

María del Carmen Alberú Gómez

Tesis Doctoral

***RELACIÓN DE MICHOACÁN Y CÓDICE FLORENTINO:  
LA HUELLA MEDIEVAL EN DOS CÓDICOS DEL SIGLO XVI***



Director de Tesis

**José Enrique Ruiz-Domènec**

Catedrático de Historia Medieval de la Universidad Autónoma de Barcelona

Departamento de Ciencias de la Antigüedad y de la Edad Media  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad Autónoma de Barcelona  
Julio, 2012



Para Adolfo, faro y morada en mi vida

Para Diego Andrés y Xenia Sofía  
incansables soportes y paradigmas de responsabilidad

Con cariño para Carmen Pérez Enériz por su presencia siempre alentadora

A mis seis hermanos por el afecto constante a mis empresas

Para mis entrañables compañeros americanistas profundos conocedores y amantes de México

Isabel Bargalló, Anna Navarro Baixeras, Montserrat Bargalló, Antoni y Catalina Bargalló Sánchez

*In memoriam*

Amelia Gómez Abascal y Leonel Alberú Souto



## Agradecimientos

Esta tesis es el desarrollo del trabajo de investigación de doctorado que sometí a examen a fin de aprobar la suficiencia investigadora, requisito para optar por el grado doctoral. Gracias al doctor Ruiz-Domènec en aquella ocasión, como ahora, me encontraba en esta entrañable casa, sede de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona, sólo que en el salón contiguo, digna antesala de esta magnífica aula que confiere a la doctoranda un grado de expectación aún mayor, si cabe, del que viviera años atrás.

Aquel día 6 de septiembre de 2006 tuve la honra de contar entre los sinodales con la doctora María Luisa Melero Moneo, destacada catedrática medievalista fallecida prematuramente, continuadora del enorme trabajo iniciado por el profesor Joaquín Yarza Luaces en el campo del estudio del arte medieval en España. Marisa hizo observaciones lúcidas y provechosas para mi trabajo; se lo agradecí entonces y ahora lo reitero a su memoria. Mencionó como acierto metodológico la revisión historiográfica a partir del diálogo académico con los estudiosos que han investigado la función de las imágenes en los códices que revisé para esta tesis; su indicación me alentó a conservar el capítulo ampliándolo con los resultados de otros iconólogos. La doctora Almudena

Blasco Vallés, miembro también del tribunal aquella vez, identificó renglones relevantes del paradigma medieval que arraigó en Nueva España y señaló algunas ambigüedades de dicho modelo entre los siglos XV y XVI, útiles comentarios a los que volví para aclararlos y precisarlos en el presente trabajo. Con el doctor José Enrique Ruiz-Domènec, reconocido catedrático especialista en historia medieval, estoy en deuda por haber fungido como inspirador y consejero de este estudio, por su guía inteligente, su confianza en mi desempeño como investigadora y por su apoyo incondicional a lo largo de estos años. En los juicios y ensayos del doctor Alfonso Mendiola encontré ejemplos del rigor y originalidad metodológicos al que ha de someterse todo análisis histórico e historiográfico, alentado siempre desde las premisas que animan nuestra casa de estudios común, la Universidad Iberoamericana en la Ciudad de México.

Agradezco asimismo a todos los colegas, compañeros y amigos que de cerca o de más lejos estuvieron siempre disponibles para proponer, discutir, aconsejar, animar y sobre todo leer mis textos cada vez que tuve necesidad de auxilio: maestra Marina Vázquez Ramos, doctora Ana Ortiz Islas, maestra Juana Solana Llano, profesor Luis-Martín Lozano, licenciada Griséll Tripp Cuevas, licenciada Marivés Villalobos Pérez, profesora Isabel Arronte Holguín,

doctora Irene Cerdón Solà-Sagalés, profesora Debora Kerbel Fux y profesora Marisela Rodríguez Lobato. Hago extensivo el agradecimiento a la maestra Carmen Block Iturriaga coordinadora de la biblioteca Justino Fernández del Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México y a quienes trabajan en el Instituto y Biblioteca por su colaboración cada vez que consulté manuscritos y documentos en su custodia en especial a Dora Luz Cabrera. Recuerdo y deseo agradecer igualmente la gentileza y cuidado profesional que me dispensó el doctor Paolo Vian director del Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Apostólica Vaticana cuando consulté manuscritos del acervo a su cargo. La lista de personas que contribuyeron a que la tesis llegase a buen puerto puede ser interminable de modo que extendiendo mi gratitud a todos los que saben que colaboraron a este buen fin.





## ÍNDICE

<b>Listado de ilustraciones</b>	<b>11</b>
<b>Introducción</b>	<b>17</b>
<b>Capítulo I. Los códices, la Edad Media y la conquista de México</b>	<b>25</b>
<b>Capítulo II. La <i>Relación de Michoacán</i> y el <i>Códice Florentino</i>. El ocaso de las pictografías mexicanas</b>	<b>53</b>
<b>Capítulo III. La iconografía de los dos manuscritos en la historiografía</b>	<b>83</b>
<b>Capítulo IV. Lo que cuentan las imágenes: análisis iconológico</b>	<b>137</b>
<b>Conclusiones</b>	<b>161</b>
<b>Notas</b>	<b>169</b>
<b>Bibliografía</b>	<b>189</b>



## Listado de ilustraciones

1. Octavo presagio, *Códice Florentino*, Libro XII, f. 3 r, 1579.
2. Grabado en madera de *Heydenweldt* de Johann Herold, 1554.
3. Página del *Libro de la naturaleza* de Megenbergh, Ausburgo, 1475.
4. Octavo presagio antes de la conquista española. *Códice Florentino*, l. VIII, f. 13 r, 1579.
5. Cinocéfalo llevado ante Ludovico Pío. *Tractatus de signis, prodigiis et portentis antiquis et novis*, Cod. 4417, f. 9 v. Jakob Mennel, 1503, Nationalbibliothek, Viena.
6. Ave con espejo en la cabeza llevada ante Moctezuma. *Códice Florentino*, l. XII, fol. 3 r, 1579.
7. Bicéfalo del *Liber chronicarum* o *Crónica de Nuremberg* de Hartman Schedel. Incunable 27, fol. CCXVII, 1493. Biblioteca de Catalunya.
8. Bicéfalo de Lycosthenes (Conrad Wolffhart) *Prodigiorum ac ostentorum chronicon* xilografía, Basilea, 1557.
9. Hernán Cortés a la entrada de México-Tenochtitlán. *Códice Florentino*, l. XII. Folio del prólogo “Al lector”, v, 1579.
10. Estatua ecuestre de Marco Aurelio, ca. 161-180 d.C. Piazza del Campidoglio, Roma.
11. Relieve de la clemencia de Marco Aurelio con los germanos, ca. 176-180 d.C. Palazzo dei Conservatori, Roma.
12. Andrea del Verrocchio. Monumento ecuestre de Bartolommeo Colleoni, ca. 1481-96, bronce. Campo Ss. Giovanni e Paolo, Venecia.
13. Donatello. Monumento ecuestre de Gattamelata, 1443-53, bronce. Piazza del Santo, Padua.

14. Firma de Sahagún. *Códice Florentino*, l. IV, fol. 81 r. detalle, 1579.
15. Entrega del manuscrito al virrey Antonio de Mendoza. *Relación de Michoacán*. Lámina I, 1541.
16. Partida de fray Odoric de Pordenone. *Romances and travels*. Siglo XIV. British Library. Londres.
17. Sancho de Zamora, c. 1488, Juana de Pimentel, esposa del condestable Álvaro de Luna, Retablo mayor de la capilla de Santiago o del condestable. Detalle. Catedral Primada de Toledo.
18. *Boccaccio de Philippe le Hardi*, Bnf. Ms. fr. 12420, fol. 29 Antíope y Oreityia. Biblioteca Nacional de Francia. París.
19. Muerte de Moctezuma Xocoyotzin. *Códice Florentino*, l. XII, fol. 40 v, 1579.
20. Exequias de Moctezuma Xocoyotzin. *Códice Florentino*, l. XII, fol. 40 v, 1579.
21. *Códice Florentino*, l. VII, fol. 10 r, 1579.
22. *De proprietatibus rerum*, Toledo, Gaspar de Ávila, 1529.
23. Llegada de los conquistadores a Michoacán. *Relación de Michoacán*. Lámina XLIV, 1541.
24. Sacrificio de enemigos de Tariácuri. *Relación de Michoacán*. Lámina X, 1541.
25. Impartición de justicia. *Relación de Michoacán*. Lámina II, 1541.
26. Presagios antes de la conquista. *Relación de Michoacán*. Lámina XLII, 1541.
27. Escena de sacrificio humano. *Códice de Dresde*. p. 3, elaborado antes de la conquista, siglo XVI.
28. *Códice Borgia*. p. 53, elaborado antes de la conquista española, siglo XVI.

29. Cómo Caricaten pidió socorro a Zurunban contra Tariácuri. *Relación de Michoacán*. Lámina IV.
30. (...) del agüero que tuvieron los de Itziparamucu. *Relación de Michoacán*. Lámina XX, 1541.
31. Cómo destruían o combatían los pueblos. *Relación de Michoacán*. Lámina XXXII, 1541.
32. Genealogía de los señores tarascos. *Relación de Michoacán*. Lámina XXVII, 1541.
33. Genealogía franciscana. Zinacantepec, México. Mural en la portería, siglo XVI.
34. Ramón Llull. *Arbre de filosofia d'amor*. Siglo XIII. Biblioteca Diocesana de Mallorca.
35. De la muerte de los caciques y cómo se ponían otros. *Relación de Michoacán*. Lámina XXXVI, 1541.
36. José presenta a Jacob y sus hijos al faraón. *Salterio de San Luis*. Bnf, ms. Latin 10525, siglo XIII. Biblioteca Nacional de Francia. París.
37. Donato, Elio: *De octo partibus orationis*. Burgos, Fadrique Bid de Basilea, 1498.
38. Escudo de Tzintzuntzan, ca. 1534.
39. Profesiones u oficios civiles. *Relación de Michoacán*. Lámina XXIX, 1541.
40. Oficios de los purépechas. *Relación de Michoacán*. Lámina XXVIII, 1541.
41. De la manera que se casaban los señores. *Relación de Michoacán*. Lámina XXXVII, 1541.
42. Cómo Tariácuri buscaba sus sobrinos Hiripán y Tangaxoan. *Relación de Michoacán*. Lámina XII, 1541.
43. Cómo Tariácuri mandó matar su hijo Curátame. *Relación de Michoacán*. Lámina XVIII, 1541.

44. Reunión de Cristo y los apóstoles. Siglo V, marfil. Museo de Bellas Artes, Dijon.
45. *Corpus Agrimensorum Romanorum* Vat.Pal.lat. 1564, 2 r. Siglo VI, Biblioteca Apostólica Vaticana. Roma.
46. *Códice Fejérvry Mayer*, c. Siglo XIV, Cat. No. 12014 M, World Museum Liverpool, England.
47. *Códice Florentino*, l. XII, fol. 9 r, 1579.
48. Alciato. *Emblematum Liber*, 1549, Leiden, emblema LXXXIX, sobre los avaros.
49. Sepultura de Cristo, José descendido al pozo, Jonás arrojado a la ballena. Xilografía, *Biblia Pauperum*, 2, f. g., c. 1400. Biblioteca Nacional. París.
50. Sepultura de Cristo, descenso de José al pozo, Jonás arrojado a la ballena. Tapiz sobre sillería del coro. Baja Edad Media. Iglesia de St. Robert. La Chaise-Dieu. Haute-Loire.
51. Marco Polo. *Libro de las Maravillas*. Naufragio cerca de la Isla de Java. cod. 2810, CXL, c. 1410. Biblioteca Nacional de Francia. París.
52. Boccaccio, *Liber de claris mulieribus*, ms. Fr. 598 fol. 107, 1402. Biblioteca Nacional de Francia. París.
53. Boccaccio, *Liber de claris mulieribus*, ms. Fr. 598 fol. 83, 1402. Biblioteca Nacional de Francia. París.
54. Ulises y las sirenas, *Hortus Deliciarum* fol. 221 v. Heralda de Hohenburg. Siglo XII.
55. Barco empujado por una tormenta. Predela del Políptico Quartesi. Gentile da Fabriano, 1425, 90 x 55 cms., iglesia san Nicolás Oltrarno, Florencia, Pinacoteca Vaticana, Roma.
56. *Códice Florentino*, l. VII, fol. 21 v, 1579.
57. Mapa mundi de Agripa: Orbis terrarum. Siglo I a.C.

58. Mapa del mundo. *Beato Saint-Sever*. fol. 45, Bnf. ms. lat. 8878, 1028-1072. Biblioteca Nacional de Francia. París.
59. *Códice Florentino*, l. XII, folio del título, *r*, 1579.
60. *Códice Florentino*, l. XII, folio del título, *r*, detalle, 1579.
61. *Tractatus de signis, prodigiis et portentis antiquis et novis*, cod. 4417, fol 3 *r*. Jakob Menel. 1503. National-bibliothek. Viena.
62. Arcoíris. *Códice Florentino*, l. VII Fol. 12 *r*, 1579.
63. San Dionisio destruye los ídolos mediante la oración, n. a. fr. 1098 (vida de san Dionisio) f. 35 *v*. Biblioteca Nacional de Francia. París.
64. El diluvio. *Pentateuco de Ashburnham*, fol. 9 *v*. Bnf ms acq lat 2334, siglo VII, Biblioteca Nacional de Francia, París.
65. El diluvio. *Beato de Saint-Sever*, fol. 85, Bnf. ms. lat. 8878, 1028-1072. Biblioteca Nacional de Francia, París.
66. Matanza de indígenas durante la fiesta de Huitzilopochtli. *Códice Florentino*, l. XII, fol. 33 *r*, 1579.
67. Matanza de indígenas durante la fiesta de Huitzilopochtli. *Códice Florentino*, l. XII, fol. 33 *v*, 1579.
68. *Códice Moctezuma*, siglo XVI, Biblioteca del Museo Nacional de Antropología e Historia. Ciudad de México.
69. *Liber feudorum maior*. Cartulario de la casa condal de Barcelona. *Ca.* 1192. Frontispicio (primer cuarto del siglo XII). Archivo de la Corona de Aragón. Barcelona.
70. Dirk Bouts. Justicia del emperador Otón III; la prueba del hierro al rojo. 1475. Musées Royaux des Beaux-Arts. Bruselas.

71. De la conquista de la Nueva España. *Códice Florentino*, l. XII, fol. 1 r, 1579.
72. Preparativos de la fiesta de Huitzilopochtli. *Códice Florentino*, l. XII, fol. 30 v 1579.
73. Sacrificio en honor de la diosa del agua. *Códice Florentino*, l. I, fol. 6 r, 1579.
74. Jakob Menel. *Tractatus de signis, prodigiis et portentis antiquis et novis*, Cod. 4417 fol. 13 r. National-Bibliothek, Viena.
75. Señales y pronósticos antes de la llegada de los españoles *Códice Florentino*, l. XII, f. 1 r, 1579.



## Introducción

El origen de esta tesis fue el interés por identificar la presencia de la mentalidad medieval en las ilustraciones de dos códices novohispanos: la *Relación de Michoacán* y el *Códice Florentino*. Este objetivo general se desprendió de la dicotomía historiográfica vigente entre los estudiosos del descubrimiento, conquista y colonización de América en la medida que unos consideran aquel decisivo episodio como la continuidad lógica de la época renacentista, que entonces ya tenía signos de madurez en Europa, y otros, en cambio, ven en él la proyección todavía medieval de la visión española del mundo, aunque estos acontecimientos se produjeran a partir de 1492, época ya moderna. Llevé el estudio del asunto al ámbito de los libros ilustrados para valorar en estas dos obras ambas proposiciones. Así tuve oportunidad de poner en relación un aspecto de la historia del arte que me atrae desde hace tiempo:<sup>1</sup> los dibujos que acompañan la palabra escrita y, a la inversa, los textos que explican imágenes.

La información escrita de ambas obras ha sido estudiada exhaustivamente, en cambio no ocurrió igual con sus ilustraciones sino hasta época más reciente. Estos códices fueron concebidos como libros iluminados, es decir, como una unidad que se compone de palabras e imágenes, en sugerente continuidad con los medievales e incluso anteriores; con lo cual, la labor iconográfica debiera suscitar, cuando menos, la misma curiosidad que mueve a revisar las narraciones o descripciones escritas. El hecho de que la literatura que se ocupa de ellos haya privilegiado la parte escrita sobre la iconográfica se debe a la propia naturaleza de los manuscritos. Herederos de la tradición europea registran el mismo fenómeno: éstos como

aquellos fueron pensados como trabajos a los que se acompaña con imágenes supuestamente *ad hoc* que los ilustran.

Los dos argumentos señalados -la división en la valoración de la conquista como hecho medieval o moderno y mi propósito de estudiar el fenómeno en las imágenes de estos dos manuscritos- se desplegaron y asomaron las aristas del asunto cuyo análisis iba aclarando que la ideología y acciones de los hombres de la conquista y evangelización eran efectivamente más medievales que modernas. Los primeros frailes fueron enviados a México en 1523<sup>2</sup> poco después del choque brutal de la conquista (1519-1521), con el encargo primordial de evangelizar a los indígenas cuyas creencias se consideraban aberrantes además de heréticas. A continuación fundaron colegios para facilitar el adoctrinamiento poniendo especial énfasis en la educación de los hijos de la clase noble, *pipiltin* en México y *quengua* en Michoacán<sup>3</sup>, asegurando así la buena marcha de la tarea. Sin embargo, pasado el tiempo, los frailes se percataron de que los sujetos colonizados continuaban sus prácticas infieles al cristianismo; se estimó necesario conocer en profundidad la religión y costumbres de los indígenas para erradicar la antigua cultura. Para ello, los responsables del proyecto se hicieron informar por ancianos principales que habían vivido la guerra de conquista y tenían memoria de lo ocurrido además de estar familiarizados con los cultos y prácticas prehispánicas. De manera que se dio voz a los narradores indígenas porque interesaba conocer desde dentro la visión del mundo de los perdedores y así, quedó declarado que se escuchó y recogió el relato de los naturales. Éstos, además de lo que recordaban se ayudaron de pictografías -forma de escritura utilizada antes de la llegada de los europeos- que sobrevivieron a la destrucción de los antiguos documentos pictóricos mexicanos. En algunos

casos la información resultante de dicha tarea fue organizada en libros para uso de autoridades religiosas, políticas y administrativas. Lo comunicado en náhuatl o purépecha se escribió con alfabeto latino y se tradujo al castellano y muchas veces al latín también.

Este simple resumen sancionado por la historiografía, entraña las dudas que traté de despejar a lo largo del trabajo; mudé las preguntas a argumentos y los recogí en la siguiente sinopsis que, desarrollada, se convirtió en el temario de esta exposición:

1. La proyección de la mentalidad de raigambre medieval de exploradores, conquistadores así como predicadores se encuentra en las demás expresiones culturales contemporáneas entre las que están las obras plásticas y los documentos literarios y artísticos, por el hecho de compartir el mismo horizonte histórico estético; así lo muestran las ilustraciones y el contenido literario de estos dos libros.<sup>4</sup>

2. La realización de estas magnas obras rebasa con creces el objetivo principal declarado que las motivó, a saber: conocer en profundidad la cultura de los naturales para eliminarla y asegurar su adecuada evangelización. Salta a la vista que el propósito de los frailes responsables de cada proyecto -en el caso de la *Relación de Michoacán* se atribuye dicha responsabilidad a Jerónimo de Alcalá y a Bernardino de Sahagún la del *Códice Florentino*- era más complejo que la única necesidad de conocer las antiguas creencias de los naturales para combatirlas eficazmente. La naturaleza de ambos códices guarda una estrecha relación con libros medievales anteriores, tanto en los temas contemplados como en la forma de

organizarlos y están vinculados precisamente a prácticas franciscanas de carácter etnológico que se remontaban a varios siglos.

3. Los dos códices son obras principales en las que se contempló pormenorizadamente los aspectos más relevantes de las culturas nahua y purépecha.<sup>5</sup> La razón de elegirlos se debe a que representan a dos culturas de primer orden, distintas entre sí -a pesar del denuedo español por percibir a “los otros” de manera simplificada como “indios”- prósperas en el momento del contacto, cuyo complejo ordenamiento del mundo revela la riqueza y el grado de diferenciación entre aquellas sociedades contemporáneas, empezando por la lengua que cada una de ellas hablaba. En cambio en el renglón de las representaciones se insiste en poner de relevancia rasgos que uniforman a las dos culturas; el de la sangre sacrificial es uno de los más evidentes.

4. En los análisis historiográficos se insiste en que fueron *tlacuilolli* nahuas y *caráriecha* michoacanos quienes ilustraron los libros;<sup>6</sup> además, se ha valorado con razón la calidad del contenido literario y visual de ambas obras; sin embargo, en ninguna de las dos se hace mención de la riqueza de sus ilustraciones; el silencio acerca de los ilustradores seguramente se debió a que la tarea caligráfica suponía además la destreza o al menos preparación para el dibujo pero aún así extraña que nada se hubiese dicho al respecto. Ya que los frailes compiladores, Sahagún y Alcalá sólo comentaron acerca de sus informantes, personas destacadas de cada cultura sometida, y amanuenses versados en dos y tres lenguas, se debe inferir que, al menos los segundos, también eran dibujantes e iluminadores. Interesa poner de relieve que la valoración que se hizo de la importancia de sendos documentos descansa en el

ámbito documental literario, no en el pictórico, y esto a pesar de que hay dibujos, sobre todo en el *Códice de Florencia*, que carecen de explicación narrada a lo que está representado. Esto no tendría mayor importancia si los compiladores no hubiesen reiterado que el propósito principal de estas obras fue conocer todo lo referente a sendas culturas nativas.

Ambos manuscritos se concibieron como libros ilustrados por lo cual, aunque nada se menciona en ninguno de los dos al respecto, consideré de modo relevante las imágenes; primero, porque forman parte del discurso original pero sobre todo en virtud de que aportan información histórica y estilística indispensable para completar el estudio; “las miniaturas de los manuscritos son muy reveladoras porque se integran y responden a un texto escrito; por ello, nos permiten comprender al mismo tiempo la creación de imágenes desde los puntos de vista del discurso visual y textual”.<sup>7</sup> La imagen como discurso visual asociado al textual ha tenido diversos papeles a lo largo de la historia y en diferentes contextos, no obstante, su significado es más o menos homogéneo al interior de la cultura que genera y comparte, o impone, ese imaginario. Por eso resulta extraño encontrar elementos ajenos al lenguaje plástico medieval que parecen independientes de la unidad de la que forman parte; es decir, provienen de otro registro cultural, del indígena. En el capítulo correspondiente desarrollo esta observación y la ilustro con ejemplos pertinentes. Hay pues, algunos casos en los que se mezclaron dos concepciones o universos visuales dentro de las mismas imágenes, el español y el indígena.<sup>8</sup>

Los estudios de otros investigadores interesados en el mismo tema desde ópticas diversas y muchas veces con opiniones encontradas enriquecieron no obstante, o quizá a causa de ello, la mía. Volver a mirar las imágenes me permitió indagar acerca de la relación singular que

guardan con los textos que ilustran así como revalorar lo que ha sugerido este vínculo -los textos y sus dibujos- a distintos estudiosos:<sup>9</sup>

(...) revisar críticamente y de maneras diversas las soluciones de interpretación propuestas en otras épocas y contextos (...) que estas revisiones surjan de la constante confrontación entre objetos de estudio y propuestas de abordaje, de modo que se establezca entre ellos una relación dinámica (...). La teoría no propone soluciones definitivas sino que nos permite construir críticamente múltiples formas de acercamiento a los objetos y a los discursos, y descubrir la multiplicidad de interrelaciones que pueden tejer entre ellos.<sup>10</sup>

Así, esta narración se suma a otras que aún cuando han tenido puntos de vista diversos encuentran en esa misma diferencia la dimensión que las hace complementarias.<sup>11</sup>

Ordené estas reflexiones en cuatro capítulos. Cada uno de ellos trata un tema relevante encaminado a precisar la filiación medieval de los dos códices en cuestión y, en todo caso, a señalar sobre qué aspectos se puede continuar trabajando en futuras investigaciones. El capítulo primero es una síntesis de las cualidades culturales de signo medieval que aparecen en estos dos libros. En el segundo capítulo me ocupé de la descripción de ambos manuscritos destacando sus diferencias y la identidad de ambos con la tradición libresca medieval con el objeto de revisar la manera en que la imaginería participa del legado pictórico usual en la ilustración de manuscritos durante la Edad Media. Mucho se ha escrito de la pervivencia de los denominados códices prehispánicos como una de las pocas manifestaciones que

remontaron la conquista; aquí analicé las razones por las cuales ni la *Relación de Michoacán* ni el *Códice Florentino* forman parte de esa continuidad y, en cambio, se alinean con la tradición franciscana medieval de la elaboración de obras de carácter etnohistórico, didáctico y...erudito. El capítulo tercero recoge una selección de los análisis iconográficos de ambas obras más relevantes para esta tesis cuyos autores utilizaron diferentes aproximaciones metodológicas. Todas ellas ponen de relieve la apropiación de estilos occidentales para ilustrar sendos códices y la exhibición ya debilitada de algunos rasgos prehispánicos. Por último, el capítulo cuarto, lo dediqué al análisis de una selección de imágenes que explican el final de las dos culturas estudiadas y, más sorprendente, la asimilación de los nuevos esquemas impuestos para explicar gráficamente sus historias y el ocaso de las mismas. La idea rectora de todo el trabajo fue poner de relieve la capacidad cognitiva de la imagen.





## Capítulo I

### Los códices, la Edad Media y la conquista de México

En 1984 salió a la luz *La herencia medieval de México*, compendio erudito de Luis Weckmann<sup>12</sup> que trata de forma pormenorizada los rasgos culturales de cuño medieval que los españoles llevaron consigo al Nuevo Mundo,<sup>13</sup> específicamente a México.

Para una, interesada en lo que se piensa de aquella época, esta obra aclaró de una vez por todas el fundamento medieval que define en origen lo que hoy llamamos México pero a la vez provocó la reacción de quienes consideran que aquel episodio tuvo los rasgos característicos del período renacentista y, la disconformidad dio pie a la reapertura de un capítulo que se ha hecho enorme porque pareciera no acabar de ser escrito; es el que todavía se pregunta por la filiación de la Nueva España: ¿medieval o moderna? Weckmann estimó entonces que:

Descubrir las raíces medievales de la cultura mexicana no es una tarea arqueológica ni una encuesta únicamente de interés para anticuarios. El legado que nuestro país ha recibido del Medievo -básicamente de España pero no sólo de ella- forma parte aún de la experiencia diaria del mexicano. Ha perfilado su idiosincrasia en tal medida que no es exagerado decir que, en múltiples aspectos, somos más “medievales” que buena parte del occidente, y desde luego más que los propios españoles.<sup>14</sup>

La postura antagónica a este autor tenía asumido que era el espíritu renacentista el que había animado la empresa conquistadora y evangelizadora. A manera de ejemplo en el campo de la historia del arte es revelador el análisis que hizo Ida Rodríguez Prampolini cuya valoración compartían otros historiadores del Instituto de Investigaciones Estéticas.<sup>15</sup> En uno de sus textos, cuando se pregunta si hubo desde la época de la conquista una preocupación española relativa a la posibilidad de apreciar como arte las representaciones plásticas de los pueblos mexicanos, repasa en su argumentación los renglones de la crónica que se refieren al arte indígena para dar respuesta a la cuestión:

Una venda teológica ciega a los españoles y hace que condenen al arte indígena religioso de horrendo, espantable y diabólico. Parejo a este problema, que es sin duda principalísimo, va otro oculto, pero no por eso menos vivo: *que las imágenes indígenas estaban muy alejadas de ser “copia de la naturaleza”, criterio sobre el que se basaba el hombre del Renacimiento*<sup>16</sup> y que, claro está, impedía la comprensión de los simbolismos de expresión de que se valieron esos pueblos antiguos para hablar de los problemas y temas que constituyeron su cultura.<sup>17</sup>

La autora no dudó en calificar de renacentista la apreciación que hacían los cronistas. Sin embargo hay que decir que los españoles que llegaron a México en aquel momento estaban más habituados a las formas de la estética medieval que ornamentaban la arquitectura cultural y civil de sus lugares de origen así como libros y la plástica en general, que a las propias del

Renacimiento en el sentido de ser “copia de la naturaleza” como entrecomilló la estudiosa. Lo que repelían era el aspecto para ellos terrorífico del arte indígena no su falta de mimesis. En todo caso, el arte medieval en general tampoco tuvo como propósito reproducir fielmente la realidad.

La discusión en cuestión no es una entelequia; diversos análisis de orden sociológico, político e histórico, arrancan de ella para valorar cuestiones como el destino poscolonial de la Nación. “El pasado del México actual se plasma y sintetiza en el siglo XVI”.<sup>18</sup> Este complejo asunto está vinculado sólo de manera tangencial con el tema de tesis; por ello nada más abrevio que aún es motivo de estudio el rumbo que tomaron los países que tuvieron la impronta medieval de la España del quinientos durante tres siglos. No fue casual que García Márquez pusiera en boca del general Simón Bolívar la frase que tanto efecto causó: “(...) ¡déjennos hacer tranquilos nuestra edad media!”<sup>19</sup> como si el período hubiese quedado suspendido, todavía inacabado en la época de los reclamos independentistas que tuvieron lugar de manera casi simultánea en la América hispana en 1810.

Pues bien, allí me coloqué, en la antedicha discusión inconclusa del parentesco medieval o renacentista de la Nueva España para continuar la reflexión en uno de sus incisos, el de los libros ilustrados novohispanos y su origen. El análisis de las imágenes de los dos libros coloniales apuntaba hacia el mismo escollo, es decir, al debate historiográfico acerca de la naturaleza del legado peninsular en México también en el terreno artístico. Se verá que la enseñanza de los frailes a los amanuenses e ilustradores de entonces pasó por la transmisión del pensamiento y modos de hacer del tiempo medieval.

Por fortuna la investigación que se realiza con otro tipo de fuentes coetáneas tanto artísticas -por ejemplo el análisis de la función y ornamentación arquitectónicas- como documentales -crónicas de Indias- aclara algunas facetas de dicha polémica, sobre todo en el ámbito teórico aunque, ya se comentó, en el terreno empírico hay investigadores que señalan usos así como costumbres vigentes en la cultura mexicana gestados en época medieval.<sup>20</sup>

Una de las causas del extrañamiento por parte de quienes dudan del carácter medieval del descubrimiento y conquista de América se origina al considerar estos acontecimientos como una sucesión de eventos ocurridos a partir de 1492, época ya moderna. Incluso el hecho mismo de potenciar los viajes por el Atlántico para perfeccionar rutas comerciales y ampliar los beneficios económicos se ha examinado en el contexto de las iniciativas renacentistas.<sup>21</sup> Sin embargo, aunque una arista del poliédrico proceso tenía un carácter moderno, había otras que seguían arraigadas en su pasado medieval; es ilustrativo recordar que aún tratándose del Quinientos, la visión y comportamiento de españoles y europeos hacia los habitantes del mundo que recién habían descubierto estaban fundados en estereotipos de la Edad Media transmitidos desde la Antigüedad y por eso no es extraño que en su fantasía colectiva se hallaran creencias y descripciones anotadas mucho tiempo atrás en obras como la *Historia animalium* de Aristóteles (ca. 350 a.C.) y la *Historia Natural* de Plinio (siglo I) por ejemplo o, más tarde, en compendios medievales como el *Physilogus*, bestiario moralizador de autor desconocido (entre los siglos II y IV),<sup>22</sup> los *Hieroglyphica* de Horapolo (siglo V) y, las *Etimologías* de Isidoro de Sevilla (siglo VII), obras en las que se describe, entre el saber enciclopédico que contienen, a seres imaginarios cuyas características los convertían en “los

otros”: gigantes, blemias o seres sin cabeza con la cara en el pecho, sirenas, cinocéfalos u hombres con cabeza de perro, esciápodos, que sólo tenían una pierna; marticoras con rasgos de hombre y cuerpo de tigre, antropófagos o caníbales, pigmeos, amazonas, cíclopes y un largo etcétera teratológico que era parte del imaginario social heredado. En sintonía pues con dicha visión medieval del mundo resulta revelador que en pleno siglo XVI el arranque del Libro XII del *Códice de Florencia* relate, entre los ocho presagios que antecedieron a la conquista española, la aparición de seres deformes como vaticinio casi siempre de calamidades. Allí está el dibujo correspondiente al último; dice así: “La octava señal o pronóstico es que aparecieron muchas veces monstruos (*sic*) en cuerpos monstruosos. Llevábanlos a Motecuzoma, y en viéndolos él en su aposento que se llamaba *Tlillancalmécac*, luego desaparecían”.<sup>23</sup> Aunque el texto se refiere a la aparición frecuente de monstruos, el dibujante escogió precisamente a un bicéfalo, imagen ésta habitual en los manuscritos de maravillas desde antiguo.<sup>24</sup> (figura 1) Los seres con dos cabezas ya fueron mencionados por Isidoro de Sevilla. Rudolf Wittkower reportó su ilustración “por ejemplo, en el Solinus de Milán (f. 40v) con la inscripción cinocéfalos”;<sup>25</sup> el autor comentó asimismo el grabado en madera de Konrad von Megenberg (Bavaria) en el *Libro de la Naturaleza*. Otro bicéfalo aparece también en una xilografía de *Heydenweldt* de Johann Herold del año 1554 inspirada en alguna edición ilustrada del Solino. Presento a ese respecto dos de las imágenes a las que se refiere el estudioso que ilustran el asunto. (figuras 2 y 3) Este mismo autor recordó que “El monstruo como prodigio mágico es, por supuesto, una idea completamente clásica y apunta hacia atrás, vía Roma y Grecia, a Babilonia”.<sup>26</sup>



1. Octavo presagio antes de la conquista española. *Códice Florentino*, l. XII, f. 3 r.



2. Grabado en madera de *Heydenweldt* de *Johann Herold*, 1554.



3. Página del *Libro de la naturaleza* de *Megenbergh*, Ausburgo, 1475.

El bicéfalo aparece dos veces en el *Códice Florentino* ya que en el libro VIII está de nuevo la narración de los ocho presagios que anunciaron con diez años de antelación la llegada de los destructores de aquella civilización. (figura 4)



4. Octavo presagio antes de la conquista española. *Códice Florentino*, l. VIII, f. 13 r.

No es de extrañar si se toma en cuenta que lo mismo ocurrió en antiguos tratados en los que también se interpretaron los fenómenos en clave de premonición y, por otro lado, las ilustraciones también se repetían.<sup>27</sup> El relato de la presentación de estos prodigios al monarca mexicano recuerda por eso a otras crónicas del pasado medieval que contaban hechos similares y, de manera parecida también, los jefes eran informados de los inusuales fenómenos (figuras 5, 6, 7 y 8).





5. Cinocéfalo llevado ante Ludovico Pío. *Tractatus de signis, prodigiis et portentis antiquis et novis*, Jakob Menel, 1503, Viena, National-bibliothek, Cod. 4417, f. 9 v.

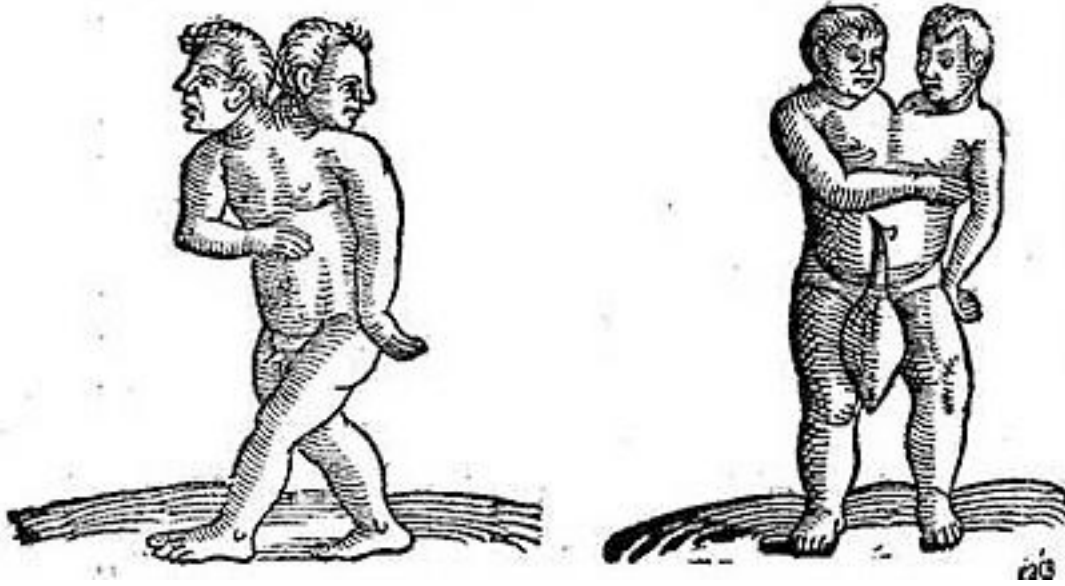


6. Ave con espejo en la cabeza llevada ante Moctezuma. *Códice Florentino*, l. XII, fol. 3 r.





7. Bicéfalo del *Liber chronicarum* o *Crónica de Nuremberg* de Hartman Schedel Incunable 27, fol. CCXVII, 1493. Biblioteca de Catalunya.



8. Bicéfalo de Lycosthenes (Conrad Wolffhart) *Prodigiorum ac ostentorum chronicon*. Xilografía, Basilea, 1557.

Lo interesante es que cuando los viajeros peninsulares conocieron las representaciones de las deidades del extenso panteón amerindio parecieron corroborar en parte sus imaginadas expectativas; pletórico de divinidades para ellos monstruosas prometía ser la encarnación de lo que habían fantaseado muchas generaciones. “ (...) la creencia en las maravillas murió muy lentamente. En realidad, ni siquiera la ilustración generada en el siglo XV por la expansión geográfica y el redescubrimiento de la geografía de Ptolomeo condujo a una ruptura notable en la tradición”.<sup>28</sup> El mapamundi realizado por Juan de la Cosa en 1500, de notable precisión en su momento, recoge el primer registro de tierras americanas pero la mirada científica no impidió que en Asia -claro, ya que era Oriente donde se suponía existían las maravillas- se dibujara una blemia y un cinocéfalo. Curiosamente años después el mapa llamado *El Bairiye (El libro del mar)* del que se conoce un fragmento, elaborado en 1513 por el cartógrafo turco Piri Reis con base en un supuesto mapa hecho por Colón, también recoge la representación de seres fantásticos sólo que en tierras de lo que entonces denominaron

Indias Occidentales, lo que demuestra que el otro, el distinto, siempre se concibió en la antípodas.

Cuando Cristóbal Colón decidió el 12 de octubre de 1492, tras la incierta travesía atlántica, que el avistamiento de tierra se trataba de un descubrimiento preconcebido, una nueva ruta hacia el Oriente, reflejaba la convicción de un hombre cuya mentalidad era todavía propia del Medioevo y desde su área de influencia reforzó un precedente de consecuencias entonces imponderables,<sup>29</sup> su certeza dejó secuelas porque transmitió la misma percepción en sus contemporáneos:

To the end of his life Christopher Columbus maintained that he had reached the “Indies” he had set out to find. He had landed on islands close to Cipangu (Japan), and on the mainland of Cathay (China). He had skirted the coasts of Marco Polo’s Mangi (China as well) and been only leagues away from the domains of the Great Khan himself (...). We may smile now at Columbus’ dying delusion but that he should hold to his view tells us as much about his age as do his epic voyages of discovery. They show, in particular, that the man who discovered the New World was someone from medieval times rather than the modern age.<sup>30</sup>

Colón ha sido estudiado “no como el primero de los navegantes modernos sino como el último de los viajeros medievales”.<sup>31</sup> Las crónicas dieron cuenta del ingente esfuerzo del Almirante<sup>32</sup> para probarse con hechos en lo cierto, pero sobre todo abrieron un capítulo que

prolongaba la vida del agonizante imaginario medieval en lo que sería la otra España: América, donde las formas culturales españolas, maduras ya desde la segunda mitad del siglo XII, estaban llamadas a reproducirse.

Me adhiero pues a la postura académica que considera que el descubrimiento, conquista, colonización y, de forma simultánea a ésta última, evangelización de lo que se llamó Nueva España fue un proyecto y ejecución fundamentalmente castellano<sup>33</sup> y de filiación medieval.

