MIRADAS COMPARADAS

EN LOS VIRREINATOS DE AMÉRICA

Ilona Katzew introducción

William B. Taylor

ensayos

Luisa Elena Alcalá

Thomas B. F. Cummins

Carolyn Dean

Mónica Domínguez Torres

Eduardo de Jesús Douglas

Ilona Katzew

Cecelia F. Klein

Diana Magaloni Kerpel

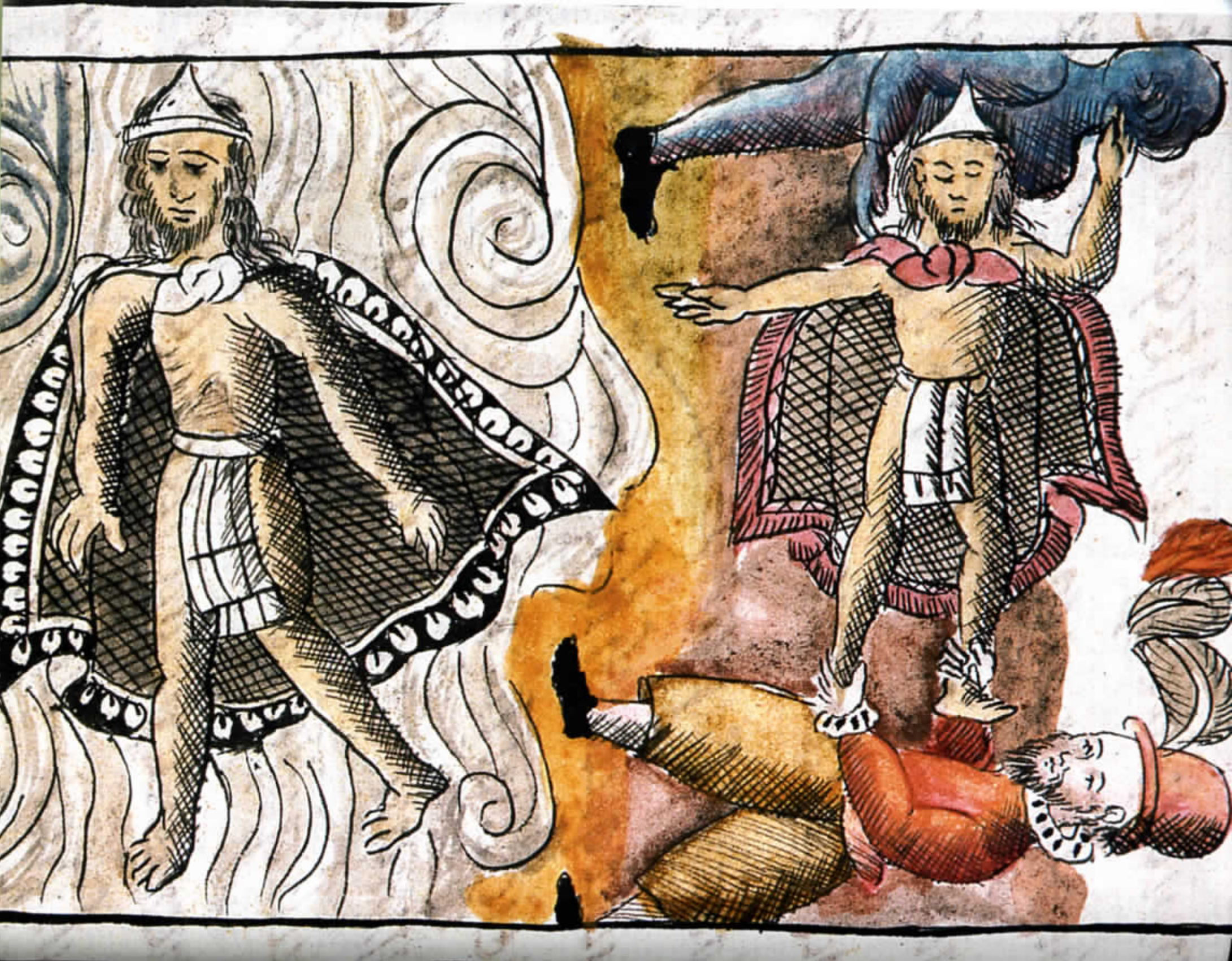
Ramón Mujica Pinilla

Kevin Terraciano

Luis Eduardo Wuffarden

INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA

LOS ANGELES COUNTY MUSEUM OF ART



MEMORIAS CONTRAPUESTAS DE LA CONQUISTA DE MÉXICO

KEVIN TERRACIANO

El dramático encuentro entre el emperador mexica Moctezuma y el conquistador español Hernán Cortés en 1519 propició que generaciones de artistas y escritores a ambos lados del Atlántico evocaran el choque de las dos culturas que culminó con la caída de México-Tenochtitlan. Ningún otro evento en la historia temprana de América cautivó el imaginario colectivo de tantos grupos diversos de personas, llevando a los artistas y escritores a imaginar e inscribir este momento fundamental de la historia del Nuevo Mundo. Las imágenes y los textos que crearon revelan una variedad de perspectivas, a menudo encontradas, sobre los mismos acontecimientos, y representan diferentes recuerdos y visiones del pasado. Este ensayo examina las implicaciones de esas diferencias al centrarse en una selección de obras producidas durante los dos siglos que siguieron a la fundación de la Nueva España en 1521.

PERSPECTIVAS INDÍGENAS

En Mesoamérica el arte de la escritura y de la pintura estaban entrelazados. Los hablantes del náhuatl, el mixteco, el zapoteco, el maya, así como de otras lenguas, practicaban complejos sistemas de inscripciones pictográficas en cerámica, piedra, papel amate, tela y piel de venado. Mediante el empleo de convenciones pictóricas tradicionales, y más adelante, incorporando nuevos estilos y formas en sus obras sobre papel y lienzo, los escribanos continuaron recurriendo a las imágenes para documentar el pasado tras la llegada de los europeos.[1]

Desde mediados del siglo XVI, los nahuas y otros grupos en México adoptaron un nuevo sistema de inscripción para complementar el suyo, y comenzaron a escribir sus lenguas valiéndose del alfabeto romano. Esta convergencia de formas pictográficas y de escritura mesoamericanas y europeas dio lugar a una gran cantidad de textos e imágenes que distinguen a esta región del resto de América.

Los relatos indígenas sobre la conquista de México tienden a representar el punto de vista de un solo *altépetl* nahua, o estado local, una comunidad extendida dirigida por su élite hereditaria.[2] Tenochtitlan y Tlatelolco, dos altépetls que ocupaban una isla en la cuenca lacustre del valle de México, fueron quienes más padecieron la invasión encabezada por los españoles. Algunos textos que aún subsisten manifiestan cómo los autores y pintores mexicas en la isla documentaron sus memorias tan sólo dos décadas después de la guerra. Muchos recuerdan cómo recibieron diplomáticamente a los españoles, ofreciéndoles regalos y tratándolos con gran reverencia. Algunos textos alfabéticos escritos en náhuatl revelan que los llamaban *téotl*, un término que denota lo sagrado y venerable. Por ejemplo, el Libro XII y último del *Códice Florentino* (1555–1579) representa el encuentro de Moctezuma, el *tlatoani* (gobernante hereditario) de México-Tenochtitlan, y Cortés, mediado por una mujer que los nahuas llamaban Malintzin, mejor conocida hoy como Malinche (fig. 39). Las virgulas fluyen de las bocas de los hablantes, una convención mesoamericana empleada para representar el habla.

