

Color y monocromo en las ilustraciones del *Códice florentino*

Color and Monochrome in the *Florentine Codex*

ALESSIA FRASSANI

Doctora en Historia del Arte por la Universidad de Nueva York (Graduate Center, CUNY). Maestra en Arqueología e Historia de los Pueblos Indígenas de América por la Universidad de Leiden, Países Bajos. Investigadora en la Facultad de Arqueología de la Universidad de Leiden, centra su trabajo en la tradición chamánica mazateca y en la pictografía religiosa prehispánica. El Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, publicará próximamente una monografía suya sobre el conjunto conventual de Yanhuitlán en la Mixteca Alta. Ha publicado ensayos en *Boletín de Monumentos Históricos*, *Desacatos*, *Colonial Latin American Review* y *Getty Research Journal*.

RESUMEN

El presente ensayo examina el uso del monocromo en algunas ilustraciones del *Códice florentino* en relación con el tema tratado, el texto correspondiente y el diseño y desarrollo general de la obra. Sostiene que el monocromo fue una decisión consciente que permitió a los *tlacuiloque* expresar en términos meramente visuales cómo se incorporaron las tradiciones europeas a la religión e historia nahuas, tal como se presentan en la *Historia general*.

PALABRAS CLAVE

Códice florentino, Conquista, monocromía, imagen, color

ABSTRACT

The essay examines the use of monochrome in a few illustrations of the *Florentine Codex* in relationship to the theme represented, the corresponding text and the general layout of the work as a whole. It argues that monochrome painting was a conscious decision employed by the painters as a strategy for commenting on the incorporation of European traditions into Nahua religion and history, as depicted in Sahagún's *General History*.

KEYWORDS

Florentine Codex, Conquest, monochrome, image, color

Color y monocromo en las ilustraciones del Códice florentino

Alessia Frassani

*La mia venuta era testimonianza
di un ordine che in viaggio mi scordai,
giurano fede queste mie parole
a un evento impossibile, e lo ignorano.*

Mi venida era testimonio
de un orden que olvidé en el viaje.
Dan fe estas palabras mías
de un evento imposible, y lo ignoran.

E. Montale

Estudios recientes acerca de la aportación indígena al arte del siglo XVI y su participación en él han demostrado la continuidad, transformación y permeabilidad de formas artísticas, de técnicas y de mecenazgo en los pueblos de indios y ciudades del vasto territorio de la Nueva España, que, aunque sometido a la Corona, seguía poblado en su mayoría por nativos, los cuales participaban activamente en la vida social, política y religiosa de sus comunidades.¹ En particular, las escuelas conventuales han sido identificadas como lugares específicos para la creación intelectual y artística de los indígenas.² En éstas, las nuevas generaciones eran educadas en la doctrina católica, así como en las artes liberales y mecánicas. Los frailes y sus estudiantes fueron

1 Este ensayo es producto de una investigación financiada por el European Research Council en el marco del European Union's Seventh Framework Programme (FP/2007-2013) / ERC Grant Agreement No. 295434 "Time in Intercultural Context".

2 Véanse, por ejemplo, los trabajos de Constantino Reyes Valerio, *Arte indocristiano*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2000; Pablo Escalante Gonzalbo, "El patrocinio del arte indocristiano", en Gustavo Curiel (comp.), *Patrocinio, colección y circulación de las artes*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997; Pablo Escalante Gonzalbo, "Iconografía y pintura mural en los conventos mexicanos", en *Felipe II y el arte de su tiempo*, Madrid, Visor, 1998, entre otros, en México; Samuel Y. Edgerton, *Theaters of conversion: Religious architecture and Indian artisans in colonial Mexico*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 2001; Eleanor Wake, *Framing the sacred: The Indian churches of early colonial Mexico*, Norman, University of Oklahoma Press, 2010.

promotores activos de una nueva cultura indígena en la realidad colonial contemporánea.

Como testimonio de esta gran etapa de la historia cultural de México, tenemos numerosísimas creaciones mesoamericanas y novohispanas de carácter único. Varios estudios se han enfocado específicamente en la mezcla indisoluble entre técnicas y significados simbólicos en obras, como, por ejemplo, los artefactos de pluma que fueron creados específicamente para ser enviados a Europa y utilizados como imágenes devocionales e indumentaria eclesiástica.³ El significado intrínseco otorgado a ciertos materiales en la cultura indígena, como, por ejemplo, las plumas verdes de quetzal, se trasladaba a la imagen representada y llegaba hasta sus receptores en las lejanas tierras europeas.⁴

El presente ensayo sigue esa línea de investigación, prestando particular atención a un aspecto específico y característico de la producción artística mesoamericana en la Nueva España del siglo XVI: el recurso habitual al monocromo. En Europa, la grisalla (del francés *grisaille*) fue utilizada en los libros miniados, como el famoso libro de horas de Jean Pucelle para Jeanne d'Evreux, reina de Francia, en la primera mitad del siglo XIV. Más tarde, los pintores neerlandeses fueron los maestros indiscutibles en el uso de grisalla en la pintura al óleo sobre tabla. Durante todo el Renacimiento, el monocromo se utilizó para la decoración arquitectónica y escultórica ficticia, a manera de trampantojo. Ignorando estos ejemplos, la mayoría de los autores que han abordado el uso del monocromo en el arte novohispano atribuye la "falta de color" a la copia directa y acrítica de grabados europeos, apegándose a un paradigma interpretativo que considera al arte novohispano como meramente derivativo y carente de una propia especificidad en comparación con el arte europeo.⁵

3 Elena Isabel Estrada de Gerlero, "La plumaria, expresión artística por excelencia", en Elisa Vargaslugo (comp.), *México en el mundo de las colecciones de arte. Nueva España*, México, Grupo Azabache, 1994.

4 Alessandra Russo, "Plumes of sacrifice: Transformations in sixteenth-century Mexican feather art", *RES: Anthropology and Aesthetics*, n. 42, 2002.

5 Jorge Alberto Manrique, "La estampa como fuente del arte en la Nueva España", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, v. 13, n. 50, 1982; Jeanette Favrot Peterson, *The Paradise garden murals of Malinalco: Utopia and empire in sixteenth-century Mexico*, Austin, University of Texas Press, 1993, p. 62-63.

En este estudio, en cambio, se interpreta el uso del monocromo como una decisión consciente del artista mesoamericano que llevó a la creación de una verdadera escuela que dominó la escena artística colonial durante todo el siglo XVI.⁶ Cabe resaltar que el monocromo novohispano se desarrolló especialmente en aquellos campos en los que ya existía actividad artística antes de la llegada de los españoles: decoración arquitectónica, pintura mural y pictografía. Sin embargo, no hay indicios de relieves o pinturas procedentes de la época prehispánica que hayan sido ejecutadas sin colores. El monocromo, por tanto, se agregó como contrapunto a la antigua tradición, pero sin reemplazarla. La dinámica entre color y monocromo ofrece la oportunidad de reflexionar sobre los mecanismos de asimilación y reinterpretación de técnicas y formas foráneas por parte de una nueva generación de artistas indígenas. La transmisión de conocimientos (mesoamericanos y europeos) a las nuevas condiciones de producción artística, que prácticamente se desarrollaba en su totalidad en los conventos, dio lugar a la reformulación de los principios que rigen la formación y función de la imagen. La irrupción del monocromo en la producción artística indígena novohispana respondió a nuevas circunstancias y ofreció, como se sostiene en el presente estudio, la posibilidad de reflexionar, en términos puramente visuales, en los cambios fundamentales que estaban teniendo lugar en el mundo mesoamericano.

A continuación se analizará el caso específico de las ilustraciones de la *Historia general de las cosas de la Nueva España*, también conocida como *Códice florentino*. Se trata de una ambiciosa obra producida bajo la dirección y solicitud del fraile franciscano Bernardino de Sahagún entre los años de 1550 y 1580.⁷ Más de 1 850 ilustraciones acompañan los textos en español

6 Este aspecto no ha sido abordado todavía por los estudiosos del arte novohispano, aun cuando una revisión somera de los murales de los conventos demuestra la ubicuidad de la pintura en monocromo. Véanse Miguel Ángel Fernández y Mario de la Torre, *La Jerusalén indiana: los conventos-fortaleza mexicanos del siglo XVI*, México, Smurfit Cartón y Papel de México, 1992; Edgerton, *Theaters of conversion*.

7 Esta gran obra ha sido objeto de numerosos estudios. Para un compendio, véase Miguel León-Portilla, “De la oralidad y los códices a la ‘Historia general’”. Transvase y estructuración de los textos allegados por fray Bernardino de Sahagún”, *Estudios de Cultura Náhuatl*, v. 29, 1999. La publicación más completa sigue siendo Bernardino de Sahagún, *The Florentine Codex: General history of the things of New Spain*, trad. de Arthur J. O.

y náhuatl, los cuales están dispuestos en columnas paralelas a lo largo de más de 1200 folios.⁸ La amplísima variedad de imágenes y las formas tan diversas de utilizarlas en relación no solamente con el texto al que acompañan, sino también dentro del contexto general de la obra, demuestran que se emplearon diferentes estrategias visuales y expresivas. El monocromo en las ilustraciones del *Códice florentino* es uno de los ejemplos más llamativos, complejos y completos del uso de esta técnica por parte de artistas nahuas formados en las escuelas conventuales. Los numerosos estudios dedicados a esta obra ofrecen la oportunidad de investigar el significado del monocromo de manera detallada y específica, para así postular diversas hipótesis que puedan aplicarse más tarde para interpretar el uso de la misma técnica en otros medios.