Hubo además otros acontecimientos simultáneos al descubrimiento de América, que por sí solo se cuenta entre los sucesos de mayor alcance que registra la historia universal, cuya interpretación puede mover el fiel de la balanza hacia una u otra postura. Fue coetáneo a la *Gramática de la lengua castellana* de Elio Antonio de Nebrija,<sup>34</sup> publicada en 1492 que potenció esta lengua como culta y digna de representar a un pueblo y sus empresas, de las que la aventura americana fue la más señalada de la época. El inmenso trabajo del filólogo se encuentra entre las realizaciones de orden renacentista por su carácter humanista y haría pensar que, en efecto, esta característica sería común a quienes actuaron en aquel episodio del, denominado por ellos, Nuevo Mundo. Sin embargo no era así: el idioma que vertebró la conquista, “la lengua compañera del Imperio”, como la llamó Nebrija en el prólogo a su *Gramática*, lo hablaba un colectivo cuya cosmovisión era todavía medieval. Después de todo, el castellano estaba diferenciado entre las lenguas romances desde el siglo VIII y, el hecho de que Nebrija le proveyera una gramática y que su trabajo, así como el de otros personajes coevos, tenga visos propios del humanismo, no supone que todo el grupo social hubiese entrañado las nuevas tendencias de modo simultáneo.<sup>35</sup>

Cuando se diseñó el gran proyecto europeo del siglo XVI se pensó en el castellano y ésta fue una consecuencia, en gran medida, de la *Gramática*. Es verdad que fue la primera gramática moderna, sin embargo su contenido no lo fue; en él se esconde una retórica antigua: la medieval. La novela de caballería es una prueba de esto; el castellano a partir de Nebrija se apropió y dominó el espacio lingüístico culto en detrimento de otras lenguas<sup>36</sup> pero no cambió la comprensión medieval de la realidad:

Los historiadores no han sido capaces de distinguir la noción de realidad “científica” de la “retórica”. Al contrario, su interpretación de las crónicas procede ahistóricamente al no tomar en cuenta las condiciones de posibilidad sociales para que surja la realidad “científica”. La ciencia, cuando predica la verdad de un enunciado, se sujeta a convenciones procedimentales que permiten comprobar si la percepción del otro es repetible. La retórica, cuando atribuye la propiedad de verdad a un enunciado, no se refiere a su empiricidad, sino a la memoria figurativa; esto es, para la retórica, algo es verdadero porque la sociedad no lo ha olvidado.<sup>37</sup>

La crónica de Bernal Díaz del Castillo<sup>38</sup> ha sido estudiada como ejemplo señero de arrogación de este tipo de género literario al convertir a Cortés en Amadís de Gaula y por extensión en héroe de caballería: “Cortés inventa una épica para sí y para sus hombres, el imprudente Alvarado, el bravo Sandoval; esa actitud fascinará a su compañero y amigo, el cronista Bernal Díaz del Castillo, en cuyo relato se sitúan, sin fantasía, todas las ambiciones



que los libros de caballerías habían situado en el territorio de la ficción”.<sup>39</sup> El enfoque descrito está diferenciado como tema de estudio de manera que se cuenta con diversas fuentes que analizan las crónicas de Indias como una proyección de la Edad Media.<sup>40</sup> Cabe incluir aquí, como parte del denominado por Baschet fenómeno social total,<sup>41</sup> algunas imágenes de los códices que estudio: en la apropiación icónica del otro la retórica de la imagen es medieval aunque la educación tuviera visos de humanismo.

La modernidad que se acusa ya en muchas obras peninsulares a partir de la última década del siglo XV<sup>42</sup> es testimonio suficiente de que las nuevas tendencias habrían de arraigar tarde o temprano; sin embargo parece ser que en el caso de América fue más tarde que temprano. No obstante es preciso señalar algunas opiniones de otros estudiosos que encuentran rasgos claramente modernos en el panorama político. Tal es el caso de la toma de Granada y, como consecuencia directa, de la expulsión de los judíos, hechos contemporáneos a la mencionada *Gramática* y al descubrimiento: “La monarquía de los Reyes Católicos se está alejando en aquella época de los moldes medievales. Algo nuevo se está gestando que implica planteamientos originales. Luis Suárez Fernández está en lo cierto al situar la expulsión de los judíos dentro del proceso de construcción del Estado moderno”.<sup>43</sup>

En este mismo sentido hay opiniones que provienen en concreto de historiadores del arte y por eso interesan especialmente a este trabajo:

Los frailes que llegaron a la Nueva España no eran ni más ni menos medievales que los que permanecieron en la Península; participaban de la

misma cultura y, por tanto, los conventos españoles del siglo XVI deberían estar igualmente fortificados y cargados de valores simbólicos, cosas que no ocurren. El feudalismo de la Nueva España es fruto del énfasis historiográfico, excesivamente romántico, más que de la realidad histórica. La cultura novohispana del siglo XVI, lo mismo que la europea del siglo XV, fue plenamente moderna y ha de ser vista como un laboratorio enfocado hacia el futuro más que como un museo vuelto hacia el pasado.<sup>44</sup>

En la nota preliminar a los *Códices matritenses de la Historia general de las cosas de la Nueva España* en su edición de 1964 se lee:

Va dedicado este trabajo a todos los estudiosos de las antigüedades mexicanas, que supieron ver en el esfuerzo de fray Bernardino de Sahagún la expresión de un interés humano por las cosas de los indios, en el albor mismo de la era del colonialismo, valorándolas como hijas de los hechos de seres humanos y no como aberraciones. Expresión magnífica del trasplante al otro lado de los mares, del mejor humanismo renacentista a la par que el más depurado amor cristiano por sus semejantes.<sup>45</sup>

Como el debate tiene visos de permanecer abierto es recomendable distinguir qué tipo de mentalidad se manifiesta en cada objeto o fenómeno estudiado y proceder casuísticamente para encontrar el matiz feudal o moderno. Durante el período en cuestión, el que corre del último cuarto del siglo XV al primer tercio del siglo XVI, se habían producido en otras

partes de Europa signos evidentes de un cambio que no es manifiesto al menos de modo tan claro en España. Recuérdese por ejemplo que ya en 1486 se publicó en Florencia la *Oratio de dignitate hominis* de la pluma de Pico della Mirandola<sup>46</sup> en la que abordó los temas del hombre como centro del universo creado y la búsqueda de la concordia del pensamiento. El *magnum miraculum est homo*, que le valió el sitio en el denominado pensamiento moderno cuyo centro lo ocupaba el humanismo, sugiere la preocupación del círculo intelectual florentino por lo maltrecha que estaba la dignidad humana en la Edad Media. Hay pues un contraste notable entre la renovada postura filosófica neoplatónica en su esfuerzo por conciliar paganismo clásico y cristianismo<sup>47</sup> y la visión doctrinal nominalista, aristotélico-tomista de los frailes que llegaron a América.

En general el ambiente espiritual en una buena parte de Italia daba cuenta de que el pensamiento estaba encaminado a especulaciones humanistas de nuevo cuño, de corte moderno. Por contraste llama la atención que algunos descubridores, conquistadores e incluso religiosos, sobre todo del clero secular, dudaran todavía de la “humanidad” de los indígenas americanos descubiertos y por cristianizar, en medio del colosal atropello y, para algunos estudiosos, exterminio que supuso su presencia en tierras americanas,<sup>48</sup> al grado de ser denunciada en la célebre pregunta lascasiana parafraseando la proclama de Antón de Montesinos: “(...) ¿acaso no son hombres; con éstos no se deben guardar y cumplir los preceptos de caridad y de la justicia?”<sup>49</sup> En dicho sermón, el también dominico Montesinos, inquiría: “(...) ¿y qué cuidado tenéis de quien les doctrine, y conozcan a su Dios y criador, sean bautizados (*sic*), oigan misa, guarden las fiestas y domingos ¿Éstos no son hombres? ¿No tienen ánimas racionales? ¿No sois obligados a amarlos (*sic*) como a vosotros mismos



(...)?”<sup>50</sup> Argumentos que no hacen más que reforzar la idea de que seguía abierta la polémica empezada varios siglos antes acerca de qué hace en esencia que un hombre sea tal<sup>51</sup> y de paso recuerda la arquitectura narrativa del feudalismo para construir la noción de inferioridad y superioridad puesta en ejercicio con el mundo musulmán durante la prolongada reconquista, asunto que ha llevado a considerar la destrucción de al-Andalus como antecedente a la llevada a cabo en las Indias.<sup>52</sup>

La evangelización de la Nueva España tiene en las postrimerías del Medievo un precedente inmediato, por largo tiempo ignorado y hacia el cual últimamente Garrido Aranda ha llamado la atención de los historiadores: la conquista y la conversión al cristianismo (no enteramente voluntaria) del reino nazarí de Granada. Los problemas religiosos y políticos a los que se enfrentaron ahí los Reyes Católicos fueron un presagio de los que se presentarían treinta años después en la tarea de reconstruir sobre nuevas bases la sociedad indígena vencida en México.<sup>53</sup>

Las acusaciones por el desastre que estaba causando la Conquista, debido en mucho a la desigual capacidad tecnológica de los contendientes, se empezaron a escuchar muy pronto de forma simultánea a la devastación que se llevaba a cabo. La situación desembocó en un grado de escándalo tal que Paulo III dictó la bula *Sublimus Deus* a favor de los indios el dos de junio de 1537;<sup>54</sup> en ella declaraba la absoluta humanidad y racionalidad de los naturales así como la prohibición de su esclavitud. Aunque el ejemplo puntero lo constituye la defensa de los indios encabezada por el padre las Casas, de ahí en adelante la condena a lo

acontecido nunca dejó de estar en las plumas de pensadores y críticos del infeliz suceso. Vuelvo a la mención que hiciera el escritor e incansable indigenista Carlos Montemayor de la opinión del jesuita mexicano Clavijero, cuando éste escribió en el exilio italiano su *Historia antigua de México* dos siglos después de la Conquista: “Jamás han hecho menos honor a su razón los europeos que cuando dudaron de la racionalidad de los mexicanos. La organización social que vieron los españoles en México, muy superior a la que hallaron los fenicios y cartagineses en nuestra España, y los romanos en las Galias y en la Gran Bretaña, debía bastar para que jamás se excitare semejante duda en un entendimiento humano (...)”<sup>55</sup>

A continuación, Montemayor pregunta en su ensayo:

¿Por qué los cartagineses y los fenicios no pusieron en tela de juicio la naturaleza racional de los pueblos ibéricos que vivían en la barbarie? ¿Por qué tampoco los romanos cuestionaron la naturaleza racional de los galos y anglosajones, carentes de civilización política y de ciencia? Acaso porque la naturaleza de los cartagineses y fenicios y la cultura de los romanos era superior, términos humanos, a la de los españoles, sajones y holandeses que arribaron como “descubridores” a América (...) ¿Por qué los fenicios, cartagineses y romanos fueron más objetivos al enfrentarse con los pueblos bárbaros ibéricos, galos y sajones que los europeos de los siglos XV y XVI que se enfrentaron con los grandes y civilizados pueblos del continente americano? Quizá los fenicios y romanos se hallaban más libres del fanatismo religioso. Acaso los fenicios y los romanos actuaron con menor codicia que los europeos del siglo XVI.<sup>56</sup>

Expresé en páginas anteriores las razones por las que los señalamientos de Weckmann abrieron desde 1984 un filón multidisciplinar en el que todavía se está trabajando. La historiografía hoy da una nueva lectura al período que va de la Reconquista y el final de al-Andalus hasta las fases iniciales de la conquista de América, dos etapas que habitualmente se consideraban deslindadas, y lo analiza como un fenómeno continuo.<sup>57</sup>

Si bien es cierto que ha habido ensayos de superar esta fractura entre los dos procesos, no es menos cierto que la usual división académica entre los períodos medieval y moderno favorece la apreciación de que el desmantelamiento del último estado andalusí en 1492 y el primer viaje de Colón, por ejemplo, fueron acontecimientos inscritos en contextos separados, o con conexiones difusas: el primero, como final de un proceso, aún llamado Reconquista; el segundo, como el acontecimiento inicial de la construcción de un mundo -moderno- nuevo.<sup>58</sup>

Mirar el proceso como una continuidad facilita comprender que los hispanos considerasen herejes a los amerindios como lo habían hecho con los musulmanes y, por consiguiente concibiesen la conquista de México como una prolongación de la guerra de reconquista contra el Islam; éstas son algunas de las consecuencias de la dilatada convivencia de ocho siglos con una cultura y religión diferentes a las suyas y de la convicción de un único camino posible: el de la cristiandad. Recuérdese que incluso denominaban mezquitas a los templos de los nativos, en términos claramente peyorativos, es decir, concibiéndolos como adoratorios de infieles.<sup>59</sup>

Así, el bagaje mental castellano todavía en el siglo XVI explica la inspiración medieval de la obra americana, da cuenta del rumbo que tomó y de paso aclara la forma en que se legitimaron los hechos históricos, que se querían regidos por la Providencia, como acciones encaminadas al justo cumplimiento de la salvación tal como la concibió la tradición judeocristiana. Los manuscritos que aquí estudio participan en muchos aspectos de este paradigma medieval y, sin embargo, otros de sus rasgos acusan la apropiación de nuevas propuestas sobre todo en el renglón de las ilustraciones como se ve en algunas imágenes del *Códice Florentino*. Obsérvese por ejemplo la que ilustra el prólogo al duodécimo libro acerca de la conquista de México: presenta a los soldados españoles en sus monturas (figura 9). El nuevo estilo asoma a primera vista pero una segunda mirada revela que tras la pretensión de modernidad se esconde una práctica medieval conocida entre ilustradores y artistas, la de la memoria visual que operaba de modo similar a la memoria retórica.<sup>60</sup> El dibujo sí está inspirado en el modo clásico de representar personajes a caballo, recuperado en el Cuatrocientos durante el tránsito estilístico del Gótico al Renacimiento, cuyo referente remoto fuera la estatua ecuestre de Marco Aurelio así como otros relieves tardorromanos, como uno que representa la clemencia del mismo emperador con los germanos vencidos.<sup>61</sup> (figuras 10 y 11) De vuelta a nuestro estudio, vemos sin embargo que no se trata de la representación de Cortés y su hueste, porque todavía no se practicaba la copia del natural para ilustrar manuscritos, ni siquiera se trata del recuerdo de ese hecho en concreto. Es más bien la forma de trabajar y operar la memoria en la sociedad medieval, un ejercicio aprendido de antiguo, un arquetipo visual; de manera que el comienzo del libro donde se narra la conquista de Tenochtitlan no podía presentar a Cortés menos triunfal que el mismo

emperador y evidentemente se trata de un registro memorativo occidental aprendido por (o enseñado a) los *tlacuilos* que ilustraron el manuscrito. De nuevo esta es una llamada a poner en duda la originalidad a la hora de narrar visualmente el arranque de la Conquista; quizá la única manera en que podemos inferir las imágenes que hubiesen realizado los indígenas para explicar su derrota es valiéndonos de lo poco que ha quedado del imaginario visual autóctono y seguramente esas representaciones serían muy distintas en razón de la diferencia absoluta que había entre las dos convenciones pictóricas, a pesar del esfuerzo cognoscitivo de los indios para aprehender los nuevos modos de representación propios de la mirada española.



9. Hernán Cortés a la entrada de México-Tenochtitlán. *Códice Florentino*, l. XII.



10. Estatua ecuestre de Marco Aurelio, *ca.* 161-180 d.C. Piazza del Campidoglio, Roma.



11. Relieve de la clemencia de Marco Aurelio con los germanos, *ca.* 176-180 d.C. Palazzo dei Conservatori, Roma.



12. Andrea del Verrocchio. Monumento ecuestre de Bartolommeo Colleoni. Ca. 1481-96. Bronce. Campo Ss Giovanni e Paolo. Venecia.



13. Donatello. Monumento ecuestre de Gattamelata. 1443-53. Bronce. Piazza del Santo. Padua.

Entre las prácticas trasladadas del viejo continente a México que Weckmann señaló en su compilación seminal, tuvo un lugar preeminente la realización de códices, denominados así por tratarse de documentos manuscritos. Sin embargo, este arte varias veces centenario en centros europeos productores de libros,<sup>62</sup> se traslapó, como el resto de las actividades socioculturales a partir del violento encuentro, con el notable ejercicio autóctono de producción libresca, explicado exhaustivamente en la especialidad historiográfica correspondiente.<sup>63</sup> Su elaboración entrañaba técnicas originales por demás distintas de las europeas que, si bien impresionaron a los españoles, no evitaron su prácticamente total destrucción<sup>64</sup> so pretexto de erradicar la supuesta herejía contenida en ellos porque habían nacido de la infidelidad en que vivían los conquistados. “La pintura colonial...tanto por su técnica como por su contenido carece de antecedentes en el arte indígena excepto la presencia ocasional de elementos de una tradición que se resistía a morir, y que se refleja sobre todo en los códices postcortesianos”.<sup>65</sup>

Si bien la idea de llamar códices a los libros prehispánicos fue bien acogida desde el siglo XIX los manuscritos elaborados dentro de la tradición indígena son completamente distintos a los denominados códices en la práctica europea. Los españoles de la conquista y la colonia se refirieron a ellos como libros pintados y los mexicanos como las figuras de tinta roja y negra.<sup>66</sup> Sin ánimo de entrar en una discusión semántica sólo señalo que he diferenciado unos de otros en razón de que la *Relación de Michoacán* y el *Códice Florentino* comparten todas las características físicas de los códices europeos y en ningún caso las de los libros de los antiguos mexicanos cuya presencia se reduce a la inclusión, escasa, aunque sin duda significativa, de algunos pictogramas o logoglifos en el espacio pictórico de ambos códices.

Las dos culturas tenían una concepción diferente de la misma actividad, hacer libros, de manera que no sólo eran distintos los objetos sino la función que tenían para una y otra; este simple hecho revela profundas diferencias entre aquellos dos mundos.

En los denominados códices prehispánicos los mexicanos registraban su historia, calendarios astronómicos y adivinatorios, información geográfica y genealogías, así como festividades religiosas; tenían además libros de carácter administrativo en los que se controlaba las contribuciones impuestas a los pueblos vencidos. Sin embargo, a diferencia del occidente europeo la escritura era sagrada, como siempre ocurrió en las remotas sociedades teocráticas. Su elaboración estaba en manos de especialistas entrenados para tal fin y su lectura era responsabilidad exclusiva del estamento sacerdotal.<sup>67</sup>



Respecto a la técnica se puede sintetizar que las antiguas pictografías mexicanas se elaboraban sobre la albura del amate,<sup>68</sup> o bien sobre la piel curtida de algunos animales como el venado. Las piezas de amate o de piel que podían ser de diversos tamaños se doblaban en pliegues a manera de biombo; la primera y última hojas se pegaban a cubiertas de madera, de las que se conservan muy pocas, para proteger las pinturas. La tira se coloca horizontalmente para su lectura aunque hay algunos casos en que se pone en sentido vertical como el *Códice Selden*, de origen mixteco. La lectura se hace en general de derecha a izquierda en el primer caso y, en el segundo, de abajo hacia arriba. Otra posibilidad es que los dibujos se realizaran sobre una tira que no se dobla, es generalmente angosta y los pedazos de piel o de amate están pegados o cosidos; ejemplos de esta modalidad son la *Tira de la Peregrinación* en la que se cuenta una parte de la mítica travesía de los mexicas desde Aztlán y, el *Códice Moctezuma*, de factura posthispánica,<sup>69</sup> algunas de cuyas imágenes resultan reveladoras porque podrían hacer alusión al asesinato de este monarca. Otra clase de manuscritos son los denominados rollos; la tira en este caso se enrolla para guardarse más fácilmente como el *Códice Tulane* y el *Rollo Selden*. Un cuarto tipo de manuscrito es el lienzo, compuesto de tiras largas de algodón o bien de fibra de maguey; no se conserva ninguno de época prehispánica; el *Lienzo de Tlaxcala*, colonial, tiene una datación del siglo XVI pero sólo se conserva una copia de 1773 en la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia en México.<sup>70</sup> Finalmente, hay un tipo de manuscrito que consta sólo de una hoja ya sea de papel amate o de piel; hay un ejemplar anterior a la conquista elaborado sobre piel de animal: *Aubin 20*; representa las cinco direcciones cósmicas en la interpretación sagrada del universo en México: cuatro puntos cardinales y el centro. Como se aprecia, la solución técnica para el registro de su cultura era muy parecida a la que estuvo en uso en Europa y Asia hasta la

época tardohelenística; quizá sea éste un hecho más, entre todos los señalados, que se sumó a la minusvaloración que hicieran los españoles del mundo que encontraron en México. Lo que veían, en el mejor de los casos, eran objetos arcaicos ya superados por el mundo que consideraban civilizado.

Esta técnica que respondía a una visión distinta de la utilidad de los libros tocó a su fin con la presencia española, sin embargo los artesanos especialistas en su elaboración siguieron vinculados a la actividad y hubieron de aprender a resolver nuevos problemas. “El *tlacuilo* de la época colonial sigue siendo ‘el que escribe-pintando’ y aunque su estilo de pintura se modifique (...) al contacto con el de Europa, sigue utilizando sus elementos ancestrales (...) adopta y adapta los nuevos (...) a su sistema tradicional”.<sup>71</sup> Simultáneamente, la tarea de conversión al cristianismo supuso para los frailes una labor asombrosa que pasó por el aprendizaje de las lenguas mexicanas para:

(...) preparar gramáticas y vocabularios, aplicar alfabetos y escribir cantos, dramas, rezos, catecismos (...) Un trabajo portentoso...sobre todo si añadimos su labor educativa (...) Pero esta erudición propició que los numerosos escribas indios quedaran a la sombra de sus patrones civiles o religiosos como informantes, y que la escritura en lenguas indígenas no estuviera precisamente al servicio de las lenguas, sino al de la religión de los conquistadores (...) la escritura alfabética de las lenguas indígenas se convirtió en un instrumento de control cultural.<sup>72</sup>

Por eso es una ilusión pensar que las imágenes a la manera occidental que pintaron los *tlacuillo* y *caráriecha* para contar su historia y derrota sean las que narren lo ocurrido desde su comprensión del mundo. No hay que olvidar que imagen es sinónimo de ilusión, quimera. Los códices novohispanos, resultado de la fusión europea y americana inauguraron pues un nuevo capítulo en la producción de libros. Joaquín Galarza que dedicara su vida académica al estudio de los manuscritos pictóricos mexicanos realizó una minuciosa clasificación de los mismos en atención a la naturaleza de cada uno de ellos.<sup>73</sup> manuscritos indígenas tradicionales, que incluyen los de tema histórico, genealógico, cartográfico, realizados con pictografías; están también los denominados códices mixtos porque tienen elementos de ambas tradiciones, la indígena: pictografías o imágenes-texto y, la de origen europeo, es decir, textos de lengua náhuatl o castellana en caracteres latinos. Una tercera categoría es la que denominó códices-libro, de dos o de tres textos: texto en castellano e imágenes que lo ilustran y, textos en castellano, náhuatl e imágenes, respectivamente; en este último apartado se hallan los manuscritos motivo de esta tesis, la *Relación de Michoacán* con texto en español e ilustraciones y el *Códice Florentino* cuyo contenido se presenta en castellano, náhuatl y con imágenes.

Ahora bien, es cuando menos incierto hablar de novedad al considerar todo el fenómeno descrito más arriba; si bien es evidente que se hicieron objetos cuya naturaleza era nueva -la conciliación de la antigua escritura pictográfica y la notación alfabética latina- episodio inédito de una práctica que recién comenzaba su andadura, el ejercicio de carácter propiamente etnológico para conocer la civilización de los que habrían de ser culturizados fue, más bien, la continuación de una práctica que la orden seráfica cultivaba desde hacía tres

siglos<sup>74</sup> frente a culturas igualmente distintas a la europea, como fue la asiática. Detrás de la ingente labor que supuso la realización de sendos manuscritos lo que hay es básicamente la proyección y continuidad de la mentalidad medieval de conquistadores y a la postre evangelizadores también, con el propósito de aniquilar el mundo que encontraron e instaurar el nuevo orden. En los capítulos siguientes desarrollo estos comentarios y enlazo la tarea que animó a catequizadores y predicadores con la tradición del Medioevo

## Capítulo II

### ***La Relación de Michoacán y el Códice Florentino. El ocaso de las pictografías mexicanas***

*Relación de Michoacán y Códice Florentino* son los nombres que recoge la costumbre para referirse a cada uno de los dos manuscritos novohispanos que estudio, aunque también se les conoce como *Códice Escorialense*, por ser uno de los magníficos documentos que atesora la Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial bajo la signatura ms. Ç-IV-5 e, *Historia General de las Cosas de Nueva España*, tratado principal que forma el *corpus* de dicho códice y se conserva en la Biblioteca Medicea Laurenziana en Florencia -de ahí su nombre- con signatura ms. Palatino 218, 219, 220.<sup>75</sup>

Son dos libros coloniales tempranos compilados por Jerónimo de Alcalá, (Vizcaya ¿1508-1545?), cuya atribución ha sido polémica, y Bernardino de Sahagún (Sahagún de Campos, León 1499/1500-Ciudad de México1590) respectivamente, con la estrecha colaboración de informantes que eran ancianos notables conocedores de su pasado cultural, y amanuenses indígenas, trilingües a la sazón, formados en el colegio de la Santa Cruz de Tlatelolco y en el de San Nicolás en Pátzcuaro.<sup>76</sup> Ambos clérigos de la orden seráfica empezaron su tarea al poco de haber llegado los primeros franciscanos a la Nueva España en 1524; Sahagún llegó en 1529 y Alcalá en 1530. Se sostiene que su elaboración obedeció a la necesidad detectada por algunos religiosos más sensibles, entre ellos estos autores, de conocer la lengua y creencias de los indígenas en vista del escepticismo acerca de su conversión. Hacia 1534 notaron que a pesar de ir a misa como cristianos y vivir acorde a la nueva preceptiva, no

Capítulo II. La *Relación de Michoacán* y el *Códice Florentino*. El ocaso de las pictografías mexicanas habían renunciado a los cultos prehispánicos. Se entendió la necesidad de conocer el imaginario social indígena para penetrar en él con estrategias concretas encaminadas a su eficaz dominación. Por eso estos documentos pueden ser analizados también como uno de los productos de esos objetivos. Es verdad que éstos y muchos otros libros se hicieron con el espíritu de contribuir a una mejor evangelización pero este argumento por sí solo no explica el alcance ni la maestría que tienen ambas obras; salta a la vista que los dos compiladores rebasaron con creces ese multicitado propósito. La *Relación de Michoacán* se valora como creación poética que alcanza las cotas dramáticas de los poemas épicos más profundos en la historia literaria, “(...) auténtico cantar de gesta, que se ajusta a las características literarias de los cantares épicos de la Europa medieval”.<sup>77</sup> “Además del valor histórico y etnológico la *Relación* tiene un especial valor estético como crónica épica del resurgir de un pueblo desde la prehistoria a la historia centrada en la figura de Tariácuri, forjador de la nacionalidad tarasca en torno al lago de Pátzcuaro, cuya personalidad se agiganta en la narración como la de un héroe clásico o medieval”.<sup>78</sup> La riqueza de este libro cobra singular importancia debido a la ausencia de documentos escritos por los propios indígenas de la zona; se ha sugerido que la cultura purépecha era ágrafa.<sup>79</sup> El mismo misionero escribió entre las dificultades para llevar a cabo su tarea el hecho de que “esta gente no tenía libros”.<sup>80</sup> El manuscrito de Florencia por su parte se tiene entre las creaciones antropológicas más acabadas en la historia de las culturas; es una verdadera hazaña bibliográfica. El conocimiento de estas dos civilizaciones pasa ineludiblemente por la lectura de sendos documentos etnológicos. Los manuscritos son el resultado de muchos años de trabajo y entrañan el estudio y comprensión de la cultura de los dos estados prehispánicos hegemónicos en el norte de Mesoamérica -el mexica y el michoacano o purépecha- cuando se produjo el encuentro entre el mundo

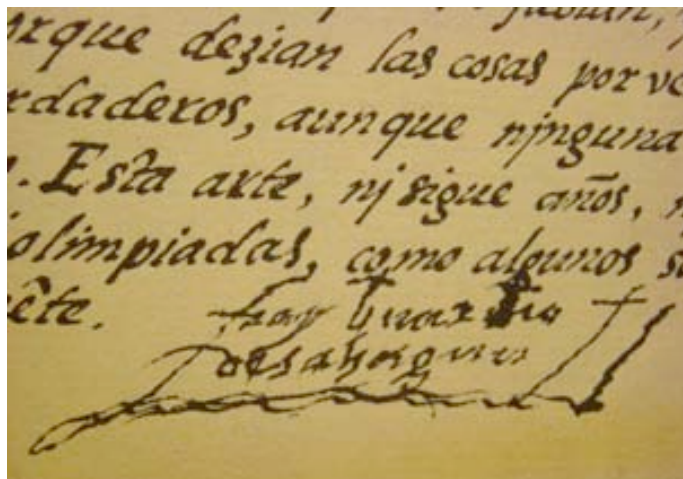
Capítulo II. La *Relación de Michoacán* y el *Códice Florentino*. El ocaso de las pictografías mexicanas hispano y el americano, razón que despierta la curiosidad por conocer el modo en que cada uno narró oral y gráficamente el significado y ocaso de su propia cultura, testimonios que fueron recogidos por escrito e ilustrados en ambos códices. Además de indagar cada aspecto de dichas sociedades, Alcalá y Sahagún se hicieron informar por personas mayores principales que habían vivido durante la época de la conquista y tenían memoria de los hechos relacionados con ella. El misionero leonés dedicó un libro de los doce que forman su tratado a esta exposición; y, en el libro sobre Michoacán se contó esta tragedia en diez capítulos de la tercera parte, del XIX al XXIX. El relato oral se registró en lengua náhuatl y, probablemente también, purépecha, con alfabeto latino; la versión final del *Códice Florentino* apareció en castellano y náhuatl; tiene asimismo algunos prólogos y glosas en latín; en el caso de la *Relación de Michoacán* el relato sólo fue manuscrito en castellano y ambos fueron copiosamente ilustrados; el comentario es relevante porque “a pesar de la cantidad asombrosa de escritos a que dio lugar la novedad indiana en manos hispanas - espontáneamente o a petición de las autoridades de Madrid, publicados o inéditos, conservados hoy o no- carecían de dibujos en su mayor parte”.<sup>81</sup>

El tema de la autoría o de la persona que fungiera como compilador principal de la *Relación de Michoacán* ha sido controversial desde que se empezó a estudiar el manuscrito; quienquiera que haya sido eligió quedar en el anonimato o al menos diluirse en lo que reconoció como un trabajo comunitario:

Pues Il(ustrísi)mo S(eñ)or, esta escritura y relación presentan a V(ues)tra  
S(eñorí)a los viejos desta cibdad de Mechuacan, y yo también en su nombre,

no como autor, sino como intérprete dellos, en la cual V(uestra) S(eñoría) verá que las sentencias van sacadas al propio de su estilo de hablar, y yo pienso de ser notado mucho en esto, mas como fiel intérprete no he querido mudar de su manera de decir (...) y haga cuenta que ellos lo cuentan (...) dando relación de su vida y ceremonias y gobernación y tierra.<sup>82</sup>

Este hecho contrasta con la claridad ejecutora del padre Bernardino quien manifestó no sólo su papel en la elaboración del manuscrito sino incluso lo autografió, (figura 14) asunto que no menoscaba el reconocimiento al trabajo de sus pupilos.



14. Firma de Sahagún. *Códice Florentino*, l. IV, fol. 81r. detalle.

La cita anterior hace alusión a la entrega de la *Relación* hacia 1541 al virrey Antonio de Mendoza, patrocinador de la obra; (figura 15) Esta escena repite un acto que se representaba desde las primeras entregas que los franciscanos hacían a sus comitentes como se ve en la



iluminación que representa a Odorico de Pordenone (1265-1331) entregando su manuscrito al rey (figura 16).



15. Entrega del manuscrito al virrey Antonio de Mendoza. *Relación de Michoacán*. Lámina I.



16. Partida de fray Odorico de Pordenone. *Romances and travels*. Siglo XIV. British Library. Londres.

La imagen que da entrada a la *Relación* recoge el momento solemne en que un franciscano descalzo, reconocible por el hábito amarrado con el cordón de tres nudos, hace entrega del manuscrito al virrey quien se encuentra sentado en un trono profusamente decorado, por detrás del cual y, sirviéndole de marco, hay un gran lienzo verde cuyo estampado distribuido libremente en el área imita a la hojarasca de la tradición europea, motivo utilizado en muchas obras bajomedievales (figuras 17 y 18).





17. Retablo mayor de la capilla del condestable. Detalle. Catedral Primada de Toledo.



18. *Boccaccio de Philippe le Hardi*, Bnf. Ms. fr. 12420, fol. 29, Antíope y Oreityia. Biblioteca Nacional de Francia. París.

Una vistosa hoja de acanto propia de la ornamentación occidental adorna el respaldo de la silla virreinal; el lateral del sillón muestra una decoración geométrica que recuerda a lo prehispánico y enmarca un motivo circular con proyecciones hacia los ángulos del marco. El virrey, tocado con un gorro bordado, viste una túnica marrón claro larga con esclavina negra y una especie de cruz roja al centro que podría hacer alusión a la de la orden de Santiago. Detrás del fraile se encuentra un personaje que ha sido identificado con Pedro Cuiniharángari gobernador de Michoacán uno de los principales informantes del fraile compilador y aunque lleva sombrero de ala corta y gorguera propios de la indumentaria española, por el bezote se sabe que es un personaje indígena destacado igual que quien está detrás de él, reconocido como sacerdote mayor o *petámuti*, voz purépecha con la que aparece en el manuscrito, que porta además una cinta alrededor de la frente, sobre la espalda una calabaza con turquesas incrustadas y una lanza ceremonial, atributos de su categoría social. Aparecen en esta comitiva dos figuras más; una de ellas con la calabaza colgando hacia la espalda, sin bezote ni lanza y, la última, cortada por la línea que sirve de marco a la escena, sostiene también una lanza. Con esta imagen se abre el repertorio de las ilustraciones de la *Relación*; es de las de mayores dimensiones entre las cuarenta y cuatro que la ilustran: 153 x 145 mm., y posiblemente de las de más calidad estéticamente hablando, también: “ (...) la figura principal es la del fraile franciscano (en ella) se han cuidado del claroscuro mucho más que en las otras figuras de la misma lámina, en la que los pliegues y formas de los repliegues se han acusado con líneas y no con sombras, como en ésta (...) su cara es lo más cuidada también en claroscuro y mucho más fino y matizado que el de los otros rostros”.<sup>83</sup>

La trayectoria historiográfica para establecer la autoría de la *Relación* es un capítulo que ha dejado valiosos estudios. José Tudela de la Orden sugirió en la magnífica edición de 1956 a su cargo que el autor pudo haber sido el franciscano Maturino Gilberti por ser el único que se sabe a ciencia cierta que conocía bien el tarasco y lo estudió y, además, que vivió en Michoacán por aquellos años, pues en 1539 imprimió en México uno de los primeros incunables americanos: *Diálogo de la Doctrina Cristiana en lengua de Michoacán* “ (...) pero esta atribución nuestra no puede pasar de conjetura (...)”, concluyó.<sup>84</sup> Gilberti, oriundo de Toulouse, fue quien primero realizó un *Arte de la Lengua de Michouacán* y un *Vocabulario de la lengua tarasca* publicados en 1558-1559; fue también, sin embargo, 1559 la fecha correcta para su *Diálogo de la Doctrina Cristiana*, no 1539 como anotó Tudela, con lo cual quedaría con cierta razón fuera de las posibilidades como compilador del manuscrito en cuestión. El hecho fue que Tudela al haberse inclinado por Gilberti, descartó a otros frailes como posibles autores del manuscrito, entre ellos Martín de Jesús o de La Coruña, primer custodio del convento franciscano de Tzintzuntzan, quien todavía ejercía el cargo cuando se entregó el códice. A partir del trabajo esclarecedor de Benedict Warren<sup>85</sup> se han despejado las dudas y hoy existe unanimidad entre los investigadores en el reconocimiento de Jerónimo de Alcalá como el fraile que recopiló y organizó la información e ilustración de la obra.

Ambos códices se inscriben en la tradición occidental de ilustrar obras literarias, religiosas, devocionales, etcétera, práctica ésta desconocida en la América de entonces donde la escritura era jeroglífica *ad litteram*; se consideraba sagrada y como tal empleada sólo por sacerdotes, intérpretes religiosos y oraculares, así como funcionarios fiscalizadores del pago

de tributos. Esto acaso puede ser otro tópico si se piensa el uso que se daba a la literatura medieval en Europa, donde la producción de libros y su lectura se reducía a los estamentos religioso y nobiliario, con lo cual, aunque las consecuencias del origen así como los motivos de dicha utilización son distintos -precarias condiciones socio económicas en ésta, control de las herramientas de poder (la escritura era una) en aquella- el resultado es muy parecido: accedían a los libros poquísimas personas del conjunto de estas dos sociedades; el acceso a ellos pertenecía a la constelación de la autoridad.

El nuevo paradigma cultural impuesto por los europeos prescindió del tipo de libros así como de la escritura que se usaba en México. Si algunos evangelizadores aprendieron las lenguas nativas no necesitaron en cambio leerlas y menos escribirlas; para su propósito era suficiente con dar a los sonidos de las lenguas indígenas valores gráficos del alfabeto latino.<sup>86</sup> El hecho de haber utilizado las pictografías tradicionales que se habían salvado de la destrucción fue sólo para reconstruir el mundo que una vez comprendido se quería cambiar. Era necesario que los informantes, para poder en efecto serlo, consultasen los documentos pictográficos donde estaba recogida su memoria. Reportó Sahagún: “Con estos principales y gramáticos, también principales, platiqué muchos días, cerca de dos años, siguiendo la orden de la minuta que yo tenía hecha: todas las cosas que conferimos me las dieron por pinturas, que aquella, era la escriptura, que ellos antiguamente usavan: y los gramáticos las declararon en su lengua, escribiendo la declaration al pie de la pintura (...)”.<sup>87</sup>

Elaborados en una época en que la conquista todavía se sentía cercana, menos de cuarenta años, estos infolios dan cuenta del modo en que la estructura española se erigió sobre las

Capítulo II. La *Relación de Michoacán* y el *Códice Florentino*. El ocaso de las pictografías mexicanas conquistadas. Se trata de revisar los testimonios pintados en estos manuscritos que representan sólo a dos de las culturas sometidas, la purépecha y la mexicana, del complejo mosaico cultural que formaba aquella geografía, para señalar los elementos que precisan su filiación a un contexto medieval y anotar las razones.