El *Códice Florentino* se trata de una colaboración fascinante, una enciclopedia de la cultura y de la historia nahuas producida por un grupo selecto de nobles nahuas que trabajaron durante varios años bajo la supervisión del fraile franciscano Bernardino de Sahagún (1500?–1590).[3] Muchos de esos hombres provenían del altépetl de Tlatelolco. La compilación está organizada en columnas paralelas de texto en náhuatl y en español. Los informantes nahuas escribían en su propia lengua y añadían imágenes. Es probable que Sahagún fuera el responsable de traducir el náhuatl al castellano.[4] El Libro XII, que se centra en la conquista, está dividido en 41 capítulos, e incluye 158 ilustraciones. A diferencia del género nahua tradicional de los anales, que registra eventos notables de acuerdo al año en que sucedieron en el antiguo calendario mesoamericano, el Libro XII no sitúa la narración de la conquista dentro de un marco histórico-temporal más amplio que abarcara la época prehispánica, de no ser por la mención de varios augurios unos cuantos años antes de la llegada de los españoles. Sahagún debe haber sido quien estableciera el formato del Libro XII dada su similitud con las crónicas europeas en cuanto a su organización y estilo; sin embargo, el mismo fraile afirmó no haber alterado el texto náhuatl o las imágenes.[5] El texto alfabético del libro se concluyó alrededor de 1555 y las ilustraciones se añadieron en un momento posterior. El manuscrito completo se concluyó de manera algo apresurada alrededor de 1579 con el propósito de ser enviado a Madrid; terminó en Italia, donde aparece mencionado en el siglo XVIII en un catálogo de la Biblioteca Medici Laurenziana, en Florencia, encuadernado en tres tomos.[6]

Los recuentos nahuas generados en la isla documentan la violencia y la destrucción propiciados por la guerra. La mayoría relata una masacre que tuvo lugar en el centro ceremonial de Tenochtitlan, cuando los españoles súbitamente acometieron un ataque durante

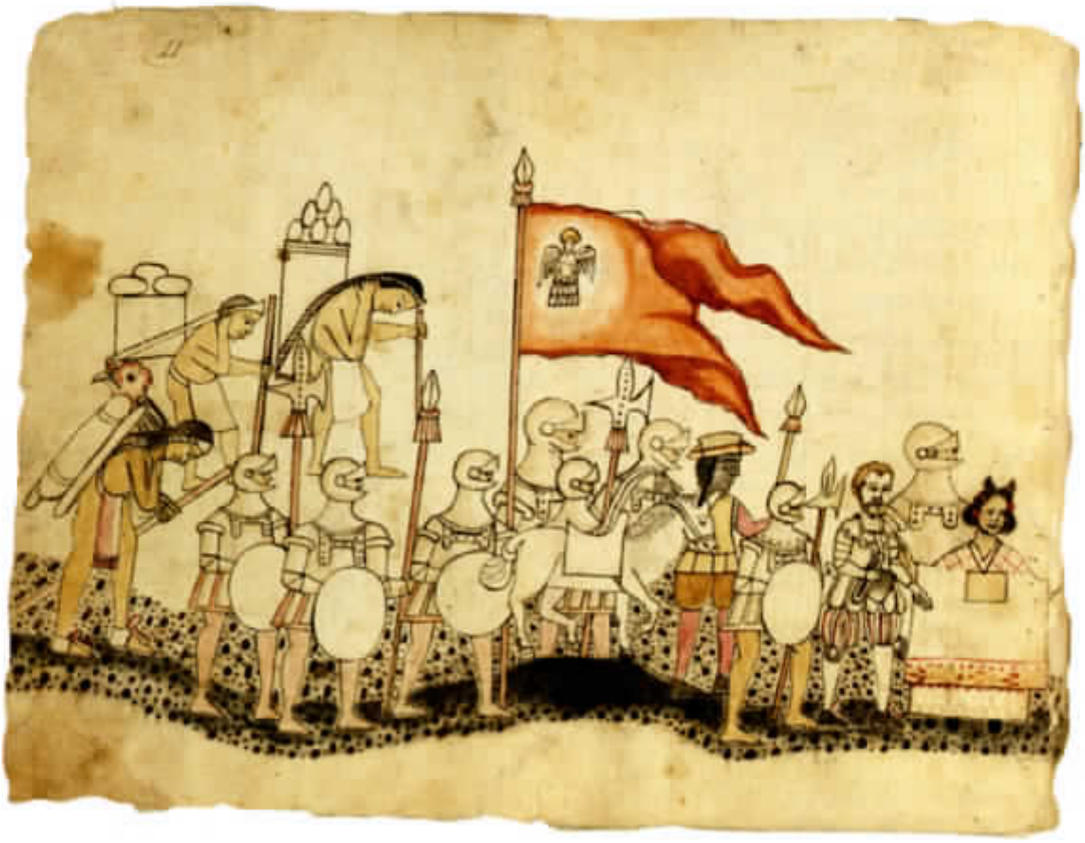
39 "El encuentro de Moctezuma y Cortés", en Bernardino de Sahagún, *Códice Florentino*, Libro XII (México, 1555-1579). 30.5 x 20.5 cm. Biblioteca Medicea Laurenziana, Florencia.

40 "Los templos gemelos en Tenochtitlan", *Códice Aubin* (México, ca. 1576-1608). 15 x 11 cm. The Trustees of the British Museum, Londres, Departamento de Etnografía.