UN MARCO INTERPRETATIVO PARA EL USO DEL COLOR Y DEL MONOCROMO EN EL *CÓDICE FLORENTINO*

Estudios recientes sobre los procedimientos técnicos utilizados para producir y usar los colores en las ilustraciones de la *Historia general* subrayan la correlación directa entre el material utilizado y su significación simbólica. En las fechas calendáricas del libro IV, dedicado al arte adivinatoria, por ejemplo, los pigmentos rojos mesoamericanos, derivados de la mezcla de materiales orgánicos (cochinilla y achiote) e inorgánicos (hematita y cinabrio), propios de la tradición mesoamericana, marcan simbólicamente el tiempo de los ancestros, mientras que el nuevo sol de los españoles se ilumina con un rojo europeo derivado del minio.⁹ En el caso del famoso azul

Anderson y Charles E. Dibble, Salt Lake City-Santa Fe, University of Utah Press, School of American Research, 1950-1982. Una reproducción facsímil de calidad está disponible en línea en: <http://www.wdl.org/en/item/10096/>; ésta es la que cito en este trabajo cuando me refiero al *Códice florentino*.

⁸ Sin incluir los dibujos ornamentales. Eloise Quiñones Keber, "Reading images: The making and meaning of the Sahaguntine illustrations", en Jorge Klor de Alva, Henry B. Nicholson y Eloise Quiñones Keber (comps.), *The work of Bernardino de Sahagún: Pioneer ethnographer of sixteenth-century Aztec Mexico*, Albany, State University of New York at Albany, Institute for Mesoamerican Studies, 1988, p. 206.

⁹ Diana Magaloni Kerpel, *Los colores del Nuevo Mundo: artistas, materiales y la creación del Códice florentino*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Getty Research Institute, 2014, p. 38-40; Diana Magaloni Kerpel, "Painters of the New World:

maya, es notable su uso para representar los símbolos de la nobleza mexicana (capas, diademas y joyas), evocando el mundo lejano y exótico de las sureñas tierras mayas.¹⁰ Siguiendo esta misma clave interpretativa, el uso del monocromo ha sido visto como una carencia, una falta de sacralidad en un contexto, el de México-Tenochtitlan en los años setenta y ochenta de 1500, cuando los antiguos dioses y reyes mexicanos ya habían perdido su poder y lustre ante los ojos de los nahuas contemporáneos.¹¹ El monocromo se interpreta como una sustracción o devaluación de significado simbólico, debido a que el referente externo de significación, esto es, el material con sus valores intrínsecos, se desvanece.

Según esta interpretación, que atribuye al material y al color significados concretos, el uso del monocromo expresa necesariamente una carencia. Se evidencia así el vaso medio vacío. Pero, ¿qué se puede decir de la otra mitad que queda, el puro signo, el mero trazo y sus sombras? Magaloni Kerpel interpreta el uso explícito del blanco y negro como una imitación consciente de los libros grabados, como la Biblia y otros textos europeos, que circulaban en las bibliotecas de las escuelas conventuales novohispanas.¹² Esta interpretación parece acertada, pero deja abierta la pregunta de por qué en algunos casos los pintores del *Códice florentino* estimaron más apropiado usar el color, mientras que en otros recurrieron sin reparos al monocromo. Una mirada atenta nos revela que, en las ilustraciones de esta gran enciclopedia, la relación entre color y monocromo es extremadamente dinámica.

Las ilustraciones de la *Historia general* no se distribuyen de una manera regular a lo largo del texto. La gran mayoría se encuentra en los libros que tratan de la llamada “filosofía natural”, como los libros VII y XI, en la segunda mitad de la obra. En cuanto al uso del color, es bien sabido que a partir del folio 178r del libro XI, las ilustraciones no están iluminadas o coloreadas, lo cual aparentemente se debió a la escasez de material o a la

The process of making the *Florentine Codex*”, en Gerhard Wolf y Joseph Connors (comps.), *Colors between two worlds: The Florentine Codex of Bernardino de Sahagún*, Florencia, Kunsthistorisches Institut in Florenz, Maz-Planck-Institut/Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, 2011, p. 69-70.

10 Magaloni Kerpel, *Los colores del Nuevo Mundo*, p. 45.

11 *Ibid.*, p. 42-43.

12 Magaloni Kerpel, “Painters of the New World”, p. 73.

falta de tiempo para aplicarlo.¹³ Por ello, resulta aún más llamativo que todas las ilustraciones del libro VI estén hechas en monocromo con un uso frecuente del sfumado para resaltar elementos atmosféricos y la tridimensionalidad de los cuerpos y objetos en un espacio ficticio (figura 3). Más adelante, en la parte de la obra en que la mayoría de las imágenes ya no están coloreadas, en concreto en unas viñetas de libro XII, los *tlacuiloque* volvieron a usar el color (figuras 6 y 7). Esto quiere decir que, junto a evidentes obstáculos materiales —la falta de pigmentos o de tiempo para su aplicación—, hubo también una clara intención de crear un contraste entre color y monocromo para resaltar un proceso de significación a través de la alternancia. Lo que se argumenta en este ensayo es que el significado de la coloración de las imágenes no se encuentra solamente en el color en sí, sino también en su valor en relación con el monocromo. Para entender la naturaleza de esta relación es necesario considerar los ejemplos específicos antes mencionados dentro de la obra en su conjunto y de la organización conceptual de ésta.

La estructura general de la obra saguntina ha sido objeto de numerosos estudios, los cuales apuntan a que está basada principalmente en prototipos enciclopédicos clásicos y medievales, que sirvieron como armazón para estructurar el saber indígena.¹⁴ Como explica Quiñones Keber, los primeros seis libros están dedicados a los conocimientos y saberes sagrados antiguos e incluyen capítulos acerca de los dioses, las ceremonias, la adivinación y los pronósticos. Para estos temas existían referentes pictográficos y literarios prehispánicos. En cambio, del libro VII en adelante, los temas no tratan de manera directa elementos de la religión y sabiduría antigua, sino que más bien se dirigen a la filosofía natural e historia.¹⁵ Así pues, los primeros seis libros están arraigados en géneros propios de la tradición mesoamericana, mientras que los últimos seis reflejan las tradiciones intelectuales europeas.

13 Luis Nicolau D'Olivera y Howard F. Cline, "Sahagún and his works", en Howard F. Cline (comp.), *Handbook of Middle American Indians*, vol. 13 (*Guide to ethnohistorical sources, Part two*), Austin, University of Texas Press, 1973, p. 198; Magaloni Kerpel, "Painters of the New World", p. 51.

14 Donald Robertson, *Mexican manuscript painting of the early colonial period: The metropolitan schools*, New Haven, Yale University Press, 1959, p. 167-172; Ilaria Palmeri Capesciotti, "La fauna del libro XI del *Códice florentino* de Bernardino de Sahagún: dos sistemas taxonómicos frente a frente", *Estudios de Cultura Náhuatl*, v. 32, 2001.

15 Quiñones Keber, "Reading images", p. 207.

Este cambio tiene profundas implicaciones en la forma en que se deben entender y leer los textos y sus ilustraciones. En el primer caso, textos e imágenes se relacionan de una manera directa con la tradición oral indígena y se vinculan estrechamente con la actuación y demás elementos extemporáneos típicos de una performance, mientras que desde el libro VII en adelante, tratándose claramente de una obra de referencia, la aprehensión del contenido no necesita de una lectura en voz alta. Cabe subrayar, sin embargo, que en ambos casos los autores y pintores, los *tlacuiloque*, pudieron escoger las estrategias de representación más apropiadas a la hora de producir y redactar sus obras. Ambas tradiciones, la mesoamericana y la europea, atribuían un papel fundamental a la transmisión oral del conocimiento, de manera que, desde mi punto de vista, no se deberían sobreestimar las diferencias entre las dos culturas, muy a menudo concebidas como opuestas en términos taxonómicos y conceptuales.¹⁶ Cada cultura tiene su manera de concebir la “comunicación”, o sea la traducción de contenido desde un emisor a un receptor en diferentes contextos infra e interculturales.

Varios autores se han dado a la tarea de rastrear el origen “étnico”, indígena o español, de las expresiones contenidas en los textos e imágenes del *Códice florentino*. Los aportes autóctonos a la redacción de la obra han sido analizados a menudo en contraste con las supuestas intervenciones de Sahagún.¹⁷ Esto lleva a pensar que las evidencias de influencia europea son interferencias que nos impiden comprender el pensamiento indígena “original”. Estos análisis, a pesar de tener su justificación e importancia a la hora de utilizar la *Historia general* como fuente hermenéutica para entender la iconografía y la cultura de la antigua Mesoamérica, no tienen

16 Como por ejemplo en el citado ensayo de Palmeri Capesciotti, “La fauna del libro XI del *Códice florentino* de Bernardino de Sahagún”. Véase el clásico estudio de Margit Frenk, *Entre la voz y el silencio*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005, acerca de la importancia de la oralidad en la literatura europea y la transición a la lectura silenciosa que se dio en el siglo XVI.

17 León-Portilla, “De la oralidad y los códices a la ‘Historia general’”; Guilhem Olivier, “¿Modelos europeos o concepciones indígenas? El ejemplo de los animales en el libro XI del *Códice florentino* de fray Bernardino de Sahagún”, en José Rubén Romero Galván y Pilar Máñez (comps.), *El universo de Sahagún: pasado y presente. Coloquio 2005*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 2007. Olivier proporciona varias referencias a más estudios que han abordado el problema de la “autenticidad” del contenido textual y visual del *Códice florentino*.

en cuenta que los autores nahuas habían asimilado ya los modelos artísticos y literarios que habían aprendido en las escuelas conventuales. En realidad, no fueron meros informantes, más o menos “aculturados”, sino verdaderos creadores de una obra pictórica y escrita. ¿Por qué los autores indígenas hacen referencia a modelos historiográficos grecorromanos, a la religión pagana mediterránea, a la pictografía antigua o, en otras ocasiones, a textos doctrinales católicos?

