

LITERATURE AND CULTURAL STUDIES

Distorsión y silencio en el *Lienzo de Tlaxcala* (1892) de Alfredo Chavero: Notas metodológicas

Jannette Amaral-Rodríguez

University of Richmond, US
jamaral2@richmond.edu

La *Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala* (1581–1585), un manuscrito tlaxcalteca que contiene imágenes homólogas al *Lienzo de Tlaxcala* (del que solo existen copias pero no el original), fue encontrado en 1976 y publicado en tres ediciones y reimpressiones modernas a partir de 1981. Aunque este manuscrito del siglo XVI ofrece imágenes auténticas al investigador, la práctica corriente sigue siendo la consulta o uso asiduos de las imágenes del *Lienzo de Tlaxcala* publicado por Alfredo Chavero en 1892. Como intervención ante estas prácticas metodológicas, y tomando como punto de partida el contexto ideológico de producción de la copia del *Lienzo de Tlaxcala* publicada por Alfredo Chavero, este artículo identifica y examina una diferencia fundamental entre ambos códices no discutida por expertos hasta ahora: una reformulación del discurso tlaxcalteca de conquista por intelectuales del Porfiriato que silencia o borra aspectos fundamentales de la narración histórica tlaxcalteca según presentada en el siglo XVI. Finalmente, este trabajo argumenta que nuestro *Lienzo de Tlaxcala* del siglo XVI es la *Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala* y que la edición de Chavero responde, más bien, a los proyectos nacionalistas y propagandistas del estado moderno mexicano durante el Porfiriato.

Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala (1581–1585), a Tlaxcalan manuscript that contains homologous images to the ones in *Lienzo de Tlaxcala* (of which there are only modern copies in existence), was found in 1976 and published in three modern editions since 1981. Even though this sixteenth-century manuscript offers authentic images on the history of colonial Tlaxcala, literary critics and historians continue to use the *Lienzo de Tlaxcala* copied by the painter Genaro López and edited by Alfredo Chavero in 1892. To develop a critique of these methodological practices through the consideration of the historical and ideological context of production of the *Lienzo de Tlaxcala* under the Porfirian state, this work identifies and examines a critical difference between both codices that has not been discussed by experts before: the reformulation, by Porfirian intellectuals and artists, of a sixteenth-century Tlaxcalan discourse of conquest that silences or erases fundamental aspects of that local historical narration. This article argues that our *Lienzo de Tlaxcala* is *Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala* and that the 1892 edition of the *Lienzo* by Chavero responds, rather, to the interests of nationalistic and propagandistic projects by the Mexican modern state under the Porfiriato.

Una inquisición y una propuesta

A lo largo de mi desarrollo profesional como estudiante de la literatura colonial de México, el *Lienzo de Tlaxcala* se mostró desde el principio como un artefacto misterioso cuyos orígenes y existencia nunca estaban del todo claros pero su valor para el campo de los estudios coloniales era innegable. Con sumo interés he seguido los debates por expertos sobre cuándo se produjo, dónde estaba localizado, cuántas copias existían y existen, adónde fueron llevadas, quiénes las poseían; es decir, la historia compleja de su devenir como archivo colonial.¹ Se cree que el *Lienzo de Tlaxcala* original era una tela de algodón de

¹ Para la historia material del *Lienzo de Tlaxcala* véase Mazihcatzin y Calmecahua ([1787] 1927), Chavero (1892), del Paso y Troncoso (1892), Peñafiel (1909), Glass y Robertson (1975) y García Quintana y Martínez Marín (1983).

casi cinco metros de largo por dos de ancho, compuesto de ochenta imágenes que narraban el rol de la provincia indígena de Tlaxcala como aliada de los españoles en las guerras de conquista y pacificación de México, lo que ahora es América Central y el suroeste de los Estados Unidos. Se solía colgar en lugares públicos —como el cabildo o casas reales de la ciudad— para la vista de los tlaxcaltecas y visitantes, sirviendo así, como artefacto mnemónico en las narraciones orales de la conquista y como evidencia de carácter legal de los numerosos servicios que Tlaxcala hizo a la corona española. Sin embargo, el original nunca ha sido encontrado y solo existen copias (y algunas falsificaciones). Entre las copias existentes, la edición moderna publicada por Alfredo Chavero en 1892 guarda un lugar singular en la historiografía del México colonial y ha adquirido un estatus de autoridad que ha perdurado hasta el presente. Son las imágenes del *Lienzo de Chavero* (como le llamaré de ahora en adelante) las que permean el ámbito académico por medio de su reproducción en las portadas de libros, así como en materiales promocionales de conferencias y otros eventos académicos. Estas imágenes del *Lienzo de Chavero* se han vuelto íconos de los grandes temas del campo de estudios latinoamericanos coloniales y en ellas proyectamos nuestras ideas sobre la conquista, el encuentro entre distintos mundos y lenguajes, la figura del traductor como intermediario, la transferencia de poder y conocimiento, negociación y resistencia, entre otros.² Son imágenes y figuras sumamente reconocibles y, por tanto, persuasivas en su familiaridad (**Figura 1**). Más allá de su valor evocativo y promocional, las imágenes del *Lienzo de Chavero* disfrutaban de mucha popularidad entre los expertos del México colonial por su consistencia tanto en forma como contenido (García Quintana y Martínez Marín 1983; Kranz 2001; Gillespie 2004; Hamman 2013). Puesto lado a lado con otras copias y fragmentos del *Lienzo de Tlaxcala* producidos durante los siglos XVI al XIX, el *Lienzo de Chavero* es, a grandes rasgos, consistente en su narración de la conquista. Por otro lado, dentro de esta consistencia, sabemos que las imágenes del *Lienzo* fueron readaptadas y su significado reinterpretado por diversos grupos a través de su historia como archivo colonial para defender sus intereses tanto a nivel local como más allá de la provincia de Tlaxcala (Gillespie 2004; Kranz 2001; Hamman 2013). Este artículo discute una instancia singular de reapropiación del *Lienzo de Tlaxcala* en la que por primera vez éste se convierte en una pieza de propaganda nacionalista del estado moderno. La pregunta primaria que guía esta inquisición del rol del México decimonónico en la readaptación de este particular archivo colonial es la siguiente: ¿por qué

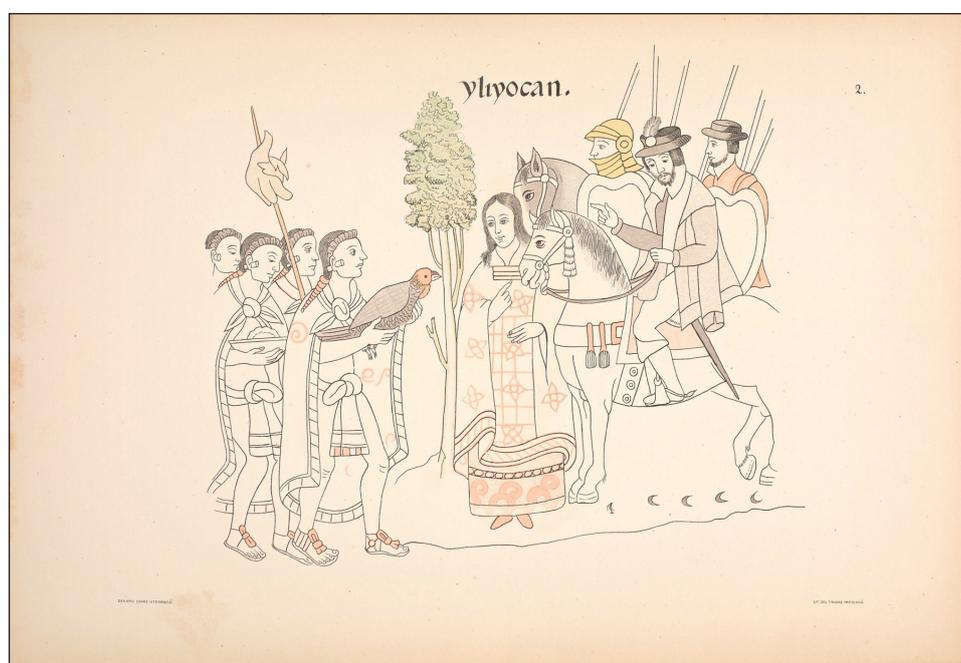


Figura 1: "Yliyocan". En Alfredo Chavero, *Antigüedades mexicanas*, 1892. Cortesía del Getty Research Institute. Esta imagen representa un espacio liminal con la llegada de Hernán Cortés a las tierras de Tlaxcala junto con su intérprete doña Marina.

² Prefiero utilizar el término "*Lienzo de Chavero*" para hacer una ruptura con la distancia que la mayoría de los críticos asumen entre la forma y contenido del *Lienzo de Tlaxcala* y la influencia que tuvieron sobre éstos Alfredo Chavero, como comentador y editor de la obra, y López, como artista.

el *Lienzo* de Chavero, una edición del siglo XIX, disfruta de tal autoridad y popularidad en el campo de los estudios coloniales si tenemos el manuscrito *Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala* (1581–1585), una copia homóloga producida en el siglo XVI? Es decir, ¿qué aspectos o circunstancias alrededor del *Lienzo* de Chavero le han otorgado tal valor como fuente autoritativa colonial sobre una fuente producida durante el primer siglo de la colonia? ¿Cómo esta preferencia por el *Lienzo* de Chavero sobre la *Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala*, tanto en estudios serios de la conquista como en materiales académicos de propaganda, afecta los acercamientos metodológicos en el estudio de estos artefactos coloniales, y qué tipo de alianzas —ya conscientes o inconscientes— se establecen al ejercer esta preferencia? Por tanto, ¿es el *Lienzo* de Chavero una copia exacta o fuente fidedigna para los estudios coloniales de la Tlaxcala del siglo XVI? Si éste no es el caso, ¿cómo nos puede llevar a repensar el *Lienzo* de Chavero no tanto como un código auténtico (el cual es un estatus del que ha disfrutado desde su concepción en el siglo XIX) y más como un producto de su tiempo? En otras palabras, ¿cuáles serían las implicaciones de esta reformulación de la autoridad del *Lienzo* de Chavero a niveles tanto disciplinarios como metodológicos?