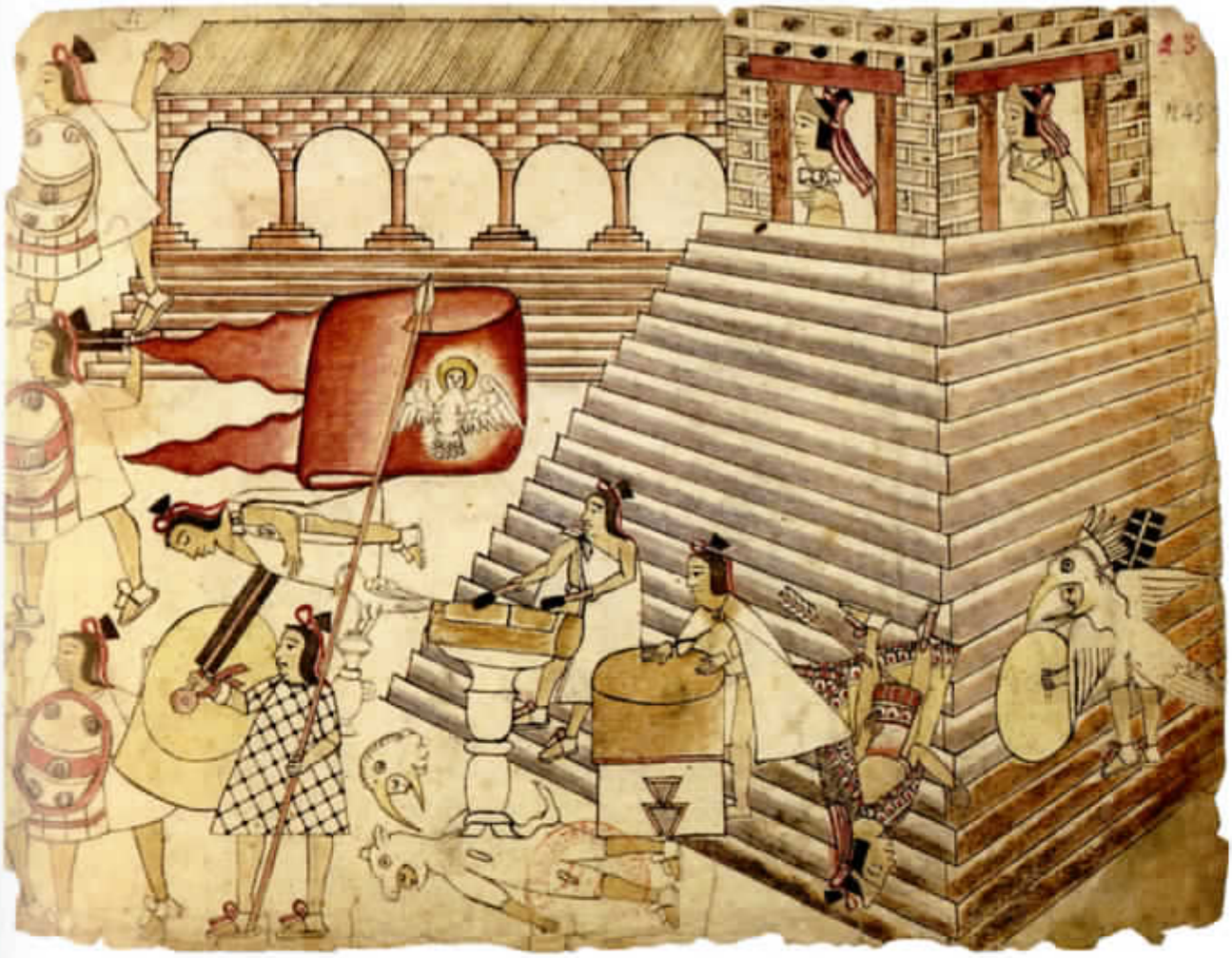
la fiesta de Tóxcatl, en la que hombres y mujeres se reunían para honrar a la principal deidad mexica, Huitzilopochtli.[7] El *Códice Florentino*, el *Códice Azcatitlán* (finales del siglo XVI), el Códice *Aubin* (comenzado *ca.* 1562), los *Anales de Tlatelolco* (*ca.* 1545) y la *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de Tierra Firme*, de Diego Durán (concluido en 1581), entre otros textos, hacen referencia a este importante evento.[8] El *Códice Aubin* documenta eventos memorables por año de acuerdo al sistema de anales de la tradición nahua, pero combina imágenes con texto alfabético, incluyendo algunas ilustraciones a página completa, y adopta la forma de un libro europeo. Es un producto colonial híbrido, comenzado aparentemente en 1562.[9] Las inscripciones mesoamericanas servían como apoyos mnemotécnicos para guiar una narración y propiciar una vívida tradición oral. El *Códice Aubin* ilustra la masacre con una simple imagen mnemotécnica: un español armado aparece en la plaza del Templo Mayor, en tanto que un hombre mexica toca un tambor vertical (*huéhuetl*) y otro habla o canta (fig. 40). Tres figuras esbozadas de perfil representan un evento que involucró a cientos de personas. Esta escena habría servido como clave a un narrador nahua para evocar lo que aconteció después. La yuxtaposición de hombres armados y no armados remite al encuentro de Cortés y Moctezuma en el *Códice Florentino*, donde los mexicas aparecen en una posición de relativa vulnerabilidad junto a sus huéspedes armados. Los discos que enmarcan la plaza en el *Códice Aubin* son un motivo que solía decorar las fachadas de los palacios señoriales, como también puede apreciarse en la imagen del encuentro de Moctezuma y Cortés del *Códice Florentino*.[10] La masacre de Tóxcatl tuvo lugar ante los templos-palacio de las deidades Huitzilopochtli (el dios principal de los mexicas, asociado con la guerra y con el sol) y Tláloc (el dios mesoamericano de la lluvia), en el centro ceremonial donde fueron asesinados muchos señores nahuas que participaban en la ceremonia. La página opuesta del *Códice Aubin* ilustra una nave española y el cuerpo amortajado de Moctezuma, identificado por el *xiuhuitzolli*, o tocado real, colocado sobre su cabeza, junto al símbolo del año 1 Caña (1519). El texto alfabético en náhuatl que lo acompaña describe la muerte de Moctezuma y la llegada del "marqués" (el título

de nobleza con el que se conocía a Cortés): "Aquí es cuando los cristianos conquistaron a los mexicas". El texto alfabético registra la masacre de Tóxcatl con detalle, y destaca la idea básica de que las víctimas de la masacre no estaban armadas.[11]

Los artistas anónimos del *Códice Azcatitlan*, que probablemente se desempeñaron en Tlatelolco durante la segunda mitad del siglo XVI, también parecen haberse centrado en el encuentro pacífico con Cortés, seguido de un brote súbito de violencia en la plaza ceremonial. Realizado sobre papel europeo, el manuscrito traza la migración mexica desde Aztlán hasta la fundación de Tenochtitlan y Tlatelolco en 1325; culmina con la conquista española y con imágenes de eventos de los primeros años de la colonia.[12] En su mayor parte, el manuscrito está organizado de acuerdo al sistema de anales nahua, ilustrando sucesos notables y a menudo incorporando referencias a fechas anuales del antiguo calendario mesoamericano. Los españoles aparecen repentinamente en la página 44, con Cortés y Malintzin guiando el camino (fig. 41). Es probable que la página faltante de enfrente presentara a Moctezuma, pues Malintzin aparenta estar lista para traducir y mediar el encuentro, y Cortés parece dispuesto a saludar a otro personaje, ya que desmontó de su caballo y lleva el sombrero en la mano. Un hombre africano, que sostiene las riendas del (pequeño) caballo, es representado de manera prominente. Los españoles, completamente armados, siguen a su dirigente sobre el camino, mientras que los sirvientes nativos cargan varios víveres. Un estandarte español, que porta lo que parece ser una representación del Espíritu Santo, ondea al viento. Los artistas indígenas de esta imagen y de otras obras entre las que se cuentan el Libro XII del *Códice Florentino*, prestaban gran atención a la representación de los estandartes españoles, a menudo ornamentados con insignias reales o religiosas, en parte debido a que, en tiempos prehispánicos, los nahuas tenían sus propios estandartes y banderas que utilizaban para identificar a los guerreros de alto rango y para coordinar los movimientos de las tropas.[13]



41 "Marcha de los españoles a Tenochtitlan", Códice Azcatitlan (valle de México, finales del siglo XVII), 21 × 28 cm. Bibliothèque Nationale de France, París.



Así como falta la página inmediatamente a la derecha de la marcha de los españoles, también falta la ilustración al reverso, la que iría junto a una de las imágenes más asombrosas del códice representando una batalla (fig. 42). La escena es una verdadera mezcla de elementos y sucesos, comenzando con la conjunción de una pirámide escalonada mesoamericana y pórticos europeos. Sin embargo, algo es evidente: las patentes muestras de violencia y muerte confirman que el encuentro pacífico inicial no duró mucho tiempo. Si bien la batalla ha comenzado, curiosamente no hay ningún español a la vista, por lo que es plausible que hayan sido incorporados en la página opuesta faltante, combatiendo contra los tres guerreros en el extremo izquierdo de la composición. Asimismo, cabe notar los dos tamborileros que evocan los recuerdos de la masacre de Tóxcatl,[14] en tanto que un mandatario parece yacer muerto, tras haberse desplomado desde lo alto del templo, en donde otros dos dirigentes permanecen sentados en su sitio de poder, lejos de la contienda. Quizás esta escena resuma varios eventos, incluyendo la masacre de Tóxcatl (simbolizada por los tamborileros, uno de los cuales parece tener las manos amputadas, y los guerreros muertos a sus pies), la muerte de Moctezuma (el gobernante caído al pie de la estructura escalonada), la expulsión de los españoles de la ciudad (lo que viene a explicar su ausencia), y la captura de un pendón español, aquel que los españoles quizá trajeron consigo a la capital cuando llegaron al Nuevo Mundo. Los relatos nahuas de las batallas en el *Códice Florentino* y en los *Anales de Tlatelolco* describen con orgullo cómo los guerreros indígenas capturaron los estandartes españoles durante la guerra.[15] Sin embargo, en la siguiente imagen del

42 "Escena de batalla". Códice Azcatitlan (valle de México, finales del siglo XVII, 21 × 28 cm. Bibliothèque Nationale de France, París.