Ya he mencionado algunas de las diferencias fundamentales que existen entre la *Relación de Michoacán* y el *Códice Florentino* respecto de los manuscritos indígenas; aunque se les llame códices a unos y otros, la diferencia que primero salta a la vista es que los que aquí estudié están encuadernados a la manera de los libros en occidente, se utilizó papel europeo, de hilo fuerte en el caso de la *Relación de Michoacán*, volumen en cuarto que mide veinte por quince centímetros y tiene en medio de las dos tapas un escudo con el símbolo heráldico del monasterio de san Lorenzo, la parrilla, alusión al tormento que dio muerte al santo. El texto se ilustra con cuarenta y cuatro láminas a color. Por su parte, el *Códice Florentino* está formado por tres volúmenes<sup>88</sup> a medio folio igualmente ilustrado con 1800 dibujos, la mayoría policromados y otros en blanco y negro repartidos entre 1239 folios.<sup>89</sup>

Se ha demostrado que las imágenes contenidas en los manuscritos iluminados europeos además de embellecerlos funcionaban como *rebus* al facilitar la recitación del texto memorizado.<sup>90</sup> Aunque el motivo por el que se utilizaban ilustraciones en el ámbito europeo y mexicano es parecido, ha de distinguirse sin embargo que en este último caso los textos se memorizaban debido a ciertas limitaciones de la escritura ideográfica. De modo que el empleo de soluciones similares tenían un origen distinto; la función de las imágenes en unos y otros era pues diferente. Las pinturas eran las que daban vida a la palabra prehispánica



porque ellas eran la escritura, de la misma manera que cualquier otra cultura que emplease jeroglíficos para escribir:

En cuanto a la escritura, podía ser pictográfica, ideográfica o fonética. Con la escritura pictográfica se significa a la propia imagen representada. Es decir, la pintura de una casa significa eso, la casa (...) Se suele considerar a tales representaciones como el registro más primitivo. La escritura ideográfica se expresa también a través de las figuras del mundo natural, pero éstas no se refieren al objeto representado sino que simbolizan algún concepto, idea, fenómeno o abstracción. Estamos ya en el terreno de las convenciones culturales (...) La escritura fonética (...) podía ser de dos maneras. La primera era expresar un solo sonido con el pictograma (...) La otra (...) era un sistema silábico, los distintos objetos superpuestos significaban sílabas. Este sistema semeja el que llamamos hoy el *rebus* (...) para poder leer este tipo de palabras se requiere del conocimiento del idioma (...)<sup>91</sup>

Así, en los libros indígenas, el acto comunicativo está en la imagen misma, en ella está cifrado su significado. En cambio, las imágenes de los códices que nos ocupan funcionan en un registro distinto, propio del uso de la imagen en la tradición pictórica occidental, por lo que se comportan igual que las ilustraciones que decoran los manuscritos iluminados medievales y las crónicas ilustradas: “En el aspecto bibliográfico, la miniatura ofrece el interés inherente a todo elemento susceptible de realzar el valor del libro, no sólo embelleciéndolo exteriormente, sino interpretando y aclarando su contenido literal, es decir,

Capítulo II. La *Relación de Michoacán* y el *Códice Florentino*. El ocaso de las pictografías mexicanas *ilustrándolo*. Tal es, en realidad, el sentido de la voz latina ‘illustrare’, poner en claro, alumbrar, iluminar”.<sup>92</sup>

La imagen es pues el elemento narrativo que enriquece al texto escrito y por lo mismo, es subsidiaria de la narración o descripción que la genera porque se desprende de ella. Ésta y no otra es la razón por la que hay ediciones de la *Relación de Michoacán* y del *Códice Florentino* que han podido prescindir perfectamente de las imágenes o bien, colocarlas de acuerdo a las necesidades de la edición, al centro, salteadas, reunidas cada cierto número de páginas, etcétera, debido a que las imágenes en estos dos casos no tienen vida propia en términos de su concepción, que obedeció a una necesidad ilustrativa de los textos. Sin embargo, y aquí abro el tema a otra consideración relevante, las imágenes y su propósito en los dos manuscritos han sido examinadas desde otra perspectiva y se ha propuesto la lectura de un discurso visual estructurado de modo independiente al textual e igualmente eficaz en términos narrativos: “The imagery in the Florentine Codex does not in every case take on the European function of decorating or enhancing the written content”.<sup>93</sup> Hay investigadores que van más allá al independizar la narración pictórica: “The pictorial version of the Conquest in the Florentine codex is not an illustration of the text but a mode of writing the event. The pictorial version antecedes the written both in terms of the order of research followed by Sahagún and with respect to the innumerable oral stories”.<sup>94</sup> Efectivamente, el misionero se informó por mexicanos que utilizaron testimonios pictográficos pero en ningún momento pretendió que éstos constituyeran la narración ulterior formada por la traducción de la escritura pictográfica a náhuatl alfabetizado y más aún, a castellano. El estudio pionero de Joaquín Galarza contiene opiniones en este sentido también, es decir, en el hecho de que las ilustraciones son textos independientes; llegó a considerar que “en algunos códices

Capítulo II. La *Relación de Michoacán* y el *Códice Florentino*. El ocaso de las pictografías mexicanas coloniales, las pictografías sirvieron a manera de viñetas para ‘ilustrar’ obras al estilo europeo, pero en el *Códice Florentino*, la *Relación de Michoacán*, etc., siguieron siendo imágenes-texto tradicionales”.<sup>95</sup> Para él, esta es la razón por la que todavía tienen que ser leídas ya que constituyen el tercer texto del manuscrito; muchas veces el texto náhuatl en caracteres latinos no es una lectura de las pictografías y a menudo, ni siquiera se tradujo el náhuatl al castellano. Esta puntualización es correcta aunque a mí no me parece que los *tlacuilos* o *caráriecha* ensayasen la antigua escritura ideográfica en la ilustración de estos libros. Sí tiene razón el estudioso cuando afirmó que muchas veces los textos -la imagen se considera como tal- son dos versiones diferentes de un mismo tema. En el caso del *Manuscrito de Florencia* este asunto es particularmente relevante en la descripción de la muerte de Moctezuma por ejemplo, ya que la imagen no corresponde a la explicación del texto en castellano, sólo al náhuatl, (figuras 19 y 20) del que apunto las líneas pertinentes: “Y transcurridos cuatro días del momento cuando fueron arrojados de la (pirámide) del templo, los españoles fueron a tirar los cuerpos de Moctezuma y de Itzquauhtzin, que habían muerto, a la orilla del agua”.<sup>96</sup>

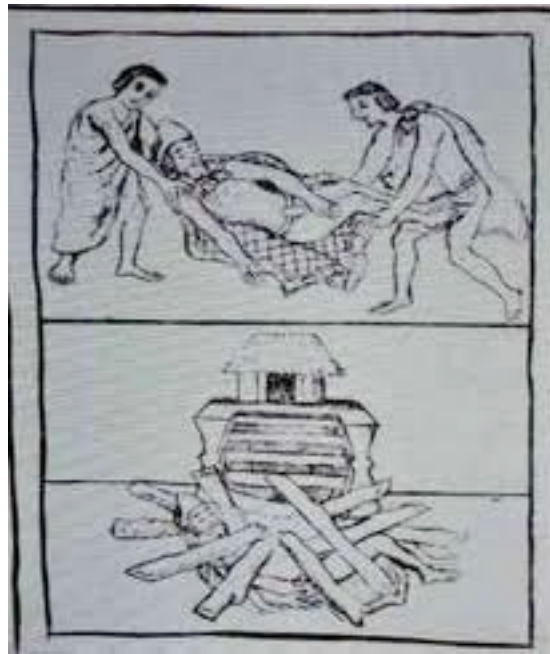


19. Muerte de Moctezuma Xocoyotzin. *Códice Florentino*, l. XII, fol. 40 v.

Robertson atribuyó este fenómeno al método sahoguntino; lo cito a continuación:

(...) from the words of the Spanish translation (...) we know that in the earlier stages Sahagún depended on the pictures of his native informants

and their verbal explanations. From pictorial answers to his questions elucidations were given by the Indians in Náhuatl and written down by his amanuenses also in Náhuatl. From this text of written Náhuatl and pictures the Spanish translation was made. The original vehicle of the idea then was the pictorial content with a verbal explanation.<sup>97</sup>



20. Exequias de Moctezuma. *Códice Florentino*, l. XII, fol. 40 v.

Todos estos argumentos pueden ser certeros, sin embargo, en origen, los manuscritos fueron pensados desde la literalidad, con su complemento visual sin duda, pero nunca a la inversa.

Aunque la *Relación* tiene un carácter épico y la obra sahumantina enciclopédico (excepto el libro XII), las dos tienen el mismo valor etnológico e histórico común asimismo a las crónicas, historias y relaciones hechas por otros misioneros españoles sobre las tradiciones antiguas, la vida y las costumbres de otros pueblos indígenas americanos. Jerónimo de Alcalá expresó en el prólogo a su trabajo: “Vínome pues un deseo natural como a los otros,

de querer investigar entre estos nuevos cristianos, qué era la vida que tenían en su infidelidad, qué era su creencia, cuáles eran sus costumbres y su gobernación, de dónde vinieron (...).<sup>98</sup> Fray Bernardino declaró propósitos parecidos en varios de los prólogos a los diferentes libros que componen su manuscrito, por ejemplo: “Es esta obra como una red barredera para sacar a luz todos los vocablos desta lengua con sus propias y metafóricas significaciones (...) y las más de sus antiguallas buenas y malas”.<sup>99</sup>

El interés etnográfico despunta entre los objetivos principales declarados de conversión y profesión efectiva de la nueva fe incluso en el título que cada religioso eligió para sus compendios: el fraile vizcaíno lo nombró *Relación de las ceremonias y rictos y población y gobernación de los indios de la provincia de Mechuacan*; mientras que Sahagún escogió el de *Historia general de las cosas de Nueva España*.<sup>100</sup> La *Relación de Michoacán* se organizó en tres temas generales subdivididos en capítulos según informó su compilador: “ (...) saqué también dónde vinieron sus dioses más principales y las fiestas que les hacían, lo cual puse en la primera parte; en la segunda parte puse cómo poblaron y conquistaron esta provincia los antepasados del Cazonci, y en la tercera la gobernación que tenían entre sí, hasta que vinieron los españoles a esta provincia y hace fin en la muerte del Cazonci”.<sup>101</sup>

El *Códice Florentino* tiene también una historia prolija derivada de la investigación exhaustiva y minuciosa llevada a cabo por Sahagún a lo largo de más de veinte años. Su curiosidad se vio apoyada por fray Francisco Toral quien le pidió escribiera “en lengua mexicana lo que me pareciese ser útil para la doctrina, cultura y manutencia de la cristiandad destos naturales desta Nueva España y para ayuda de los obreros y ministros que los

doctrinan”.<sup>102</sup> Los contenidos del libro sexto, *de la retórica y filosofía moral* y décimo segundo, *de la conquista Mexicana*, los había reunido hacia 1547, mucho antes de la solicitud del padre Toral y los añadió aunque no estaban contemplados en el programa original. Igual que hiciera Alcalá años antes, organizó el contenido en libros y éstos los desarrolló en capítulos cuyos títulos sintetizo a continuación respetando la dicción con que aparecen en el Códice:

- Libro primero. Dioses que adoraban los naturales.
- Libro Segundo. Calendario, fiestas y cerimonias, sacrificios y solenidades.
- Libro tercero. Del principio que tuvieron los dioses.
- Libro cuarto. Astrología judiciaria o arte adivinatoria indiana.
- Libro quinto. Agüeros y prenósticos que tomaban de aves, animales y sabandixas para adivinar las cosas futuras.
- Libro sexto. Retórica y filosofía moral y teología.
- Libro séptimo. Astrología y philosophía natural.
- Libro octavo. Reyes y señores, elecciones y gobierno de sus reinos.
- Libro noveno. Mercaderes, oficiales de oro y piedras preciosas y pluma rica.
- Libro décimo. Vicios y virtudes, miembros del cuerpo, enfermedades y medicina. Naciones que a esta tierra han venido a poblar.
- Libro undécimo. Que es bosque, jardín, vergel.
- Libro duodécimo. De la conquista mexicana.

Esta obra bilingüe se presenta en dos columnas, la izquierda tiene el texto en castellano y la derecha en náhuatl. La columna del texto traducido al castellano es notoriamente más pequeña que la columna con texto en náhuatl. Esta observación que ya ha sido atendida anteriormente por especialistas en la obra sahumantina cobra aquí especial interés porque es precisamente en la columna correspondiente al texto castellano -la de la izquierda- donde se colocaron las imágenes. Esto indica que no se tradujo todo lo explicado en náhuatl con lo cual el mandato de Sequera: “ (...) y mandó al dicho autor que los traduxese en romance (...) ”<sup>103</sup> no se completó al menos en su totalidad; paradójicamente los papeles se invertían: el castellano aparece aquí como la lengua que se “escribe-pintando”; una especie de inversión involuntaria e ineficaz además, porque en este caso las imágenes no pueden ser tratadas como textos. El capítulo quince del libro XII por ejemplo, sólo tiene imágenes donde debió haber traducción castellana; unas pocas líneas resumen: “En todo lo restante deste capítulo no se dice otra cosa sino la orden que llevaban los españoles y los indios amigos, quando entraron en México”. Así, tampoco se cumplía con anotar en castellano o ‘romanar’ los términos de guerra en náhuatl como había prometido nuestro autor en el prólogo a este libro sobre la conquista. Este capítulo reviste una importancia central porque cuenta el principio del fin: en él se describe la entrada militar de las huestes españolas, tlaxcaltecas y zempoaltecas que acabarían con el imperio mexica. Resulta que de este episodio solo está el relato en náhuatl y los dibujos realizados con la convención pictórica occidental, tienen un rol estrictamente ilustrativo, igual que las ilustraciones de relatos en libros medievales. También ocurre que aparece sólo texto en náhuatl en varios folios consecutivos sin traducción castellana ni imágenes, de manera que la columna aparece en blanco; es el caso por ejemplo del libro X, capítulo veintisiete, folios 83 a 97. En el mismo libro, el capítulo



veintinueve: “De las generaciones que han venido a poblar esta tierra”, está escasamente ilustrado.

La necesidad de elaborar la traducción completa del náhuatl fue señalada desde el siglo XIX y durante el siglo pasado por especialistas entre los que están Ángel María Garibay, Miguel León Portilla y Alfredo López Austin quien incluso escribió: “ (...) no se podrá aprovechar suficientemente la obra monumental de Sahagún hasta que el texto náhuatl íntegro sea traducido”.<sup>104</sup> En 1955 se publicó la traducción al inglés del texto náhuatl en edición de Anderson y Dibble.<sup>105</sup> Esta traducción y el texto en español del Códice tienen diferencias significativas; más adelante analizo el caso de la muerte de Moctezuma e Itzquauhtzin, ya que la ilustración corresponde al texto en lengua mexicana igual que ocurre en otros pasajes a lo largo del manuscrito.

La declaración de objetivos y composición de ambos manuscritos tienen similitud no sólo con los códices de la Edad Media sino con un tronco común de la tradición franciscana; su naturaleza etnohistórica es heredera de una práctica medieval de la orden, que se remonta al siglo XIII y parece arrancar con la *Historia mongolorum* de fray Giovanni da Pian del Carpine (1182 ?-1252), uno de los primeros discípulos de Francisco de Asís y posterior arzobispo de Antivari, quien fuera encargado por el papa Inocencio IV y el Concilio de Lyon en 1245 de realizar una expedición por el kanato del Volga para evaluar la posibilidad de convertir a los mongoles al cristianismo y en última instancia “unirse a un esfuerzo final por acercar el Fin de los Tiempos”.<sup>106</sup> A pesar de que su misión no tuvo éxito y, por el contrario, Guyuk el gran khan reclamó la sumisión del papa, este viaje fue pionero: mientras estuvo en

la corte mongola recogió información sobre su origen y genealogía, la organización del imperio, la constitución del ejército, su armamento y tácticas guerreras. Más allá de preceder a los afamados relatos de Marco Polo, deudor del trabajo de estos viajeros-cristianizadores, “su *Historia de los mongoles* es el resultado de una misión de información. Junto a las leyendas fantásticas que recoge con la habitual credulidad de la época, (...) proporciona un testimonio antropológico muy valioso (...) Se fija sobre todo en los problemas de la guerra e indicó los medios para oponer resistencia”.<sup>107</sup> En páginas anteriores comenté el extrañamiento que siempre ha causado el hecho de que Sahagún incluyera el libro XII sobre la conquista de México en su *Historia* porque se aleja del diseño enciclopédico del resto de la obra; aquí se ve sin embargo que esta decisión tenía antecedentes como parte de los temas a tratar en esta clase de enciclopedias: reparar en los asuntos propios de la guerra como había hecho Pian Carpine. Otro ejemplo de obras de este tipo es el *Itinerarium ad partes orientales* de Willem van Ruysbroeck (Guillermo de Rubruck c. 1220-1293), fraile minorita nacido en la comuna epónima de Flandes. Su recuento fue resultado del mandato del rey Luis IX de Francia a quien había acompañado a la séptima cruzada en 1248; el *Itinerarium* presenta la información de carácter geográfico-antropológico recabada entre los años 1253-1255. El relato “está lleno de observaciones precisas, juiciosas, obra de un verdadero etnólogo (...) Es el primero que identifica Catay con el país de los seres (la China de Polo que lo era desde Platón). Le interesa todo lo relacionado con los pueblos que encuentra: sus hábitos, vivienda, fiestas, ritos religiosos (...)”.<sup>108</sup>

Se desprende de esta actividad etnográfica desde antiguo el propósito de evangelizar. Cristianizar a las sociedades con las que entraban en contacto tratando de transformarlas de

Capítulo II. La *Relación de Michoacán* y el *Códice Florentino*. El ocaso de las pictografías mexicanas raíz era parte del proyecto milenarista que abrevó en la lectura medieval del *Apocalipsis* y del consecuente deseo de materializar la Jerusalén celeste.<sup>109</sup> Sin embargo se ve también una curiosidad científica que opaca en buena medida a ese propósito multicitado en la historiografía de que la indagación etnográfica respondía a una necesidad más práctica y urgente que era en efecto conocer *in profundum* a aquellos a los que se pretendía cristianizar, para identificar las creencias que se querían erradicar. La envergadura de estos trabajos monumentales revela objetivos científicos que trascendían los más prácticos de la sola conversión a la fe cristiana para ganar el reino. De haber sido éste el único propósito ¿para qué recoger con tanta minuciosidad la cultura de los ‘idólatras’ a los que se tenía que convertir? de todas maneras esta enorme tarea ni siquiera aseguraba el éxito de la misión. Queda también la duda del porqué Sahagún no tradujo de manera fiel y completa el texto náhuatl si los usuarios a los que iba dirigida la obra eran españoles del estamento eclesiástico y de gobierno según él mismo había declarado.

La temática de la *Relación de Michoacán* y del *Códice Florentino* fue estructurada de acuerdo al modelo tradicional de la Edad Media, a saber: el contenido se ordenaba jerárquicamente en tres categorías; en primer lugar aparece lo referente a la divinidad, después lo que tiene que con ver el hombre y finalmente lo relacionado con el ámbito de la naturaleza. El contenido se desarrollaba en libros y éstos se subdividían en capítulos. Esta tradición medieval heredó a su vez de los libros de la Antigüedad la estructura y la composición, lo que actualizaban eran los contenidos. Es el orden que siguió la *Historia Natural* de Plinio y, más adelante en época visigótica así como Alta y Baja Edad Media, obras como la de Isidoro de Sevilla: *Etimologías* y la de Alberto Magno: *Opera Omnia*.<sup>110</sup>

Los manuscritos objeto de este estudio no carecen del ingrediente fabuloso entremezclado con la voluntad historiográfica y científica de sus autores, igual que ocurrió con los tratados que les antecedieron, razón que los coloca justamente en la constelación del pensamiento antiguo. No hay que olvidar sin embargo que la consideración de elementos de corte prodigioso como son los augurios que incluyen ambas obras fue característica común a los infolios más eruditos hasta el siglo XVIII.

Comenté someramente e insisto ahora en que algunos autores señalan que las principales desviaciones del esquema general paleomedieval en el caso del manuscrito de Florencia están representadas por los libros VI y XII, dedicados a la retórica y a la historia de la conquista, añadidos en la fase final de la redacción de la Ciudad de México (1565-1569).<sup>111</sup> Robertson subrayó que se trata de temas sustancialmente extraños al contenido tradicional de las enciclopedias medievales que Sahagún tuvo que afrontar en virtud de su contacto directo con el Nuevo Mundo.<sup>112</sup> Extraña del investigador que encontrara ajeno este diseño ya que él mismo identificó las deudas que tiene el *Florentino* con la popular enciclopedia de Bartolomé el Inglés en el que hay varios capítulos que se titulan y tratan exactamente de los mismos temas.<sup>113</sup>

El manuscrito enciclopédico de Bartholomaeus Anglicus *De proprietatibus rerum* escrito entre 1240-1250 fue multieditado; la primera edición impresa en España fue en 1529 en la efímera imprenta de Gaspar de Ávila en Toledo con grabados xilográficos intercalados en el texto.<sup>114</sup> Uno de estos ejemplares que circuló en Nueva España, muestra la estrecha similitud estructural que tiene con él el *Florentino*.

Además de la estrecha semejanza en el esquema general, Robertson halla algunos elementos más específicos, que apoyan su tesis. Ante todo, la semejanza iconográfica entre dos ilustraciones que aparecen, respectivamente, en el libro VII del *Códice Florentino* y en el libro X (De la materia y forma) de una edición española del *De proprietatibus rerum*, fechada en Toledo, 1529. (...) En ambas figuras se representa un paisaje con edificios circundado por un marco circular, flanqueado por cuatro figuras que, en el *Códice Florentino* (son) cuatro cabezas aladas que representan los vientos. (...) visto el gran número de ediciones impresas del *De proprietatibus rerum* publicadas antes de 1500, considera muy probable que un ejemplar se conservara en la biblioteca del colegio de Tlatelolco.<sup>115</sup>

La investigadora Ilaria Palmeri sólo cita la observación de Donald Robertson referida a ambas imágenes, sin embargo, es útil observarlas ya que el mismo caso se encuentra en otras ilustraciones del *Florentino* así como del código michoacano aunque las obras de inspiración son variadas. (figuras 21 y 22)



21. *Códice Florentino*, l. VII, fol. 10 r.



22. *De proprietatibus rerum*, Toledo, Gaspar de Ávila, 1529.

Otros autores y obras medievales elaboradas siglos antes en el seno del estamento eclesiástico se suman al conjunto que sirviera de modelo para el quehacer de Sahagún y Alcalá. Es el caso del *Liber de natura rerum* realizado hacia 1244 -del que aparecieron algunas ediciones ilustradas- del dominico Thomas de Cantimpré que inspirara el *Buch der natur*, desarrollado en ocho libros en 1349, por el sacerdote Konrad von Megenberg, crítico severo sin embargo de las órdenes mendicantes así como de la filosofía de Occam. En el ámbito de las ilustraciones hay que citar los trabajos de Hartmann Schedel *Liber*

Capítulo II. La *Relación de Michoacán* y el *Códice Florentino*. El ocaso de las pictografías mexicanas *chronicarum*, conocido como *Crónica de Nuremberg*, 1493 y Lycosthenes, pseudónimo de Conrad Wolffhart, *Prodigiorum ac ostentorum chronicon* (1557) cuyas ilustraciones versan sobre temas que también se hayan en los códices aquí tratados.

Disimulado pues en el propósito de cristianizar, de culturizar en general, está el verdadero origen de estos tratados; son obras con una pujanza constructiva e intelectual formidable en las que se ve más el trabajo científico y/o literario que la preocupación por el fin de los tiempos propia del milenarismo. Los dos manuscritos muestran, además del esmero científico, otras características propias del proceder medieval como es el trabajo gregario desarrollado al interior de los distintos gremios en los que se ordenaba la actividad productiva durante el Medievo y una tendencia al anonimato en el trabajo de los talleres. Los dos misioneros-compiladores dejaron claro el carácter colectivo de sus obras e incluso anónimo en el caso del manuscrito del Escorial, en el que el responsable ulterior omitió su propio nombre.

Otro rasgo que los acerca a las prácticas medievales es que se trata de trabajos manuscritos y esto a pesar de que la Nueva España figurase entre las primeras metrópolis en producir incunables. México fue la primera ciudad americana que se benefició con la imprenta, tecnología puntera de entonces. Los miembros de las órdenes religiosas estuvieron precisamente entre los autores de aquellos tempranos libros impresos que facilitaron la tarea de evangelización y que eran además el vehículo ideal para registrar y difundir todo lo relacionado con las culturas mesoamericanas a las instancias pertinentes. Una de las tareas fundamentales fue la impresión de las lenguas vernáculas en caracteres latinos, de manera

Capítulo II. La *Relación de Michoacán* y el *Códice Florentino*. El ocaso de las pictografías mexicanas que entre estos libros noveles había vocabularios y diccionarios, tema declarado principal por Alcalá y Sahagún en los prólogos a sus códices. De hecho el primer diccionario de una lengua americana *Vocabulario de la lengua castellana y mexicana* (1555) fue de un cofrade de ambos frailes, Alonso de Molina quien se basó para su lexicografía en la *Gramática* de Antonio de Nebrija. Así y todo, entre los ciento treinta y ocho títulos impresos en México durante el siglo XVI no figuraron los manuscritos estudiados y esto a pesar de que, ya se dijo, se buscaba la difusión de todo lo allí recogido.

La imprenta se introdujo en México en 1536, según algunos autores.<sup>116</sup> En esta empresa fue decisivo el interés del obispo Juan de Zumárraga y del virrey Antonio de Mendoza comanditarios asimismo del *Florentino* y de la *Relación de Michoacán*. ¿Por qué entonces estos infolios no vieron la luz con la nueva tecnología de aquel momento? Incluso las controvertidas denuncias de Las Casas se llegaron a imprimir y, en opinión de Demetrio Ramos “si Las Casas imprime no es para *publicar* en la acepción moderna de la expresión, sino porque no tiene más remedio; es decir, porque carece de tiempo para sacar las copias manuscritas precisas que deseaba remitir con sus misioneros y amigos para sus posibles colaboradores...para repartirlos entre los colegios y conventos de Indias”.<sup>117</sup> Sahagún y Alcalá expresaron propósitos similares en sus trabajos que no fueron impresos sino hasta el siglo XIX, de manera que en términos de su difusión forman parte de la constelación de los manuscritos medievales y, no sólo en este sentido que es más de forma, sino en otro de más calado: el hecho de ser comunicaciones escritas cuyo fundamento, enfatizado por ambos frailes, fueron las comunicaciones orales, escritas *a posteriori* y después ilustradas aunque de esto último no se mencionó nada en absoluto cuando fueron realizadas. Hay diferencias



Capítulo II. La *Relación de Michoacán* y el *Códice Florentino*. El ocaso de las pictografías mexicanas profundas entre oralidad y escritura y ésta a su vez abre el campo semántico ya sea que se trate de escritos tipográficos o bien caligráficos, renglón que puede ser compartido por las imágenes también, es decir, estampas impresas o dibujos. Esto apunta hacia la consideración de lo que supone el universo manuscrito antes de y después de la invención de la imprenta, caso éste de la *Relación* y del *Códice de Florencia*. Queda claro que estos infolios no fueron pensados para cualquier lector; su público, determinado de antemano, fue el estamento eclesiástico, el evangelizador primordialmente y quienes dirigieron las estrategias de estado y gobierno.

Sumo a estos comentarios uno más para finalizar el capítulo: en la discusión acerca de que el Renacimiento revaloró el latín como parte de la recuperación de la Antigüedad Clásica, hay que apuntar que aquel nunca dejó de ser *lingua franca* en universidades y comunicaciones cultas porque se mantuvo vivo durante todo el Medioevo. Baschet volvió al tema recientemente al señalar el espacio europeo unificado por la religión católica y el uso del latín como lengua de las élites letradas, características que se mantuvieron a lo largo de un período muy extenso, del siglo XI al XVI.<sup>118</sup> De manera que encontrar párrafos completos, escolios y notas en latín en ambos manuscritos no supone que sean libros modernos como muchos realizados a partir de la segunda mitad del Cuatrocientos y desde luego del Quinientos, sino de nuevo, sólo la continuación de usos medievales.



## Capítulo III

### La iconografía de los dos manuscritos en la historiografía

La *Relación de Michoacán* y el *Códice Florentino* han sido objeto de estudio entre investigadores que provienen de diversas disciplinas. Sin embargo la copiosa literatura que se ha ocupado de ellos no siempre contempla el aspecto iconográfico como asunto principal. De manera que en este capítulo establezco una especie de diálogo académico con las pesquisas y conclusiones de algunos estudiosos que hicieron precisamente de la imagen el punto de partida de su estudio. El hecho de que cada uno abordara su análisis con un enfoque metodológico distinto ha enriquecido la historiografía del tema desde diferentes perspectivas y a mí me permitió entrever otra arista a partir de sus hallazgos.

En el caso de la crónica purépecha los dibujos están hechos con pluma y se utilizaron pinceles para aplicar color así como sombras. El código de Florencia fue decorado igualmente con colores de origen vegetal y pinceles.<sup>119</sup>

Estas obras fueron concebidas como libros ilustrados no obstante han conocido ediciones que no repararon en las ilustraciones.<sup>120</sup> Sus imágenes no se pueden ignorar ya que forman parte del discurso original pero sobre todo, aportan información histórica y estilística indispensable para completar el estudio. En la introducción transcribí el comentario de Michael Camille en torno a lo reveladoras que son las miniaturas que decoran los manuscritos porque se integran y responden a un texto escrito, facilitándonos la comprensión de la creación de imágenes desde los puntos de vista del discurso visual y textual.<sup>121</sup>

En sintonía con el objetivo principal de este estudio, establecer paralelismos entre estos dos libros coloniales y algunos manuscritos ilustrados del medievo europeo, revisé las propuestas de los investigadores que anoto a continuación:

Nuria Salazar Simarro. “El arte en tiempos de fray Bernardino de Sahagún. Tres obras ilustradas del siglo XVI”. *Fray Bernardino de Sahagún y su tiempo*.

Juan José Batalla Rosado. “Una aproximación a la iconografía tarasca a través de las ilustraciones de la *Relación de Michoacán*”, *Relación de Michoacán*.

Cynthia L. Stone. “Writing in pictures. The *caracha* (Scribes-Painters)”. *In place of gods and kings. Authorship and identity in the Relación de Michoacán*.

Diana Magaloni Kerpel. “Imágenes de la conquista de México en los códices del siglo XVI. Una lectura de su contenido simbólico”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*.

Pablo Escalante Gonzalbo. “Humanismo y arte cristiano-indígena. La cultura emblemática entre colegiales, artistas y otros miembros de las élites nahuas del siglo XVI”. *El arte cristiano-indígena del siglo XVI novohispano y sus modelos europeos*.

En el origen de los ensayos que acabo de mencionar late un contenido (fondo) relacionado en última instancia con un tema identificado por Joaquín Galarza tiempo atrás; retomo una de sus conclusiones más relevantes para este trabajo: “en algunos códices coloniales las pictografías sirvieron a manera de viñetas para ilustrar obras al estilo europeo, pero en el *Códice Florentino*, la *Relación de Michoacán*, etc., siguieron siendo imágenes-texto tradicionales”.<sup>122</sup> En la minuciosa clasificación que hizo este estudioso de la diversa producción bibliográfica y/o codicológica posthispanica hay un tipo de libros a los que

denominó códice de tres textos. Entre las observaciones que me parecieron más reveladoras hay ésta:

Hay otros manuscritos pictóricos, (...) que se concibieron a la europea en el sentido general en la composición de sus páginas y en su constitución como “libros”, (*Códice Florentino*), en los que aparentemente se siguen con fidelidad las reglas europeas. Pictográficas (*sic*) en forma de “viñetas”, con dos textos en dos columnas, en náhuatl y en español. En este caso los tres textos: pictórico, náhuatl y español, se relacionan directamente por el tema; pero, las pictografías no están leídas; el texto en caracteres latinos en náhuatl no es resultado de la lectura directa de las pictografías y el texto en caracteres latinos en español no es tampoco la traducción directa del texto en caracteres latinos en náhuatl.<sup>123</sup>

Esta declaración me parece principal porque supone que los dos códices estudiados tienen tres textos que no se corresponden fielmente, de manera que hay información sin traducir, sobre todo en el *Florentino*. Ya se dijo que esta es la razón por la que la columna castellana es más breve pero además, siguiendo a Galarza, resulta que cuando al códice se le añadieron las ilustraciones, éstas tuvieron elementos adicionales a la narración o incluso distintos a ella. Parece haber ocurrido algo similar cuando se ornamentó la *Relación de Michoacán*; los dibujos podrían tener más información que la consignada en el relato memorístico. Con sus observaciones en mente revisé los ensayos que anoté arriba; a continuación están mis comentarios.

Con su trabajo “El arte en tiempos de fray Bernardino de Sahagún. Tres obras ilustradas del siglo XVI”,<sup>124</sup> Nuria Salazar pretendió iniciar una forma más de aproximación al estudio del *Códice Florentino* y a otras dos obras contemporáneas a él. Las otras ilustraciones coetáneas que analizó son las correspondientes a la *Relación de Michoacán* y las que acompañan la *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de Tierra Firme* de fray Diego Durán, manuscrito realizado entre 1579 y 1581. Empleó en su análisis una óptica multidisciplinar en el que sobresalió el sustancial método iconológico de Erwin Panofsky,<sup>125</sup> y comenzó su examen en orden cronológico por la obra más temprana de las tres, el manuscrito del Escorial. Salazar apuntó la relevancia del doble lenguaje de la crónica, literario y visual; atender este doble registro facilita la comprensión del propósito de las obras e informa sobre la mentalidad de quienes estuvieron involucrados en su factura. Para ella, al lenguaje literario podían tener acceso las altas esferas del mundo occidental y, por su parte, el pictográfico fue el típico de los pueblos prehispánicos; “lo que no significa que la obra estuviera dirigida a un público mixto, sino el rigor metodológico de quien intenta ser fiel al tema que ilustra y versado en la capacidad didáctica de la imagen”.<sup>126</sup> Tiene razón al hacer esta aclaración ya que la obra iba dirigida al conjunto de los españoles y de ninguna manera a los indios quienes, a pesar de esto, ejecutaron las imágenes según un modo pictórico que les era ajeno, el occidental, aunque estuvieran familiarizados con la escritura icónica propia del mundo prehispánico. Hacia el año cuarenta y uno que se ilustró esta obra todavía no habían desaparecido las convenciones figurativas indígenas en las cuales no estaba contemplada la representación de sacrificios humanos por la sencilla razón de que eran aspectos asumidos de sus necesidades rituales; de hecho, se puede observar que las imágenes mexicanas que aluden a estos actos utilizan formas simbólicas, no figurativas en el sentido

realista. De manera que su presencia habla una vez más del horizonte cultural español. Que la obra fuera dirigida a los conquistadores explica el hecho de que sólo aparezcan cinco españoles representados en dos láminas de las cuarenta y cuatro que ilustran la *Relación*: se trataba de conocer y dar a conocer la historia y cualidades de los sujetos dominados. (figuras 15 y 23)



23. Llegada de los conquistadores a Michoacán. *Relación de Michoacán*. Lámina XLIV.

Estas dos imágenes arman su propio discurso ya que su colocación dentro del conjunto no es arbitraria: constituyen la entrada y el final visual, en clara correspondencia con un prólogo y un epílogo que va más allá de la ilustración de una parte concreta del texto en cuestión. Entrañan un significado metatextual; son como dos instantáneas que explican la forma en que los españoles estudiaron a los otros y la lógica de la colonización; la primera, la entrega del documento que contiene, tal como reza su título, *la Relación de las ceremonias, ritos, población y gobierno de la provincia de Michoacán*, contada en lengua purépecha y traducida al castellano para mejor conocimiento de una realidad que tocaba obligadamente a su fin, y la segunda, la violencia implícita en la destrucción de formas, valores, símbolos y mitos del conquistado en pos del nuevo orden cristiano-universal. El principio y el final visual de esta crónica son el relato de aquel complicado capítulo que en última instancia pretendía: “(...) la salvación en el más allá, el designio apocalíptico de una liberación, y por consiguiente una trasposición de la ciudad terrenal en la ciudad espiritual. Semejante principio de emancipación pasaba, en el caso del pueblo hispano-judío, de las ciudades hispano-árabes (...) y a mayor escala (...) *de las civilizaciones americanas*, por su destrucción explícita”.<sup>127</sup> Paradójicamente las imágenes que implican mayor violencia en términos de exterminio cultural, como son las dos anteriores, están exentas de la representación de sangre que en cambio se utiliza frecuentemente en las estampas que buscan exaltar visualmente hechos reprobables para los españoles como sacrificios humanos y actos rituales, de castigo o agüeros, y con ello insistir en la perentoria conversión de los infieles y en la erradicación de las prácticas idolátricas. (figuras 24, 25 y 26)





24. Sacrificio de enemigos de Tariácuri. *Relación de Michoacán*. Lámina X.



25. Impartición de justicia. *Relación de Michoacán*. Lámina II.



26. Presagios antes de la conquista. *Relación de Michoacán*. Lámina XLII.

La figura 24 ilustra el capítulo XVIII<sup>128</sup> de la segunda parte de la *Relación*: *Cómo se sintió afrentado el suegro primero de Tariácuri porque dejó su hija, y le tomó un cu y fueron sacrificados los enemigos de Tariácuri*. Tiene relevancia precisamente el cuerpo ensangrentado sin vida de uno de los enemigos del héroe arrojado por las escaleras del cu<sup>129</sup> en el que se ve el rastro de sangre a todo lo largo. Al exaltar en la imagen el aspecto morboso de la muerte violenta éste queda superpuesto al significado que tenía entre los indios el sacrificio ritual en el templo. Esta forma de ilustrar el texto es occidental; en la iconografía prehispánica la representación de la sangre se hacía generalmente de forma estilizada, no tenía los valores naturalistas de la convención plástica europea. Los sacrificios humanos representados en los códices mexicanos que se salvaron muestran en su abstracción

formal la dimensión sacramental que tenían, como se presenta por ejemplo en el *Códice de Dresde* de la cultura maya y en el *Códice Borgia* elaborado en el estado de Puebla y quizá de origen nahua. (figuras 27 y 28)



27. Escena de sacrificio humano.  
*Códice de Dresde*. p. 3.



28. *Códice Borgia*. p. 53.



La lámina 25 hace de la sangre el elemento principal al centro de la composición con la representación del descalabro de la denominada mala mujer; el petámuti o sacerdote mayor y el capitán general armado con arco y flecha, presencian las ejecuciones de los delincuentes a golpe de maza del carcelero. Los diferentes grupos aparecen identificados por su nombre en castellano; extrañamente, entre los condenados hay hechiceros que, se sabe, era una figura indispensable en el concierto social de las culturas amerindias; recuérdese por ejemplo su reiterada aparición en la narración de la conquista en el libro XII del *Florentino*, enviados constantemente por Moctezuma para desalentar el avance de Cortés al Valle de México. Su inclusión en esta imagen hace suponer que es una adición de la mentalidad conquistadora familiarizada con los juicios inquisitoriales.<sup>130</sup> Se encuentra también a los perezosos que después de cuatro llamadas de atención se negaban a la obligatoria entrega de leña necesaria para ofrendar a los dioses en los templos. Los señores y caciques que aparecen fumando pareciera que observan en aparente tranquilidad la ejecución de los condenados; Stone remarcó la importancia de fumar como parte de los actos vinculados a los ritos, semejándose al hecho de quemar leña, con lo cual su presencia en la estampa alude a este significado y no el de la primera lectura de personajes que fuman en calma, impasibles mientras observan. La impartición de justicia pues, era a la vez una actividad sacralizada.<sup>131</sup>

De nuevo se observa la representación de sangre en la figura 26 que ilustra el capítulo XIX de la tercera parte: *De los agüeros que tuvo esta gente y sueños, antes que viniesen los españoles a esta provincia*. Parecería existir una necesidad permanente de mostrar sacrificios que serían perpetuos si no se actuaba prontamente para evangelizar.

Salazar encontró elementos emparentados con las pictografías prehispánicas como la representación de huellas para indicar caminos, sin embargo aquí se puede recordar que la utilización de este recurso en los ideogramas mesoamericanos también “señala la dirección espacial que siguen los personajes en las escenas y a veces este diseño aparece con ambas funciones, diferenciándose con claridad cada una de ellas (...) y como parte del glifo que especifica el nombre de un cargo”.<sup>132</sup> Incluso se usa también como elemento que enmarca la toponimia. Sólo en cuatro de las cuarenta y cuatro estampas que tiene la obra aparecen estas huellas de plantas de pies (figuras 23, 29, 30 y 31), lo que permite apreciar que la utilización de este glifo específico tan relevante en la tradición pictórica prehispánica es escasísima en este manuscrito.



29. Cómo Caricaten pidió socorro a Zurunban contra Tariácuri. *Relación de Michoacán*. Lámina IV.



30. (...) del agujero que tuvieron los de Itziparamucu. *Relación de Michoacán*. Lámina XX.

La investigadora realizó una descripción pormenorizada de la jerarquía de los personajes y del resto de la población de acuerdo a su colocación, tamaño e indumentaria en las láminas así como una valoración de las características formales, de los temas y las técnicas de las pinturas. En cambio no asegura que fuesen *caráriecha* quienes realizaran las imágenes. Comenta en su texto: “(...) así como los frailes dieron a los sonidos indígenas un valor gráfico y asignaron a ese lenguaje categorías que conocían, la obra pictórica asume un carácter interpretativo en donde el contenido y la forma centrados en el relato indígena, aparecen reinterpretados y a la luz de la mentalidad del peninsular”.<sup>133</sup> En ninguna parte de la obra en cuestión se habla acerca del o los ilustradores aunque se presume que fueron varias manos indígenas quienes las realizaron; queda claro que la ejecución es prácticamente





31. Cómo destruían o combatían los pueblos. *Relación de Michoacán*. Lámina XXXII.

ajena a la tradición pictográfica mexicana, salvo las escasas huellas ya mencionadas, la importancia de la línea y el uso de colores planos saturados o deslavados aplicados irregularmente que eran de origen vegetal y mineral como señaló Salazar.<sup>134</sup> Incluso algunas de estas características -la relevancia de la línea por ejemplo- no son exclusivas de la pintura indígena. Pienso, por el contrario, que las láminas exhiben una rápida apropiación de la práctica iconográfica occidental en el caso de que fueran indígenas quienes las ejecutaran.