EL MONOCROMO EN EL LIBRO VI:

LOS DIOSES Y LOS CANTOS

Quiñones Keber ha subrayado cómo las imágenes del calendario en el libro IV del *Códice florentino* tienen un papel meramente ilustrativo y subordinado al texto escrito.¹⁸ Las representaciones en imágenes perdieron la capacidad para generar múltiples interpretaciones, significados y vaticinios hechos por el adivino. En los *tonalamatl*, las imágenes y sus complejas composiciones fungían como una suerte de trampolín para que el adivino interpretara, de manera nueva en cada ocasión, la lectura. El texto leído por el sacerdote se adaptaba a las circunstancias específicas de su enunciación: pronósticos para un viaje, un matrimonio, la caza, el trabajo en el campo o en el hogar doméstico. El texto del libro IV, sin embargo, se limita a la lectura del perfil “astrológico” del recién nacido, que es solamente una de las muchas razones por las que se consultaban los libros adivinatorios. Las ilustraciones que acompañan al texto representan el signo calendárico mesoamericano junto a una mujer, la partera, y el niño recién nacido. Cualquier referencia simbólica a la mántica antigua es reducida a la mera representación del día. Mientras a menudo el texto escrito del libro IV es utilizado como fuente para interpretar las escenas correspondientes en los calendarios de los códices antiguos, las mismas imágenes de estos códices no parecen tener ninguna

18 Eloise Quiñones Keber, “Painting divination in the *Florentine Codex*”, en Eloise Quiñones Keber (comp.), *Representing Aztec ritual: Performance, text, and image in the work of Sahagún*, Niwot, University Press of Colorado, 2002.

relación clara con las ilustraciones del libro IV de la *Historia general*, las cuales evidentemente están subordinadas al texto.¹⁹

Otras ilustraciones parecen tener una relación más cercana con un original o posible prototipo prehispánico.²⁰ En una sección del apéndice del libro II, dedicado a las ceremonias, se transcriben “los cantares que se dezian a honrra de los dioses en los templos y fuera dellos”.²¹ En la figura 1 se representa al dios Xipe en el acto de celebrar un canto y un baile. Xipe es reconocible por sus atributos, esto es, el tocado cónico y la piel de desollado que viste y que cuelga de sus brazos, tal como aparece también en el primer libro de la *Historia general*, que presenta a los dioses nahuas a la manera de un panteón grecorromano (figura 2).²² La única diferencia son las volutas de la palabra, que, en la primera imagen, indican que la deidad está cantando. En la ilustración de la parte inferior, Xipe está tocando un tambor y tomando de una copa. Todos estos elementos se refieren a la performance del texto escrito, que reproduce un canto. La imagen y el texto en paralelo sugieren que Xipe aparentemente canta y toca para sí mismo; mejor dicho, son el canto y el baile que hacen que el dios se personifique en quien los realiza. El oficiante es un *ixiptla*, una encarnación del dios Xipe que se realiza a través del canto y el baile.²³ Al invocar al dios, el sacerdote se vuelve el dios. El dios está vivo aquí en carne y hueso porque se escuchan sus palabras, su música y se puede ver su baile. Nosotros que miramos la imagen y escuchamos las palabras del canto aquí y ahora somos la audiencia. Nosotros aquí y ahora

19 Los modelos de referencia en este caso se encuentran en la iconografía cristiana relacionada con el nacimiento e infancia de Cristo. Ellen Taylor Baird, “Sahagún’s *Primeros Memoriales* and *Codex Florentino*: European elements in the illustrations”, en J. Kathryn Josserand y Karen Dakin (comps.), *Smoke and mist: Mesoamerican studies in memory of Thelma D. Sullivan*, Oxford, BAR International Series, 1988.

20 Eloise Quiñones Keber, “Deity images and texts in the *Primeros Memoriales* and *Florentine Codex*”, en Jorge Klor de Alva, Henry B. Nicholson y Eloise Quiñones Keber (comps.), *The work of Bernardino de Sahagún: Pioneer ethnographer of the sixteenth century*, Albany, State University of New York at Albany, Institute for Mesoamerican Studies, 1988.

21 *Códice florentino*, v. I, f. 137r.

22 John M. D. Pohl y Claire L. Lyons, *The Aztec pantheon and the art of empire*, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 2010, p. 15-30.

23 Para el concepto de *ixiptla* en la religión mexica, véase Arild Hvidfeldt, *Teotl and ixiptlatli: Some central concepts in ancient Mexican religion*, Copenhagen, Munksgaard, 1958.

estamos en presencia del dios y viceversa.²⁴ La ilustración no está subordinada al texto, sino que se basa en el mismo principio de reproducción de los elementos constitutivos de la performance. Las ilustraciones no se integran de manera complementaria, como contraparte visual del contenido escrito, considerado en términos absolutos como transmisor de un contenido fijo, sino que resaltan los elementos de contexto de la enunciación y la dinámica social e interactiva de la comunicación. En otras palabras, la ceremonia es efectiva porque se logra la transmisión de una experiencia no solamente a nivel intelectual, sino también sensorial.

El libro VI, dedicado a la retórica y filosofía moral de los antiguos *tlamatinime* mexicanos, igualmente presenta cantos antiguos. Los textos en náhuatl son los llamados *huehuetlatolli*, “testimonios de la antigua palabra”. Igual que en el caso precedente, a pesar de que el contenido es claramente de origen prehispánico, no se puede indicar una fuente pictográfica específica que pueda haber servido de referente visual en la creación de las ilustraciones, mientras que su falta de color parece aludir a las estampas europeas.²⁵ La figura 3, por ejemplo, muestra una doble ilustración: en la parte superior vemos a un hombre con los brazos cruzados, en aparente actitud de veneración hacia una representación monstruosa, con nariz alargada y lengua bifurcada, que flota en el cielo frente a él. Solamente gracias al texto acompañante podemos entender que se trata de Tezcatlipoca porque la representación en sí no muestra ninguno de los atributos conocidos de este dios mesoamericano. En la parte inferior, separada por una línea, aparece un grupo de hombres hincados que dirigen sus miradas hacia arriba, presumiblemente hacia el mismo Tezcatlipoca. La composición jerárquica de esta doble viñeta tiene un notable parecido con las utilizadas varias veces en los manuales de doctrinas nahuas para acompañar el rezo del *Pater noster*. El grabado de la figura 4, por ejemplo, muestra a Jesús enseñando a los discípulos la manera de rezar a Dios, según un relato evangélico. No sería aventurado tomar al grabado europeo como el origen de la ilustración del libro VI.

24 Véanse aquí las reflexiones acerca de la imagen religiosa de Bruno Latour, “How to be iconophilic and science, art, and religion?”, en Carrie Jones y Peter Galison (comps.), *Picturing science, producing art*, Londres, Routledge, 1998.

25 Magaloni Kerpel, “Painters of the New World”, p. 72-73.

Tezcatlipoca es descrito en el texto correspondiente del *Códice florentino* como la deidad suprema de los mexicanos. El sacerdote es un intermediario y mantiene una relación de mayor cercanía con el ser divino que los hombres comunes y corrientes, tal como Cristo con Dios y sus discípulos.

Hay que considerar, sin embargo, otros factores. Aun con información fragmentaria, parece que los indígenas participaron en los procesos de impresión de los libros, como tipógrafos y correctores de pruebas, lo cual no es de sorprender, debido a la gran cantidad de textos en idiomas nativos.²⁶ Los libros novohispanos del siglo XVI comparten con el *Códice florentino* el predominante bilingüismo, un aspecto especialmente innovador de la prensa colonial mexicana. Por otra parte, parece que las ilustraciones en sí llegaron de Europa y no fueron producidas en el continente.²⁷ Una revisión sumaria de los libros novohispanos y sus contemporáneos europeos permite constatar la libertad con la que los libreros (indígenas, frailes o españoles) en el Nuevo Mundo reinterpretaron el papel de la ilustración.²⁸ En los libros doctrinales y devocionales novohispanos, muchos grabados que representan episodios de la vida de Cristo son reutilizados muy a menudo en contextos ajenos, como en el caso de la ilustración correspondiente al “Aviso para los escribanos que hacen testamentos” en el *Confesionario mayor* de Alonso de Molina (figura 5), que ilustra el episodio de Jesús entre los doctores. No hay ninguna relación aparente de contenido con el texto correspondiente, sino más bien la imagen ilustra las circunstancias en que esos textos fueron producidos, los cuales son

26 María Isabel Grañén Porrúa, “El ámbito socio-laboral de las imprentas novohispanas: siglo XVI”, *Anuario de Estudios Americanos*, n. 48, 1991, p. 24-25; Marina Garone Gravier, “Sahagún’s codex and book design in the indigenous context”, en Gerhard Wolf y Joseph Connors (comps.), *Colors between two worlds: The Florentine Codex of Bernardino de Sahagún*, Florencia, Kunsthistorisches Institut in Florenz, Maz-Planck-Institut/Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, 2011, p. 161-163.

27 María Isabel Grañén Porrúa, “La transferencia de los grabados novohispanos del siglo XVI”, *Historias*, n. 31, 1993-1994.

