

vigente pese a los profundos cambios políticos que tienen lugar, y que conocen el relevo dinástico, la pérdida del imperio y el proceso constitucional español. A lo largo de este amplio arco temporal el león es más fuerte cuanto más débil es la monarquía o la nación. O dicho de otra forma: la fortaleza del león se pone de manifiesto sobre todo en los momentos de crisis, como es el caso de los reinados de Felipe IV, Carlos II y Fernando VII. Los resultados serán dispares y el arte nos ha dejado como hemos tenido ocasión de ver ejemplos de leones victoriosos y vencidos, amenazadores y humillados, indemnes y heridos. Pero pese a todo, el león consigue sobrevivir y su presencia custodiando el pórtico del madrileño Palacio de las Cortes o el trono del rey Juan Carlos I en el Palacio Real demuestra la vigencia de un símbolo político que ha superado todas las pruebas.

Mínguez, Víctor y Manuel Chust (eds.), El imperio sublevado. Monarquía y Naciones en España e Hispanoamérica, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2004, pp. 95-122

MOCTEZUMA A TRAVÉS DE LOS SIGLOS

Jaime Cuadriello
Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

Para Fausto Ramírez

1. Aparatos de gestión, recursos alternativos

Me educué pensando que las sociedades coloniales habían permanecido tensadas a perpetuidad por la dicotomía imposición-resistencia, que la posibilidad de establecer respuestas alternativas, y culturalmente acordes con cada nivel de poder, eran sólo pequeñas transgresiones al orden y la unidad política o un desafío al estatuto del rey cristiano; que ineludiblemente terminaban castigadas en las bartolinas de san Juan de Ulúa, en los calabozos de la Inquisición o fugitivas, y por ende silenciadas, en la selva cimarrona. Era la herencia de un libro de texto obligatorio y gratuito todavía imantado por la recusación liberal y nacionalista de la postrevolución.

Como toda sociedad sometida a un continuo y cambiante proceso de encuentros y desencuentros, en el seno mismo de las elites dirigentes de la Nueva España, bien se podía abrir una frontera para la construcción de recursos y discursos expresivos que, aludiendo a la memoria del triunfador o del *status* legal de la monarquía católica, abrían paso al necesario contrapeso del alegato corporativo o étnico (verdadero agente histórico en los cambios de la sociedad novohispana). La imagen pictórica era ciertamente un teatro de disputa o un recurso para propiciar la amortiguación —aunque fuera en el plano simbólico— entre los grupos y corporaciones, pero dudo que la beligerancia y contundencia de sus contenidos, que rara vez fueron tan explícitos, nos permita hablar que ante la cultura de «la dominación colonial» se desata una «guerra» contestataria en términos puramente visuales; o que, en su defecto, la producción y emisión y circulación de estas imágenes se comportara con un direccionalidad vertical e impositiva. Precisamente, uno de los medios más eficaces para hacer sentir la voz de cada sector en conflicto era apropiarse de las

expresiones corrientes y sancionadas, como en todo proceso de aculturación, y luego convertirlas en «demandas» esencialmente retóricas, mediante el mismo lenguaje y las licencias que se empleaban desde la esfera del discurso dominante (aunque pudiera estar subvertida la significación de la imagen). La ambigüedad de la alegoría festiva, que ante todo estaba informada jurídicamente, desempeñaba la mejor parte en la construcción visual de estos artefactos activados que, incluso, hacían las veces de «aparatos de gestión» (llamados entonces «representación de méritos»); y la cultura del disimulo y el doblez, tan consustancial al criollo o la nobleza indígena, allí encontraba su más eficaz vehículo expresivo o de reivindicación corporativa. «Decir otra cosa» era precisa y literalmente la funcionalidad de la alegoría. Todo conforme a la idea política de que se vivía bajo un régimen pactista entre reinos, aunque de *facto* las prácticas de dominación y exacción desdijeran del todo ese anhelado estatuto de *iure*.

Tampoco considero que el término cultura «híbrida» ayude del todo a satisfacer la explicación histórica de las imágenes, ante la incómoda contaminación de las muchas identidades coloniales con la memoria de la historia antigua, acaso sólo ayude a distinguir su formulación visual, como si se tratase de un injerto recibido y reciclado en un sistema de representación que es, por lo demás, sumamente ecléctico. Sobre todo porque, ante cada coyuntura de acomodo de poderes, sus contenidos responden de una manera distinta según cada región, grupo o demanda y en grados distintos de intencionalidad que se meditan, cuidadosamente, de antemano. En efecto, creo que hay sociedades indígenas o incluso criollas al punto de la sobrevivencia, digamos contingentes, pero tendremos que preguntarnos bajo qué circunstancia se desplaza cada una de ellas y en qué momento las alianzas entre los mismos grupos, otrora excluyentes, resultan las más oportunas y aparentemente alineadas al modelo dominante. Hoy se tiene la necesidad de particularizar y reflexionar sobre los comportamientos tan disímbolos de las culturas movibles, como la novohispana, de considerar hábitos peculiares de la cultura política tan suyos como el referido disimulo, la autocomplacencia o las complicidades entre clases sociales; más aún cuando se trata de hacer uso del patrimonio de la memoria, y de sus argumentaciones per se fundadoras y legitimadoras. En otras palabras, de servirse del pasado, como vocación de un pretendido estatuto político, para los fines de aquél presente.

La querrela por la historia resultaba, como hasta hace poco tiempo, el verdadero motor ideológico de una sociedad de contrastes aunque, como siempre, sin un camino programático o que realmente resolviera las tantas contradicciones que se cruzaban en su camino. Sobre todo al momento de proponer un modelo político, casi siempre fincado en el imaginario histórico de las facciones y rara vez en la diversidad de su misma sociedad.

Este trabajo es, pues, sólo una manera de continuar planteando preguntas relativas a la intencionalidad, recepción y circulación de los objetos visuales, en especial a los que pertenecen a la familia de la iconografía política y que se expresan desde el contexto de una periferia artística, que a su vez se reconstituye en centro de otros sectores marginales¹. Sin duda, se trata de las mismas inquietudes que he tratado de responder en otras intervenciones de carácter iconológico, pero que en este caso, tan conmovedor como extrapolado, bien merecía un seguimiento «al través de los siglos»: me refiero a la persona fabricada del rey Moctezuma que se enseñorea como icono ideológico desde la consolidación del imperio de Carlos V hasta la emergencia y decadencia de nuestros actuales conceptos de nación. Reitero que he querido sistematizar las dudas que me asaltan, antes que exponer las certezas conclusivas: analizaré de uno de sus retratos constantemente reactivado como «razón de estado» al paso de distintos regímenes políticos, que acabó rehecho y despojado de su significación original, tal como si se tratase de un «artefacto inteligente» puesto en marcha para ritos totalmente ajenos para los que fuera creado. Esta sobrevivencia y manipulación del artefacto visual, nos hace reconsiderar la noción de que las imágenes tienen vida más allá de su primera imagen, que se hallan encaminadas con propósito «gestivo»; y que sus metamorfosis, o «implicaciones abiertas» como las llamaba Gombrich, pueden resultar impredecibles². Se trata, además, de una de las pocas imágenes coloniales que ya resignificadas sobrevivieron de manera insólita al imaginario nacionalista de la primera república federal y luego en los años del liberalismo triunfante, que alcanzaron a configurar un rostro medianamente creíble de un sujeto histórico entre la historia y la leyenda, como era Moctezuma; y el cual, aunque permanecía envuelto en el misterio, habitaba y habita en la arena de la polémica historiográfica³. Pero el cual, paradójicamente, para tíros y troyanos, siempre se había mantenido como fuente histórica de legitimidad y trascendencia ya fuera para instaurar la monarquía, consolidar el imperio y restaurar, al paso de tres siglos, la república de hoy. Incluso, validando algo mucho más osado por su proyección metahistórica: la figura del tlatoani era, sin duda, un arquetipo mítico y fundador del estado mexicano «de todos los tiempos».

¹ Una interesante discusión sobre la dinámica del modelo centro-periferia y su asimilación en las escuelas pictóricas hispanoamericanas, puede leerse en el libro catálogo de la exposición: Nelly SIGAUT, *José Juárez. recursos y discursos del arte de pintar*, Museo Nacional de Arte, México, 2002, pp. 67-73.

² ERNST GOMBRICH, *Imágenes simbólicas, estudios sobre el arte del Renacimiento*, Editorial Debate, Madrid, 2001, p. 4.

³ Basta ver la visión actual entre los mismos descendientes del tlatoani que reivindican, aún bajo la óptica moral del indigenismo o del hispanismo, la genealogía ideológica de su ilustre antecesor: Pablo MOCTEZUMA BARRAGÁN, *Moctezuma y el Anáhuac. Una visión mexicana*, Editorial Limusa, México, 1999; José Miguel CARRILLO DE ALBORNOZ y MUÑOZ DE SAN PEDRO, *Memorias de doña Isabel de Moctezuma*, Editorial Nueva Imagen, México, 1999.