La identificación de detalles que hermanan esta crónica con la tradición occidental abarca elementos señalados por otros investigadores como la representación de un cometa que prefigura un presagio (figura 26), o el empleo del árbol genealógico para conocer el linaje de los señores tarascos, semejante entre muchos otros al mural de la genealogía franciscana que decora la portería de la capilla abierta del convento franciscano de Zinacantepec.<sup>135</sup> (figuras 32 y 33 ) El empleo del árbol genealógico está en sintonía en última instancia, con la tradición europea medieval, como el que ilustra uno de los pasajes de *Filosofía d'amor* del también franciscano Ramón Llull (figura 34), manuscrito a dos columnas con miniaturas de fines del siglo XIV.<sup>136</sup> En ambas estampas las filacterias dan significado a las hojas y frutos del árbol; nótese de nuevo la necesidad textual que tiene la imagen para su comprensión. Batalla Rosado comenta al respecto que los elementos considerados de influencia europea como la figuración abusiva de la sangre, la presencia del cometa entre los presagios que auguraban la llegada de los españoles, así como el árbol genealógico constituyen nuevas formas iconográficas occidentales y no la modificación de las indígenas “pues no podemos hablar de evolución en el estilo, sino de introducción de iconos novedosos que nunca habían sido utilizados por éstos en la época precolombina”.<sup>137</sup>

Salazar destacó otras soluciones formales que nuevamente remiten a la fuente pictórica gótica y en muchos casos románica, por ejemplo la representación estilizada de la anatomía: torsos esbeltos o regordetes, piernas y brazos cortos y pequeños; autoridades civiles o religiosas que ordenan con grandes manos o la presentación de grupos en los que sólo se ven las cabezas sobrepuestas piramidalmente, en semicírculo o bien en desorden. Señaló que dicha superposición es un intento de establecer distancia. (figura 35)





32. Genealogía de los señores tarascos. *Relación de Michoacán*. Lámina XXVII.



33. Genealogía franciscana. Zinacantepec, México. Mural en la portería, siglo XVI.



34. Ramón Llull. *Arbre de filosofia d'amor*. Siglo XIII. Biblioteca Diocesana de Mallorca.





35. De la muerte de los caciques y cómo se ponían otros. *Relación de Michoacán*. Lámina XXXVI.

Por lo que hace al análisis de las imágenes del *Códice florentino* la investigadora distinguió en primer lugar dos tipos: las ornamentales y las narrativas. Anotó que el manuscrito igual que había ocurrido con la *Relación de Michoacán*, fue el producto de un equipo entre traductores, calígrafos así como pintores, “muchas manos participaron en su elaboración”.<sup>138</sup>

Los dibujos ornamentales son viñetas de motivos vegetales: flores, hojas y frutos; las hay antropomorfas en figuras de pequeños ángeles, querubines, tritones y del reino animal representado por aves; en ocasiones los motivos se reunieron para formar frisos. La función de estas viñetas es separar los capítulos. Son estas viñetas las que emparentan con el estilo pictórico recuperado durante la época renacentista que se remontan a los romanos o

grutescos de la Antigüedad Clásica; por eso Salazar vio una clara filiación moderna en estas decoraciones aunque es útil recordar su presencia en la ornamentación de libros iluminados del Medioevo también; en este caso se utilizaban para dar principio o finalizar capítulos, lo que indica que nunca se perdieron del todo del repertorio y/o memoria visual. Donde sí hay una diferencia radical es en el hecho de que ninguno de los dos manuscritos estudiados aquí presentan letras capitulares decoradas figurativamente ya fuese con formas de seres fantásticos o reales en el arranque de cada folio, como era usual en los medievales.

Respecto al segundo tipo de imágenes, las de carácter narrativo que ilustran una o varias partes del texto, realizó un recorrido sintético pero exhaustivo por los doce libros que componen el *Códice Florentino* para describir sus características materiales y la solución artística con la que fueron hechas, cuidando de precisar los detalles que delatan distintas manos en la factura.

Finalizó su ensayo con unas comparaciones entre las tres obras que estudió y, de nuevo, señaló una serie de particularidades formales que pienso, es preciso vincular con una génesis medieval: “En las tres obras el manejo de los planos depende de la importancia de los objetos o personas representadas, pero en algunas los planos se invierten quizás con la intención de mostrar completo el objeto o personaje, sobre todo si esta decisión obedece a una jerarquía (...) en la *Relación de Michoacán*, el rey aparece en el interior de su casa, pero parte de su cabeza y todo el penacho que debía quedar oculto por el techo de la habitación, queda a la vista y por encima de la estructura arquitectónica”.<sup>139</sup> (figura 23 )

Destacó nuevamente la superposición de cabezas y rostros para representar grupos y sugerir profundidad a falta, sugiero, del empleo de los recursos modernos, renacentistas, como el esviaje y ortogonales para dibujar la ilusión de perspectiva. No parece necesario abundar en el hecho de que esta solución formal es propia de la estética medieval. (figuras 36 y 37) A este respecto se puede observar también el escudo de armas de Tzintzuntzan realizado en el segundo cuarto del siglo XVI (*ca.* 1534) en el que aparece también una agrupación de cabezas de manera muy similar a las ilustradas en la *Relación de Michoacán*.<sup>140</sup> (figura 38)



36. José presenta a Jacob y sus hijos al faraón. *Salterio de San Luis*. Bnf, ms. Latin 10525, siglo XIII. Biblioteca Nacional de Francia. París.





37. Donato, Elio: *De octo partibus orationis*. Burgos, Fadrique Bid de Basilea, 1498.



38. Escudo de Tzintzuntzan, ca. 1534.

Paso ahora a considerar los puntos de vista de Juan José Batalla quien ha centrado sus investigaciones en la historia y antropología de las culturas prehispánicas y de la emergente cultura colonial del siglo XVI americano. El ensayo que atendí para el propósito de este trabajo es el que realizó para el estudio preliminar que acompaña la última edición facsímil del códice escurialense: “Una aproximación a la iconografía tarasca a través de las ilustraciones de la *Relación de Michoacán*”.<sup>141</sup>

Estudió de forma concisa las pinturas del manuscrito y su importancia para el acercamiento a la iconografía purépecha sobre todo ante la escasez de ejemplos del arte pictórico en la región. Para ello puso en relación las escenas pictóricas de esta obra con otras de época prehispánica así como colonial temprana cuyas características, para él, son similares. Las comparaciones le llevaron a establecer continuidades del modo pictórico prehispánico en el novohispano aunque la mayor parte de las veces lo que encontró fueron novedades estilísticas. Los libros que atendió para cotejar son el *Códice Mendoza* y el *Códice Tudela*, ambos de origen mexica realizados hacia el mismo año que la *Relación de Michoacán*, 1541-42 el primero y 1540 aproximadamente, el segundo.

La orientación metodológica del investigador recaló en el ámbito filológico y en segundo término en el análisis del estilo para explicar las ilustraciones. En primer lugar trató de clarificar si éstas pertenecen a la escritura logosilábica de la tradición prehispánica o bien, si han de considerarse como información iconográfica. Respecto al etilo artístico analizó si los pintores que las realizaron conservaban rasgos pictóricos propios de la costumbre indígena o si resolvieron las pinturas conforme a la tradición iconográfica occidental. Su alocución quedó planteada así:

Una de las mayores discusiones que se plantean a la hora de analizar (...) las imágenes pintadas en la *Relación de Michoacán*, es si realmente llegaron a utilizar un sistema logosilábico de escritura propio (...) o si se quedaron en una mera representación iconográfica de lo que deseaban perdurase (...) El problema radica en la escasez de ejemplos (...) pues no

conservamos imágenes reflejadas en pintura mural, hay pocos grabados en piedra (...) la escultura es muy esquemática y las piezas en cerámica recogen decoración geométrica sin presencia de seres humanos (...) Por ello, en ningún caso (...) se puede mantener que los purépechas hubieran empleado un sistema de escritura logosilábico o jeroglífico. De hecho, únicamente se consideran como genuinas de esta cultura las ilustraciones de la *Relación de Michoacán*, de ahí su importancia.<sup>142</sup>

A mi entender, lo que debe estar en discusión es si en efecto se puede tener por genuinas las ilustraciones del códice en términos de pretender que conduzcan a una comprensión de su cultura, cuando en realidad se está frente a un *corpus* que tiene todas las convenciones y trucos del ejemplo histórico-estético medieval. No se puede ignorar que estas imágenes son la descripción pictórica de una narración y por lo mismo, están sujetas de antemano a un determinismo retórico en primer lugar y en segundo, no por ello menos importante, a un lenguaje plástico impuesto. Al ámbito pictórico le pasa lo mismo que al lingüístico; me hago eco del depurado análisis del doctor Alfonso Mendiola acerca de las narraciones de las batallas en pluma de los cronistas de Indias: “Si analizamos las formas narrativas de las crónicas encontraremos ‘la mentalidad de esa época’ pero no a los sistemas observados es decir, la cultura prehispánica”.<sup>143</sup> Ocurre lo mismo con la representación en nuestro documento ilustrado: si analizamos las pinturas que representan (describen) lo narrado -ya traducido, por cierto- nos enteramos de cómo se ejecuta, es decir, el estilo de representar en esa época pero no sabremos cómo era en realidad lo representado.



Una reiteración visual de la idea expuesta más arriba se puede ver en dos láminas de la crónica en cuestión (figuras 39 y 40). En ellas se encuentra representados los diferentes oficios en que se ordena el estamento civil michoacano; los grupos de artesanos agrupados por oficios, se identifican por sus nombres en purépecha y castellano, entre ellos hay uno de pintores y otro de carteros. La lógica lleva a comprenderlos a la manera feudal occidental como miembros de dichos gremios incluso si la actividad suponía algo distinto a lo comprendido: un estudio histórico-antropológico ha demostrado que el significado de estos términos abarca otro campo semántico, ya que los pintores eran decoradores de *xicales*<sup>144</sup> y los carteros, mensajeros-intérpretes que portaban las comunicaciones del *cazonci* de un sitio a otro y, en época colonial, las misivas que se enviaban unos personajes a otros.<sup>145</sup> La representación de aquel orden se hizo pues para la mirada española.

Batalla Rosado consideró otros elementos que asoció a la práctica precolombina. Como lo han señalado otros estudiosos, destaca la jerarquización de las figuras de acuerdo a su tamaño “ya que se utilizaba no sólo con el sentido de resaltar la importancia de los personajes, sino con la intención de simular profundidad (...) debido a que no usaban la perspectiva tridimensional (...) Así, el tamaño indicaba cercanía (grande) o lejanía (pequeño).<sup>146</sup> Refiere asimismo el hecho de que el gobernante siempre destaque sobre el resto de los personajes. Ilustró estas observaciones con una imagen multicitada de la *Relación de Michoacán* (figura 23) En ambas observaciones remitió a la exégesis de Nuria Salazar.



39. Profesiones u oficios civiles. *Relación de Michoacán*. Lámina XXIX.



40. Oficios de los *purépechas*. *Relación de Michoacán*. Lámina XXVIII.

Yo agregaría un tercer elemento en la sintaxis de la imagen: abajo-próximo y arriba-distante y además, asocio de nuevo estas soluciones a la lógica de representación medieval que por lo demás había recogido un esquema compositivo harto antiguo y asaz comunicativo que había

probado su eficacia desde tiempos egipcios y mesopotámicos. No era nuevo que en época altomedieval el héroe o figura principal se representase aislado del grupo; el hecho de colocarlo demasiado cerca de otras figuras podría confundir su percepción y por lo mismo demeritarlo como personaje autosuficiente y/o principal. Destacó un par de características más que vinculan las estampas con la tradición mexicana antigua y que para mí, nuevamente se puede desprender del bagaje visual español:

(...) torsos esbeltos, piernas y brazos cortos y pequeños, cabezas grandes y sobrepuestas piramidalmente para representar grupos. Este último aspecto creemos que es un rasgo iconográfico de la *Relación de Michoacán* muy importante pues en muchas de sus ilustraciones para dar la sensación pictórica de que nos encontramos ante un gran grupo de personas, el artista pone al lado de los personajes de cuerpo entero un número elevado de cabezas individuales que rellenan todo el espacio pictórico, característica que define al arte indígena tradicional.<sup>147</sup> (figuras 41 y 42 )

Entre las conclusiones relevantes de Batalla Rosado se encuentra la aseveración de que las pinturas conservan muchos rasgos de representación de época precolombina, como el uso de la perspectiva plana, la composición y jerarquización de las figuras y la presencia de huellas que simulan pisadas para significar caminos o senderos que recorren los caminantes o bien como elemento compositivo del glifo que denomina algún cargo. Más arriba quedaron anotadas las discrepancias y avenencias que tengo con estas valoraciones. Señaló asimismo





41. De la manera que se casaban los señores. *Relación de Michoacán*. Lámina XXXVII.



42. Cómo Tariácuri buscaba sus sobrinos Hiripan y Tangaxoan. *Relación de Michoacán*. Lámina XII.

los elementos icónicos de la nueva cultura: aplicación y gama de colores para figurar paisaje y la representación de la sangre que muestra la supuesta violencia de los indígenas. Finalizó apuntando que las láminas del códice del Escorial únicamente contienen información iconográfica.

La virtud de su análisis es que valiéndose de las comparaciones para establecer semejanzas y diferencias puso de relieve la distancia abismal que existe entre la concepción intelectual y plástica de la *Relación* respecto de sus contemporáneas y antecesoras de corte prehispánico.

A continuación repaso el análisis de Cynthia L. Stone: “Writing in Pictures. The *Caracha* (Scribes-Painters)”.<sup>148</sup> A diferencia del análisis que realizaron los demás estudiosos contemplados en esta tesis, ella destacó la naturaleza polisémica que entrañan las composiciones de la *Relación*. Se valió del estructuralismo para explicar las imágenes del códice escorialense en un análisis complejo, muy original, que se funda en la decodificación de los mensajes para ella ocultos o sugeridos en las imágenes, de acuerdo al espacio que ocupan en el plano pictórico y a la relación que entablan entre unas y otras.<sup>149</sup> Siempre en el entendido de que es la dimensión sagrada e histórica de la cultura tarasca la que se manifiesta en la estructura de los dibujos, en una suerte de cuento visual. Se declaró convencida de que la llave que abría la puerta a la comprensión de los dibujos era la lectura de su organización espacio-temporal: “My contribution (...) highlights the notion of spatiotemporal organization as a sort of pictorial grammar that aids in elucidating the relationships among the individual

icons in a given composition”.<sup>150</sup> Stone encontró un lenguaje articulado en el conjunto de láminas. Su objetivo quedó declarado así:

The goal of this chapter is to sketch out a strategy for reading the drawings of the *Relación de Michoacán* based on the assumption that they collectively embody a coherent system of meaning complementary to the prose portions of the text yet capable of standing alone in and of themselves. (...) in this light, their interpretation (...) adds to our understanding of the oral tradition (...) Far from fulfilling a purely ornamental function as mere illustrations, the work of the caracha<sup>151</sup> constitutes a fundamental component of the text on a par with the contributions of the friar-compiler and the indigenous elders who provided the oral testimony.<sup>152</sup>

Recordó además la importancia del color en el significado de lo representado. El sugerente texto de Stone entraña alguna dificultad si, como se ha planteado, se acepta la carencia de escritura pictográfica e ideográfica en la tradición cultural purépecha, aunque ella acude a ejemplos de la tradición nahua para establecer paralelismos. Aún si se asume que los pintores lo que hicieron fue manifestar mediante iluminaciones su historia que conservaban mediante tradición oral y, que para hacerlo, no requerían escritura alguna, no se puede olvidar que lo hicieron valiéndose precisamente de la tradición pictórica occidental, no acudiendo a un repertorio plástico propio de sus convenciones. En cambio, según esta propuesta, lo que se hizo con los dibujos fue lo mismo que se llevó a cabo con el discurso oral, es decir: la narración de la gesta purépecha que hicieron los informantes se registró con

escritura alfabética sin perder por ello su carga simbólica; de modo similar, su ilustración también se elaboró con formas europeas sin perder el significado ritual. Lo que ocurre es que aquí hay un salto semántico a considerar: se quiere presentar el discurso pictórico indígena como si entrañase los principios de la escritura ideográfica -escribir pintando que incluye los principios del simbolismo espacial, colorístico y simbólico-ritual- y además con lenguaje plástico occidental. Menuda vuelta habrían dado los *caráriecha* y además habría ocurrido algo similar a lo que apunté acerca del manuscrito de Florencia: si lo que se pretendía era hacer libros para el uso del estamento eclesiástico y gubernamental español, pues una parte sustancial de dicho objetivo no se habría cumplido al no haber sido posible que los destinatarios comprendiesen efectivamente el significado de lo allí escrito y representado con todas sus implicaciones. Esta postura supondría que la decodificación de las comunicaciones, entre ellas los dibujos, habría sido diferente para dibujantes y destinatarios. En otras palabras: unos habrían ejecutado las pinturas y otros las observarían desde sus propios paradigmas. No parece probable que esto lo hubiese aceptado el fraile compilador.

Veamos nuevamente la imagen que representa a los oficiales en el gobierno del *cazonci*. Nos relata Stone: (figura 40)

There are nine *caracha* in all, the foremost of whom is holding a pen or brush, with a container of ink or black paint by his side. The Spanish translation of *caracha* is here given as *pintores*, putting the accent of their status as painters to the exclusion of their related function as writers. But this alphabetic gloss -a later addition in the hand of the principal corrector- is one of the few



concessions to a European point of view. Although the cazonci's palace partially anchors the figures portrayed in a landscape setting, the various groups of officials are mostly free-floating. Since there is no attempt to individualize them through unusual facial features or other identifying marks, it can be assumed that they are not meant to represent specific people but rather eternal principles manifested in human form.<sup>153</sup>

Lo que la investigadora identificó con los “principios eternos que se manifiestan en las formas humanas” a mí me parece en cambio una solución de la plástica medieval en el sentido de que se evitaba individualizar a los representados. El propósito de la imagen es la presentación de forma sinóptica de los diferentes oficios en que se ordena el estamento civil. Es decir, los individuos interesan sólo en tanto son parte de un grupo no como personas concretas. Lo que interesa es hacer visible un orden de otra manera invisible y el recurso pictórico que lo logra fue definido ya desde época medieval.

Reviso otra interpretación; (figura 43) la que se refiere a la ejecución de Curátame II por orden de su padre Tariácuri. Señala la estudiosa el dedo que apunta como rasgo típico entre los nahuas para indicar discurso o que se está dando alguna orden y fue en este sentido que lo pintó el *carari*; menciona otro par de ejemplos en los que aparece el mismo rasgo indiciario: la imagen en la que el capitán general se dirige a su tropa y la de dos sacerdotes<sup>154</sup> que presagian la conquista española. (figuras 31 y 26) El gesto pudo haber estado en el repertorio nahua, como apunta la estudiosa, pero resulta ser también uno de los motivos

característicos del lenguaje plástico desde época altomedieval; un par de ejemplos muestran el comentario: (figuras 44 y 45)



43. Cómo Tariácuri mandó matar su hijo Curátame. *Relación de Michoacán*. Lámina XVIII.



44. Reunión de Cristo y los apóstoles. Siglo V, marfil. Museo de Bellas Artes, Dijon.



45. *Corpus Agrimensorum Romanorum* Vat.Pal.lat. 1564, 2 r. Siglo VI. Biblioteca Apostólica Vaticana. Roma.

Su teoría para “leer” los modelos de organización espacio-temporal en el que se define el discurso pictórico utilizado por los *caráriecha* como colectividad, quedó ejemplificada mediante el análisis de algunas láminas del documento como un discurso pictórico que reproduce simbólicamente la cosmovisión purépecha anterior a la conquista española. Esto convierte a las cuarenta y cuatro imágenes en una narración autónoma del texto en prosa. Aún cuando esta cultura, que era básicamente ágrafa, emplease rudimentos de escritura pictográfica no parece que fuera el método que usaron los dibujantes del manuscrito del

Escorial para ilustrarlo. Lo que queda claro más bien fue el aprendizaje de la convención pictórica europea para acompañar con dibujos la historia de su pueblo.

Stone fortaleció su postura con las opiniones de Alfredo López Austin en el ámbito de la semiología: “In many ways, cosmovision may be compared to grammar, the work of everyone and of no one, a product of reason but not of consciousness, coherent and possessing a unifying nucleus that increases its radius to the degree that it is restricted to social sectors that are more homogeneous. All of this is true because a cosmovision is not the result of speculation but of practical daily relationships”.<sup>155</sup> De esta manera, explica que los pintores del manuscrito compartían los valores de la comunidad indígena en la que crecieron, de modo que la “gramática” expresada en sus composiciones reproduce los prototipos prehispánicos, no necesariamente los que mostraban la influencia de la tradición europea que estaban aprendiendo. Es justamente la expresión “no necesariamente” de la estudiosa, la que potencia que destaquen precisamente los valores plásticos europeos y no los indígenas. La narración del manuscrito en cuestión usó formas europeas para explicar contenidos prehispánicos.

¿Qué vio Alcalá en estas iluminaciones? ¿Pensó que eran las adecuadas? Seguro que sí porque, aunque se alega un trabajo colectivo, el responsable ante el comitente era él que debió quedar satisfecho de que se cumplía el cometido: explicar a los españoles la cultura que habían conquistado y que desaparecía de forma galopante pese a que, siguiendo a Stone, el fraile no hubiese desentrañado la intención y significado de las pinturas de los dibujantes.

Coloco al final de esta argumentación una frase de la propia Stone: “I am more convinced, however, by scholars such as Miguel León-Portilla (...) and Miguel Pastrana (...), who see these omens an attempt to make sense of the conquest in accordance with traditional conceptual categories, a strategy of adaptation, not capitulation”.<sup>156</sup> Este esfuerzo de aprendizaje y adaptación revela en última instancia la capacidad de resistencia de los michoacanos, igual que muchos otros grupos indígenas, hasta convertir la derrota militar en una especie de victoria moral. La lectura que hizo de los dibujos de la *Relación* puso de relieve el carácter colectivo de la misma en contraste con la importancia del autor único tan ponderado en occidente, la pervivencia, quizá a modo de palimpsesto, de las estructuras tradicionales, así como de la fuerza de la tradición oral sobre la escritura alfabética.

El siguiente ensayo que consideré relevante para este trabajo es el de Diana Magaloni Kerpel: “Imágenes de la conquista de México en los códices del siglo XVI. Una lectura de su contenido simbólico”.<sup>157</sup> El original análisis retoma una antigua interpretación sugerida desde el siglo XVII en los escritos de Alva Ixtlixóchitl,<sup>158</sup> quien encontró en la obra de Nezahualcóyotl<sup>159</sup> la prefiguración de la evangelización del México prehispánico y la asimilación de Quetzalcóatl<sup>160</sup> con Cristo, sólo que en este caso la investigadora puso el acento en las ilustraciones; éstas se contemplan como un discurso visual mexicano que tendió el puente para explicarse, y a la postre aceptar, la violenta conquista y la imposición de una nueva profesión de fe cristiana. Recuérdese al respecto que el mismo Sahagún en el prólogo a la *Historia general de las cosas de Nueva España*, citó la maldición de Jeremías contra Judea y Jerusalén a propósito de lo que se había vivido en América:

Yo haré que venga sobre vosotros, yo traeré contra vosotros una gente muy de leños, gente muy robusta y esforçada, gente muy antigua y diestra en el pelear, gente cuyo lenguaje no entenderás ni jamás oíste su manera de hablar, toda gente fuerte y animosa, codiciosísima de matar. Esta gente os destruirá a vosotros y a vuestras mujeres i hijos, y todo cuanto poseéis, y destruirá todos vuestros pueblos y edificios. Esto a la letra a acontecido destes indios con los españoles...<sup>161</sup>

Para abordar su cometido la investigadora comparó dos estrategias narrativas utilizadas en las imágenes relativas a la conquista, recogidas en cuatro libros novohispanos entre los que está el *Códice florentino*.

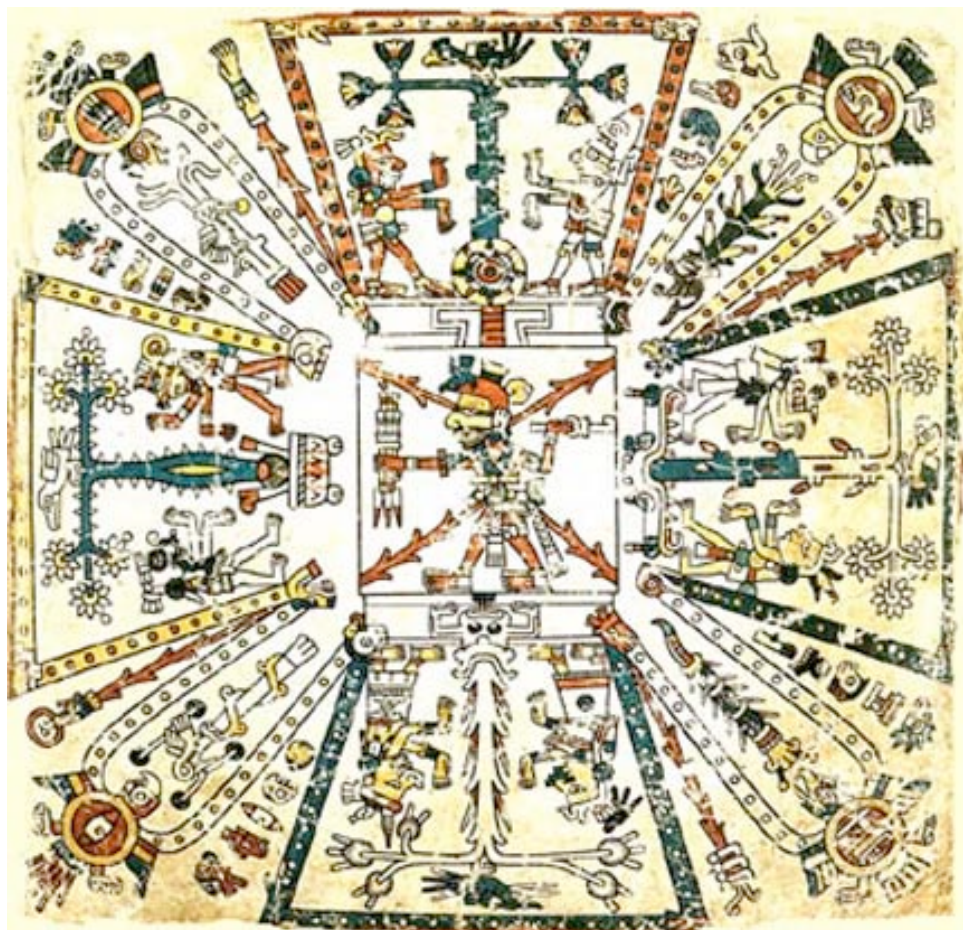
La primera estrategia narrativa corresponde a la denominada por la autora tradición *tlacuillo* (acción de pintar) más apegada a la forma tradicional de escribir mediante pictografías ligadas a fechas del calendario. En este sentido analizó las pictografías del *Códice Aubin* y la *Tira de Tepechpan*. La segunda, que denominó los nuevos *tlacuiloque* evidencia una naciente estrategia simbólica y plástica en la que el estilo pictórico occidental y los símbolos cristianos son introducidos en los textos visuales de la conquista, creando en definitiva una nueva escritura icónica, la nahua-cristiana. Esta nueva tradición “es evidente en (...) el libro XII del *Códice florentino* y (...) en la *Historia natural de las Indias de Nueva España* de fray Diego Durán”.<sup>162</sup> Consideró su estudio concluyente porque volvió a sintetizarlo seis años después, en 2010, al comentar que las 161 imágenes del libro XII del *Códice Florentino*, sobre la conquista de México “proponen que la conquista militar

española marca el final de una era y el comienzo de otra. Así, la épica de la caída de México-Tenochtitlán se equipara a la narrada en el *Apocalipsis* o Libro de la revelación por el evangelista San Juan. La conquista es el Apocalipsis y la Nueva España es la Nueva Jerusalén prometida en la Biblia”.<sup>163</sup>

Se trata pues de un atractivo trabajo desarrollado con una orientación semiótica también, en el que dedujo que ambas estrategias narrativas asumieron la lectura de la conquista como una conciliación entre el cierre de una era cósmica, entendida en el imaginario indígena como el quinto sol, y el advenimiento de la era cristiana, portadora de una nueva teología moral. La investigadora aseguró que en ambas expresiones, la pictográfica mexica y la alfabética cristiana, se encuentran las mismas unidades temáticas o categorías así como la forma de entender la escritura en pinturas. Para estudiar los dibujos de la conquista tomó en cuenta la visión indígena del mundo que está recogida, entre otros, en el pictograma del frontispicio del códice Fejérváry-Mayer (figura 46), compleja imagen que sintetiza los dos calendarios que regían el tiempo y la vida de los antiguos mexicanos, el solar o agrícola de 365 días y el ritual de 260. Este último estaba vinculado a los dioses de los que dependía el destino humano:

(...) las influencias del tiempo mítico bajan al inframundo o suben a la superficie de la tierra en donde ocurre la historia humana (...) (Así) el cosmograma espacio-temporal es un mecanismo de influencias en el que interactúan los reinos sagrados de los cielos y del inframundo con la superficie de la tierra. Este mecanismo que es un reflejo del movimiento de los astros fue





46. *Códice Fejérvry Mayer*. Frontispicio. Cat. No. 12014 M. World Museum Liverpool. Liverpool. England.

utilizado en la escritura de la historia (...) Los informantes de Sahagún atribuyen ciertas características a cada uno de los dioses que habitan las regiones cardinales y que toman turnos cargando al sol en su recorrido anual, dando paso a los años y días del este marcados con el signo Ácatl (caña); a los del norte, Técpatl (pedernal); a los del oeste, calli (casa); a los del sur, Tochtli (conejo), en resumen, al calendario.<sup>164</sup>



La escritura icónica funciona entonces como un sistema holístico donde se entretrejen los conceptos de letra, imagen y aritmética que en la tradición occidental son independientes.<sup>165</sup> El hallazgo sustancial en la investigación de Magaloni es que las dos estrategias narrativas, tanto la escritura icónica -pictográfica o logosilábica- propia de la tradición prehispánica como la iconográfica, característica de los estilos occidentales, arman un discurso figurativo elocuente que explica la llegada de Cortés y del cristianismo, la muerte de Moctezuma y el asalto al templo mayor durante la ceremonia de *Tóxcatl*,<sup>166</sup> como un relato secuencial que confirió sentido a la inconcebible destrucción de un mundo a favor de la instauración de un orden nuevo. Semejante secuencia pictórica es la interpretación que el pintor (o pintores) dio a los sucesos y los hizo explicables en su doble dimensión, histórica y mítica, desde el punto de vista mexicano de la alternancia cíclica.

Atiendo ahora a los comentarios de la historiadora respecto de alguna de las imágenes elaboradas a partir de la estrategia narrativa que muestra la asimilación de la convención occidental. Su interpretación la llevó a considerar que la conquista en los libros que analizó se representó con ilustraciones precisas de orden cósmico que explican simultáneamente los acontecimientos y su ubicación en el cosmograma espacio-temporal, el que muestra el funcionamiento del cosmos desde la perspectiva indígena.<sup>167</sup>

Obsérvese la estampa del *Códice Florentino* que representa a los *tlatoque*<sup>168</sup> de Tenochtitlán y Tlatelolco, Moctezuma e Itzquauhtzin, muertos. (figura 19) Ambos eran prisioneros antes de la matanza del Templo Mayor tras la cual se desencadenó la batalla que concluiría con la derrota del ejército español en Tenochtitlán, seguida del episodio conocido como La Noche

Triste. Magaloni consideró la imagen de la muerte de Moctezuma como hecho icónico del fin de la era mexica. Convirtió la imagen en texto y de este modo recurrió a la hermenéutica para interpretarla valiéndose del texto en náhuatl<sup>169</sup> que informa: “(...) transcurridos cuatro días del momento cuando fueron arrojados de la (pirámide) del templo, los españoles fueron a tirar los cuerpos de Moctezuma y de Itzquauhtzin, que habían muerto, a la orilla del agua. Cuando fueron vistos, cuando esto se supo, rápido tomaron a Moctezuma en sus brazos (...) lo llevaron a (...) Copulco. Enseguida lo colocaron sobre una pila de maderos y le prendieron fuego”.<sup>170</sup> Cito ahora en extenso su interpretación:

El último gobernante mexica flota entre aguas turbulentas; deducimos que ha sido arrojado, como lo será Itzquauhtzin, por dos españoles: uno representa a un soldado (...) con armadura metálica (*sic*) y el otro está vestido de civil, como elegante caballero. La “orilla del agua” es un lugar cargado de connotaciones mágicas. Es la entrada al inframundo y en los mitos de creación se asocia con la luna y Venus. En la Leyenda de los Soles, la luna emerge por vez primera como astro en “la orilla del agua”. Es a la orilla del agua donde Quetzalcóatl se inmola para convertirse en la Estrella de la Mañana (...) Quetzalcóatl fue asociado a Jesús (...) *Anales de Cuauhtitlán* relata una historia que tiene un tono bíblico. Antes de partir hacia (...) el este, Quetzalcóatl yace en un cofre de piedra, un sepulcro, por cuatro días. Entonces, el dios se inmola y baja al inframundo por otros cuatro días; al cuarto día se eleva al cielo en la forma de un corazón de quetzal, símbolo de Venus. Esta historia puede ser apropiada para entender la asociación entre Moctezuma y

Cristo (...) Copulco, tiene importancia porque de ahí provenían los sacerdotes encargados de encender el Fuego Nuevo (...) el texto (...) evoca elementos de los mitos de creación y alternancia de ciclos temporales (...) De este modo (...) Moctezuma y el final de Tenochtitlán semejan el final de Quetzalcóatl. A la vez, estos dos actores están asociados con símbolos de la nueva era, en particular con otro hombre-dios: Jesucristo.<sup>171</sup>

Expongo en el siguiente capítulo las sugerencias principalmente plásticas aunque también semánticas que yo encuentro en esta imagen; de momento baste con decir que el recorrido interpretativo de Magaloni me parece formidable para las ilustraciones de los dos libros realizados a la usanza indígena; sin embargo es ambiguo en los manuscritos iluminados del segundo caso porque la utilización de las imágenes en la tradición occidental, ya se ha dicho, a menudo muestran su faceta polisémica, en especial las concebidas para ilustrar textos, como es el caso de las del *Códice Florentino* que ella analizó, pese a que la autora concluyó que los nuevos *tlacuiloque* propusieron un estilo pictórico que captó dentro de su propia visión los nuevos modelos ideológicos y pictóricos.

El ensayo de Pablo Escalante Gonzalbo. “Humanismo y arte cristiano-indígena. La cultura emblemática entre colegiales, artistas y otros miembros de las élites nahuas del siglo XVI”,<sup>172</sup> fue especialmente significativo porque estudió los vínculos que tienen las imágenes del *Florentino* con el vocabulario de los tratados de emblemas y alegorías; de modo que me ligaba a un tema en el que yo había trabajado desde hacía tiempo, el de la cultura emblemática.<sup>173</sup>

Escalante calificó a la emblemática como una vertiente específica del humanismo renacentista y de este apartado se concentró en el análisis de la influencia que habría tenido el afamado tratado de símbolos, divisas y personificaciones *Emblemata* (1531) del no menos reputado Andrea Alciati, en el *Códice de Florencia*, en las alegorías políticas que decoraron el túmulo de Carlos V, efímero mausoleo erigido en la capital del virreinato de la Nueva España en 1559 un año después de la muerte del emperador y, en los salones del ayuntamiento de Tlaxcala, cuya decoración es una versión simplificada del programa alegórico del túmulo imperial mencionado.

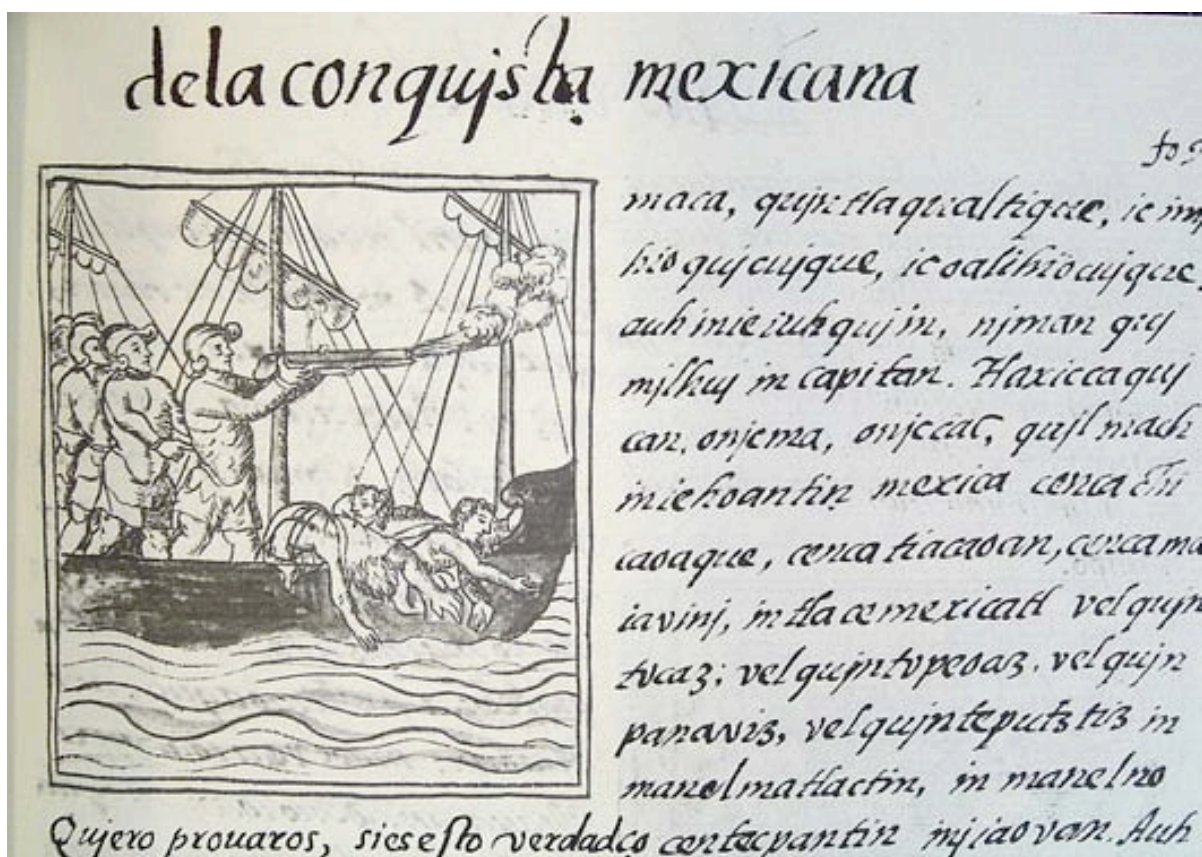
El convincente análisis comparativo del doctor Escalante recaló en algunos dibujos del manuscrito dirigido por Sahagún para sugerir las deudas que éste tiene con los emblemas de Alciati; no obstante puede haber otra posibilidad y ésta, de nuevo, hunde raíces en el ámbito medieval. La emblemática cristalizó en época moderna como resultado de un ejercicio anterior. La necesidad de dar cuerpo a virtudes, ideas, vicios, pasiones, sentimientos y abstracciones en general, había encontrado solución en personificaciones y símbolos desde época antigua, ordenándose en el primer cuarto del Quinientos en los tratados de emblemas y alegorías, como fue el caso de la primera edición en 1531 del mencionado *Emblematum liber* de Alciati o el tratado de iconología de Cesare Ripa, deudor del anterior, publicado por primera vez en 1593 con un largo título, aviso de la complejidad del tema que después se abreviaría al de simple “iconología” o tratado de imágenes: *Iconologia overo descrittione de diverse imagini cavate dall’ Antichità et di propria inventione*.