28 Para un catálogo de libros novohispanos, véase Joaquín García Icazbalceta, *Bibliografía mexicana del siglo XVI: catálogo razonado de libros impresos en México de 1539 a 1600*, México, Fondo de Cultura Económica, 1954. Libros de doctrinas, y otros, impresos en la Nueva España, pueden consultarse en: <http://primeroslibros.org/>. Para un listado parcial de libros europeos presentes en las bibliotecas novohispanas, véase W. Michael Mathes, “Humanism in sixteenth- and seventeenth-century libraries of New Spain”, *Catholic Historical Review*, v. 82, n. 3, 1996. Muchos de los títulos ahí contenidos pueden ser consultados por completo en google.books.com.

verdaderos sermones dirigidos a la congregación, transcritos palabra por palabra, con frecuente uso de interjecciones y otros elementos deícticos. El contexto de enunciación y la relación entre orador y audiencia, por tanto, cobran una particular importancia, al igual que el contenido mismo de lo que se dice. De hecho, lo que se representa es precisamente la circunstancia de la enunciación, el momento vivido de la plática. La oralidad, elemento fundamental de la cultura mesoamericana, entra de manera preponderante en las páginas de las doctrinas indígenas y de la *Historia general*, obras que en su concepción básica se refieren a géneros artísticos y literarios europeos. No parece haber una relación de subordinación o imitación de las ilustraciones del libro VI con las de las doctrinas y demás libros impresos, sino que ambos casos tienen una misma matriz común: los cantos y sermones cristianos.

A pesar de que estudiosos como Garibay, León-Portilla y López Austin consideran los cantos reproducidos por Sahagún como un testimonio fiel de la “antigua palabra”, sin intervenciones notables de influencia europea, nunca se ha abordado el hecho de que los cantos del apéndice al libro II son notablemente más cortos que los cantos del libro VI. Además, los cantos del libro II están dirigidos a un número mucho mayor de dioses que los del libro VI, los cuales incluyen solamente a Tezcatlipoca y Tláloc. Los cantos del libro VI son efectivamente más verbosos, con repetidas preguntas retóricas, mientras que los cantos del libro II presentan más a menudo descripciones de los atributos y atavíos de los dioses mismos; se fijan en la “apariencia” de los materiales y colores atribuidos a los dioses. Las representaciones del libro II, como es sabido, tienen su antecedente en los *Primeros memoriales*, la obra anterior recopilada por Sahagún en Tepepulco. Según Anderson, Dibble y Quiñones Keber, en este caso, las imágenes generaron el texto, mientras en el caso paralelo del *Códice florentino*, que utiliza las imágenes de los *Primeros memoriales* como fuente, primero se puso el texto y luego las imágenes.²⁹ Así se puede postular que las imágenes del libro II y su apéndice mantienen aún algunos rasgos de la antigua relación entre palabra e imagen, cuando eran estas últimas las que producían el canto. El canto reproducido en alfabeto latino (sin traducción al español, otro elemento notable del apéndice del libro II),

29 Quiñones Keber, “Deity images and texts in the *Primeros Memoriales* and *Florentine Codex*”, p. 269; Sahagún, *The Florentine Codex*, Introductory volume, p. 10.

es en sí igualmente un apuntador, una sugerencia para improvisaciones performativas más largas.³⁰

Por el contrario, la verbosidad de los cantos del libro VI apunta a un estilo sermonario, un rezo más que un canto. El contenido, elaborado sin duda por *tlamatinime*, se construye de una manera opuesta a la estudiada por Burkhart en sus numerosos estudios sobre la literatura doctrinal nahua de la colonia:³¹ en lugar de incorporar metáforas procedentes del mundo mesoamericano para hablar de Cristo y el Paraíso, se utiliza el género del sermón europeo para escribir los cantos antiguos. En el primer caso se puede hablar de una nahuatlización del cristianismo; en el segundo de una cristianización del mundo mesoamericano. A pesar de haberse recogido en la década de 1540, la tardía incorporación de los cantos del libro II a la obra general y sus ilustraciones tan dependientes de los modelos doctrinales nos hablan de la condición anómala de estos textos.

Tal vez por esta misma razón, el Tezcatlipoca del libro VI (figura 3) es irreconocible, no trae ninguno de los atributos propios de esta deidad y aparece deformado monstruosamente como una criatura diabólica. El texto también deforma a Tezcatlipoca y lo vuelve irreconocible: es descrito como “principal dios” (el Padre Nuestro, efectivamente) y a él, como tal, son dedicados los primeros seis cantos del libro VI como “texto doctrinal”.³² Aquí se ha operado una reducción de la concepción politeísta mesoamericana al monoteísmo judeocristiano. Se impone una jerarquización y separación entre el dios, el sacerdote-mediador y la audiencia, separación que, como vimos, no existía en el caso de Xipe en el canto del libro II (figura 1), que reúne en una única imagen a la deidad, al sacerdote-*ixiptla* y a los asistentes-participantes.

30 La alternancia entre canto y rezo o plática se da hoy en día en las ceremonias de curación mazateca. Durante varias horas de rito, el curandero —y no sólo la curandera— canta unos minutos, intercalados por lapsos mucho más largos de rezos (también prestados de la religión católica), pláticas y silencio. Véase R. Gordon Wasson *et al.* (comps.), *María Sabina and her Mazatec mushroom velada*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1974.

31 Louise M. Burkhart, “The solar Christ in Nahuatl doctrinal texts of early colonial Mexico”, *Ethnohistory*, v. 35, n. 3, 1988; Louise M. Burkhart, “Flowery heaven: The aesthetic of Paradise in Nahuatl devotional literature”, *RES: Anthropology and Aesthetics*, n. 21, 1992.

32 Miguel León-Portilla considera ésta una visión mesoamericana “auténtica”, mientras que otros la han criticado como eurocéntrica. Véase Richard Haly, “Bare bones: Rethinking Mesoamerican divinity”, *History of Religions*, v. 31, n. 3, 1992.

El prototipo prehispánico de la imagen de Xipe es filtrado, como vimos, a través de los cánones clásicos del libro I (figura 2). Parece que el mundo grecorromano permitió al *tlacuilo* la reproducción más fiel de una representación religiosa que claramente pertenecía al pasado y ya no tenía vigencia en el presente.³³ Ahora, en el presente, los dioses antiguos se habían vuelto monstruos deplorables. Ahora, en el presente, la relación con dios es mediada y distante; una ruptura subrayada con el uso del monocromo.

Los estudios acerca de la grisalla en el arte europeo apuntan a su uso para resaltar estados de transición entre diferentes niveles representativos.³⁴ Las esculturas pintadas de Van Eyck en el *Díptico de la Anunciación* (1433-1435), hoy en el Museo Thyssen Bornemisza, por ejemplo, muestran unos gestos y expresiones que no son los que se esperarían de unas esculturas, sino más bien de representaciones naturalistas. Esta aparente contradicción entre la vitalidad de las emociones expresadas en los gestos y las miradas y el gris del material ficticio indica un estado transitorio de la imagen, de la mera representación ilusoria de la escultura a la manifestación presente y “viva” del objeto representado.³⁵ El tema de la Anunciación predomina en las grisallas de los retablos cerrados, precisamente por ser la mejor técnica para capturar el momento en el que la vida y la salvación llegan al mundo, gracias a las palabras del ángel Gabriel que hicieron posible la Encarnación. El contraste entre el monocromo y los movimientos naturalistas de los personajes indica el momento en que Dios se hace carne e infunde

33 Pero, ¿es esta representación más fiel o es simplemente más reconocible y familiar para los académicos modernos? ¿Cómo sabemos que no estamos todavía aplicando la misma óptica desde entonces? Véase Guilhem Olivier, “El panteón mexica a la luz del politeísmo grecolatino: el ejemplo de la obra de fray Bernardino de Sahagún”, *Studi e Materiali di Storia delle Religioni*, v. 76, n. 2, 2010; Sergio Botta y Mario Campaña, “El politeísmo como sistema de traducción: la obra misionera de Toribio de Benavente Motolinía frente a la alteridad religiosa de la Nueva España”, *Guaraguao*, v. 12, n. 28, 2008.

34 Paul Philippot, “Les grisailles et les ‘degrés de réalité’ de l’image dans la peinture flamande des 15e et 16e siècles”, *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, n. 15, 1966; Charlotte Schoell-Glass, “En grisaille: Painting difference”, en Martin Heusser (comp.), *Text and visuality: Word & image interactions 3*, Amsterdam, Rodopi, 1999; Frank Fehrenbach, “Coming alive: Some remarks on the rise of ‘monochrome’ sculpture in the Renaissance”, *Source: Notes on the History of Art*, v. 30, n. 3, 2011.

35 Amy Knight Powell, *Depositions: Scenes from the late medieval church and the modern museum*, New York, Zone Books, 2012, p. 109-111.

nueva vida al mundo y a sus habitantes. Volviendo ahora a nuestro caso, vemos que la trayectoria es opuesta. Las ilustraciones en grisalla del libro VI indican que, al introducirse la óptica cristiana, los cantos antiguos pierden la vitalidad de su extemporánea actuación. Las ilustraciones demuestran que los cantos, una vez asimilados a los sermones de la doctrina, se dirigen a un dios alejado del mundo del sacerdote y de los feligreses, arrodillados en el piso, mientras el dios flota en el cielo. La visión cristiana del mundo ha tachado irremediamente de diabólicos, hasta hacerlos irreconocibles, a los dioses de los antepasados.

El arraigo en el mundo religioso mesoamericano de los primeros seis libros de la *Historia general* hace que la oralidad cobre un papel preponderante. La performance y el específico momento de la actuación deciden el éxito del discurso. El libro VI se presenta, por tanto, como un contraste que busca alternativas dentro de la concepción cristiana y europea del sermón y su ilustración. Los textos ciertamente son poéticos e inspirados, pero aun así reproducen a Tezcatlipoca como el dios supremo, mediado y, al final, inalcanzable de los europeos. La grisalla permite hacer un comentario, en puro registro visual, pero no por ello menos profundo, de todo lo que falta: ya no se puede escuchar el canto ni los pasos, ver las danzas y los atavíos. Los dioses ya no están “aquí y ahora”. El dios de ahora es un dios que no se deja reconocer.

