorceno digimos no sacrificaban hombres sino caza y aquello servía de víctimas en este mes empero vestían un esclavo comprado para el efecto y vestido con las ropas del dios que solenizaban de la caza le hacían que este día lo representase vivo donde después de habelle representado le sacrificaban abriéndolo por medio y ofreciendo el corazón al demonio arrojándolo delante del ídolo llamado Yemaxtli que quiere decir el de los tres bragueros con esto se hacía este día muy solene celebrando la fiesta y conmemoración del dios fingido comíanse la carne de aquel hombre los que lo habían comprado á honra de la solenidad la cual solenidad caía según nuestro calendario y cuenta de nuestros días á quince de Enero dos días después de la Hepiphanía. (Duran, pág. 301-302)

Estas fiestas se hacen para representar al hombre-dios. Éste debía ser un anciano a quien después de 80 días de ayuno lo pintaban y lo caracterizaban como Camaxtli, esto con el propósito de darle vida a su deidad. Al concluir lo subían al teocalli.

La mujer es representada como Cuatlicue, y el hombre a su lado es un guerrero prisionero al que caracterizaban también como a Camaxtli. Esta dualidad reiterativa marca la importancia de las deidades en la cosmogonía de los tlaxcaltecas. Los trajes y los colores rituales están basados en las láminas del *Lienzo de Tlaxcala*, así como el diseño de las edificaciones.

También se aprecia el ritual de iniciación para los jóvenes, quienes, tras arrojarle flechas con su primer dardo, subían a la montaña La Malintzi a cazar venados, coyotes, conejos y serpientes. Los sacerdotes del fuego, entonces, preparaban otro ritual: cocían la

carne para ser deglutida como acto sacramental, y los restos los quemaban en la lumbre con el fin de impedir algún sacrilegio con ellos.

6. *Las tropas tlaxcaltecas y huexotzincas con Nezahualcóyotl en Jalpulalpa*

IMAGEN 10

Debido a la secuencia de imágenes, ahora nos encontramos del lado de las ventanas; éstas funcionan como separadores de esta nueva composición de murales. El primer rectángulo vertical muestra unidad y estabilidad en sus participantes. A pesar de la cantidad de guerreros, es posible definir sus figuras en la multitud gracias a sus lanzas. El grito de guerra que exclaman es apoyado por su brazo en alto, lo cual les da mayor fuerza y dignidad a los personajes.

La fuerza económica, política y social del señorío tezcocano había adquirido ya primordial importancia en el Anáhuac durante el final del siglo XIV e inicios del XV, tenía después de Tenochtitlan el más alto prestigio con motivo de la dominación de otros señoríos controlados bajo importantes cantidades tributarias (...); en tanto del otro lado del lago no parecía agraderle en lo absoluto lo anterior a Tezozómoc quien sentía el derecho legal de ser nombrado señor de Tezcoco por ser nieto de Xólotl, (...) le parecía necesario planear un golpe seguro que lo derrocaria. Empezó amenazando a los pueblos aliados de Tezcoco e incluso ordenó la destrucción de Iztapalocan. Ixtlilxóchil movilizó sus fuerzas de inmediato para sitiar Azcapotzalco y así obtuvo algunos triunfos. (...) Al no resistir más los tezcocanos depusieron las armas en aparente estado de conformidad. Cuando conoce la realidad de los hechos, Ixtlilxóchitl intenta salvar su vida y la de su familia, en especial la del niño Nezahualcóyotl, quienes fueron conducidos hacia el bosque de Cuauhyácac por su capitán general (...), después de refugiarse a su familia y a sus criados se retiró a una barranca acompañado de dos capitanes y del niño, ahí pasaron la noche. En la madrugada les comunicó uno de los soldados que los estaban rodeando, de inmediato presintió el ocaso de su existencia, había llegado la hora de despedirse padre e hijo. (...) Asido en la copa de un árbol miraba angustiada la muerte de su padre quien se defendió como solían hacerlo los

valientes guerreros tezcocanos. (...) Él y su hermano mayor Tzontecochatzin (...) primero se fueron al bosque de Tetzcotzinco, continuaron los accidentados montes hasta llegar a la sierra de Calpulalpan donde pasaría a Yahualihcan y Cuauhtepec (cerro del águila). (...) El joven temeroso y perseguido buscaba apoyo de otros señores, como era popular la actitud adoptada por Tezozómoc, cada pueblo que tocaba lo escondía y lo negaba a quien preguntaba por su paradero. Prosiguió los caminos señalados siempre recordando la tragedia, cuando llegó a territorio tlaxcalteca se sintió protegido, estaba en dominio de parientes, en Tepeticpac recibió gran acogida por parte del señor su tío quien lo internó en el Calmécac de Ocotelulco. (...) Al rededor de 1422 recibe adiestramiento militar en territorio tlaxcalteca y en el señorío de Tliluhquitepec, se preparaba rígidamente para conquistar el puesto que lealmente le correspondía. (...) Cuando Nezahualcóyotl vio el triunfo dirigió la lucha contra los invasores que ocupaban Tezcoco, los resultados fueron favorables también. Sólo faltaba Azcapotzalco donde residía Maxtla, (...), Maxtla fue extraído por él de un temaxcal y conducido a la plaza pública donde le sacó el corazón en recompensa al asesinato de su padre. Finalmente "Nezahualcóyotl fue jurado señor de Tezcoco" en el año nahui ácatl o 4 caña, correspondiente a 1431 cuando contaba con 29 años de edad. (Mirambell, Lorena, 1997, pág. 112-122)

Este mural está dedicado a Nezahualcóyotl que, como se leyó en la parte intertextual, tuvo ayuda de los tlaxcaltecas y huexotzincos para luchar contra Tezozomoc, rey de Azcapotzalco. Después de que mataron a su padre, el rey de Texcoco, en las guerras contra los tepanecas, se refugia con sus tíos de Tlaxcala.

Pasaron diez años antes de que Nezahualcóyotl pudiera recuperar su reinado. Cuando su ejército estuvo preparado, derrotaron a los tepanecas que eran comandados por Maztla, quien fue sacrificado en un templo. Es posible identificar a Nezahualcoyotl en el mural porque es el guerrero que porta una uña de águila en su barbilla, lo que significa que él tenía el más alto rango militar de Tecutli.

## 7. *Xochiyayotl o guerras floridas*

### IMAGEN 11

Es interesante notar cómo hay un flujo móvil en toda la pintura. En el punto focal céntrico se ven dos chimalis, es decir: los escudos pertenecientes a los guerreros de dos bandos encontrándose. En la parte superior se aprecia una revuelta de dos filas de soldados, cuyos innumerables penachos separan el horizonte.

Al prestar atención a los costados superiores del mural, hallamos a dos personajes similares por su postura y en la acción que ejecutan: la de lucha; sin embargo, el de la izquierda tiene una bandera y el de la derecha una garza blanca. De igual manera, pasa casi desapercibida la firma del maestro Xochitiotzin en las piedras cercanas a los pies de los guerreros centrales.

### IMÁGENES 12 y 13

Entre tanto en este continuo cerco y perpetua guerra, siempre se cautivaban los unos á los otros, y jamás se rescataban ni se redimían sus personas, porque lo tenían por grande afrenta é ignominia, sino que habían de morir peleando, mayormente los capitanes y personas calificadas, de las cuales no se servían, sino que antes morían sacrificados ó peleando á manera de Gladiadores romanos (...). Finalmente, el miserable prisionero le ataban con esta soga á manera de toro que se ata en bramadero, y allí le ponían todos los géneros de armas con que se podían defender y ofender, para que pudiera aprovechar de las que más gusto le diesen (...). Y puesto en este extremo se cantaban cantares tristes y dolorosos; mas el miserable hombre con esfuerzo y ánimo, como aquel que pensaba ir á gozar de la gloria de sus dioses, ansimismo se componía, y estando atado salían á él tres ó cuatro hombres valientes á combatir con él, y hasta que allí moría peleando no le dejaban, y así se defendía con tanto ánimo que algunas veces mataba antes que muriese más de cuatro; y aquí se probaban las fuerzas de algunos hijos de Señores que salían aviesos é incorregibles (Muñoz Camargo, Diego, 1892, pág. 113-114).

Estas guerras eran efectuadas bajo un concepto ritual entre tlaxcaltecas y texcocanos, cuya intención era obtener víctimas para sacrificar, y se llevaban a cabo 18 veces al año. En la imagen, los primeros están representados por el guerrero que porta el chimali con el símbolo de manitas; los segundos, por el que lleva un escudo con figura de flor.

Estos eventos eran una forma de danza ritual realizada en la zona de Calpulalpan, entre los cerros del Águila y del Tigre, mismos que se ven en el fondo del mural. Los personajes que se encuentran a los costados de la fila de guerreros, son un texcocano y un tlaxcalteca que se llevan a los guerreros que lograron derrotar en el ejercicio.

La firma del maestro no sólo se encuentra escrita en forma latina, también a manera de códice a los pies de los guerreros centrales.

#### 8. *Guerras de tlaxcaltecas contra aztecas*

##### IMAGEN 14

Este mural es parecido al de Nezahualcóyotl, en primer lugar, porque está diseñado con base en un rectángulo vertical; en segundo, muestra unidad y estabilidad en el agrupamiento de imágenes; en tercero, porque se está en presencia de un momento victorioso, por ello los guerreros lanzan su grito de victoria mientras tienen en alto su brazo para mostrar la fuerza de los personajes.

Los Mexicanos Tonuchcas sujetado la mayor parte de este nuevo mundo, y no tuviesen ya que ganar desde la mar del Sur á la del Norte y todo o tuviesen por suyo, procuraron muy á su salvo tomar la provincia de Tlaxcalla y sujetalla, así como lo habían hecho con las demás; y así los Mexicanos con ánimo denodado, les dieron tantos reencuentros y escaramuzas, hasta que los vinieron á acorralar dentro de pocos años en sus propias tierras y

provincia. Tuviéronlos cercados más de sesenta (años), necesitando de todo cuanto humanamente podían necesitar, pues no tenían algodón con que vestirse, no oro, ni plata con que adornarse, ni plumería verde ni de otros colores para sus galas, que es la que más estimaban para sus divisas y plumajes, ni cacao para beber, ni sal para comer. De todas estas cosas carecieron y de otras, más de sesenta años que duraron en este cerco [...]