Este artículo es un intento de unir dos áreas que, en el caso del *Lienzo* de Chavero, se han mantenido separadas a pesar de la necesidad de una aproximación diacrónica que ponga en comunicación y debate distintos contextos históricos: por un lado, el área de los estudios coloniales tlaxcaltecas del siglo XVI y, por otro lado, la construcción de la nación mexicana en el ámbito internacional durante la segunda mitad del siglo XIX. El *Lienzo* de Chavero, como otra instancia de apropiación epistemológica del archivo nativo tlaxcalteca, se produjo durante el Porfiriato (1876–1910). El cual fue un momento clave de intersección de los discursos de construcción nacionalista, la modernización y la apertura de mercados latinoamericanos a intereses extranjeros. Estos aspectos tuvieron su contrapartida cultural en el auge del positivismo y el estilo neoclasicista en México. Dentro de este periodo histórico en México, este artículo se enfocará en el rol de la disciplina arqueológica mexicana y su estudio del otro indígena mexicano para comenzar a dilucidar el *Lienzo* de Chavero como símbolo y artefacto de propaganda nacionalista y, concomitantemente, como texto histórico-literario. Finalmente, este trabajo argumenta que nuestro *Lienzo de Tlaxcala* del siglo XVI se encuentra en la *Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala* y que el *Lienzo* de Chavero responde, más bien, a los proyectos nacionalistas y propagandistas del estado moderno mexicano durante el Porfiriato.

El presente ensayo se divide en tres partes: primero, se discutirá someramente la historia de producción y de apropiaciones del *Lienzo de Tlaxcala* y de la *Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala* desde el siglo XVI hasta el siglo XX. Segundo, se contextualizará histórica e ideológicamente la producción del *Lienzo* de Chavero al ubicarlo dentro de los proyectos culturales y nacionalistas de proyección internacional bajo la presidencia de Porfirio Díaz. Y tercero, se analizará la definición de la arqueología mexicana (y su engranaje ideológico) desarrollada por Alfredo Chavero y cómo ésta se aplica a y funciona en su edición del *Lienzo de Tlaxcala* para argumentar que Chavero distorsiona y hasta silencia elementos fundamentales de la narración histórica tlaxcalteca de conquista del siglo XVI.

Tlaxcala, la *Descripción* y el *Lienzo* a través de los siglos

Tlaxcala, un reino indígena o *altepetl* independiente durante el periodo prehispánico, se alió a Hernán Cortés y a otros conquistadores en las exploraciones y batallas de conquista del Imperio Mexicano. Considerándose a sí mismos como conquistadores indígenas, las élites tlaxcaltecas en el periodo colonial constantemente reafirmaban (y se veían en la necesidad de defender) los derechos y privilegios ganados con ese rol.³ Evidencia inicial de la existencia del *Lienzo* surge en 1552 en las *Actas de Cabildo de Tlaxcala*: “En relación al escrito de guerra /*yaotlacuilloli*/ de cuando vino el marqués y de las guerras que se hizo en todas partes, todo se reunirá se escribirá para que se lleve a España, lo verá el emperador; [...] manifestará lo que se escriba, quizá en manta o en papel” (Solís 1984, 324). El denominado *Lienzo de Tlaxcala* surgió entonces como una narración pictográfica que serviría como relación de probanza ante la corona española al incluir escenas o imágenes de los sacrificios y esfuerzos realizados por la provincia durante la conquista. Ya para 1585, el historiador mestizo tlaxcalteca Diego Muñoz Camargo (2000, 47–49, 62–63) menciona y describe los que él llamó “retratos y medallas” y “pinturas” que se encontraban en la sala de cabildo de Tlaxcala y en un “corredor y sala” de las casas principales de gobierno, respectivamente, y en las “casas y palacios” de Xicotécatl el viejo, uno de los cuatro *tlatoque* que recibieron a Cortés. Él usaría estas imágenes como fuentes para escribir la relación geográfica de Tlaxcala que le fue encargada por el alcalde mayor de Tlaxcala Alonso de Nava después de que este último recibió el cuestionario titulado “Instrucción y memoria”,

³ Véase Gibson (1952), Martínez Baracs (2008), Baber (2010), Villella (2012, 2016), y, bajo el género de *new conquest studies*, véase Matthew y Oudijk (2007).

enviado por el Consejo de Indias en 1579 a las ciudades y pueblos en los reinos del Nuevo Mundo. El corpus de las contestaciones a este cuestionario es conocido como *relaciones geográficas de Indias*. Titulada *Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala* (1981, 1581–1585) o *Descripción* (como la llamaré de ahora en adelante) y hecha en forma de códice, la relación geográfica de Tlaxcala se compone principalmente de un texto alfabético y uno pictográfico que contiene 156 imágenes pintadas por *tlacuiloque* o pintores indígenas. La *Descripción* fue llevada a Madrid por una embajada tlaxcalteca en 1584–85 y entregada personalmente al rey Felipe II. A juzgar por la descripción que hace Muñoz Camargo de las imágenes en el texto alfabético, parece que las pinturas en el “corredor y [la] sala” mencionados constituían el denominado *Lienzo de Tlaxcala*. El texto pictográfico incluido en la *Descripción* es, por estas circunstancias, la única copia que tenemos disponible del *Lienzo* producida en el siglo XVI.

Ya fuera tomada de un lienzo, papel o mural, la pintura de guerra tlaxcalteca fue copiada de nuevo por el maestro pintor, radicado en Puebla, Juan Manuel Yllañes del Huerto en 1773.⁴

En 1787, a pedido del capitán Diego García de Panes, Don Faustino Mazihcatzin y Calmecahua, “cacique, regidor decano y alcalde ordinario de la ciudad de Tlaxcala”, escribió un texto descriptivo de la pintura de guerra que se encontraba en las arcas de la ciudad y en mal estado (Mazihcatzin y Calmecahua 1927, 61). Llamándolo “mapa historiographo” o “mapa” (y nunca lienzo), el cacique relata la producción y existencia de tres copias originales o “tres Mapas”; uno se envió a España, otro a la Ciudad de México y el tercero permaneció en Tlaxcala (64). A esta información Alfredo Chavero (1892, iv) añade que la copia en Tlaxcala —probablemente la usada por el cacique en 1787 para escribir su descripción— fue enviada a la Ciudad de México durante el imperio de Maximiliano y se perdió durante la revolución y derrocamiento de éste en 1867. Se desconoce el paradero de las otras copias.

Aunque una reproducción del *Lienzo de Tlaxcala* pintado por Yllañes del Huerto fue exhibida en la Feria Mundial de París en 1889, esta versión del *Lienzo* fue retirada de circulación como objeto histórico y de propaganda nacional para 1892, cuando se publica la edición del *Lienzo* preparada por Alfredo Chavero en el libro *Antigüedades Mexicanas*. Chavero (1892, iv) justifica la producción de otra copia del *Lienzo* en parte cuando rechaza la copia de Yllañes como “incorrecta”. Resulta interesante que, aunque Chavero describe su edición del *Lienzo* como una “copia exactísima, dibujada con toda escrupulosidad, y para la cual se hicieron colores enteramente iguales á los del original”, no especifica la procedencia de su copia ni tampoco menciona los detalles de su producción por los artistas Diódoro Serrano y Genaro López (1892, v).⁵ Al no mencionar los detalles de producción ni los nombres de sus artistas en su introducción al *Lienzo* de 1892, Chavero deja a éstos fuera de la historia de apropiaciones de este importante archivo tlaxcalteca. Sin embargo, se sabe por medio de Antonio Peñafiel que, de una copia original del *Lienzo*, probablemente la que había permanecido en la ciudad de Tlaxcala antes de ser llevada a la ciudad de México, Diódoro Serrano hizo unos calcos a color organizados en forma de libro de los cuales Genaro López hizo unas litografías que constituyen las imágenes del *Lienzo* de Chavero (1909, 15).

Este vacío dejado por Chavero es luego cuestionado en la edición del *Lienzo de Tlaxcala* publicada en 1939. En la introducción a esta edición, se denuncia el descuido o egoísmo de Chavero al no identificar de dónde obtuvo la copia del *Lienzo* o quién la hizo. En adición, menciona cómo Chavero ignoró los esfuerzos editoriales del coronel Próspero Cahuantzi, gobernador autócrata y porfirista de Tlaxcala, quien encargó la producción de una edición del *Lienzo* circa 1890. La edición de 1939 es una reproducción del *Lienzo* de Cahuantzi (Cahuantzi 1939, 2). Se sabe que al gobernador Cahuantzi “le entró por competir en el mundo científico y se obstinó en ganar fama y ocupar un lugar en el mundo de los arqueólogos y de los filólogos” (Ramírez Rancaño 1987, 105). Al parecer, Cahuantzi quería la entrada al y el reconocimiento del mundo que, junto a unos pocos escogidos y bajo la protección del presidente Porfirio Díaz, Chavero dominaba. Aunque la edición del *Lienzo* de Cahuantzi pareció ser fallida, Díaz lo nombró miembro de la Comisión Científica Arqueológica de México en 1895 (Ramírez Rancaño 1987, 105). Este breve apartado sobre las ambiciones arqueológicas de Cahuantzin, su fallida edición del *Lienzo* y las denuncias contra Chavero en la edición de

⁴ La copia de Yllañes del Huerto se encontraba en el Museo Nacional de México durante el siglo XIX y de ella se hizo una reproducción que se exhibió en la Feria Mundial de París de 1889. Al presente, el *Lienzo* de Yllañes está resguardado en la Biblioteca del Museo Nacional de Antropología e Historia de México.