El libro VI también crea un puente entre la primera parte de la obra, basada en la sabiduría antigua, y la segunda parte que aborda temas nunca tratados por los modelos literarios y artísticos nahuas. Las ilustraciones monocromas de este libro están en fuerte contraste con los brillantes colores de las primeras ilustraciones del libro siguiente, dedicado al sol, la luna y las estrellas, dentro del canon de la filosofía natural. En este caso, Magaloni Kerpel nota la importancia del uso del color azul maya en la representación del cielo y los vientos, asociados en el texto de manera explícita con Quetzalcóatl.³⁶ Los cuatro vientos, asociados a los cuatro puntos cardinales, hacen referencia en la cosmogonía mesoamericana a las cuatro épocas del cosmos, por lo que esta ilustración representa la nueva era, el quinto sol cristiano.³⁷ La aparición de imágenes en relación con la cosmología prehispánica coin-

36 Magaloni Kerpel, *Los colores del Nuevo Mundo*, p. 47-48.

37 *Ibid.*, p. 49.

cide con la reintroducción del color que, de manera parecida al libro I, se asocia a un género literario clásico, el de la filosofía natural y a los *anemoi* o *venti* de los griegos y romanos.

EL LIBRO XII: LA HISTORIA Y SU MORALEJA

El libro XII relata la conquista de México, desde la llegada de Cortés a Veracruz hasta la resistencia final mexicana en la ciudad de Tenochtitlan. En el contexto general de la obra, el libro no encaja en el género enciclopédico que rige la estructura, y el relato de los testigos oculares de Tlatelolco proporciona un epílogo en el cual el punto de vista indígena se hace presente de manera preponderante.³⁸ Como se dijo anteriormente, la falta de color en las ilustraciones a partir del folio 178r del libro XI se debe a problemas técnicos y no a decisiones estilísticas. Sin embargo, las ilustraciones de los folios 34r y 40v (figuras 6 y 7), en las cuales hay un imprevisto uso del color, demuestran una clara intención por parte del *tlacuilo* de utilizar la grisalla para crear un punto de contraste dentro de la misma ilustración.

El primer caso (figura 6) ilustra la sublevación de los guerreros tlatelolcas después de la matanza perpetrada por los españoles durante la celebración de Tóxcatl, en el recinto sagrado de Tenochtitlan.³⁹ El guerrero nahua está por encima de sus adversarios españoles que aparecen en el fondo. La lanza horizontal a la altura del cuello y las piernas abiertas formando un triángulo dan lugar a una composición abstracta (el triángulo que se reproduce en el escudo) y la postura sólida y firme del guerrero está en contraste con las armaduras y los cuerpos desarticulados de los adversarios. El color carne del cuerpo y el plumaje colorido del guerrero, el cual literalmente sobresale en la imagen, son los únicos elementos que nos permiten afirmar que los cuerpos en el fondo están pintados en grisalla. El guerrero es estático y victorioso, los españoles se mueven y son derrotados.

38 Son numerosos los estudios que han abordado este punto. Véase Miguel León-Portilla, Ángel María Garibay Quintana y Alberto Beltrán, *Visión de los vencidos: relaciones indígenas de la Conquista*, 29a. ed., México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, 2007.

39 *Códice florentino*, libro XII, capítulo 21.

La ilustración refleja un estilo de narración basado en el género historiográfico occidental fundado por Heródoto: en el relato de los testigos oculares se intercalan anotaciones anecdóticas y etnográficas acerca de las armas, las joyas, los regalos y demás parafernalia de los guerreros españoles e indígenas.⁴⁰ Como explica el mismo Sahagún en el prólogo al lector del libro XII, las razones de su recopilación se deben a la voluntad por parte del fraile de conocer los términos nativos para indicar armas y demás cosas relacionadas con el arte de la guerra.⁴¹ En la figura 6, la relación con las *Historias* de Heródoto es explícita, ya que el guerrero tlatelolca es representado como un espartano, identificable por la letra lambda mayúscula (Λ) de su escudo, guerreros que heroicamente defendieron la independencia de las ciudades griegas en contra de la invasión persa, según el famoso relato de la batalla de las Termópilas.⁴² Desafortunadamente, la historia no fue favorable a los nahuas. La sublevación tlatelolca fue tan heroica como efímera y los españoles finalmente vencieron. La ubicación de la ilustración dentro de un género propiamente historiográfico impone una lectura del monocromo y del color no ya en relación con los rituales, cantos y performance, sino como expresión de una parábola o moraleja. En tiempos “paganos”, antes del cristianismo, el resultado de la confrontación entre españoles y mexicas hubiera sido diferente. De alguna manera, el pintor nahua del libro XII ya da por un hecho la conclusión definitiva del evento narrado (la derrota final y la imposición de la religión cristiana) y proyecta los eventos de la Conquista a un tiempo antiguo y pasado, en el cual los “otros”, los “bárbaros” hubieran sido los españoles y el final “justo” hubiera sido la victoria de los mexicas en contra de los invasores.

El hecho de que el cristianismo fue lo que trastocó todo, es evidente en la única otra ilustración que retoma el uso del color en yuxtaposición con la grisalla. La ilustración del folio 40v (figura 7) representa en secuen-

40 La relación del método etnográfico e histórico de Sahagún con Heródoto ha sido reconocida esporádicamente, pero sin mayores profundizaciones. Véase François Hartog, *El espejo de Heródoto: ensayo sobre la representación del otro*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002.

41 *Códice florentino*, v. III, f. 406v.

42 Quiero agradecer a Ludo Snijders la identificación del escudo con el símbolo de los espartanos.

cia los sucesos que siguieron a la muerte de Motechuzoma II, gobernante de Tenochtitlan, y de Itzquauhtzin, gobernante de Tlatelolco, cuando los españoles se deshicieron de sus cuerpos arrojándolos a un canal.⁴³ A continuación, unos sacerdotes recogieron los cuerpos y los cremaron. La viñeta superior muestra claramente la intención de crear un contraste entre el color y la pintura en gris haciendo una transición que va desde el uso decidido del color en la representación de la parte superior hasta llegar, de forma gradual, al dibujo en puro trazo de la imagen que se encuentra en la parte inferior de la página. En la parte superior, ambos gobernantes son representados de manera icónica, frontal y desde arriba, una postura que puede compararse con la del guerrero victorioso de la imagen anterior. Sin embargo, la contraparte ahora es Motecuhzoma mismo, retratado en la ilustración inferior. El movimiento del cuerpo del líder mexica evoca los cuerpos sin vida de los soldados españoles en la figura 6 y denota su derrota y destino mortal final. La transición se da del estatus de héroe a ser humano común y corriente.

Según Magaloni Kerpel, esta última escena se basa en las representaciones del entierro de Cristo, mientras la escena superior se encuadraría dentro de las convenciones para representar el sacrificio humano.⁴⁴ Estoy de acuerdo con identificar la escena inferior con el entierro de Cristo en el arte renacentista, pero no creo que la imagen en color de los *tlatoani* en la parte superior tenga mucho parecido con las demás representaciones de sacrificados a lo largo del *Códice florentino*, que muestran, por lo general, cuerpos desnudos, descoyuntados y sangrantes.⁴⁵ Más bien, ambas imágenes hacen referencia al tema del entierro de Cristo, cuya representación fue objeto de un profundo debate en Europa a inicios del siglo XVI.⁴⁶ Con la llamada Pala Baglioni, pintada en 1507 (figura 8), Rafael llevó hasta las últimas conse-

43 *Códice florentino*, libro XII, capítulo 23.

44 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*, n. 82, 2003, p. 38-40.

45 Véase, por ejemplo, el contraste entre la postura frontal y hierática, primero, y la postura desarticulada, en el segundo momento, del *ixiptla* de Tezcatlipoca durante la ceremonia de Tóxcatl. *Códice florentino*, v. I, f. 30v.

46 Véase el amplio estudio de Alexander Nagel, *Michelangelo and the reform of art*, New York, Cambridge University Press, 2000.

cuencias el impulso narrativo y naturalista propio del Renacimiento. El tema central de la deposición es resuelto de manera puramente narrativa y los muchos elementos clásicos, como la exactitud anatómica, la proporción y el movimiento de las figuras, no elevan el estatus de la imagen de Cristo sobre los demás personajes que participan en el evento. El cuerpo de Jesús es visto de una manera lateral y en escorzo, mientras que las figuras de las mujeres que sujetan a María en la parte derecha se mueven según un movimiento en espiral que en nada se relaciona con el grupo que está transportando a Cristo. En cuanto a objeto devocional, la pintura no tiene un foco de atención claro al cual dirigir la mirada y concentrar la meditación. La solución compositiva, a la cual Rafael llegó después de numerosos bocetos, constituye un hito en la historia del arte devocional europeo, ya que se deslindó de los prototipos icónicos bizantinos.⁴⁷

El mismo tema fue abordado de manera completamente diferente por Miguel Ángel en muchísimas versiones pintadas, esculpidas y dibujadas de la *Pietà*. En la figura 9, el cuerpo de Cristo es visto en posición frontal y vertical. La imagen del cuerpo se desvincula de cualquiera caracterización temporal y narrativa —entre otras, sangre o heridas que indiquen sufrimiento físico— para proyectarse ya en el “otro” tiempo de la resurrección. La imagen es un verdadero ícono, símbolo de la hostia consagrada y transubstanciada en la misa. Miguel Ángel trató de mantener el carácter sacro de la imagen, aun dentro de las experimentaciones naturalistas y clasicistas del Renacimiento, insistiendo en el uso de la antigua, medieval y anacrónica *imago pietatis*.⁴⁸

Volviendo ahora a nuestro caso, Motechuzoma es ícono en las manos de sus asesinos y torturadores, como demuestran los símbolos de realeza y postura rígida y frontal, mientras que su desacralización se lleva a cabo por parte de los sacerdotes y finaliza en la cremación, que no fue practicada según la tradición prehispánica, sino que el cuerpo, aun tendido y desarticulado, fue cubierto de ramas de madera y quemado.⁴⁹ Es extremadamente sugerente que en estas

47 *Ibid.*, p. 113.