43 "La masacre de Toxcatl", en Bernardino de Sahagún, *Códice Florentino*, Libro XII (México, 1555-1579), 30.5 × 20.5 cm. Biblioteca Medicea Laurenziana, Florencia.

Códice Azcatitlan, una embarcación europea domina la escena, tal vez haciendo referencia a la manera en que los españoles regresaron a sitiar la isla con bergantines. Finalmente, en el extremo derecho de la imagen, un español intenta arrebatar un estandarte a un guerrero que sostiene una espada europea. Ni la victoria ni la derrota son seguras, pero las imágenes siguientes presentan signos inequívocos de transformación colonial, incluyendo la llegada de funcionarios españoles y frailes, la aparición de una iglesia y la puesta en práctica de sacramentos cristianos (fig. 113), la presencia de caudal y cofres de tesoros, y escenas de castigos corporales. Las últimas páginas del códice presentan una serie de imágenes coloniales y eventos que todavía no han sido cabalmente dilucidados.

Otros recuentos nahuas de la conquista evocan el comienzo de la guerra con imágenes gráficas de violencia. La primera ilustración del primer capítulo del Libro XII del *Códice Florentino* presenta la masacre, aun cuando el evento no se menciona sino hasta el capítulo 20, justo a la mitad del libro, cuando se describe con toda minucia (fig. 43). Este relato evoca la manera en que los españoles armados con espadas de acero descuartizaron a las víctimas. Aunque las imágenes siguen una convención artística más europea al procurar retratar a las personas de forma tridimensional, varias imágenes del *Códice Florentino* también manifiestan un alto grado de estilización, típica de la tradición pictográfica antigua. Resulta interesante notar la diferente escala de las figuras; los españoles se representan de mayor tamaño que sus víctimas indígenas, una manera efectiva de enfatizar su poder y el carácter pérfido y traidor de sus actos. El asalto suscitó un amargo enfrentamiento y caos, y derivó en el exterminio de los gobernantes indígenas. Un artista nahua dibujó a dos españoles arrojando los cuerpos del mandatario de Tenochtitlan, Moctezuma, y del dirigente de Tlatelolco, Itzquauhtzin, a las turbulentas aguas del lago (fig. 44). La llamativa pluma que ondea en el sombrero del español es significativa ya que las plumas simbolizaban el poder en la cultura mesoamericana.[18] La súbita muerte de dos monarcas mexicas señala un dramático cambio de poder.

El Libro XII del *Códice Florentino* también vincula la llegada de los europeos con enfermedades mortales que se desconocían hasta entonces en la región, y describe el brote de una terrible epidemia de viruela tras la muerte de Moctezuma. En una imagen que

44 "Españoles lanzando los cuerpos de los gobernantes de Tenochtitlan y Tlatelolco al lago", en Bernardino de Sahagún, *Códice Florentino*, Libro XII (México, 1555-1579); 20.5 x 20.5 cm. Biblioteca Mediceo Laurenziana, Florencia.

acompaña a una descripción de la epidemia, una mujer se dirige a una persona enferma, mientras otros individuos azotados por la enfermedad yacen sobre petates (fig. 45). Finalmente, la gran mayoría de los recuentos indígenas tempranos no hacen referencias explícitas a los cristianos o a la cristiandad: no ilustran cruces, a Cristo o a la Virgen María, ni aluden a sacerdotes o españoles predicando la fe o bautizando personas, como lo hacen casi todos los relatos hispánicos. La mayoría de los recuentos nahuas procedentes de la isla culminan en alguna nota más sombría; la ciudad está destruida y no se divisa redención cristiana alguna.

Sin embargo, es importante señalar que no todos los recuentos indígenas son semejantes, incluso cuando presentan puntos de vista muy locales. Un parangón de la perspectiva indígena completamente diferente es la que presenta el altépetl nahua de Tlaxcala. Cuando los señores de Tlaxcala decidieron enviar una delegación al rey de España en 1552 para buscar la compensación por los daños causados, comisionaron una pintura para poner de manifiesto su papel como fieles aliados de los españoles. El objetivo de la delegación era "exponer los problemas de Tlaxcala ante el emperador".[17] Es muy probable que la propuesta de los señores de Tlaxcala diera lugar al *Lienzo de Tlaxcala*, una pintura que data del mismo periodo pero que hoy se encuentra extraviada o destruida; las copias del siglo XVIII del documento original muestran la manera en que los artistas indígenas pintaron múltiples escenas en un enorme lienzo para ilustrar la recepción pacífica de Cortés por parte de los tlaxcaltecas, su inmediata aceptación del cristianismo y su conquista de la Nueva España conjuntamente con las fuerzas españolas.[18] Los "problemas" a los que los señores hacían referencia reflejaban el vacío entre las expectativas de los dirigentes y las realidades de la colonia. Diez años más tarde, los señores reclamaron de nuevo en su lengua náhuatl: "Por todas las pruebas con las que hemos servido a nuestro gobernante, el rey, no hemos recibido nada".[19] Así, el lienzo era una elaborada solicitud de pago por los servicios prestados a la corona. En este documento estratégico dirigido a las esferas del poder, los artistas optaron por omitir toda representación de sus propias luchas contra los españoles, cuando sufrieron grandes pérdidas, y antes de que llegasen a un acuerdo de paz con Cortés. Recordaban su pasado de manera selectiva a la luz de sus preocupaciones presentes, un rasgo característico de la "memoria social".[20] En el caso de Tlaxcala, la manera en que la ciudad eligió recordar su papel durante la conquista fue determinante durante el periodo colonial para obtener el favor de las autoridades coloniales.

Un folio hecho a mano del siglo XVI, pintado de ambos lados, representa el mismo punto de vista que el *Lienzo de Tlaxcala* (fig. 46). En el extremo izquierdo, la pintura muestra cómo el tetrarcado dirigente del altépetl de Tlaxcala, encabezados por su gobernante Xicoténcatl, quien viste un tocado rojo con blanco asociado con Tlaxcala, saluda a Cortés y a sus hombres en el camino, representado mediante la convención mesoamericana tradicional de la senda marcada con huellas (y en este caso también las huellas de los cascos de los caballos). Malintzin, vistiendo un huipil y zapatos de estilo europeo, aparece en el camino, gesticulando mientras habla. Desempeña el mismo papel de intérprete en el extremo derecho cuando acompaña a Cortés y a Xicoténcatl, que aparecen sentados en sillas plegables de estilo europeo dentro de una estructura en forma de palacio. Ahí, Cortés aparece de manera frontal, una postura que simboliza alto rango y elevada condición social en las tradiciones pictográficas mesoamericanas, y que ninguna de las otras figuras adopta. Los tlaxcaltecas hicieron arreglos para proporcionar alimento para los españoles y sus caballos, y en el reverso de este folio, el grupo aparece ofreciendo obsequios de oro, jade, telas y otros objetos

45 "Víctimas de epidemia de viruela", en Bernardino de Sahagún, *Códice Florentino*, Libro XII (México, 1555-1579); 30.5 x 20.5 cm. Biblioteca Medicea Laurenziana, Florencia.

46–47 Lienzo de Tlaxcala (México, ca. 1550), pluma y tinta sobre papel hecho a mano (anverso y reverso), 55.5 × 87 cm. Benson Latin American Collection, University of Texas, Austin.