⁵ Diódoro Serrano fue pintor y estudiante en la Academia de Artes de San Carlos de México (Rodríguez Moya 2006, 40). Peñafiel (1909, 15) afirma que, aunque no se conoce la obra de Serrano, él era “verdadero pintor” y conocido de su amigo el señor D. José María de Ágreda y Sánchez, quien fue bibliotecario del Museo Nacional. Genaro López también fue estudiante de la Academia de San Carlos. Después de visitar la Biblioteca Nacional en París junto con Francisco del Paso y Troncoso para copiar los códices pictográficos allí resguardados, Genaro López pasó a la posteridad como el creador de una escuela de falsificadores de códices y artefactos mesoamericanos los cuales eran vendidos como originales a coleccionistas en el extranjero (de Cárcer 1949, 106–107).

1939 le puede dar una idea al lector de las luchas de poder e influencia entre oficiales del estado de Tlaxcala (que buscaban prestigio personal y juzgarían el *Lienzo* como un patrimonio local tlaxcalteca) y oficiales como Alfredo Chavero en la capital mexicana (que tenían una agenda intelectual y propagandística que funcionaba a nivel nacional).

A pesar de que la introducción de la edición de 1939 enfatiza diferencias entre el *Lienzo* de Cahuantzi y el de Chavero para argumentar la autenticidad indígena del primero, las imágenes del *Lienzo* que serán analizadas aquí a continuación son, con algunos detalles sumamente menores, prácticamente idénticas en ambas ediciones. Parece probable que ambas versiones provinieron de la misma copia, ya sea los calcos de Serrano o las litografías de López (Glass y Robertson 1975, 214–217; García Quintana y Martínez Marín 1983, 35).

Por otro lado, el paradero de la relación geográfica de Tlaxcala o *Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala* permaneció desconocido hasta que el etnohistoriador Klaus Jäcklein la encontró en la biblioteca de la Universidad de Glasgow en 1976. René Acuña, padre jesuita e investigador guatemalteco en el Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), realizó una edición fotográfica en 1981 junto con un estudio introductorio, seguida de dos ediciones transcritas en 1984 y 2000.⁶

Después de haber discutido las historias de producción del *Lienzo* y la *Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala*, la próxima sección entrará de lleno en el contexto histórico e ideológico porfirista y la figura de Alfredo Chavero.

El Porfiriato y la arqueología mexicana

El año de 1889 es un hito simbólico en los anales de la construcción de la nación mexicana moderna, pues en él coinciden la proyección internacional de dos proyectos que sintetizan la historia nacional mexicana como trayectoria hacia la modernidad: la publicación de la historia general *México a través de los siglos* y la puesta en escena del llamado Palacio Azteca, el pabellón de México en la Feria Mundial de París en conmemoración del centenario de la Revolución Francesa (Tenorio Trillo 1996, 48–80; Martínez Rodríguez 2013). Publicada originalmente en cinco volúmenes que narran la historia de México desde la Mesoamérica prehispánica hasta la caída del Segundo Imperio Mexicano y la ejecución de Maximiliano I de México en 1867, *México a través de los siglos* presentó por primera vez, de una manera centralizada, la visión histórica de un México liberal y republicano que entraba en la modernidad.⁷ El Palacio Azteca, por otro lado, con sus exhibiciones etnográficas, arqueológicas, geográficas, industriales y minerales mexicanas, materializó ante la mirada de una Europa civilizada y moderna los tipos y formas de un país aparentemente unido, consumado e inquebrantable. La solidificación de la nación mexicana, tanto territorial como social y política, fue elemento esencial de la retórica cosmopolita y nacionalista del gobierno de Porfirio Díaz y sus élites tecnocráticas durante las décadas de 1880 y 1890.

Desde el inicio de la presidencia de Porfirio Díaz en 1876 hasta la Revolución Mexicana en 1910, México pasó por un periodo de relativo orden y estabilidad en términos políticos y económicos logrado por la imposición de un régimen dictatorial bajo el cual tanto las élites conservadoras como liberales pudieron encontrar puntos de consenso e interés mutuo. Fue un periodo también en que la paz, encontrada entre los ya mencionados antiguos adversarios, dio paso al desarrollo económico del país (por medio del establecimiento de una infraestructura financiera privada, la industrialización y la creación de leyes e instituciones en torno a estos esfuerzos), la aristocratización de las clases altas (o afrancesamiento) y, ya para las últimas dos décadas del siglo XIX, la cristalización de una élite política y tecnócrata que traía “una visión de Estado y de nación más clara” y “los medios para llevarla a cabo” (Tenorio Trillo y Gómez Galvarriato 2006, 20). El porfirismo de finales de siglo también produjo de forma más concreta una cultura en torno al indigenismo, el mestizaje, su relación con la nación y su respectiva proyección internacional (Tenorio Trillo y Gómez Galvarriato 2006, 21). Fue un periodo en el que las élites políticas e intelectuales mexicanas llevaron a cabo proyectos de neocolonialidad interna (lo que Tenorio Trillo ha llamado una “autoetnografía”) con el propósito de reapropiar las culturas y civilizaciones indígenas para luego presentarlas, en su extrañeza, ante las naciones europeas (Tenorio Trillo 1996, 7–8).

⁶ “René Acuña y las Relaciones geográficas del siglo XVI”, Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM, 13 de abril de 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=Otat1UYzX1A>. Además de este video, ha sido difícil encontrar información biográfica sobre René Acuña.

⁷ El primer tomo de *México a través de los siglos* que tiene como título *Historia antigua y de la conquista* fue escrito por Alfredo Chavero.

Para 1890, la arqueología y la antropología se habían convertido en herramientas esenciales del estado mexicano, y bajo su institucionalización se comenzó lo que Claudio Lomnitz llama una “antropología nacional”. Según Lomnitz (2000, 369), la antropología nacional es “[an] anthropology geared to shaping connections between the ancient past, contemporary ethnic or race relations and national modernizing projects”. En adición, como estrategia adoptada por el estado y la academia antropóloga mexicana para inscribir las culturas mesoamericanas dentro de la teleología de la modernidad, se desarrollaron discursos y prácticas de integración y unificación que efectivamente silenciaban unas narraciones históricas para privilegiar otras. Según Nancy Peniche May (2015, 22), “The Porfirian elite realized that they needed to suppress regionalism and cultural diversity in order to create an integrated nation. The education program sponsored by the federal government supported the creation of a historiography designed to erase regional memory and unify the multiple contradictions that had divided the nation”. En la creación de esta historiografía de la nación mexicana como una nación mestiza, se privilegió y presentó como cuna de la nación moderna la cultura y sociedades mexica o aztecas mientras que a otras sociedades mesoamericanas se les asignó un papel marginal. Es en este contexto de integración y borrado que más adelante discutiré la producción del *Lienzo de Chavero*.

Internacionalmente, el estado mexicano durante el Porfiriato reclamó y construyó su propia idea de la modernidad mediante su participación en ferias mundiales. Este tipo de encuentros internacionales entre países se llevaban a cabo en ciudades o centros metropolitanos e incluían exhibiciones de los logros culturales, científicos, industriales y tecnológicos de las naciones modernas e industrializadas (o que estaban en camino de serlo, según los estándares de la época). La edición de 1892 del *Lienzo de Tlaxcala* se pensó y llevo a cabo en el contexto de la feria mundial en celebración del Cuarto Centenario del Descubrimiento de América en Madrid, España. Al recibir una invitación del gobierno español pidiendo la participación de México y una exhibición de sus antigüedades, Porfirio Díaz creó la llamada Junta Colombina de México en la que Alfredo Chavero tomó parte. Bajo las direcciones de la Junta se realizaron exploraciones y excavaciones tanto reales como simbólicas del territorio nacional mexicano y sus civilizaciones mesoamericanas (Chavero 1892, iii–vii). De estas exploraciones, excavaciones y adquisiciones de colecciones privadas de artefactos mesoamericanos, se completó una exhibición que fue enviada a y expuesta en Madrid.⁸ Según Chavero, la publicación de *Antigüedades mexicanas* fue un esfuerzo por producir un resultado duradero que fuera más allá de la naturaleza efímera de la exhibición enviada a Madrid además de publicar códigos que hasta ese entonces habían permanecido inéditos. Como se puede ver, el “desenterramiento” de lo mesoamericano y la articulación de una arqueología nacional mexicana se dio, en el caso de la feria de Madrid, como respuesta a un pedido neoimperialista extranjero que deseaba ver la bizarría de las civilizaciones indígenas conquistadas. Los miembros de la Junta Colombina de México estaban más que dispuestos a satisfacer el deseo europeo por la otredad si, a cambio de una otredad domesticada por la ciencia de la arqueología nacional, se lograba adelantar los esfuerzos modernizadores del México porfirista. En calidad de miembro de la Junta y editor de *Antigüedades mexicanas*, es fundamental apreciar más de cerca la figura de Alfredo Chavero.