2. *Dramatis personae*

Hay un pasaje asaz dramático de la conquista de México, especialmente destacado por los cronistas cortesianos, en verdad un tópico literario también plasmado por la pintura y evocado por el teatro y la danza durante la fiesta barroca, y es cuando Moctezuma, hundido en «la turbación y las lágrimas», aceptó el vasallaje ante Cortés; en tanto que el conquistador resultaba el verdadero «sucesor de Quetzalcóatl y dueño propietario del Imperio» y le hace enviar, en su papel de gobernante y capitán general de sus ejércitos, su corona, cetro y condecoraciones. Esto sucedía no sólo como una forma de cesión de poder sino como un acto esencialmente ejemplar y merced al cual se fincará la construcción de un nuevo cuerpo político: para que sus nobles y súbditos vieran en este lance de *exemplum virtutis* la imposición del tributo correspondiente a un nuevo soberano y en él se mirasen como al sol en el levante. Así, el monarca azteca «sería el primero en desnudarse de la Dignidad que poseía rindiéndose a sus pies [con] la Corona, fuese para dejarla en sus sienas o para recibirla de su mano con las joyas más poderosas de su tesoro». Cortés recibió todo el ajuar real como depositario temporal de esa renuncia y nombró, al efecto, un notario para dar fe de este hecho trascendental; pero aún así sospechaba que «el llanto de Moctezuma y aquella congoja con que llegó a pronunciar las cláusulas del vasallaje» no eran más que un ardid para alejar a los españoles de su corte⁴. Bien se cuida la pluma teatralizada de Antonio de Solís en recalcar que desde ese momento quedó reconocido el emperador de la casa de Austria por legítimo señor del Imperio mexicano, dice, «destinado por el cielo a mejor posesión de esa Corona». Más tarde el mismo cronista se detiene para resaltar el valor protocolario de este mismo gesto de sumisión: «sobre cuya resolución se formó público instrumento con todas las solemnidades que parecieran necesarias, según el estilo de los *Homenajes* que solían prestar a sus Reyes»⁵. De esta suerte, los preciosos símbolos de poderío puestos al cuidado de Cortés, como interpósita persona del emperador, sellaban todo este rito de sujeción, ya que esos presentes eran tanto «los que usaba en el adorno de su persona [como] otros de las que se guardaban por grandeza y servían de ostentación».

El hecho de que Cortés, acto seguido, nombrara un contador y tesorero para dar formalidad al acto de subordinación, y distribuyese a cada uno de sus seguidores la parte del «rescate» que merecían por sus servicios, constituyó el primer instrumento jurídico mediante el cual nació la Nueva España a la vida política, aunque este hecho fuese a la larga motivo de amarga disputa y causa de uno de sus juicios.

⁴ ANTONIO DE SOLÍS, *Historia de la conquista de México*, Imprenta de Francisco Foppens, Bruselas, 1740, p. 18 [edición facsimilar de Miguel Ángel Porrúa].

⁵ *Ibidem*, p. 334.

Como si se tratase de un preludio a esta suerte de abdicación, hay que recordar que días antes Moctezuma había sido prendido y encarcelado, por disposición del propio Cortés, con motivo del descubrimiento de una conjura indígena; y precisamente este tema tan polémico, tan difícil de zanjar en la conciencia intranquila de la crónica real, no por ello dejó de ser un asunto pictórico muy apropiado para festejar el triunfo de los aliados tlaxcaltecas. En la lámina 20 de la *Relación* de Muñoz Camargo, Moctezuma hace las veces de un servicial escudero del caballero Hernán Cortés y se le ve «aprisionado de unos grillos en los pies», mientras la corona real, la macana y un ídolo yacen quebrados o en el acto de terminar pateados por las pezuñas de un corcel, que conduce el conquistador no sólo como diestro jinete que embiste a su oponente sino como capitán general de sus ejércitos, que retorna victorioso de sus campañas y se pasea en cabalgata, al modo señorial propio de los libros de caballería, o como en los ritos de entrada anexionista [Fig. 1]. El *tlatoani*, no obstante la humillación, conserva aún dos rasgos de su investidura real y sagrada, que le han sido practicados ritualmente: la perforación facial patente en las orejeras y el bezote de esmeralda incrustado bajo el labio inferior.

La muy escasa iconografía de retrato que hoy sobrevive con la efígie del emperador, o la casi inexistente de cuadros dinásticos de caballete, al modo de los muy conocidos de los reyes Incas, parece corroborar el triunfo de la versión historiográfica del «voluntario vasallaje» y la aceptación oficial del tributo en oro como la posibilidad sine qua non para la emergencia jurídica de la Nueva España y, consecuentemente, su existencia en la memoria histórica (más allá de la renuncia que hicieron a sus títulos de sucesión sus descendientes en el siglo XVII). De hecho, la serie de cuadros embutidos de concha nácar de la segunda mitad del siglo XVII son tan explícitos que nos muestran, en uno de sus mejores tableros narrativos, al real anfitrión azteca, recibiendo con liberalidad al conquistador en su salón del estrado y mostrándole los tronos vacíos (¿ya reservados para sus majestades habsbúrgicas?) bajo las armas fundadoras del reino y la galería de retratos de sus ocho antecesores⁶. No hay aquí, ni por asomo, un acto de locura o cobardía sino de legitimación y conciencia. Pero más aún, los escritores acriollados veían en la cautividad y renuncia de Moctezuma una premisa teleológica y de hondura eminentemente moral, con-

⁶ El testimonio de Baltasar Dorantes de Carranza es harto revelador porque es de los primeros que nombra directamente a Quetzalcóatl como profecía y alude directamente al trono ocupado ilegítimamente: «Le dijo [a Cortés] por lengua de Marina: dile a este dios, que sea muy bien venido a ésta ciudad, de cuya presencia y vista yo me recreo, y que pues yo he estado en su lugar y reinando y regido el reino que su padre el dios Quetzalcóatl había dejado, en cuyo asiento y estrado yo indigno me he sentado, y cuyos vasallos he regido y gobernado; y que si viene a gozar de este reino que es suyo, que aquí está a su servicio y que yo hago dejación de él pues en las profecías de nuestros antepasados lo hallo profetizado y escrito; y que lo tome muy en buena hora, que yo me sujeto a su servicio y voluntad». BALTSAR DORANTES DE CARRANZA, *Sumaria relación de las cosas de la Nueva España*, Editorial Porrúa, México, 1987, p. 169.

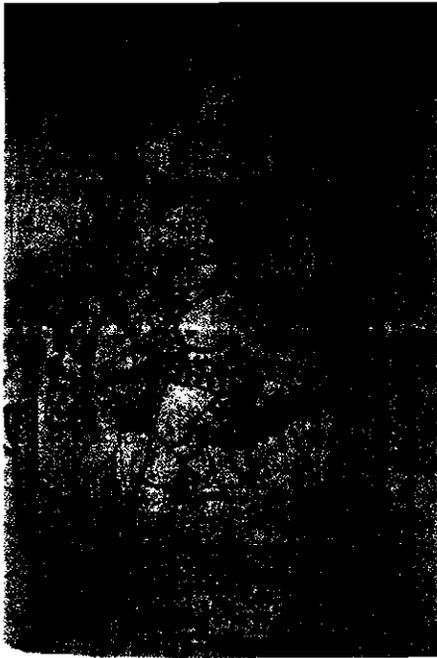


Fig. 1: Anónimo, *La Nueva España, don Fernando Cortés y Moctezuma*, ca. 1580, pluma sobre papel, Col. Hunterian Museum Library Glasgow University, Escocia.

secuente con un llamado divino: la perplejidad y trastorno del príncipe pagano no sería sino la condición necesaria para que brotase en él mismo un nuevo ser iluminado y al servicio de un destino ulterior. No se olvida allí que el papel de un rey sagrado era mantener «la armonía cósmica», en bien de su «matrimonio místico» con el pueblo, atrayendo con su virtud «el favor de Dios». Con este gesto tan sublime, este imaginado Moctezuma se diferenciaba del barbarismo e irracionalidad de los sátrapas turcos y tártaros y así, en un principio, quedó retratado literariamente como «varón ilustre»; pese a sus pecados más abominables como el canibalismo o la idolatría que, en última causa, eran atribuibles más a la intervención del demonio que a sus determinaciones personales⁷. Es decir, su persona «histórica», y ahora eminentemente espiritual, era un instrumento de la Divina Providencia que, al acatar los presagios y envolverlos en la zona del misterio, allanó finalmente el camino para la redención universal de