Durante la Edad Media, en gran parte con fines didácticos, se estudiaron los textos de moral y ética y los tratados sobre las virtudes y los vicios, dejados por filósofos como Aristóteles, Cicerón y Macrobio. Muchos de estos textos se convirtieron en apoyo fundamental de los tratados de iconología; entre ellos, uno de los escritos más famosos es la *Ética* de Aristóteles. Sobre el mismo tema de las virtudes y los vicios hay varios tratados medievales, como el del religioso dominico Laurent du Bois llamado *La somme le roi* (1279-80; ilustrado por el maestro Honoré) y *Moralium dogma philosophorum* del año 1150 aproximadamente, atribuido a Guillaume de Conches;<sup>174</sup> a finales del siglo XIII apareció la obra del franciscano John of Wales, *Breviloquium de virtutibus*, y ya en el siglo XVI, la mencionada *Emblemata* de Alciato.<sup>175</sup>

Se ve así una sucesión de trabajos en esta área cuya continuidad llegó pues a la época moderna; Erna Mandowsky demostró por ejemplo que el libro de Ripa tiene una deuda genealógica con la tradición aristotélica y con textos medievales como las *Etimologías* de Isidoro, las *Nupcias de Filología y Mercurio* de Marciano Capella y la obra de Vincent de Beauvais. Gombrich observó que “It is all the more interesting to see some of the classically draped figures of Ripa’s illustrations revealed as medieval inventions (...) it still demonstrates an important point -the way in which Ripa’s *Iconology* grew out of medieval didacticism- (...) What Ripa tries to say in his scholastic terminology is simply that the *genus* of his abstract concepts is best signified by a human figure (...) It is here that Ripa draws on Aristotle’s theory of metaphor as expounded in the *Rhetoric* and the *Poetics*”.<sup>176</sup>

Escalante precisó que el posible fundamento iconográfico del *Florentino* en los emblemas de Alciati no debe extrañar si se piensa en la influencia de la cultura humanista del Renacimiento en hombres instruidos como Sahagún quien se interesaría por una gran variedad de temas que rebasaban el ámbito religioso y de catequesis, por ello estaría familiarizado con poetas y escritores seculares como Dante y Petrarca, hasta Alciati y Castiglione. Tengo para mí que la inspiración en el libro de Alciati, si es que la hubo, se refiere a la cuestión técnica propiamente dicha -composición, estilo, recursos plásticos- y de ésta sobresale la vecindad con la imitación, porque el ámbito moralizador, avisado en los *Emblemata*, no era novedad y debió estar incluido en el programa docente de los frailes a los pupilos independientemente del contenido de estos libros. Ya se comentó el parecido de contenido entre los libros tempranos del siglo XVI mexicano con los tratados enciclopédicos del Medioevo originados precisamente dentro de la tradición escolástica franciscana. La presencia de los tratados de imágenes en las bibliotecas de los monasterios del siglo XVI a decir del historiador -como la del colegio franciscano de la Santa Cruz de Tlatelolco- no debe pues extrañar. Si bien era moderno el ejercicio de sistematizar alfabéticamente el conjunto de emblemas, empresas y alegorías, como se hizo en las iconologías, era medieval el aviso moralizador que apela a la memoria y linda con la retórica de la Edad Media. Pasemos al comentario de una de las imágenes analizadas por el doctor Escalante; se trata del dibujo que representa a los mensajeros de Moctezuma que se acercaron en canoas a los barcos de Cortés para obsequiarlo con las joyas y regalos que aquel le enviaba; es una de las ilustraciones del libro XII sobre la Conquista. (figura 47) El texto que se ilustra dice así:

(...) el capitán les dijo: ‘¿Hay otra cosa más que esto?’ Dixéronle: ‘Señor nuestro, no hemos traído más cosas destas que aquí están.’ El capitán mandólos luego a atar, y mandó soltar tiros de artillería. Y los mensajeros, que estaban atados de pies y manos, como oyeron los truenos de las lombardas, cayeron en el suelo como muertos...<sup>177</sup>



47. Códice Florentino, l. XII, fol. 9 r.

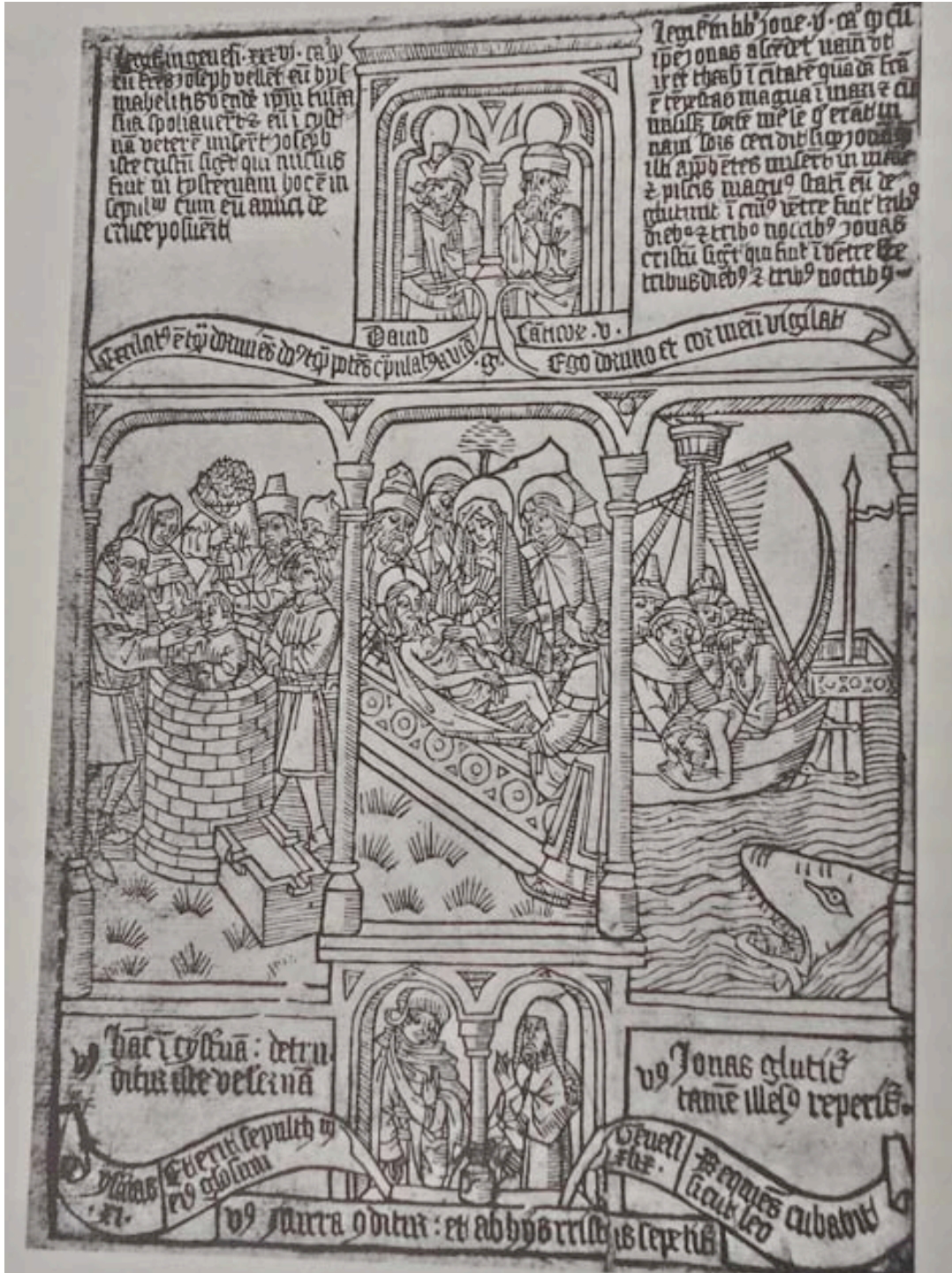
En él se menciona que los mensajeros cayeron asustados por el ruido de los disparos pero no sobre la borda, a punto de caer al mar, como presenta el dibujo y bien señaló Escalante; al resolverlo de esta manera, para él fue clara la filiación de dicha ilustración con “el grabado



que forma parte del emblema ‘Sobre los avaros’, (el parecido) es suficiente para ser inquietante. El emblema de Alciato se refiere al músico Arión, que fue asaltado por los marinos, corintios como él, que lo llevaban de vuelta a su casa, y logró salvarse tirándose al mar”.<sup>178</sup> (figura 48) Más que al ámbito moral de la avaricia al que se refiere el emblema de Alciato, a lo que alude Escalante es al parecido formal entre ambas ilustraciones; en este sentido hay, sin embargo, imágenes anteriores con la misma composición procedentes de obras cuya influencia fue determinante tanto para los frailes como para los dibujantes, en razón de su naturaleza y contenido. Émile Mâle refirió que los artistas del siglo XV y XVI debían todo lo que sabían de los símbolos antiguos a la *Biblia Pauperum* y al *Speculum Humanae Salvationis* y simplemente copiaron los dibujos rejuveneciéndolos.<sup>179</sup> La ilustración de los indígenas desmayados sobre la borda puede entonces recordar también al episodio de Jonás arrojado a la ballena, xilografiado en las biblias de los pobres. (figuras 49 y 50) Por otra parte, también se ha estudiado los acervos bibliográficos franciscanos de los colegios y talleres de Texcoco y Tlatelolco en los que había, además de estas ediciones, obras como el *Libro de las maravillas* de Polo: “La traducción castellana de Fernández de Santa Ella (*sic*) de *El libro del famoso Marco Paulo* fue publicado en Sevilla por Polono y Cromberger en 1503”.<sup>180</sup> Algunas ediciones estaban ilustradas y la solución pictórica a la narración del naufragio frente a las costas de Java también tiene parecido con la imagen en cuestión del *Códice Florentino*. (figura 51)



48. Alciato. *Emblematum Liber*, 1549, Leiden, emblema LXXXIX, sobre los avaros.



49. Sepultura de Cristo, José descendido al pozo, Jonás arrojado a la ballena. Xilografía, *Biblia Pauperum*, 2, f. g., c. 1400. Biblioteca Nacional. París.





50. Sepultura de Cristo, descenso de José al pozo, Jonás arrojado a la ballena. Tapiz sobre sillería del coro. Baja Edad Media. Iglesia de St. Robert. La Chaise-Dieu. Haute-Loire.



51. Marco Polo. *Libro de las Maravillas*. Naufragio cerca de la Isla de Java. Cod. 2810 Bnf CXL, Ca. 1410

Parece ser, entonces, que esta composición gozó de una gran fortuna y que podría tener un antiguo lazo de parentesco como se muestra en imágenes de manuscritos anteriores. (figuras 52, 53, 54, 55)



52. Boccaccio, *Liber de claris mulieribus*, ms. Fr. 598 fol. 107, 1402.  
Biblioteca Nacional de Francia. París.





53. Boccaccio, *Liber de claris mulieribus*, ms. Fr. 598 fol. 83, 1402.  
Biblioteca Nacional de Francia. París.



54. Ulises y las sirenas, *Hortus Deliciarum* fol. 221 v. Herralda de Hohenburg. Siglo XII.



55. Barco empujado por una tormenta. Predela del Políptico Quartesi. Gentile da Fabriano. 1425. 90 x 55 cms. Pinacoteca Vaticana (iglesia san Nicolás Oltrarno, Florencia). Roma.

Dejo aquí el diálogo con los investigadores convocados. Queda una inquietud y es no poder asegurar que fueran sólo indígenas quienes realizaran las imágenes. Ninguno de los ensayos anteriores deja espacio a esta duda porque los planteamientos dan por supuesto *a priori* que así fue. Cada fraile informó a su modo la naturaleza conjunta de sus trabajos; Sahagún incluso nombró a sus colaboradores traductores y amanuenses, pero ninguno de los dos se refirió a la labor ilustradora de ninguna manera. “¿Cómo podrían interpretar los indígenas las imágenes pintadas o grabadas que venían de una Europa de la que no tenían la menor idea? ¿De qué claves disponían para captar su contenido, analizar sus formas, comprender lo que los europeos entendían por imagen y representación?”.<sup>181</sup> Gruzinski se contestó estas dudas recordando los abundantes estudios historiográficos que señalan la formación necesaria que recibieron los indígenas en los colegios y talleres franciscanos; “a la lectura y escritura, se habían añadido la música, el dibujo, la caligrafía y la pintura. Los jóvenes indígenas habían aprendido a reproducir la imagen europea al mismo tiempo que penetraban en otro universo de comunicación gráfica y sonora”<sup>182</sup> y citando a su gran defensor Las Casas en torno a la capacidad de imitación de los indígenas añadió: “Esta gente son como *monas*; que lo que unos hacen, luego lo contrahacen los otros. En la retórica medieval, la figura del mono designa la facultad de imitación”.<sup>183</sup> De modo que se debe suponer que fueron pupilos mexicanos quienes hicieron los dibujos de los códices en cuestión; aunque es posible imaginar una especie de *scriptorium* en el que estuviesen reunidos frailes, legos y alumnos no exclusivamente indígenas sino algunos criollos y, a las alturas en que fue ilustrado el *Florentino*, mestizos también. En las imágenes se muestra un claro conocimiento no sólo de los esquemas iconológicos occidentales sino también teológicos.





## Capítulo IV

### Lo que cuentan las imágenes: análisis iconológico

España heredó la tradición oriental mediterránea según la cual el norte es el punto cardinal que confiere orden al sentido de ubicación. Los textos indígenas mexicanos en cambio, muestran que el origen de ese orden imaginario era el este; algo tan simple como asignar un *locus* distinto a la dirección que regula la percepción espacial demuestra la complejidad que supone elaborar una correcta interpretación de ambos imaginarios.<sup>184</sup> (figura 56) Este hecho que llevó a Galarza a comentar no sin cierta ironía que los mapas mesoamericanos están “orientados” a diferencia de los europeos que se muestran “norteados”<sup>185</sup>, sirve en este caso como indicio sutil para mirar los dibujos y pinturas que ilustran los documentos en cuestión. El investigador contempló en su clasificación codicológica los manuscritos indígenas cartográficos; se trata de mapas de regiones concretas, diferentes sin embargo a los europeos, ya que en ellos se consignó además de la información geográfica propiamente dicha, datos de carácter religioso, genealógico e histórico; constituyen de este modo una suerte de cartografía global, es como si hubiesen cartografiado simultáneamente todos los aspectos relevantes de su cultura en cada documento. Este proceder recogido en los antiguos documentos mexicanos se fue modificando hasta la producción de libros como los aquí estudiados en los que han desaparecido casi por completo los elementos de la cultura precolonial.



56. *Códice Florentino*, l. VII, fol. 21 v.



57. Mapa mundi de Agripa: *Orbis terrarum*. Siglo I a.C.



58. Mapa del mundo. *Beato Saint-Sever*, fol. 45, Bnf. ms. lat. 8878. 1028-1072. Biblioteca Nacional de Francia. París.

No es casualidad que parte del título de este capítulo coincida con el del libro de Didier Eribon *Lo que nos cuentan las imágenes*.<sup>186</sup> Utilicé deliberadamente tan atinado epígrafe en consonancia con lo que sir Ernst Gombrich comentó entonces a su entrevistador Eribon, en dicha obra: “Fue él el que me enseñó que la interpretación de imágenes plantea numerosos problemas”.<sup>187</sup> El maestro se refería a una charla con uno de sus mejores amigos que era radiólogo, Gottfried Spiegler quien influyó mucho sobre él. Esta dificultad que parece ser común a la interpretación desde diversas disciplinas, quedó manifiesta en el desarrollo del presente capítulo. El primer escollo lo constituyó el hecho de que dos obras profusamente ilustradas como la *Relación de Michoacán* y el *Códice Florentino* carezcan de esta mención entre sus páginas, hecho que contrasta con la importancia que se ha dado al contenido textual.

En ninguno de los dos códices se habla en absoluto de las imágenes. Tampoco se hablaba de esto durante la dilatada Edad Media cuando se embellecieron numerosos códices con figuras multicolores. En ellos también la decoración pictórica estuvo al servicio de la palabra escrita, como complemento de los textos que constituían el mensaje preponderante. Las imágenes pues, eran el recurso codificado de antemano para su comprensión en una suerte de alfabeto visual que en su momento, y en otros soportes, se independizaron de los textos que acompañaban para narrar historias ya fuesen sagradas o profanas. El historiador del arte Meyer Schapiro desarrolló el asunto:

A great part of visual art in Europe from late Antiquity to the 18th century represents subjects taken from a written text. The painter and sculptor had the

task of translating the word, religious, historical or poetic, into a visual image. It is true that many artists did not consult the text but copied an existing illustration either closely or with some change. But for us today the intelligibility of that copy, as of the original, rests finally on its correspondence to a known text through the recognizable forms of the pictured objects and actions signified by the words. The picture, we assume further, corresponds to the concept or memory image associated with the words.<sup>188</sup>

Así se concibieron las imágenes del *Florentino* y de la *Crónica de Michoacán*. El cuidado editorial y supervisión de las obras que dirigieron con esmero ambos frailes dejan entrever que desde el principio tuvieron en mente ilustrarlos ya que los textos se desarrollaron dejando los espacios pertinentes para colocar las ilustraciones *a posteriori*. En la *Relación* hay incluso espacios dejados en blanco cuyo tamaño y posición revelan que estaban reservados para ilustraciones que no se pintaron.<sup>189</sup> Una ilustración no está coloreada, la del folio 108 v. Batalla Rosado precisó cuáles son las nueve ilustraciones que no fueron realizadas aún teniendo el espacio respectivo:

Folio 25v. “Los señores entre sí, se casaban desta manera”

Folio 40v. “Como echaban sus juicios, (...)”

Folio 41v. “Como volvieron los nauatlatos (...)”

Folio 43r. “Como alçaron otro rey (...)”

Folio 44r. “Como oyeron deçir de la venida de los españoles (...)”

Folio 48v. “Del tesoro grande que tenía el caçonçi, (...)”

Folio 53v. “Como fue preso el caçonçi (...)”

Folio 56r. “Como vino Nuño de Guzmán (...)”

Folio 138r. “De los señores que hubo después de muertos (...)”<sup>190</sup>

Por su parte, Sahagún afirmó en el prólogo a su monumental obra que los libros “se acabaron de sacar en blanco este año de mil e quinientos y sesenta y nueve”<sup>191</sup> por lo cual se puede deducir que para esa fecha las imágenes estaban proyectadas y probablemente algunas dibujadas aunque no policromadas. Sabemos además que el religioso había hecho acopio de su información a lo largo de más de veinte años; entre ella estaba la referente a la memoria que pudieran tener sus primeros informantes acerca de la conquista, quienes consultaron el relato en pictogramas que narraban el suceso, pero, el conjunto de dibujos del códice se elaboró *a posteriori*, no como sugirió Rabasa en el sentido de que la versión pictórica de la conquista en el *Florentino* no ilustra el texto sino que se trata de una manera distinta de relatar lo ocurrido y además fue anterior.<sup>192</sup> Algo parecido se ha concluido respecto de las láminas de la crónica purépecha: “Las láminas de la *Relación de Michoacán* fueron hechas por *caráriecha* e incluyen convenciones iconográficas indígenas. Sin embargo no hay evidencia de que el conjunto de láminas originalmente formara un códice pictográfico que sirviera como base para los testimonios orales de los indígenas y posterior elaboración del texto”.<sup>193</sup> El *corpus* textual de ambas obras antecede pues a su ilustración. De manera que no se puede prescindir de la siguiente premisa: las imágenes de las dos obras que nos ocupan ilustran un texto preexistente y como tal estuvieron sujetas, o al menos eso se esperaba, a ornamentar visualmente un *corpus* literario.

A pesar pues de que no haya una referencia concreta a la iluminación en estas dos obras, Sahagún en cambio sí dedicó un capítulo del libro X a una especie de teoría de la pintura:

El pintor es su oficio saber usar de colores, y debuxar o señalar las imagines con carbon o hazer buena mezcla de colores y sabellas muy bien moler y mezclar. El buen pintor, tiene buena mano, y gracia en el pintar, e considera muy bien lo que ha de pintar y matiza muy bien la pintura y sabe hazer las sombras, y los lexos, y pintar y follajes. El mal pintor, es de malo y boto ingenio, y por esto es penoso y enojoso y no responde a la esperança del que da la obra, ni da lustre en lo que pinta y matiza mal, todo va confuso, ni lleva compás, o proporción lo que pinta por pintallo de priesa.<sup>194</sup>

La otra mención que hizo se encuentra en una nota breve al finalizar el prólogo del libro I que informa que cada deidad va acompañada de un dibujo que aclara su forma y atributos; eso es todo. De modo que no se puede asegurar que los amanuenses nativos fueran también los ilustradores. Pudo ser, como ocurría frecuentemente en la Edad Media, que copistas e iluminadores fueran distintos. Al principio del capítulo séptimo del libro X se nota la denominación todavía medieval de los diversos oficios, sin distinguir la individualidad del artista que ya estaba diferenciada en Europa desde principios del Cuatrocientos: “ (...) de los oficiales plateros o oficiales de plumas. El oficial de cualquiera oficio mecánico: primero es aprendiz y después es maestro de muchos oficios y de tantos que del se puede decir que es el omnis homo. El buen oficial mecánico (...)”.<sup>195</sup> En este capitulado que se refiere a los



oficios no hay ninguna imagen que represente precisamente al pintor y su oficio como las hay para los demás.

Las conjeturas o señalamientos de algunos estudiosos no dejan de ser relevantes en el sentido de hacer del conjunto de imágenes una suerte de segundo o tercer texto ya sea que se trate de la *Relación de Michoacán* o del *Códice Florentino*. Para Magaloni por ejemplo, los dibujos del libro XII constituyen la narración en un tercer texto, el visual, de la asunción por los mexicanos del nuevo orden del mundo que se les impuso<sup>196</sup>; Galarza por su parte explicó que hay manuscritos pictóricos a los que denominó códices-libros de dos o tres textos, a los que todavía hay que efectuar la lectura del *corpus* visual<sup>197</sup> y, otro ejemplo es el de Stone, quien realizó una lectura de los dibujos de la *Relación de Michoacán* -paralela pero distinta al texto escrito- en el que pretendió revelar el verdadero significado de la crónica al presentar la lógica que ordenaba su cultura, cuya relevancia había quedado en segundo plano al pensarse iniciativa del fraile compilador.<sup>198</sup>

Cualquiera de las posturas que se asuma, lo cierto es que las imágenes de estos manuscritos tienen un valor como documento histórico susceptible de ser analizado en razón de que trasciende su función ornamental e ilustrativa original. La primera cualidad que salta a la vista es su condición de continuadoras de una forma de ilustrar con base en una especie de estereotipo de rastro medieval llegado a América junto con los conquistadores. Recuerdo aquí la mención que hizo Burke de Hale en relación a que “los pintores podían coger del pastel de clisés visuales casi automáticamente”.<sup>199</sup> Algo parecido es lo que manifiesta la ilustración que da entrada al libro XII del *Códice Florentino* (figura 59) cuyo prólogo reza:



59. *Códice Florentino*, l. XII, folio del título, r.



60. *Códice Florentino*, l. XII, folio del título, r. Detalle.

“El dozeno libro tracta de cómo los españoles conquistaron a la ciudad de Mexico”.<sup>200</sup> Bajo un arco iris que se extiende protector a todo lo ancho de la composición, se desarrolla una idílica escena de desembarco que alude al de Cortés y sus hombres en costas mexicanas en pos de efectuar la conquista entendida como guerra santa (la continuación de la misma finalizada en la Península en 1492) que habría de ultimar la idea y proyecto de imperio universal autorizado mediante la bula menor *Inter caetera* de 1493: “En virtud de nuestra pura liberalidad, cierta ciencia y plenitud de autoridad apostólica, os damos, concedemos y asignamos a perpetuidad, así a vosotros como a vuestros sucesores los reyes de Castilla y León, todas y cada una de las tierras e islas sobredichas, antes desconocidas, y las descubiertas hasta aquí o que se descubran en lo futuro (...)”.<sup>201</sup> Ahí está doña Marina (nombrada también Malintzin o Malinche) ejerciendo de intérprete entre un indígena de alto rango, a juzgar por la tilma con que se cubre, y un grupo de soldados españoles, acontecimiento que se registra debidamente por el notario que lo apunta no en un libro sino en una hoja suelta quizá para ser enrollada. (figura 60) Todo aparece en un orden bucólico: los pertrechos en primer plano, armas, baúles y equipaje entre tres de los dieciséis caballos que iban en la expedición, y otros animales domésticos, los bergantines en medio y último plano y el indígena que señala, bien el arribo de los españoles o quizá el árbol que se distingue sobre el caserío a media distancia, y que ha sido interpretado como motivo esencial de esta composición.<sup>202</sup> Semejante imagen presenta la llegada de los invasores que irrumpieron en la historia del imperio mexicano como un edén, ambigüedad que se intensifica si se tienen por manos pintoras a los propios *tlacuilos*, aún si se asume que estaban tratando de dar sentido a la destrucción que supuso la conquista. Representar distintos momentos de este episodio en la misma estampa, pone de manifiesto influencias

del código figurativo medieval utilizado en manuscritos, como el recurso de la contracción iconográfica: varias escenas en un espacio pictórico compartido, el uso retórico de la imagen y de nuevo, la indigitación o gesto de señalar con el índice, no sólo por parte de la figura que apunta hacia los buques sino por el indígena que aparece al lado de Malintzin y el español que señala desde el barco en gesto de dar órdenes. La primera imagen explicita la preponderancia de la obra de cristianización sobre cualquier otro objetivo que se cuente a continuación en el relato de la conquista y, en su apoyo, la segunda imagen que representa a la cohorte cortesiana refuerza esta sugerencia. (figura 9)

Después de las dos imágenes arriba descritas empieza la crónica de la conquista con la narración de ocho presagios nefastos que la antecedieron en diez años y se ilustraron con siete pequeños dibujos. Éstos forman parte de la concepción medieval de maravillas y fenómenos como aviso de catástrofes o malos agüeros en general. En el informe histórico de pronósticos, manuscrito ilustrado por Jakob Mennel en 1503 para el emperador Maximiliano, hay varios que reproducen esa tradición que todavía prevalecía cuando se dibujaron el *Florentino* y la *Relación*. El folio 3 *recto* de este libro ilustrado muestra un fenómeno celeste enmarcado también por un gran arco iris y otros elementos que mucho recuerdan al que apareció después en el manuscrito de Sahagún. (figura 61) En otro de los libros del *Florentino* hay otro arco iris aún más parecido porque tiene color (figura 62)

El último libro del *Códice de Florencia* forma parte del sensible *corpus* que el historiador Miguel León-Portilla denominó *La visión de los vencidos*.<sup>203</sup> En líneas anteriores he hecho referencia a la singularidad de dicho libro XII respecto del resto del manuscrito. Es el único

de los doce que narra sucesos; los demás son descripciones de la cultura en cuestión ordenadas jerárquicamente de acuerdo al paradigma medieval. Hay unos pasajes en los que se reporta la información relativa a todo lo que observaban los mensajeros de Moctezuma en torno a la presencia de los conquistadores para tener puntualmente avisado al monarca. El texto narra que los caballos les parecían como grandes venados. Es interesante notar entonces que el dibujante no ilustró esta percepción tan autóctona y multicitada por los cronistas y en cambio optó por las estampas ecuestres convencionales producto de la aculturación. Igual que la retórica medieval, aquí de nuevo, las ilustraciones son unidades de la memoria visual occidental aplicada al relato de la conquista aprendido por los indios. “La obra bilingüe de Sahagún es, efectivamente, un texto extremadamente complejo, en el que varias voces interactúan en diferentes niveles imponiendo una organización europea a la naturaleza americana. Sus informantes ya no pertenecen a un mundo auténticamente prehispánico”.<sup>204</sup>



61. *Tractatus de signis, prodigiis et portentis antiquis et novis*, cod. 4417, fol 3r. Jakob Menzel. 1503. National-bibliothek. Viena.



62. Arcoíris. *Códice Florentino*, 1. VII Fol. 12 r.

Seguidamente retomo el dibujo que ilustra el capítulo 23 del libro XII del *Florentino*. Trata “de como Motecuçoma y el governador del Tlatilulco fueron echados muertos fuera de la casa donde los españoles estaban fortalecidos”.<sup>205</sup> (figuras 19 y 20) Es una de las ilustraciones que Magaloni analizó y fue comentada en el capítulo anterior. Ella fundó su interpretación a partir del texto en náhuatl. Sin embargo, si se considera la narración en castellano ésta es diferente y, como ocurre con muchos otros capítulos, más breve. El texto no hace alusión alguna a un elemento que resulta indispensable en su exégesis tanto como a la escena resuelta en la estampa: el hecho de que los monarcas fuesen arrojados al agua:

Despues de lo arriba dicho, quatro dias andados después dela matanza que se hizo con el cu, hallaron los mexicanos muertos a Motecuçoma, y al governador del Tlatilulco echados fuera delas casas reales cerca del muro donde estava una piedra labrada como galapago, que llamavan Teoáyoc: Y después que conocieron los que los hallaron que eran ellos, dieron mandado y alçaronlos de allí, y llevaronlos a un oratorio que llamavan Copulco, y hizieronlos allí las ceremonias que solían hazer a los difuntos de gran valor (...) <sup>206</sup>

De cualquier forma, la imagen revisada de forma aislada cobra una gran fuerza plástica y puede interpretarse en el marco del discurso visual de la idolatría que tanto preocupó a los cristianos de la conquista y que fuera ampliamente utilizado por la cultura medieval. Es, a final de cuentas, la pintura que muestra la destrucción del icono más representativo del imperio mexicano. Los dos personajes están dibujados con una rigidez tal que parecen esculturas que están siendo derribadas o arrojadas, y recuerdan a los ídolos caídos cuya

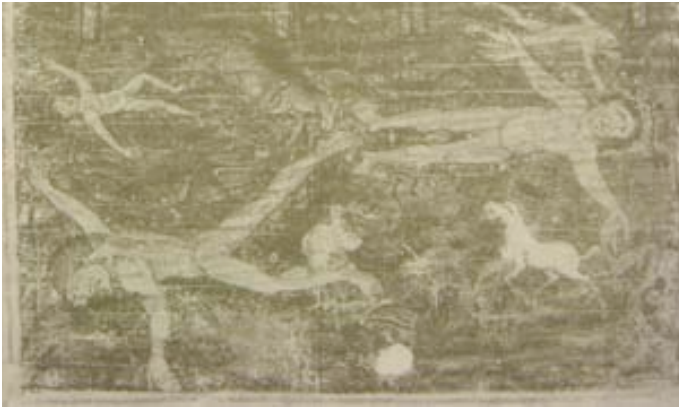
representación fue de las favoritas en las narraciones pictóricas de salterios y biblias de la Edad Media además de relieves y esculturas para catedrales e iglesias.<sup>207</sup> (figura 63) Podría pensarse que la rigidez de las figuras en esta composición de los monarcas mexicanos arrojados a las aguas se debe a la destreza en la ejecución pictórica del *rigor mortis* pero los españoles que se encargan de lanzarlos presentan las mismas características de dureza y falta de movilidad. Además, el dibujo que se encuentra inmediatamente debajo y alude a Moctezuma rescatado para ser incinerado, sí tiene la morbidez propia de las imágenes bien logradas en términos naturalistas, como las que aluden al tema del Descendimiento de la Cruz, por ejemplo.<sup>208</sup> (figura 20)



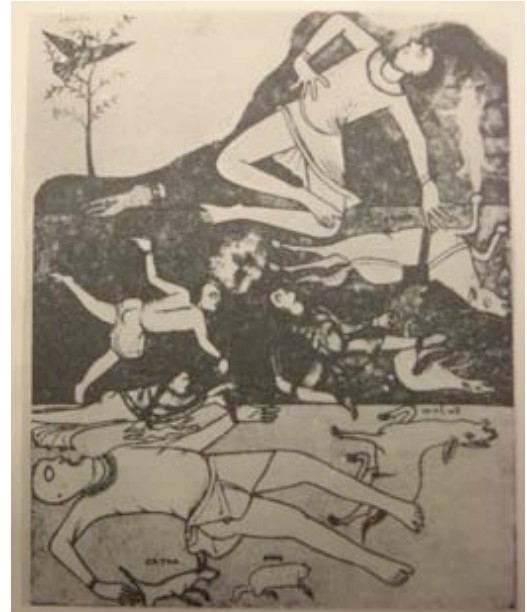
63. San Dionisio destruye los ídolos mediante la oración, n. a. fr. 1098 (vida de san Dionisio) f. 35 v. Biblioteca Nacional de Francia. París.



También se puede comparar la composición con otras procedentes de textos medievales que tuvieron mucha difusión porque fueron profusamente copiadas, donde también aparecen figuras muertas flotando entre las aguas. (figuras 64 y 65) A lo largo de la narración de la conquista se encuentra múltiples representaciones de figuras que caen desmembradas bajo las espadas del ejército español; el tratamiento de los miembros separados semejan de nuevo esculturas que al derribarse se rompieran, de modo que recuerdan una vez más la visión de ídolos rotos, pasaje de la historia sagrada ilustrado en distintas obras de carácter devocional que se tenían en las bibliotecas de colegios y conventos. (figuras 66 y 67)



64. El diluvio. *Pentateuco de Ashburnham*. Fol. 9 v. Bnf ms. Acq. Lat. 2334. Siglo VII. Biblioteca Nacional de Francia. París.



65. El diluvio. *Beato de Saint-Sever*, fol.85, Bnf . ms. lat. 8878, 1028-1072.



66. Matanza de indígenas durante la fiesta de Huitzilopochtli.  
*Códice Florentino*, l. XII, fol. 33 r.

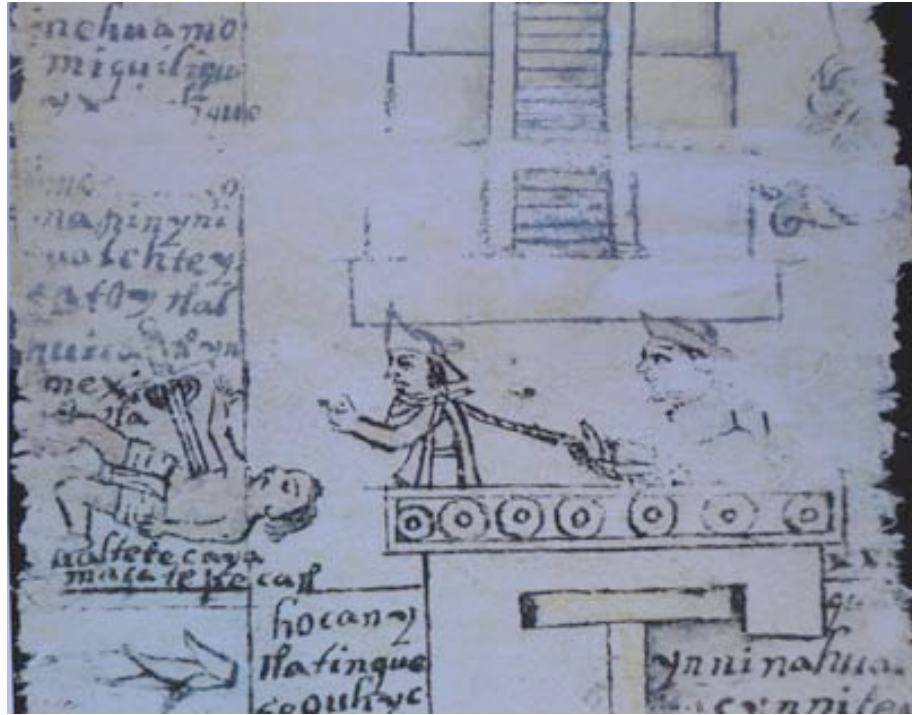


67. Matanza de indígenas durante la fiesta de Huitzilopochtli.  
*Códice Florentino*, l. XII, fol. 33 v.

Hay que señalar que esta composición y el pasaje que ilustra han dado lugar a controversias de las que se responsabiliza precisamente al fraile de León, debido a que escribió dos versiones sobre la muerte de Moctezuma, testimonios del antiguo ocultamiento de la verdad. Una de las versiones, la del *Códice Florentino* (1579), no aclara del todo cómo murió; la otra (1585) reportó la versión nativa que responsabilizó de su muerte a los conquistadores. Éstos habrían aprovechado la herida de una pedrada lanzada al monarca por algún súbdito mientras tranquilizaba al pueblo por la presencia española, para asesinarlo junto con otros nobles que tenían prisioneros dentro de las casas reales: “De cómo Moctezuma y el Señor de Tlatelulco o de Tetzcuco, fueron hallados muertos, fuera del fuerte, que los mataron los españoles del fuerte, y los echaron fuera”.<sup>209</sup> Sin embargo, unos renglones más abajo Sahagún puso en boca de Cortés una alocución que justifica los hechos al culpar a los mexicanos.<sup>210</sup> Hay que decir que Sahagún no consideró extralimitadas las acciones encaminadas al posterior éxito del adoctrinamiento: “(...) en estas partes las gentes se van acabando con gran prisa, no por los malos tratamientos que se les hacen como por las pestilencias que Dios les envía (...)”.<sup>211</sup>

La ambigüedad de los relatos del magnicidio hizo pensar antaño como hogaño que se ocultó la realidad; había una intención deliberada en la imprecisión de aquellas narraciones. De igual manera las opiniones bascularon entre la inocencia, incluso congoja, de Hernán Cortés por la muerte de su regio prisionero,<sup>212</sup> hasta la inculpación al conquistador y sus soldados que habrían aprovechado el desfallecimiento de Moctezuma a causa de dichas pedradas, para eliminarlo.

No es difícil suponer que las opiniones que exculparon a Cortés estaban encaminadas a encubrirlo para salvaguardar no sólo su reputación sino toda la gesta de la controvertida conquista. Este juicio se vio favorecido además por el hecho de que los mexicanos censuraron violentamente lo que a su parecer era un sometimiento inadmisiblemente de Moctezuma a la voluntad española cuando apareció en la terraza de su palacio para apaciguar a los suyos, los mexicas, pidiéndoles cesar el hostigamiento a las tropas invasoras, españolas y tlaxcaltecas.<sup>213</sup> El desenlace de este triste caso es uno más en la enorme lista de crímenes de estado que guarda la historia, nunca aclarados del todo. Cabe aquí la mención de un discutido documento, el *Códice Moctezuma*, que tiene una imagen perturbadora porque podría comprobar en efecto el asesinato del *huey tlatoani*.<sup>214</sup> (figura 68) El maltrecho *Códice Moctezuma* conserva clara esa imagen que podría sugerir que se trata de la representación del asesinato. Para Juan José Batalla Rosado “ (...) sería muy interesante intentar leer el texto de este códice aplicando algún método que permitiera ver la parte deteriorada, ya que podríamos estar ante la única fuente pictórica conservada que presentaría una versión distinta de la muerte de Motecuhzoma (...) sólo un estudio de la escritura desaparecida podrá certificar si la imagen del indígena acuchillado es la del *tlatoani mexica*”.<sup>215</sup>



68. *Códice Moctezuma*. Biblioteca del Museo Nacional de Antropología e Historia. Ciudad de México.

El método que sugirió el doctor Batalla Rosado podría consistir en la interpretación de dichas imágenes considerándolas grifos o icono-textos a la manera de la escritura tradicional prehispánica, como unidades pictóricas legibles y no como ilustradoras de un texto traducido al náhuatl con caracteres alfabéticos occidentales. Diversos estudios han demostrado la práctica de la inclusión de elementos pictográficos pertenecientes a escrituras de culturas indígenas en la composición de textos coloniales, bien fuera como resistencia a la imposición de un sistema de inscripción diferente -la escritura alfabética española- o, lo que puede ser más plausible, como recurso semántico que dotara al texto de todo su significado. Así, aunque una parte del documento está destruida, se cuenta con las imágenes que pueden igualmente constituirse como texto. De nuevo, esta composición tiene los valores

compositivos del código medieval: contracción iconográfica, representación de las figuras de perfil, el índice que apunta que significa discurso, *etcétera*.

Interesa particularmente poner de relieve las diferencias entre el discurso pictórico de este Códice y las dos narraciones de la muerte de Moctezuma Xocoyotzin en la obra de Sahagún; las imágenes del Códice que todavía no ha sido estudiado exhaustivamente,<sup>216</sup> sugieren además que Moctezuma fue maltratado durante su cautiverio.

La figura 19 de esta tesis reproduce una de las dos ilustraciones policromadas de las 161 que tiene el libro XII; otras cuatro presentan dos tonalidades; el resto tiene la monocromía propia de los grabados y estampas europeas muy difundidas desde el primer momento colonial. Llama la atención que el único libro de los doce que forman la obra, que describe acciones, que narra sucesos, tenga las imágenes en blanco y negro. Junto con el libro VI y a partir del folio 178 v del libro XI, las imágenes carecen de color;<sup>217</sup> tiene además dieciocho espacios que corresponden a ilustraciones que no se realizaron; lo mismo ocurrió en el libro II y en el X, capítulo 27 folios 83 a 97.

