

De la Adoración de los Reyes Magos al ixiptla de color negro. Las capacidades de la imagen indígena frente a la imagen renacentista

Rosario Nava Román

Cuando uno observa las imágenes que contienen los códices coloniales siempre surge una serie de cuestiones: ¿se pueden aún catalogar como un arte autóctono?, ¿cuando la glosa escrita acompaña a la imagen, ésta última queda totalmente explicada por lo que la palabra escrita indica?, ¿cómo convive la imagen renacentista, que llegaba a los pintores indígenas como el modelo a seguir, con las capacidades que poseía la imagen mesoamericana, en específico en el códice?, ¿qué características conforman la imagen indígena? Y, fundamentalmente, ¿cómo tratar estas imágenes que están fuera de los modelos establecidos por la Historia del Arte occidental?

En primera instancia, podemos decir que frente a las imágenes que realiza el *tlacuilo* (pintor) en la primera etapa colonial, efectivamente es perceptible la introducción de las principales características que estaban conformando la imagen renacentista. Es decir, existe una intención de representar miméticamente, de manejar la perspectiva (fig. 1), de emplear la luz y la sombra para dar volumen a los objetos proyectados en el espacio pictórico (fig. 2). Por otra parte, es posible la identificación de modelos europeos, como guías de algunas de las representaciones de los pintores indígenas en los códices (fig. 3a, b), por lo que puede ser bastante tentador limitar el análisis únicamente al nivel de las transformaciones de la imagen indígena hacia lo occidental.

Como ejemplo de lo anterior, los códices coloniales suelen ser interpretados como documentos donde la información ya no responde a una cosmovisión totalmente indígena.¹ Y en algunos casos, como en las escenas de conquista, se llega a decir que las imágenes corresponden más a una manera occidental de representar, narrar y pensar los hechos significativos del pasado.² Situación que, regularmente, impide reflexionar sobre la propia naturaleza de la imagen indígena,³ así como también observar, en sentido inverso, los efectos de la tradición visual mesoamericana en la imagen occidental.⁴

Para dejar más claro la complejidad e implicaciones de lo mencionado anteriormente, nos vamos a centrar en el análisis de una representación pictórica (fig. 4) que se encuentra en el códice conocido como *Tira Tepechpan*.⁵ A partir de esta imagen revisaremos cómo el uso de modelos representativos occidentales, en específico del periodo del Renacimiento, se insertó dentro de una tradición que usaba la imagen, no como ilustración de la escritura, sino como medio de registro de la memoria, a través de un elaborado sistema pictográfico.⁶ Específicamente, observaremos el viaje del color negro por dos concepciones distintas, así como los intentos de permanencia, distanciamiento, diálogo o subversión del pintor indígena para reordenar la simbología de este color en el contexto colonial.

El modelo

Dentro del arte occidental, existe una alegoría que fue promovida principalmente en el Renacimiento, y que trata de la circulación de imágenes en torno a la *Adoración de los Magos*, donde el rey Baltasar adquiere rasgos físicos del África negra, y además, se le representa acompañado de un pequeño paje:⁷ como la del pintor flamenco Hieronymus Bosch (fig. 5)⁸, la de Juan de Flandes,⁹ o la de Correggio,¹⁰ por citar algunas.

A este respecto, Pastoureau señala que la evidencia más antigua de un “Rey Mago” negro que ha sobrevivido es un documento heráldico, fechable entre 1370 y 1400, del área de Colonia y Liège.¹¹ Esta colección es la primera en crear escudos de armas simbólicos para los “Tres Reyes Magos”, donde se puede observar la figura de uno de los reyes como un hombre negro, acompañado de otro hombre negro.¹²

Para Koerner, el antecedente más temprano de la representación de Baltasar como un hombre negro se ubica en los márgenes de un manuscrito usado en la misa agustina de “St. Florian”, en Austria, en el año 1400.¹³ El autor señala que la aparición de un ‘Rey Mago’ negro en la periferia de un manuscrito marcará simbólicamente la concepción que girará en torno a este personaje, pues éste siempre se ubicará en una situación marginal. El africano será el tercero en llegar, no sólo como una alegoría de las edades del hombre, sino en la concepción de su llegada al reconocimiento de Cristo: “Su negrura, sombra de la luz de la Epifanía, lo marca como distinto”.¹⁴

Del *corpus* de imágenes donde aparece Baltasar, como un hombre negro, acompañado de un pequeño paje, nos interesa en especial la de “El Tríptico de la Epifanía” de El Bosco (fig. 5). Esta pintura es interesante desde una doble lógica: primero, por el

significado de la obra en el contexto renacentista; y segundo, porque una imagen de este estilo pudo haber viajado a la Nueva España del siglo XVI, para servir como modelo a los pintores indígenas que se encontraban en los colegios fundados por los franciscanos.

Yendo primero al contexto de origen de la imagen, Moxey documenta cómo El Bosco, representante de la alta burguesía de su época, así como del pensamiento humanístico que prevalecía en este núcleo, pudo tomar de los manuscritos¹⁵ las imágenes con humor satírico, conocidas también como el ‘mundo al revés’.¹⁶ Al apropiarse y reelaborar con ingenio estos temas cargados de una gran sátira moral, encuentra un lugar donde expandir de forma singular su fantasía,¹⁷ y a la vez, proyectar una visión crítica sobre la necesidad de un orden moral.