⁷ El turco y el tártaro eran los parangones de mayor vicio y crueldad con que los cronistas europeos medían el grado de barbarie de los soberanos de otros pueblos. Vid. Sonia V. ROSE, «Moctezuma, varón ilustre: su retrato en López de Gómara, Cervantes de Salazar y Díaz del Castillo», en Karl KOHUT y SONIA V. ROSE (eds.), *Pensamiento europeo y cultura colonial*, Editorial Vervuert, Frankfurt, 1997, pp. 69-97.

sus súbditos. En esto la construcción del perfil caracteriológico de un Moctezuma «propiciatorio», parecía acorde con la antiquísima tradición medieval de «la realeza sagrada», cuya autoridad estaba conferida al soberano por la gracia divina y su actuación quedaba regida por los designios providenciales; es decir, el monarca encarnado en paternidad de los pueblos por un designio divino era ungido e investido con el máximo poderío y grandeza para que «el poder político quedara sometido al magisterio del Espíritu Divino». Por eso mismo, el imaginario criollo que comenzó a ser evocado por Cervantes de Salazar llegó a decir de forma palmaria y consagratoria, que aunque Moctezuma no era rey natural sino despótico, «en majestad y grandeza [. . .] pocos o ningún príncipe se le ha igualado». Y si «finalmente, si muriera cristiano, fue uno de los mayores y más notables príncipes que ha habido en muchas naciones»⁸.

3. Persona jurídica y teológica

En 1999 salió a la luz un inquietante retrato de tamaño natural y de cuerpo entero, que bien puede fecharse en el paso del siglo XVII al siguiente y emparentarse con el estilo pastoso de los pintores de apellido Arellano, en el que precisamente el rey de los mexicanos aparece sobrecogido por la tristeza y la turbación [Fig. 2]⁹. Es por demás notable dada la gestualidad tan marcada del rostro, subrayada por la piel membruda, de sus extremidades desvaídas y la posición desplantada de los pies; casi como un giro coreográfico o una caravana, muy distinto al heroico y vigoroso *contraposto* y los brazos en jarras, como señal de dominio, asignados como principios de *elocutio* y *dispositio* en el género del retrato real. Por lo mismo, también contrasta con la tradicional adustez y el hieratismo del retrato nobiliario que se practicaba por entonces en la Nueva España. No obstante que se trata de un retrato histórico, está apegado al mínimo esquema figurativo de un retrato cortesano: un interior con pantalla, que se ha despejado por efecto de un gran cortinaje carmesí plegado y con flecos de oro, la línea del horizonte menor a los tres cuartos y la zona de penumbra tan peculiar del *interno* de una cámara palaciega. El empaque áulico se acentúa, desde luego, por los atributos dorados de su realeza y el vistoso «romanismo» del atavío imperial.

En efecto, notemos que el monarca, de talante cabizbajo y demacrado, se enfunda en un riquísimo peto de general romano en extremo galonado, engar-

⁸ FRANCISCO CERVANTES DE SALAZAR, *Crónica de la Nueva España*, Editorial Porrúa, México, 1985, p. 301 y 485.

⁹ Se publicó en Jaime CUADRIELLO (ed.), *Los pinceles de la Historia: el origen del reino de la Nueva España*, Museo Nacional de Arte, INBA, México, 1999. En este catálogo realicé la primera aproximación a su iconografía, sin tener aún claras todas sus significaciones, sobre todo a partir de sus condiciones de mecenazgo.



Fig. 2: Anónimo, *El monarca Moctezuma*, fines del siglo XVII, óleo sobre tela, Col. particular.

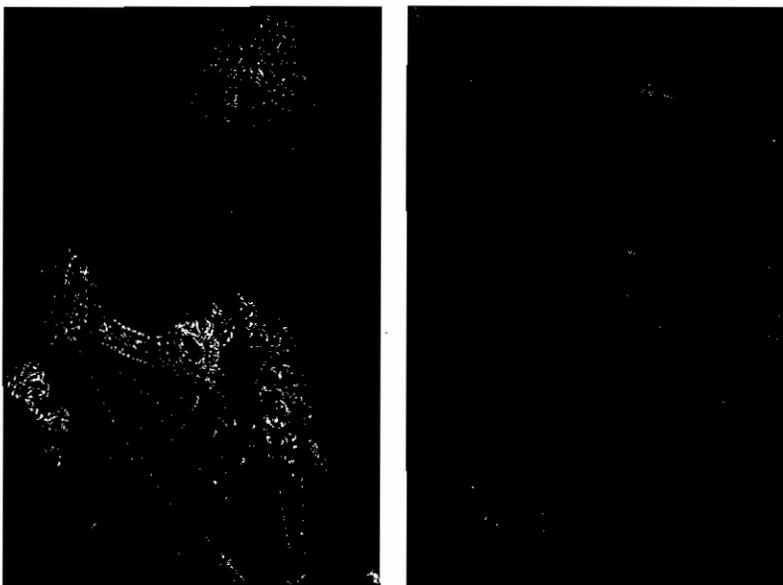
zado con broches de pedrería, cruzado de cadenas y aplicaciones «de floreo y gotera» en el ribete. El cinturón y los broches con que se sujeta el paludamento, o la gran capa miliciana roja, son sin duda los ejemplos más deslumbrantes de la joyería barroca registrados en la pintura novohispana. Sin embargo, también conserva algunos rasgos que se consideraban propios de su atavío mexica antiguo: el faldellín de pluma multicolor, abullonado y ondeante, la macana de filos dentados a la usanza del *macquahuil* de obsidiana (aunque engastada al modo de una espada romana con empuñadura de águila) y los *cacles* o sandalias fileteadas con hilo de oro (llamadas cáligas entre los cesares romanos), que subrayan el rango de realeza que le asistía y le diferenciaba del resto de sus príncipes. La «falta» para adecuar el retrato al sentido del *decorum* americano no es fortuita ni, como veremos, esta imagen «a la romana» producto de la ignorancia o la inocencia.

De entre todos estos detalles que mal pueden llamarse «etnográficos» destaca, desde luego, la gran diadema afiligranada que eñe el monarca, remedo de su original *xihuitzolli*, o corona real empenachada, que lo distinguen como gobernante legítimo, propietario en majestad y cabeza de su *regnum* estableci-

do desde antiguo. Pero llama la atención que ahora ostenta al frente de la diadema las águilas bicéfalas de los Austria, allí repujadas como blasón dinástico de adopción, al consentir Moctezuma en el principio jurídico del *traslatio imperii* [Fig. 3]. El retrato no pasaría de ser un canto melancólico a la grandeza perdida si no quedase enunciada también una acción transitiva, para estimular la curiosidad del espectador pero que es, sin duda, el colofón de todo el mensaje expuesto: bien se nota la mano derecha en el acto de depositar el cetro en una bandeja, en la que ya se encuentra la corona real de cuatro bandas tocada por el tunal y el águila, como emblema fundacional del reino y el trono que hasta ese momento había ocupado como noveno rey de México [Fig. 4]. Este desplante es en sí mismo un argumento: nos da la razón para pensar que el talante abatido del emperador, la mirada en dirección al suelo y la mano en el pecho en señal de consentimiento y juramento, si bien subrayan el dolor que le representa desprenderse de su cetro, también, por el gesto de nobleza que hay en todo esto, se alude a la versión historiográfica «oficial» y acriollada de la renuncia al trono en pro de fines mayores, más elevados e inexorables. La consecuente transferencia de sus armas de poder en un servicio de plata, la corona como residencia de la *auctoritas*, y el cetro distintivo de su potestas, no es aquí un acto de fatalidad o cobardía¹⁰. La verdadera trascendencia de este gesto, en la mentalidad de los cronistas reales y provinciales (sobre todo las plumas del bando criollo desde Cervantes de Salazar hasta Clavijero), era eminentemente teológica y con ello quedaba sustraída de cualquier crítica histórica. Moctezuma, «el inspirado», como le ha llamado Guy Rozat, no sólo era actor central sino testigo y ejecutor «de la profecía de la destrucción, [de] la catástrofe necesaria e ineludible» para el advenimiento de una nueva Jerusalén-Tenochtitlan, que entre sus ruinas será el teatro de una nueva alianza, que habrá de reconstituirse como ciudad santa consagrada al verdadero Dios y en donde Él mismo se habría de manifestar en el Evangelio para dejar atrás los tiempos de la «ley mosaica». Dice bien aquel autor:

Si alguien tiene que ser sensible al plan de Dios en América como lo quiere la historia salvífica, es Motecuzoma. Ninguna duda cabe que él, aunque todavía pagano, es el primer informado; está más cerca de Dios, aun cuando aparezca vestido con la piel del desollado que acaba de sacrificar a los ídolos. En resumen, de este primer borrador del retrato teológico de Motecuzoma podemos decir que él está ante la presencia de Dios, y si está habitado por cierto temor, es temor de Dios, virtud fundamental del sabio que lo hace acreedor a las virtudes del vidente, alcanzando así a entender parte del plan de Dios sobre América. De la misma manera,

¹⁰ Acerca de la articulación jurídica de los símbolos reales en los virreinos de América, puede verse el revelador estudio de Fernán ALTUVE-FEBRES LORES, *Los reinos del Perú. Apuntes sobre la monarquía peruana*, edición del autor, Lima, 1996.