Alfredo Chavero (1841–1906) fue abogado, poeta, dramaturgo y etnohistoriador que comenzó su carrera política en 1862 como parlamentarista asociado al partido liberal progresista. Tras la invasión francesa, Chavero se exilió del Distrito Federal —siguiendo a Benito Juárez— y fue capturado por los franceses en 1863 (León 1904, xiv–xv). Una vez restituida la república y después del derrocamiento del presidente Sebastián Lerdo de Tejada en 1876 por Porfirio Díaz y sus asociados, Chavero disfrutó de gran privilegio político al tener acceso a una variedad de posiciones burocráticas y diplomáticas tanto a nivel local, como nacional e internacional (León 1904, xv–xix; Cline 1973, 387). Como miembro de los denominados científicos, Chavero fue una figura influyente en el gobierno de Porfirio Díaz y ampliamente reconocida como escritor y artista en los círculos literarios, teatrales y musicales mexicanos.⁹ Sin embargo, su reconocimiento a nivel internacional ocurrió primeramente por su labor como etnohistoriador y arqueólogo de la Mesoamérica antigua (León 1904, xix–xxiii). La importancia de Alfredo Chavero como vínculo entre distintas generaciones de estudiosos de las civilizaciones mesoamericanas es innegable. A la muerte del historiador y coleccionista de códigos José Fernando Ramírez en 1871, Chavero adquirió la mayor parte de su biblioteca que contenía más de ocho mil volúmenes de manuscritos, códigos pictográficos y libros impresos sobre antigüedades mesoamericanas (Cline 1973, 375; Martínez Baracs 2011, 60–61). Al adquirir esta biblioteca, Chavero se dio a la tarea de llevar a cabo los planes de Ramírez de publicar ediciones modernas de los manuscritos y códigos

⁸ Chavero (1892) y Francisco del Paso y Troncoso (1892) describen la impresionante colección exhibida en Madrid en 1892.

⁹ Para una discusión de la relación simbiótica entre la producción teatral y la producción histórica en el México decimonónico, véase Ybarra (2009).

pictográficos mesoamericanos mientras que, por otro lado, aplicar el conocimiento etnográfico obtenido en sus estudios a la escritura y puesta en producción de sus obras teatrales. A grandes rasgos, éste fue el inicio de Chavero en los campos de la etnohistoria y la arqueología mesoamericanas cuyo estudio e interés, en el caso de la reproducción del *Lienzo de Tlaxcala* y su publicación en 1892, pasó a adquirir funciones propagandísticas de la nación mexicana a nivel internacional.

La próxima sección discutirá el engranaje ideológico y metodológico de Alfredo Chavero en su aproximación al *Lienzo de Tlaxcala* (y otros objetos mexicanos) y explorará cómo este engranaje funciona tanto a nivel de la interpretación como de la pictografía en su edición del *Lienzo*. Esta exploración analizará dos ejemplos e imágenes del *Lienzo* de Chavero (imágenes once y cuarenta y ocho) y las comparará con sus imágenes homólogas en la *Descripción* (treinta y ocho y setenta y cinco) para argumentar el borrado y distorsión de discursos tlaxcaltecas del siglo XVI por Chavero en favor de una visión unificadora o conciliadora de la historia de la conquista. Estas imágenes representan eventos de la conquista particularmente significativos tanto en la historia de Tlaxcala del siglo XVI como en la narración histórica del estado moderno mexicano.

El *Lienzo* de Chavero: Archivo indígena y propaganda nacionalista

En su discurso en la Exposición Universal de San Louis, Missouri, en 1904, Chavero (1905, 16) describe la relación de la arqueología con el resto de las ciencias prácticas de la manera siguiente: “No sólo es el respeto á los sepulcros de nuestros antepasados, ni la gratitud por las enseñanzas recibidas, es más, es la solidaridad la que une á la arqueología con las otras ciencias. Aquélla es el punto de partida, éstas el hermoso campo adonde hemos llegado; pero son extremos del mismo camino”. La solidaridad entre la arqueología y las otras ciencias es aquí de una naturaleza histórico-teleológica; la modernidad como instancia final (pero siempre a futuro) del camino recorrido por las distintas naciones se impone como ideología. Para Chavero la arqueología ha ayudado a perfeccionar el conocimiento producido por otras ciencias relacionadas al devenir histórico y tecnológico de México.

En 1904, Chavero, ya con un tono más personal, había hecho una defensa de la arqueología mexicana en su tomo *Antigüedades mexicanas* (1892). Sin identificar a sus detractores que cuestionan la validez de la arqueología como discurso de producción de conocimiento, Chavero (1892, xlii) destaca las ventajas del estudio arqueológico de templos y jeroglíficos en contraste al estudio de “las crónicas viejas, para saber nada más lo que el pueblo ignorante sabía” y las reglas gramaticales “de una lengua ya corrompida”. Esta oposición entre la historiografía y la lingüística, por un lado, y la arqueología, por otro lado, termina con una superposición notable de las figuras del arqueólogo, el sacerdote nahua prehispánico y Cristóbal Colón que para Chavero sintetizan las aptitudes del científico mexicano moderno. Esta comparación, a su vez, revela el engranaje ideológico de su obra y produce una visión histórica en la que la élite intelectual porfirista se describe como la culminación del camino recorrido.

Chavero comienza su defensa denunciando la ignorancia de sus detractores al tomar como ejemplo el pasado prehispánico en el que los sacerdotes nahuas protegían los misterios y conocimientos de su religión del “pueblo ignorante”: “Bien hicieron los sacerdotes de éstos, en guardar en sus reducidos templos, alzados sobre pirámides altísimas, los misterios de su religión; y dejar á las muchedumbres abajo, en los espaciosos patios, para que solamente contemplara los sangrientos sacrificios” (xlii). El lector de Chavero se puede imaginar en este punto a las muchedumbres respondiendo impresionadas, con fe ciega, ante el espectáculo o *performance* de las ceremonias religiosas. El énfasis dramático que hace el autor sobre el aspecto de la distancia entre la cúspide de la pirámide y su base, entre el arriba y el abajo, entre los sacerdotes y la muchedumbre, no solo responde a su experiencia con y pasión por el teatro, sino también al establecimiento y perseverancia de una jerarquía. Estos elementos del *performance* de la ceremonia —de la ignorancia de las muchedumbres, del abajo, y de la protección de los misterios y su conocimiento por una élite, del arriba— se trasladan al presente de Chavero al establecer éste un paralelismo entre la figura del sacerdote prehispánico y la del arqueólogo moderno que se muestra como el nuevo conocedor y protector de esos misterios. Y, por extensión, se muestra la exhibición mexicana en la Feria Mundial de Madrid como el nuevo espectáculo para las muchedumbres.

Sin embargo, recordando que la exhibición es una celebración del descubrimiento del nuevo mundo, Chavero añade: “Pero nosotros, puesto que dedicamos hoy nuestros trabajos a Colón, descubridor de un mundo, procuremos rasgar todos los velos, que cubren aún todos los mundos desconocidos de nuestra vieja Historia” (xlii). Este “nosotros” que representa al arqueólogo moderno como heredero de los misterios antiguos toma, ante la celebración de Colón, una intencionalidad de descubrimiento y conquista ante el pasado prehispánico y colonial. Este “nosotros” (sacerdote nahua, conquistador español y arqueólogo) sirve como una síntesis de los esfuerzos de neocolonización interna de las culturas indígenas del territorio

mexicano por la élite intelectual y el estado porfirista. Es imprescindible pensar en esta autocaracterización de Chavero al discutir su aproximación a y su interpretación de imágenes clave en el denominado *Lienzo de Tlaxcala*.

Las imágenes del *Lienzo de Chavero* y la *Descripción* que analizaré a continuación sirven como ejemplos que contrastan, por un lado, la apropiación de pictografías indígenas en la construcción de una historia nacional moderna y, por otro lado, los discursos de mérito tlaxcaltecas propios del siglo XVI. Primero, analizaré un ejemplo de borradura o silenciamiento de la narración histórica tlaxcalteca en la interpretación que hace Chavero de la imagen once del *Lienzo*. Segundo, discutiré tanto un ejemplo de borradura como de distorsión pictográfica en las imágenes cuarenta y ocho y once del *Lienzo*. Este análisis combinado de texto e imagen tomados del *Lienzo de Chavero* se enfocará, principalmente, en la explicación (e interpretación) que hace Chavero de las imágenes, así como también en la distorsión de la pictografía y el posible rol de los copistas del siglo XIX en esta distorsión. Las imágenes de la *Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala* servirán como punto de comparación y también de confirmación de mi análisis del *Lienzo de Chavero*. En adición, estas distorsiones también mostrarán el deseo (y preocupación) de Chavero de reconocer y marcar, en el espacio urbano de la decimonónica Ciudad de México, el pasado de conquista que dio paso a la nación mexicana.