Cambio de manuscrito para revisar ahora la multicitada pintura que sirve de frontispicio al *Manuscrito de Michoacán* (figura 15) en relación con la miniatura que representa a Alfonso el Casto, quien dispone la ordenación del archivo real con el jurista Ramón de Caldes (figura 69). Se trata del *Liber Feudorum Maior* cuyo texto, realizado entre 1192 y 1196, se ornamentó con miniaturas que datan de antes de 1220. Las dos imágenes, una del siglo XIII y la otra del XVI, se ajustan a idénticos patrones icónicos que ya habían probado su eficacia

para comunicar la idea de poder manifiesta en la entrega de documentos probatorios del mismo. Las dos figuras principales reciben u ordenan mostrando un esquema iconográfico estereotipado: bustos hieráticos del rey y del virrey, ambos tocados con las insignias que distinguen su rango en el estamento que les corresponde, corona real y solideo bordado, sentados, en el caso del rey Alfonso en un trono más decorado que el sillón del jurisconsulto y el virrey Mendoza en un asiento cuya ornamentación resalta por delante de un gran paño verde estampado con motivos vegetales. Ambas escenas presentan una comitiva que presencia la relevancia de sendos actos. Esta miniatura de la *Relación de Michoacán*, la más acabada en términos artísticos del conjunto iconográfico de dicho manuscrito, es también la que pone de relieve el nuevo orden; allí están personajes indígenas, como Pedro Cuinierángari entre otros, el don Pedro, gobernador purépecha mencionado varias veces en la *Relación*, como testigos de la entrega del libro que explica lo que había sido su lengua, sus dioses, su memoria histórica, en suma su cultura embargada, a la nueva e impuesta autoridad. La significación de la escena nuevamente se antoja extraña de haber sido *caráriecha* quienes la realizaran. Aún se puede revisar otro paralelismo, como la gestualidad representada en las estampas de época medieval, para sugerir la pervivencia de modelos aprendidos o vistos, tal es la mano que se adelanta en gesto de acogida favorable o bien de presentación: la de don Pedro en la *Relación* y la del rey Alfonso II de Aragón en el *Liber Feudorum* y, de nuevo, la indigitación: el misionero compilador que señala el manuscrito que entrega, igual que lo hace el jurista con uno de los documentos del cartulario real. Sirvan las observaciones de André Chastel acerca del lenguaje de los gestos en su análisis del óleo titulado La justicia del emperador Otón III, que representa una de las historias recogidas en la *Leyenda dorada* sobre el papa Pelagio (capítulo 178),<sup>218</sup> (figura 70) para recordar que la retórica de la



comunicación no verbal en occidente se remonta a la Antigüedad y la práctica artística durante el Medioevo se encargó de codificarla.



69. *Liber feudorum maior*. Cartulario de la casa condal de Barcelona. Ca. 1192. Frontispicio (primer cuarto del siglo XII). Archivo de la Corona de Aragón. Barcelona.



70. Dirk Bouts. Justicia del emperador Otón III; la prueba del hierro al rojo. 1475. Musées Royaux des Beaux-Arts. Bruselas.

El colofón de la *Relación de Michoacán* y del *Códice Florentino* es la destrucción del orden preexistente para hacer presente una nueva visión del mundo. No hay pruebas suficientes que permitan concluir que fueran sólo mexicanos quienes realizaran las pinturas; no lo dice expresamente en ninguno de los dos libros. La incertidumbre apunta una vez más al anonimato propio de gran cantidad de obras medievales.<sup>219</sup> Si los dibujos fueron hechos por

el mismo equipo de colaboradores escribanos que menciona Sahagún, él no lo dijo y, es claro que quienes formaron dicho grupo estaban totalmente aculturados como se puede apreciar a lo largo de los doce libros del manuscrito. El caso de la representación fantástica de las pirámides llama especialmente la atención ya que se trataba de los edificios que definían el día a día en Mesoamérica; éstas aparecen con un estrechamiento absurdo a la mitad o con remates ornamentales arquitectónicos que no eran los habituales, lo que demuestra que los dibujantes ya no recordaban las antiguas edificaciones ni sus convenciones plásticas,<sup>220</sup> y en cambio, parecían estar familiarizados con el repertorio cristiano de las estampas europeas de las que tomaron ejemplo para resolver problemas concretos de composición, localización de figuras en el paisaje y detalles complementarios; el discurso pictórico revela temas de la tradición cristiana ocultos detrás de algunas composiciones. (figuras 71, 72 y 73) La imagen 71 por ejemplo que abre el primer capítulo del libro XII del *Florentino*, evoca las composiciones de La Matanza de los Inocentes. La figura 70 que ilustra los preparativos de la fiesta de Huitzilopochtli, recuerda las escenas de adoración en la Natividad.



71. De la conquista de la Nueva España. *Códice Florentino*, l. XII, fol. 1 r.



72. Preparativos de la fiesta de Huitzilopochtli. *Códice Florentino*, l. XII, fol. 30 v.





73. Sacrificio en honor de la diosa del agua. *Códice Florentino*, l. I, fol. 6 r.

## Conclusiones

El análisis de una selección de pinturas que ilustran los textos de la *Relación de Michoacán* y del *Códice Florentino* es una manera más de visualizar la narración del final de una cultura y el inicio de un tiempo nuevo: el ocaso del imperio mexica y el reino purépecha y el principio del controvertido virreinato de la Nueva España. Un cuestionamiento vertebró esta tesis: ¿Cómo son las imágenes que narran y representan en estos códices lo que fueron las dos culturas? La respuesta *grosso modo* apunta a que “la visión de los vencidos” es el recuento de una serie de fórmulas del repertorio visual medieval. Lo que ocurre es que al haber sido indígenas quienes las ilustraron se piensa que estamos ante “la verdad” sin reparar en que el indígena que pintó lo hizo como sujeto que había pasado por una compleja dinámica de aculturación.

Las dos crónicas ilustradas muestran el interés de los colonizadores por conocer la civilización con la que entraron en contacto ya que se trata de obras pioneras en la ciencia de la etnografía. Esto es verdad, pero también lo es el hecho de que son obras que se pensaron para uso de las autoridades españolas y para los responsables de las estrategias de evangelización. ¿Por qué entonces Alcalá y Sahagún se esforzaron en recoger con vehemencia la visión de los naturales si, según declararon ambos, el propósito fundamental de sus obras era sólo el de coadyuvar a erradicar las creencias autóctonas consideradas herejías? La respuesta más socorrida es la que ellos mismos dieron: conocerlos en profundidad era la forma más eficaz de cambiarlos. No obstante, esta razón no es suficiente para explicar la ingente labor que llevaron a cabo ni tampoco explica de manera cabal que en

realidad se trata de una proyección del horizonte cultural español y medieval. Las características de los dos códices y el análisis de algunas de sus imágenes permite inferir que a pesar de haber sido elaborados en pleno siglo XVI conservan los rasgos de trabajos emprendidos por la orden seráfica tres siglos antes. El valor histórico-estético de estos dos monumentos literarios está fuera de discusión, ha sido justamente ponderado por muchos eruditos -empezando por los propios compiladores que los defendieron hasta que vieron la luz- y se han estudiado a lo largo de varios siglos. El filón que me interesó fue el del diálogo que plantea la relación entre dos modos de expresión, el literario y el plástico y buscar en esa relación otros indicios que hablaran de los dos mundos que entonces entraron en contacto. Sintetizo mi postura después del estudio de las imágenes y del diálogo académico con las opiniones de los estudiosos e investigadores que analicé.

Los dos manuscritos son documentos que guardan una estrecha relación con la práctica medieval de elaborar libros iluminados; manifiestan la extraña continuidad de dicha práctica medieval en pleno siglo XVI, época en que la proliferación de libros impresos ofrecía hasta novelas de caballería que circulaban por un público lector variopinto que incluía a los soldados que viajaron a América. La cosmovisión medieval que viajó con los españoles al nuevo continente, definió en gran medida la idiosincrasia de la cultura que entonces mudó su andadura para convertirse en otra cosa; una antigua cultura conquistada entre los años veinte y treinta del Quinientos que devino virreinato en 1535, la Nueva España. Este complejo proceso entraña la imposibilidad de conocer en la obra pictórica o literaria colonial cómo fueron en realidad aquellas culturas desaparecidas porque esas narraciones escritas y pintadas son el resultado de la imposición epistemológica española.

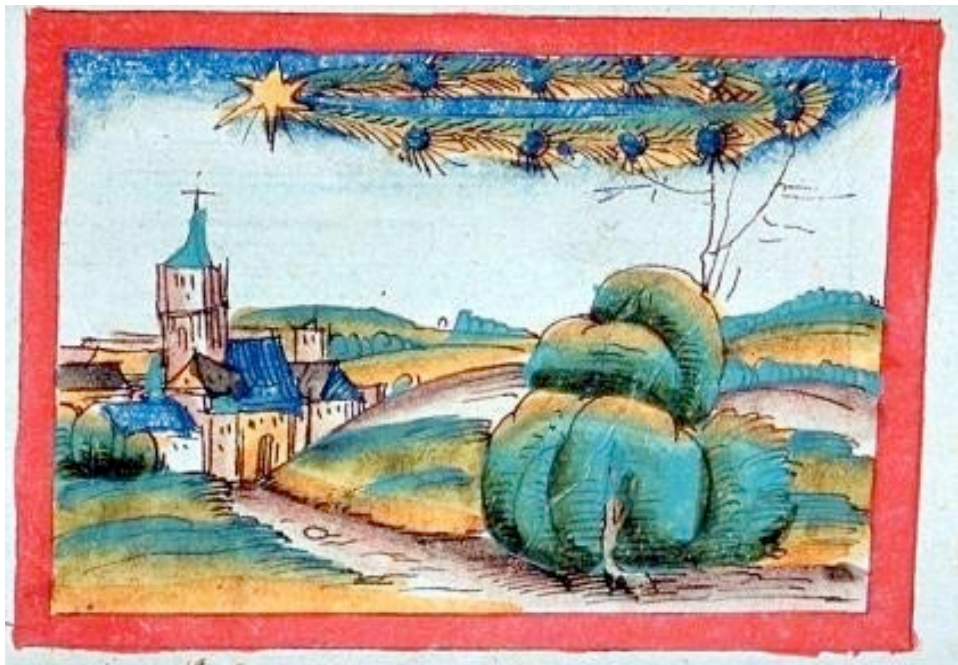
De ninguna manera se puede considerar que la *Relación de Michoacán* y el *Códice Florentino* sean continuadores de una tradición prehispánica aún cuando la historiografía los haya ordenado en el renglón de códices mesoamericanos y se quiera ver en la elaboración de códices pictográficos una de las pocas -si no es que la única- reminiscencias autóctonas.<sup>221</sup>

La ilustración de estos dos libros por manos indígenas, por *tlacuillo* y *caráriecha* habla de un mestizaje visual en el que se evidencia la fuerte aculturación de dos de las sociedades mesoamericanas sometidas: la michoacana y la mexicana. La *Relación de Michoacán*, por ejemplo, que constituye el documento más importante para conocer la cultura purépecha (michoacana), ha sido valorada entre muchos aciertos, porque presentó textual y gráficamente las costumbres y su transmisión cultural. Pero, cuando se observa por ejemplo una de las imágenes que reproducen la organización social, parece más el recuento de la ordenación medieval de los distintos gremios a la manera europea, que la narración visual de las diferentes actividades económicas de la sociedad michoacana (figura 40). Si la *Relación* se tiene por la crónica de lo que era su mundo y contado por ellos mismos, habría que decir que ese aspecto que se observa en la figura 40 simplemente se vivía, no habría sido necesario representarlo para comprender los quehaceres de los individuos involucrados en dichas tareas. El aspecto iconográfico de las estampas da cuenta, más bien, del modo en que los españoles redujeron la cultura de los naturales a premisas occidentales de orden medieval y del modo en que los indígenas entendieron el imaginario que recién se les presentaba; qué querían sus demandantes que les informaran. Las pinturas de cada libro revelan a su manera la percepción de los españoles respecto del universo mental mexicano, reduciéndolos muchas



veces a la condición de simples supersticiosos e idólatras. Es paradójico contemplar la representación de los augurios tal como se encuentran en manuscritos del Medievo (figuras 26, 74 y 75) y aceptar que la superstición era solamente indígena. Tan extraña es la profusión de presagios y profecías aparejados a la llegada de los occidentales como que los autóctonos estuviesen esperando dioses blancos. Se trata más bien de construcciones necesarias a una retórica indispensable a su vez para el sometimiento de estas tierras.

El caso del libro XII del *Códice Florentino* que forma parte del conjunto de escritos conocido popularmente como la visión de los vencidos es lo que se cree que vivieron los ancianos que informaron a Sahagún. La ilustración que acompaña el prólogo al libro doce hace referencia a diferentes momentos de



74. Jakob Mennel. *Tractatus de signis, prodigiis et portentis antiquis et novis*, Cod. 4417 fol. 13 r. National-Bibliothek, Viena.



75. Señales y pronósticos antes de la llegada de los españoles.  
*Códice Florentino*, l. XII, f. 1 r.

la incursión española en su camino a Tenochtitlán (figura 9); lo que se buscó fue poner de relieve una fórmula sancionada en la historia de la representación, la del triunfo, como lo haría la fórmula retórica literariamente.

Detrás de las imágenes que revelan el aprendizaje del dibujo y otras formas de arte en fuentes ilustradas de nuevo cuño renacentista, como sugieren algunos estudiosos,<sup>222</sup> se esconde una retórica medieval. En la de la *Relación de Michoacán* se ensayó el nuevo código de forma más modesta mientras que en código de Florencia los resultados del estilo moderno son más evidentes.

Las imágenes de sendos códices guardan relación con la tradición medieval de ilustrar manuscritos con propósitos diversos, en muchos casos para embellecerlos, en otros, como

auxiliares mnemotécnicos, pero ninguno de los dos tuvo el propósito moderno que nació con la literatura emblemática. Las soluciones formales abrevaron pues en ejemplos de libros de origen medieval que viajaron a la Nueva España y estaban en bibliotecas conventuales.

Ya no eran plenamente *caráriecha* ni *tlacuilolli* quienes pintaron las estampas en los dos códices. Se trataba de un tercer tipo de pintor muy alejado por cierto de los precoloniales cuyo universo percibido de distinta manera requería incluso posturas también diferentes a las occidentales para pintar, de modo que tuvieron que aprender a mirar diferente también. Por eso sugerí en capítulos anteriores la posibilidad de manos mestizas e incluso criollas en la tarea pictórica de estos documentos apoyada en el hecho de que ninguno de los dos frailes compiladores mencionó nada respecto de la sobresaliente tarea iconográfica de las obras que dirigieron.

El contenido de los manuscritos se iluminó al modo medieval. Se hizo utilizando viejas fórmulas pertenecientes al repertorio memorístico. Esto acaso es lo que ha llevado a comentar que muchas de las imágenes no ilustran necesariamente las narraciones escritas sino un relato oral y es ahí donde reside el sustrato medieval de la preponderancia de la memoria puesta en práctica por los frailes en su metodología. Tiene razón Rozat cuando escribió “Sahagún es un ser totalmente medieval y por lo tanto su obra se inscribe en una historiografía salvífica y profundamente escatológica” y desarrolló “la función retórica de la figura de los informantes de Sahagún”.<sup>223</sup> Igualmente apoyan estas conclusiones las observaciones de Rodolfo Fernández cuando llama la atención sobre la deuda intelectual de Jerónimo de Alcalá hacia Ramón Llull visible en la retórica empleada en la *Relación de*

*Michoacán*.<sup>224</sup> En términos figurativos se puede evocar los árboles enciclopédicos lulianos y el árbol genealógico de los uacúsecha mencionados en esta tesis.

En síntesis, la iconografía una vez más demuestra que tiene el mismo estatuto cognitivo que las narraciones escritas. El relato pictórico de ambas culturas revela un pasado en el que triunfó por imposición la llamada verdadera fe cuyo nombre era cristianismo y se logró con el auxilio de un recurso de sello medieval, la iconoclastia. Este proceder llevó a la ilusión de haber conocido a la civilización que en gran parte se destruyó.

---

---

## Notas

<sup>1</sup> El tema me ha interesado desde 1981 cuando presenté la tesis de licenciatura en historia del arte, publicada posteriormente (1994), que consistió en la traducción al español, prologada y comentada de la *Iconología por figuras* de Gravelot y Cochin. Separada por más de dos siglos (1791) de los códices que estudio ahora, la *Iconología* (forma generalizada de denominar a los libros de alegorías y emblemas en el siglo XVIII) es un libro también con imágenes, aparecido tardíamente en la época ilustrada cuando ya habían caído en desuso los libros de emblemas, alegorías y metáforas, tradición que había sido recuperada durante el Renacimiento; allí señalé la forma en que el naciente pensamiento emblemático revestido de metáforas neoplatónicas se desmarcaba del lenguaje retórico medieval mediante la recuperación del pensamiento tardohelenístico. Una parte de aquella reflexión se refleja nuevamente en esta tesis.

<sup>2</sup> Hay varios matices en esta primera apreciación: Carlos V solicitó misioneros al papa Adriano VI para la catequización de los territorios americanos conquistados. En 1523 llegó a México-Tenochtitlán el lego minorita Pedro de Gante (Pieter van der Moeren o Pieter de Muer: 1479 (?)-1572) junto con dos hermanos de orden, Joannes de Aora y Joannes de Tecto; los tres eran flamencos; de modo que los primeros en marchar a América no eran españoles ni fueron los doce, como se les conoce, quienes llegarían un año después; éstos, que procedían de diferentes provincias de España fueron: Martín de Valencia, Francisco de Soto, Martín de Jesús o de la Coruña, Juan Suárez, Antonio de Ciudad Rodrigo, Toribio de Benavente (Motolinía), García de Cisneros, Luis de Fuensalida, Juan de Ribas, Francisco Jiménez y dos frailes legos, Andrés de Córdoba y Juan de Palos.

<sup>3</sup> *Pipiltin*, voz náhuatl que se refiere a la clase noble. Cfr., Miguel León-Portilla, ed., *Visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la conquista*, México, UNAM, 2007, p. 275. *Quengua* es el vocablo purépecha que designa al hombre valiente y, por extensión, a la nobleza de esta sociedad. Cfr., Jean-Marie Le Clézio, *La conquista divina de Michoacán*, México, FCE, 2008, p. 67.

<sup>4</sup> Sin embargo en la tesis señalo los matices propiamente modernos que tienen estas dos obras, sobre todo el *Códice de Florencia*, asunto que no debe extrañar puesto que pertenecen a este horizonte temporal.

<sup>5</sup> Los michoacanos originalmente se autodenominaban *p'urhépechas* (purépechas); sin embargo, en lengua *mexica* eran nombrados *michoagues* porque Michoacán en náhuatl significa lugar de peces o donde abundan los peces o bien lugar de quienes tienen pesca; *michin*-pez, *can*-lugar. Así, esta región se distinguía por la abundancia de agua y por la prolífica pesca que se obtenía del lago de Pátzcuaro. Se conoce un tercer nombre para esta población: tarascos; éste es una derivación castellana del vocablo *tarascué* que significa yerno mío: así vieron los indígenas a los españoles que tomaron a sus hijas. Hay que decir que todavía hoy las poblaciones del estado de Michoacán prefieren llamarse purépechas. Otra observación a este respecto: “A contrary tradition traces the origin of *tarascos* to a local deity called Taras, whose name may be a partial corruption of the indigenous word for idol, *tharés*”. Cynthia L. Stone, *In place of gods and kings. Authorship and identity in the Relación de Michoacán*, Oklahoma, University of Oklahoma Press, 2004, p. 29. En el siglo XVI Bernardino de Sahagún y su contemporáneo Pedro Ponce de León también refirieron que tarasco derivaba de la deidad epónima Taras. Por otra parte, utilizo ‘mexicas’ en lugar de ‘aztecas’ en consonancia con la historiografía actual que estudia el siglo XVI; éste, y no azteca, era el nombre de la cultura que encontraron los españoles. El término azteca fue popularizado hasta el siglo XVIII por el jesuita Francisco Javier Clavijero como abreviación de aztlaneca, es decir, el que procedía de la mítica Aztlán.

<sup>6</sup> Estos apelativos son los que designan a los pintores en lengua purépecha y náhuatl, y así los emplean los estudiosos de la *Relación* y del *Códice Florentino*. La voz náhuatl ‘*tlacuilo*’ pintor-escriba, cuyo plural es ‘*tlacuiloque*’ equivale a la purépecha ‘*carari*’ cuyo plural es ‘*carariecha*’. En

---

época precolonial los pintores de códices recibían muchos años de entrenamiento, como los de cualquier otra cultura cuya escritura fuese jeroglífica, y eran seleccionados por su destreza en las escuelas dedicadas a la enseñanza de la tradición pictórica: “un signo mal dibujado, un color aplicado equivocadamente, un gesto irreconocible de la figura o un signo de día olvidado volvían ineficaz el amoxtli (libro o códice en náhuatl) y podían provocar el enojo de los dioses”. Dúrdica Ségota, “El olvido de una memoria escrita. Los códices prehispánicos en las colecciones europeas”, *Estudios sobre arte. 60 años del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Martha Fernández, Louise Noelle, eds., México, UNAM, IIE, 1998, p. 104. El estado purépecha dependía de una política económica compleja administrada por la nobleza. Había un responsable para cada una de las actividades económicas entre las que estaba el control de los artistas dedicados a la pintura. *Cfr., Relación de Michoacán*, Leoncio Cabrero, ed., *op., cit.*, p. 16.

<sup>7</sup> M. Camille, *El ídolo gótico. Ideología y creación de imágenes en el arte medieval*. Madrid, Akal, 2000, p. 8.

<sup>8</sup> En la historiografía que estudia el siglo XVI mexicano se definió este eclecticismo con los vocablos indo-cristiano y *tequitqui* (tributario). *Cfr.*, Constantino Reyes-Valerio, *Arte indocristiano: escultura del siglo XVI en México*, México, Sep, Inah, 1978. José Moreno Villa, *Lo mexicano en las artes plásticas*, México, El Colegio de México, 1948.

<sup>9</sup> Los textos -las imágenes también lo son- tienen edad pero su edad no mediatiza ni impide regresar a ellos a buscar respuestas. Lo escrito y/o pintado no deja de hablar, más bien, siempre tiene el habla en potencia; la forma en que se desencadena su discurso, lleno de significados, es nuestra lectura interpretativa. Este asunto ya lo abordé en relación con el análisis de la obra pictórica de Souto, artista del siglo XX: M.C. Alberú Gómez, *Arturo Souto Feijoo: un pintor del exilio español en México*, (tesis de Maestría en Estudios de Arte), México, Universidad Iberoamericana, Departamento de Arte, 2001, p. 35 y 90. Las premisas de la metodología son igualmente válidas para el estudio de obras que corresponden a otros periodos históricos, caso éste de los dos manuscritos novohispanos del siglo XVI que estudio en esta tesis.

<sup>10</sup> José Luis Barrios, Karen Cordero, eds., *Grafías en torno a la historia del arte del siglo XX*, México, Universidad Iberoamericana, Departamento de Arte, 2006, pp. 12-13.

<sup>11</sup> Este enfoque que potencia la interrelación entre la teoría y la práctica para analizar diferentes objetos culturales, se ejerció durante el seminario de Teoría e Historiografía del Arte en la Maestría en Estudios de Arte, Universidad Iberoamericana, 1998. El libro apuntado en la nota precedente, editado por Barrios y Cordero, es el resultado del trabajo de quienes participamos en aquel seminario que recuerdo entrañablemente.

<sup>12</sup> Luis Weckmann. *La herencia medieval de México*. México, El Colegio de México, 1984.

<sup>13</sup> Comunico al lector que he usado, a sabiendas, algunos tópicos en la redacción de la tesis como éste que aparece ya al principio: “Nuevo Mundo” que de ‘nuevo’, se sabe, no tenía nada, o “Descubrimiento de América” y otros más. Se debe principalmente a la fuerza acumulada que llevan consigo estas expresiones y, en otros casos, al respeto por el léxico que eligió cada autor al desarrollar su tema buscando una sintonía con la mentalidad de los hombres y mujeres de los siglos XV y XVI que llevaron a cabo aquella hazaña.

<sup>14</sup> L. Weckmann, *La herencia cultural...*, *op., cit.*, p. 19.

<sup>15</sup> Centro de investigación dedicado principalmente al estudio de la producción artística mexicana. Pertenece a la máxima casa de estudios del País, la Universidad Nacional Autónoma de México.

<sup>16</sup> Cursivas mías.

<sup>17</sup> Ida Rodríguez Prampolini, “El arte indígena y los cronistas de la Nueva España”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, 1949, vol. V, núm. 17, p. 10.

<sup>18</sup> Robert Ricard, *La conquista espiritual de México*, México, FCE, 1986, p. 9.

<sup>19</sup> Gabriel García Márquez, *El general en su laberinto*, México, Diana, 1989, p. 132. El novelista volvió a su frase en el discurso “Ilusiones para el Siglo XXI”, pronunciado en la sesión inaugural del foro América Latina: la Visión de las Nuevas Generaciones, organizado por el BID y la UNESCO en



---

París, el 8 de marzo de 1999. Se ve que algunos contenidos de la figura medieval se ajustan a su noción de Hispanoamérica.

<sup>20</sup> Alfonso Mendiola ofrece una interpretación esencial en su libro *Retórica, comunicación y realidad. La construcción retórica de las batallas en las crónicas de la conquista*, México, Universidad Iberoamericana, 2003. El doctor Mendiola demuestra en este trabajo la raigambre medieval del uso retórico para narrar la batalla de Cintla y la toma de Tenochtitlán en las crónicas de Francisco López de Gómara, Bernal Díaz del Castillo y fray Juan de Torquemada. Por lo que toca al campo práctico de la cultura con visos medievales en el México contemporáneo, revise el lector el estudio ya citado de Luis Weckmann *La herencia medieval de México*.

<sup>21</sup> “ (...) ¿por qué y cómo pudo emprender Europa la conquista del mundo, y en primer lugar de las Indias occidentales? No surge -como ya dije- de un tiempo que repentinamente se haya vuelto moderno ni de un Renacimiento que mágicamente hubiera puesto fin a un sistema feudal congelado en su inmovilidad ancestral y que la ‘crisis’ de los siglos XIV y XV hubiera liquidado para dar paso al reinado del capitalismo comercial y del Estado moderno. Por el contrario, el Renacimiento es la marca de una Edad Media que continúa, y la modernidad de los Tiempos Modernos hay que ‘ponerla en el cuarto de los trebejos’ (Jacques Le Goff). En consecuencia, la expansión de Europa en el siglo XVI no debe analizarse tanto en relación con los colores melancólicos del otoño de la Edad Media o con los esplendores del humanismo renaciente, sino en la lógica de un largo feudalismo, cuyo núcleo es el auge que adquiere fuerza en los siglos XI y XII.” Jérôme Baschet, *La civilización feudal, Europa del año mil a la colonización de América*, México, FCE, 2009, p. 575.

<sup>22</sup> Los tratados de Aristóteles y Plinio se enmarcan en el rubro de la historia natural porque describen lo que se conocía entonces acerca de la naturaleza, con el objetivo de difundir un conocimiento científico; mientras que el *Fisiólogo* y los demás referidos tienen una intención moralizadora y por ello se auxilian de significados dogmáticos y/o alegóricos, por lo mismo su carácter es fantasioso y habían de interpretarse metafísica, moral y hasta místicamente a pesar de su nombre: *Physiologus*.

<sup>23</sup> Bernardino de Sahagún, *Códice Florentino. Manuscrito 218-20 de la Colección Palatina de la Biblioteca Medicea Laurenziana*, 3 volúmenes, México, Secretaría de Gobernación, Archivo General de la Nación, impreso en los talleres de la casa editorial Giunti-Barbèra, 1979, p. 410, f. 3 r.

<sup>24</sup> Uno de ellos tuvo una gran circulación, se trata de *El libro de la naturaleza (Das buch der natur)* elaborado por Konrad von Meigenberg en 1349 del que se hicieron copias ilustradas como la que se guarda en la biblioteca de la Universidad de Heidelberg: cod. pal. germ. 300 ca. 1442-1448; tiene una sección dedicada a las razas humanas monstruosas que, según el difundido tópico tanto plástico como literario, habitaban en los confines de Oriente.

<sup>25</sup> Rudolf Wittkower, *La alegoría y la migración de los símbolos*, Madrid, Siruela, 2006, p. 309. La obra de Gaius Julius Solinus a la que se refiere Wittkower es *Collectanea rerum memorabilium*. Se trata de un bicéfalo aunque la referencia fuese a un cinocéfalo, monstruo compuesto, cabeza de perro y cuerpo humano, multicitado y representado en libros y tratados a lo largo de todo el Medievo cuya inspiración hay que buscarla en las representaciones egipcias del dios Anubis fundamentalmente. Este autor informó que ejemplos alejandrinos estarían manifiestos en un Solino del siglo XIII cuyos arquetipos ilustrados se remontan al siglo VI. Cfr., Rudolf Wittkower, *La alegoría..., op., cit.*, pp. 79-80.

<sup>26</sup> *Ibidem.*, p. 78.

<sup>27</sup> Es el caso, entre otros, de una copia hecha en Tolosa en 1494 del incunable *De proprietatibus rerum* de Bartolomé el Inglés, en cuya estructura seguramente se inspiró Sahagún, que tiene algunas imágenes repetidas colocadas al inicio de cada uno de los veinte capítulos.

<sup>28</sup> Rudolf Wittkower, *La alegoría y..., op., cit.*, p. 93.

<sup>29</sup> Un libro de consulta obligada relacionado con este tema es el de Edmundo O’Gorman, *La invención de América*, México, FCE, 1995.

<sup>30</sup> Peter Watson, *Ideas. A history of thought and invention, from Fire to Freud*, New York, Harper Collins, 2005, p. 424.

---

<sup>31</sup> Luis Weckmann, *La herencia medieval...*, op., cit., p. 33.

<sup>32</sup> Fue uno de esos personajes que calaron tan hondo, aún equivocado (en su acepción latina: *aequivocus*, que puede entenderse o interpretarse en varios sentidos, o dar ocasión a juicios diversos), que todavía hoy da que hablar hasta en prosa poética; es el caso de uno de los ensayos vibrantes del habanero Manuel Pereira Quinteiro quien aproxima la visión de Colón a la de Marco Polo ya que bien visto forman un *continuum*: “Polo y Colón (...) se parecen tanto (...). Colón nos descubrió, pero Polo nos describió. Colón llegó a América víctima de una mascarada descrita por Polo dos siglos antes. (...) sus apellidos casi forman anagrama: dos italianos cuya pasión fue viajar. Andariegos y navegantes ambos, contaminados de la superstición medieval y devorados por la curiosidad renacentista”. Manuel Pereira, *Biografía de un desayuno*, México, Porrúa, 2008, p. 12.

<sup>33</sup> La impronta flamenca, decisiva en el ámbito cultural y concretamente artístico, ya ha sido señalada en este trabajo. Al hablar de “proyecto castellano” me refiero no sólo a Castilla como territorio cuyo reino, mediante alianzas, había conseguido imponerse, sino también a las demás provincias de la Península Ibérica que en 1492 se comunicaba en esta lengua y que ya formaban parte de dicho Estado.

<sup>34</sup> Personaje principal de la cultura española, nació en Lebrija, Sevilla (1444-1522), bautizado como Antonio Martínez de Cala e Hinojosa y Jarava; cambió su nombre hacia 1470 cuando volvió a España después de una dilatada estancia italiana formándose en la Universidad de Bolonia. Difundió la nueva visión humanista que tanto hizo padecer a la Inquisición que persiguió celosa y vigilante las nuevas ideas. Se añadió Elio a su nombre en memoria del conquistador romano de la Bética, denominación latina de gran parte de la actual Andalucía y “de Nebrija” porque Nebrissa era el nombre en latín de Lebrija, donde había nacido. La semejanza da cuenta de peculiaridades a tono con los nuevos aires modernos que, entre otros rasgos, exhibía la recuperación de la Antigüedad Clásica en su deseo de hacer del castellano lo que había sido el latín para la Roma imperial.

<sup>35</sup> La biblioteca de la Real Academia de la Historia en Madrid conserva un centenar de códices entre los que destaca el de signatura 46, denominado *Aemilianensis* (Millán o Emiliano del latín *Aemilianus*), del año 964, procedente del *scriptorium* del monasterio de San Millán de la Cogolla, La Rioja, con las glosas al margen del texto latino que contienen las supuestas primeras palabras escritas en castellano y vasco. En 2009 el Instituto de la Lengua de Castilla y León confirmó en un estudio que los Cartularios de Valpuesta, santuario al norte de la provincia de Burgos, del siglo noveno, contienen las palabras más antiguas escritas en español, más de un siglo anteriores a las registradas en las Glosas Silenses o Emilianenses.

<sup>36</sup> No se me escapan la aparición de otras piezas literarias de primer orden por las mismas fechas en otras lenguas aunque no tuvieran la difusión de las obras en castellano; me refiero a *Tirant lo Blanc* novela del escritor Joanot Martorell, escrita en catalán y publicada en Valencia en 1490 o la anónima *Curial e Güelfa*, novela caballeresca también del siglo XV, en catalán y de posible origen valenciano. Para esta última pieza *cfr.* Lola Badia, Jaume Torró, editores, *Curial e Güelfa*, Barcelona, Quaderns Crema, 2011.

<sup>37</sup> Alfonso Mendiola, *Retórica, comunicación y realidad...*, op., cit., p. 11.

<sup>38</sup> *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, edición crítica por Carmelo Sáenz de Santa María, Madrid, Instituto Gonzalo Fernández de Oviedo/CSIC, 1982. Los especialistas coinciden en que Bernal Díaz del Castillo (1496-1584) concluyó el manuscrito en 1568; una copia de éste que llegó a España en 1575 se utilizó para la primera edición impresa publicada en 1632.

<sup>39</sup> José Enrique Ruiz-Domènec, *España, una nueva historia*, Barcelona, RBA, 2009, p. 560.

<sup>40</sup> Este asunto se examinó puntualmente a lo largo de las sesiones académicas a cargo del doctor José Enrique Ruiz-Domènec en el curso de doctorado *Memoria y cultura escrita en los siglos XII y XIII*, en 2004. En el renglón del alcance que tuvo la cultura de estos dos siglos en la mentalidad de los hombres presentes en la conquista, se revisó la obra de varios autores que analizan las crónicas de América desde diferentes perspectivas teóricas; destacan los estudios de Alfonso Mendiola, *Bernal Díaz del Castillo: verdad romanesca y verdad historiográfica*, México, Universidad Iberoamericana,

---

1995; del mismo autor, *Retórica, comunicación y realidad...*, *op., cit.*; Guy Rozat, *Indios imaginarios e indios reales en los relatos de la conquista de México*, México, Universidad Autónoma de Puebla, 2002; Tzvetan Todorov, *La conquête de l'Amérique; la question de l'autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1982. Eduardo Subirats, *El continente vacío. La conquista del Nuevo Mundo y la conciencia moderna*, Madrid, Anaya & Muchnic, 1994. Los argumentos del doctor Ruiz-Domènec en este sentido están recogidos además en obras que ha publicado posteriormente; *cfr.*, “La forja de un estado dinástico (1474-1492)”, “1492, la fecha y el hecho: la expulsión de los judíos”, “Del buen deseo a Yuste (1492-1556)”, *España, una nueva...*, *op., cit.*, pp. 449-579.

<sup>41</sup> Jérôme Baschet, *La civilización feudal...*, *op., cit.*, México, FCE, 2009. Para este autor, las transformaciones culturales se deben analizar como fenómenos sociales totales.

<sup>42</sup> La resolución misma de Cristóbal Colón así como la determinación un par de décadas más tarde de Hernán Cortés pueden encabezar por sí solas una lista de empresas que hoy se reconocen como modernas. Se diferencian de otras gestas históricas que las precedieron en la naturaleza innovadora de sus objetivos, al menos los que recogen y señalan como tal las fuentes y documentos que asumen esta postura. En relación a la originalidad de las acciones realizadas por Hernán Cortés en el ámbito de la implementación legal recién desembarcó en Veracruz, por ejemplo, H. Thomas comentó que “ninguno de los conquistadores, desde el primer viaje de Colón, había pensado hacer lo que estaba haciendo Cortés”. Hugh Thomas, *La conquista de México*, Barcelona, Planeta, 2004, p. 287. Otra muestra es Isabel la Católica que había aprendido latín, o también el hecho de que los estudiosos empezaran a ser tan sonados como los guerreros. Por lo que hace al interés de este trabajo hay que recordar que las esculturas de Alonso Berruguete (1490-1561) y las novedades plásticas en general apuntaban ya al siguiente estilo artístico, el Renacimiento. “No obstante, aunque existían indudablemente la energía y los logros, la unidad era todavía frágil. Las innovaciones constituían puntos luminosos en la superficie de un país todavía medieval y medio moro. Las medidas tomadas contra el judaísmo secreto acarrearón una profunda intolerancia que impedía el surgimiento de un auténtico Renacimiento español”. Hugh Thomas, *La conquista de...*, *op., cit.*, p. 108.

<sup>43</sup> Joseph Pérez, *Historia de una tragedia. La expulsión de los judíos de España*, Barcelona, Crítica, 1993, pp. 129-130. Note el lector la oposición entre los juicios de J. Pérez y Hugh Thomas cuya opinión se encuentra en la cita precedente, respecto de este acontecimiento.

<sup>44</sup> Javier Gómez Martínez, *Fortalezas mendicantes*, México, Universidad Iberoamericana, Departamento de Arte, 1997, p. 22. Difiero de la apreciación del doctor Gómez Martínez. Los conventos españoles del siglo XVI pueden no tener elementos de fortificación de origen medieval pero su lenguaje plástico en general sí exhibe motivos simbólicos en uso desde época medieval.

<sup>45</sup> Manuel Ballesteros-Gaibrois, *Seminario de estudios americanistas. Códices matritenses de la Historia general de las cosas de la Nueva España de fray Bernardino de Sahagún*, Madrid, Porrúa Turanzas, 1964, p. XXIII.

<sup>46</sup> A pesar de su breve vida (castillo de la Mirandola, Modena 24 de febrero de 1463-Florenia 17 de noviembre de 1494) Giovanni legó una producción intelectual que es referente imprescindible en el estudio de la filosofía renacentista. Desarrolló estudios en Bolonia, Ferrara, Padua, Pavía y París; viajó por otros sitios de Francia e Italia a lo largo del desarrollo de su proyecto intelectual denominado sincretismo porque sintetizó la especulación de las doctrinas medievales y renacentistas: averroísmo, aristotelismo, tomismo, neoplatonismo y humanismo. Integró su trabajo en la medicea academia neoplatónica de Florenia en compañía de otros dos señalados creadores, Marsilio Ficino y Angelo Poliziano. Interesa aquí destacar un conocido pasaje de su anecdotario que tiene sabor muy moderno por cuanto se presenta francamente carnal y despojado del confesado, al menos literariamente, amor cortés, distante y sublime medieval; se trata del rapto de la bella Margheritta, esposa de Giuliano Marotto dei Medici, familiar de Lorenzo el Magnífico, a la salida de misa en Arezzo y a la vista de todos, con el consiguiente escándalo que lo llevó a refugiarse en Perugia.

<sup>47</sup> En el terreno de la producción pictórica sobresale a este respecto la obra botticelliana (Alessandro di Mariano di Vanni Filipepi 1445-1510) que logró armonizar en sus célebres alegorías al temple

---

*Primavera* (c. 1482) y *Nacimiento de Venus* (posterior a 1482) la tradición cristiana con la leyenda pagana en sintonía con la especulación filosófica y poética del círculo intelectual mediceo. Vid. Ernst Gombrich, “Botticelli’s mythologies: study in the neoplatonic symbolism of his circle”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* VIII, 1945, pp. 7-60. Aby Warburg, *La Naissance de Vénus et Le printemps de Sandro Botticelli*, Paris, Éditions Allia, 2007. Edgar Wind, “La primavera de Botticelli” y “El nacimiento de Venus”, *Los misterios paganos del Renacimiento*, Madrid, Alianza, 1998, pp. 115-139.

<sup>48</sup> La valoración que hicieron descubridores y conquistadores acerca del grado de humanidad de los amerindios es otro tema polémico; la nota 49 recoge la opinión de Edmundo O’Gorman acerca del origen de la misma pero los matices de su complejidad están desarrollados por muchos autores. “En un mundo donde se considera a todos los hombres ciudadanos de la misma *polis* global, ‘hombre’ se convierte en un término que sólo puede definirse como un conjunto de normas de comportamiento. Para los tomistas, el hombre era casi literalmente, lo que el hombre hace. Para preservar su integridad, un esquema conceptual como éste no puede dejar mucho espacio al escepticismo o al relativismo, o permitir a sus seguidores mucha libertad al definir sus categorías. Aunque se aceptaba una amplia variedad de costumbres como parte de la *varietas rerum*, todas ellas tenían que estar dentro de ciertos límites bien definidos. (...) Si los indios americanos eran hombres como los europeos, su existencia era un reto evidente a esa idea, puesto que su comportamiento no estructurado y a menudo aberrante no era una mera variante de algún modelo bien conocido. En muchos aspectos era simplemente ‘antinatural’. Y un hombre que regularmente y sin ningún sentido de culpabilidad actuaba contra la naturaleza, no podía sostener de forma indiscutible que era completamente humano”. Anthony Pagden, *La caída del hombre natural. El indio Americano y los orígenes de la etnología comparativa*, p. 97. Apud. Alfonso Mendiola, *Retórica, comunicación...*, op., cit., p. 220.