Figs. 3 y 4: Anónimo. *El monarca Moctezuma*, fines del siglo XVII, óleo sobre tela. Col. particular (detalle).

Balam, otro sacerdote de los ídolos, hombre justo y religioso como Motecuzoma, fue inspirado por Yavé sin conocerlo y no se opondrá a la entrada de los israelitas a la tierra prometida como se lo pedía su legítimo señor, el rey Moab. Esta presencia asimila a Motecuzoma a los grandes reyes bíblicos que fueron, además, profetas¹¹.

Valga recordar que la función regia se ejerce, conforme al concepto de la realeza sagrada, por un «mandato celestial», en pro de la unidad, la armonía, la paz, la justicia y el bien común material y espiritual del pueblo de Dios. Por eso el rey es el cuerpo visible de la divinidad rectora y unificador y conservador del orden, al través sus dos brazos o espadas¹². Este retrato de Moctezuma «a lo sagrado» es también representación de la doctrina teológica medieval de «las dos espadas» y de las correspondientes nociones de auctoritas espiritual y *potestas* temporal patentes en sus regalia o insignias de gravedad: ya que está a punto de no ejecutar más su *imperium*, simbolizado en el cetro como el poder

¹¹ Guy ROZAT, «Lecturas de Motecuzoma, revisión del proceso de un cobarde», en *Historias*, Dirección de Estudios Históricos del INAH, México, 1994, núm. 31, p. 37.

¹² Jean HANI, *La realeza sagrada, del faraón al cristianísimo rey*, Editorial Sophia perennis, Barcelona, 1998, pp. 91-105.

político-militar del que allí se desprende, al tiempo que la corona servida en bandeja significa la renuncia a la falsedad de la idolatría. Esto explica, de paso, porqué conserva su *xihuitzolli* blasonado de águilas austríacas como casta aristocrática, ya que no obstante la pérdida de los dos poderes, mantiene y mantendrá en su descendencia su pertenencia a una estirpe o casa real.

En efecto, tal parece que en este cuadro un tanto cercenado de sus lados, Moctezuma no se encuentra ante el astuto y maquiavélico Cortés renunciando a su corona sino, sobre todo, delante de la sagrada presencia de un Yavhé transfigurado en luz (que, aunque ausente en lo visible, está inmanente en el atribulado espíritu real, embargado de tristeza pero mudado en su alma arrepentida). La divinidad tiene un papel virtual, quizás, en el foco lumínico que viene desde lo alto del cortinaje y que baña lateralmente al personaje (una buena restauración permitiría recuperar este efecto de rompimiento o apertura de gloria). Dado este elemento de «iluminación» se trata, a trasfondo, de un cuadro de «visión mística» que se detiene en el límite del género del retrato, pero que insinúa una intencionalidad de concepto nada ingenua o caprichosa. Moctezuma es sin duda un rey bíblico que se introduce en el *sancta sanctorum* del tabernáculo sagrado para recibir el mensaje de la revelación, un prudente y reverente Salomón que por derecho de estirpe abre el Arca de la Alianza para escrutar la ventura de su pueblo y alabar por siempre a Yavhé, como rey de los judíos y rey del mundo. Un rey prudente y cristiano que ha reconocido la majestad del verdadero rey de reyes y cuyo pacto y compromisos con el pueblo residen en el tabernáculo, señal de una nueva alianza.

No me parece fortuito que uno de los modelos de reyes bíblicos, igualmente reverentes y en el acto de despojarse de sus atributos reales, se mire en una de las mejores láminas de la monumental obra de Juan Bautista Villalpando *El Templo de Salomón* de ca. 1604 [Fig. 5]. Ante la exposición del candelabro en el tabernáculo, según la visión de Zacarías prefigura de Cristo y su Iglesia, el sumo sacerdote y, sobre todo el rey que allí será ungido, adopta el mismo gesto que nuestro Moctezuma; y así vemos cómo un monarca oferente otorga su cetro y, con la mano en el pecho, como todo juramento que se hace apoyado en la nobleza del corazón, refrenda su condición de príncipe cristiano «incorporado». Esta manera gestual de señalar la lealtad a la figura juramentada y el consentimiento a su palabra, también sugiere que el emperador de los mexicanos ha reconocido que luego de admitir el temor al rey de reyes se sucede en su investidura y en su persona una transformación interior.

A propósito hay que reconocer la prevalencia de esta actitud oferente en los cuadros de la adoración de los reyes magos al Niño Jesús. No por acaso la epifanía de la realeza de Cristo es, como se sabe, una manifestación universal del Redentor a todas las naciones gentiles. Aunque con quince siglos de retraso, Moctezuma ha atestiguado desde América el mismo acto de llamamiento y



ASCI QVO ETIAM SACERDOTES ET REGES INVIGEBANT

Fig. 5: Juan Bautista Villalpando, *Candelabro en el templo dorado que vio Zacarías, consumiendo perennemente el aceite de los olivos, que también a reyes y sacerdotes unge*, 1596-1604, grabado sobre lámina.

acatamiento que en Belén congregó a los respectivos reyes de Asia, África y Europa¹³. En el arte andino del Perú y Bolivia bien se conocen desde la primera mitad del siglo XVII los cuadros jesuíticos en que el gran Inca se aproxima al portal de Belén, con el mismo gesto, mano al pecho, para representar de manera ecuménica a la «cuarta parte del mundo» y hacer partícipe a este continente de los beneficios de la palabra y, desde luego, a los indios herederos de la gloria [Fig. 6]. Lo mismo sucedía en Nueva España al hacer representar en una tabla enconchada a los conquistadores adorando al Mesías, en una curiosa epifanía, cuyo principio era precisamente la manifestación del poderío universal de Jesús y del cual los conquistadores, como cuerpo político allí delegado, también se hacen partícipes [Fig. 7].

Esta manifiesta intención de aculturación misional, peculiar de los programas jesuíticos y que la nobleza indígena supo aprovechar para reforzar sus estrategias de representación política (baste acordarse de los cuadros «históricos» de san Francisco Xavier bautizando a Moctezuma), debe extenderse a la valoración de los simbolismos antiguos y a su resignificación, claramente coyun-

¹³ Teresa GISBERT, *Mitos indígenas en el arte andino*, La Paz, pp. 77-78.



Fig. 6: Diego de la Puente, *La adoración de los magos y el gran Inca* (detalle), siglo XVII, óleo sobre tela, Templo de la Compañía de Juli, Perú.

tural, para aludir a los hechos del presente o insertarlos en la historia de la salvación universal. Pongamos un ejemplo, sin duda el de mayor peso simbólico, que campea en el cuadro de marras. ¿Qué significación tenía en el contexto barroco el *copilli* o la diadema real? Este tocado, que en razón de su forma almendrada, el jesuita Manuel Duarte (amigo intelectual de Sigüenza y Góngora) llamaba «una media mitra», quedaba significado, nada menos, que como una de las evidencias más conmovedoras del antiguo cristianismo apostólico de América; es decir, era una de las tantas señales que había dejado el apóstol santo Tomás Quetzalcóatl a su paso por este continente, predicando y nombrando *cocomes* u obispos tenientes, a quienes había impuesto las mitras episcopales pero quienes a la postre inconstantes, apóstatas y prevaricadores (por intromisión del demonio) tergiversaron la doctrina y, así, perdieron la otra «media mitad» de la mitra¹⁴. Tal parece que el tópico de los reyes lugartenientes también es extensivo a los cuadros dinásticos del gran Inca, que proliferaron entre la nobleza cuzqueña del virreinato del Perú: el último casillero que

¹⁴ Manuel DUARTE, *Pluma rica, nuevo fénix de América* [manuscrito recolectado y ordenado por José Fernando Ramírez], y publicado en Nicolás LEÓN, *Bibliografía mexicana del siglo XVIII*, México, 1906, vol. III, p. 437.