La imagen once del *Lienzo de Chavero* y su homóloga número treinta y ocho de la *Descripción* muestran la escena después de la llegada de Cortés a México-Tenochtitlán y su recibimiento en paz por parte de Moctezuma (**Figuras 2 y 3**). En estas imágenes Cortés se encuentra sentado con su intérprete doña Marina a sus espaldas conversando con un grupo de *tlatoque* o líderes indígenas con víveres a sus pies. Entre ambos grupos hay un tocado de plumas normalmente reservado para gobernantes y miembros de la nobleza indígena. La escena ocurre en uno de los palacios donde Cortés y sus soldados fueron alojados, cuyos palacios se representan con una estructura de casa. Sobre ésta se ve la figura de Moctezuma con grilletes, a quien Cortés tomó prisionero. Para Chavero, esta conversación entre Cortés y un grupo de *tlatoque* representa la conversación entre Moctezuma y Cortés, narrada por éste, en la que el primero transfiere su dominio del imperio mexicana al emperador Carlos V y a Cortés en su lugar (Cortés 1993, 210–212). Chavero dice: “Moteczuma llevó a Cortés á sentarse en el estrado del gran salón del palacio, y ahí le dijo que por las profecías de su religión sabía cómo habían de venir hombres del Oriente, súbditos de Quetzalcoatl, y que él cediendo á la voluntad de los dioses, se le sometía, y al rey de España su señor. [...] La pintura undécima representa esta conversación” (30). Aquí Chavero se refiere a la leyenda de Quetzalcóatl, que se presentó, ya desde el último tercio del siglo XVI, como una explicación o causa de la conquista del imperio mexicana por los españoles y sus aliados. La principal fuente de esta leyenda es el Libro XII del *Códice Florentino* o *Historia general de las cosas de la Nueva España*

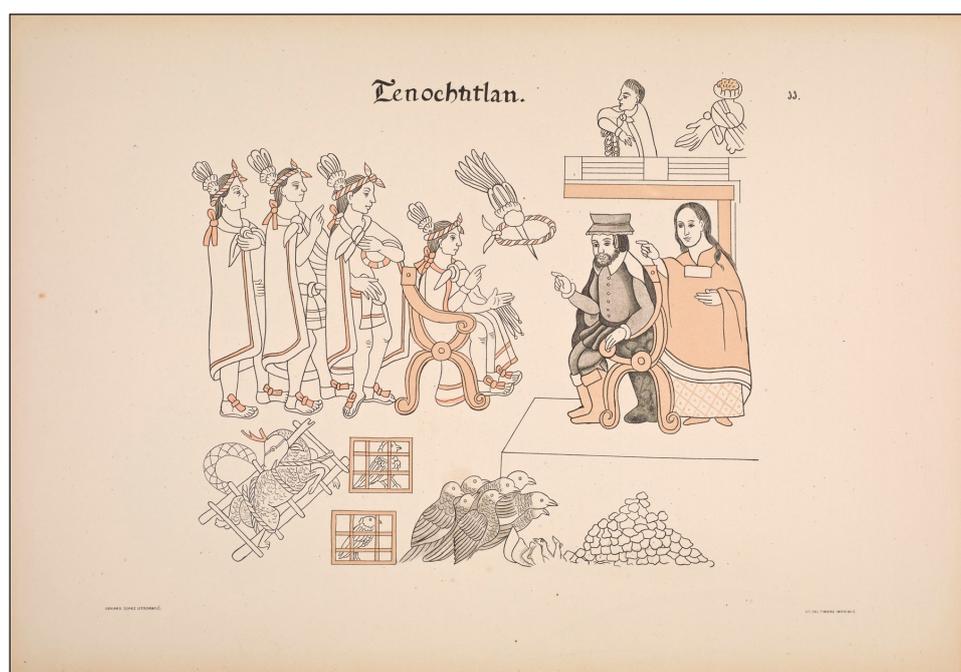


Figura 2: “Tenochtitlan”. En Alfredo Chavero, *Antigüedades mexicanas*, 1892. Cortesía del Getty Research Institute.

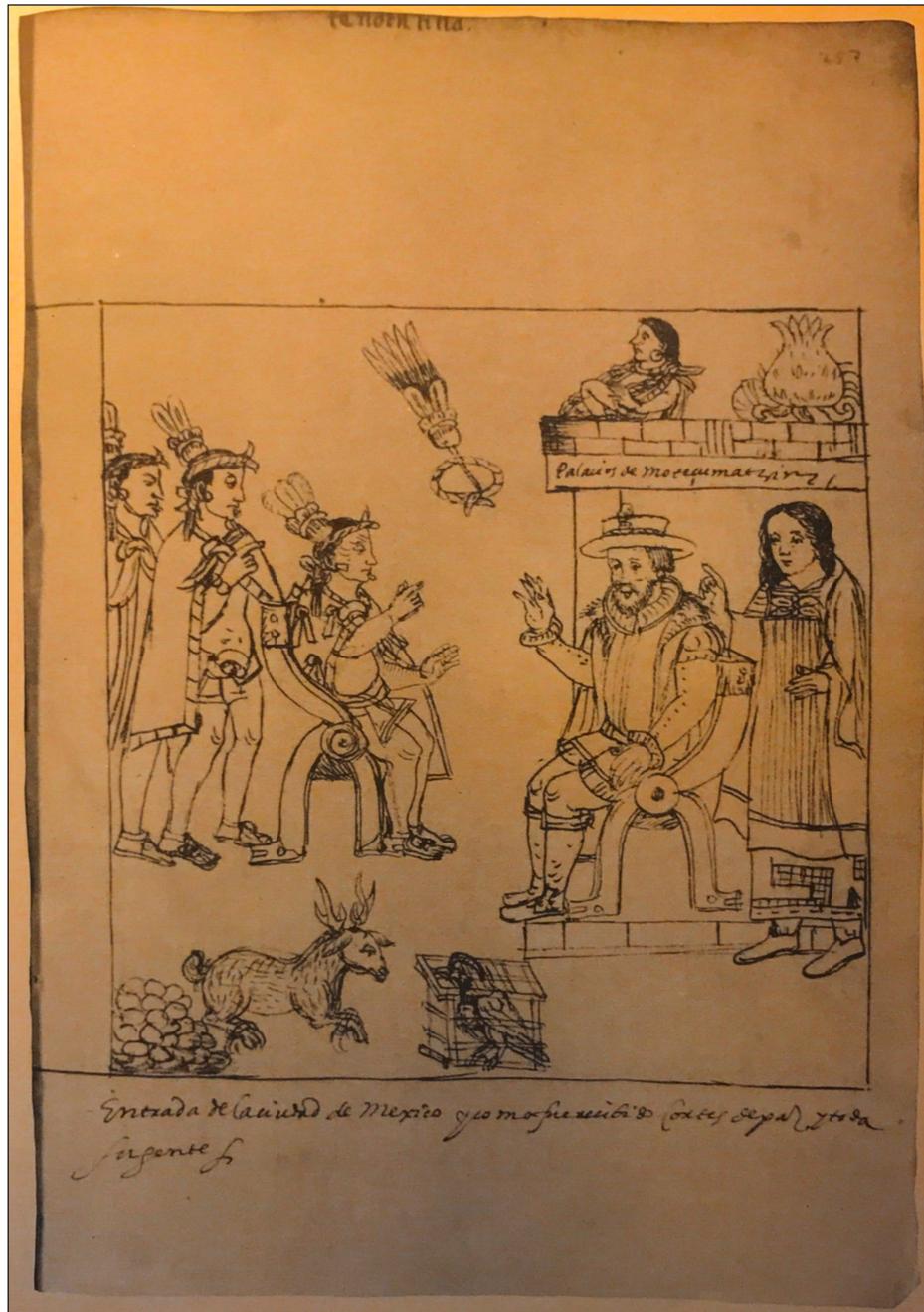


Figura 3: “Tenochtitla/Palacios de Motezumatzin/Entrada de la ciudad de Mexico y como fue recibido Cortes de paz y toda su gente”. En Diego Muñoz Camargo, *Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala* ([1581–1585] 1981). Edición de René Acuña. Con el permiso de University of Glasgow Library, Special Collections.

de fray Bernardino de Sahagún. Tanto Sahagún como su obra son considerados un hito de la tradición antropológica mexicana, según Lomnitz, al ser aquel considerado uno de los primeros etnólogos desde la perspectiva moderna.¹⁰ Chavero conocía muy bien la obra y vida de Sahagún porque él había publicado una biografía y un estudio de su obra ya en 1877.

Hay que recordar que el Libro XII del Códice Florentino, que narra la conquista de México, tuvo principalmente como informantes indígenas ciudadanos de Tlatelolco, una comunidad independiente que a través del tiempo fue absorbida por México-Tenochtitlán. De esta manera, es una narración de la conquista

¹⁰ Este significado y prestigio de la figura de Sahagún sirvió también como fuente de inspiración en los proyectos indigenistas de la Secretaría de Educación Pública bajo la dirección del antropólogo Manuel Gamio durante la década de 1920 (Roseblatt 2018, 585).

que, a pesar de ser local, se convirtió en uno de los textos capitales en la historiografía colonial de México y ha determinado toda una serie de mitos o quimeras sobre el periodo que permanecieron activos en la imaginación de los expertos hasta entrado el siglo XXI. La leyenda de Quetzalcóatl es uno de esos mitos (Restall 2003; Townsend 2003). En el caso de Chavero y López a finales del siglo XIX, esta narración tlaxcalteca sirvió como texto autoritativo a través del cual se silenció y se distorsionó el discurso historiográfico tlaxcalteca del siglo XVI.

Volviendo al análisis de la imagen once, el grupo de *tlatoque*, tanto en su atavío como en su tocado, parecen ser tlaxcaltecas, lo cual al notarlos Chavero (1892, 30) añade: “Es notable que los tlaxcaltecas hayan pintado á estos guerreros con los adornos que ellos usaban, y no con los propios de los mexicas”.¹¹ Esta observación habla no de una intención consciente y calculada de Chavero de callar la versión tlaxcalteca de la historia sino de asirse fuertemente a una versión de la historia que privilegia ese evento hito que explica, para los lectores atónitos de la conquista de México, cómo fue que unos pocos cientos de españoles tomaron dominio de un imperio. La visión histórica de Chavero en su explicación del *Lienzo* es decididamente moderna y nacionalista en la manera en que el estudio de las culturas prehispánicas, que él consideraba fundamental, conducía al conocimiento del origen e identidad del México contemporáneo. Producir ese conocimiento era la tarea principal de la arqueología, y su tratamiento del *Lienzo* es un ejemplo de esa aproximación teleológica al pasado. Aquí vemos el espectro del arqueólogo mexicano moderno como protector del archivo indígena al igual que el agente de su explotación en beneficio de la nación.