El autor realiza este análisis para el cuadro titulado “El jardín de las Delicias”, donde se invierten las relaciones de poder y las escalas de las proporciones naturales, para reforzar estereotipos o llamar la atención sobre las consecuencias de dar rienda suelta a los deseos carnales. Pero, ¿cuál podría ser el mensaje moral en su representación de Baltasar con características faciales marcadamente del África negra?, ¿qué se puede decir del traje llamativamente blanco, que es coronado por el arete con perla que cuelga hasta coincidir en el mismo eje de la perla que ostenta su pequeño paje? (fig. 6).

Lowe, en su artículo “la tipificación de los africanos en la Europa renacentista”¹⁸, señala que estos eran generalmente representados usando joyería, lo cual, efectivamente, se puede apreciar en varias de las imágenes de Baltasar. El autor cree que esta situación, más que ser representación de la realidad, se derivaba de la presencia de sirvientes negros en las cortes, donde la ropa y los adornos servían para mostrar la riqueza de sus maestros. No obstante, aclara que los esclavos blancos de estas cortes, a pesar de usar un tipo de vestimenta similar, no portaban ese tipo de joyería y específicamente no estaban asociados al oro y a las perlas. Una posible explicación que el autor encuentra es que estos africanos,¹⁹ suntuosamente vestidos y adornados con joyas, fueron usados iconográficamente en el Renacimiento como “marcas de la riqueza del continente africano y para representar su inferioridad en el contexto Europeo”.²⁰

En este sentido podría decirse que el llamativo traje blanco del “Rey Mago” africano en “La Epifanía” de El Bosco puede estar significando lo que un hombre negro no podía ocultar de su condición social y ‘mala naturaleza’ dentro de la concepción occidental de la época. Situación que el pintor parece querer dejar fuertemente contrastada, al

representar en la misma línea horizontal del suntuoso Baltasar negro, la figura de la Virgen, con un austero vestido de color oscuro cubriendo su blanca piel (fig. 5).

En relación a esta posible lectura, existe otro corpus de imágenes donde, a través de la metáfora moral, se recrea con mayor amplitud el estigma que gira entorno al color negro de la piel de los africanos por Occidente; y el que, además, encaja con la imagen de Baltasar con traje blanco. Me refiero a los *Emblemas* de Andrea Alciato (1536), en específico el titulado *Imposible* (fig.7), el cual empieza preguntando: “¿Por qué te empeñas en lavar al etíope? Ah, desiste: nadie puede dar luz a las tinieblas de la negra noche”.²¹ Además el comentarista del texto agrega:

Es uno de los pocos emblemas con base bíblica, en este caso Jeremías cuando amonesta a Jerusalén: <<¿Puede un etíope cambiar su piel o un leopardo sus manchas? ¿Y vosotros, habituados al mal, podréis hacer el bien?>>. La finalidad de tal emblema es de dar a entender lo dificultoso que es <<mudar el ánimo y las costumbres, porque bien puede uno mudar su tierra, pero no mudará la inclinación>>.²²

En este contexto se podría decir que con la aparición de un Baltasar negro en la alegoría de *La Adoración*, va a existir un juego entre luz y oscuridad, entre bien y mal, entre lo visible y lo invisible, y quizás, también, un signo de exotismo.²³ Pero más allá de las metáforas, los “Tres Reyes Magos”, distinguidos por sus características fisionómicas, quedaron vinculados a los tres continentes,²⁴ e integrados a la religión católica como un acto de su universalidad.²⁵ No hay que olvidar, como bien señala Koerner, que el proceso en el que emerge pictóricamente el hombre negro como negro va a ser análogo a la elaboración del discurso de raza.²⁶ Y, sobre todo, habría que agregar que estos discursos cargados de una concepción negativa de lo negro²⁷ y del negro son los que servirán de sustento a la trata de esclavos que comenzará a funcionar en la Nueva España, a partir de 1542.²⁸

Ahora bien, trasladándonos al contexto indígena de la Nueva España del siglo XVI, encontramos que los *Emblemas de Alciato* circularon por las manos de los indígenas que colaboraron con Sahagún en la elaboración del *Códice Florentino* (1979). Escalante²⁹ muestra no sólo como los pintores y estudiantes indígenas se pudieron inspirar en las representaciones de los *Emblemas*, sino también en los mensajes morales de éstos.

Recordemos que estos pintores, que provenían de la nobleza indígena que había sobrevivido a la Conquista, fueron absorbidos por los colegios franciscanos donde

estaban conociendo el pensamiento humanista de los misioneros que los instruían. En 1523, por ejemplo, Pedro de Gante llega a México e inicia una infatigable labor evangelizadora, la cual incluyó la creación de la escuela San José de los Indios, en donde, además de cumplir con su misión religiosa, enseña “a los indígenas la escritura, el dibujo, la pintura y la escultura a partir de modelos europeos y, por tanto, principalmente flamencos”.³⁰ Hernández señala que en el año 1536 se inaugura el Colegio de Santa Cruz de Tlatelolco, patrocinado por Ramírez de Fuenleal, el virrey Antonio de Mendoza, y con el consentimiento de Juan de Zumárraga, primer obispo de la Nueva España. El objetivo de esta escuela era continuar con el adoctrinamiento de los nobles indígenas en el Evangelio, pero “pronto esta finalidad fue desbordada y el colegio se convirtió en un centro de investigación”.³¹