Puestos en este cerco, siempre y de ordinario tenían crueles guerras acometidos por todas partes, y como no tuviesen los Mexicanos otros enemigos, ni más vecinos que á los de Tlaxcalla, siempre y á la continua se venían gentes á retraer y guarecer á esta provincia, como hicieron los Xoltocamecas, Otomís y Chalcas, que por rebeliones que contra los Príncipes Mexicanos tuvieron, se vinieron á sujetar á esta provincia, donde fueron acomodados y recibidos por moradores de ella, dándoles tierras donde viviesen con cargo que les habían de reconocer por Señores pagándoles tributo y terrazgo además, y allende que habían de estar á la continua en arma y sobre aviso por defensores de sus tierras, porque los Mexicanos no les entrasen por alguna parte y los ofendiesen, lo cual guardaron y prometieron de no lo quebrantar so pena de ser traidores, y así lo cumplieron y guardaron grandes tiempos hasta la venida de Cortés.

Y visto por los Mexicanos Culhuas Tepanecas Tenuchecas, que toda la monarquía de este Nuevo Mundo estaba en su señorío y mando, y que con tan gran poder, con mucha facilidad podían conquistar el reyno de Tlaxcalla, porque al respecto de lo que los Mexicanos señoreaban, esta provincia era de cien partes la una, y con este presupuesto ya no restaba más por conquistar, echaron los Mexicanos un bando para que todos los sujetos á México saliesen un día señalado á dar combate á la provincia por todas partes en torno de ella, y con este gran poder serían vencidos y asolados, ó se darían forzosamente viendo tan gran peligro ante los ojos. (Muñoz Camargo, Diego, 1892, pág. 101-103)

Con este mural el maestro Desiderio da inicio a la segunda parte de su obra de la historia prehispánica tlaxcalteca. Se sabe que los tlaxcaltecas y los mexicas eran enemigos, empero, muchas veces se ignora desde cuándo inicia esta rivalidad, e incluso, a qué se debía. Aunque la imagen no nos lo muestra, hay varios motivos por los que se llevaron a cabo estos enfrentamientos. Esta es una batalla, de otras más, que se realizó entre los dos pueblos.



Hay que recordar que no sólo existen estos dos grupos sociales; los tarascos o purepechas residían en lo que es Michoacán. Ellos, por la distancia, nunca pudieron ser doblegados por los aztecas. Sin embargo, al tener más cerca a los tlaxcaltecas, fueron directamente sobre éstos, provocando continuos ataques, y los bloquearon económicamente por 62 años. Al no poder comerciar con los pueblos del golfo carecieron de: algodón, cacao y sal, entre otras cosas.

Este es uno de los murales más importantes en cuanto al desarrollo de la historia de México. Aquí se nos narra en una imagen cómo era la relación entre mexicas y tlaxcaltecas, y por qué con la llegada de Cortés, Tlaxcala formó una alianza con los españoles. En este punto se entiende que no hubo una traición, sino una búsqueda de liberación a tantos años de represión.

El mural hace referencia directamente a la batalla en la que pierde la vida el hijo de Moctezuma, Tlacualnepanzin. El gran tecutli cayó muerto por el ataque de las macanas tlaxcaltecas, al igual que muchos de sus soldados. En la pintura se identifican a los tlaxcaltecas por sus colores blanco y rojo.

### *9. Sacrificio de Tlahuicole*

#### IMAGEN 15

Este mural tiene su punto focal en el centro debido a la singularidad de los guerreros. Aunque en la parte baja también haya manifestaciones de movimiento, las expresiones faciales de los contrincantes llaman enseguida la atención.

El panorama nos indica que no estamos en un enfrentamiento común, ya que no se desarrolla en el campo, ni con cientos de personas. Sólo hay pocos espectadores y la

postura de estos recuerda la atención que se le debe prestar a un acto ceremonioso. Incluso las edificaciones dan a entender que el lugar y el evento son comunes.

Acaeció en los tiempos que ya los españoles se acercaban en su venida, que prendieron los de Huexotzinco uno de los más valientes indios que entre los Tlaxcaltecas ovo, que se llamó Tlahuicole, que quiere decir: *El de la divisa de barro*, y era que siempre traía por divisa una asa de un jarro, el cual era de barro cocido y torcido como una asa. Este fue tan esforzado y valiente, que con solo oír su nombre, sus enemigos huían de él. (...) Finalmente, que al cabo de muchas hazañas y buenos hechos que hizo, le prendieron los Huexotzincas atollado en una Ciénega, y por gran trofeo lo llevaron enjaulado á presentalle á Mochtezuma á México, donde le fue hecha mucha honra y se le dio libertad para que se volviese á su tierra, cosa jamás usada con ninguno.

Y fue esta la ocasión que como Mochtezuma andaba en pretenciones de entrar por tierras de los Tarascos Michoacanenses, á causa que le reconociesen con plata y cobre que poseían en mucha suma y los Mexicanos carecían de ella, pretendió por fuerza conquistar alguna parte de los Tarascos. Mas como Catzonsí en aquellos tiempos reinaba, y fuese tan cuidadoso de conservar lo que sus antecesores habían ganado y sustentado, jamás se descuidó en cosa alguna; y así fue, que hecha una muy gruesa armada por los Mexicanos, al dicho *Tlahuicole*, prisionero de Tlaxcalla, se le encargó por parte de Mochtezuma, la mayor parte de esta armada, para hacer esta tan famosa entrada á los Michoacanenses (...). Aunque esta tan grande entrada se hizo á costa de muchas gentes, que en ella murió de la una parte y de la otra, que puso terrible espanto á los Michoacanenses, aunque no les pudieron entrar ni ganar cosa alguna de su tierra, á lo menos trajeron los Mexicanos plata y cobre de la que pudieron robar en algunos reencuentros y alcances que hicieron en seis meses que duró la guerra, en la cual *Tlahuicole* hizo por su persona grandes hechos y muy temerarios, ganó entre los Mexicanos eterna fama de valiente y extremado capitán.

Venido de esta guerra de Michoacan, Mochtezuma le dio libertad para que se volviese á sus tierras o que se quedase por su capitán, el cual no quiso aceptar ni lo uno ni lo otro: no quiso quedar por capitán de Mochtezuma por no ser traidor á su patria; lo otro, que él no quería volverse á ella por no vivir afrentado, pues que se tenía por afrenta cuando así eran presos en la guerra, sino que habían en ella de vencer ó morir; y así pidió á Mochtezuma que no quería sino morir, y que pues no había de servir en cosa alguna, le hiciese merced de solemnizar su muerte, pues quería morir como lo acostumbraban hacer con los valientes

hombres como él. Visto por Mochtezoma que no quería sino morir, mandó que se le cumpliera su demanda, y así fue que ocho días antes que muriera le hicieron muy grandes fiestas, bailes y banquetes (...). \*Idos al sacrificio\* el desventurado *Tlahuicole* fue atado en la rueda del sacrificio con mucha solemnidad, según sus ceremonias; peleando mató más de ocho hombres y hirió más de otros veinte antes que le acabasen de matar, y al final, al punto que le derribaron le llevaron ante Huizilopuchtli, y allí le sacrificaron y sacaron el corazón, ofreciéndoselo al demonio como lo tenían de costumbre; y este fue el fin del miserable Tlahuicole de Tlaxcalla (Muñoz Camargo, Diego, 1892, pág. 114-117).

Tlahuicole fue un guerrero que peleó contra 28 oponentes, y antes de caer herido de muerte mató a ocho de ellos. En el momento que ya no pudo pelear más fue llevado al templo de Huizilopochtli para ser sacrificado. El rostro del guerrero Tlahuicole expresa desesperación al verse en la necesidad de defenderse, mientras que el guerrero águila tenocha se precipita en una inclinación abismal a la muerte.

El mural es una manifestación que expresa la importancia religiosa patriótica; es por eso que el personaje principal está pintado completamente de blanco, su macana, junto con su escudo, están cubiertos de plumas de garza blanca, resaltando así la nobleza de la lucha. A consecuencia del mismo tema, es posible ver a otro soldado danzar alrededor del sacrificio de Tlahuicole.

#### *10. Fiestas a Xochiquetzalli*

#### IMAGEN 16

Este mural es un tríptico plentífico lleno de colorido, flores, alfombras y figuras. Dentro de la diversidad pueden divisarse hombres pájaro o mariposa. Hay personas caracterizadas como dioses, los más evidentes están en la esquina derecha; a uno de estos se le está apunto de colocar un collar de flores.

En la esquina izquierda hay poetas y músicos. En la parte central un sacerdote ha sacrificado a su víctima y se reviste con su piel. Alrededor de la escena hay mujeres que arrojan maíz de colores, mientras que un conjunto danza. Entre el grupo de sacerdotes mencionados se halla otra deidad.

Tenían estas naciones á una diosa que llamaban la *diosa de los enamorados*, como antiguamente tenían los gentiles la *diosa Venus*. Llamábanla *Xochiquetzatl*, la cual decían que habitaba sobre todos los aires y sobre los nueve cielos, y que vivía en lugares muy deleitables y de muchos pasatiempos, acompañada y guardada de muchas gentes, siendo servida de otras mujeres como diosas, en grandes deleites y regalos de fuentes, ríos, florestas de grandes recreaciones, sin que le faltase cosa alguna, y que donde ella estaba era tan guardada y encerrada que hombres no la podían ver, y que en su servicio había un gran número de enanos y corcovados, truanes y chocarreros que le daban solaz con grandes músicas y bailes y danzas, y de estas gentes se fiaban y eran sus secretarios para ir con embajadas á los dioses a quien ella cuidaba, y que su entretenimiento era hilar y tejer cosas primorosas y muy curiosas, y pintábanla tan linda y tan hermosa que en lo humano no se podía más encarecer. (...) A esta diosa *Xochiquetzatl* celebraban fiesta cada año con mucha solemnidad, y á ella concurrían muchas gentes donde tenía su templo dedicado. Dicen que fue mujer del dios Tlaloc, dios de las aguas, é que se la hurtó *Tezcatlipuca*, é que la llevó á los nueve cielos é la convirtió en *diosa del bien querer*. (Muñoz Camargo, Diego, 1892, pág. 142-143)

En la parte izquierda, donde se encuentran los músicos, el hombre cantando con la mano levantada es el poeta Miguel N. Lira; a su espalda está el poeta Juventino Sánchez de la Vega. En la parte derecha se ve a la diosa Xochiquetzalli y al dios Xochipilli, su pareja real. Esta fiesta está dedicada a ella, por ser la diosa del amor, las flores, la poesía, las artesanías y al arte en general.