Por mi parte, sigo la lectura de Kranz (2001, 211) sobre esta escena, quien propone que esta conversación representa un nuevo pacto entre Cortés y la nobleza tlaxcalteca representado por el signo del tocado indígena flotando entre los interlocutores. Dos imágenes especulares de las aquí discutidas, tanto en el *Lienzo* de Chavero (imagen nueve) como en la *Descripción* (imagen treinta y cinco), que representan a Cortés y a los tlaxcaltecas en la deliberación y acuerdo de conquistar Cholula, muestran la misma composición y simetría: los tlaxcaltecas sentados a la izquierda de la imagen y Cortés con Marina a la derecha con víveres a sus pies. En la lámina once del *Lienzo* de Chavero como en su homóloga en la *Descripción* se presenta entonces una reiteración del pacto de conquista que responde al nuevo contexto de posibilidades: la toma de Tenochtitlán y su imperio. Se destaca aquí una narración histórica que tiene sentido dentro del género de las relaciones de mérito y los discursos de defensa de los privilegios alcanzados por la nobleza tlaxcalteca durante el siglo XVI, la cual establece una alianza militar y acuerdo político entre iguales que prometía el dominio de tierras y otros despojos de guerra a los vencedores. Las páginas a continuación discutirán las imágenes setenta y cinco (*Descripción*) y treinta y ocho (*Lienzo*) como otro ejemplo de borradura de la versión histórica tlaxcalteca y, además, de distorsión pictográfica. En adición, se discutirá brevemente un ejemplo de distorsión en la imagen once del *Lienzo* ya analizada antes (véase **Figura 2**).

Un aspecto fundamental de las imágenes del *Lienzo* de Chavero son las diferencias que existen entre ellas y las imágenes de la *Descripción*, cuyas diferencias, a las que llamo distorsiones, posibilitan la apropiación del *Lienzo* como un archivo indígena nacional-moderno. El origen de estas distorsiones, que ocurren principalmente con los glifos de lugar en estas imágenes en particular, no se ha podido identificar. ¿Ocurrieron estas distorsiones cuando Diódoro Serrano hizo sus calcos o cuando Genaro López hizo sus litografías? ¿O acaso sucedieron antes? Lo que lleva a la siguiente pregunta: ¿Estaba Chavero comentando unas imágenes ya finalizadas que él trató de acomodar a su entendimiento de la historia? ¿O tomó parte él en la reproducción cromolitográfica del *Lienzo* junto a López moldeándolo así a sus conocimientos de la historia de la conquista y las culturas indígenas prehispánicas? Es difícil creer que Chavero, después de adquirir los calcos del *Lienzo de Tlaxcala* de la biblioteca mexicana de Ramírez y conocer su importancia, no sirviera como consultor del artista mientras éste hacía sus trazos de las pictografías que tenía ante sí y que no contestara cualquier interrogante que surgiera durante la reproducción. Los glifos mesoamericanos, ya sean como nombres de personas o de lugares, no son formas que se prestan a una lectura evidente, sino que son signos fonéticos arbitrarios y son, por tanto, los más difíciles de interpretar y más fáciles de distorsionar en una reproducción (Boone 2000, 35–38). Parece muy probable que cuando López tuviera alguna duda sobre la imagen que estaba reproduciendo, él consultaría al autor del tomo de “Historia Antigua” de *México a través de los siglos*, quien como arqueólogo e historiador estaba sumamente preocupado con la exactitud y fidelidad de la copia ante el original.¹² Chavero debió haber supervisado muy de cerca la reproducción del *Lienzo*.

¹¹ Identifico estos guerreros como tlaxcaltecas por el tocado real que llevan en sus cabezas, el cual tiene un nudo al frente. Este detalle es característico de la representación de este grupo étnico en pictografías. Véase Nicholson (1993).

¹² Frases utilizadas por Chavero (1892) al describir su reproducción del *Lienzo de Tlaxcala* son “copia exactísima”, “dibujada con escrupulosidad”, “colores enteramente iguales”, “reproducción fidelísima” (v) y “pinturas auténticas” (vi). Sobre el resto de la colección dice “copia fidedigna de objetos”, “formar idea exacta”, “una copia exacta y de igual tamaño” y “Amoldadas con mayor esmero, las reproducciones han salido tan perfectas, que colocadas junto á las originales, no pueden distinguirse sin tocarlas” (v).

La imagen a continuación presenta ante el lector de la *Descripción* la culminación de la guerra de conquista de los españoles y sus aliados tlaxcaltecas contra México-Tenochtitlán (**Figura 4**). El triunfo final sobre la capital azteca el 13 de agosto de 1521 —que significó también el comienzo de una segunda fase de conquista y evangelización que se expandiría a la península de Yucatán, América Central y el sur de lo que conocemos ahora como los Estados Unidos—, toma forma en esta imagen a modo de una síntesis simbólica de los eventos que ocurrieron alrededor de este hecho. En ella se encuentra la captura y encarcelación de Cuauhtémoc, el último *huey tlatoani* o rey del imperio azteca, en la esquina superior derecha del cuadro; en el centro e izquierda, está Hernán Cortés sentado junto a Marina, asumiendo el poder político sobre las comunidades del Valle de México. Frente a él están sus aliados tlaxcaltecas en su vestimenta guerrera, conversando con él. Esto es evidente porque uno de los guerreros (a extrema derecha) lleva en sus espaldas un *teopamitl* o emblema de Quiyahuiztlan, una de las cuatro principales casas señoriales de Tlaxcala.¹³ En esta

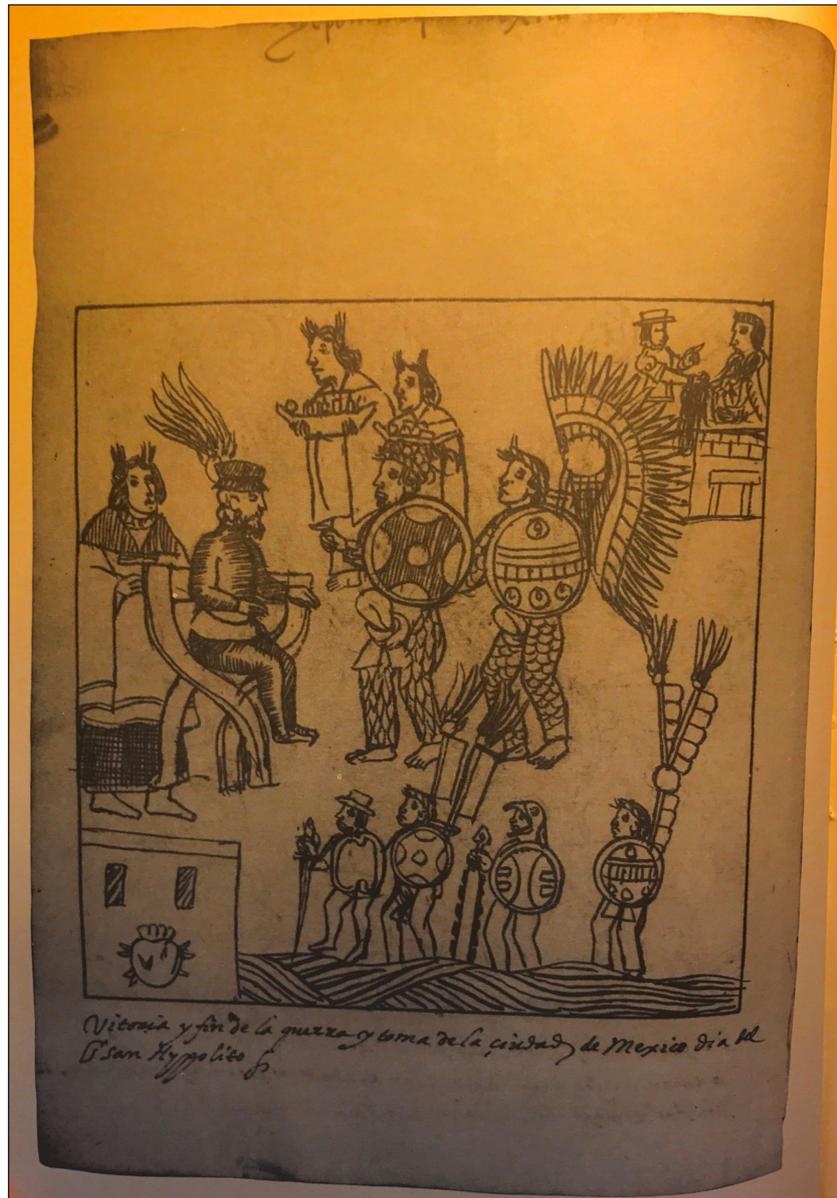


Figura 4: “Ic poliuhque mexica” [así se acabaron los mexicanos]/“Victoria y fin de la guerra, y toma de la ciudad de México, día del señor San Hipólito”. En Diego Muñoz Camargo, *Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala* ([1581–1585] 1981). Edición de René Acuña. Con el permiso de University of Glasgow Library, Special Collections.