Frente a este panorama es posible que una *Adoración de los Magos* como la de El Bosco (fig. 8) haya podido llegar a manos del *tlacuilo* que representó la llegada de los franciscanos y Zumárraga (fig. 9),³² en la *Tira Tepechpan*. Las primeras preguntas que surgen son: ¿por qué el pintor elige una imagen de *La Adoración* para representar simbólicamente la llegada de los 12 franciscanos y la de Zumárraga?, ¿y específicamente por qué decide pintar con color negro las pieles de los franciscanos que los instruían, así como de la más alta autoridad de la Iglesia Católica en la Nueva España?

En 1745, Patricio Antonio López,³³ intérprete general de la Real Audiencia, realiza una asociación, que, de haber sido cierta, encajaría dentro del género de la ‘sátira pictórica’, al vincular el color negro nuevamente a los africanos y a un significado negativo de esta característica física. Éste señala:

“Las figuras que se muestran a su fin con corona y mitra en aspecto de etíopes, son los señores virreyes y arzobispos...[los indígenas] tubieron por infausto y desdichado el gobierno de estos señores, y los retrataron en figura de negros”.³⁴

Para Boban³⁵ y Elizabeth Boone,³⁶ el color negro en estas autoridades es un signo sacerdotal,³⁷ situación que puede explicar en cierta medida la representación de Zumárraga, el franciscano, o la de Ramírez de Fuenleal (fig.10), pero no así la de Cortés (fig. 11).

Noguez, uno de los estudiosos más importantes del códice, abre una vía explicativa de este “esta extraña forma de representación”,³⁸ como así lo llama, y plantea:

si el oscurecimiento de la piel no es una casualidad provocada por la deficiente combinación de los colores..., sugerimos interpretar provisionalmente este fenómeno como la derivación de una particular idea de enfatizar la pertenencia de algunos personajes españoles e indígenas a una cierta actividad y jerarquía, determinada a través del uso de un color específico.³⁹

Una ruta posible

Uno de los resultados esenciales de la tesis de maestría *El color negro en la piel y su poder político-religioso en el mundo mesoamericano: del Altiplano Central a la Mixteca*⁴⁰ fue encontrar a través de un análisis iconográfico en códices prehispánicos,⁴¹ y de un estudio en fuentes escritas novohispanas del siglo XVI,⁴² cómo la pintura corporal negra era un importante símbolo de poder para las culturas que habitaban el Altiplano Central y la Mixteca. En este estudio, centrado básicamente en el códice *Borgia* y el *Nuttall*, se señaló que diversas deidades eran constantemente representadas con este color como emblema central de sus atavíos. Entre las más recurrentes están Quetzalcóatl (fig.12), Tezcatlipoca (fig.13), Xólotl (fig.14), Nanáhuatl (fig.15), Tláloc (fig.16), e Iztli (fig.17).

De la misma forma, se apuntó que los hombres que pasaban por un proceso de transformación para ser contenedores de la energía de los dioses, antes mencionados,⁴³ tenían dentro del complejo ritual de preparación de sus cuerpos,⁴⁴ pintar su piel de color negro para lograr que la energía divina descendiera en ellos y así transformarse en hombres-dioses,⁴⁵ o en lo que se ha denominado los *ixiptla*.⁴⁶

Otro de los principales hallazgos de la tesis fue el hecho de que el término *ixiptla*, que generalmente ha sido traducido como imagen, delegado, representante, personaje o sustituto, resulte esclarecedor si se retoma desde la traducción que propone López Austin⁴⁷ como cobertura/piel.⁴⁸ Esta traducción permite entender la importancia de la variabilidad material de las manifestaciones de los dioses prehispánicos, así como acercarse a los rituales que activaban las manifestaciones divinas y su continua comunicación con los hombres.⁴⁹

Por otra parte, en los códices mixtecos se encontró que la pintura corporal negra se usaba para denotar conquista (fig. 18), sacerdocio, sacrificio (fig. 19), nacimiento de linajes (fig.20), transformaciones divinas, así como la legitimación o extensión del poder de los señores mixtecos⁵⁰ (fig. 21).

Ahora bien, a partir de la conquista, los dioses indígenas pasaron a ser catalogados como objetos peligrosos, engañosos, y falsos, quedando reducidos a su definición como ídolos.⁵¹ Las materias, formas y colores de los que estaban hechos los dioses indígenas se convirtieron en contenedores de lo demoníaco, en objetos a destruir, ocultar, negar u olvidar. Es así que se puede conjeturar que la pintura corporal negra era un elemento de la religiosidad indígena que debía de desaparecer, transformarse, o integrarse a la nueva concepción occidental de lo negro.

Lo interesante, en el caso de los códices coloniales, es que es posible observar cómo este importante símbolo de poder continúa utilizándose para hablar de sus dioses (fig. 22a, b, c, d), de los cargadores de envoltorios sagrados (Fig.23), de las salidas míticas de sus guías u hombre-dioses (fig. 24), o para denotar sacerdocio (fig.25).