Fig. 7: Miguel González, *La adoración de los magos, los capitanes y el ejército conquistador*, siglo XVII, concha embutida en nácar, Col. Particular.

ocupa Atahualpa, se distingue porque, a diferencia de los otros predecesores monarcas hijos del sol, se le mira en el acto de entrega de su mazo de mando, como si se tratara de una estafeta, al sucesor del siguiente recuadro que era precisamente Carlos V. [Fig. 8]

La mirada en un punto impreciso, los ojos dilatados, ya anegados y al borde de las lágrimas, el ceño contraído, la nariz afilada, todo indica que el otrora poderoso y tiránico *Italoani* es también, ambivalentemente, un pecador arrepentido, una Magdalena purificada y sumisa a las enseñanzas de su Divino Maestro; pero que, como en esos cuadros de vanitas, aún permanece rodeado de los oros y los afeites propios del boato cortesano. La palabra ha transformado el ser interior de este monarca, que antes que un general de la derrota es un héroe trágico, atento a un destino irrenunciable, para él mismo inescrutable pero, sobre todo, trascendente: quizá por ello también nos recuerda la conmovedora figura de un Cristo mostrando sus llagas a los discípulos con la mano puesta en el corazón. No por acaso decía fray Juan de Torquemada que Moctezuma cuando joven «era tan serio y juicioso que aún antes de ser rey era muy temido y los dioses hablaban con él». Más sin embargo de adulto mudó su carácter comenzó a «mostrar los (aires) de la grandeza de su corazón.»¹⁵

¹⁵ Fray Juan de TORQUEMADA, *Monarquía Indiana*, Editorial Porrúa, México, t. I, p. 193.



Fig. 8: Anónimo altopereano, *Los reyes incas, Atahualpa*, (detalle), siglo XVIII, óleo sobre tela, Col. Particular.

Merced a este registro dramático, la ostentosa riqueza del atuendo, de su corona y el cetro no son un mero recurso para maravillar y hacer justicia a la fama de sus camarinas colmadas de riquezas, sino rasgos de contraste moral ya que ejemplifican el grado de bondad que alcanzó este rey pagano al renunciar, en un golpe de inspiración, a todas estas ataduras materiales y de poder. Se trata de un príncipe elegido y cimbrado por el temor reverencial, ya no al César Carlos V o a sus legionarios como Cortés, sino ante la verdadera majestad de Dios; es, en suma, un hombre desengañado que hasta ahora se percató que la legitimidad y la soberanía de un *rex sacrorum*, que ejerce la potestad temporal, por una gracia dada desde el cielo, y tiene que estar atento a los planes de su creador.

No hay que olvidar, pues, que la aceptación de la obediencia de Moctezuma se finca en un mensaje que ya estaba cifrado en los mitos antiguos de su pueblo, que se le había revelado en las vísperas del desembarco de Cortés, por medio de distintos oráculos, que lo ponían en la encrucijada de enfrentarlos o de negarse a sí mismo y prestarse a ser vehículo para el establecimiento de una nueva ley. López de Gómara pone en boca del «sabio» Moctezuma una grave y solemne pieza de oratoria, digna de la filosofía moral, en que comunica «con lágrimas y sollozos» a sus reyes aliados el cumplimiento de las profecías; y allí reconoce que él y sus antepasados han goberna-

do en nombre de un Dios omnipotente pero que hasta entonces les era desconocido: «Ni somos naturales de esta tierra, ni nuestro reino es duradero»¹⁶.

4. Personificación del reino

¿En qué sitio pudo haber sido expuesta esta imagen con tal peso emotivo y protocolario? ¿Quién encomendó su hechura y bajo qué circunstancia quedó exhibida? Tengo para mí que se trata del mismo retrato del *tlatoani* al que se refirió en 1846 el director del antiguo Museo Nacional, don Isidro Rafael Gondra, y que daba como perteneciente a la nobleza indígena tlatelolca; es decir, el mismo cuadro que antaño colgaba del salón principal del *tecpan* de la república y parcialidad de Santiago Tlatelolco¹⁷. De ser así, este Moctezuma triste e inspirado pudo haber presidido, desde el llamado «salón de recepción», las sesiones de los gobernadores y nobles de esa jurisdicción; pero sobre todo estaría situado en medio de un palacio o casa real (eso significa *tecpan*) sede del poder civil de su cabildo indígena, de los oficiales recaudadores de rentas y de los funcionarios policiales de la justicia indígena. Además allí mismo se resolvían, por razones de privilegio, todo lo concerniente a los asuntos internos y delitos menores y criminales de la parcialidad. Incluso el gobernador cacique en turno tenía sus aposentos personales entre sus muros y, como institución de excepción y privilegios, sólo respondía directamente al virrey y la Real Audiencia. Este refugio de los restos de la nobleza azteca, cuyo primer gobernador colonial había sido Cuauhtémoc, era a su propia escala la residencia física de la casa nobiliaria de México y asiento del tribunal para sus jueces y ancianos; era, *mutatis mutandis*, una representación en microcosmos del palacio virreinal con su Real Audiencia anexa, en tanto sede de autoridad y del conjunto de la *civitas* indígena.

En el cambio del siglo XVII al XVIII, cuando precisamente los apellidos Alvarado Moctezuma y Cortés Moctezuma se suceden con bastante frecuencia en la rotación del puesto de gobernadores en Tlatelolco y Tenochtitlán (San

¹⁶ FRANCISCO LÓPEZ DE GÓMARA, *Historia general de las Indias*, Ediciones Orbis, Barcelona, 1985, t. II, p. 136.

¹⁷ ISIDRO RAFAEL GONDRA, *Explicación a las láminas pertenecientes a la Historia Antigua de México y a la de su Conquista, que se la ha agregado a la traducción mexicana de W. H. Prescott*, Ignacio Cumplido, México, 1846, p. 151. Dice textualmente este comentarista: «Lámina 64. El retrato de Moctezuma Segundo, que ha servido de modelo a esta lámina, ha sido maudado grabar en Norte América, aunque ignoro el original de que haya sido copiado. En el Tecpan de Santiago había un retrato muy antiguo, aunque también se ignoraba la época de su construcción. O el mismo u otro muy semejante se halla hoy en poder del señor licenciado Mariano Riva Palacio; pero uno y otro se resiente demasiado de la época en que se pintaron, y bastan dos ligeras indicaciones para probar bastante la inexactitud de sus pormenores: la macana colocada sobre el cuadril derecho al estilo de la espada española y el cetro que tiene el monarca en la mano derecha, de construcción absolutamente española, prueban lo moderna de la copia».

Juan, San Pablo, San Sebastián y Santa María), hay varios hechos capitales que enmarcan la hechura y el discurso «pactista» de esta encomienda pictórica: desde luego el motín indígena de 1692 que acabó con buena parte del palacio virreinal y que puso en entredicho el voto de lealtad de los caciques; la llegada y gobierno del Virrey Sarmiento Valladares, conde de Moctezuma, que avivó el interés por los temas de la conquista llevados a los programas artísticos; el relevo dinástico de los Austria y la guerra de sucesión que acarrió la creación de dos partidos; y el segundo centenario de la gesta cortesiana de 1721 en que, a decir de Charles Gibson: «Todo cambió en los siglos XVII y XVIII. La pompa perdió algo de su carácter indígena y se volvió obligatoria bajo la dirección española, como sucedió en 1721, cuando los gobernadores de Tenochtitlán y Tlatelolco fueron instados a participar en el bicentenario de la “feliz conquista” y a celebrar los “singulares beneficios” que los indios habían recibido de la Iglesia y el Estado»¹⁸. Es difícil estimar en qué momento preciso o bajo qué comitencia en concreto, se llevó a buen término la colocación de la efigie imperial, pero resulta evidente que en medio de un contexto de cambio y crisis que reclamaba pruebas de legitimidad y lealtad por parte de los indios, ya de probanza genealógica, ya de renovación de los pactos de poder, salta a la vista la oportunidad con que se presentaba una imagen enfáticamente oferente y cabizbaja. No se olvide que ya entonces Sigüenza había restaurado a la antigua monarquía azteca como «teatro de virtudes políticas», en su arco triunfal para recibir al virrey conde de La Laguna.

Desde esta trinchera de la nobleza indígena, qué distinto se mira la efigie «fabricada» *ex profeso* para sus propios descendientes, un Moctezuma como príncipe a la europea, respecto a la muy erudita reconstrucción que, bajo el mentorazgo de don Carlos de Sigüenza y Góngora y posiblemente con el pincel de Antonio Rodríguez, se envió desde México a Cosme III de Médicis, gran duque de la Toscana, y que gozó de fama en la prensa europea, ilustrando entre otras las dos ediciones venecianas de la *Historia* de Antonio de Solís [Fig. 9]. Es curioso que para la mirada de las cortes europeas, ávida de «realidades» americanas concretas, atesoradas en sus *kunstammern*, Sigüenza haya preferido remitir una efigie del *tlatoani* no sólo etnográficamente mucho más cuidada, basada en las pictografías que él mismo poseía (como el Códice Ixtlilxóchitl), sino notablemente dignificada por la majestad y grandeza guerrera con que allí se mira. El protagonista es, por la investidura cuasi ritual de sus atributos militares, un gran capitán general de sus ejércitos, presto a salir a campaña, que empuña su figa o jara acuática y lanza una mirada de altivez, todo acorde con el empaque del retrato heroico como los que pintara Carducho

¹⁸ CHARLES GIBSON, *Los aztecas bajo el dominio español, 1519-1810*, Editorial Siglo XXI, México, 1967, p. 193.