<sup>49</sup> Bartolomé de las Casas, “Del mal tratamiento que hacían los españoles a los indios”, *Historia de las Indias*, libro tercero, capítulo III, México, FCE, 1951, p. 439. Esta nota da pie a recordar que Isacio Pérez Fernández despejó el origen histórico de la introducción de esclavos negros en América paradójicamente mediante la figura, entre otras, de su cofrade del siglo XVI, Bartolomé de las Casas: “(...) para Las Casas, como para sus contemporáneos, todo hombre -negro o blanco- capturado en ‘justa guerra’ se convertía en esclavo del vencedor. Y desde esta perspectiva, lo que él propone es la sustitución de un hombre libre (el indio) por un hombre esclavo (el negro) para las labores propias de la esclavitud. Lo que pretendía era impedir un acto injusto y sustituirlo por otro justo: la utilización contra toda justicia como esclavo el que no lo era (el indio) y que su puesto lo ocupase el que lo era (el negro) según la ordenación jurídica de la época”. Alfonso Esponera Cerdán, *Bartolomé de las Casas y la esclavización de los negros, según las aportaciones de I. Pérez Fernández, O.P.*, Alicante, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, 2008. Este investigador apuntó en el mismo ensayo que las Casas había denunciado también la esclavización de los negros en África por razones de carácter estrictamente jurídico, denunciándola como injusta a la par de la de los indios americanos. Alfonso Esponera Cerdán, art., cit.

<sup>50</sup> *Ibidem.*, “De las predicaciones de los frailes sobre el buen tratamiento de los indios”, libro tercero, capítulo IV, pp. 441-442.

<sup>51</sup> O’Gorman nos recuerda el origen de esta discusión: “En vista de que esas tierras en el océano estaban habitadas por hombres de distinta especie, el autor insiste (se refiere a Estrabón), con lógica congruencia, que su estudio pertenecía al cosmógrafo, pues nada tenían que ver con su ciencia. Esta noción es el remoto antecedente conceptual de la polémica acerca de la humanidad o no del indio americano”. Edmundo O’Gorman, *La invención...*, op., cit., p. 169.

<sup>52</sup> El tema del exterminio de los considerados bárbaros o inferiores ha sido profusamente estudiado por el doctor Miquel Barceló Perelló en el contexto de la conquista de al-Andalus y México. Durante el curso de doctorado a su cargo *De los textos de la conquista infinita de las crónicas hispánicas*, impartido en 2004, se revisaron diversas nociones en torno a los sistemas narrativos de la destrucción y exterminio del bárbaro, del inferior, incluso denominado subhumano. Cfr. Winfried Georg Sebald,

---

*Sobre la historia natural de la destrucción*, Barcelona, Anagrama, 2003. *Crónica del emperador Alfonso VII*, León, Universidad de León, 1997. Bartolomé de las Casas, *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, Madrid, Castalia, 1999 y “Tratado sobre la materia de los indios que se han hecho esclavos”, *Obra indigenista*, Madrid, Alianza, 1985. Miquel Barceló, “Loquella barbarica (III). Bartolomé de las Casas, Muhammad y els homes-llop”, *Faventia* 25/1, Bellaterra, UAB, 2003, pp. 69-81. Tzvetan Todorov, *La conquête de l'Amérique... op., cit.* En esta obra Todorov incluso declaró: “Le seizième siècle aura vu se perpétrer le plus grand génocide de l'histoire de l'humanité”, p. 12.

<sup>53</sup> Luis Weckmann, *La herencia medieval..., op., cit.*, p. 229.

<sup>54</sup> El debate que suscita la Conquista y la duda acerca de si los indígenas pertenecen al género humano, asuntos sobre los que tuvo que pronunciarse Pablo III, son “un ejemplo notable del rigor ambivalente del cristianismo medieval.” *Cfr.*, Jérôme Baschet, *La civilización feudal..., op., cit.*, p. 573.

<sup>55</sup> Cita de Francisco Javier Clavijero recogida por Carlos Montemayor, “Ante los indios: ¿juicio o prejuicio? El mundo indígena desde la perspectiva actual”, *Destiempos.com*, enero-febrero 2009, año 3, no., 18, p. 27.

<sup>56</sup> *Ibidem.*, pp. 27 y 35.

<sup>57</sup> No obstante esta línea interpretativa, el profesor Barceló precisó las diferencias entre una y otra destrucción, la que supuso la reconquista en España y la que se produjo como consecuencia de la conquista mexicana. *Cfr.* Miquel Barceló, “ ‘This thing of darkness’, or how the destructions of al-Andalus and the Indies greatly differ”, *La conquista sin fin. Al-Andalus y las Américas (s. XIII-XVII): destrucción y construcción de sociedades*, coloquio internacional, La Alhambra, Granada, 27-31 de enero, 2010.

Véase también Jérôme Baschet, *La civilización feudal..., op., cit.* Este historiador, en sintonía con el trabajo de Le Goff, fue más allá en su estudio de la civilización medieval concibiéndola como un período histórico de larga duración. Propuso un medioevo más dilatado en atención a la pervivencia del *modus operandi* de estructuras sociales hasta la revolución industrial; entre las más señaladas están: la iglesia, el espacio europeo unificado por el catolicismo y su proyección en América, la división de la sociedad en campesinos, guerreros y clérigos, el feudo y el conocimiento del latín por la élite letrada.

<sup>58</sup> *Vid.* Texto de la convocatoria al coloquio internacional *La conquista sin fin. Al-Andalus y las Américas (s. XIII-XVII): destrucción y construcción de sociedades*, La Alhambra, Granada, 28-30 de enero, 2010.

<sup>59</sup> Para una profundización del origen de la percepción y proyección del Islam como herejía consúltese el ensayo de Pedro Bádenas de la Peña, “El Islam como herejía en la obra de Juan Damasceno” y el de José Martínez Gázquez, “Finalidad de la primera traducción latina del Corán”, *Musulmanes y cristianos en Hispania durante las conquistas de los siglos XII y XIII*, Miquel Barceló, José Martínez Gázquez, eds., Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 2005, pp. 9-23, 71-77.

<sup>60</sup> *Cfr.*, Mary Carruthers, *The book of memory. A study of memory in Medieval culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990 y, *The craft of thought. Meditation, rhetoric and the making of images, 400-1200*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998. La autora revisa en estas dos obras la función de la memoria como la facultad sobresaliente en la producción de pensamiento durante el medioevo y la meditación monástica como disciplina para la formación de pensamientos y su influencia en el arte y la literatura; la meditación como acto de composición o invención literaria, cuya técnica incluía la elaboración de imágenes mentales. La convicción medieval de que el aprendizaje humano se funda en procesos memorativos tuvo profundas implicaciones en la comprensión contemporánea de la actividad creadora así como de la función social del arte y la literatura.

<sup>61</sup> Los monumentos ecuestres de los generales venecianos Bartolommeo Colleoni (c. 1481-96) y Erasmo de Narni (apodado Gattamelata. 1443-53) dan cuenta de la inspiración de Andrea del

---

Verrocchio y Donatello respectivamente, en la mencionada escultura de Marco Aurelio. (figuras 12 y 13): Monumento ecuestre del condotiero Colleoni. Estatua ecuestre del general de Narni.

<sup>62</sup> La producción de códices como soporte de la escritura empezó en época bajoimperial, hacia el primer tercio del siglo IV, con el paso del rollo manuscrito al códice, también manuscrito, “(...) la única forma en la que actualmente concebimos un libro: constituido por páginas de texto de igual formato, cuyo substrato gráfico no es continuo -un libro que se hojea, no que se desenrolla-”. Otto Pächt, *La miniatura medieval*, Madrid, Alianza, 1987, p.13. Durante la Edad Media, hacia el siglo VI, la actividad libresca floreció al interior de los monasterios en los *scriptoria* donde los monjes conservaron, copiaron, decoraron e incluso produjeron códices. A lo largo del primer cuarto del siglo XVI frailes y sacerdotes tanto del clero regular como secular llevaron consigo a las Indias y Nueva España el arte de fabricar y copiar manuscritos.

<sup>63</sup> La fuente primaria la constituye la crónica: Bernal Díaz del Castillo y fray Diego de Landa, entre los más señalados. Cfr., Leonardo Manrique Castañeda, *Los códices de México*, México, INAH, 1988. Ariadna Cervera Xicotencatl, ed., *Identificación de materiales constitutivos y técnica de manufactura de los códices*, México, INAH, 2000. Nelly Gutiérrez Solana, *Códices de México: historia e interpretación de los grandes libros pintados prehispánicos*, México, Panorama, 1999. Mauricio Maldonado Alvarado, *Sabiduría de las pieles: de las técnicas de curtición (sic) de los códices a la curtiduría tradicional*, Oaxaca, INAH, 2004.

<sup>64</sup> La devastación a que fueron sometidos los libros mexicanos fue casi total. Reproduzco partes de un ensayo revelador de la investigadora Dúrdica Ségota: “ (...) la escritura de los códices era una práctica común en toda Mesoamérica, pero (...) se han conservado testimonios tan sólo de tres o cuatro culturas: de la maya (códices *Dresde*, *Peresiano* y *Madrid*); de la mixteca (códices *Vindobonensis*, *Nutall*, *Selden*, *Becker* y *Bodley*); de la mexica sólo uno, el *Códice Borbónico*; y de los pueblos que habitaban la región de Puebla-Tlaxcala, el llamado Grupo Borgia, integrado por cinco códices (*Borgia*, *Vaticano Lat.*, *Cospi*, *Fejérváry-Mayer* y *Laud*). El reducido número de códices conservados contrasta con la cantidad que, según las fuentes escritas del siglo XVI, había existido. (...) Son muy conocidas las quemaduras de libros perpetradas en Yucatán por el mismo fray Diego de Landa (el adjetivo ‘mismo’ remite a un párrafo anterior del texto en el que la autora recuerda que el fraile, paradójicamente, había ponderado los libros de los indígenas como obras ‘muy galanas’), quien tan sólo en Maní destruyó veintisiete códices en una hoguera. (...) Actualmente conocemos diecisiete códices prehispánicos; quince de ellos están en las colecciones que se encuentran en Europa: cinco en Inglaterra, uno en Alemania, dos en el Vaticano, uno en Italia, tres en Francia, dos en Austria y uno en España”. Dúrdica Ségota, “El olvido de una memoria escrita...”, art., cit., pp. 97-99.

<sup>65</sup> Luis Weckmann, *La herencia medieval...*, op., cit., p. 721. Se refiere a los glifos y pictogramas propios de la escritura indígena que se incorporaron en muchos libros virreinales.

<sup>66</sup> “ ‘La tinta negra y roja’ (*in tllilli, in tlapalli*), en el simbolismo náhuatl la yuxtaposición de estos dos colores, negro y rojo, oscuridad y luz, evoca la idea del saber más elevado. De los sabios nahuas (los *tlamatinime*), se dice expresamente que ‘eran los dueños de la tinta negra y roja’ ”. Miguel León-Portilla, ed., *Visión de los vencidos...*, op., cit., p. XXVII.

<sup>67</sup> “La evolución y el cultivo de la escritura en Mesoamérica fue (...) notable. La abundancia de las lenguas (más de ciento setenta al arribo de los españoles; apenas sesenta al iniciarse el siglo XXI) persuadió a los antiguos pueblos de México a utilizar una escritura no fonética, que sería forzosamente regional, sino ideográfica, que podría ser universal. Esta escritura sufrió el embate de la Conquista en múltiples formas, ya con la destrucción material de libros, ya con la imposición del alfabeto latino para escribir en sus lenguas, ya, finalmente, con la eliminación física y cultural de la intelectualidad indígena”. Carlos Montemayor, “Ante los indios...”, art., cit., p. 28.

<sup>68</sup> Árbol de la familia de las moráceas de clima tropical; pertenece al género *ficus*, abunda en las regiones cálidas de México; se le llama *amacuahuitl* (árbol del papel) en lengua náhuatl. Por extensión se denomina amates a las pinturas realizadas sobre la albura de este árbol tratada

especialmente para obtener las fibras con las que se elaboraba el papel indígena. Muchos códices registran topónimos relacionados con la abundancia de estos árboles y/o con la fabricación del papel: Amatitán (Jalisco), Amatlán (Guatemala), Amacoztitlán (actual Amacuzac, Morelos), Itzamatitlan (Morelos), Amacuitlapilco (Morelos), etcétera. Tributaban grandes cantidades a las ciudades de la triple alianza: Tenochtitlán (actual ciudad de México), Texcoco y Tlacopan (actual barrio de Tacuba). El papel amate fue el material vegetal más utilizado para realizar los códices prehispánicos y ocupó el segundo lugar en la elaboración de los manuscritos indígenas tradicionales en época colonial. El *amatl* en náhuatl se denominó *siranda* en purépecha.

<sup>69</sup> “No hay punto de referencia en la pictografía que nos indique una fecha particular de elaboración. En los primeros estudios del códice se estableció, como hipótesis, los años finales del siglo XVI”. Xavier Noguez, “Códice Moctezuma”, *Arqueología Mexicana*, México, enero-febrero 2009, vol. XVI, núm. 95, p. 84.

<sup>70</sup> *Cfr.*, Nelly Gutiérrez Solana, *Códices de México... , op., cit.*, p. 13.

<sup>71</sup> Joaquín Galarza, *Amatl, amoxtli. El papel, el libro. Los códices mesoamericanos*, México, TAVA, 1990, p. 118.

<sup>72</sup> Carlos Montemayor, “Ante los indios...”, art., cit., p. 32.

<sup>73</sup> *Cfr.*, Joaquín Galarza, *Amatl, amoxtli... , op., cit.*, pp. 79-124.

<sup>74</sup> *Cfr.*, Georges Baudot, “Los precursores franciscanos de Sahagún del siglo XIII al siglo XVI en Asia y América”, *Estudios de Cultura Náhuatl*, México, 2001, vol. 32, pp. 159-173.

<sup>75</sup> En el caso de la *Relación de Michoacán* trabajé con la edición facsimilar más reciente del original conservado en la biblioteca de El Escorial: Patrimonio Nacional, H. Ayuntamiento de Morelia, Testimonio Compañía Editorial, 2001. Cuenta con un aparato crítico multidisciplinar en un libro aparte del facsímil. La edición de El Colegio de Michoacán un año anterior (2000) coordinada por Moisés Franco Mendoza tiene magníficas reproducciones gráficas; la sección dedicada a la descripción y valoración iconográfica del códice a cargo de Hans Roskamp es exhaustiva. Asimismo utilicé el facsímil del *Códice Florentino* que editó en 1979 la Secretaría de Gobernación de México, Archivo General de la Nación, impreso en los talleres de la casa editorial Giunti-Barbèra. La calidad de ambas copias facsimilares es óptima. El *Códice Florentino* adquiere este nombre a partir de su traslado a la Biblioteca Medicea Laurenziana sita en esa ciudad. Hoy día es un lugar común referirnos a ella con el nombre de su actual repositorio aunque no fuese el destino que Sahagún había pensado para su azarosa *Historia General* quien la creó teniendo en mente a los responsables de evangelizar en la Nueva España: “El porqué y el cómo fue a parar a Italia ha sido, en mi opinión, demostrado en el estudio (...) de Marchetti (1983). En este trabajo, tras concluirse que el códice tuvo que mandarse a España en 1578, se sugiere que Felipe II lo enviase como regalo de bodas al gran duque de Toscana, Francisco I. El habersele cortado nítidamente el primer folio del códice, donde (...) estaría la carta dedicatoria a fray Rodrigo de Sequera, (...)”. Juan Carlos Temprano, ed., *Bernardino de Sahagún. Historia general de las cosas de Nueva España*, Madrid, Historia 16, 1990, p. XXVIII. El estudioso al comentar que el códice “tuvo que mandarse a España” aludía a la prohibición de continuar el estudio de la religión y costumbres nativas después del Concilio de Trento cuando cambió la política de la corona española hacia la relación iglesia-indígenas. El *Códice Florentino* fue censurado por Felipe II en la cédula real del 22 de abril de 1577. De manera que el haber cortado precisamente el folio donde aparecía la dedicatoria de Sahagún agradeciendo a Sequera la protección y ayuda a su obra, fue un claro signo de reprobación a la desobediencia de Sahagún hacia la política instaurada por Felipe II respecto a los trabajos etnográficos que se estaban llevando a cabo en Nueva España. Por cierto, con referencia al mismo tema, García Quintana y López Austin apuntaron un dato distinto: “Se sabe que Rodrigo de Sequera lo llevó consigo a España en 1580, y se conjetura que el manuscrito después formó parte de la dote que Felipe II dio a su hija cuando ésta contrajo matrimonio con Lorenzo el Magnífico”. Josefina García Quintana y Alfredo López Austin, eds., *Historia general de las cosas de Nueva España. Fray Bernardino de Sahagún*, tomo I, p. 19. Angelo María Bandini fue quien primero describió el manuscrito. “Quien le dio el nombre de *Códice*



---

Florentino (...) y examinó cuantas noticias existían sobre el códice, fue Joaquín García Icazbalceta en su *Bibliografía Mexicana del siglo XVI*, de 1866”. José Luis Martínez, *El “Códice Florentino” y la “Historia General” de Sahagún*, México, D.F., Archivo General de la Nación, 1989, pp. 3-4. Por lo que hace a la *Relación de Michoacán* no se tienen noticias de cómo llegó la obra a España; en este caso desapareció la primera parte, excepto un folio, de tres que tenía el códice originalmente, posiblemente por la misma razón por la que casi se destruye el trabajo de Sahagún.

<sup>76</sup> El Colegio Imperial de Indios de la Santa Cruz en Santiago de Tlatelolco fue fundado en 1536 por fray Juan de Zumárraga y Antonio de Mendoza y Pacheco, primeros obispo y virrey respectivamente de la Nueva España. El Colegio de San Nicolás Obispo en Pátzcuaro lo fundó Vasco de Quiroga primer obispo de Michoacán, en 1540; con anterioridad y también auspiciados por el propio Quiroga funcionaban los llamados hospitales de Santa Fe para instrucción de los naturales. Hay además evidencia de que el monasterio franciscano de Tzintzuntzan fundado en 1526 tenía una escuela para instrucción de la juventud indígena en lectoescritura y doctrina cristiana. *Vid.* Cynthia L. Stone, *In place of gods and kings...*, *op.*, *cit.*, p. 48.

<sup>77</sup> Leoncio Cabrero, ed., *Relación de Michoacán*, Madrid, Historia 16, 1989, p. 8.

<sup>78</sup> Paul Kirchhoff, “La *Relación de Michoacán* como fuente para la historia de la sociedad y la cultura tarascas”, *Relación de Michoacán*, José Tudela de la Orden, ed., Madrid, Aguilar, 1956, p. X. La valoración del manuscrito en los ensayos de Jean Marie Le Clézio, Nobel de literatura en 2008, encuentra paralelos con libros señeros de la literatura universal: “ (...) pude descubrir al que considero uno de los libros más bellos y conmovedores (...) digno de ser comparado con la *Iliada*, el *Poema de Gilgamesh* o la *Geste d’Arthur*”. *La conquista divina...*, *op.*, *cit.*, p. 9.

<sup>79</sup> El *corpus* documental prehispánico de Michoacán está formado por los *Códices de Cutzio* que son listas de tributos y el *Lienzo de Jucutacato* que es una reclamación de minas de cobre y otros minerales, pero todos estos documentos son de época colonial. *Cfr.* Hans Roskamp, “El carari indígena y las láminas de la *Relación de Michoacán*: un acercamiento”, *Relación de Michoacán*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 2000, pp. 235-264.

Cito al respecto a Stone: “As for linguistic references, several of the indigenous terms listed in 1559 dictionary of fray Maturino Gilberti suggests that the inhabitants of Michoacán practiced a form of “writing in pictures (...)”. Sin embargo en su mismo estudio refirió también las dificultades para sostener esta sugerencia. *Vid.* Cynthia L. Stone, *In place of gods and kings...*, *op.*, *cit.*, p. 77.

<sup>80</sup> *Relación de Michoacán*, *op.*, *cit.*, Leoncio Cabrero, ed., p. 29.

<sup>81</sup> Fermín del Pino-Díaz, “Crónicas de Indias sin dibujos y con dibujos: el texto indiano de Acosta (1590) interpelado por los dibujos de De Bry (1601-1602)”, *Entre textos e imágenes. Representaciones antropológicas de la América indígena*, Fermín del Pino-Díaz, Pascal Riviale y Juan J. R. Villarías-Robles, eds., Madrid, CSIC, 2009, p. 108.

<sup>82</sup> *Relación de Michoacán*, *op.*, *cit.*, Leoncio Cabrero, ed., pp. 33-34.

<sup>83</sup> *Relación de Michoacán*, *op.*, *cit.*, José Tudela de la Orden, ed., p. XV.

<sup>84</sup> *Ibidem.*, p. IX.

<sup>85</sup> *Vid.*, J. Benedict Warren, “Fray Jerónimo de Alcalá: author of the *Relación de Michoacán*?”, *The Americas*, vol. XXVII, n. 3, 1971, pp. 307-326. Este artículo fue traducido para la edición de la *Relación de Michoacán* del año 2000; *op.*, *cit.*, pp. 37-56.

<sup>86</sup> Esta solución, por cierto, no les era ajena porque habían vivido largo tiempo una experiencia parecida al ver su propia lengua -el castellano- aljamiada.

<sup>87</sup> Bernardino de Sahagún, *Códice Florentino*, *op.*, *cit.*, Libro II, fol. 1 v.

<sup>88</sup> En origen, los doce libros estaban recogidos en cuatro volúmenes no en tres. Esto lo sabemos porque al final del prólogo y sumario al libro VI del *Códice*, Sahagún dedicó en latín su obra a fray Rodrigo Sequera, su protector. Traducido se lee: “Tienes aquí, observantísimo padre, una obra digna de la mirada de un rey, la cual se dispuso en lucha acérrima y prolongada. De la cual obra este es el Libro VI. Hay otros seis después de éste, los cuales todos completan una docena, distribuidos en cuatro volúmenes”. Asimismo en el prólogo al libro IX precisó el orden que había dado a su trabajo;

---

el primer volumen tenía los libros 1 al 5, el segundo volumen el libro 6, el tercer volumen los libros 7 al 10 y el cuarto volumen los libros 11 y 12. Por último, el dato consta en la carta que el fraile dirigiera a Felipe II el 26 de marzo de 1578 en relación a la real cédula que ordenaba la incautación del manuscrito: “ (...) Tengo entendido que el Visorrey y Comisario enviarán a V.M. estas obras que están repartidas en doce libros en cuatro volúmenes (...)”. *Apud.*, Juan Carlos Temprano, *Bernardino de Sahagún...op., cit.*, p. XXII.

<sup>89</sup> Este es el dato que consignó Nuria Salazar en su ensayo “El arte en tiempos de fray Bernardino de Sahagún. Tres obras ilustradas del siglo XVI”, *Fray Bernardino de Sahagún y su tiempo*, Jesús Paniagua y María Isabel Viforcós, coord., León, Instituto Leonés de Cultura, Universidad de León, 2000, p. 307. La cantidad estimada de dibujos y folios varía entre los autores de acuerdo a la consideración o no de viñetas decorativas, cuadros de calendarios y la totalidad de los folios. Así, Carlos Martínez Marín habla de 1845 dibujos y 623 grabados ornamentales, Diana Magaloni de 2000 folios y 2686 imágenes, Eloise Quiñones Keber de 1855 y Glass y Robertson de 1846; *cfr.*, “Reading images: the making and meaning of the sahaduntine illustrations”, Jorge Klor de Alva, H. B. Nicholson, Eloise Quiñones Keber, eds., *The work of Bernardino de Sahagún. Pioneer ethnographer of Sixteenth-Century aztec México*, p. 205.

<sup>90</sup> *Cfr.*, Mary Carruthers, *The book of memory...*, *op.*, *cit.*

<sup>91</sup> Dúrdica Ségota, “El olvido de una memoria escrita...”, *art.*, *cit.*, pp. 101-102. Hay estudiosos que se refieren a la escritura fonética, la equivalente a la escritura jeroglífica egipcia, como logosilábica; *cfr.* Juan José Batalla Rosado, “Una aproximación a la iconografía tarasca a través de las ilustraciones de la Relación de Michoacán”, *Relación de Michoacán*, Madrid, Patrimonio Nacional, H. Ayuntamiento de Morelia, Testimonio, S. A., 2001, pp. 145-167.

<sup>92</sup> Jesús Domínguez Bordona, *La miniatura*, Barcelona, Argos, 1950, p. 5.

<sup>93</sup> Jeanette Favrot Peterson, “The Florentine Codex imagery and the colonial tlacuilo”, Jorge Klor de Alva, H. Nicholson y Eloise Quiñones Keber, eds., *The work of Bernardino de Sahagún, pioneer ...*, *op.*, *cit.*, p. 273.

<sup>94</sup> José Rabasa, *Inventing America. Spanish historiography and the formation of eurocentrism*, Norman and London, University of Oklahoma Press, 1993, p. 112.

<sup>95</sup> Joaquín Galarza, *Amatl, amoxtli...*, *op.*, *cit.*, p. 79.

<sup>96</sup> *Florentine Codex*, Libro XII, p. 65. Tomé la traducción que cita Diana Magaloni Kerpel, “Imágenes de la conquista de México en los códices del siglo XVI. Una lectura de su contenido simbólico”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM-III, vol. XXV, núm. 82, p. 35.

<sup>97</sup> Donald Robertson, *Mexican manuscript painting of the early colonial period*, Norman, University of Oklahoma Press, 1994, p. 169.

<sup>98</sup> Jerónimo de Alcalá, *Relación de Michoacán*, *op.*, *cit.*, Leoncio Cabrero, ed., p. 29.

<sup>99</sup> Bernardino de Sahagún, *Códice Florentino*, *op.*, *cit.*, Libro I, fol. 1 v.

<sup>100</sup> Existe la duda acerca del título que el fraile dio a su obra ya que el primer folio le fue cortado. La posible razón de la mutilación la comenté en la nota 71 de este escrito. “El *CF* resulta acéfalo al habersele arrancado (...) el primer folio que contendría la carta dedicatoria a fray Rodrigo de Sequera y tal vez el título. (...) Hay, sin embargo, una referencia en el Libro X (...) después del prólogo al libro, se lee: ‘Comiença el décimo libro de la General Historia...’ La primera página del *MT* (*Manuscrito de Tolosa* que es el texto castellano del *Florentino*) contiene el título en parte mutilado por la corrosión de la tinta, del que se lee: ...*sal de las cosas de la Nueva s ... libros y quatro volúmenes en lengua española.* (...) En la página añadida con posterioridad (...) el título reza: *Historia universal de las cosas de Nueva España.* En el último folio (...) dice: *Fin de la Historia general (...).*” *Cfr.*, Juan Carlos Temprano, *Bernardino de Sahagún...op., cit.*, pp. XXXIII-XXXIV. El adjetivo que prevaleció es el que utilizó Bustamante para el título en su edición de 1829: *General*.

<sup>101</sup> Jerónimo de Alcalá, *Relación de Michoacán*, *op.*, *cit.*, Leoncio Cabrero, ed., p. 34.

---

<sup>102</sup> Bernardino de Sahagún, *Códice Florentino, op., cit.*, libro II, fol.,1 reverso. El fraile precisó en este prólogo al segundo libro el arduo proceso de elaboración de la obra, los comitentes, autoridades eclesiásticas y civiles, los participantes, ya fueran informantes o traductores-copistas y todas las vicisitudes por las que atravesó hasta ver el manuscrito finalizado. Esta minuciosidad se extraña en el otro documento aquí estudiado.

<sup>103</sup> Bernardino de Sahagún, *Códice Florentino, op., cit.*, Libro II, fol., 2, r.

<sup>104</sup> Josefina García Quintana y Alfredo López Austin, eds., *Historia general...op., cit.*, p. 24.

<sup>105</sup> Pilar Máynez y José Rubén Romero Galván están coordinando la transcripción y traducción al español del texto náhuatl del *Códice Florentino* con un grupo interdisciplinario de investigadores bajo la dirección de Miguel León Portilla. De momento se ha publicado en relación con este proyecto *El universo de Sahagún. Pasado y presente. Coloquio 2005*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 2007. Hay que decir, sin embargo, que entre las disciplinas desde las que se abordará el nuevo estudio no se contempla la historia del arte que sería útil para el estudio de ilustraciones y viñetas del manuscrito.

<sup>106</sup> Georges Baudot, “Los precursores franciscanos...”, art., cit., p. 160.

<sup>107</sup> Jean-Pierre Drège, *Marco Polo y la ruta de la seda*, Barcelona, Ediciones B, 2000, p. 102.

<sup>108</sup> *Ibid*, pp. 104-105.

<sup>109</sup> Los trabajos que revisé en relación con el ascendiente hierosolimitano y milenarista de los franciscanos y su impacto en el siglo XVI mexicano son: Marcel Bataillon, *Erasmus y España: estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, México, FCE, 1995. Aunque valora la difusión del pensamiento erasmista de carácter moderno en el siglo XVI, Bataillon revisa también el tiempo del descubrimiento de América y comenta que para algunos misioneros significó una “prolongación insospechada del profetismo medieval de perspectivas apocalípticas. La obsesión milenarista que había desencadenado la más grande empresa misionera desde los orígenes del cristianismo, comienza a calmarse”. Sugirió así una síntesis entre la influencia de las corrientes renacentistas, concretamente el erasmismo y otras de procedencia medieval. Repasé asimismo a Georges Baudot, *La pugna franciscana por México*, México, Alianza, CONACULTA, 1990, y *Utopía e historia en México. Los primeros cronistas de la civilización Mexicana (1520-1569)*, Madrid, Espasa Calpe, 1983. Menciono también el trabajo de Javier Gómez Martínez, *Fortalezas...op., cit.*, y el de Luis Weckmann, *La herencia medieval...op., cit.*

<sup>110</sup> El doctor Ruiz-Domènec ha llevado el análisis de este asunto al ámbito de la cronística y lo estudió en la *Chronica civitatis Ianuensis* de Jacopo da Varagine: “ (...) la intención de Jacopo consistía en dividir la obra en doce apartados (...) La respuesta exige ante todo conocer el significado concedido por Jacopo Varagine al concepto ‘capitula’; comprender que son justamente esos ‘capitula’ los que descifran el sentido de toda la crónica”. José Enrique Ruiz-Domènec, *El Mediterráneo. Historia y cultura*, Barcelona, Península, 2004, p. 145.

<sup>111</sup> La historiografía recoge dos posturas en esta discusión, la del padre Ángel María Garibay y la del académico Donald Robertson: “ (...) A diferencia de Garibay, Robertson considera que la influencia de Plinio en Sahagún estuvo mediatizada por la obra de Bartholomaeus Anglicus (...) estructurada según un esquema tripartito y jerárquico común a gran parte de las enciclopedias medievales”. Ilaria Palmeri Capesciotti, “La fauna del libro XI del Códice Florentino de fray Bernardino de Sahagún. Dos sistemas taxonómicos frente a frente”, *Estudios de Cultura Náhuatl*, vol. 32, enero 2001, p. 204.

<sup>112</sup> *Cfr.*, Donald Robertson, “The sixteenth century Mexican encyclopedia of fray Bernardino de Sahagún”, *Cahiers d’histoire mondiale*, Neuchâtel, vol. IX, núm. 3, 1966, p. 623.

<sup>113</sup> *Vid.*, Donald Robertson, *Mexican manuscript painting... op., cit.*, nota 12, p. 170.

<sup>114</sup> *Cfr.*, James P. R. Lyell, *La ilustración del libro antiguo en España*, Madrid, Ollero y Ramos, 1997, pp. 262-265.

<sup>115</sup> Ilaria Palmeri, “La fauna del libro...”, art., cit., p. 204.

<sup>116</sup> Jacob Cromberger había establecido una imprenta en Sevilla en 1502; en 1539 su hijo y colaborador, Juan, confió al oficial bresciano Juan Pablos el establecimiento de la filial novohispana

---

de dicho taller editorial hispalense y, el 17 de enero de 1548 apareció la primera obra de la prensa de esta imprenta con el nombre de Pablos como impresor: *Doctrina cristiana en lengua castellana y Mexicana*, obra de religiosos dominicos.

<sup>117</sup> *Apud*, José Alcina Franch, ed., *Bartolomé de las Casas. Obra indigenista*, Madrid, Alianza, 1985, p. 50.

<sup>118</sup> Esta opinión está desarrollada en las obras ya citadas de Luis Weckmann y Jérôme Baschet.

<sup>119</sup> *Cfr.*, Gerhard Wolf, ed., Joseph Connors, Louis A. Waldman, *Colors between two worlds. The Florentine Codex of Bernardino de Sahagún*, Cambridge, Harvard University Press, 2012.

<sup>120</sup> Entre las ediciones que carecen de imágenes o las presentan incompletas y/o colocadas de forma distinta a los códices en su forma original están por ejemplo:

*The chronicles of Michoacán*, Eugene R. Craine and Reginald C. Reindorp, eds., Norman, University of Oklahoma Press, 1970.

*Relation de Michoacan*, J.M.G. Le Clézio, Paris, Gallimard, 1984.

<sup>121</sup> *Cfr.*, M. Camille, *El ídolo gótico. Ideología y creación de imágenes...*, *op. cit.*, p. 8.

<sup>122</sup> Joaquín Galarza, *Amatl, amoxtlí...*, *op. cit.*, p.79.

<sup>123</sup> *Ibidem*, p.115.

<sup>124</sup> Nuria Salazar presentó esta investigación en el Congreso Internacional Fray Bernardino de Sahagún en el año 2000 y apareció publicada en *Fray Bernardino de Sahagún y su tiempo*, León, Universidad de León, 2000.

<sup>125</sup> El método propuesto por el erudito está desarrollado en el artículo “Iconografía e iconología: introducción al estudio el arte del Renacimiento”, *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza, 1993, pp. 45-75. Aunque formuló el método con base en la descripción, análisis e interpretación de obras del Renacimiento, el procedimiento es igualmente aplicable al estudio de obras de otros períodos históricos.

<sup>126</sup> Nuria Salazar, “El arte en tiempos...”, art., *cit.*, p. 300.

<sup>127</sup> Eduardo Subirats, *El continente vacío...*, *op. cit.*, pp. 34-35. Cursivas mías.

<sup>128</sup> La *Relación de Michoacán* no tiene numerados los capítulos ni las láminas. Seguí el ejemplo de la edición de Tudela de la Orden y los numeré para facilitar su consulta y referencias.

<sup>129</sup> En la crónica se utilizó el vocablo *cu* que es una voz maya adoptada por los españoles para designar los templos indígenas. López Austin, García Quintana, *Historia general...*, *op. cit.*, p. 876.

<sup>130</sup> El ambiente que reinaba en España por aquellas fechas y por extensión en sus posesiones ultramarinas había redoblado la vigilancia en su obsesión religiosa, que lindaba con lo paranoico, animando a delatar a cualquiera que se desviase del canon católico. Lo que había comenzado con el combate al Islam y al judaísmo el siglo anterior, reverdeció ante la amenaza protestante en la Península y en focos no extintos de antiguos cultos indígenas en México. Sirvan de ejemplos en España y Nueva España dos reconocidos casos: el del 21 de mayo de 1559 en Valladolid, en que el Tribunal del Santo Oficio ejecutó en la hoguera y/o en garrote a reos acusados de pertenecer al grupo hereje luterano de esa provincia y, en México, el proceso inquisitorial de 1539 al cacique de Texcoco, don Carlos Chichimecatécotl acusado de hechicería porque tenía un códice de la cuenta de las fiestas o *Tonalámatl*, razón por la que fue llevado también a la hoguera.

<sup>131</sup> *Cfr.*, Cynthia L. Stone, *In place of gods...*, *op. cit.*, p. 85.

<sup>132</sup> Juan José Batalla Rosado, “Una aproximación a la iconografía tarasca a través de las ilustraciones de la *Relación de Michoacán*, *Relación de Michoacán*, Madrid, Patrimonio Nacional, El Colegio de Michoacán, Ayuntamiento de Morelia, Testimonio, 2001, pp. 153-154.

<sup>133</sup> Nuria Salazar, “El arte en tiempos...”, art., *cit.*, p. 301.

<sup>134</sup> Es útil revisar la descripción que hizo Dúrdica Ségota de la técnica pictórica prehispánica: “La imagen se dibujaba primero marcando un contorno -en general negro- y luego se procedía a pintar (...) con pinceles de pelo de conejo o de venado. Los colores eran de tierras, de origen vegetal y de minerales finamente molidos; también se usaba el hollín. Su mismo origen propiciaba que los colores no fueran muy luminosos. Pero aún los colores que se podían lograr con brillantez eran matizados

con mezclas de negro, evitando la saturación (aquí difiere de la apreciación de Salazar) y el efecto de contrastes violentos (...) la luminosidad excesiva del colorido y la estructura cromática basada en colores opuestos, aplicados uno al lado del otro sin mediación alguna, caracterizaron a los códices del período colonial (y a la artesanía actual)”. “El olvido de una memoria escrita...”, art., cit., p. 101.

<sup>135</sup> Nuria Salazar señaló otro ejemplo en su texto; se trata del que se encuentra en el claustro de Charo de Michoacán, que representa el tronco saliendo del pecho de san Agustín. “El arte en tiempos...”, art., cit., p. 301. Otra composición parecida de la genealogía agustiniana también es la que se encuentra en la portería del convento de Atlatlauhcan, Morelos. Cfr. José Guadalupe Victoria, *Pintura y sociedad en Nueva España. Siglo XVI*, México, UNAM, 1986, s/p.

<sup>136</sup> La realización de genealogías se encuentra ya a manera de árbol desde la alta Edad Media en los *Beatos*. Las complicadas ilustraciones de los árboles genealógicos del pueblo judío desde Adán hasta el nacimiento de Cristo solían encabezar las biblias mozárabes, de donde probablemente pasaron a los *Beatos*. “Mâle creyó que el inventor del tema gráfico del Árbol de Jesé había sido el abad de Suger, en la abadía de San Denis (1144), pero Kinsley Porter señaló ejemplos anteriores”. Santiago Sebastián, *Mensaje simbólico del arte medieval*, Madrid, Encuentro, 2009, p. 417. Porter se decantó por el origen oriental de este motivo en el siglo IX. Otra corriente apunta a un origen centroeuropeo y de Europa occidental; los ejemplos de los países mediterráneos tienen influencia flamenca o borgoñona. El modelo de Suger ha tenido muchas restauraciones pero en una copia fiel de la catedral de Chartres de 1150, Jesé aparece recostado, con una mano detrás de su cabeza; raíces que salen de su torso forman el árbol en cuyas ramas están los ancestros de Jesús. Cfr., María Jesús Sanz, “Algunas representaciones del árbol de Jessé, durante el siglo XVI, en Sevilla y su antiguo reino”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, revista virtual de la Fundación Universitaria Española, tomo II-4, 1989. La inclusión del árbol de la *Filosofía de amor* de Lull en esta tesis se debe a la influencia de su pensamiento en el de sus cofrades que fueron a América; los ecos de las convicciones del religioso seráfico son evidentes en la labor franciscana en Nueva España, sobre todo su ejemplo para superar las restricciones impuestas por el estamento religioso de su tiempo. Su interés, tolerancia y cercanía con el mundo musulmán acaso fueron piedra de toque para la actuación de muchos frailes con los indígenas americanos. Cfr. Rodolfo Fernández, “Ramón Lull y los rétores del mundo novohispano Valadés y Alcalá”, *Transformaciones socioculturales en México en el contexto de la conquista y colonización. Nueva perspectiva de investigación*, Rodolfo Fernández, Diana Carrano, editores, México, INAH, Universidad de Guadalajara, Universität zu Köln, Patrimonio y Paisajes del Agave y del Tequila, 2009, pp. 107-127.

<sup>137</sup> Juan José Batalla Rosado, “Una aproximación a la iconografía tarasca...”, art., cit., p. 157.

<sup>138</sup> Nuria Salazar, “El arte en tiempos...”, art., cit., p. 308.

<sup>139</sup> *Ibidem.*, pp. 312-313.

<sup>140</sup> El escudo de armas de Tzintzuntzan lo reprodujo fray Pablo de Beaumont, intelectual franciscano del siglo XVIII, en su obra *Crónica de Michoacán (ca. 1778-1780)*. Pablo de Beaumont, *Crónica de Michoacán*, México, Archivo General de la Nación, vol. 3, 1932, p. 2.

<sup>141</sup> Juan José Batalla Rosado, “Una aproximación a la iconografía tarasca...” art., cit., pp. 145-167. Véase la nota 75 de este trabajo.

<sup>142</sup> *Ibidem.*, pp. 146-147.

<sup>143</sup> Alfonso Mendiola, *Retórica, comunicación y realidad...*, op., cit., p. 271.

