



Las imágenes hispanas de la conquista

Elsa Arroyo Lemus

Secuencias completas de memorias plasmadas en soportes diversos mediante líneas y colores, comenzaron a producirse de manera paralela al avance de la expedición española comandada por Hernán Cortés, desde que tocó las costas del Golfo de México en 1519. Informes nativos y dibujos europeos configuraron un *corpus* de imágenes que influyeron de manera definitiva en la inteligencia colectiva de la época y no solo en el territorio que conocemos como América sino más allá, entre las élites humanistas del Viejo Mundo que se mantenían atentas a las noticias de la expansión de la monarquía hispánica.

El *Códice Florentino* (ca. 1575-1577), manuscrito donde convergen la cosmovisión y la tradición de las culturas indígenas mesoamericanas con las estructuras europeas de pensamiento y de representación, fue uno de los testimonios más notables por su capacidad de influir en el ejercicio de la memoria y en la reproducción subsecuente de los hechos de la conquista a través de imágenes.

El grupo de nobles indígenas que muy temprano colaboró con el franciscano Bernardino de Sahagún en la elaboración del libro XII, articuló una estrategia de asimilación y comunicación de la historia de la conquista destinada a explicar y autenticar la configuración del régimen colonial en el virreinato de Nueva España. Parte esencial de dicha estrategia fue concebida como una sucesión de imágenes sin precedentes, en cuanto a su fuerza y complejidad, así como por su capacidad de educar y conmover al espectador-lector.

Escenas y caracteres representados en el *Códice Florentino* tales como la figura del aguerrido Tzilacatzin o la del vencido Moctezuma Xocoyotzin –antes de la matanza de Tóxcatl–, debieron formar parte de la estructura visual de la cultura Nahuatl desde los tiempos del encuentro y, por ello, su insistencia icónica en las pinturas de la conquista que se produjeron durante la época virreinal (figura 1).

Las imágenes hispánicas de la conquista que han llegado hasta el presente son relativamente escasas. En origen, se entiende que hayan operado como señales triunfantes, medios de instrucción, coerción o propaganda al servicio de las aristocracias civiles y eclesiásticas, tanto

©Elsa Arroyo Lemus © Noticonquista

Autorizada la reproducción y distribución sin fines de lucro de este texto íntegro y con sus créditos. No se permite la modificación.



para el consumo local como para su exportación hacia el Viejo Mundo. La mayor parte de ellas data de la última parte del siglo XVII y los primeros años del XVIII (aproximadamente de 1680 hasta 1718).

En su producción, estuvieron involucrados tanto artistas inmigrados como criollos e indígenas vinculados con patronos eruditos que dictaban el orden, los escenarios, los pasajes y los temas específicos. Uno de ellos, el anticuario Carlos de Sigüenza y Góngora (1645-1700), gran conocedor de la historia antigua de México, tenía entre su biblioteca una amplia colección de documentos indígenas que no dudó en “citar” en la redacción de su *Teatro de virtudes políticas* (1680). Con este opúsculo, rindió cuentas de su programa emblemático para el recibimiento del virrey Tomás Antonio Manuel Lorenzo de la Cerda, III Marqués de la Laguna y Conde de Paredes. En ese arco triunfal, comisionado directamente por el cabildo de la ciudad de México, Sigüenza y Góngora proyectó la figura del nuevo virrey como un continuador de la noble genealogía de los emperadores mexicas, espejo y personificación de las virtudes políticas del excelso pasado indígena del Imperio mexicano. Así, la Ciudad de México transfería el poder a su nuevo gobernante recordándole que había llegado a un gran reino.

La idea de que el pasado indígena de México era el cimiento de la Nueva España, y la conquista su hecho fundacional, se ha preservado en dos series de tablas con incrustaciones de madre perla cuyo clímax narrativo se concentra en la escena donde Moctezuma II presenta a Cortés y a sus capitanes la galería con los retratos de sus antepasados, los emperadores mexicas, quienes presidían el salón de audiencias del palacio. Un par de tronos vacíos, coronados por el medallón del águila mexicana, hacían alusión al pacto de sujeción y vasallaje por medio del cual el monarca indígena había cedido la corona a Cortés (figura 2).

Pero las obras más sobresalientes del periodo son indudablemente los biombos, de los cuales se conservan ocho ejemplares distribuidos en colecciones públicas y privadas, en México y en el exterior. Estos artefactos plegables constituyen todo un género pictórico claramente consciente de la identidad y el sentido de orgullo local; funcionaban como un instrumento mnemotécnico al ocupar el centro de las salas de recepción de la élite novohispana. Pintados en sus dos caras, una de ellas presenta la Ciudad de México según se veía desde la cima del cerro de Chapultepec, y la otra contiene la narración visual de los encuentros y sitios principales donde

©Elsa Arroyo Lemus © Noticonquista

Autorizada la reproducción y distribución sin fines de lucro de este texto íntegro y con sus créditos. No se permite la modificación.

tuvieron lugar los sangrientos hechos de la batalla que culminó con la caída de México-Tenochtitlan en agosto de 1521 (figura 3).