En este contexto, la *Tira Tepechpan* resulta ser uno de los únicos y más importantes testimonios que he encontrado de la etapa colonial, en donde el *tlacuilo* se permite retomar este importante recurso iconográfico de su tradición pictográfica, para validar autoridades políticas, con el agregado de que, esta vez, no son sólo indígenas, sino españolas. Y en cuanto al color negro con el que son representadas las autoridades religiosas, se puede decir que el pintor no sólo decide continuar con una tradición, sino que, en el caso de Zumárraga y el franciscano, elige un modelo occidental,⁵² que le permite crear un puente entre dos concepciones diametralmente opuestas en torno a un color.

Aunque es cierto que del lado del modelo occidental no contamos con otros datos, más que con la similitud compositiva, para sugerir que el pintor indígena tuvo como guía una *Adoración de los Reyes Magos*. Del lado de la tradición pictográfica indígena, sí podemos afirmar, que el color negro en la piel de los españoles no fue provocado por la “deficiente combinación de colores”.⁵³ Y más que eso, tendríamos que admitir que la presencia del color negro está denotando la continuidad del uso de un recurso iconográfico fundamental, para dar jerarquía religiosa y también política.⁵⁴

En este sentido, el mundo al revés que abstrae El Bosco de los márgenes de los manuscritos, para hablar de una necesidad de orden moral, encuentra su paralelo y antípoda en el *tlacuilo* que, pasando por los márgenes de lo permitido, retoma el color negro para reordenar su presente. Allá, lucha de contrarios, luz contra oscuridad; acá, única vía de integrar los opuestos: autoridades distintas, dioses distintos. Allá, un hombre de piel negra como presencia exótica del ‘Otro’; acá, piel negra para validar al que llegó de

tierra lejanas. Allá, la presencia del mal en la condición humana; acá, la proyección divina⁵⁵ en el cuerpo humano.

Ante esta posibilidad de lecturas, creemos limitante continuar leyendo estos documentos sólo a partir de las transformaciones que sufrieron hacia lo occidental. Como hemos podido observar, aunque la búsqueda y análisis de los modelos occidentales se presenta como necesaria, tendría que realizarse una lectura inversa del lado de la imagen indígena para empezar a acercarse al significado de la unión de estas dos tradiciones. Y quizás nos falte por decir que, frente a este viaje y diálogo de las imágenes en el siglo XVI, sería fundamental comenzar a preguntarnos cómo se transformó el modelo renacentista frente a la presencia del *ixiptla* de color negro (fig. 26).

¹ Como ejemplo de este enfoque, tenemos los planteamientos de Graulich, quien señala que la introducción de la perspectiva en las convenciones representativas espaciales indígenas se puede tomar como un voluntario abandono del estilo representativo prehispánico, pues le parece que este método resolvió problemas visuales como la búsqueda de la mimesis. Es decir, el pintor indígena deja, por voluntad propia, de producir imágenes “arcaicas”, “estrechamente vinculada al tipo de pensamiento mítico”, por convenciones occidentales, “porque lo consideran como más eficiente, porque es más realista”, (GRAULICH, 1997, p. 701; 704).

² Gruzinski, por ejemplo, señala, en su libro *La colonización de lo imaginario*, que las convenciones representativas europeas que llegaron a los pintores indígenas como guía para el dibujo de las escenas de la Conquista indican, más que en otros casos, que la imagen indígena “ya nada tiene de autóctona”, al menos en estas escenas. Sin embargo, posteriormente prefiere catalogar estas pinturas como un “arte híbrido”, que efectivamente se sirve y explota “los cánones del arte occidental”, pero cuando se trata de ir más allá, reasume la manera autóctona ordenando los planos de acuerdo con distribuciones que no obedecen ni a la perspectiva ni a una escala dada”, (GRUZINSKI, 2001, pp. 31-32).

³ Dos importantes excepciones a tomarse en cuenta son Magaloni (2003), y Navarrete (2011).

⁴ En este tema, otra importante excepción serían los trabajos de Boone, quien analiza cómo, en sentido inverso, la imagen y el texto occidental también se abrieron a intercambios (BOONE, 2011, pp.197-226).

⁵ Este códice proviene de María Magdalena Tepechpan, actualmente Tepexpan, población que pertenece al municipio de Acolman en el Estado de México. La tira contiene información que va del año 1298 hasta 1596, y presenta dos historias narradas sincrónicamente a través del sistema de computo anual prehispánico: la parte inferior, con la historia de los señoríos de México-Tenochtitlan, y la parte superior, la de Tepechpan (*Tira de Tepechpan*, 1978).

⁶ Que se acompaña por signos logográficos, fonéticos y numerales (MAGALONI, 2003, p. 6)

⁷ En el *corpus* de imágenes que representan al Baltasar con rasgos africanos existen dos formas de encontrarlo: una, sólo, y la otra, acompañado de un pequeño paje. Algunos ejemplos de la primera manera: Hans Memling, *Tríptico de la Epifanía* (1470), Museo del Prado; Alberto Durero, *Adoración de los Tres Reyes Magos* (1504), Galleria degli Uffizi-Florenia; El Greco, *Adoración de los Reyes* (1569), Museo Lázaro Galdiano, Madrid; Hugo van der Goes, *Tabla de la Adoración de los Magos* (1470), Gemäldegalerie, Berlín.