Fig. 9: Antonio Rodríguez (atribución), *Moctezuma II*, óleo sobre tela, Col. Museo del Argento, Florencia.

sobre los reyes godos (incluso la desnudez de este hombre de cuarenta años, tal como lo refieren los cronistas, participa de este género retratístico). No deja de ser harto significativo que entre los círculos cultos de los criollos, conocedores de las antigüedades americanas, e incluso entre otros viajeros eruditos como Gemelli, se buscara ante todo un prurito de verosimilitud histórica antes que una sofisticación discursiva. Lo mismo entre quienes asesoraban a la propia nobleza indígena para que vindicara sus derechos de sucesión y privilegios, como en las representaciones de méritos y probanzas que se elevan por entonces (es el caso más ilustrativo el cuadro de la familia Mendoza Moctezuma y Austria) [Fig. 10]. Tal parece que la imagen llamémosle «fidedigna» de los antepasados bien se conocía y se practicaba, pero de alguna manera se evita como presencia pública y protocolaria, en tanto su efectividad discursiva se aminoraba si en ellas, además, no se aludía al pacto del vasallaje o a los motivos «teológicos» de la dominación. La altivez y galanura de este exquisito retrato quizás no era lo más adecuado para mostrarlo a los ojos locales, ya que los propios indios dirigentes preferían mirar su realidad política en imágenes alegorizadas y sublimes. Basten como ejemplo las aún más estereotipadas series de la «sabia tetrarquía» tlaxcalteca, siempre iluminada en su destino histórico, por un llamado trascendente e igualmente ataviados como príncipes «a la europea».



Fig. 10: Anónimo novohispano, *Genealogía de la familia Austria Moctezuma*, tinta, Col. Archivo General de la Nación, México.

No obstante la falsedad de los atributos de poder occidentales injertados en el retrato tlatelolca, a mi juicio deliberadamente empleados para emparejar a este príncipe americano con sus equivalentes bíblicos y europeos, no se puede negar parte de una estrategia «mediática», quizá decisiva para la supervivencia de esa clase política, y de todos aquellos que se consideraban descendiente familiares y políticos de la casa real de México (su condición de «aparato de gestión»).

En otra ocasión me he referido a la presencia del personaje de Moctezuma en los ritos políticos del barroco, especialmente en la danza tematizada del mitote y su epílogo centrado en la cesión de las armas, como una suerte de renovación teatralizada del pacto colonial. Sin embargo, se trataba de eventos polivalentes, ya que si por un lado evocaban la renuncia de la corona de México en pro de la convocatoria del imperio católico universal, tampoco dejaban de recordar su papel fundador y originario: allí nacía y renacía, con todas las credenciales jurídicas y poéticas, el reino de la Nueva España a la realidad histórica y territorial [Fig. 11].

Cuenta Ribera Cambas en su *México pintoresco* que todavía en la primera mitad del siglo XIX, en la plaza mayor de Santiago Tlatelolco, tenía lugar la fiesta mayor y más afamada del pueblo: la celebración del Corpus Christi. Era la ocasión más esperada en todo el año para que los indios del Tecpan, a la

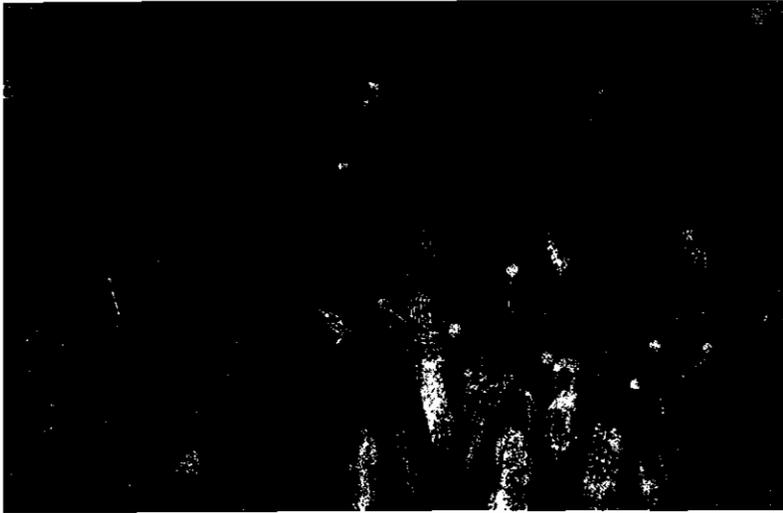


Fig. 11: Anónimo novohispano, *Biombo con vista de la plaza mayor de México* (detalle del mitote), siglo XVII, óleo sobre tela, Col. Banamex, México.

usanza y con la gravedad de sus ancestros, salieran a bailar ataviados como reyes encabezados por la pareja de Moctezuma y Malinche (el rey y el reino personificados), para alabar, así, la majestad universal de la institución de la Eucaristía¹⁹. ¿No era mejor, acaso, enmascarar la política indígena en estos sublimes personajes teatralizados, que acreditaban sobradamente los motivos históricos de su existencia, antes que esgrimir, con el disminuido peso de sus personas morales, el respeto a sus privilegios? ¿Qué otra cosa se podía alegar en esta exteriorización de la alegoría sino la «legitimidad» de una memoria sublime ante el peso, cada vez más aplastante, de una razón de estado?

5. Personaje de la historia nacional

La recepción y el impacto de las leyes liberales de Cádiz vinieron a desarticular los de por sí ya mermados cabildos indígenas, y aunque el tecpan, como institución de representación municipal sobrevivió a los primeros años de la

¹⁹ En presencia del virrey y de las autoridades indias, «amenizaban la fiesta las danzas de los indios cubiertos de plumas y con sonajas en una mano y en la otra una especie de mitra de plumas de colores que en idioma mexicano se llaman *ayacastle*». Manuel RIBERA CAMBAS, *México pintoresco, artístico y monumental*, México, t. II, p. 80.

República, finalmente quedó absorbido por la jefatura del Distrito Federal en 1833. Todos sus bienes y sus archivos pasaron a poder del ayuntamiento constitucional y en esos años, si no es que antes, comenzó el peregrinaje de este Moctezuma «a la romana» de talante lloroso y desengañado.

Por paradójico que parezca, la primera república federal de 1824 trajo consigo la resurrección simbólica del monarca Moctezuma, entonces expropiado como figura legitimadora de la soberanía, por obra y gracia de la masonería criolla emergente, y así le veremos elevado al mausoleo del martirio en razón de la brutalidad e iniquidad española. La hispanofobia y consecuente sepultura de Cortés como el «Moisés Indiano», antiguo padre fundador del reino, encontró en Moctezuma, antes que en Cuauhtémoc, a su antípoda histórica y le llevó a ocupar un estatuto de venerable padre de la patria. No en balde el revolucionario carbonero Claudio Linati abrió su galería de personajes históricos mexicanos, en su serie litográfica impresa en París de 1828, con el retrato de busto del emperador, que allí opera a modo de un puente ficticio para zanzar los trescientos años de distancia entre el final del imperio azteca y la figura del primer presidente republicano Guadalupe Victoria [Fig. 12]. Era obvio, y hasta cierto punto cómodo, que uno de los expedientes simbólicos a los que el nuevo Estado recurrió para afirmar su identidad haya sido el uso reiterado de una ficción fundadora: la existencia de un presunto estado azteca y cuya recuperación parecía asegurada, al quedar rotas las cadenas de la dominación española. Las constantes referencias al Apáhuac confederado como uno de los nombres para designar al estado naciente y nacional, no eran una mera casualidad de los tiempos²⁰. De la misma mecánica de fabricación imaginaria se sirvió el lápiz graso de Linati, al trasladar a la piedra el retrato tlotelolca que sin duda tuvo a la vista: pero Moctezuma ahora es un hombre impasible y musculoso, ya no hay asomo de su persona culpígena y cabizbaja ante las razones teológicas; más aún, el cetro ha regresado a su posición de mando, que no de rendición.

Otro tanto pretendió hacer por entonces el primer ministro plenipotenciario de los Estados Unidos Joel R. Poinsett, sin ocultar el oportunismo y la manipulación que hizo del personaje cuando, al ofrecer un brindis en un banquete con sus correligionarios ideológicos, volteó hacia un retrato del *tlatoani* destronado, que presidía el salón, y lo interpeló como origen legítimo del orden que se pretendía restituir. En otras palabras, el embajador yankee impartía clases de historia nacional a un selecto grupo de mexicanos del partido yorkino, entre los que se hallaba nada menos que el presidente de la República, y la historia como práctica de discordia, o como drama sacramental, según se quiera, se arraigaba entre aquellos flamantes ciudadanos. Más aún la práctica de la desmemoria.