En la parte central es donde se llevan a cabo los rituales que dan inicio a los primeros días de primavera. Entre los sacerdotes se encuentra la deidad Camaxtli. Además, el tapete de flores es una tradición tlaxcalteca que se realiza hasta nuestros días.

### *11. Tlaxcala lugar del maíz*

#### IMAGEN 17

Este mural está sobre los arcos apuntalados por columnas cuatas. En un extremo se mira una nueva forma de narración; el maestro Xochitiotzin acerca su técnica a la prehispánica, pues simula un códice en el que se cuenta el origen del maíz según la cosmogonía indígena.

#### IMÁGENES 18-23

En el inicio del arco se ve a una pareja de ancianos admirando a una planta, la cual, es llevada por uno de ellos ante una multitud. El resto del pasaje continúa con las etapas de la agricultura: la selección de las semillas, las etapas de siembra, la recolección y el uso. El mural termina con la figura de tres hombres, en diferentes etapas de la vida.

Cuando los hombres fueron creados de nuevo los dioses se preguntaron: "¿qué comerán ahora?, pues ya todos buscan el alimento". Quetzalcóatl sorprendió entonces a una hormiga roja que cargaba el maíz desgranado y le preguntó de dónde lo había tomado. Muchas veces le preguntó, pero ésta no quería decírselo, hasta que finalmente le indicó que el maíz estaba dentro del Tonacatépetl, "cerro de nuestra carne". Quetzalcóatl se convirtió entonces en hormiga negra, y junto con la otra entró en el cerro, y entre ambas acarrearón el maíz. Después, el dios arregló el maíz y enseguida lo llevó a Tamoanchan, donde los demás dioses lo mascaron y lo pusieron en la boca de los hombres para robustecerlos. Después se dijeron unos a otros: "¿Qué haremos del Tonacatépetl?" Quetzalcóatl regresó, ató el cerro con cordeles y lo quiso llevar sobre sus espaldas, pero no pudo levantarlo. A continuación Oxomoco echó suertes con el maíz; también Cipactónal, mujer de Oxomoco, hizo lo mismo, y determinaron que solamente Nanahuatl, "el buboso", podría conseguir los

alimentos del Tonacatépetl, desgranándolo a palos. Avisaron luego a los tlaloque, "dioses de la lluvia", ayudantes de Tláloc, que eran de color blanco, azul, amarillo y rojo, para que estuvieran pendientes a recoger el maíz. Nanahuatl desgranó el maíz a palos y enseguida los tlaloque recogieron los granos de color blanco, negro, amarillo y rojo, así como el frijol, los bledo (amaranto), la chía y el michichuahutli, especie de bledos; y así de esta forma, todo el alimento fue arrebatado por los dioses, para los hombres. (Lopez Arenas, 2006, pág. 121)

El nombre del lugar aquí citado, se llamaba Texcalla, que significa despeñadero; y lo corrompieron en Tlaxcalla. Oportuno por lo tanto es advertir, que el jeroglífico de este nombre, el cual representa dos manos haciendo una tortilla tlazcalli, es solamente un signo fonético. (Chavero, Alfredo, 1892, pág. 50)

El primer rectángulo muestra la leyenda de Quetzalcóatl entregando el maíz a la primera pareja humana. La historia cuenta que el dios, convertido en una hormiga, les robó el maíz a los dioses para entregarlo a los hombres. A la mujer le hace entrega del maíz amarillo porque es símbolo de la fertilidad; al hombre se le da el rojo como señal de sabiduría.

El pintor considera necesario plasmar la simbología del maíz en los arcos del palacio porque es el alimento pilar de nuestra cultura. Empieza con una pareja de ancianos que inventan el sacerdocio y el tiempo. Sigue su narración con el origen del maíz divino o teozintle<sup>43</sup>. Subsecuentemente, se muestran los ciclos de la cosecha del maíz. Se debe tener presente que este cultivo se utilizaba, y se sigue utilizando, para crear medicinas, material y objetos de uso cotidiano, así como para la combustión, entre tantas otras utilidades del producto; además, nada se desperdicia de él, porque cada parte que lo compone es funcional.

Otro de los motivos que impulsó al maestro Desiderio a pintar este mural es el origen del nombre de Tlaxcala. Se cree que el nombre del estado proviene de la raíz

---

<sup>43</sup> Especie que se cultivó los primeros milenios hasta convertirse en maíz.

tlaxcallan; tlaxcal-tortilla, y Ian-lugar. Con el tiempo la palabra quedó como: Tlaxcala, lugar de la tortilla o de los panes de maíz.

#### IMAGEN 24

Este mural termina con un retrato. El hombre más joven es el artista Desiderio Hernández, el que le sigue en la edad es su padre Alejandro de la Cruz Hernández, y el hombre más grande es su abuelo Felipe de Jesús Hernández. Ellos tres representan a un filósofo, a un gran sacerdote y a un tlacuilo y un linaje.

#### *12. El Maguey, árbol de las maravillas*

#### IMAGEN 25

Esta parte del mural se encuentra de lado opuesto a la arcada. Es una clara representación del descubrimiento, aplicación social, cultural y religioso del maguey. Empieza con un singular animal, un conejo a punto de salir corriendo; de ahí, se abre una plantación de magueyes hasta que aparecen los cultivadores agaveros.

#### IMAGEN 26

Los hombres que se encuentran en este paisaje desempeñan diferentes actividades, lo que nos hace notar que no sólo hay una forma de cultivar esta planta. Esta idea se reitera cuando en una de las siguientes escenas los repartidores llevan, en sus diferentes presentaciones, el agave a diversos destinos.

#### IMAGEN 27

Un detalle que no debe pasar desapercibido es la imagen del conejo que aparece ahora en una olla donde se está vertiendo el aguamiel. Este mural, aunque un tanto similar al del maíz, tiene un dinamismo en todos sus participantes que recalca la importancia de esta planta.

El conejo está en la Luna; pero, además, el conejo es el animal relacionado con el licor fermentado (el pulque), con el sur y con la naturaleza fría de las cosas; y la Luna es el astro relacionado con las embriaguez y con las transformaciones de los procesos de fermentación, con la menstruación y el embarazo. Muchos más son los vínculos entre los dos seres en las concepciones de los antiguos mesoamericanos, y buena parte de estas ideas siguen existiendo entre los indígenas del México actual. (López Austin, Alfredo, 2012, pág. 24)

El árbol de las maravillas es el magüey, de que los nuevos o chapetones (como en Indias los llaman) suelen escribir milagros, de que da agua y vino y aceite y vinagre y miel y arrope y hilo y aguja y otras cien cosas. El es un árbol que en la Nueva España estiman mucho los indios, y de ordinario tienen en su habitación alguno o algunos de este género para ayuda a su vida; y en los campos se da y le cultivan. Tiene unas hojas anchas y groseras, y el cabo de ellas es una punta aguda y recia que sirve para prender o asir como alfileres, o para coser, y ésta es el aguja: sacan de la hoja cierta hebra o hilo. El tronco, que es grueso, cuando está tierno, le cortan y queda una concavidad grande, donde sube la sustancia de la raíz, y es un licor que se bebe como agua, y es fresco y dulce; este miso, cocido, se hace como vino, y dejándolo acedar se vuelve vinagre; y apurándolo el más al fuego es como miel; y a medio cocer sirve de arrope, y es de buen sabor y sano, y a mi parecer es mejor que arrope de uvas. Así van cociendo estas y otras diferencias de aquel jugo o licor, el cual se da en mucha cantidad; porque por algún tiempo cada día sacan algunas azumbres de ello. Hay este árbol también en el Perú, mas no le aprovechan como en la Nueva España. El palo de este árbol es fofo, y sirve para conservar el fuego, porque como mecha de arcabuz tiene el fuego, y le guarda mucho tiempo, y de esto he visto servirse de él los indios en el Perú.

[...] El algodón también se da en árboles pequeños y en grandes, que tienen unos como capullos, los cuales se abren y dan aquella hilaza o vello, que cogido hilan y tejejm y hacen ropa de ello. Es uno de los mayores beneficios que tienen las Indias, porque les sirve en lugar de lino y de lana para ropa; dáse en tierras calientes en los valles y costa del Perú mucho, y en la Nueva España, y en Filipinas y China, y mucho más que en parte que yo sepa, en la provincia de Tucumán, y en la de Santa Cruz de la Sierra, y en el Paraguay; y en estas partes es el principal caudal. De las islas de Santo Domingo se trae algodón a España; y el año que he dicho se trajeron sesenta y cuatro arrobas. En las partes de Indias donde hay algodón es la ela de que más ordinariamente visten hobres y mujeres, y hacen ropa de mesa, y aun lonas o velas de naos. Hay uno vasto y grosero; otro dilicado y sutil, y con diversos



colores lo tiñen y hacen las diferencias que en paños de Europa vemos en las lanas. (De acosta, José, 2003, pág. 154-155)

El mural empieza con un conejo porque dice la leyenda que de unas magueyeras salió un conejo cuando pasaron unos hombres y su conducta llamó su atención. El conejillo estaba embriagado, y esto permitió el descubrimiento del aguamiel, la base del pulque.

Como nos muestra el maestro Desiderio, nada se desperdicia de los agaves, son útiles tanto su corazón, de donde sale el aguamiel, como las pencas y las espinas. Es por eso que hay tantos recolectores tomando lo que necesitan de la forma que más les acomode para el resultado final.