Los dueños de los biombos, españoles peninsulares y criollos debieron invitar a su recorrido deteniéndose en los hitos emblemáticos de la empresa de la conquista, con la intención de comunicar que la Nueva España estaba fundada sobre las ruinas del antiguo imperio mexica, en un territorio abundante de recursos minerales y naturales, pero, sobre todo, un lugar formado sobre la sucesión de hechos heroicos encabezados por los conquistadores.

Algunos biombos funcionaron también como escenografía y registro de las fiestas y las ceremonias rituales conocidas como “mitotes” que operaban como un medio para activar la memoria y validar las estructuras organizativas de la sociedad colonial (figura 4).

Otras pinturas individuales creadas también entre las centurias diecisiete y dieciocho, complementan el panorama de imágenes de la conquista y sus personajes centrales. Curiosamente, la mayoría de estos ejemplos son artefactos anónimos. Entre las pocas firmas que quedaron asentadas en los lienzos como una prueba de la personalidad y el estatuto intelectual del pintor, se encuentra la del desconocido Juan Asencio que firmó en 1683 su versión de la caída de México-Tenochtitlán (hoy en el Museo Histórico de Palacio Nacional). Más tarde, en 1718, el paisajista Pedro Villegas firmó su versión de la conquista en un biombo que se mantuvo entre los bienes de Maximiliano de Habsburgo (emperador de México entre 1863 y 1867).

Otro caso excepcional que ejemplifica la reivindicación intelectual de los artistas en su época, se observa en la serie de 24 tablas con embutido de madre perla (perteneciente al acervo del Museo de América, en Madrid) donde vemos dos rúbricas distintas: la de Miguel González que aparece en la tabla número 18 dedicada a la *Entrada de Cortés a la ciudad de México* y la de Juan González que aparece en la última sección debajo de la escena donde se queman los ídolos en el *cu* de Tlatelolco, tras la rendición de Cuauhtémoc. Estos pintores estaban emparentados y encabezaron un taller prestigioso donde se replicaban las técnicas de manufactura y los efectos plásticos del arte oriental. Al firmar cada uno sus invenciones, estaban publicitando abiertamente su habilidad individual.

Con su multiplicidad de detalles, efectos y técnicas de representación, la imaginaria novohispana de la conquista nos permite seguir las percepciones que sus promotores y creadores tenían sobre la historia y su pertenencia a un territorio formado a partir de la mezcla de culturas.

©Elsa Arroyo Lemus © Noticonquista

Autorizada la reproducción y distribución sin fines de lucro de este texto íntegro y con sus créditos. No se permite la modificación.



Hoy sigue alimentando nuestra imaginación sobre el momento de choque, muerte, violencia y negociación producidos durante la larga empresa de la conquista.

Para saber más

- Cuadriello, Jaime. “El origen del reino y la configuración de su empresa: episodios y alegorías del triunfo y fundación” y García Sáiz, María Concepción. “La conquista militar y los enconchados. Las peculiaridades de un patrocinio indiano”. En *Los pinceles de la historia: el origen del reino de la Nueva España, 1680-1750*, 50-107 y 108-141. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Museo Nacional de Arte, 1999.
- Katzew, Ilona. “‘Remedo de la ya muerta América’. The construction of festive rites in Colonial Mexico”. En *Contested Visions in The Spanish Colonial World*, 151-175. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art-Yale University Press, 2011.
- Mundy, Barbara E. “Moteuczoma Reborn. Biombo Paintings and Collective Memory in Colonial Mexico City”. En *Winterthur Portfolio* 45:2/3 (2011): 161-176.
- Ocaña Ruiz, Sonia I. “Nuevas reflexiones sobre las pinturas incrustadas de Concha y el trabajo de Juan y Miguel González”. En *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XXXV (102) (2013): 125-176.
- Rubial García, Antonio. “Nueva España: imágenes de una identidad unificada”. En Enrique Florescano (dir.), *Espejo mexicano*, 72-115. México: Fundación Miguel Alemán-Fondo de Cultura Económica-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002.

©Elsa Arroyo Lemus © Noticonquista

Autorizada la reproducción y distribución sin fines de lucro de este texto íntegro y con sus créditos. No se permite la modificación.



©Elsa Arroyo Lemus © Noticonquista

Autorizada la reproducción y distribución sin fines de lucro de este texto íntegro y con sus créditos. No se permite la modificación.