²⁰ Esther ACEVEDO, Fausto RAMÍREZ y Jaime CUADRIELLO, «Introducción», en *Los pinceles de la Historia, De la patria criolla a la nación mexicana*, Museo Nacional de Arte, México, 2000, p. 24.



Fig. 12: Claudio Linati, *Moctezuma II*, 1828, litografía.

Este evento del que tuvo noticia don Carlos María de Bustamante resultaba, para este historiador tan apasionado y patriota, doblemente patético: supone el autor en su *Diario* que esta pintura que se veía en la embajada podía ser la misma que hacía poco tiempo había pertenecido al mayorazgo de Andrade, entroncado con el emperador, y que había estado en venta en pública almoneda en 25 pesos sin que ningún mexicano amante de su patria se interesara en adquirirla; y ahora, dice, enaltecida por los políticos de nuevo cuño, «recibía los aplausos que se le habían negado por 300 años y los recibía de una nación extranjera» (*los yankees*)²¹.

Aunque lo describe de cuerpo entero y en traje de gran gala, tampoco puedo asegurar si se trataba de la misma obra que hemos venido analizando «o de una muy similar» como diría el director del Museo Nacional. Luego de que

²¹ «En el Águila de hoy se da idea del baile tenido el sábado en la noche en la casa del enviado de Norte América, y se agrega por circunstancia haberse colocado en la testera de la sala la imagen del emperador Moctezuma Xocoyotzin: tal vez será el de cuerpo entero que existía en la casa del mayorazgo Andrade descendiente de aquél emperador, pintura muy antigua que lo representa vestido de gran gala, que estaba a la venta por 25 pesos en la Almoneda de la 2ª calle del Relox y no había quien quisiera comprarlo. Ahora reciben sus manos los aplausos que se le han negado y los reciben de una nación extranjera». Carlos María de BUSTAMANTE, *Diario histórico de México*, [29 de mayo de 1825], INAH, México, 1982, t. III, vol. I, p. 79.

el mismo Gondra lo repusiera en circulación en la edición Cumplido o por medio del éxito editorial internacional londinense de William Prescott, también sirvió para ilustrar la contraportada de la edición Baudry de 1844 la *Historia* de Solís, componiendo una triada con el retrato de este autor clásico y el correspondiente de Hernán Cortés [Figs. 13 y 14]. En 1849 un viajero francés, de apellido Ronde tomó en México un apunte dibujístico de este cuadro (que hoy se encuentra en el gabinete de estampas de la Biblioteca Nacional de París), e idealizó notablemente el porte del personaje de cuerpo entero, divulgándolo posteriormente en la prensa y el periodismo francés.

Tal parece, pues, que a diferencia de la imagen medicaea remitida por Sigüenza, que quedó olvidada en las galerías del Palacio Pitti de Florencia, el gusto romántico del siglo XIX se fascinó con esta imagen tan hechiza como «exótica», ya entonces de venerable antigüedad y creída como coetánea de la invasión española, potenciada por su empaque dramático, cuasi operístico; ya que, a partir de entonces, se enseñorea de cuanta edición de la historia nacional se haya publicado en México o en el extranjero. Incluso, el litógrafo catalán que ilustró la monumental edición de la *Historia* de Niceto de Zamacois, se inspiró en el atuendo de Moctezuma para derivar otra invención inimaginable: un retrato igualmente «a la romana» (¿cartaginés o morisco?) de su sobrino Cuauhtémoc; y creando, posiblemente, un pendant moral entre el estadista maduro y reflexivo y el hombre joven, arrojado e impulsivo, ya por entonces consagrado como héroe de la resistencia [Figs. 15 y 16].

Aunque estos traslados procuraban ser fieles a su original pictórico, aparecen dos novedades iconográficas acordes con los tiempos republicanos que se vivían, pero sobre todo a causa de la soberanía constantemente amenazada: el cetro se mantiene empuñado y no obsequioso, aunque pende delicadamente de su mano, semejante a las estampas religiosas de una *Mater Dolorosa* o del Sagrado Corazón; y los cuales, también, se colocaban la mano en el pecho en actitud fervorosa de amor y entrega. Si de esta manera se mantiene la *potestas*, en la diadema de su estirpe real ha desaparecido el águila bicéfala y ahora resplandece el águila mexicana de alas explayadas del escudo nacional; con lo que el *ilatoani* bien podía auto proclamarse en la frase lapidaria: «El estado mexicano comienza conmigo». Desde luego que los rasgos del otrora apesadumbrado Moctezuma se han dulcificado, y adquiere la estampa de un hermoso joven mestizo, agraciado con todo y la coquetería de su mexicanísimo bigote recortado en puntas.

En el multieditado y monumental *México a través de los Siglos*, este icono ya emblemático para la constitución del estado nacional, realmente reactivado como artefacto fundacional y de permanencia (precisamente perdurable «a través de los siglos»), no podía faltar; cuantimás que en esa obra había sido propiedad del hermano del propio editor, don Mariano Riva Palacio [Fig. 17].

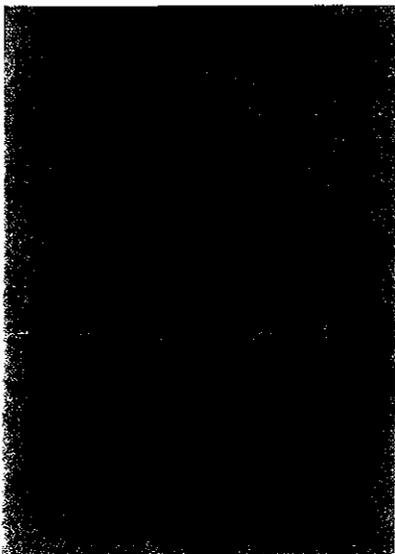


Fig. 13: Varín (lit.), *Retratos de Antonio de Solís, Hernán Cortés y Moctezuma*, 1844 (edición de Baudry de *La conquista de México*, de Solís), París.

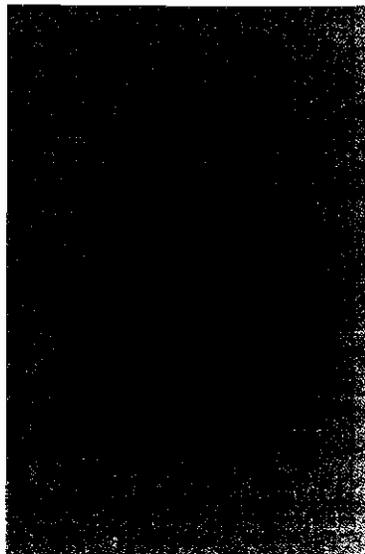


Fig. 14: Ignacio Cumplido (ed.), *Moctezuma*, 1846, (ilustración de la *Historia antigua de México y la de su conquista*, de William F. Prescott, México, litografía.

6. Personero del «México eterno»

Bien decía Fritz Saxl —desde los primeros años de la posguerra— que «el estudio de la génesis, continuidad y variación de las imágenes [era] un tema fascinante y gratificante»²², pero que ante todo supone un problema histórico inscrito en la esfera del poder, y por su misma vitalidad o magnetismo la imagen «mutante» pertenece a la conciencia de los hombres, de lo contrario sobreviene su «extinción» y pasa a ser un mero objeto, del interés puro de la arqueología, que no de la historia. No es este el lugar ni el momento para seguir pasando revista a los avatares de esta imagen a todo lo largo del siglo XX, sólo afirmar que ciertamente está aún muy lejos de su extinción y utilidad política (yo mismo lo conocí en los textos escolares para secundaria de la Editorial Jus); y cuyo prestigio, tal parece, no aminora aún en la historiografía más actual y revisionista sobre este fascinante personaje (hay que ver la psicodéli-

²² Fritz SAXL, *La vida de las imágenes*, Alianza Forma, Madrid, 1989, p. 11.



Fig. 15: Perez S. (lit.), *Moctezuma* (ilustración de la *Historia de Méjico* de Aniceto de Zamacois), Barcelona.