#### IMÁGENES 28-30

Es importante remarcar que el pulque era empleado de manera sacramental, pues se ingería únicamente en los actos religiosos. El conejo, al ser el descubridor de dicha bebida, se volvió su símbolo, es por eso que aparece en las vasijas y ollas donde es depositado el líquido sagrado.

Entre los usos que tiene el maguey están el de la fabricación del papel, la del aguamiel y el pulque, como ingrediente para preparar alimentos, para medicinas, para hacer hilos que posteriormente serán telas, y diferentes prendas; aprovechaban, incluso, las puntas para los actos rituales. Y las pencas se utilizaban en materiales de construcción.

#### *13. El mercado de Ocotelulco*

#### IMAGEN 31

Esta pintura está dividida en dos horizontes. El primero se centra en la expresión de los rostros y la proporción de las figuras de los que se encuentra al ras del suelo; el segundo se

halla en las escalinatas. Los tonos blancos permiten la refracción luminosa dándole al fondo un gran brillo.

El maestro Desiderio pinta los frutos, semillas, animales (como los xoloitzcuintle), hierbas, petates, plumas, textiles polícromos, flores y adornos del mundo indígena; incluye la actividad de intercambio de éstos por medio del diálogo, además de las otras actividades que se desarrollaban en este punto de encuentro, así como la asistencia dental y el corte de cabello.

[...] En este mercado hay todas cuantas cosas así de mantenimiento como de vestido y calzado que ellos tratan y puede haber. Hay joyerías de oro y plata y piedras y de otras joyas de plumajes, tan bien concertado como puede ser en todas las plazas y mercados del mundo. Hay mucha loza de muchas maneras y muy buena y tal como la mejor de España. Venden mucha leña y carbón y yerbas de comer y medicinales. Hay casas donde lavan las cabezas como barberos y las rapan. Hay baños. Finalmente, que entre ellos hay toda la manera de buena orden y policía, y es gente de toda razón y concierto, y tal que lo mejor de Africa no se le iguala. (Cortés, Hernán, 1992, pág. 41)

Al mirar el mural, uno entiende por qué el autor lo calificaba como el gran teatro de masas. Hernández Xochitiotzin hace énfasis en la actitud de la convivencia humana que se desenvuelve en los mercados indígenas y, muy posiblemente, en los actuales.

Esta pintura está inspirada en la descripción que hace Cortés en sus Cartas de Relación. Como se aprecia, es difícil concentrarse en un punto focal, sin embargo, éste se encuentra en la parte céntrica de la zona inferior, donde están representados los cuatro señores de Tlaxcala: Xicohtécatl el Viejo, Maxicatzin, Tlahuexolotzin y Xitlapopocatzin.

En esa misma línea, pero del lado derecho, nos encontramos con la imagen a medio cuerpo del autor de la pintura. La mujer que está a su lado es su esposa, y ésta trae cargando a su hijo en la espalda. El que le está ofreciendo los comales es su hermano, y su madre es

la mujer que le da el polvo blanco, cuya función era suplir a la sal, la cual también estaba embargada.

Dentro de la obra también se ve el huitlacoche, los gusanos de maguey (los cuales deben ser transportados vivos en la hoja de mixiote), la piña, el amaranto, acociles, chapulines, escamoles, etc. No hay que olvidar que el sistema de compra era por el trueque, es por eso que al verlos negociar tienen objetos en las manos; una de las monedas de cambio más valiosas era el cacao.

#### *14. Los símbolos de la Conquista*

##### IMAGEN 32

Es de notarse que el mural está pintado sobre un fondo negro, y que sólo hay presencia de luminosidad en la parte superior. Los sentimientos de miedo se ven reflejados en los rostros de los integrantes de la obra; el llanto y el alboroto también están presentes en sus facciones. Los momentos que el maestro Desiderio dejó representados son de desesperación para los que los sufrieron.

Esta parte de la obra está llena de símbolos y referencias a la cosmogonía mexicana y tlaxcalteca, es por eso que parecería ser una obra disforme, sin embargo, hay que tener siempre en cuenta que lo espiritual convivía directamente con lo terrenal. Si bien tenemos a los aterrados ciudadanos, también están presentes las deidades que reiteran los agujeros de que los españoles están por llegar a tierras mesoamericanas.

En este caso se verán las dos versiones acerca de estos acontecimientos mágicos y míticos sucedidos antes del encuentro. En primer lugar, la náhuatl preparada por el doctor Garibay y retomada por Miguel León-Portilla, de los textos de los informantes de Sahagún, de acuerdo al *Códice Florentino*. En segundo lugar, el testimonio de Diego Muñoz Camargo, autor de la *Historia de Tlaxcala*.

## Sahagún

Primer presagio funesto: Diez años antes de venir los españoles (...). Una como espiga de fuego, una como llama de fuego, una como aurora: se mostraba como si estuviera goteando, como si estuviera punzando en el cielo.

Ancha de asiento, angosta de vértice. Bien al medio del cielo, bien al centro del cielo llegaba, bien al cielo estaba alcanzando. (...)

Y en el tiempo en que estaba apareciendo: por un año venía a mostrarse. Comenzó en el año 12-Casa. (...)

Segundo presagio funesto: Que sucedió aquí en México: por su propia cuenta se abrasó en llamas, se prendió en fuego: nadie tal vez le puso fuego, sino por su espontánea acción ardió la casa de Huitzilopochtli. (...) No pudo apagarse: del todo ardió.

Tercer presagio funesto: Fue herido por un rayo un templo. Sólo de paja era: en donde se llama Tzummulco. El templo de Xiuhtecuhtli. No llovía recio, sólo lloviznaba levemente. Así se tuvo por presagio; decían de este modo: “No más fue golpe de Sol”. Tampoco se oyó el trueno.

Cuarto presagio funesto: Cuando había un Sol, cayó un fuego. En tres partes dividido: salió de donde el Sol se mete: iba derecho viendo a donde sale el Sol: como si fuera brasa, iba cayendo en lluvia de chispas. Larga se tendió su cauda; lejos llegó su cola. Y cuando visto fue, hubo gran alboroto: como si estuvieran tocando cascabeles.

Quinto presagio funesto: Hirvió el agua: el viento la hizo alborotarse hirviendo. Como si hirviera en furia, como si en pedazos se rompiera al revolverse. (...) Eso fue en la laguna que está junto a nosotros.

Sexto presagio funesto: Muchas veces se oía: una mujer lloraba; iba gritando por la noche; andaba dando grandes gritos:

-¡Hijitos míos, pues ya tenemos que irnos lejos! (...)

Séptimo presagio funesto: (...) Los que trabajaban en el agua cogieron cierto pájaro ceniciento como si fuera grulla. Luego lo llevaron a mostrar a Motecuhzoma (...).

Había uno como espejo en la cabeza del pájaro como rodaja de huso, en espiral y en rejuego (...). Allí se veía el cielo: las estrellas, el Mastelejo. (...)

Pero cuando vio por segunda vez la cabeza del pájaro, nuevamente vio allá en lontananza; como si algunas personas vinieran de prisa; bien estiradas; dando empujones. Se hacían la guerra unos a otros y los traían a cuestras unos como venados.

Al momento llamó a sus magos, a sus sabios. (...)

Pero ellos, queriendo dar la respuesta, se pusieron a ver: desapareció: nada vieron.

Octavo presagio funesto: Muchas veces se mostraban a la gente hombres deformes, personas monstruosas. De dos cabezas pero un solo cuerpo. Las llevaban a la Casa de lo Negro; se las mostraban a Motecuhzoma. Cuando las había visto luego desaparecían (Léon-Portilla, Miguel, 2013, pág. 4-8)

Testimonio de Muñoz Camargo; los presagios y señales acaecidos en Tlaxcala.

Sin estas señales, hubo otras en esta provincia de Tlaxcala antes de la venida de los españoles, muy poco antes. La primera señal fue que cada mañana se veía una claridad que salía de las partes de Oriente, tres horas antes que el Sol saliese, la cual claridad era a manera de una niebla blanca muy clara, la cual subía hasta el cielo, y no sabiéndose qué pudiera ser ponía gran espanto y admiración.

También veían otra señal maravillosa, y era que se levantaba un remolino de polvo a manera de una manga, (...), la cual manga subía a tanta altura, que parecía llegaba al cielo. (...)

No pensaron ni entendieron sino que eran los dioses que habían bajado del cielo, y así con tan extraña novedad, voló la nueva por toda la tierra en poca o en mucha población. (Léon-Portilla, Miguel, 2013, pág. 14).

Esta parte del mural hace referencia directa a los signos, símbolos y leyendas que narran los acontecimientos mágicos y míticos antes de la conquista. Como ya se leyó en otro apartado, antes de la llegada de los españoles, hubo varias señales que se presentaron y que las tuvieron por mal agüero. El autor se basa en los presagios de los relatos de los cronistas Muñoz Camargo y el padre Sahagún.

Dentro de estos presagios están una columna de fuego que subía al poniente y que duró todo un año; el templo de Huitzilopochtli quemándose; el rayo que incendió el templo de Xiuhcutli; los cometas que salieron de día; la laguna que se levantaba sola e inundaba a más de la mitad de las casas de México; una mujer llorando que anunciaba iban a perder y se preguntaba dónde esconderá a los mexicas para protegerlos (ésta, que se encuentra en la parte baja derecha, y tiene una cara de sorpresa y azoro, se consolidará durante la colonia y

hasta nuestros días como la llorona); un ave que parecía una grulla, la cual llevaba en su cabeza una diadema redonda en forma de espejo; y la aparición de dos hombres en un solo cuerpo, o un cuerpo con dos cabezas.

Las señales que se vieron en Tlaxcala fueron: la claridad que salía del oriente con una niebla blanca que subía hasta el cielo y un remolino de polvo que se levantaba desde la cima de la Sierra Matlacueye. Los tlaxcaltecas creían que el fin del mundo se acercaba, y que las señales eran avisos de los dioses. Vieron, siete años antes de la llegada de los españoles, una espada de fuego que atravesaba al sol a todo lo largo.