⁸ El Bosco nace alrededor de 1450 y muere en 1516. Esta pintura se titula *Tríptico de la Epifanía* y se encuentra en el Museo del Prado, Madrid.

⁹ Juan de Flandes es un pintor flamenco, de quien sólo existen datos de su vida a partir del momento en que llega a Castilla, en 1496, para asumir las funciones de pintor de la Corte al servicio de la reina Isabel la Católica,

(BERMEJO, 1962). Véase imagen en <http://losprimitivosflamencos.blogspot.mx/2012/11/la-adoracion-de-los-magos-de-juan-de.html>, acceso 27 de marzo del 2014.

¹⁰ Véase en: http://galeria.encuentra.com/main.php?g2_itemId=26865&g2_jsWarning=true, acceso 27 del marzo 2014 .

¹¹ El documento se llama 'la Armorial du héraut Gelre' (PASTOREAU, 2009: 85).

¹² Pastoureau (2009, p. 85).

¹³ Koerner, (2010, p. 23).

¹⁴ Koerner, (2010, p. 24). Traducción mía. Por otra parte, Koerner también plantea que la estandarización del "Rey Mago" negro se dará a partir del año 1450, y su identificación inmediata por el público será hasta el año de 1500 (KOERNER, 2010, p. 12).

¹⁵ Moxey señala que estudios recientes sugieren que El Bosco "fue formado como iluminador de manuscritos y no como pintor de paneles" (MOXEY, 2004, p. 60).

¹⁶ Moxey, (2004, pp. 35-60). En el 'mundo al revés' se ponía énfasis en la inversión de los roles de género, de los oficios, de las clases sociales, y del propio orden de la naturaleza. Moxey señala al respecto: "Los ideales caballerescos, por ejemplo, son desacreditados al mostrar caballeros siendo atacados por liebres, y se hace mofa del clero al mostrar monos desempeñando sus funciones eclesiásticas. También aparecen caballeros derrotados en las justas por mujeres y clérigos seducidos por las monjas" (MOXEY, 2004, pp. 58-59).

¹⁷ El autor propone que El Bosco logra escapar de la tradición mimética a través de la "licencia del artista" de ejercitar su fantasía ilimitadamente. Un tema que giraba en los círculos de artistas más prominentes (MOXEY, 2004, pp. 43-58).

¹⁸ Lowe (2010, pp. 17-47).

¹⁹ Sirvientes y esclavos

²⁰ Lowe (2010, pp. 23-24). Traducción mía.

²¹ Alciato, (1985, p. 96).

²² *Ibid.*

²³ Para Pastoureau la aparición de personas de piel negra en espacios que antes sólo eran asociados con el mal, va a responder más a un signo de exotismo que de paganismo o herejía, (PASTOREAU, 2009, p. 85).

²⁴ Conocidos antes del descubrimiento de América.

²⁵ Pastoureau (2009, p. 85).

²⁶ Koerner (2010, p. 17).

²⁷ En cuanto a la concepción negativa entorno al color negro, para Pastoureau el periodo feudal es el momento en el que convergen "discursos de teólogos y moralistas, prácticas litúrgicas y funerarias, creaciones artistas e iconográficas, costumbres caballerescas y los primeros códigos heráldicos para hacer del negro un color siniestro y mortal...En otras partes, de hecho en todas partes, el negro hizo su entrada en la paleta del demonio y se convirtió por varios siglos en un color infernal" (PASTOREAU, 2009, p. 46). Traducción mía.

²⁸ Esclavos negros comienzan a llegar a la Nueva España desde tiempos de la Conquista. Sin embargo, no será hasta 1542 cuando legalmente se autoriza la "substitución de la esclavitud india por la negra" (AGUIRRE, 1994, p. 53).

²⁹ Escalante (2008).

³⁰ Gruzinsky (1994, p. 79).

³¹ Hernández (1989, p. 30).

³² En mi tesis de maestría señalé que, a pesar de que estos dos personajes están representados en fechas distintas (y por tanto con información distinta), el pintor pudo haberlos unido en la misma convención pictórica, con una misma finalidad simbólica. Véase Nava (2009, pp. 102-103).

³³ Xavier Noguez señala que este personaje tuvo contacto con el códice, por tener como encargo de su oficio realizar un inventario de los documentos confiscados a Lorenzo Boturini (*Tira de Tepechpan*, 1979, p. 113).

³⁴ *Tira Tepechpan*, (1978, p. 113).

³⁵ *Ibid.*

³⁶ Boone (2000, p. 232).

³⁷ El sacerdocio es uno de los pocos aspectos de la cosmovisión mesoamericana en los que se ha aceptado una directa y constante relación con la pintura corporal negra. Por esta razón, estos autores mencionan que se trata de un atributo sacerdotal. Una importante excepción a tomarse en cuenta, dentro esta idea generalizada de vincular el sacerdocio únicamente al oficio sacerdotal, es el enriquecedor texto de GUILHEM, O. *Tezcatlipoca. Burlas y metamorfosis de un dios azteca*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.

³⁸ *Tira Tepechpan*, (1978, p. 112).

³⁹ *Ídem*, p. 173. Es importante señalar que ningún estudioso del códice ha reconocido abiertamente que el uso de pintura corporal de color negro sea un elemento iconográfico importante usado por los pintores indígenas para señalar la jerarquía política y religiosa de sus portadores.