48 Alexander Nagel, “Gifts for Michelangelo and Vittoria Colonna”, *The Art Bulletin*, v. 79, n. 4, 1997.

49 Magaloni Kerpel, “Imágenes de la conquista”, p. 40-41, nota justamente la diferencia con los rituales funerarios para el *tlatoani* de Tlatelolco, los cuales siguieron la antigua tradición prehispánica.

imágenes Motecuhzoma pierde definitivamente su estatus sagrado a través de la incorporación metafórica de la parábola de Jesús. En el texto náhuatl paralelo a las imágenes se cuenta cómo el cuerpo del gobernante mexica fue maltratado e insultado por los que asistieron a la cremación de una manera muy similar a las humillaciones sufridas por Jesús durante la Pasión.⁵⁰ El cuerpo de Motecuhzoma crepitó entre las llamas y emitió un fuerte hedor.⁵¹ Las imágenes y el relato no dejan espacio para la resurrección, sino que, por el contrario, indican una trayectoria opuesta a la de Cristo, desde la deificación hasta el ocaso y definitiva aniquilación. Como en el caso anteriormente analizado de las imágenes monocromas del libro VI, la grisalla se utiliza para resaltar un movimiento inverso a lo que se realiza en la tradición europea: la introducción del cristianismo es equiparada con la derrota y la muerte.

El monocromo ofrece la posibilidad de resaltar en términos estilísticos este nuevo estatus de la imagen. La humanización de Dios, su hijo en la tierra, es la representación de un mundo sin dioses. El nuevo dios, impuesto por los españoles para reemplazar los antiguos templos y sus imágenes después de terribles campañas de destrucción, no es un triunfo de colores; más bien lleva en su cuerpo aquello que acompañó a su llegada: humillación, traición, tortura y, finalmente, muerte. Motecuhzoma-Cristo es una metáfora de la desaparición de los dioses del mundo amerindio. La grisalla dibuja una imagen que inexorablemente se vuelve un mero signo de cualidades otrora poderosas que se perdieron con la llegada de los europeos.⁵²

CONCLUSIONES

Como se ha subrayado a lo largo de este ensayo, hay dos maneras de afrontar los textos e imágenes del *Códice florentino*. Por un lado, se resalta el

50 Compárense también las ilustraciones del folio 26v en el mismo volumen.

51 *Códice florentino*, libro XII, f. 40r.

52 El carácter humillante adscrito a la parábola de Cristo se nota también en la representación de los esclavos. Pablo Escalante Gonzalbo, "The painters of Sahagún's manuscripts: Mediators between two worlds", en John Frederick Swaller (comp.), *Sahagún at 500: Essays on the quíntecenary of the birth of Fr. Bernardino de Sahagún*, Berkeley, Academy of American Franciscan History, 2003, p. 183-191.

carácter autóctono de la forma y el contenido proporcionados por los informantes nahuas, mientras que, por otro, se insiste en la importancia de los modelos culturales foráneos y su influencia en la formación de los mismos informantes. Se puede objetar que, en realidad, ninguno de los dos enfoques se preocupa mucho por profundizar en cómo los informantes mismos decidieron presentar su propia cultura e historia en las diferentes fases de creación y redacción de la gran obra. La interpretación aquí propuesta se sitúa en el medio y en transición entre las dos posiciones, tratando precisamente de identificar cómo, en un momento específico de la historia indígena, la primera generación nahua nacida bajo el régimen español procesó y expresó el trauma de la imposición colonial a través de las imágenes.

Los artistas e intelectuales indígenas fueron protagonistas de su propio mundo y supieron reflexionar sobre los eventos históricos ocurridos, así como sobre su momento presente. Más aún, tuvieron que dar cuenta de un mundo que había cambiado rápida y violentamente. El mundo de los autores nahuas del *Códice florentino* ya no era el de sus padres y abuelos, pero de ellos aprendieron acerca de las antiguas costumbres, dioses, cantos y relatos históricos que tuvieron que representar. El proyecto de Sahagún es intrínsecamente contradictorio. Se investigaba y grababa información acerca de la religión nativa al mismo tiempo que ésta era firmemente perseguida y condenada. Se copiaban los códices al mismo tiempo que se destruían.⁵³ Las ilustraciones de los libros VI y XII fueron ejecutadas alrededor de una generación después de haberse grabado por escrito los textos.⁵⁴ Mientras estos últimos se basan en información proporcionada de primera mano por sabios y testigos oculares de los eventos narrados, las ilustraciones fueron producidas por artistas nacidos en la época colonial. Miembros de la nobleza de México-Tenochtitlan, fueron educados en las artes liberales y mecánicas, además de la religión católica, y a ellos quedó la responsabilidad de dar cuenta de un nuevo mundo, cuando aún se veían al lado de los conventos las ruinas de los antiguos templos. La referencia al pasado clásico que se encuentra en el libro I (figura 2), asociada a los dioses mesoamericanos, y en el libro XII, en la representación

53 Quiñones Keber, "Reading images", p. 203.

54 Según comentarios del mismo Sahagún. Véase Sahagún, *The Florentine Codex*, Introductory volume, p. 10.

del guerrero-friso (figura 6), es también una referencia al pasado mesoamericano según la visión de los pintores cristianos nacidos después de terminada la Conquista. Las frecuentes transiciones entre referentes clásicos y cristianos subrayan los dramáticos cambios históricos narrados por el texto. El destino final de Motecuhzoma revela la ambivalencia de la nueva imagen sagrada de Cristo-Dios y de sus cánones de representación.

Esta interpretación difiere de las conclusiones de Escalante y Magaloni Kerpel, entre otros, a la hora de analizar la incorporación de iconografías y composiciones derivadas de ejemplos y modelos europeos y cristianos en la obra de Sahagún.⁵⁵ Ambos autores coinciden en que se dio una efectiva o exitosa traducción e incorporación de estos mismos modelos a la óptica nahua, mientras que lo propuesto aquí es que se trata más bien de la representación de un trauma, la imposibilidad de conciliar dos visiones distintas. Escalante define a los pintores de Sahagún como mediadores entre dos mundos, mientras que aquí se subraya que dichos pintores pertenecían a un solo mundo que acababa de surgir y en el que abundaban las contradicciones.⁵⁶ No pudieron escoger libremente entre los modelos de los dos mundos, sino que operaron dentro de los límites impuestos por la educación que recibieron en los conventos y por el género de la obra que tuvieron que ilustrar.

La yuxtaposición de imágenes a color y monocromo deja al descubierto los mecanismos de creación de la imagen pintada y sus límites a la hora de representar la realidad contradictoria del proyecto de Sahagún y, por extensión, de la misión educativa propugnada por los frailes en los conventos novohispanos. Dentro del gran proyecto intelectual del *Códice florentino*, las antigüedades clásicas ofrecieron una oportunidad para reintroducir las ceremonias, los dioses y hasta la visión de la historia de los ancestros, en lo que a nuestros ojos hoy en día parece devolvernos una representación alejada y “objetiva”. Tal vez los autores nahuas trataron de subvertir de alguna manera el proyecto de Sahagún, introduciendo una óptica indígena en ope-

55 Escalante Gonzalbo, “The painters of Sahagún’s manuscripts”; Diana Magaloni Kerpel, “Visualizing the Nahua/Christian dialogue: Images of the conquest in Sahagún’s *Florentine Codex* and their sources”, en John Frederick Schwaller (comp.), *Sahagún at 500: Essays on the quinquenary of the birth of Fr. Bernardino de Sahagún*, Berkeley, Academy of American Franciscan History, 2003.

56 Escalante Gonzalbo, “The painters of Sahagún’s manuscripts”, p. 191.

sición a la de los conquistadores, como parecería indicar la posterior revisión del libro XII operada por el mismo fraile que manifestó su inconformidad con la manera en que la Conquista había sido narrada.⁵⁷ Lo que es cierto es que a los *tlacuiloque* del *Códice florentino* se les pidió dar cuenta de los eventos de la Conquista y sus consecuencias para su propio pueblo. Ellos llevaron a cabo esta tarea dentro de unos esquemas intelectuales que imponían una drástica división entre el tiempo “antiguo” y el mundo contemporáneo. Este mismo paradigma, que se encuentra en la base del conocimiento científico moderno, es profundamente colonialista por la manera en que fue impuesto y no parece haber dejado espacio para la reconciliación; un trauma aún vivo para muchos pueblos indígenas hoy en día. No hay pasajes a lo largo del texto en náhuatl y de las ilustraciones de la *Historia general* que mencionen una real y posible continuidad entre las costumbres nahuas previas a la Conquista y los ritos y ceremonias cristianas, como a menudo se describe en la literatura nahua doctrinal y en el arte conventual.⁵⁸

Las trágicas circunstancias históricas que llevaron a la introducción del cristianismo en Mesoamérica no permitieron a los artistas del *Códice florentino* una representación triunfante de la religión de los vencedores. Como ha observado Terraciano, es notable la ausencia de imágenes cristianas entre los contingentes españoles en las ilustraciones de la Conquista del libro XII.⁵⁹ A lo largo de la obra, la única influencia cristiana emerge en las representaciones de criaturas diabólicas en lugar de dioses mesoamericanos, como en el deforme y monstruoso Dios-Tezcatlipoca del libro VI (figura 3). El Cristo-Moteczuhzoma humillado, torturado y finalmente aniquilado del libro XII (figura 7) es igualmente una representación de la nueva religión de los vencidos que está presente paradójicamente a través de su ausencia.