¹³ Véase la primera imagen del texto pictográfico de la *Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala* en la que se representa las armas de la casa señorial de Quiyahuiztlan. La glosa en español las describe así: “Las armas de esta casa es una ala de plumas verdes con engaste de oro de martillo, que se trae por divisa de los descen[dient]es desta casa”.

escena hay una línea de guerreros tlaxcaltecas caminando detrás de un español —¿tal vez Cortés?— hacia un edificio marcado con el glifo de Tenochtitlán, y caminan sobre lo que parece ser agua o un pedazo de tierra maleable, casi líquida. México-Tenochtitlán se encontraba en medio de un lago y el lector puede pensar que estas figuras están caminando sobre una de las calzadas que conectaban la tierra firme a la isla-capital. Sin embargo, ésa no es la perspectiva que nos ofrece el *tlacuilo* o pintor indígena en esta escena; en cambio, la perspectiva que domina es la del espectador mirando desde un punto de vista inferior hacia arriba sin poder ver los pies de algunas de las figuras ni la ruta por la que caminan. Lo que crea la ilusión de que estas figuras están caminando sobre el agua. Ya la guerra ha terminado; es un momento de paz. La espada y el *macuahuitl* de los guerreros no están alzados en pie de guerra, en cambio, apuntan hacia abajo como si fueran báculos que legitiman el rumbo tomado por las figuras.¹⁴ Esta entrada solemne a México-Tenochtitlán se describe con dos glosas, una en náhuatl y otra en español. La glosa en náhuatl celebra el acabamiento del imperio mexica mientras que la glosa en español conmemora el fin de la guerra y la toma de la ciudad marcándolos bajo el día de San Hipólito en el calendario juliano. Aunque diferentes en su enfoque, ambas glosas revelan la naturaleza del discurso historiográfico tlaxcalteca, en la que el orgullo guerrero local y la religión católica se unen para representar a una Tlaxcala conquistadora y cristiana que fue aliada de la corona español desde el inicio. Y, en honor de esta alianza, los guerreros tlaxcaltecos se moverán —caminarán— sobre cualquier topografía; ya sea tierra o agua. El caminar de las figuras que representa la toma final de México-Tenochtitlán sirve, entonces, a modo de alegoría o metáfora extendida del rol de Tlaxcala en las tareas de conquista y pacificación del Valle del México y más allá de sus límites.

La imagen cuarenta y ocho del *Lienzo de Chavero* (**Figura 5**), aunque homóloga, distorsiona y silencia este discurso tlaxcalteca del siglo XVI. A continuación, explicaré cómo Chavero influyó la copia del *Lienzo* que hizo López por medio de su lectura del Libro XII de Sahagún, y presentaré evidencia tomada tanto de la imagen cuarenta y ocho del *Lienzo de Chavero* como de la explicación que hizo éste de la imagen.

La imagen abajo tomada del *Lienzo de Chavero*, al igual que la imagen ya discutida de la *Descripción*, representa la derrota final de Tenochtitlán. En ella se pueden ver diferentes escenas relacionadas a este episodio que, sin embargo, no son fáciles de identificar y que se muestran diferentes de las de su homóloga en la *Descripción*. Aun así, sí podemos identificar claramente en la parte izquierda superior a Cortés sentado, con doña Marina a su lado, conversando con sus aliados tlaxcaltecas; la captura o prisión de Cuauhtémoc en



Figura 5: “Yc polihque mexica”. En Alfredo Chavero, *Antigüedades mexicanas*, 1892. Cortesía del Getty Research Institute.

¹⁴ El *macuahuitl* era un arma letal parecida a una espada hecha de madera con navajas de obsidiana filosas incrustadas.

la esquina superior derecha y la línea de guerreros tlaxcaltecas junto con Hernán Cortés caminando hacia la estructura o edificio en la parte izquierda inferior de la imagen. El agua o pedazo de tierra maleable en la que caminaban en la imagen anterior ha desaparecido. El glifo que, en la imagen de la *Descripción* identificaba el edificio como la ciudad de Tenochtitlán, aparece aquí desdibujado.

En su explicación de la imagen, Chavero describe la escena de la siguiente manera: “Cortés estaba en Amamax, en la casa de Aztacoatzin, la cual se hallaba según la tradición, en el lugar que ahora ocupa la pequeña capilla de la plazuela de la Concepción. [...] Se ve a Cortés sentado en la azotea de la casa de Aztacoatzin. El nombre de éste se significa con el jeroglífico que está abajo de su casa, y que es una olla blanca con agua”. Chavero añade la siguiente nota explicativa sobre el jeroglífico: “De aztatl blanco, comitl olla, atl agua y el reverencial tzin: lo cual da Aztacoatzin” (1892, 78). Cabe decir que, en su estudio del *Lienzo de Tlaxcala*, García Quintana y Martínez Marín se refieren a este glifo del *Lienzo* de Chavero como “[una] invención o mala interpretación del copista” (1983, 111). Para estos autores, este glifo era irreconocible. ¿Cómo, entonces, el glifo de Tenochtitlán en la *Descripción* se convirtió, en el *Lienzo* de Chavero, en el glifo de Aztacoatzin? Aunque parezca un detalle sin importancia, es en el glifo de Tenochtitlán/Aztacoatzin donde podemos analizar a nivel micro el proyecto cultural unificador de la academia nacional porfirista que buscaba privilegiar, en este caso particular, la narración histórica mexicana sobre la de otros grupos.

Podemos considerar el capítulo treinta y nueve del Libro XII de la *Historia general de las cosas de la Nueva España* de Sahagún como la posible fuente de la distorsión. En este momento de la narración en el Libro XII, el cual narra la conquista de Tenochtitlan, Cortés se encontraba ya en Tlatelolco: “Otro día después de esto no pelearon, todos estuvieron en sus ranchos, y D. Hernando Cortés subióse encima de una azotea de una casa del barrio de Amáxac; esta casa era de un barrio principal tlailculcano que se llamaba Aztacoatzin” (1999, 754). Este detalle de la ubicación de Cortés no se encuentra en otros relatos de la conquista que he podido mirar; se encuentra solo en el Códice Florentino de Sahagún. Luego de este análisis, es claro que la interpretación o lectura que Chavero hizo del *Lienzo* (es decir, el texto o narración alfabética que él desarrolló y que está basada en las láminas del *Lienzo* y su lectura de Sahagún) afectó y hasta distorsionó la transcripción de la pictografía del *Lienzo de Tlaxcala* por el copista o artista que trabajó de cerca con Chavero.

Por último, otro aspecto de la visión teleológica de la historia del México moderno se ve en el interés que tiene Chavero en unir esas dos temporalidades —los eventos de la conquista de Tenochtitlán y su ciudad de México contemporánea— a través del espacio en su interpretación de los glifos de lugar en las escenas clave aquí discutidas. En la imagen undécima del *Lienzo* de Chavero discutida arriba (**Figura 2**), hay un glifo sobre la estructura de casa que identifica el lugar como Tenochtitlán; esto se confirma por su homóloga en la *Descripción* (**Figura 3**). Sin embargo, Chavero, siguiendo un método propuesto por Mr. Aubin, interpreta el glifo de esta manera:

En la parte superior del edificio en ella representado, está la figura de un anciano que nos da el nombre de *huehuetl*; en seguida hay un grupo jeroglífico, compuesto de una piedra *te-tl*, de una olla *co-mitl*, la cual tiene barro *zo-quitl*, y de una mano *ma-itl* [...] y en su lugar colocamos el prefijo *mo*, nos dará Huehue-Moteczoma; lo que demuestra que el palacio donde pasó la conversación, fue el del primer Moteczuma, que ocupaba el lugar en donde después se construyeron las casas de Cortés; es decir, en lo que hoy es el Empedradillo, dando la vuelta á la calle de Tacuba (1892, 30).

Más adelante, al terminar de interpretar el glifo de lugar de la imagen cuarenta y ocho del *Lienzo* (**Figura 5**), Chavero añade “Cortés estaba en Amamax, en la casa de Aztacoatzin, la cual se hallaba según la tradición, en el lugar que ahora ocupa la pequeña capilla de la plazuela de la Concepción” (1892, 78). Esta identificación de los espacios en los que sucedieron eventos concretos de la conquista que han adquirido un carácter simbólico toman una forma cartográfica incipiente en la explicación del *Lienzo* por Chavero.

En lugar de una narración tlaxcalteca colonial en el *Lienzo* de Chavero, se puede ver el gesto ideológico nacionalista de la arqueología mexicana bajo el Porfiriato que buscaba, según Peniche May (2015, 22), “the creation of a historiography designed to erase regional memory and unify the multiple contradictions that divided the nation”. Hay que recordar que la historia de la provincia indígena de Tlaxcala a lo largo del periodo colonial y, especialmente, durante la independencia de México ha perdurado como uno de los elementos más contenciosos de la historiografía e identidad mexicana modernas. Ante este recordatorio, la borradura y distorsión del *Lienzo de Tlaxcala* por Chavero y López y el silenciamiento del discurso historiográfico tlaxcalteca del siglo XVI que resulta de esta distorsión, toman claridad histórica ante la mirada del crítico.