<sup>144</sup> Voz náhuatl; designa en este caso las calabazas rituales que los sacerdotes portaban en la espalda.

<sup>145</sup> Cfr., Leoncio Cabrero, ed., “Introducción”, *Relación de Michoacán*, op., cit., p. 16.

<sup>146</sup> Juan José Batalla Rosado, “Una aproximación a la iconografía tarasca...” art., cit., p. 154.

<sup>147</sup> *Ibidem.*, pp. 154-155.

<sup>148</sup> Cynthia L. Stone, “Writing in pictures. The caracha (scribes-painters)”, *In place of gods and kings...*; op., cit., pp. 74-110.

---

<sup>149</sup> Declaró que su trabajo se inspiró en el de Rolena Adorno quien analizó los dibujos del manuscrito peruano *Nueva crónica y buen gobierno* de Felipe Guamán Poma de Ayala dirigido al rey de España Felipe III en 1615/1616.

<sup>150</sup> *Ibidem.*, p. 78.

<sup>151</sup> Stone emplea el vocablo *caracha* como la forma plural de *carari*, pintor en lengua purépecha; otros estudiosos emplean *caráriecha*, es el caso de Hans Roskamp; véase la nota 75 de este trabajo.

<sup>152</sup> Cynthia L. Stone, *In place of gods...*, *op.*, *cit.*, p.74.

<sup>153</sup> *Ibidem.*, p. 109.

<sup>154</sup> La historiadora habló aquí de dos sacerdotes; la ilustración presenta sólo uno, el *petámuti* o sacerdote; el otro personaje es el *cazonci* o rey. El atributo que porta es el mismo que lleva el personaje en la base del árbol genealógico; figura 30.

<sup>155</sup> *Apud.*, Cynthia L. Stone, *In place of gods and kings...*, *op.*, *cit.*, p. 85.

<sup>156</sup> *Ibidem.*, p. 108.

<sup>157</sup> Este ensayo apareció publicado en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 2003, vol. XXV, núm., 82, pp. 5-45. Forma parte de su posterior tesis doctoral: *Images of the beginning: the painted story of the conquest of México in book XII of the florentine Codex*, Yale University, 2004.

<sup>158</sup> Alva Ixtliuóchitl (Teotihuacán, ca. 1578-1650), historiador de origen mexicano, hizo converger imágenes bíblicas y mitología náhuatl; la díada más significativa fue quizá la de Cristo-Quetzalcóatl. Era descendiente de Nezahualcóyotl (1402-1472) señor (*tlatoani*) de Texcoco en el México precolombino, quien comenzó a desarrollar la idea de un solo dios (*Tloquenahuaque*) en la profusión politeísta mexicana. Esta pudo haber sido la razón de que su descendiente historiador hubiera hecho coincidir ambas teologías. Alva Ixtliuóchitl interpretó a Nezahualcóyotl como el redentor de los mexicanos precoloniales para integrarlos a la postre al cristianismo ecuménico cumpliéndose así la maldición de Jeremías (cap. 5-15) tanto como la profecía de Daniel del reino de Dios (cap. 9).

<sup>159</sup> Nezahualcóyotl (1402-1472) monarca (*tlatoani*) de Texcoco en el México prehispánico. Reputado como sabio y valeroso se distinguió además como poeta.

<sup>160</sup> Quetzalcóatl. Dios principal del panteón prehispánico mesoamericano.

<sup>161</sup> Bernardino de Sahagún, *Códice Florentino*, *op.*, *cit.*, I, I, f. 2 r.

<sup>162</sup> *Cfr.*, Diana Magaloni, “imágenes de la conquista de México...” art., *cit.*, p. 13.

<sup>163</sup> Diana Magaloni, “Repintando la historia”, *Miradas sin rendición. Imaginario y presencia del universo indígena*, México, DGE Equilibrista, México, 2010, pp. 72-73.

<sup>164</sup> Diana Magaloni, “Imágenes de la conquista de México...” art., *cit.*, pp. 9-10.

<sup>165</sup> La investigadora apoyó esta observación en el trabajo de Gordon Brotherston *The book of the fourth world: reading the native Americas through their literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, p. 50.

<sup>166</sup> Este acontecimiento supuso la masacre perpetrada por soldados españoles bajo las órdenes de Pedro de Alvarado a los mexicanos congregados en el Templo Mayor con motivo de una de las festividades torales en su cultura, la del mes de *Tóxcatl*. Se celebraba en mayo durante el tránsito cenital del sol que marcaba entonces el cambio de estación y pronosticaba el inicio de las lluvias. Los indígenas llamaban *Tonatiuh* -el sol- a Pedro de Alvarado por su aspecto físico: rubio y alto, rasgos que al principio se consideraron propios de los dioses según el preuncio del regreso de Quetzalcóatl: brutal contradicción: los propios dioses aniquilaban a sus criaturas.

<sup>167</sup> *Cfr.*, Diana Magaloni, “Imágenes de la conquista de México...” art., *cit.*, p. 22.

<sup>168</sup> *Tlatoque* es la forma plural de *tlatoani*; su traducción al castellano es orador y designaba al señor, al dirigente de cada ciudad principal con poder militar, civil y religioso.

<sup>169</sup> Parece que la autora tradujo el texto náhuatl personalmente ya que aún habiendo citado la edición de Anderson y Dibble traducida del náhuatl al inglés, en ésta no se menciona que hubiesen tirado los cuerpos a la orilla del agua. Utilizó las ilustraciones que analizó como un texto en imágenes alternativo a la crónica escrita en náhuatl; ya se comentó que este texto tiene información que no fue

---

traducida en su totalidad, hecho que llevó a colocar las ilustraciones en la columna que corresponde a la narración en castellano porque disponía de más espacio.

<sup>170</sup> Diana Magaloni, “Imágenes de la conquista de México...”, art., cit., pp. 35-36.

<sup>171</sup> *Ibidem.*, pp. 36-37.

<sup>172</sup> Pablo Escalante Gonzalbo, coord., *El arte cristiano-indígena del siglo XVI novohispano y sus modelos europeos*, Cuernavaca, CIDHEM, 2008, pp. 9-27.

<sup>173</sup> La nota 1 de esta tesis precisa los vínculos que he tenido con dicha materia.

<sup>174</sup> Desde 1920 se tenía por obra de Guillaume de Conches pero estudios posteriores la han excluido de su canon.

<sup>175</sup> Cfr. María del Carmen Alberú, et., al., *La ciencia de las imágenes*, México, Universidad Iberoamericana, 1995, p. 15.

<sup>176</sup> E.H. Gombrich, *Gombrich on the Renaissance. Symbolic images*, volume 2, London, Phaidon, 1993, p.139-143.

<sup>177</sup> *Códice Florentino, op., cit.*, l. XII, f. 8 r y v.

<sup>178</sup> Pablo Escalante, *El arte cristiano-indígena..., op., cit.*, p. 13.

<sup>179</sup> Cfr. Émile Mâle, *El arte religioso. Del siglo XII al siglo XVIII*, México, FCE, 1952.

<sup>180</sup> Nancy Joe Dyer, “Fuentes escritas en la Historia de Toribio de Benavente (Motolinía)”, AIH, Actas, X, 1989, pp. 415-423. En la página 421 de este ensayo, la autora recordó que Zumárraga llevó consigo a México, en 1528, una biblioteca de más de doscientos volúmenes y declaró que le gustaría regalar su biblioteca particular al colegio de Santa Cruz de Tlatelolco.

<sup>181</sup> Serge Gruzinski, *El pensamiento mestizo*, Barcelona, Paidós, 2000, p. 83.

<sup>182</sup> *Ibidem.*, p. 104.

<sup>183</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>184</sup> Para otros autores la convención indígena, sin embargo, se asemeja a la europea: “Parece que la mayor parte de los mapas medievales se basa, directa o indirectamente, en el célebre *mappa mundi* que Agripa, amigo y yerno de Augusto, había dibujado y que fue pintado en un muro del pórtico de Vipsania en Roma. Pero mostrara o no mostrara este mapa todas las *características principales que conocemos de la cartografía medieval -a saber, la orientación oriental* (cursivas mías), símbolos pintados para las ciudades, puertos, desiertos, etc., (...)” Rudolf Wittkower, *La alegoría y la migración de los símbolos*, Madrid, Siruela, 2006, p.83. (figura 57) Véase también el mapa del mundo del Beato Saint-Sever; c. 1050. (figura 58)

<sup>185</sup> Cfr., Joaquín Galarza, *op.,cit.*, p. 96 En México, nordeado, es una forma jocosa de hacer alusión a estar confundido, perdido.

<sup>186</sup> Ernst Gombrich y Didier Eribon, *Lo que nos cuentan las imágenes*, Madrid, Debate, 1992.

<sup>187</sup> *Ibidem.*, p. 16. En otra ocasión declaró: “It was from Dr. Gottfried Spiegler, a medical physicist, that I learned to see the interpretation of all images as a philosophical problem”. Richard Woodfield, *Ernst Gombrich and the problem of being a Viennese art historian in London*. Background material for a lecture that was given in Melbourne, August 13<sup>th</sup>, 2010. Modified 7.03.2011.

<sup>188</sup> Meyer Schapiro, *Words and pictures. On the literal and the symbolic in the illustration of a text*, The Hague/Paris, Mouton, 1973, p. 9.

<sup>189</sup> Es útil mencionar la observación del profesor Batalla en relación a que el manuscrito de la Biblioteca de El Escorial, que tiene cuarenta y cuatro estampas, “no sea el original sino una copia de una versión castellana más antigua que tenía más ilustraciones. Apuntó que varios autores señalan que la obra auténtica se entregó en lengua tarasca y lo que hoy se conoce es una traducción resumida al castellano con lo cual las imágenes también serían menos. Derivado del análisis de las copias de un original denominado *Códice Tudela*, el grupo de trabajo de este investigador determinó que en las sucesivas traslaciones que se realizaron cada artista fue degenerando las imágenes por incompreensión de las mismas, incluso se llegó a sintetizar hasta tres ilustraciones recogidas en folios distintos en uno solo”. Juan José Batalla, art., cit., p. 152. Lo relevante de este comentario consiste en la posibilidad de que esta serie de traslaciones y contracciones iconográficas no hayan sido hechas por indígenas,



---

sobre todo si se alega incomprensión de las imágenes; de haber sido tarascos habrían sabido de qué se trataba, de lo contrario se trataría de indígenas totalmente culturizados. El manuscrito escurialense pues, puede ser una copia como otras que existen en la Colección Aubin de la Biblioteca Nacional de Francia, en la Colección Peter Force de la Biblioteca del Congreso en Washington y en la Colección Obadiah Rich de la Biblioteca Pública de Nueva York. La observación es de Charles C. Kolb en su reseña al libro de Bernardino Verastique, *Michoacan and Eden: Vasco de Quiroga and the Evangelization of Western Mexico*, Austin, University of Texas Press, 2000, en: H-Net Reviews in the Humanities & Social Sciences, June, 2000, p.6.

<sup>190</sup> Juan José Batalla Rosado, art., cit., pp. 151-152.

<sup>191</sup> Bernardino de Sahagún, *Códice...*, op., cit., f. 1 v.

<sup>192</sup> Cfr., José Rabasa, *Inventing America. Spanish historiography and...*, op., cit., p. 112.

<sup>193</sup> Hans Roskamp, “El carari indígena y las láminas de la *Relación de Michoacán...*”, art., cit., p. 259.

<sup>194</sup> Bernardino de Sahagún, *Códice Florentino*, op., cit., l. X, f. 18 v.

<sup>195</sup> *Ibidem*, f. 15 r.

<sup>196</sup> Cfr., Diana Magaloni, “Imágenes de la conquista de México...”, art., cit.

<sup>197</sup> Véase los comentarios en las páginas 57-58 de este ensayo.

<sup>198</sup> Cfr., Cynthia L. Stone, *In place of gods and kings...*, op., cit., pp. 74-110.

<sup>199</sup> Peter Burke, *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2001, p. 186.

<sup>200</sup> Bernardino de Sahagún, *Códice...*, op., cit., l. XII, título.

<sup>201</sup> *Apud.*, Eduardo Subirats, *El continente vacío*, op., cit., p. 69. Explica el investigador que “la bula de Alejandro VI definió explícitamente la empresa colonizadora como cruzada, y llamó a los reyes a que la asumieran bajo el mismo espíritu que la última fase de la Reconquista”, p. 260, nota 5. El filósofo recordó la interpretación pionera de Maravall respecto a la conquista española de América como “empresa de descubrimientos”, valoración que esconde el “significado polémico de la conquista como cruzada de conversión”. p. 216. En este sentido hay otros estudiosos que comparten los mismos razonamientos: “Esta expedición, al igual que muchas de la época, era una empresa privada, cuyo modelo, como casi todo en la formación del imperio español, derivaba de prácticas medievales”. Hugh Thomas, *La conquista de...*, op., cit., p. 219. Recuérdese asimismo que en 1513 se celebró un debate en el convento dominico de san Pablo, en Valladolid, en el que se aprobaron disposiciones complementarias a los Decretos de Burgos. El geógrafo Martín Fernández de Enciso, expresó la tesis de que el Papa había otorgado Las Indias a España como Cananea había sido cedida a los judíos por Dios. El rey Fernando encargó la redacción de una proclama que debía ser leída en voz alta cada vez que hubiese una nueva conquista para legalizar la posesión, igual que se hacía en la Edad Media. En este nuevo documento se leía la donación de dichas tierras a los monarcas que había hecho el papa Rodrigo de Borja (Alejandro VI) y se pedía a los indios que aceptasen la autoridad de la corona española. Enciso describió una ocasión en que se leyó dicho documento a dos jefes del pueblo cenú (actual Colombia), quienes aceptaron que podría haber un solo Dios que dominase en la tierra y en el cielo, pero “dirieron que el Papa deviera estar borracho (...)” al regalar a los Reyes Católicos tanto territorio que pertenecía a otros. Cfr., Hugh Thomas, *La conquista de...*, op., cit., p. 120.

<sup>202</sup> Cfr., Diana Magaloni, “Imágenes de la conquista de México...”, art., cit., pp. 30-31. La investigadora señaló que la representación de la llegada de los españoles retoma los símbolos políticos de fundación de centros de poder en la iconografía mesoamericana, razón que explicaría la presencia de árbol cósmico y la montaña del origen en esta estampa.

<sup>203</sup> Nombre que se dio al conjunto de textos de los pocos conservados que narran la imagen que se hicieron los hombres de Tlatelolco, Tenochtitlán, Texcoco, Chalco y Tlaxcala acerca de su lucha durante la conquista española y el fin del orden que tenía su mundo. Cfr. Miguel León-Portilla, *Visión de los vencidos...*, op., cit.

---

<sup>204</sup> Ilaria Palmieri, “La fauna del libro...”, art., cit., p. 212.

<sup>205</sup> *Códice Florentino*, op., cit., l. XII, f. 39 v.

<sup>206</sup> *Loc.*, cit.

<sup>207</sup> La caída de los ídolos cuando la Sagrada Familia entró en Egipto se narra en el evangelio apócrifo del Pseudo Mateo y está relacionada con la natividad e infancia de Jesús y su preeminencia como hijo del único Dios verdadero.

<sup>208</sup> Magaloni ilustró con este dibujo entre otros, un análisis preclaro en el que identificó a Moctezuma con Jesús; dio así otro ejemplo del antiguo señalamiento que comenzara con Alva Ixtlixóchtli en el que se hacían converger imágenes bíblicas con mitología náhuatl. El pasado reinterpretado a la luz de la nueva historia cristiana no se perdía y acaso su destrucción tendría significado.

<sup>209</sup> Bernardino de Sahagún, *Historia general...*, op., cit., Juan Carlos Temprano, ed., p. LXIX.

<sup>210</sup> Cfr., S.L. Cline, “Revisionist conquest history: Sahagún’s revised book XII”, *The work of Bernardino de Sahagún Pioneer ethnographer of Sixteenth-Century Aztec México*, Jorge Klor de Alva, H.B. Nicholson, Eloise Quiñones Keber, eds., Albany, NY, Institute for Mesoamerican Studies, The University at Albany, State University of New York, 1988, pp. 93-106. De las figuras involucradas en el formidable episodio de la conquista, la de Moctezuma sigue ejerciendo fascinación porque conserva intacto un halo de misterio que principió paradójicamente al final de su vida debido a las oscuras circunstancias de su muerte el 27 de junio de 1520. Exceptuando la remota aparición de algún registro trasapelado que pudiera precisarla se seguirá con la contradicción mencionada en el texto de esta tesis. En la ingente cantidad de información sobre el infortunado emperador aparecida en libros, estudios, crónicas y otros documentos, hay incluso novelas históricas. La de Carmen Boullosa es especialmente sensible. Se dio a la tarea poética literaria de contar la muerte del emperador que paradójicamente habría comprendido la sin razón de la brutal dominación extranjera. En un fragmento de su narración hace reflexionar al emperador lo siguiente: “mis macehuales no tienen por qué pensar que yo fui un cobarde o un traidor, voy a regresar para decirles que no morí como se dice, que si leen con detenimiento las fuentes se verá que fui asesinado por los conquistadores”. Carmen Boullosa, “La destrucción de la escritura” *Inti. Revista de literatura hispánica*, México, fin de siglo, n. 42, otoño 1995, p. 218.

<sup>211</sup> Bernardino de Sahagún, *Historia general...*, op., cit., p. 811.

<sup>212</sup> Como lo repitió por ejemplo el cronista de Felipe IV que recogió los relatos de López de Gómara, Bernal Díaz y otros: “Fue general entre los españoles el sentimiento de su muerte, porque todos le amaban con igual afecto; unos por sus dádivas, y otros por su gratitud y benevolencia. Pero Hernán Cortés, que le debía más que todos y hacía mayor pérdida, sintió esta desgracia tan vivamente, que llegó a tocar (sic) su dolor en congoja y desconsuelo; y aunque procuraba componer el semblante para no desalentar a los suyos, no bastaron sus esfuerzos para que dejase de manifestar el secreto de su corazón con algunas lágrimas que se vinieron a sus ojos, tarde, o mal detenidas (...) Antonio de Solís, *Historia de la conquista de México*, Augustin Louis Josse, editor, Londres, R. Juigné, 1809, tomo III, libro IV, cap. XV, p.13.

<sup>213</sup> En el *Códice Florentino* se narra que la arenga de Moctezuma por boca de Itzquauhtzin fue contestada violentamente por los suyos en alusión a su cobardía quienes le gritaron “¡Qué dice el puto de Motecuhzoma y tu vellaco con el, no cesaremos de la guerra (...)!” *Códice Florentino*, l. XII, f. 35 r.

<sup>214</sup> Voz náhuatl para ‘gran gobernante’, ‘gran orador’.

<sup>215</sup> Juan José Batalla Rosado. “Prisión y muerte de Moctezuma según el relato de los códices mesoamericanos”, *Revista Española de Antropología Americana*, no. 26, 1996, pp. 101-120, Madrid, Universidad Complutense.

<sup>216</sup> A esta opinión se suma también Xavier Noguez: “El importante segmento de información histórica todavía no ha sido estudiado con detenimiento, debido a las dificultades de lectura de las glosas en lengua náhuatl. A la pictografía parece faltarle una sección en la parte superior (...)” *Arqueología Mexicana*, Vol. XVI, no. 95, enero-febrero, 2009, p. 84.

---

<sup>217</sup> Algunos autores piensan que la falta de color se debió a las trágicas circunstancias que vivía el valle de México a causa de la peste de 1576, *cocoxtli* o *cocolixtle* que incluía tifus y viruela, lo que impidió a los *tlacuilos* recoger las plantas para elaborar los pigmentos necesarios. *Cfr.*, Diana Magaloni, “Colors between two worlds”, Conferencia Internacional sobre el *Códice Florentino*, Kunsthistorisches Institut in Florenz, Villa I Tatti The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Florence, Italy, June, 2008.

<sup>218</sup> *Cfr.*, André Chastel, *El gesto en el arte*, Madrid, Siruela, 2004.

<sup>219</sup> Ocurrió lo mismo en la *Relación de Michoacán* y esto a pesar del excelente trabajo ya comentado de la historiadora Cynthia L. Stone en el que dio voz a los caráiecha en los dibujos de dicho manuscrito.

<sup>220</sup> *Cfr.*, José Luis Martínez, *El “Códice Florentino” y la “Historia General”...*, *op.*, *cit.*

<sup>221</sup> *Cfr.*, Luis Weckmann, *La herencia medieval...*, *op.*, *cit.*

<sup>222</sup> Escalante Gonzalbo, “Humanismo y arte cristiano-indígena. La cultura emblemática entre colegiales, artistas y otros miembros de las élites nahuas en el siglo XVI”, *El arte cristiano-indígena del siglo XVI novohispano y sus modelos europeos*, México, CIDHEM, 2008, p. 9-27.

<sup>223</sup> Guy Rozat Dupeyron, “La construcción de la alteridad Americana...”, *art.*, *cit.*, pp. 132-133.

<sup>224</sup> *Cfr.* Rodolfo Fernández, “Ramón Llull y los rétores del mundo novohispano...”, *art.*, *cit.*

---

---

## Bibliografía

- Alcalá, Jerónimo de, *Relación de las ceremonias y ritos y población y gobierno de los indios de la provincia de Michoacán*, ms. Ç-IV-5, Patrimonio Nacional, H. Ayuntamiento de Morelia, Testimonio Compañía Editorial, 2001.  
*Relación de Michoacán*, Moisés Franco Mendoza, editor, Zamora, El Colegio de Michoacán, Gobierno de Estado de Michoacán, 2000.  
*Relación de Michoacán*, José Tudela de la Orden, editor, Madrid, Aguilar, 1956.  
*Relación de Michoacán*, Leoncio Cabrero Fernández, editor, Madrid, Historia 16, 1989.
- Aguilera, Carmen, *Códices del México antiguo*, México, INAH, SEP, 1979.
- Alberro, Solange, Serge Gruzinski, *Seminario de historia de las mentalidades y religión en el México colonial*, México, INAH, Departamento de Investigaciones Históricas, cuaderno de trabajo número, 24, 1979.
- Alberú, María del Carmen, Jaime Cuadriello, Salvador Rueda, Eloísa Uribe, *La ciencia de las imágenes*, México, Universidad Iberoamericana, Departamento de Arte, 1995.
- Arqueología Mexicana*, “Códices coloniales”, vol., VII, núm. 38, julio-agosto 1999.
- Báez Rubí, Linda, *Mnemosine novohispánica, Retórica e imágenes en el siglo XVI*, México, UNAM, IIE, 2005.  
“La visualidad retórica entre dos mundos”, *Transformaciones socioculturales en México en el contexto de la conquista y colonización. Nueva perspectiva de investigación*. México, INAH, Universidad de Guadalajara, Universität zu Köln, 2009, pp. 81-106.
- Ballesteros-Gaibrois, Manuel, *Seminario de estudios americanistas. Códices matritenses de la Historia general de las cosas de la Nueva España de fray Bernardino de Sahagún*, Madrid, Porrúa-Turanzas, 1964.
- Barceló, Miquel, “Loquella barbarica (III). Bartolomé de las Casas, Muhammad els homes- llop, *Faventia* 25/1, Bellaterra, UAB, 2003, pp. 69-81.
- Bartholomaeus Anglicus, *Libro de proprietatibus rerum por Bartolomeo de Glanville en romance*, Toledo, Gaspar de Ávila, 1529.
- Baschet, Jérôme, *La civilización feudal, Europa del año mil a la colonización de América*, México, FCE, 2009.  
Jean Claude Schmitt, *L’Image: fonctions et usages des images dans l’Occident medieval*, Paris, Léopard d’Or, cahier 5, 1996.

- 
- Bataillon, Marcel, *Erasmus y España: estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, México, FCE, 1995.
- Batalla Rosado, Juan José, “Prisión y muerte de Motecuhzoma, según el relato de los códices mesoamericanos”, *Revista Española de Antropología Americana*, 26, 101-120, Madrid, UCM, 1996.
- “Una aproximación a la iconografía tarasca a través de las ilustraciones de la *Relación de Michoacán*”, *Relación de Michoacán*, Madrid, Patrimonio Nacional, Ayuntamiento de Morelia, Testimonio Compañía Editorial, 2001, pp. 145-167.
- Baudot, Georges, “Los precursores franciscanos de Sahagún del siglo XIII al siglo XVI en Asia y América”, *Estudios de Cultura Náhuatl*, vol. 32, 2001, pp. 159-173.
- Utopía e historia en México. Los primeros cronistas de la civilización mexicana (1520-1569)*, Madrid, Espasa Calpe, 1983.
- Burke, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2002.
- Carruthers, Mary, *The book of memory. A study of memory in Medieval culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.
- The craft of thought. Meditation, rhetoric and the making of images, 400-1200*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- Camille, Michael, *El ídolo gótico. Ideología y creación de imágenes en el arte medieval*, Madrid, Akal, 2000 .
- The margins of Medieval art*, London, Reaktion Books, 1992.
- Casas, fray Bartolomé de las, *Obra indigenista*, edición de José Alcina Franch, Madrid, Alianza, 1985.
- Historia de las Indias*, 3 vols., edición de Agustín Millares Carlo, estudio preliminar de Lewis Hanke, México, FCE, 1951.
- Brevisima relación de la destrucción de las Indias*, Madrid, Castalia, 1999.
- Cervantes de Salazar, Francisco, *México en 1554*, México, UNAM, 1964.
- Chastel, André, *El gesto en el arte*, Madrid, Siruela, 2004.
- Cline, S.L., “Revisionist conquest history: Sahagun’s revised book XII”, *The work of Bernardino de Sahagun. Pioneer ethnographer of sixteenth-century aztec Mexico*, Jorge Klor de Alva, H.B. Nicholson, Eloise Quiñones Keber, editors, Institute for Mesoamerican Studies, The University at Albany, State University of New York, University of Texas Press, 1988, pp. 93-106.

---

Cortés, Hernán, *Cartas de Relación*, México, Porrúa, 1970.

Domínguez Bordona, Jesús, *La miniatura*, Barcelona, Argos, 1950.

*Manuscritos de América*, Madrid, Talleres Blass, 1935.

Drège, Jean-Pierre, *Marco Polo y la ruta de la seda*, Barcelona, Ediciones B, 2000.

Dyer, Nancy Joe, “Fuentes escritas en la Historia de Toribio de Benavente (Motolinía)”,  
AIH, Actas, X, 1989, pp. 415-423

Escalante Gonzalbo, Pablo, coordinador, *El arte cristiano-indígena del siglo XVI novohispano y sus modelos europeos*, México, CIDHEM, 2008.

“The painters of Sahagún’s manuscripts: mediators between two worlds”, *Sahagún at 500: Essays on the quincentenary of the birth of fr. Bernardino de Sahagún*, John Frederick Schwaller, editor, Berkeley California, Academy of American Franciscan History, 2003, pp. 167-191.

*España Medieval y el legado de Occidente*, México, INAH, CONACULTA, 2006.

Estrada de Gerlero, Elena Isabel, “La plumaria, expresión artística por excelencia”, *México en el mundo de las colecciones de arte, Nueva España*, vol. 1, México, Gobierno de la República, 1994, pp. 72-117.

Farago, Claire J., ed., *Reframing the Renaissance: visual culture in Europe and Latin America. 1450-1650*. New Haven, London, Yale University Press, 1995.

Favrot Peterson, Jeanette, “The *Florentine Codex* imagery and the colonial *tlacuilo*”, Jorge Klor de Alva, H.B. Nicholson, Eloise Quiñones Keber, editors, Institute for Mesoamerican Studies, The University at Albany, State University of New York, University of Texas Press, 1988, pp. 273-293.

Fernández, Rodolfo, “Ramón Llull y los rétores del mundo novohispano Valadés y Alcalá”, *Transformaciones socioculturales en México en el contexto de la conquista y colonización. Nueva perspectiva de investigación*, Rodolfo Fernández, Diana Carrano, editores, México, INAH, Universidad de Guadalajara, Universität zu Köln, Patrimonio y Paisajes del Agave y del Tequila, 2009, pp. 107-127.

Galarza, Joaquín, *Amatl, amoxtli. El papel, el libro. Los códices mesoamericanos: guía para la introducción al estudio del material indígena*, México, TAVA, 1990.

García Icazbalceta, Joaquín, *Bibliografía mexicana del siglo XVI*, Agustín Millares Carlo, editor, México, FCE, 1981.



- 
- Gombrich, E. H. *Gombrich on the Renaissance. Symbolic images*, volumen 2, London, Phaidon, 1993.
- Didier Eribon, *Lo que nos cuentan las imágenes*, Madrid, Debate, 1992.
- Gómez Martínez, Javier, *Fortalezas mendicantes*, México, Universidad Iberoamericana, Departamento de Arte, 1997.
- Grabar, André, *Los orígenes de la estética medieval*, Madrid, Siruela, 2007.
- Gravelot, H., Ch. N. Cochin, *Iconología por figuras*, María del Carmen Alberú Gómez, traducción, prólogo e índices, México, Universidad Iberoamericana, Departamento de Arte, 1994.
- Gruzinski, Serge, *L'Amérique de la Conquête peinte par les indiens du Mexique*, Paris, UNESCO, Flammarion, 1991.
- La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI a XVIII*, México, FCE, 1991.
- El pensamiento mestizo*, Barcelona, Paidós, 2000.
- Guilbaut, Serge, Carol Knicely, “La cruzada de los medievalistas: Meyer Schapiro y Pierre Francastel”, *Sobre la desaparición de ciertas obras de arte*, México, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, Curare, Espacio Crítico para las Artes, 1995, pp. 147-233.
- Gutiérrez Solana, Nelly, *Códices de México. Historia e interpretación de los grandes libros pintados prehispánicos*, México, Panorama, 1999.
- Hartog, François. *Le miroir d' Hérodote. Essai sur la représentation de l'autre*, Paris, Gallimard, 2001.
- Kubler, George, “On the Colonial extinction of the motifs of pre-columbian art”, *Studies in Ancient America and European art*, New Haven, Connecticut and London, Yale University Press, 1985.
- Lagos, Cora, *Confrontando imaginarios: Oralidad, pintura y escritura en el México colonial*, Madrid, Pliegos, 2002.
- Le Clézio, J.M.G., *La conquista divina de Michoacán*, México, FCE, 2008.
- León Portilla, Miguel, editor, *Visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la conquista*, México, UNAM, 2007.
- Los franciscanos vistos por el hombre náhuatl*, México, UNAM, 1985.
- Lyell, James P. R., *La ilustración del libro antiguo en España*, Madrid, Ollero y Ramos, 1997.

---

Magaloni Kerpel, Diana, "Imágenes de la conquista de México en los códices del siglo XVI. Una lectura de su contenido simbólico", México, UNAM, IIE, vol. XXV, núm. 82, 2003, pp. 5-45.

Mâle, Émile, *El arte religioso. Del siglo XII al siglo XVIII*, México, FCE, 1952.

Manrique Castañeda, Leonardo, "Los códices históricos coloniales. Eslabones entre dos mundos", *Arqueología Mexicana*, Códices Coloniales, vol., VII, núm. 38, julio-agosto 1999. México, INAH, 1988, pp. 24-31.

Martínez, José Luis, *El "Códice florentino" y la "Historia general de Sahagún"*, México, archivo General de la Nación, 1989.

Medina, José Toribio, *Historia de la imprenta en los antiguos dominios españoles de América y Oceanía*, Santiago de Chile, Fondo Histórico y Bibliográfico José Toribio Medina, 1958.

Melero Moneo, María Luisa, editora, *Imágenes y promotores en el arte medieval: miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Bellaterra, Universidad Autónoma de Barcelona, 2001.

Mendiola Mejía, Alfonso, *Bernal Díaz del Castillo: verdad romanesca y verdad historiográfica*, México, UIA, 1995.  
*Retórica, comunicación y realidad: la construcción retórica de las batallas en las crónicas de la conquista*, México, UIA, 2003.

Montemayor, Carlos, "Ante los 'indios'...: ¿juicio o prejuicio?". El mundo indígena desde la perspectiva actual, *Destiempos.com*, México, D.F., enero-febrero 2009, año 3, no.18, pp. 26-41.

Moreno Villa, José, *Lo mexicano en las artes plásticas*, México, El Colegio de México, 1948.

Noguez, Xavier, "Códice Moctezuma", *Arqueología Mexicana*, México, enero-febrero 2009, vol. XVI, núm. 95, Documentos, pp. 84-85.

O'Gorman, Edmundo, *La invención de América*, México, FCE, 1995.

Olschki, Leonardo, *Marco Polo's Asia. An introduction to his "description of the World" called "il milione"*, Berkeley and Los Angeles, The University of California Press, 1960.

Pächt, Otto, *La miniatura medieval*, Madrid, Alianza, 1987.

- 
- Palmieri Capesciotti, Ilaria, “La fauna del Libro XI del Códice Florentino de Fray Bernardino de Sahagún. Dos sistemas taxonómicos frente a frente”, *Estudios de Cultura Náhuatl*, vol. 32, 2001, pp. 189-221.
- Panofsky, Erwin, *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza, 1993.  
*Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*. Madrid, Alianza, 1975.
- Pérez, Joseph, *Historia de una tragedia. La expulsión de los judíos de España*, Barcelona, Crítica, 1993.
- Pierce Donna, Rogelio Ruiz Gomar, Clara Bargellini, editors, *Painting a New World: mexican art and life. 1521-1821*, Texas, University of Texas Press, 2004.
- Pino-Díaz, Fermín del, Pascal Riviale, Juan J.R. Villarías-Robles, (eds.), *Entre textos e imágenes. Representaciones antropológicas de la América indígena*, Madrid, CSIC, 2009.
- “Proceso inquisitorial del cacique de Tetzoco”, Publicaciones de la comisión reorganizadora del Archivo General y Público de la Nación, I, México, 1910, *Procesos de indios idólatras y hechiceros*, Publicaciones del Archivo General de la Nación, 3, México, 1912.
- Quiñones Keber, Eloise, “Reading images: the making and meaning of the sahguntine illustrations”, *The work of Bernardino de Sahagun. Pioneer ethnographer of sixteenth-century aztec Mexico*, Jorge Klor de Alva, H.B. Nicholson, Eloise Quiñones Keber, editors, Institute for Mesoamerican Studies, The University at Albany, State University of New York, University of Texas Press, 1988, pp. 199-210.
- Rabasa, José, *Inventing America. Spanish historiography and the formation of eurocentrism*, Norman and London, University of Oklahoma Press, 1993.
- Reyes-Valerio, Constantino, *Arte indocristiano: escultura del siglo XVI en México*, México, SEP, INAH, 1978.
- Ricard, Robert, *La conquista espiritual de México*, México, FCE, 1986.
- Robertson, Donald, *Mexican manuscript painting of the early colonial period*, Norman, University of Oklahoma Press, 1994 (1959).  
“The Sixteenth-Century Mexican encyclopaedia of fray Bernardino de Sahagún”, *Cahiers d’Histoire Mondiale*, Neuchâtel, 1966, vol. IX, núm. 3, pp. 617-627.

---

Rodríguez Prampolini, Ida, “El arte indígena y los cronistas de la Nueva España”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, 1949, vol. V, núm. 17, pp. 5-16.

Ronaldson, James Patrick, *Early book illustration in Spain*, London, 1926.

Roskamp, Hans, “Pablo Beaumont and the Codex of Tzintzuntzan; a pictorial document from Michoacan, West Mexico”, Maarten Jansen, Luis Reyes, Raymond Buve, publishers, *Cuadernos de Historia Latinoamericana*, Códices, Caciques y Comunidades, número 5, Ridderkerk, Asociación de Historiadores Latinoamericanistas Europeos, 1997, pp. 193-245.

Rozat, Guy, *Indios imaginarios e indios reales en los relatos de la Conquista de México*, México, TAVA, 1992.

“La construcción de la alteridad americana por el mito cristiano occidental. Indios imaginarios e indios reales en el relato de Sahagún”, *Transformaciones socioculturales en México en el contexto de la conquista y colonización. Nueva perspectiva de investigación*. Rodolfo Fernández, Diana Carrano, editores, México, INAH, Universidad de Guadalajara, Universität zu Köln, 2009, pp. 129-140.

Ruiz-Domènec, José Enrique, *España, una nueva historia*, Barcelona, RBA, 2009.

*El Mediterráneo, historia y cultura*, Barcelona, Península/Atalaya, 2004.

Russo, Alessandra, “El encuentro de dos mundos artísticos en el arte plumario mexicano del siglo XVI”, *Prohistoria*, año II, número 2, 1998, pp. 63-91.

“El renacimiento vegetal. Árboles de Jessé entre el viejo mundo y el nuevo”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, 1998, vol. XX, núm. 73, pp. 5-39.

Sahagún, fray Bernardino de, *Códice Florentino*, ed., facs., México, Secretaría de Gobernación/Archivo General de la Nación, 1979.

*Historia general de las cosas de Nueva España*, Wigberto Jiménez Moreno, editor, México, Editorial Pedro Robredo, 1938.

*Historia general de las cosas de Nueva España*, Alfredo López Austin, Josefina García Quintana, introducción, paleografía, glosario y notas, Madrid, Alianza, 1988.

*Historia general de las cosas de Nueva España*, Juan Carlos Temprano, editor, Madrid, Historia 16, 1990.

*Florentine Codex*, Arthur J. O. Anderson, Charles E. Dibble, ed., Santa Fe, New Mexico, The School of American Research and the University of Utah, 1970.

- 
- Salazar Simarro, Nuria, “El arte en tiempos de fray Bernardino de Sahagún. Tres obras ilustradas del siglo XVI”, *Fray Bernardino de Sahagún y su tiempo*, Jesús Paniagua Pérez, María Isabel Viforcós Marinas, coordinadores, León, Universidad de León, 2000, pp. 299-321.
- Schapiro, Meyer, *Words and pictures. On the literal and the symbolic in the illustration of a text*, The Hague/Paris, Mouton, 1973.
- Schwaller, John Frederick, editor, *Sahagun at 500. Essays on the quincentenary of the birth of fr. Bernardino de Sahagun*, Berkeley, Academy of American Franciscan History, 2003.
- Sebastián, Santiago, *Mensaje simbólico del arte medieval*, Madrid, Encuentro, 2009.
- Mariano Monterrosa, José Antonio Terán, *Iconografía del arte del siglo XVI en México*, Zacatecas, Gobierno del Estado, Ayuntamiento del Estado, Universidad Autónoma de Zacatecas, 1995.
- Ségota, Dúrdica, “El olvido de una memoria escrita. Los códices prehispánicos en las colecciones europeas”, *Estudios sobre arte. 60 años del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Martha Fernández, Louise Noelle, editoras, México, UNAM, IIE, 1998, pp. 95-107.
- Stone, Cynthia Leigh, *In place of gods and kings. Authorship and identity in the Relación de Michoacán*, Norman, University of Oklahoma Press, 2004.
- Subirats, Eduardo, *El continente vacío. La conquista del Nuevo Mundo y la conciencia moderna*. Madrid, Anaya & Muchnik, 1994.
- Tapia, Alejandro, *De la retórica a la imagen*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1991.
- Thomas, Hugh, *La conquista de México*, Barcelona, Planeta, 2004.
- Todorov, Tzvetan, *La conquête de l'Amérique; la question de l'autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.
- Toussaint, Manuel, “La Relación de Michoacán. Su importancia artística”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, 1937, año I, Tomo I, número 1, pp. 3-14.
- Victoria, José Guadalupe, *Pintura y sociedad en Nueva España. Siglo XVI*, México, UNAM, IIE, 1986.
- Warren, J. Benedict, “Fray Jerónimo de Alcalá: author of the Relación de Michoacán?”, *The Americas*, volume XXVII, number 3, 1971, pp. 307-326.

---

Watson, Peter, *Ideas. A history of thought and invention, from Fire to Freud*. New York, Harper Collins, 2005.

Weckmann, Luis, *La herencia medieval de México*, México, El Colegio de México, 1984.

Wittkower, Rudolf, *La alegoría y la migración de los símbolos*, Madrid, Siruela, 2006.

Wolf, Gerhard, ed., Joseph Connors, Louis A. Waldman, *Colors between two Worlds. The Florentine Codex of Bernardino de Sahagún*, Cambridge, Harvard University Press, Villa I Tatti Series, no. 28, 2012.

Yarza Luaces, Joaquín, coordinador, “La miniatura en los reinos peninsulares medievales”, *La miniatura medieval en la Península Ibérica*, Murcia, Nausicaá, 2007.

“Notas sobre las relaciones texto-imagen, principalmente en la ilustración del libro hispano-medieval”, *Actas del V Congreso Español de Historia del Arte-Barcelona 1984*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1986, I, pp. 193-202.

*Estudios de iconografía medieval española*, Bellaterra, Universidad Autónoma de Barcelona, 1984.