57 S. L. Cline, “Revisionist conquest history: Sahagun’s revised Book XII”, en Jorge J. Klor de Alva, Henry B. Nicholson y Eloise Quiñones Keber (comps.), *The work of Bernardino de Sahagún: Pioneer ethnographer of sixteenth-century Aztec Mexico*, Albany, State University of New York, Institute of Mesoamerican Studies at Albany, 1988. A esta misma conclusión llega Magaloni Kerpel, “Visualizing the Nahuatl/Christian dialogue”, p. 221.

58 Véase Louise M. Burkhart, *The slippery earth: Nahuatl-Christian moral dialogue in sixteenth-century Mexico*, Tucson, University of Arizona Press, 1989; Edgerton, *Theaters of conversion*.

59 Kevin Terraciano, “Three texts in one: Book XII of the *Florentine Codex*”, *Ethnohistory*, v. 57, n. 1, 2010, p. 67. De hecho, la única representación cristiana se encuentra en el libro XI, en el capítulo dedicado a los edificios (*Códice florentino*, v. III, f. 243r).

A manera de conclusión, quisiera presentar el texto náhuatl de la *Historia general* relativo a la profesión del *tlacuilo*, en el cual se mencionan colores y sombras, representación fidedigna y deformación monstruosa, el brillo, la luz y su muerte, la noche, a los dos lados, bueno y malo, de la labor del pintor-escribano. Esto demuestra a mi manera de ver la consciente, aunque todavía no resuelta, posición de los artistas de Sahagún.⁶⁰

IN TLAHCUILO

*In tlahcuilo: tllili tlapalli,
tlilat, yalhuil,
toltecatl, tlachichiuhqui,
tlatecullaliani, tlatlilani.*

*In cualli tlahcuilo: mihmati, yolteutol,
tlayoltehuani,
moyolnonotzani.*

*Tlatlapalpoani, tlatlapalaquiani, tlacehuallotiani,
tlacxitiani, tlaxayacatiani,
tlatzontiani.*

*Xochitlahcuiloa,
tlaxochicuiloa,
toltecati.*

*In amo cualli tlahcuilo yoloquimimil,
tequalani, teziuhlatli,
tenenco, tenenenco.*

*Tlaticehua,
tlatlapalmictia,
tlalayohualotia.
Tlanencuilalia,
tlaixtomahua.*

60 *Códice florentino*, libro X, capítulo 8.

EL PINTOR

El pintor: la tinta negra y roja,
artista, creador de cosas con el agua negra.
Diseña las cosas con el carbón, las dibuja,
prepara el color negro, lo muele, lo aplica.

El buen pintor: entendido, Dios en su corazón,
diviniza con su corazón las cosas,
dialoga con su propio corazón.

Conoce los colores, los aplica, sombrea;
dibuja los pies, las caras,
traza las sombras, logra un perfecto acabado.

Todos los colores aplica a las cosas,
como si fuera un tolteca,
pinta los colores de todas las flores.

El mal pintor: corazón amortajado,
indignación de la gente, provoca fastidio,
engañador, siempre anda engañando.

No muestra el rostro de las cosas,
da muerte a sus colores,
mete a las cosas en la noche.
Pinta las cosas en vano,
sus creaciones son torpes, las hace al azar,
desfigura el rostro de las cosas.⁶¹

61 Miguel León-Portilla, *La tinta negra y roja: antología de poesía náhuatl. Edición bilingüe*, México, Era, 2013, p. 150-151.

BIBLIOGRAFÍA

- Botta, Sergio, y Mario Campaña, “El politeísmo como sistema de traducción: la obra misionera de Toribio de Benavente Motolinía frente a la alteridad religiosa de la Nueva España”, *Guaragua*, v. 12, n. 28, 2008, p. 9-26.
- Burkhart, Louise M., “The solar Christ in Nahuatl doctrinal texts of early colonial Mexico”, *Ethnohistory*, v. 35, n. 3, 1988, p. 234-256.
- , *The slippery earth: Nahua-Christian moral dialogue in sixteenth-century Mexico*, Tucson, University of Arizona Press, 1989.
- , “Flowery heaven: The aesthetic of Paradise in Nahuatl devotional literature”, *RES: Anthropology and Aesthetics*, n. 21, 1992, p. 88-109.
- Cline, S. L., “Revisionist conquest history: Sahagún’s revised Book XII”, en Jorge J. Klor de Alva, Henry B. Nicholson y Eloise Quiñones Keber (comps.), *The work of Bernardino de Sahagún: Pioneer ethnographer of sixteenth-century Aztec Mexico*, Albany, State University of New York, Institute of Mesoamerican Studies at Albany, 1988, p. 93-106.
- D’Olwer, Luis Nicolau, y Howard F. Cline, “Sahagún and his works”, en Howard F. Cline (comp.), *Handbook of Middle American Indians, vol. 13 (Guide to ethnohistorical sources, Part two)*, Austin, University of Texas Press, 1973, p. 186-207.
- Edgerton, Samuel Y., *Theaters of conversion: Religious architecture and Indian artisans in colonial Mexico*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 2001.
- Escalante Gonzalbo, Pablo, “El patrocinio del arte indocristiano”, en Gustavo Curiel (comp.), *Patrocinio, colección y circulación de las artes*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997, p. 215-235.
- , “Iconografía y pintura mural en los conventos mexicanos”, en *Felipe II y el arte de su tiempo*, Madrid, Visor, 1998, p. 235-257.
- , “The painters of Sahagún’s manuscripts: Mediators between two worlds”, en John Frederick Schwaller (comp.), *Sahagún at 500: Essays on the quinquennial of the birth of Fr. Bernardino de Sahagún*, Berkeley, Academy of American Franciscan History, 2003, p. 167-191.

- Estrada de Gerlero, Elena Isabel, “La plumaria, expresión artística por excelencia”, en Elisa Vargaslugo (comp.), *México en el mundo de las colecciones de arte. Nueva España*, México, Grupo Azabache, 1994, p. 73-117.
- Fehrenbach, Frank, “Coming alive: Some remarks on the rise of ‘monochrome’ sculpture in the Renaissance”, *Source: Notes on the History of Art*, v. 30, n. 3, 2011, p. 47-55.
- Fernández, Miguel Ángel, y Mario de la Torre, *La Jerusalén indiana: los conventos-fortaleza mexicanos del siglo XVI*, México, Smurfit Cartón y Papel de México, 1992.
- Frenk, Margit, *Entre la voz y el silencio*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- García Icazbalceta, Joaquín, *Bibliografía mexicana del siglo XVI: catálogo razonado de libros impresos en México de 1539 a 1600*, México, Fondo de Cultura Económica, 1954.
- Garone Gravier, Marina, “Sahagún’s codex and book design in the indigenous context”, en Gerhard Wolf y Joseph Connors (comps.), *Colors between two worlds: The Florentine Codex of Bernardino de Sahagún*, Florencia, Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max-Planck-Institut/Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, 2011, p. 157-197.
- Grañén Porrúa, María Isabel, “El ámbito socio-laboral de las imprentas novohispanas: siglo XVI”, *Anuario de Estudios Americanos*, n. 48, 1991, p. 49-94.
- , “La transferencia de los grabados novohispanos del siglo XVI”, *Historias*, n. 31, 1993-1994, p. 99-111.
- Haly, Richard, “Bare bones: Rethinking Mesoamerican divinity”, *History of Religions*, v. 31, n. 3, 1992, p. 269-304.
- Hartog, François, *El espejo de Heródoto: ensayo sobre la representación del otro*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Hvidfeldt, Arild, *Teotl and ixiptlatli: Some central concepts in ancient Mexican religion*, Copenhagen, Munskgaard, 1958.

- Latour, Bruno, “How to be iconophilic and science, art, and religion?”, en Carrie Jones y Peter Galison (comps.), *Picturing science, producing art*, Londres, Routledge, 1998, p. 418-440.
- León-Portilla, Miguel, “De la oralidad y los códices a la ‘Historia general’: transvase y estructuración de los textos allegados por fray Bernardino de Sahagún”, *Estudios de Cultura Náhuatl*, v. 29, 1999, p. 65-141.
- , *La tinta negra y roja: antología de poesía náhuatl. Edición bilingüe*, México, Era, 2013.
- León-Portilla, Miguel, Ángel María Garibay K. y Alberto Beltrán, *Visión de los vencidos: relaciones indígenas de la Conquista*, 29a. ed., México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, 2007.
- Magaloni Kerpel, Diana, “Imágenes de la conquista de México en los códices del siglo XVI: una lectura de su contenido simbólico”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n. 82, 2003, p. 5-45.
- , “Visualizing the Nahuatl/Christian dialogue: Images of the conquest in Sahagún’s *Florentine Codex* and their sources”, en John Frederick Schwaller (comp.), *Sahagún at 500: Essays on the quinquagesimary of the birth of Fr. Bernardino de Sahagún*, Berkeley, Academy of American Franciscan History, 2003, p. 193-221.
- , “Painters of the New World: The process of making the *Florentine Codex*”, en Gerhard Wolf y Joseph Connors (comps.), *Colors between two worlds: The Florentine Codex of Bernardino de Sahagún*, Florencia, Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max-Planck-Institut/Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, 2011, p. 47-76.
- , *Los colores del Nuevo Mundo: artistas, materiales y la creación del Códice florentino*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/ The Getty Research Institute, 2014.
- Manrique, Jorge Alberto, “La estampa como fuente del arte en la Nueva España”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, v. 13, n. 50, 1982, p. 55-60.
- Mathes, W. Michael, “Humanism in sixteenth- and seventeenth-century libraries of New Spain”, *Catholic Historical Review*, v. 82, n. 3, 1996, p. 412-435.