Por estas razones Moctezuma creía que Hernán Cortes era Quetzalcoatl, cuyo regreso se había profetizado en el cerro de Tepetzintla.

### *15. La Conquista*

#### IMAGEN 33

El mural que se encuentra sobre las escaleras retoma el tema anterior; de hecho, se puede ver que en la parte superior están las mismas figuras ya referidas, con el mismo fondo negro y un tono de angustia por parte de los presentes. Pero hay elementos nuevos dentro de este universo, como el jinete y el barco alado, sólo por atender la parte superior.

#### IMAGEN 34

En la parte inferior, a manera de introducción tenemos a una mujer que, por sus vestimentas, se intuye es nativa. Ella acompaña a la caballería española que está siendo guiada por un par de hombres originarios. Con esta imagen se despliegan todas las demás escenas, las cuales muestran reuniones, pláticas, encuentros, discusiones, enfrentamientos, alianzas, batallas, etc.

#### IMAGEN 35

Para entender adecuadamente el mural referente a la conquista, es necesario detenerse a observar detenidamente cada uno de sus elementos, ya que algunos de ellos, en una rápida visión, pueden omitirse con facilidad, y dejar de lado los minuciosos detalles de la historia de México que el maestro Desiderio se tomó la molestia de contarnos con su trabajo.

El gran Señor *Xicotencatl* recibió á Cortés de paz y á sus compañeros, cuyo recibimiento fue el más solemne y famoso que en el mundo se ha visto ni oído, porque en tierras tan remotas y extrañas y apartadas, nunca á Príncipe alguno se había hecho otro tal, porque salieron los cuatro Señores de las cuatro cabeceras de la Señoría y República de Tlaxcalla con la mayor pompa y majestad que pudieron, acompañados de otros mucho Tecuhtles, y Pyles y grandes Señores de aquella República, más de cien mil hombres que no cabían en los campos y calles, y que parece cosa imposible (Muñoz Camargo, Diego, 1892, pág. 171).

Visto por Cortés cuán bien se acudía á lo que él tanto deseaba, no podía estar de gozo, dando inmensas gracias á Nuestro Señor por tan grandes y señalados beneficios y mercedes como le hacía, porque este fue el principal fundamento de su venida y el camino y principio de todo su bien, como lo fue, en esta vida \*y para conseguir y alcanzar la gloria y dejar en esta vida eterna inmortal fama\*; y con extenso, solemne y celebrado regocijo fueron luego bautizados los cuatro Señores de las cuatro cabeceras por mano de Juan Díaz, presbítero que venía por Capellán de la armada (Muñoz Camargo, Diego, 1892, pág. 189).

[...] Traían consigo una mujer que era hermosa como diosa, porque hablaba la lengua mexicana y la de los dioses, que por ella se entendía lo que querían y que se llamaba *Malitzin*, porque como fue bautizada la llamaron *Mariana* (Muñoz Camargo, Diego, 1892, pág. 160-161)

[...] Tornando á nuestro fin y principal intento, llamada *Malintzin* para ser instrumento de tanto bien, Hernando Cortés la recibió y trató como á cosa que tanto le importaba, la sirvió y regaló tanto cuanto humanamente se le pudo hacer; y para que fuese bien tratada, la dio en guarda a *Juan Pérez de Arteaga* soldado muy noble de la Compañía, que después fue

llamado *Juan Pérez Malintzin*, á diferencia de otros de este nombre de Juan Pérez: y como la Malintzin no sabía más lengua que la mexicana y la de *Vilotla* y *Cosamel*, hablaba con Aguilar, y el Aguilar la declaraba en la lengua castellana; de suerte que para interpretar la mexicana, se había de interpretar por la lengua de Vilotla y Cosumel con Aguilar y Aguilar la había de convertir en la nuestra, hasta que la Malintzin vino hablar la nuestra (Muñoz Camargo, Diego, 1892, pág. 167).

Aquí vemos varias figuras y personajes importantes, debido, principalmente, a la inmensidad del tema y su relevancia en el cambio de la historia de lo que sería México. La poca luminosidad que tiene el cuadro es gracias, nuevamente, a Quetzalcóatl; cuyo regreso se anuncia en el cerro de Tepetzintla. Otra de las señales que volvemos a encontrar es la garza, la cual mediante su diadema le muestra a Moctezuma el futuro de México Tenochtitlan; al igual que los remolinos que se veían envolviendo a los templos, la figura de los siameses y la lucha de sus deidades contra las espadas de fuego.

En el espacio del ascenso a la escalera, ya en otro momento de la historia, el autor se atreve a contar la historia de aquellos a los que se les ha considerado traidores por generaciones. Empezando por la más criticada, la despectivamente llamada Malinche, doña Marina, La Malinzin, que en realidad era una mujer sumamente inteligente que sin su ayuda no se hubiera conseguido la construcción y el enlace de dos mundos confusos. En el primer encuentro que nos narra el pintor, tenemos al sacerdote de Quetzalcóatl y al cempoalteca enviados por Moctezumatzin a entrevistarse con Cortés.

De manera más cercana al espectador, se halla la hilera de guerreros tlaxcaltecas que funciona como una muralla humana. En ésta sobresale la imagen del general Xicohtécatl Ayaxacatzin, tlaxcalteca de alto linaje que no estaba de acuerdo con la alianza con los españoles. De este apartado, también cabe resaltar el caballo asesinado con una macana, ya



que, anteriormente a este acto, se pensaba que el animal era parte del humano que lo montaba, y que era imposible matarlo si no se mataba al jinete; con esto, quedó demostrado que se enfrentaban a dos seres mortales.

#### IMAGEN 36

En la parte horizontal nacen las formas de la alianza hispano-tlaxcalteca; Xicohtécatl el Viejo, Maxicatzin, Tlahuexolotzin, Citlalpopocatzin, Malintzin, Xicohtécatl Ayaxacatzin; y los españoles: Hernán Cortés, Pedro de Alvarado, Cristóbal de Olid, Andrés de Tapia, Bernal Díaz del Castillo, Juan Diaz, fray Bartolomé de Olmedo y Jerónimo de Aguilar.

#### IMAGEN 37

Para finalizar el mural en el plano terrestre, vemos como la alianza tlaxcalteca y española se enfrenta a los mexicas; trayendo consigo las subsecuentes guerras, derrotas y victorias de los pueblos mesoamericanos que en su futuro formarían parte de uno solo, el mexicano.

#### *16. El siglo de Oro Tlaxcalteca*

Es importante resaltar que esta pieza alude a un altar barroco semejante a la concepción estilística de la época a la que refiere. De la base del mural, y de manera ascendente, hay personajes principales que armonizan entre ellos.

El mural parte desde el centro, donde se aprecian jinetes izando banderas rojas y blancas; ellos son la cabecilla de los ríos de colonos que los siguen. A su alrededor, no sólo vemos diferentes personajes sosteniendo actas, se hallan estructuras arquitectónicas importantes para lo que será el nuevo modelo a seguir. En la parte superior, contrastando, pero al mismo tiempo dentro del mismo juego estético, hay ángeles con escudos.

Y es el caso que un Cacique llamado D. Cristóbal Axotecatl, principal del pueblo de *Atlihuetza* sujeto á Tlaxcalla, martirizó un hijo suyo llamado ansimismo *Cristóbal*, y por ser muchacho de poca edad le llamaban así los religiosos *Cristobalito* (...), su padre Axotecatl tornó á idolatrar y por no ser sentido puso á su hijo con los frailes en el monasterio de Tlaxcalla (...), y fue Nuestro Señor servido de que en muy breve tiempo fuese tan buen cristiano que no había más que desear (...), el cual iba á su padre D. Cristóbal muchas veces á predicalle las cosas de Nuestra Santa Fe, (...) le rogaba mucho como hijo suyo que era, y que tanto le amaba, que dejase de idolatrar, se convirtiese a Dios y le sirviese; mas como su padre estuviese endurecido y obstinado, nunca quiso dar crédito á su hijo á cuanto le decía y amonestaba (...).

\*Viendo que su padre todavía servía al demonio y á dioses de piedra y de palo, lo cual rogaba a la madre con grande instancia y de que fuese parte que su padre se tornara á Dios y dejase al demonio; la madre, viendo la razón que el hijo tenía\*, rogó á D. Cristóbal su marido que volviese á la ley de Dios (...). Y como este negocio fuese tan odioso á D. Cristóbal *Axotecatl*, mandó matar á su mujer. Muerta la madre, su hijo Cristóbal vino al dicho su padre con mayor fervor y osadía á amonestarle, diciéndole que dejase su idolatría y de servir á los ídolos, porque si no lo hacía y se enmendaba por bien, que él propio le quitaría los ídolos y descubriría (...) y que mirase era Señor y principal en la República de Tlaxcalla, y no diese mala cuenta de su persona (...). De las cuales palabras el D. Cristóbal Axotecatl recibió grande enojo y terrible coraje contra Cristobalito su hijo, y un día, estando muy quieto y seguro Cristobalito en servicio de los religiosos, su padre le envió á llamar, (...) le dio de porrazos con una porra que traía de palo, con que le hizo pedazos la cabeza, y le mató. (...) Hecho esto y enterrado al dicho su hijo lo más secretamente que pudo, al cabo de muy pocos días los religiosos echaron menos á su Cristóbal, que no solía faltar tanto tiempo. Procuraron luego saber de él y buscallo con gran diligencia, que luego sospecharon lo que podría ser; y como no apareciese, al cabo de muchos días, por indicios y sospechas, se vino á sacar de rastro cómo su padre D. Cristóbal lo había muerto á él y á su madre; y luego por confesión suya súpase cómo los había muerto. (Muñoz Camargo, Diego, 1892, pág. 227-229)

Lo mismo acaeció en el pueblo llamado Santiago Tecalco, y por lo mal sonante del vocablo se llama el día del hoy Santiago Tecalpan: otros le llaman *Tecalli* (...); que yendo por toda aquella comarca ciertos religiosos que salieron de Tlaxcalla á predicar, llevaban consigo

unos niños que tenían doctrinados, á que buscasen y descubriesen ídolos, y algunos idólatras que siempre se estaban endurecidos y en no quererse convertir á la fe de Jesucristo; y como fuesen tan perseguidos de los muchachos, una noche los Caciques de aquel pueblo los convidaron á cenar á tres de ellos, y aquella propia noche procuraron matallos; (...) dos de ellos se pusieron en huída, se escondieron y escaparon de entre sus manos: al uno de ellos que alcanzaron lo mataron aquella noche, siendo de edad de quince años y era natural de Tlaxcalla (...); por manera que á este niño, habiéndole aporreado y dado en la cabeza muchos golpes, y teniéndola hecha pedazos y magullada, nunca perdía el sentido para encomendarse á Dios, y clamando á grandes voces decía que aquello que le hacían fuese por amor de Dios, y que no se le daba nada que lo matasen, que daba su vida por bien empleada, con tal que ellos se bautizasen y creyesen en Dios (...); y sus compañeros que estaban escondidos, visto que no podían dejar de padecer otro tanto, le dejaron y se fueron huyendo, y se tornaron á Tepeyacac, donde dieron cuenta á los frailes de lo que les había pasado, y cómo los Tepalcanecas habían muerto á uno de sus hijos, de que recibieron gran pena. Mas como en aquellos días no se ejecutaba la justicia ni había castigo en los excesos, \*por no alterar á los naturales, se quedó esta crueldad sin castigo. Destos casos\* (Muñoz Camargo, Diego, 1892, pág. 229-230).

