

MISCELÁNEA

LA MATANZA DE CHOLULA Y LA CONSTRUCCIÓN DE IMAGINARIOS

THE CHOLULA'S MASSACRE AND THE IMAGINARIES CONSTRUCTION

ERIK CHIQUITO CORTÉS*

Fecha de entrega: 19 de julio de 2021

Fecha de aceptación: 08 de noviembre de 2021

A Maximino Chiquito Mixcóatl

RESUMEN

* Erik Chiquito Cortés es licenciado en Arqueología por la Universidad Veracruzana. Maestro en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México. Ha dirigido y colaborado en diversos proyectos arqueológicos en Puebla, Veracruz, Nuevo León y Ciudad de México. Actualmente es docente del Complejo Regional Norte de la BUAP y doctorante de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Complejo Regional Norte, Benemérita Universidad Au-

La imagen es sin duda una herramienta que permite, entre otras cosas, definir o interpretar sucesos de relevancia para una sociedad pues al estar sujeta a un tiempo y espacio, establece la manera en que se perciben ciertos acontecimientos (míticos o históricos), desencadenando una serie de imaginarios. Un claro ejemplo es el tema de la matanza de Cholula, ya que mientras en un tiempo se ve como un hecho aberrante contra la población originaria, en otro contexto se entiende como algo primordial y meritorio.

PALABRAS CLAVE: *Conquista, Cholula, imagen, imaginarios.*

tónoma de Puebla. Correo: chiquito.erik@gmail.com

ABSTRACT

The image is undoubtedly an implement that allows, among other things, to define or interpret events of relevance to a society; because being subject to a time and space, it establishes the way in which certain events (mythical or historical) are perceived, thus triggering a series of imaginaries. A clear example is the topic of the Cholula massacre, since while at one time it is seen as an aberrational act against the native population; in another context, it is understood like something primordial and meritorious.

KEYWORDS: *Conquest, Cholula, Image, Imaginaries.*

INTRODUCCIÓN

Dentro del recorrido que Hernán Cortés y sus huestes realizaron camino a la capital mexicana en 1519, su paso por Cholula fue determinante en la campaña militar de conquista, debido a que ocurre el enfrentamiento bélico más evidente suscitado desde su desembarque en las costas del Golfo en el mes de abril. Tal acontecimiento, referido en la historiografía como la matanza de Cholula, ha generado al pasar el tiempo, un considerable interés que se ve reflejado tanto en la bibliografía especializada y de divulgación, como en la manufactura de imágenes, situación donde se finca el

principal aliciente de la presente investigación.

Por tanto, el artículo propuesto busca profundizar en torno a la construcción de imaginarios colectivos a partir de la imagen, cuya temática principal circunscribe en la hecatombe cholulteca del siglo XVI. Ello, con base en dos ejemplos elaborados en centurias distintas y con tradiciones pictóricas opuestas (códice Cholula y óleo Escenas de la Conquista), que manifiestan su contexto histórico-cultural y la manera en que se observa este acontecimiento desde un tiempo distante e intereses particulares.

CHOLULA Y SU CONTEXTO

Al momento del arribo de Hernán Cortés, Cholula era considerada como un santuario donde reposaban los restos cremados de Quetzalcóatl, quien además era la divinidad tutelar del asentamiento. La importancia de la ciudad fue tal, que dignatarios destacados, como el mítico Ocho Venado Garra de Jaguar, acudieron a ella tanto para rendirle culto al fardo mortuorio, como para legitimar su poder y cerrar alianza con los tolteca-chichimeca, consiguiendo el título de tecuhtli, a través de la perforación del septum (Plunket y Uruñuela, 2018, pp. 212-213; Joyce y Levine, 2008, p. 46).

El prestigio y alcance de la metrópoli no pasó desapercibido por los conquistadores y cronistas, quienes la describen con asombro. El primero de ellos fue el mismo Cortés (2005,), quien enuncia lo siguiente:

Esta ciudad de Churultecal está asentada en un llano, y tiene hasta veinte mil casas [...] es muy fértil de labranzas [...] y aun es la ciudad más hermosa de fuera que hay de España, porque es muy torreada y llana y certifico a vuestra alteza que yo conté desde una mezquita cuatrocientos treinta y tantas torres (pp. 55-56).

Por su parte Bernal Díaz del Castillo (2011) menciona:

Tenía aquella ciudad [...] tantas torres muy altas, que eran cúes y adoratorios donde estaban sus ídolos, especial el cu mayor, era de más altor que el de México, puesto que era muy suntuoso y alto el cu mexicano, y tenían otros patios para servicio de los cúes. [...] Acuérdomes, cuando en aquella ciudad entremos, que desde que vimos tan altas torres y blanquear, nos pareció al propio Valladolid (pp. 149-150).