Conclusión

En este ensayo se puso en diálogo dos áreas de los estudios mexicanos que, en el caso del *Lienzo de Tlaxcala*, han permanecido (convenientemente) separadas. La necesidad que tiene el experto en historia y literatura coloniales de ediciones modernas de fuentes coloniales, muchas veces costeadas por instituciones gubernamentales, no se puede negar. Sin embargo, el *Lienzo de Chavero*, producido y publicado por el estado nacional de México en un momento fundamental de inflexión ideológica, ha tenido una influencia singular en el estudio de la Tlaxcala colonial, y esta influencia nunca ha sido pensada, balanceada o contrarrestada a través de una reflexión sistemática de cómo se produjo y con qué propósitos. El *Lienzo de Chavero* se pensó y se hizo como parte del engranaje de una máquina de propaganda nacionalista bajo el Porfiriato. Detalle fundamental éste que ha permanecido mayormente escondido u olvidado por los expertos que lo consultan y hacen uso de sus imágenes. No se propone aquí que se deje de usar o consultar el *Lienzo de Chavero*. Más que un argumento en favor de la autenticidad de las fuentes que consultamos en el estudio del periodo colonial, se plantea un uso de las fuentes que tome en cuenta lo que son y para qué fueron creadas. Como otras reiteraciones del archivo indígena tlaxcalteca, el *Lienzo de Chavero* presenta sus propios desafíos y contribuciones y continúa siendo digno de estudio. Por otro lado, siguiendo esta lógica, este ensayo argumenta que nuestro *Lienzo de Tlaxcala* está en la *Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala*; que, si queremos estudiar la Tlaxcala colonial del siglo XVI, hacia allí debemos dirigir nuestra mirada y atención.

Sobre el autor

Jannette Amaral-Rodríguez es profesora asistente en el Departamento de Culturas Latinamericanas, Latinas e Ibéricas en la Universidad de Richmond. Ella estudia las literaturas y culturas coloniales latinoamericanas de los siglos XVI y XVII con énfasis en la cultura visual mesoamericana y mestiza.

Referencias

- Baber, R. Jovita. 2010. "Empire, Indians, and the Negotiation for the Status of City in Tlaxcala, 1521–1550". En *Negotiation within Domination: New Spain's Indian Pueblos Confront the Spanish State*, editado por Ethelia Ruiz Medrano y Susan Kellogg, 19–44. Boulder: University Press of Colorado.
- Boone, Elizabeth Hill. 2000. *Stories in Red and Black: Pictorial Histories of the Aztecs and Mixtecs*. Austin: University of Texas Press.
- Cahuantzi, Próspero. 1939. *Lienzo de Tlaxcala: Manuscrito pictórico mexicano de mediados del siglo XVI*. México: Librería Anticuaria, G. M. Echániz.
- Chavero, Alfredo. 1892. *Homenaje a Cristóbal Colón: Antigüedades mexicanas. Publicada por la Junta Colombina de México en el Cuarto Centenario del Descubrimiento de América*. México: Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento.
- Chavero, Alfredo. 1905. *Discurso pronunciado el 24 de septiembre de 1904 en el Congreso de Artes y Ciencias de la Exposición Universal de San Luis Missouri*. México: Imprenta del Museo Nacional.
- Cline, Howard F. 1973. "Selected Nineteenth-Century Mexican Writers on Ethnohistory". En *Handbook of Middle American Indians*, tomo 13, parte 2, editado por Howard F. Cline, 370–402. Austin: University of Texas Press.
- Cortés, Hernán. *Cartas de relación*. 1993. Editado por Ángel Delgado Gómez. Madrid: Castalia.
- de Cárcer, Mariano. 1949. "Tres notas sobre el falso 'Lienzo de Tlaxcala' de Comillas". *Revista de Indias* 9 (35): 91–112.
- del Paso y Troncoso, Francisco. 1892. *Catálogo de la Sección de México. Exposición Histórico-Americana de Madrid, Tomo I*. Madrid: Est. Tip. Sucesores de Rivadeneyra. Impresores de la Real Casa.
- García Quintana, J., y C. Martínez Marín, eds. 1983. *Lienzo de Tlaxcala*. México: Cartón y Papel.
- Gibson, Charles. 1952. *Tlaxcala in the Sixteenth Century*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Gillespie, Jeanne. 2004. *Saints and Warriors: Tlaxcalan Perspectives on the Conquest of Tenochtitlan*. New Orleans: University Press of the South.
- Glass, John B., y Donald Robertson. 1975. "A Census of Native Middle American Pictorial Manuscripts". En *Handbook of Middle American Indians*, tomo 13, parte 2, editado por Howard F. Cline, 81–252. Austin: University of Texas Press.
- Hamman, Byron E. 2013. "Object, Image, Cleverness: The Lienzo de Tlaxcala". *Art History* 36 (3): 518–545. DOI: <https://doi.org/10.1111/1467-8365.12017>
- Kranz, Travis B. 2001. "The Tlaxcalan Conquest Pictorials: The Role of Images in Influencing Colonial Policy in Sixteenth-Century Mexico". PhD diss., University of California, Los Angeles.

- León, N. 1904. "Noticia biográfica del autor". En *Obras del Licenciado Don Alfredo Chavero, I: Escritos diversos*, v–xxv. México: Tipografía de Victoriano Agüeros, Editor.
- Lomnitz, Claudio. 2000. "Bordering on Anthropology: The Dialectics of a National Tradition in Mexico". *Revue de Synthèse* 4 (3–4): 345–380. DOI: <https://doi.org/10.1007/BF02970494>
- Martínez Baracs, Andrea. 2008. *Un gobierno de indios: Tlaxcala, 1519–1750*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Martínez Baracs, Rodrigo. 2011. "Tesoros bibliográficos perdidos". *Biblioteca de México*, 123: 56–61.
- Martínez Rodríguez, Fabiola. 2013. "Representing the Nation: Art and Identity in Porfirian Mexico". *National Identities* 15 (4): 333–355. DOI: <https://doi.org/10.1080/14608944.2013.811225>
- Matthew, Laura E., y Michael R. Oudijk, eds. 2007. *Indian Conquistadors: Indigenous Allies in The Conquest of Mesoamerica*. Norman: University of Oklahoma Press, 2007.
- Mazihcatzin y Calmecahua, don Nicolás Faustino. (1787) 1927. "Descripción del 'Lienzo de Tlaxcala'". *Revista Mexicana de Estudios Históricos* 1: 59–90.
- Muñoz Camargo, Diego. 1981. *Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala*. Editado por René Acuña. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Muñoz Camargo, Diego. 2000. *Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala*. Editado por René Acuña. San Luis Potosí: Colegio de San Luis, GET, 2000.
- Nicholson, H.B. 1993. "El tocado real de los tlaxcaltecas". En *La escritura pictográfica en Tlaxcala: Dos mil años de experiencia mesoamericana*, editado por Luis Reyes García, 139–158. México: CIESAS-UAT.
- Peñañiel, Antonio. 1909. *Ciudades coloniales y capitales de la República Mexicana: Estado de Tlaxcala*. México: Imprenta y Fototipia de la Secretaría de Fomento.
- Peniche May, Nancy. 2015. "Arqueología Patria: Mexican Archaeology and the Nation-Building Process during the Nineteenth Century". *Archeological Papers of the American Anthropological Association* 25: 19–25. DOI: <https://doi.org/10.1111/apaa.12043>
- Ramírez Rancaño, Mario. 1987. "Próspero Cahuantzi: El gobernador porfirista de Tlaxcala". *Revista Historias* 16: 99–117.
- Restall, Matthew. 2003. *Seven Myths of the Spanish Conquest*. Oxford: Oxford University Press.
- Rodríguez Moya, Inmaculada. 2006. *El retrato en México: 1781–1867. Héroes, ciudadanos y emperadores para una nueva nación*. Sevilla: CSIC, Universidad de Sevilla, Diputación de Sevilla.
- Roseblatt, Karin Alejandra. 2018. "Mexican Anthropology and Inter-American Knowledge". *Latin American Research Review* 53 (3): 581–596. DOI: <https://doi.org/10.25222/larr.163>
- Sahagún, Bernardino. 1999. *Historial general de las cosas de la Nueva España*. Editado por Ángel M. Garibay. México: Porrúa.
- Solís, Eustaquio C., ed. 1984. *Actas de cabildo de Tlaxcala, 1547–1567*. Códices y Manuscritos de Tlaxcala 3. México: AGN.
- Tenorio Trillo, Mauricio. 1996. *Mexico at the World's Fairs: Crafting a Modern Nation*. Berkeley: University of California Press.
- Tenorio Trillo, Mauricio, y A. Gómez Galvarriato. 2006. *El Porfiriato*. México: CIDE-FCE.
- Townsend, Camilla. 2003. "Burying the White Gods: New Perspectives on the Conquest of Mexico". *American Historical Review* 108 (3): 659–687. DOI: <https://doi.org/10.1086/529592>
- Villella, Peter B. 2012. "Indian Lords, Hispanic Gentlemen: The Salazar of Colonial Tlaxcala". *Americas* 69 (1): 1–36. DOI: <https://doi.org/10.1353/tam.2012.0060>
- Villella, Peter B. 2016. *Indigenous Elites and Creole Identity in Colonial Mexico, 1500–1800*. New York: Cambridge University Press, 2016. DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9781316415979>
- Ybarra, Patricia. 2009. "Mexican Theater and Its Discontents: Politics, Performance, and History in Mexico". *Modern Language Quarterly* 70 (1): 133–145. DOI: <https://doi.org/10.1215/00267929-2008-033>

How to cite this article: Amaral-Rodríguez, Jannette. 2020. Distorsión y silencio en el *Lienzo de Tlaxcala* (1892) de Alfredo Chavero: Notas metodológicas. *Latin American Research Review* 55(2), pp. 322–337. DOI: <https://doi.org/10.25222/larr.526>

Submitted: 08 March 2018

Accepted: 17 September 2019

Published: 23 June 2020

Copyright: © 2020 The Author(s). This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited. See <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.

LARR

Latin American Research Review is a peer-reviewed open access journal published by the Latin American Studies Association.

OPEN ACCESS 