- Nagel, Alexander, “Gifts for Michelangelo and Vittoria Colonna”, *The Art Bulletin*, v. 79, n. 4, 1997, p. 647-668.
- , *Michelangelo and the reform of art*, New York, Cambridge University Press, 2000.
- Olivier, Guilhem, “¿Modelos europeos o concepciones indígenas? El ejemplo de los animales en el libro XI del *Códice florentino* de fray Bernardino de Sahagún”, en José Rubén Romero Galván y Pilar Máynez (comps.), *El universo de Sahagún: pasado y presente. Coloquio 2005*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 2007, p. 125-139.
- , “El panteón mexica a la luz del politeísmo grecolatino: el ejemplo de la obra de fray Bernardino de Sahagún”, *Studi e Materiali di Storia delle Religioni*, v. 76, n. 2, 2010, p. 389-410.
- Palmeri Capesciotti, Ilaria, “La fauna del libro XI del *Códice florentino* de Bernardino de Sahagún: dos sistemas taxonómicos frente a frente”, *Estudios de Cultura Náhuatl*, v. 32, 2001, p. 189-221.
- Peterson, Jeanette Favrot, *The Paradise garden murals of Malinalco: Utopia and empire in sixteenth-century Mexico*, Austin, University of Texas Press, 1993.
- Philippot, Paul, “Les grisailles et les ‘degrés de réalité’ de l’image dans la peinture flamande des 15e et 16e siècles”, *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, n. 15, 1966, p. 225-242.
- Pohl, John M. D., y Claire L. Lyons, *The Aztec pantheon and the art of empire*, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 2010.
- Powell, Amy Knight, *Depositions: Scenes from the late medieval church and the modern museum*, New York, Zone Books, 2012.
- Quiñones Keber, Eloise, “Deity images and texts in the *Primeros Memoriales* and *Florentine Codex*”, en Jorge Klor de Alva, Henry B. Nicholson y Eloise Quiñones Keber (comps.), *The work of Bernardino de Sahagún: Pioneer ethnographer of the sixteenth century*, Albany, State University of New York at Albany, Institute for Mesoamerican Studies, 1988, p. 255-272.
- , “Reading images: The making and meaning of the Sahaguntine illustrations”, en Jorge Klor de Alva, Henry B. Nicholson y Eloise Quiñones Keber (comps.), *The Work of Bernardino de Sahagún: Pioneer Ethnogra-*

- pher of Sixteenth-Century Aztec Mexico*, Albany, State University of New York at Albany, Institute for Mesoamerican Studies, 1988, p. 199-210.
- , “Painting divination in the *Florentine Codex*”, en Eloise Quiñones Keber (comp.), *Representing Aztec ritual: Performance, text, and image in the work of Sahagún*, Niwot, University Press of Colorado, 2002, p. 251-276.
- Reyes Valerio, Constantino, *Arte indocristiano*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2000.
- Robertson, Donald, *Mexican manuscript painting of the early colonial period: The metropolitan schools*, New Haven, Yale University Press, 1959.
- Russo, Alessandra, “Plumes of sacrifice: Transformations in sixteenth-century Mexican feather art”, *RES: Anthropology and Aesthetics*, n. 42, 2002, p. 226-250.
- Sahagún, Bernardino de, *The Florentine Codex: General history of the things of New Spain*, trad. de Arthur J. O. Anderson y Charles E. Dibble, Salt Lake City-Santa Fe, University of Utah Press and School of American Research, 1950-1982.
- Schoell-Glass, Charlotte, “*En grisaille*: Painting difference”, en Martin Heusser (comp.), *Text and visibility: Word & image interactions 3*, Amsterdam, Rodopi, 1999, p. 197-204.
- Taylor Baird, Ellen, “Sahagún’s *Primeros Memoriales* and *Codex Florentino*: European elements in the illustrations”, en J. Kathryn Josserand y Karen Dakin (comps.), *Smoke and mist: Mesoamerican studies in memory of Thelma D. Sullivan*, Oxford, BAR International Series, 1988, p. 15-40.
- Terraciano, Kevin, “Three texts in one: Book XII of the *Florentine Codex*”, *Ethnohistory*, v. 57, n. 1, 2010, p. 51-72.
- Wake, Eleanor, *Framing the sacred: The Indian churches of early colonial Mexico*, Norman, University of Oklahoma Press, 2010.
- Wasson, R. Gordon, George Cowan, Florence Cowan y Willard Rhodes (comps.), *María Sabina and her Mazatec mushroom velada*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1974.



Figura 1. *Historia general de las cosas de Nueva España*, v. 1, f. 143r.
Biblioteca Medicea Laurenziana, Florencia. <http://teca.bmlonline.it>



Figura 2. *Historia general de las cosas de Nueva España*, v. 1, f. 12r.
Biblioteca Medicea Laurenziana, Florencia. <http://teca.bmlonline.it>

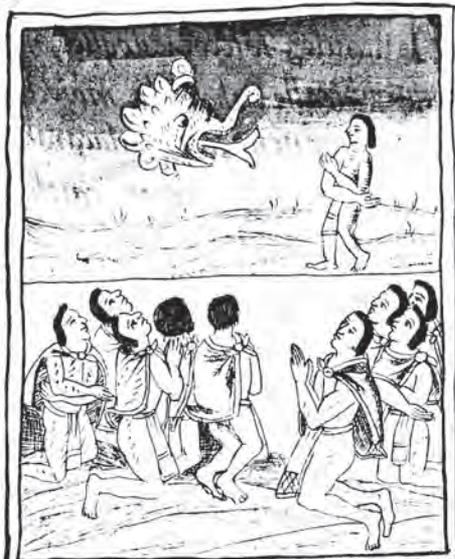


Figura 3. *Historia general de las cosas de Nueva España*, v. 2, f. 11r.
Biblioteca Medicea Laurenziana, Florencia.
<http://teca.bmlonline.it>



Figura 4. *Doctrina cristiana en lengua española y mexicana hecha por los religiosos de la orden de Santo Domingo*, México, Juan Pablos, 1550, 13. Benson Latin American Collection, University of Texas, Austin. www.primeroslibros.org



Figura 5. Alonso de Molina, *Confesionario mayor, en lengua mexicana y castellana*, México, Antonio de Espinosa, 1565, f. 58v.
Latin American Library, Tulane University. www.primeroslibros.org



Figura 6. *Historia general de las cosas de Nueva España*, v. 3, f. 34r.
Biblioteca Medicea Laurenziana,
Firenze. <http://teca.bmlonline.it>

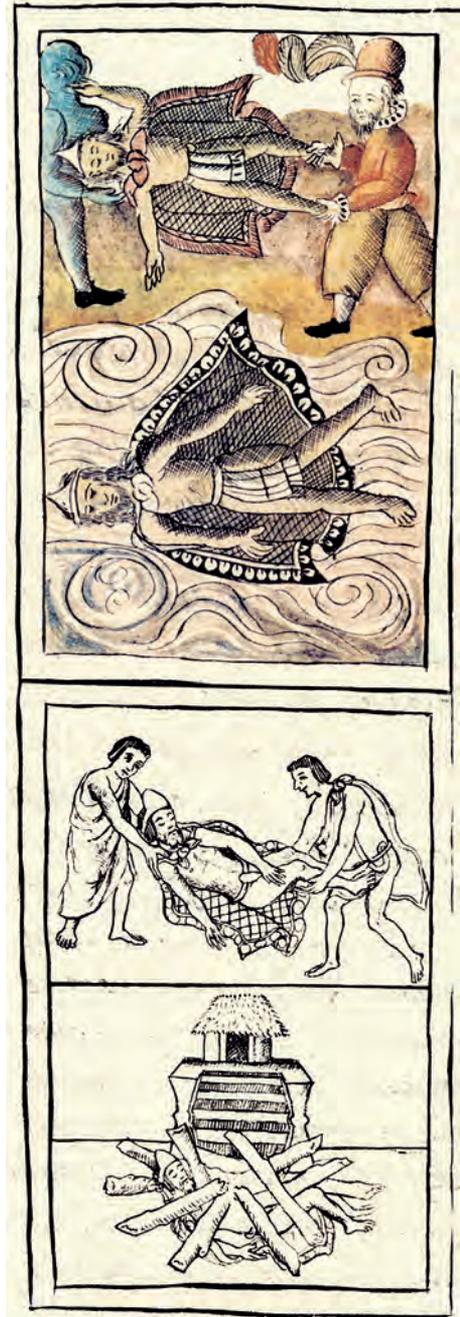


Figura 7. *Historia general de las cosas de Nueva España*, v. 3, f. 40v.
Biblioteca Medicea Laurenziana, Firenze.
<http://teca.bmlonline.it>



Figura 8. Rafael, *Entierro*, 1507. Óleo sobre tabla. Galleria Borghese, Roma



Figura 9. Michelangelo, *Entierro*, 1500-1501. Témpera sobre tabla. National Gallery, Londres