48 "La plaga de viruela", Códice Telleriano-Remensis (México, ca. 1550–1563), 32 x 22 cm, Bibliothèque Nationale de France, París

preciosos en un intento por acordar alianzas matrimoniales con los españoles con el fin de consolidar los lazos entre ambos grupos (fig. 47). Breves inscripciones en náhuatl explican algunas de las imágenes.

Tlaxcala fue uno de varios altêpetl en promover esta versión estratégica del pasado, proyectada para granjearse el alivio y los favores durante el periodo colonial. Por ejemplo, los dirigentes de Xochimilco y de Huejotzingo (dos comunidades del centro de México, al sur y al sureste de la ciudad de México, respectivamente) también escribieron cartas a la corona, valiéndose de los mismos argumentos que había empleado Tlaxcala.[21] Los artistas del lienzo y los autores de las cartas, denominados *tlacuiloque* (pintores/escribanos) por los nahuas en el periodo inmediatamente posterior a la conquista, comprendieron el valor que podían asumir los textos para establecer vindicaciones sobre el pasado, una tradición mesoamericana que muy pronto adaptaron a las convenciones españolas. Durante el periodo colonial, los artistas indígenas también recurrieron al uso de las imágenes para sustentar sus reclamos legales, pues los textos pictóricos se consideraban evidencias admisibles en el sistema jurídico español.[22] Los escritores indígenas siguieron haciendo referencia a la conquista durante el siglo XVII, especialmente bajo la forma de títulos primordiales, documentos que mantenían cierta conexión con los títulos de tierra y los mapas de principios de la época colonial, y que a menudo se produjeron por escribanos indígenas anónimos con el fin de mantener o aumentar los reclamos de tierras en beneficio de una comunidad o grupo en particular; pero estos testimonios dependieron cada vez menos de las imágenes y más del alfabeto romano, es decir, el sistema recientemente introducido que, si bien en un comienzo marginó la antigua forma de escritura, al final terminó por desplazarla.[23] En general, las memorias indígenas de la conquista fueron desapareciendo, a medida que la población sucumbió a varias epidemias, y alcanzó su nadir hacia la década de 1640. Es difícil imaginar cómo la pérdida de más de tres cuartos de la población en un solo siglo afectó la memoria colectiva de las comunidades indígenas, pero que lo hizo resulta innegable. La pérdida catastrófica de la población debió haber contribuido al declive de muchas tradiciones artísticas, incluyendo el complejo proceso de la elaboración de pigmentos y tintas para pintar a la antigua usanza. El impacto de las epidemias en los actos de escritura y de memoria puede ser percibido en algunos manuscritos del siglo XVI, tales como el grupo de anales del *Códice Telleriano-Remensis* (*ca.* 1550–1563), en el que una serie de complejas imágenes sobre sucesos que figuran al comienzo de la obra dan paso a imágenes más abocetadas o breves textos alfabéticos para las décadas de 1550 y 1560, cuando el manuscrito termina de forma abrupta.[24] Varias imágenes tardías del códice, como la que ilustra los bultos con cadáveres, hacen referencia a los efectos devastadores de las epidemias (fig. 48).

La multiplicidad de las memorias representadas por las imágenes e historias indígenas abordadas aquí

desafía la idea de una perspectiva "indígena" común sobre la conquista y refleja la complejidad política y étnica de Mesoamérica antes y después de la llegada de los europeos y africanos. Para las últimas décadas del siglo XVI, algunos escritores mestizos destacados, hombres cuyas madres a menudo estaban vinculadas con la nobleza nativa y cuyos padres por lo general eran españoles, echaron mano de sus conocimientos del idioma español para promover los intereses de las comunidades locales con las que seguían identificándose.

PERSPECTIVAS MESTIZAS

Diego Muñoz Camargo (1529–1599) adoptó y amplió la estrategia de Tlaxcala mediante la creación de una crónica ilustrada que exultaba la alianza tlaxcalteca con el rey, su aceptación inmediata del cristianismo y su papel vital en la conquista de la Nueva España. Hijo de una noble tlaxcalteca y de un conquistador español, Muñoz Camargo contrajo matrimonio con una mujer indígena de alto rango de Tlaxcala. Acompañó a una delegación de tlaxcaltecas a Madrid en 1584, en donde presentó su *Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala* al rey Felipe II (1527–1598), obra escrita en español y concluida ese mismo año.[25] Una gran parte de los 156 dibujos anónimos a tinta en la *Descripción*, elaborados por más de una mano, se basaban claramente en las imágenes del *Lienzo de Tlaxcala*. El evento principal en esta historia es el encuentro de Cortés y los cuatro gobernantes de Tlaxcala, en donde una cruz de gran tamaño sirve como trasfondo del encuentro histórico (fig. 49). Las imágenes subsecuentes retratan los bautizos de los señores tlaxcaltecas y otros signos de cooperación y confederación. A diferencia de las imágenes indígenas de la isla, que no asociaban la guerra directamente con el advenimiento del cristianismo, varias de las imágenes en la *Descripción* representan la conquista como un suceso divino, ordenado por Dios y asistido por Santiago, santo patrón de España, quien se creía había intervenido milagrosamente a favor de los españoles en su lucha contra los moros durante la Reconquista.[26]

Fernando de Alva Ixtlilxóchitl (1568?–1648), de Texcoco, fue otro importante historiador mestizo de la conquista, que afirmó haber traducido las historias pictóricas y los códices a una forma alfabética, valiéndose de una estructura narrativa-histórica europea en español, en vez del género nahua más tradicional de los anales. En su historia sobre la llegada de los españoles y de la conquista, terminada alrededor de 1600, exaltaba los servicios del último gran tlatoani de Texcoco (un importante altépetl al este de la cuenca lacustre de México), quien había sido su bisabuelo y llevaba su mismo nombre.[27] Retrata al antiguo Ixtlilxóchitl como la mano derecha de Cortés, un compañero incansable que reclutó a otros aliados para el sitio de Tenochtitlan y quien organizó el trabajo de reconstrucción de la ciudad. Los españoles fueron capaces de conquistar Tenochtitlan porque Dios lo ordenó y porque Ixtlilxóchitl contribuyó a ello. Según el autor, después de la conquista, su bisabuelo adoptó con entusiasmo el cristianismo, fue el primer señor indígena en ser bautizado, y comenzó de inmediato a divulgar la doctrina entre su gente "como si fuera un apóstol".[28] Para promover los alegatos de Texcoco y de su bisabuelo dentro del nuevo régimen, Ixtlilxóchitl empleó muchos de los mismos argumentos que Tlaxcala y varios otros estados nahuas circunvecinos. Al mismo tiempo, fue especialmente crítico de los tlaxcaltecas, a quienes describía como ladrones que "más aínas venían a robar [a otros indios] que a ayudar" a los españoles.[29]

49 "El encuentro de Cortés y los señores de Tlaxcala", en Diego Muñoz Camargo, *Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala* (México, 1581-1584). 29 × 21 cm. Special Collections Department, Glasgow University Library, Escocia.

50 "La crueldad española", en Bartolomé de las Casas, *Narratio regionum indicarum per hispanos quosdam deuastatorum verissima* (Frankfurt, 1598). 10.2 x 13.5 cm. The John Carter Brown Library, Brown University, Providence, Rhode Island.

Ixtlilxóchitl escribió a favor de una facción de la nobleza de Texcoco que se alió con los conquistadores (otra facción marchó a Tenochtitlan a defender la ciudad en contra de los españoles). Aunque tres de sus cuatro abuelos eran españoles, Ixtlixóchitl se identificaba a sí mismo con la nobleza indígena que intentaba recuperar "lo que era suyo y de sus antepasados", aludiendo a los antiguos señores para hacer reclamos en el presente.[30] Estos ilustres ancestros incluían a Nezahualpilli y Nezahualcóyotl, representados en el *Códice Ixtlilxóchitl*, una colección de imágenes que pertenecían y se atribuyen a Alva Ixtlilxóchitl (figs. 89 y 90).