Pacificada pues la tierra y aquietados los naturales de ella, luego se entendió en la pacificación de todo el reyno, y reedificación, reedificación y población de la insigue y más que opulenta Ciudad de México, que tan destruída había quedado con las guerras. Cortés dio en esto las mejores órdenes que pudo, mandando hacer casas y calles á modo nuestro (...), enviando desde esta ciudad á todas las provincias, reynos y Señoríos de Mochtezomatzin, personas principales que las facilitasen, gobernasen y poblasen de españoles; como fue al reyno de Michoacán Juan Saucedo el romo: á Guatemala, D. Pedro de Alvarado; á Pánuco, Gonzalo de Sandoval; á Yucatán, Tabasco, Campeche y Champoton á Francisco de Montejo; á Chiapas á Juan de Mazariegos: á las provincias de las Hybueras y Honduras fue el mismo Fernando Cortés personalmente, dejando allá por Capitán y su lugar Teniente á Cristóbal de Olid, [...] las provincias de Pánuco, de México y Nueva Galicia [...] desde este reyno de Michoacán, fue á las provincias de Xalisco y Culhuacan, cuyas tierras ganó y conquistó y pacificó (Muñoz Camargo, Diego, 1892, pág. 232-233).

Este mural cambia un poco su temática; ya no sólo busca mostrar la historia de Tlaxcala, sino resaltar la importancia que tuvieron para construir a la naciente nación. Un ejemplo son los escudos sostenidos por los ángeles, ya que pertenecen a las ciudades y provincias fundadas por los colonizadores tlaxcaltecas y españoles (los jinetes con banderas).

#### IMAGEN 38

Los ángeles que sostienen el listón tienen los colores de los cuatro señoríos de Tlaxcala, los cuales son representaciones de los puntos cardinales: Tizatlán, el oriente, en color rojo; Quiahuixtlán, el poniente, blanco; Ocotelulco, el sur, azul; y Tepeticpac, el norte, negro. En el centro, el águila bicéfala representa el mestizaje; de una de sus cabezas brota una vírgula azul, lo que significa la voz de la libertad; en la otra, en el pico se ve a un pájaro rojo, símbolo de los corazones de las víctimas en las guerras. El ave tiene una pata posada sobre el cerro de Cuahutzi, mientras que la otra en el mítico nopal.

Hay dos ángeles dorados, uno en cada costado. El que toca la trompeta representa el triunfo y lo eterno; él, en su instrumento, porta un banderín con los colores de Tlaxcala. De la boca del otro ángel nace una vírgula roja que simboliza la fe. Las tres descamaciones de ésta significan la Santísima Trinidad; este ángel, además, porta la cruz y el cáliz de la redención cristiana.

#### IMAGEN 39

La asamblea que se presencia fue realizada el 3 de marzo de 1545; fue presidida por el licenciado Gómez de Santillán como representante de la autoridad española, para dar calidad de amparo a los acuerdos. En ésta nace el reconocimiento de la corona española hacia el gobierno indio, ejercido bajo el mandato de los cuatro señoríos, es decir: ellos conservarían, entre sus responsabilidades, treinta dominios territoriales menores.

Los personajes que vemos son: el secretario Juan Muñoz Rico, dictando un documento el licenciado Gómez de Santillán; en un lado opuesto, en calidad de oidor, el corregidor de su majestad en Tlaxcala, don Luis de Moscoso; de izquierda a derecha, alineados con sus varas de mando: Lucas García, señor de Tepeticpac; Juan de Tejada, Ocotelulco; Alfonso Gómez, Quiahuixtlán; y Blas de Osorio, señor de Tizatlán.

#### IMAGEN 40

También en el mural está representada la salida de las cuatrocientas familias tlaxcaltecas del templo de las Nieves. Los abanderados son el representante del virrey, don Luis de Velasco, don Agustín de Hinojosa y Villavicencio. Los pares de jinetes a los lados llevan las banderas de los señoríos de Tlaxcala simbolizando los cuatro puntos cardinales y las cuatro regiones del mundo prehispánico. Los colores representan a su deidad tutelar Camaxtli.

#### IMAGEN 41

En la parte derecha, de manera ascendente en la columna, se aprecian varios personajes y fechas de trascendencia histórica. El joven que está de cuclillas sostiene en sus manos la cédula real emitida por Felipe II en Barcelona, el 10 de mayo de 1585, en la que nombra a la ciudad de Tlaxcala como insigne y leal.

Pedro Barba Torres y Paredes, gobernador indio que lleva los colores de Tlaxcala en su vestimenta, muestra una cédula con la fecha 11 de febrero de 1532, que otorga a los señores de Tlaxcala el título de primos del rey para el uso de beneficio. A un costado del gobernador se ve a un sacerdote con el documento de la bula pontificia del papa Clemente VII quien, en 1525, confiere al templo de Tlaxcala calidad catedralicia. En la esquina posterior, Hernán Cortés porta en sus manos la Carta inédita de Carlos V, fechada el 15 de

octubre de 1524, con la cual Cortés reporta al emperador que Tlaxcala no ha sido dividida y no ha creado encomiendas en su territorio.

A la derecha de Pedro Barba Torres y Paredes está el secretario de don Diego Maxicatzin con la cédula donde se estipula, el 13 de marzo de 1535, que el emperador establece no enajenar ni fragmentar a Tlaxcala. Y en su parte superior inmediata, Diego Maxicatzin y el documento en el cual se cede el escudo de armas a Tlaxcala, el 22 de abril de 1535. Axotécatl es el joven que sostiene en sus manos la imagen de la virgen, obsequio de Cortés después de salvarle la vida dos veces en la conquista de Tenochtitlán-Tlatelolco. En la parte superior el cabezal del Lienzo de Tlaxcala, testimonio de los hechos de armas de la conquista compartida.

#### IMAGEN 42

En el siguiente cuadro ascendente, disposición de izquierda a derecha: doña Luisa Xicohtécatl Telcuelhuatzin acaricia al hijo que tuvo con su esposo, el capitán don Pedro de Alvarado, conquistador de Chiapas y Guatemala. Los que están a su lado son los escribanos de los hechos insignes para el pueblo de Tlaxcala: Nicolás Faustino Mazichcatzin, quien redactó la Interpretación del *Lienzo de Tlaxcala*; Francisco Soria, poeta y dramaturgo; Manuel de Santos Zalazar, Calendarios indígenas; don Juan Ventura y Zapata y Mendoza *Historia de Tlaxcala y Relaciones Geográficas del siglo XVI de la provincia de Tlaxcala* y Tadeo de Niza, *Historia del señorío de Tlaxcallan*.

#### IMAGEN 43

Ahora, en la vertical del costado izquierdo, se ilustran los personajes religiosos más relevantes hasta ese momento. En la base se encuentra fray Julián Garcés sosteniendo a un indio y portando la carta en defensa de los indígenas, enviada al papa Pablo III, protestando

por los malos tratos que se les daba. El documento permitió al papa enviar la bula *Sublimes Deus*, en 1537, en la que confiere derechos humanos y religiosos al indio.

Sobre ese primer plano, junto a la asamblea, se encuentran fray Alonso de Escalona y dos niños; uno lleva una lámina del Lienzo de Tlaxcala. Este sacerdote fundó la primera escuela con 600 niños indígenas. A su costado derecho, Motolinía sostiene su libro *Historia de los indios de la Nueva España y memoriales*. A su izquierdo, los tres niños mártires, Juan, Cristóbal y Antonio, beatificados por Juan Pablo II, de los que incluimos las citas textuales.

Sigue fray Diego de Valadés, con su *Retórica cristiana*; éste fue el primer libro novohispano editado en Europa en 1579. Detrás de los niños mártires está Gonzalo Tecpanécatl, entregando las cenizas del dios Camaxtli. Junto a la cruz arbórea, fray Martín de Valencia, general de los doce franciscanos, quien introdujo los textiles en telar de lanzadera. Con él vemos a Tlapaxilotzin, madre de Cristóbal y mujer sacrificada por su esposo.

#### IMAGEN 44

En la parte superior un arquitecto franciscano supervisa la edificación de los templos mientras construye el muro al hilo. Sobre este recuadro, de izquierda a derecha están ilustrados: Martín de Sarmiento de Hojarasca, él es quien da el primer testimonio de la aparición de la Virgen de Ocotlán; don Juan Merlo de la Fuente y Xicohtécatl, obispo de Honduras; fray Francisco de las Navas, transcriptor del calendario náhuatlaxcalteca; Manuel de Lozaiga y Maxixcatzin, autor de *Historia de la milagrosísima imagen de nuestra señora de Ocotlán*; don Miguel Joseph Ortega, poeta y literato, autor de la historia de Nayarit, Sonora, Sinaloa y las Californias; y, sor María del Costado de Cristo, escritora y poeta.