⁴⁰ Nava (2009).

⁴¹ Del grupo de códices analizados, pertenecientes a la tradición Mixteca-Puebla, se desprenden dos grupos temáticos: el del tipo religioso denominado como grupo Borgia, y el del tipo histórico. Aunque el análisis lo centré en dos códices de esta tradición, el *Códice Borgia* y el *Nuttall*, la investigación contiene comparaciones y reflexiones sobre imágenes de otros códices de esta tradición, así como de códices coloniales.

⁴² Entre algunas de éstas: Sahagún (2002), Durán (1984), Landa (2003), Herrera (1946).

⁴³ La pintura corporal estaba vinculada a los colores de las deidades que los hombres representaban, o para ser más precisos, en quienes se transformaban. En este caso son deidades de color negro y por tanto los hombres se pintaban la piel de este color. Ahora bien, es importante mencionar que, aunque el color negro es el color con el que frecuentemente se encuentran representados los dioses citados, éstos mismo pueden aparecer (en menor medida) en otros colores en un mismo o en distintos códices.

⁴⁴ El cuerpo se prepara internamente con: baños, ayunos, oraciones, brebajes, danzas, etcétera, para posteriormente ser decorado externamente en precisas maneras. Lo anterior con la finalidad de poder extraer bajo una administración especializada, las diferentes partes del cuerpo que se creían depósitos, del gran depósito corporal, donde residían las distintas fuerzas divinas. Véase López (2004); Nava (2009, pp. 18-27; 127-135).

⁴⁵ Término acuñado por López (1998).

⁴⁶ Véase el apartado pintura corporal negra en Nava (2009, p. 49).

⁴⁷ López Austin (1998).

⁴⁸ Una de las principales conclusiones a las que se llegó en el análisis de este término como piel es que esta traducción permite comprender: 1) una materialidad concreta en la conexión de los hombres con sus dioses: toda aquella cobertura/piel que servía de contenedor divino; 2) la importancia de la preparación de la superficie del receptáculo en la manifestación divina, y su diversidad material; 3) el papel que jugó la propia piel humana en la conexión con los dioses, (NAVA, 2009, p. 110).

⁴⁹ En la tesis también se señaló que, en el caso de la piel humana, es posible sugerir que, al ser esta la superficie principal de los hombres-receptáculos que se transformaban en los *ixiptla* o imágenes de los dioses, se crearon maneras de diferenciar las pieles divinas de las del hombre común. Por tal motivo, esta se marcaba, se pintaba o se extraía y se agregaba a otro cuerpo (como el caso de los rituales en torno a Xipe Tótec) como parte de la diferenciación, y por supuesto, como signo de presencia divina (NAVA, 2009, p. 110).

⁵⁰ En el caso de los gobernantes mexicas en las fuentes escritas novohispanas, también existen datos que mencionan el uso de la pintura corporal negra en las funciones de éstos como sacerdotes, en ceremonias de entronización, en funerales, o en sus funciones como hombres-dioses. Véase Nava (2009, p. 70), y Olivier (2004, pp. 333-340).

⁵¹ Diego Valadés menciona lo siguiente de los ídolos: “Y si dicen que alguna vez han hablado, esto es obra del diablo, ejecutada por medio de esos ídolos que son instrumentos de él, padre del engaño y de la mentira;...o fue llevado por la astucia y engaño de vuestros falsos y diabólicos sacerdotes. Por esto cuidaban de que estuviesen huecos los ídolos, para colocarse así, dentro de las mismas estatuas, con el fin de hablar conforme a lo que les dictaba su apetito y concupiscencia...”, (VALADÉS, 1989, p. 399).

⁵² Posiblemente el único modelo que encuentran.

⁵³ Como Noguez lo menciona, al respecto de una de las posibles vías interpretativas de la presencia de este color, (*Tira Tepechpan*, 1978, p. 173).

⁵⁴ En este caso la segunda posibilidad explicativa de Noguez a la presencia de este color (que él ve como una “extraña forma de representación”) quedaría confirmada, (*Tira Tepechpan*, 1978, p. 173).

⁵⁵ Es importante señalar que el concepto de divinidad prehispánico tenía una connotación distinta a la de la concepción cristiana. En la cosmovisión mesoamericana, los dioses tenían características creativas, pero también destructivas.

Bibliografía:

AGUIRRE, Gonzalo, *El negro esclavo en la Nueva España*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994.

ALCIATO, Andrea, *Emblemas*, Santiago Sebastián (edición y comentarios), Madrid, AKAL, 1985.

ALCIATO'S *Book of Emblems. Alciati Emblematum liber*, página de Alciato de la Universidad de Glasgow, <http://www.mun.ca/alciato>.

BERMEJO, Elisa, *Juan de Flandes*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1962.

BOONE, Elizabeth, *Stories in red and black*. Austin, UTP, 2000.

_____, “Ruptures and Unions: Graphic Complexity and Hybridity in Sixteenth-Century Mexico”, in *Their Way of Writing. Scripts, Signs, and Pictographies in Pre-Columbian America*, Elizabeth Boone, Gary Urton, (editors), Washington, D.C., Dumbarton Oaks, 2011.