En resumen, a finales del siglo XVI, algunos escritores y artistas mestizos proveyeron una imagen positiva de la élite dirigente indígena que había declarado su alianza con el rey y adoptado el cristianismo. Junto con los españoles, conquistaron a otros grupos de indios gentiles. Desde su punto de vista, debido a que nunca fueron conquistados, no debían pagar tributos y no merecían ser tratados como indios comunes. Dado que sus ancestros habían participado en la construcción de la Nueva España, esperaban ser retribuidos con la misma clase de beneficios que los conquistadores españoles y sus herederos. Los autores imitaron las estrategias y géneros literarios españoles para ganarse el favor real, recurriendo a los tribunales de justicia, escribiendo historias y apelando directamente al rey. Expresaron sus demandas hacia finales del siglo XVI y comienzos del siglo XVII, una época en que la nobleza indígena y el resto de la población nativa experimentaba su mayor declive, y cuando sus versiones del pasado corrían el riesgo de volverse cada vez más inconsecuentes.

VERSIONES ESPAÑOLAS Y CRIOLLAS

En contraste con los artistas y escritores indígenas y mestizos, quienes elaboraron varias imágenes de la conquista a lo largo del siglo XVI, los artistas españoles optaron por no abordar el tema durante este periodo. Si bien existen algunos retratos de Cortés, apenas subsisten imágenes españolas o criollas del siglo XVI que se refieran directamente a la conquista. Las razones de esta reticencia artística no han sido bien examinadas. Los artistas no ignoraron otras batallas decisivas del siglo, como la Batalla de Lepanto (1571), una contienda naval entre las fuerzas aliadas cristianas y los turcos otomanos en el Golfo de Patrás. Una posible explicación es que el tema haya sido demasiado controvertido. Después de todo, las más sobresalientes historias españolas de la conquista escritas durante el siglo XVI, las cartas de Cortés a la corona y la *Historia de la conquista de México* de Francisco López de Gómara, fueron censuradas al poco tiempo de ser impresas, en la década de 1520 y en 1552, respectivamente.[31] Si bien, dichas prohibiciones no lograron evitar la circulación de estos escritos, sí representaban la desaprobación oficial sobre el tema. De manera similar, cuando Gonzalo Fernández de Oviedo intentó publicar el segundo tomo de su historia de las Indias (el primero fue impreso en 1535), dedicado a las guerras de conquista de México y Perú, la corona le negó el permiso.[32] La *Historia verdadera de la conquista*, de Bernal Díaz del Castillo no fue publicada sino hasta 1632, varias décadas después de la muerte del autor.[33] En el siglo XVI, las protestas sensacionalistas del obispo de Chiapas, Bartolomé de las Casas (1484–1566), en contra de las atrocidades de la "guerra justa" y del abuso del sistema de encomienda (un derecho otorgado por el rey en favor de algunos súbditos españoles para que percibiesen los tributos y tuvieran derecho al trabajo de algunas comunidades indígenas), el rápido declive de la población nativa y la preocupación de la corona ante el poder de los conquistadores que iba en aumento, parecen haber estropeado la conquista como tema celebratorio. Las dos fuentes principales de patronazgo en la Nueva España, la corte virreinal y la Iglesia, no financiaron las celebraciones artísticas de la conquista durante el siglo XVI.[34] En lugar de la conquista militar, los artistas españoles y criollos preferían enfatizar las cualidades redentoras de la "conquista espiritual", una consecuencia benéfica de las guerras que ningún cristiano podía refutar. Irónicamente, las imágenes más duraderas de la conquista, producidas en este periodo por artistas europeos, son los escabrosos grabados de Theodor de Bry, algunos basados en las descripciones de Las Casas (fig. 50). Estas imágenes atizaban las flamas de la "leyenda negra" que afirmaba que el imperio español en América había nacido de la violencia y la avaricia excesivas,

51 Miguel y Juan González, "1. Manda Cortés echar las naos a pique. 2. Cortés comiendo con dos embajadores de Moctezuma en el puerto de Veracruz", de la serie de 24 tablas enconchadas de La conquista de México, 1698; óleo sobre tabla con incrustaciones de concha; 97 x 54 cm. Museo de América, Madrid.

una acusación promovida por los rivales y enemigos protestantes de España.[39]

Finalmente, más de 150 años después de la conquista, la *Historia de la conquista de México*, de Antonio de Solís y Rivadeneyra, impresa por primera vez en 1684, revivió los recuerdos españoles de la conquista de México.[40] Solís era un dramaturgo consumado que hacia el final de su vida, cuando fue designado cronista oficial de las Indias por parte de la corona, se abocó a la historia. En el prólogo a su libro, Solís aclara que su afán no era otro sino combatir las "plumas estrangeras" y las persistentes críticas introducidas por Las Casas, con el propósito de eliminar las discrepancias e imprecisiones de las historias de la conquista que se habían escrito hasta entonces, y proveer una elegante épica narrativa que rindiera homenaje al Siglo de Oro español.[41] Durante el ocaso de la monarquía de los Habsburgo, cuando el rey Carlos II (1661–1700) no podía dar ningún heredero y el imperio parecía estar a punto de desmoronarse, Solís escribió una historia que se erizaba con orgullo y patriotismo. Su popular *Historia de la conquista* fue traducida a varias lenguas y reimpresa muchas veces a lo largo del siglo XVIII y más allá, convirtiéndose en un paradigma de la llamada literatura ilustrada.

Ya fuera inspirados por Solís o por una nostalgia de la era dorada, a finales del siglo XVII los artistas novohispanos produjeron un cúmulo de imágenes de la conquista, reflejando los intereses tanto de españoles como de criollos. Se conocen cuatro series de enconchados (tablas con incrustaciones de concha nácar), que ejemplifican la perspectiva española-criolla.[42] Estas "pinturas narrativas" de la conquista de México incluyen leyendas que identifican cada escena y la secuencia de eventos representados; la mayoría de las pinturas combina dos o tres escenas en una sola composición. Al menos dos conjuntos, cada uno formado por 24 tablas, han sido atribuidos a los artistas novohispanos Miguel y Juan González, activos en la ciudad de México a finales del siglo XVII (figs. 51-56).[43]

En general, las pinturas con incrustaciones de concha se produjeron para ser colocadas en lugares íntimos y decorar los muros de las mansiones de la élite en España y México.[44] Por ejemplo, el virrey de la Nueva España, José Sarmiento y Valladares, conde de Moctezuma y Tula (r. 1696–1701), aparentemente envió una serie a España, que formó parte de la colección del Real Alcázar de Madrid.[45] Es probable que el conde de Moctezuma, que se desposó con una descendiente del tlatoani de Tenochtitlan, comisionara y desplegara algunas de estas pinturas en el palacio virreinal, y que las llevara consigo de vuelta a España al cabo de su periodo de cinco años como virrey, el puesto de más alto rango que había en las Indias.[46] También parece haber encargado un segundo conjunto de enconchados, que ilustra la defensa de Viena en

52-53 Miguel y Juan González, "18. Entrada de Cortés en México por la calzada de San Antonio Abad" y "19. Recibimiento de Moctezuma. 20. Danzas de los mexicanos en canoas por la laguna", de la serie de 24 tablas enconchadas de La conquista de México, 1698, óleo sobre tabla con incrustaciones de concha, 97 x 54 cm. Museo de América, Madrid.

contra de los turcos en 1683, conmemorando así una victoria más para los Habsburgo y la cristiandad.[43]