Mientras que religiosos que si bien, no observaron la ciudad en su apogeo, pudieron distinguir los remanentes de la ciudad como es el caso de fray Toribio de Benavente (1989) quien suscribe:

Y a esta Chololla tenían por gran santuario, como otra Roma, [...] había muchos templos del demonio, y dijeronme había más de trescientos y tantos, [...] y así tenía como días muchas fiestas en el año [...] cada provincia tenía sus salas casa dentro de Cholollan, donde se aposentaban (p. 114).

Dichas descripciones parecen no estar

alejadas de los datos obtenidos en indagaciones dentro de la ciudad, pues según la propuesta Lind (2012, pp. 100-102), Cholula como *altepetl* se conformaba por seis *tecpan* o cabeceras, las cuales eran: Tianguisnáhuac al noreste, Texpolco al noroeste, Mizquitla al norte, Xixitla al suroeste, Tecama al sur y Colomochco al sureste, abarcando una superficie aproximada de 990 km², donde habitaba una población de 40 mil personas.

La conformación de estos territorios pudo tener su origen hacia el Clásico Temprano (Müller, 1973, p. 42), momento en el que el recinto de mayor sacralidad era la Gran Pirámide, la cual, al contacto con los conquistadores, no ostentaba el mismo nivel de relevancia que el templo de Quetzalcóatl (localizado bajo el Convento de San Gabriel), utilizando el basamento como un espacio para la práctica funeraria (Plunket y Uruñuela, 2006, p. 172).

Todo parece indicar que el sistema de gobierno teocrático se fincó en un tipo de organización corporativa, pues según la fuente consultada, Cholula estaba dirigida por dos, cuatro o seis señores (Carrasco, 1971, pp. 16-20); lo que eclipsa la posibilidad de un poder absoluto encarnado en la figura de un monarca, como puede entenderse el Huey Tlatoani entre los mexicas.

Mientras tanto, la población asentada en el *alteptl* considera un amplio y complejo abanico, ya que, al ser un punto de peregrinación, el asentamiento de diversas sociedades fue una constante. Sin embargo, la mayoría de gente tenía

como lengua franca el náhuatl, constituyendo dos grupos: los colomoxcas y los tolteca-chichimeca, también llamados cholultecas (Merlo Juárez, 2012, p. 26). El primer grupo, conformado por personas de Cuautinchán y algunos mixtecos-popolocas, se estableció en el actual San Andrés, mientras que el segundo en San Pedro (Carrasco, 1971, p. 61).

El grupo tolteca-chichimeca a su vez, se encontraba claramente dividido en dos comunidades: los toltecas, quienes eran los dirigentes y los calpuleque, población de los barrios. En conjunto y con base en la propuesta de Pedro Carrasco (1971, p. 13) la toltequidad tenía como cabeza a los *tepeuani* o toltecas y a sus extremidades los barrios mismos, es decir, los calpuleque.

18 DE OCTUBRE DE 1519

Por la mañana del 12 de octubre, Cortés y su ejército entran a la ciudad-sanctuario de Cholula (Graulich, 2014, p. 379), pese a las marcadas advertencias de los tlaxcaltecas de no hacerlo, debido a que lo consideraban un sitio peligroso y la afinidad diplomática entre la Tollan-Chollolan-Tlachihualtepetl y Tenochtitlán.

Dicha insistencia, está vinculada a conflictos militares suscitados en el valle Puebla-Tlaxcala hacia el año 1504, prolongándose a 1518. En este momento los huejotzincas de origen acolhua, y los tlaxcaltecas de tradición chichimeca, se enfrascaron en una disputa donde estos últimos salieron vencedores. Tal

apogeo pudo no ser bien recibido por parte de Cholula, ya que se encontraba habituada a tener el control regional, al menos de manera religiosa, lo que causó el descontento general de los seguidores de Camaxtli, quienes los consideraron como enemigos, a partir de la coalición entre los cholultecas y los mexicas (Camelo, 2001, p. 54).

Pese a aquellas sugerencias, el extremeño tomó la decisión de acudir a la ciudad con un objetivo no muy evidente, pero que se esclareció a medida que él y sus huestes comenzaron a vislumbrar ciertas conductas erráticas de los dirigentes, aunadas a la latente hostilidad por parte de los habitantes, que Cortés hace notar en su segunda Carta de Relación fechada el 30 de octubre de 1520.

Tras un recibimiento efusivo y un trato servicial hacia los ibéricos, al pasar tres días todo esto cambió, pues el mismo Hernán Cortés expone: “[...] proveyeron muy mal y cada día peor y pocas veces me venían a ver ni hablar los señores y personas principales de la ciudad” (2005 p. 54). Mientras tanto Díaz del Castillo relata “[...] al tercer día ni nos daban de comer ni parecía cacique ni papa; y si algunos indios nos venían a ver estaban apartados, que no se llegaban a nosotros, y riéndose, como cosa de burla” (2011, p. 144).