DURÁN, Diego, *Historia de las Indias de Nueva España e islas de tierra firme*, México, Porrúa, 1984, 2 vol.

ESCALANTE, Pablo, "Humanismo y arte cristiano indígena. La cultura emblemática entre colegiales, artistas y otros miembros de las elites nahuas del siglo XVI" en *El arte cristiano-indígena del siglo XVI novohispano y sus modelos europeos*, México, Centro de Investigación y Docencia en Humanidades del Estado de Morelos, 2008.

GRAULICH, Michel, "La introducción de la perspectiva en la Nueva España", *Arte, historia e identidad en América. Visiones Comparativas. XVII Coloquio Internacional del Instituto de Investigaciones Estéticas*. México, Instituto de Investigaciones Estéticas/Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.

GRUZINSKI, Serge, *La colonización de lo imaginario*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001.

_____, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994.

HARNÁNDEZ, Ascención de, "Los exiliados, la imprenta y el libro en México", *Revista Universidad de México*. México, vol. XLIV, número 467, Diciembre 1989.

KORNER, Joseph, "The Epiphany of the Black Magus Circa 1500", in *The image of the Black in Western Art. From the "Age of Discovery" to the Age of Abolition: Artists of the Renaissance and Baroque*, Davis Bindman, Henry Louis Gates, JR., (editors), Italy, Harvard University Press, 2010.

LÓPEZ, Alfredo, *Hombre-dios. Religión y política en el mundo náhuatl*, México, Instituto de Investigaciones Históricas/Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.

LOWE, Kate, "The stereotyping of black Africans in Renaissance Europe", in *Black Africans in Renaissance Europe*, T. F. Earle, K.J. P. Lowe (ed), United Kingdom, Cambridge University Press, 2005.

Mestros de la Pintura, El Bosco, Argentina, América Norildis Editores, 1973, número 6.

MAGALONI, Diana, "Imágenes de la conquista de México en los codices del siglo XVI. Una lectura de su contenido simbólico", México, Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, vol. XXV, número 82, Universidad Autónoma de México, 2003.

MOXEY, Keith, *Teoría y practica y persuasión. Estudios sobre historia del arte*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2004.

NAVARRETE, Federico, "Writing, Images, and Time-Space in Aztec Monuments and Books" in *Their Way of Writing. Scripts, Signs, and Pictographies in Pre-Columbian America*, Elizabeth Boone, Gary Urton, (editors), Washington, D.C., Dumbarton Oaks, 2011.

NAVA, Rosario, *El color negro en la piel y su poder político-religioso en el mundo mesoamericano: del Altiplano Central a la Mixteca*, tesis (maestría en Historia del Arte), Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009

OLIVIER, Guilham, *Tezcatlipoca. Burlas y metamorfosis de un dios azteca*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004

PASTOUREAU, Michel, *Black. The History of a Color*, Princeton and Oxford, Princenton

University Press, 2009.

VALADÉS, Diego, *Retórica cristiana*, Esteban J. Palomera (introducción), México, Universidad Nacional Autónoma de México/Fondo de Cultura Económica, 1989.

SAHAGÚN, Bernardino de, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002., 3 vols.

CÓDICICES

Códice Azcatitlán, París, Bibliothèque nationale de France/Société des Américanistes, c1995.

Códice Borgia, Eduard Seler, México, Fondo de Cultura Económica, 1963

Códice Borgia. Los templos del cielo y de la oscuridad, oráculos y liturgia. Ferdinand Anders, Maarten Jansen y Luis Reyes (introducción y explicación), México, Viena, Fondo de Cultura Económica/ Akademische Druck-und Verlagsanstalt/Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1993.

Códice Durán, edición facsimilar, Madrid, Banco Santander, 1996.

Códice Florentino, manuscrito 218-220 de la Colección Platina de la Biblioteca Medicea Laurenziana, ed. facsimilar, México, Secretaria de Gobernación, Archivo General de la Nación, 1979, 3 vol.

Códice Ixtlilxochitl, Ferrdinand Anders, Austria, Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1976.

Códice Zouche-Nuttall. Crónica mixteca. El rey 8 Venado, Garrra de Jaguar, y la dinastía de Teozaculco-Zachachila, Ferrdinand Anders, Marten Jansen y Gabina Pérez (introducción y explicación), España, Austria y México, Sociedad Estatal Quinto Centenario/Akademische Druck-und Verlagsanstalt/Fondo de Cultura Económica, 1992.

Historia tolteca-chichimeca, Paul Kirchhoff, Lina Odena, y Luis reyes (estudio), México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1976.

Primeros Memoriales, Bernardino de Sahagún, *Códice Matritense del Real Palacio y Códice Matrintense de la Real Academia de la Historia*, Ferdinan Anders (ed), Norman, Oklahoma, University of Oklahoma, 1993.

Tira de Tepechpan. Códice colonial procedente del Valle de México, Xavier Noguez (edición y comentarios), México, Biblioteca Enciclopédica del Estado de México, 1978.