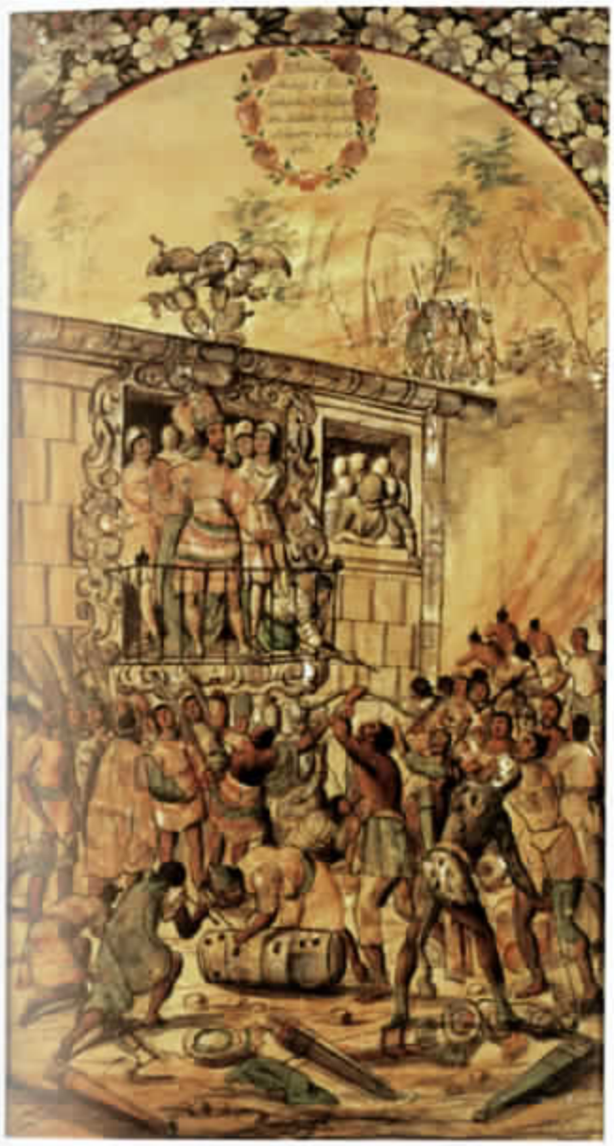
Estas obras inscribían una narrativa española dominante que sintonizaba con las historias españolas.[44] Estas narrativas condensadas o "telescópicas", y los detalles de las composiciones estaban claramente influidos por las historias de Díaz del Castillo y de Solís. El hecho de que los artistas recurrieran a un grupo reducido de textos que gozaban de gran popularidad significa que la mayoría de las obras sigue un hilo narrativo común y que ofrecen una versión hasta cierto punto homogénea de los sucesos, todo lo cual se constata mediante las inscripciones que presentan las obras. A su vez, los artistas crearon nuevas escenas que no se derivaban de estas historias, alterando asimismo la secuencia de los eventos. Por ejemplo, en una serie atribuida a los hermanos González, los españoles hunden sus naves en el puerto de San Juan de Ulúa y luego se encuentran con los embajadores de Moctezuma —representados con espesas barbas— en las primeras dos escenas, aun cuando las historias españolas contradicen la cronología de dichos eventos (fig. 51).[45] La decisión de alterar la secuencia literaria al ilustrar el hundimiento de las naves al comienzo se trata de un golpe maestro para subrayar el efecto dramático general del conjunto.

54 Miguel y Juan González, "21. Visita Cortés a Moctezuma, y reciben a los demas los reyes que le acompañan", de la serie de 24 tablas de La conquista de México, 1698; óleo sobre tabla con incrustaciones de concha, 97 x 54 cm. Museo de América, Madrid.

Sin embargo, las licencias artísticas no alteraban la narrativa imperial dominante sobre la conquista. De hecho, los artistas y patronos que encargaron las obras se adherían al punto de vista imperial de maneras sutiles pero efectivas. Las pinturas ilustran el encuentro como una transferencia de poder pacífica y orgánica de Moctezuma al rey, por intermediación de Cortés. El encuentro inicial de Moctezuma y Cortés en todas estas pinturas se presenta como una escena digna y majestuosa (figs. 52 y 53). Cortés a menudo está flanqueado por un fraile, Bartolomé de Olmedo, y por otro sacerdote anónimo. Las obras ilustran los momentos determinantes en las historias españolas, que alegaban que Moctezuma cedió el poder al santo emperador romano en su primer encuentro con Cortés, cuando supuestamente enunció en un elocuente discurso lo que suele definirse en el discurso político como la *translatio imperii* o transferencia de mando. En dos series distintas de enconchados, Moctezuma conduce a Cortés a su palacio y le ofrece un trono dorado, ubicado bajo un glifo de Tenochtitlan y ocho retratos de gobernantes tenochcas que le antecedieron (fig. 54), lo que implicaba que el décimo gobernante de Tenochtitlan habría de ser un español. Los retratos de cuerpo entero sobre la pared, las sillas, la balaustrada y los arcos del edificio son europeos.[48] En estas imágenes, el palacio de Moctezuma queda visualmente transformado en una residencia española, tal y como México habría de convertirse en la Nueva España. La transferencia voluntaria de poder de un gobernante a otro queda confirmada mediante la inscripción en una de las pinturas, que hace patente que "Da el emperador Moctezuma la obediencia a su Majestad".

Si bien las primeras imágenes de las series de enconchados muestran el encuentro pacífico entre los indios y los españoles, las siguientes ilustran a los indios rebeldes matando a Moctezuma tras su fracasado intento de derribar una cruz que los españoles habían erigido. En dos series, Cortés ordena que Moctezuma sea sepultado como un monarca, y su cuerpo es llevado en andas propias de un rey, tal y como lo había descrito Díaz del Castillo, y repetido Solís. Esta perspectiva se aleja radicalmente del *Códice Florentino*, que muestra a dos españoles arrojando el cuerpo del monarca en el lago (fig. 44), haciendo caso omiso de la causa de su muerte.

Pese a que la masacre de Tóxcatl es un evento fundamental en los recuentos indígenas, no existe referencia a ella en las diversas series de enconchados. Allí, la furia se suscita con el violento recibimiento de Moctezuma, cuando es lapidado por su propio pueblo mientras pronuncia un discurso desde un balcón forjado en herrería (fig. 55). Esta escena se repite en la mayoría de las series de enconchados, así como en varios biombos contemporáneos, manifestando con ello que la muerte del emperador mexica fue causada por su propia gente y no por los españoles.



55-56 Miguel y Juan González, "32. Pedrada y flechazo a Moctezuma" "33. Hallan seis soldados españoles el tesoro y no le llegan" y "49. Manda Cortés quemar y destrozar los ídolos que habían quedado" "50. Nao Derrota que dio socorro a la villa", de la serie de 24 tablas de La conquista de México, 1698; óleo sobre tabla con incrustaciones de concha, 97 x 54 cm. Museo de América, Madrid.

En otras palabras, las imágenes ilustran la traición de los rebeldes, quienes renunciaron a la alianza no sólo con su propio gobernante, sino también con el rey de España.

Omitir cualquier referencia a la masacre de Tóxcatl y representar la rebelión en contra de Moctezuma como el acto de violencia inicial, implicaba que los indios habían provocado la guerra. Dichas representaciones denotan un alejamiento drástico de los recuentos promovidos por los indígenas y las primeras crónicas españolas, y se apegan, más bien, a la historia de Solís y a la refutación de que los españoles iniciaron el conflicto. Según Solís, la idea de que los españoles habían desencadenado la violenta guerra no fue sino una falacia promovida por los extranjeros con el fin de desacreditar a España; para Solís los indios rebeldes fueron quienes planearon la conmemoración de la fiesta de Tóxcatl para incitar a la rebelión.[47] De acuerdo a esta versión, Moctezuma aparece como un héroe trágico que, en su lecho de muerte, encomienda a Cortés el castigo de los rebeldes.[48] Según el relato de Solís y las series de enconchados, los españoles responden con una victoria moral al capturar el gran *cu*, el templo de la ciudad, pero son obligados a huir de la isla tras haber sido derrocados por los indios durante la famosa

57 Atribuido a Antonio Rodríguez, Retrato de Moctezuma II, Xocoyotzin, 1680–1691, óleo sobre tela, 182 x 106.5 cm, Museo degli Argenti, Palazzo Pitti, Polo Museale Fiorentino, Firenze, Italia.