#### IMAGEN 44

De ambas columnas laterales sobresalen los edificios civiles construidos en el siglo XVI, conocido como el siglo de oro de Tlaxcala.



IMAGEN 1



IMAGEN 2



IMAGEN 3



IMAGEN 4



IMAGEN 5



IMAGEN 6



IMAGEN 7

IMAGEN 8



IMAGEN 9



IMAGEN 10



IMAGEN 11



IMAGEN 12 y 13



IMAGEN 14



IMAGEN 15



IMAGEN 16





IMAGEN 17



IMAGEN 18-23



IMAGEN 24



IMAGEN 25-29



IMAGEN 30



IMAGEN 31



IMAGEN 32



IMAGEN 33



IMAGEN 34



IMAGEN 35



IMAGEN 36



IMAGEN 37

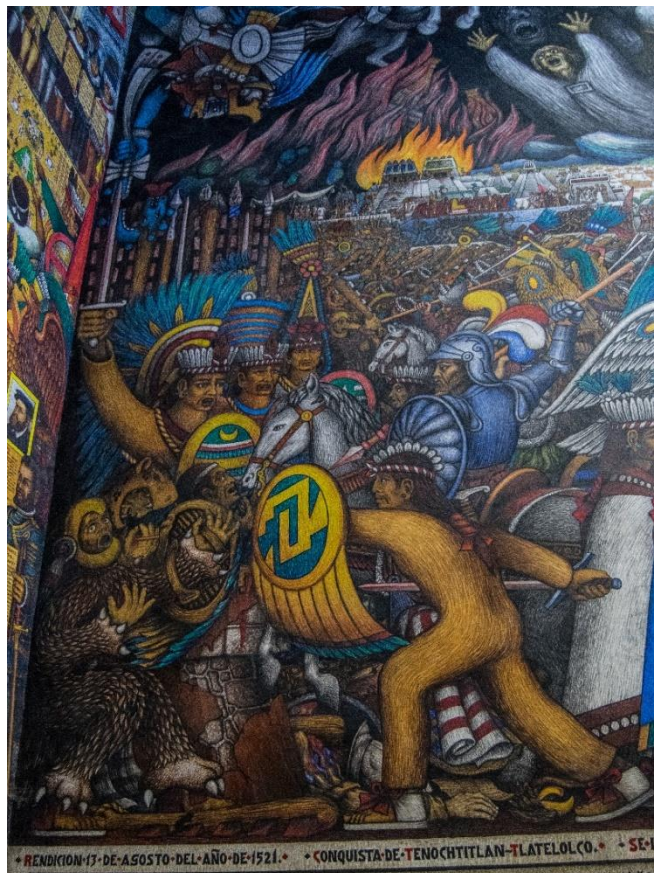


IMAGEN 38



IMAGEN 39



IMAGEN 40



IMAGEN 41



IMAGEN 42

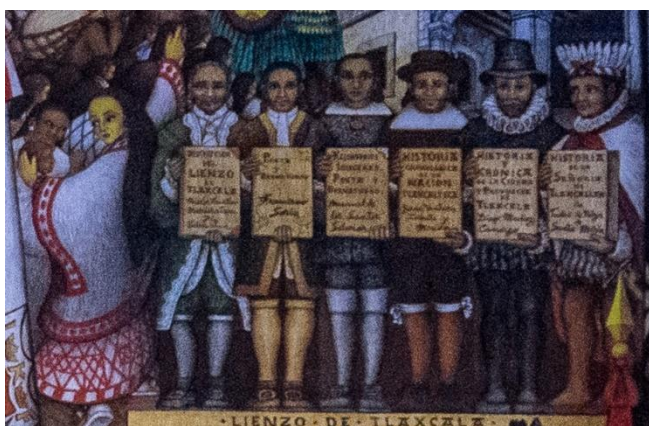
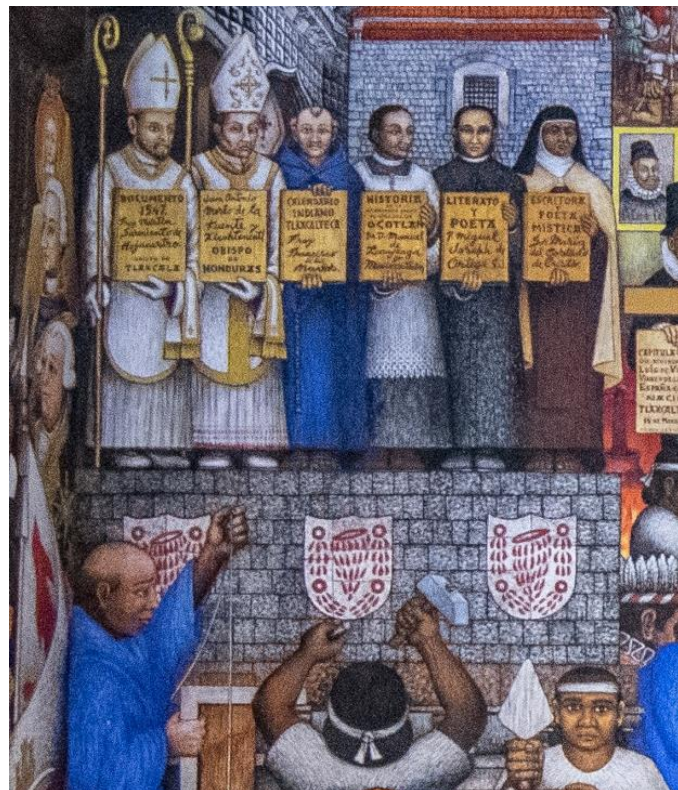




IMAGEN 43



IMAGEN 44



## Conclusiones

En este trabajo se buscó entender la obra del maestro Desiderio Hernández Xochitiotzin de una forma diferente a las ya existentes; pero, a pesar de buscar minuciosamente todos los detalles que la conforman, no creo haber conseguido encontrar todos los secretos ocultos, lo que en realidad abre una oportunidad para seguir investigando.



Es por eso que no se trabajó con el último mural, *Siglos XVIII y XIX*, puesto que contiene un aglomerado de personajes que son más populares. Además, la manera en la que se

encuentran (la mayoría con un documento) se acerca a un retrato, y no tanto a una narración; esto no descarta que dicha narración exista, pero ya correspondería a otra clase de estudio o investigación que, por la extensión y temática, ya no entran aquí.

Ahora bien, es verdad que los murales tienen su propio móvil particular, el de exaltar la raíz de un hombre tlaxcalteca, quien ha heredado de su familia, y de la conciencia de su pueblo, el orgullo de serlo. Mas, como muchas obras de la literatura, las pinturas alcanzan niveles inesperados de interpretación y aceptación.

Este trabajo me hizo ver que no importa que sólo veamos la representación de una fiesta en particular, un lugar específico, una deidad patrona (las fiestas rituales al dios Camaxtli, o las Fiestas de Xochiquetzalli); lo que debe sobresalir es el acto, la existencia, la

referencia. Nosotros, los que hemos llegado a tener la oportunidad de estudiar estos temas, debemos sugerir e incitar a otras personas a que volteen a nuestro pasado en común, a que se pregunten si en otros lugares, en la misma época, se realizaban estos actos, a quiénes estaban dedicados y por qué.

Estas herramientas (es decir, las ilustraciones-los murales) deben ser usadas para el propósito que fueron hechas. Darles el lugar que merecen, caer en cuenta que para eso están, para ser un apoyo, y no mantener la creencia de que sólo con las letras impresas se logrará algo que no se ha alcanzado desde sus primeros intentos en la evangelización.

Por eso se me hizo importante estructurar la tesis tal y como está. En primer lugar, hablar sobre el muralismo, explicar bien sus intenciones y su desarrollo; después, cómo se puede estudiar y analizar la imagen a partir de las letras y sus recursos.

Con estas bases se entiende que las letras mexicanas siempre han estado acompañadas de imágenes, lo que ha generado que exista un desplazamiento de un punto a otro entre la iconicidad. Si bien, se puede contra argumentar que, al ser una interpretación del artista, ésta pierde su referencialidad fidedigna al mostrar sólo partes de la historia, dejando así de ser una muestra real de las fuentes; para esto sólo basta observar la cantidad de gente que se reúne a contemplar estas muestras de arte.

Regresando las preguntas planteadas en mi introducción: ¿es posible, con la información que la mayoría de los mexicanos tenemos, decodificar una imagen que habla de nuestra historia?, y ¿acaso la historia de los pueblos mesoamericanos (como ejemplo la tlaxcalteca) puede ser contada actualmente por escenas selectas o por personajes relevantes?, debo contestar en ambas que, a pesar de los esfuerzos de los muralistas en llegar a la iconicidad, no del todo; de ahí que sea necesario un trabajo de análisis como éste.

Además, al no existir retratos de los personajes, éstos no tienen una base en común como la de Benito Juárez o Porfirio Díaz. Aunque, se podría llegar a un acuerdo a la hora de representar ciertos protagonistas para ir estableciendo íconos; tal y como ocurrió con la imagen de Jesús, porque, al final, siempre hay rasgos que deben aparecer, en el caso de los tlaxcaltecas el color blanco y rojo.

Otra observación que puedo usar para argumentar que no es posible aún contar pasajes selectos de la historia prehispánica, es que a partir de una imagen siempre surgirán dudas respecto a cómo era antiguamente. Por ejemplo (a partir de la experiencia que tuve por una ponencia que realicé sobre el mismo tema), y nuevamente tomando al mercado de Ocotelulco, al narrar cómo era estar en ese lugar y lo que se podía encontrar, se debe mencionar que la sal, entre otras mercancías, se había embargado y que tenía que suplirse por otro producto.

Los oyentes más cautivados se preguntarán porqué había productos impedidos en Tlaxcala, a lo que contesto que fue debido a que los mexicas lo implementaron como método de sumisión; lo que nuevamente dio pie a interrogantes acerca de las intenciones mexicas, y así sucesivamente. El maestro Desiderio Hernández Xochitiotzin pasó por algo similar cuando intentó explicar la importancia de los tlaxcaltecas en la construcción de la identidad mexicana con la salida de las cuatrocientas familias.