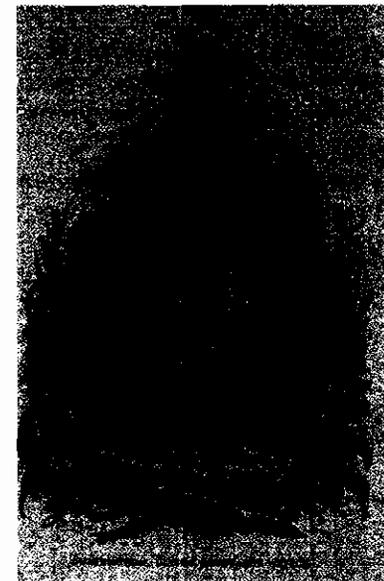


Fig. 16: P. Ross (lit.), *Cuauhtémoc* (ilustración de la *Historia de Méjico* de Aniceto de Zamacois), Barcelona.

ca portada del libro biográfico de Hugh Thomas) [Fig. 18]. Baste saber, por último, que en el camino de «las variaciones» a este retrato le deparaba un destino realmente insólito, alejado para siempre de quedar incorporado al discurso monocorde y petrificante del Museo Nacional de Historia (en donde los historiadores convertidos en museólogos han querido hacer pasar esta clase de ficciones como verdades preservadas en vitrina); un destino insólito, sí, aunque tampoco ajeno a la estética absurda de una de las más importantes vanguardias de la centuria pasada. Así, a mediados de los años cuarenta este Moctezuma fabricado, renunciando a su cuna y linaje, fue a dar con todo y sus armas decaídas a una galería privada del París cosmopolita, como parte del museo que los artistas surrealistas se llevaron de México²³. En el tenor de los retratos de los locos de Velázquez y de la corte de bufones desfigurados por sus muecas, que igualmente obsequiosos y caravaneros se apersonaban ante el espectador, este Moctezuma en el *tecpán*, transido por la demencia, seguramente debió de maravillarse a la sensibilidad neo cortesana y fantástica del surrealismo breto-

²³ Comunicación verbal que agradezco a su actual propietaria, la maestra Mercedes Iturbide, y quien adquirió el cuadro en París directamente de un miembro destacado del grupo bretoniano.



Fig. 17: P. Ross (lit.), *Moctezuma*, 1884, (ilustración en *México a través de los Siglos*, t. II, de Vicente Riva Palacio)

niano que estaba prendido, además, del substrato mágico del arte «primitivo». Así visto, Moctezuma podía pasar como un artista chaman, iniciado, gran maestro de «lo maravilloso» o espejo de revelaciones oníricas.

Su repatriación, exhibición y estudio en fechas recientes, puede abrir un nuevo capítulo en la trayectoria de la imagen de este soberano tenochca en la que, por cierto, los arqueólogos del priato feneciente (como mi colega Renato González Mello) quizá pudieran hallar el prototipo del personaje favorito de la subcultura de la componenda, el disimulo y la complacencia, del antihéroe de Rius retratado por el cómic y prohijado por el ex partido de estado: del «agachado» como clientela política. Emblema muchas veces aludido por los analistas políticos de un mismo régimen «aztequizado», que llegó a encarnar en su presidencialismo a ultranza, al mismísimo *tlatoani* transexenal en la figura del «señor presidente» como sumo sacerdote del pueblo y del «partidazo» oficial como entelequia del estadista inexorable. Un presidencialismo igualmente centralista, que existía por un legislativo «agachón»; y cuya monolítica política cultural era su más esplendoroso trono de legitimidad y, en términos ontológicos, el pasado prehispánico su eterno espejo de identidad: la misma presidencia de los «modernizadores» Salinas y Zedillo aún seguía aferrada a divulgar, en el país y en el extranjero, la idea de que, luego de «treinta siglos de arte y

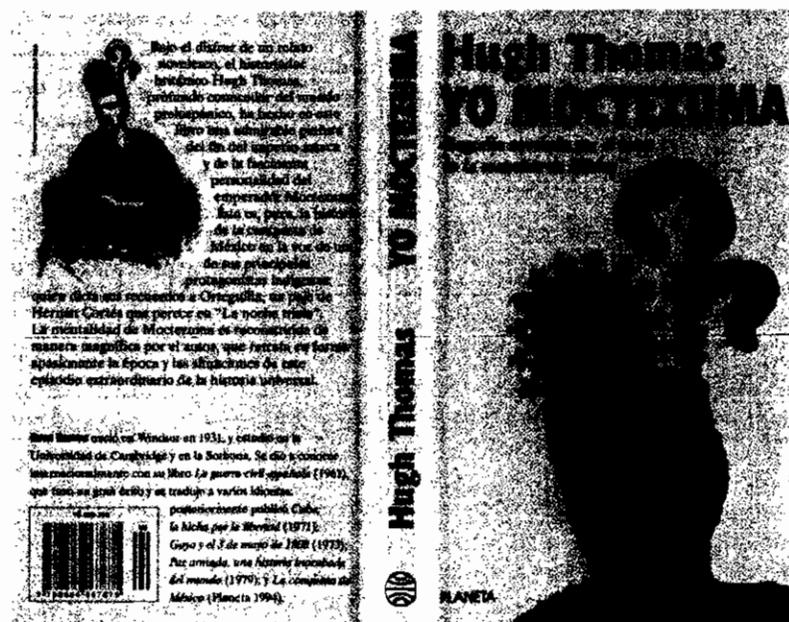


Fig. 18: *Moctezuma II*, 1995, (portada del libro *Yo, Moctezuma* de Hugh Thomas), México.

esplendor» (Nueva York, 1990), el estado mexicano era ya una realidad perenne, llamada «México eterno» (París, 2000), e «instalada en el infinito»; aunque, como toda fabricación teleológica de la historia entendida como «destino», ese país imaginado seguía poblado de fantasmas y cadáveres insepultos²⁴.

Por lo pronto, algo mejor (en el mismo camino de colocar a Moctezuma como publirrelacionista de la nación) le ha sucedido al retrato florentino enviado a Cosme III, que era en verdad la antípoda altiva y beligerante (generada en contexto criollo) del Moctezuma sumiso y «cobarde» (generada en contexto indígena). Luego de su exhibición conjunta por primera vez en México en 1999, en una exposición de cuadros de historia, la mercadotecnia del TLC se olvidó entonces del Moctezuma cabizbajo y vencido por el peso de sus condecoraciones y ha redescubierto a este otro musculoso y bien alimentado guerrero que, sin duda, pasará a ser la imagen más elocuente de la nueva raza de bronce planetaria y globalizada (si bien este imaginario ya estaba anclado

²⁴ Tanto desvarío museográfico mereció la mordaz crítica, entre otros de Francisco REYES PALMA, «Treinta Siglos » x = México Eterno», en *Curare, espacio crítico para las artes*, México, No. 14, 1999, pp. 14-17.



Fig. 19: *Tostadas Emperador*, envoltura, México, 2001.

desde la década del 50 en la cultura fronteriza y en los cromos de calendario) [Fig. 19]. En la etiqueta de este producto de exportación para su consumo en los Estados Unidos se aclara que las «Tostadas Emperador, conquistan su paladar». Moctezuma ha sustituido su fisga guerrera y cazadora por una mazorea de maíz, en una imagen que se lanza a la conquista de nuevos mercados pero que, ya desde 1519, era el oráculo de toda la nación mexicana y sabía hablar y vender, según el caso, con el lenguaje de los tiempos: fuera travestido con la «virtud» del disimulo o investido como aparato de gestión.

EL DESPOTISMO ILUSTRADO EN ESPAÑA Y EN LAS INDIAS (*)

Carlos Martínez Shaw
UNED, Madrid

Ilustrado
despotismo
de la armonía
(Ramón Maruri)

La Monarquía Hispánica se enmarca durante el siglo XVIII en el modelo político que conocemos bajo la denominación de Despotismo Ilustrado. Este sistema representa la variante del absolutismo de derecho divino propia de la mayoría de los estados europeos del Setecientos. Se trata de una versión tardía del absolutismo seiscentista de la monarquía francesa de Luis XIV, adoptada por aquellos países que han tomado conciencia del retraso cosechado tras la llamada crisis del siglo XVII en su desarrollo económico, en su despliegue institucional, en su aparato educativo y en su vida cultural.

El Despotismo Ilustrado trata de subsanar el atraso acumulado en todos los campos durante el siglo anterior, presentándose como la fórmula idónea para el fortalecimiento del Estado, la articulación del tejido social, la modernización económica y la actualización cultural dentro del marco tradicional de la vida política europea de los tiempos modernos. Dicho de otra manera, los gobiernos ilustrados tratan de robustecer sus estructuras, manteniendo las bases sociales y políticas heredadas del pasado, por lo cual no sólo no proponen ninguna medida de cambio social, sino que procuran introducir en el sistema únicamente las reformas necesarias para reforzar sus fundamentos y mantener su poder. Así, con este sistema culmina la evolución política y social de los siglos XVI y XVII, en un último momento crepuscular antes de que la contestación de las fuerzas insatisfechas con las instituciones absolu-

(*) Dado el carácter del artículo aquí presentado las referencias contenidas en las notas a pie de página han quedado reducidas al mínimo imprescindible.