Noche Triste. Cuando los españoles regresan para sitiar la isla, los mexicas se describen de forma odiosa, arrastrando a los cautivos al sacrificio, comiéndose la carne de los españoles y burlándose de los cristianos con las cabezas decapitadas de sus camaradas caídos. La batalla termina rápidamente cuando se captura al último monarca mexica, Cuauhtémoc. Con la victoria asegurada, Cortés ordena a sus hombres quemar todos los ídolos, y una nave aparece en el horizonte, señalando el arribo de más españoles. El avistamiento de la nao en la costa nos remite a la primera escena de la serie, cuando Cortés hunde los barcos, lo que completa el ciclo de 24 pinturas, sugiriendo el comienzo de un nuevo día para la Nueva España (fig. 56).

La cristalización del sentido de identidad criollo durante la segunda mitad del siglo XVII contribuyó a generar un renovado interés artístico por la conquista y otros acontecimientos trascendentes de México, incluyendo la aparición de la Virgen de Guadalupe, que se convirtió en un símbolo del criollismo novohispano.[48] Los intelectuales criollos mantenían cierta admiración hacia los nobles indígenas prehispánicos, quienes parecían poseer cualidades de las que los indios ordinarios carecían. Para los criollos, Moctezuma encarnaba el pasado glorioso de la Nueva España; el tlatoani es el tema de un imponente retrato atribuido a Antonio Rodríguez (fig. 57). La pintura está basada en una representación de Nezahualpilli en la colección de libros y manuscritos de Ixtlilxóchitl (fig. 89), que pasó a manos del erudito y coleccionista de antigüedades criollo Carlos de Sigüenza y Góngora (1645–1700), que conocía al hijo de Ixtlilxóchitl.[49] Sigüenza y Góngora le mostró esta colección al viajero italiano Giovanni Francesco Gemelli Careri (1651–1725), quien llegó a México en 1697, hacia el final de su viaje alrededor del mundo. En su *Giro del mondo* (1699–1700), Gemelli Careri incluyó varios grabados que están claramente basados en imágenes de la colección de Ixtlilxóchitl. De hecho, es posible que el viajero italiano haya entregado personalmente la pintura que Sigüenza le envió como regalo a Cosimo III de Médici (1642–1723), gran duque de Toscana, en Florencia. Cosimo contaba con una gran biblioteca, por lo que quizá se interesara en adquirir el libro y la colección de manuscritos de Sigüenza para así integrarlos a su propio acervo.[51] Un boceto basado en el retrato de Rodríguez se reprodujo en la primera edición italiana de la *Istoria della conquista del Messico* (1699) de Solís, y la misma ilustración apareció en la tercera edición castellana de la *Historia de la conquista de México* (1704) del mismo autor.

En el retrato atribuido a Rodríguez, Moctezuma adopta una pose majestuosa, y mira altivamente hacia el espectador. Los criollos acogieron la imagen romántica del emperador prehispánico que había intentado transferir el poder de manera pacífica al rey, una visión nostálgica del pasado que le confería a los criollos un papel significativo como leales súbditos de la corona, cuyos ancestros, los conquistadores, habían facilitado la histórica transferencia del poder. Así como los conquistadores exultaron sus propios logros al alabar la organización y poderío del imperio azteca que habían derrocado, los criollos encontraron en la clase dirigente prehispánica un pasado equiparable al de los griegos y romanos en Europa, que servía para otorgar una genealogía noble a su nación.[52]

De manera significativa, mientras que Moctezuma llegó a ser reverenciado por algunos españoles y criollos en este periodo, tiende a ser vilipendiado en muchos recuentos nahuas, incluyendo el *Códice Florentino*, los *Anales de Tlatelolco* y el *Códice Aubin*, que evocan a Cuauhtémoc como un héroe valiente que luchó audazmente en contra de los españoles. En estos recuentos nahuas, Moctezuma es representado como un gobernante indeciso e inútil, incapaz de sostener una batalla. Según los escritores nahuas del *Códice Florentino*, el pueblo se burló del tlatoani tras su muerte y lo acusaron de ser un líder fallido. En el *Códice Aubin*, nadie quería reclamar su cadáver; un hombre cargó el cuerpo de Moctezuma a tres lugares distintos de donde fue rechazado y ahuyentado, hasta que finalmente lo cremaron en un lugar llamado Acatliyacapan.[53]

Los artistas novohispanos también produjeron imágenes de la conquista en los grandes lienzos plegables de los biombos de origen oriental.[54] Un magnífico biombo con diez hojas ilustra la conquista de Tenochtitlan en un lado, desde el momento de la recepción de Cortés por parte de Moctezuma, hasta la revuelta en contra del emperador mexica. Todas las escenas

están identificadas por letras que corresponden a una leyenda explicativa en la esquina inferior izquierda del biombo (figs. 58 y 59). Del otro lado se representa la capital del virreinato (incluyendo Tlatelolco), que se describe como "la Muy Noble y Leal Ciudad de México", como pudo haber aparecido en la segunda mitad del siglo XVII, y presenta otra leyenda explicativa que identifica los sitios principales de la ciudad.[55] La implicación de ambos lados es clara. México había dejado de ser el sitio caótico y abarrotado en conflicto que se representa en el anverso, para transformarse en la ciudad ordenada que se divisa en el otro lado. Es decir, el lugar oscuro y peligroso lleno de templos paganos, se había tornado en un paraíso prístino de iglesias y plazas, fuentes y acueductos. El sol parece levantarse sobre las calles vacías de la ciudad, irradiándolas con la luz de un nuevo día, significando así los albores de una nueva era. Es un retrato idealizado y elitista de la capital virreinal de la Nueva España, pintado para decorar los lujosos aposentos de los dignatarios españoles y criollos que vivían cerca del centro de la ciudad o para ser exportado a España

58 *Biombo con la conquista de México (anverso)*, México, segunda mitad del siglo XVII, óleo sobre tela, 210 x 560 cm. Colección de Vera da Costa Aubrey. Ver figura 59 para el reverso.

como un emblema de la civilización alcanzada en la Nueva España.

En su *Historia de la conquista de México*, Solís se detuvo en la observación de Plutarco sobre la relación de la "Historia" y la "Pintura" y cómo la pluma y el pincel eran igualmente capaces de representar el pasado. Solís planteaba esta comparación para enfatizar el peligro de malinterpretar el pasado, especialmente en el caso de las pinturas indígenas (lienzos) sobre la conquista. Según el historiador español, los artistas indígenas se valían de "pinceladas artificiosas" para presentar una visión de la historia plagada de errores.[58] Con un solo trazo de su pluma, Solís rebatió la credibilidad de las historias indígenas, aduciendo que a menudo dependían de la imagen para transmitir una narrativa. Es decir, al presentar su versión oficial de la conquista, Solís hizo un paréntesis para desacreditar otros relatos, incluyendo los libros escritos por otros autores españoles y las pinturas realizadas por artistas indígenas. La atención que el cronista real fija en la existencia de recuentos opuestos del mismo acontecimiento destaca el hecho de que no existe una