El encadenamiento de hechos históricos nos lleva, en este caso, al origen del pueblo tlaxcalteca. De ahí que se tenga que hacer un conjunto de murales y, en mi situación particular, toda una investigación acerca de éstos. La historia aún tiene mucho que contarnos, y si los investigadores somos atentos encontraremos diversas formas de narrarla, haciéndola así más atractiva para todos aquellos que necesitan conocerla e incluso más perdurable en la memoria.

## **Bibliografía directa**

Arroyo Obregón, Ivonne, *Interpretación Histórica e Iconográfica de Tlaxcala en el mural de Desiderio Hernández Xochitiotzin*, Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela de Artes Plásticas, CDMX, 1998.

León-Portilla, Miguel, *Visión de los vencidos, Relaciones indígenas de la Conquista*. Introducción, selección y notas Miguel León-Portilla, Universidad Autónoma de México, México, 2013.

Muñoz Camargo Diego, *Historia de Tlaxcala, publicada y anotada por Alfredo Chavero*, Oficina Tip. De la Secretaría de Fomento, México, 1892.

Sánchez Mastranzo, Nazario A., *Los Códices de Tlaxcala*, Centro INAH-Tlaxcala

## **Bibliografía referencial**

Agudelo, Pedro Antonio, “Los ojos de la palabra. La construcción del concepto de ecfrasis, de la retórica antigua a la crítica literaria”, en *Lingüística y Literatura*, N° 60, pág. 75-92, Universidad Eafit, 2011.

Alberdi Soto, Begoña, “Escribir la imagen: la literatura a través de la écfrasis, *Literatura y Lingüística*”, N° 33, pág. 17-37, Universidad Católica Silva Henríquez, Santiago, Chile, 2016.

Alvarado, Maite y Yeannoteguy, Alicia, *La escritura y sus formas discursivas*, Buenos Aires, Eudeba, 1999.

Álvarez Portugal, Tania Vanessa, “Bildwissenschaft. Una disciplina en construcción”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, N° 105, vol. XXXVI, México, 2014.

Armendáriz Sánchez, Saúl, “Los códices y la biblioteca prehispánica y su influencia en las bibliotecas conventuales en México”, *Biblioteca Universitaria*, N° 2, vol. 12, pág. 83-103, Universidad Nacional Autónoma de México, México, julio-diciembre, 2009.

Artigas Albarelli, Irene María, “Ecfrasis y naturaleza muerta: los ‘Botines con lazos’ de van Gogh y Olga Orozco” en *Littérature et imagen*, N° 2, 2006.

Bonifaz Nuño, Rubén., “Lectura iconográfica”, en *Aproximaciones. Lecturas del texto* (editora Esther Cohen), México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.

Brotherston, Gordon y Gallegos, Ana, “El lienzo de Tlaxcala y el Manuscrito de Glasgow (Hunter 242)”, pág. 117-140.

Carrasco, Pedro, “La transformación de la cultura indígena durante la colonia”, en *Transformación de la cultura Indígena*, pág. 175-203, State University of New York at Stony Brook.

Chinchilla Pawling, Perla, “Las ‘formas discursivas’. Una propuesta metodológica. Historia y Grafía”, N°. 43, pág. 15-40, Universidad Iberoamericana, Ciudad de México, México, julio-diciembre, 2014.

Collin Harguindeguy, Laura., “Mito e historia en el muralismo mexicano”, en *Scripta Ethnologica*, CONICET., N° 025, volumen XXV., pág. 25-47, Buenos Aires, Argentina.

Cortés, Hernán., *Cartas de relación*, nota preliminar de Manuel Alcalá, Academia Mexicana de la Lengua, Decimosexta edición, pág. 40-41, Porrúa S.A., México, 1991.

De Acosta, José., *Historia natural y moral de las Indias*, Libro IV, Capítulo XXIII, pág.154-155.

Duran, Diego, *Tratado 3º*, Tomo II, Lámina 6º, pág. 17, Visto en: [http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080012496\\_C/1080012498\\_T2/1080012498\\_57.pdf](http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080012496_C/1080012498_T2/1080012498_57.pdf)

Henríquez Ureña, Pedro, *Historia de la cultura en la América Hispánica*, pág. 7-50, Fondo de Cultura Económica, México, 1973.

León-Portilla, Miguel, *Los franciscanos vistos por el hombre náhuatl. Testimonios indígenas del siglo XVI*. pág. 261- 339.

Luz Patricia Sánchez Forero en “Procedimiento para pintar un mural al fresco”, Grupo de Investigación Ambiente, Hábitat y Sostenibilidad. Facultad de Arquitectura e Ingeniería.

Mandel, Claudia. "Muralismo Mexicano: arte público, identidad, memoria colectiva" en *Revista Artes Visuales*, pág. 37-54, 2007.

Marinkovich, Juana, “El análisis del discurso y la intertextualidad”, en *Homenaje al profesor Ambrosio Rabanales*, BFUCH XXXVII, pág. 729-742, Universidad Católica de Valparaíso, 1998-1999.

Martínez Carmona, Gabriel, “La historia dentro de la historia. Tlaxcala y la nación mexicana”, en *Estudios interdisciplinarios y espacios históricos*, El Colegio de México.

Martínez, José Luis, “Las Crónicas de la Conquista de México” (Un resumen), HMex, XXXVIII, pág. 4, Academia Mexicana de la Lengua, 1989.

Montoya Juárez, Jesús, *Realismo del simulacro: imagen, medios y tecnología en la narrativa del Río de la Plata*, Universidad de Granada, 2008.

*Muralismo Mexicano 1920-1940, Catálogo Razonado II*, Ida Rodríguez Prampolini Coordinadora, pág. 385-391, Tezontle, México: FCE, Universidad Veracruzana, UNAM, INBA, 2012.

*Panorama de Textos Novohispanos, Una Antología*, selección, estudio introductorio y notas de María Dolores Bravo Arriaga, pág. 77-102, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2016.

Peña, Margarita, *Prodigios Novohispanos, Ensayos sobre literatura de la Colonia*, pág. 13-33, Textos de Difusión Cultural, UNAM, Serie Estudio, Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, México, 2005.

Pimentel, Luz Aurora., “Ecfrafrasis y lecturas iconotextuales”, Facultad de Filosofía y Letras., Universidad Nacional Autónoma de México.

*Reforma Siglo XXI*, Año 21, N° 78, Contraportada. Revista trimestral, editada y publicada por la Universidad Autónoma de Nuevo León, a través de la Escuela Preparatoria № 3. Fecha de publicación: 30 de junio de 2014.

Sánchez Gómez, Laura, “Poéticas Digitales: el texto como imagen de una obra cinética”, en *Humanidades Digitales: desafíos, logros y perspectivas de futuro*. pág. 423-434, Janus, Anexo 1, 2014.

Taberero Sala, R., E. Consejo Pano, V. Calvo Valios, “LIJ ilustrada: dificultades en la traducción de los conceptos que la definen”, G. Bazzocchi, P. Capanaga, R. Tonin (eds.), *Perspectivas multifacéticas en el universo de la literatura infantil y juvenil, mediAzioni* 17, 2015.

Vallejo Novoa, Leopoldo Arturo, *El cine como sueño: La ecfrafrasis cinematográfica en la narrativa mexicana (1896-1929)*, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2008

Vallejo Novoa, Leopoldo Arturo, *El cine como sueño: La ecfrafrasis cinematográfica en la narrativa mexicana (1896-1929)*, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, México, 2008.

Xochitiotzin Ortega, Citlalli H., *Historia de un Pueblo: Tlaxcala. Pintada por Desiderio Hernández Xochitiotzin en los murales del Palacio de Gobierno de Tlaxcala y narrada por su hija Citlalli.*, Gobierno del Estado de Tlaxcala, México, 1994.

### **Bibliografía general**

Álvarez-Cienfuegos, Fidalgo Juan, *La cuestión del indio: Bartolomé de las Casas frente a Ginés Sepúlveda, la polémica de Valladolid de 1550*, Universidad Nacional Autónoma de México, Universidad Autónoma de San Luis Potosí, 2010.

Carro Muñoz Delfino, *El estigma de los tlaxcaltecas*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Gobierno del Estado de Tlaxcala, Instituto Tlaxcalteca de la Cultura, 2012.

*Estudios Mesoamericanos, Revista del Programa de Posgrado en Estudios Mesoamericanos*, nueva época, N° 8, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Investigaciones Filológicas, México, enero-junio, 2010.

Landa, Diego de, *Relación de las cosas de Yucatán*, Introducción Ángel Ma. Garibay K., Editorial Porrúa, 1986.

León-Portilla Miguel, *Trece Poetas del Mundo Azteca*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, México, 1978.

León-Portilla, Miguel, *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares*, FCE, 22ª. Reimpresión, México, 2012.

López Austin, Alfredo, *Cosmovisión y Pensamiento Indígena*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Sociales, Conceptos y Fenómenos Fundamentales de Nuestro Tiempo, 2012.

López Austin, Alfredo, *El conejo en la cara de la luna*, Ediciones Era / Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 2012

Moreno Bonett Margarita, *Nacionalismo Novohispano*, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2000.

Partida T. Armando, *Representaciones Etnodramáticas Novohispanas-Mexicanas*, Estudios Culturales, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.

*Revista de Literaturas Populares*, Año IX, N° 2, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, México, Julio-Diciembre de 2009.

### **Cibergrafía**

Camacho, Víctor [Los Desvelados] (2008, agosto 16). Victor Camacho 18 Tlaxcala historia Tlahuicole [Archivo de video] Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=Hn9-EzNEa8c>

Adriana, [zadriamcr] (2011, enero 30). Desiderio Hernández Xochitiotzin [Archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=SOWAgQd6JF4>

Gerardo Hernández, Amador [TVHIDALGO VOZ E IMAGEN] (2014, mayo 4). Murales de Tlaxcala [Archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=CcVWV4X-B8w>