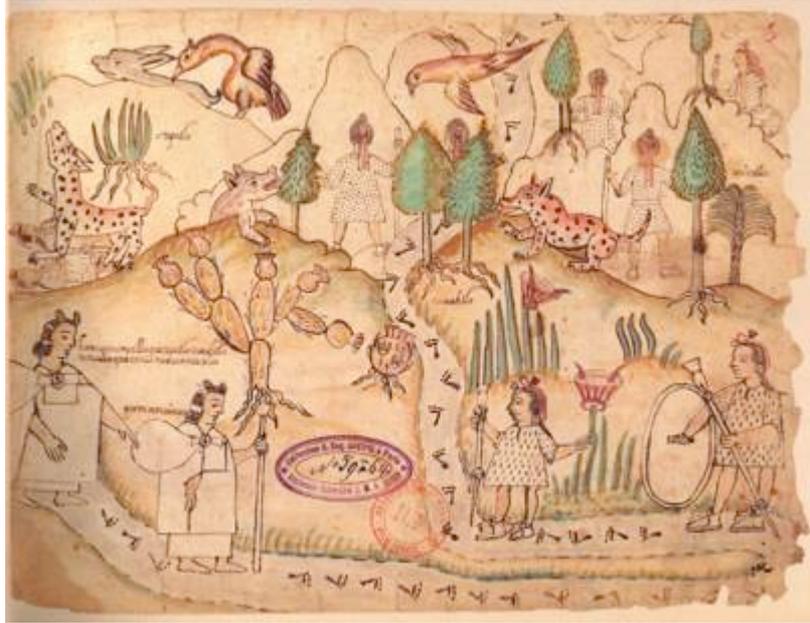


Figura 1: Imagen tomada del facsímil del *Códice Azcatitlan* (1195: 5)



Figura 2: Imagen tomada de Durán (1984, vol. 2, lámina 3)



Figura 3a: Imagen tomada de Durán (1984, vol. 2, lámina 51)



Figura 3b: *Emblemas de Alciato*, 1536. Imagen tomada de Escalante (2008: 23)



Figura 4: Imagen tomada del facsímil de la *Tira de Tepechpan* (1978: lámina 15)



Figura 5: *Tríptico de la Epifanía* (1490-1500), El Bosco, Museo del Prado. Imagen tomada de *Maestros de la Pintura* (1973: 22)



Figura 6: Detalle de Baltasar y su paje portando joyería, El Bosco. Imagen tomada de Pastoureau (2009: 84)



Figura 7: Imagen tomada de *Emblemas de Alciato* (1985: 96)



Figura 8: Baltasar y su paje, El Bosco. Imagen tomada de *Maestros de la Pintura* (1973: 22)



Figura 9: Un franciscano y Juan de Zumárraga. Imagen tomada del facsímil de la *Tira de Tepechpan* (1978: 15)



Figura 10: Ramírez de Fuenleal (derecha). Imagen tomada del facsímil de la *Tira de Tepechpan* (1978: 16)



Figura 11: Hernán Cortés frente a un indígena. Imagen tomada del facsímil de la *Tira de Tepechpan* (1978: 15)



Figura 12: Quetzalcóatl, dentro de la sección “Las Veinticinco Parejas Divinas”. Imagen tomada de facsímil del *Códice Borgia* (1993: 58)



Figura 13: Tezcatlipoca. Imagen tomada del facsímil del *Códice Borgia* (1993: 17)



Figura 14: Xólotl. Imagen tomada del facsímil del *Códice Borgia* (1993: 65)



Figura 15: Nanáhuatl. Imagen tomada del facsímil del *Códice Borgia* (1993: 10)



Figura 16: Tláloc. Imagen tomada del facsímil del *Códice Borgia* (1993: 67)



Figura 17: Iztli. Imagen tomada del facsímil del *Códice Borgia* (1993: 14)



Figura 18: “El Señor 8 Venado...venció y tomó preso al Señor 4 Viento, quien se echó a llorar...”. Imagen tomada del facsímil del *Códice Zouche-Nuttall* (1992: 83)



Figura 19: Ocho Venado, Garra de Jaguar. Imagen tomada del facsímil del *Códice Zouche-Nuttall* (1992: 44)



Figura 20: Le es concedida al señor 12 Viento la responsabilidad “del templo y del Fuego Nuevo, señal de la fundación del señorío”. Imagen tomada de facsímil del *Códice Zouche-Nuttall* (1992: 19a)



Figura 21: Ocho Venado, "Garra de Jaguar". Imagen tomada de facsímil del *Códice Zouche-Nuttall* (1992: 52)



Figura 22a: Quetzalcoatl. Imagen tomada del facsímil *Primeros Memoriales* (1993: 261v)



Figura 22b: Ixtlilton. Imagen tomada del facsímil *Primeros Memoriales* (1993: 262v)



Figura 22c: Quetzalcóatl. Imagen tomada del facsímil del *Códice Ixtlixóchitl* (1976: 103r)



Figura 22d: Tezcatlipoca. Imagen tomada del facsímil del *Códice Ixtlixóchitl* (1976: 99v)



Figura 23: Imagen tomada del facsímil *Primeros Memoriales* (1993: 250)



Figura 24: Derecha: Quetzalteuēyac e Ixcouatl. Imagen tomada de *Historia tolteca-chichimeca* (1976: 16r)



Figura 25: Imagen tomada del facsímil *Primeros Memoriales* (1993: 251r)



Figura 26: Juan de Zumárraga. Imagen tomada del facsímil de la *Tira de Tepechpan* (1978: 17)