Dicho distanciamiento fue interpretado por los ibéricos como una celada que tenía como objetivo terminar con la empresa de Conquista, evitando a toda costa, su arribo a Tenochtitlán. No obstante, fue la misma Malintzin, quien les

advirtió de este plan, pues una anciana noble de la ciudad, cuyo nombre nunca es mencionado y que buscaba desposar a su hijo con Marina, le advirtió y sugirió se fuera con ella. Tal acontecimiento lo enuncia Cortés advirtiendo:

[...] a la lengua que yo tengo [...] le dijo otra natural de esta ciudad cómo muy cerquita de allí estaba mucha gente de Mutezuma junta, y que los de la ciudad tenían fuera sus mujeres e hijo y toda su ropa, y que había de dar sobre nosotros para matar a todos (2005, p. 54).

Esta información, según el extremeño, le fue confirmada por gente de Cholula y los mismos tlaxcaltecas.

Tal y como argumenta Camilla Townsend (2015, p. 126) la decisión de Malinche por advertir la emboscada se encaminó a resguardar tanto a la empresa a la que pertenecía, como a ella misma. Ya que el aceptar la protección de la anciana o las nupcias con el noble cholulteca, nada le amparaba que una vez triunfante la conspiración, esta fuera sacrificada o una cónyuge altamente vulnerable.

Según López de Gómara (2006), personaje vinculado a Cortés por ser su capellán en la Península, una evidente muestra del designio indígena en contra las tropas fue la práctica del sacrificio, relatando lo siguiente: “[...] y los sacerdotes sacrificaron a su Quezalcouathl diez niños de a tres años; las cinco hembras; costumbre que tenían comenzando

alguna guerra” (p. 91).

Hernán Cortés por su parte, tomó como medida inicial reunir a sus hombres con los que evalúa la situación; al finalizar, se determinó capturar a los principales del asentamiento y tenerlos presos en una habitación, quienes a su vez argumentaron que el artificio había sido tramado por Moctezuma ya que, al ser sus tributarios, debían obedecer la indicación (Cortés, 2005, pp. 54-55). Acto seguido y tras un disparo de fuego, se inició la matanza. En un lapso de cinco horas, las huestes españolas y sus aliados tlaxcaltecas había tomado la ciudad y ejecutado alrededor de 3 000 personas (Plunket y Uruñuela, 2018, p. 240).

En el inter de aquel acontecimiento, relatan las fuentes históricas de tradición indígena lo siguiente:

En el momento hay acuchillamiento, hay muertes, hay golpe. ¡Nada en su corazón temían los de Cholula! [...] Por su parte la gente humilde no más está llena de espanto. No hace más que sentirse azorada. Es como si la tierra temblara, como si la tierra girara en torno de los ojos (León Portilla, 2009, pp. 51-52).

Al transcurrir el tiempo de la batalla y vislumbrar los cholultecas su evidente derrota, decidieron destruir las esquinas de los muros del templo de Quetzalcóatl, pues según dictaba la tradición que del recinto brotaría poderosos torrentes de agua que inundarían la ciudad, aniquilando a sus adversarios, sin embargo,

para los pobladores de la *Tollan-Chollolan*, esto nunca aconteció (Graulich, 2014, p. 384).

Al finalizar aquella matanza, los señores tomados presos convienen con el conquistador extremeño rendir pleitesía al Rey Carlos; y en un claro sentido de amparar lo acontecido (Plunket y Uruñuela, 2018, p. 240), Cortés describe:

Después de les haber hablado muchas cosas acerca de su yerro, solté dos de ellos, y otro día siguiente estaba toda la ciudad poblada y llena de mujeres y niños muy seguros, como si cosa alguna de lo pasado hubiera acaecido (2005, p. 55).

Fue hacia la segunda mitad del siglo XVI, que en la provincia de Tlaxcala se elaboraron las primeras imágenes que proyectaban la matanza de Cholula. Dichos documentos son el Lienzo de Tlaxcala (1550 ca) y la Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala (1584) (figs.-1-2). En el primer caso, el fin del lienzo establece una refundación y restructuración del antiguo *altépetl* tlaxcalteca, asumiéndose como vasallos de la Corona Española (gobernada por los Habsburgo) y partícipes primordiales de la empresa de Conquista tanto de México, como de otras latitudes como Guatemala o la Gran Chichimeca (Martínez Baracs, 2016, pp. 66-67). Mientras que, la obra realizada por Diego Muñoz Camargo enfatiza sobre el devenir histórico de Tlaxcala, considerando aspectos significativos como la idea de ciudad, en

la cual la predilección y afinidad de los tlaxcaltecas, manifiestan el verdadero compromiso que tiene con el nuevo sistema de gobierno (Viveros, 2018, p. 14).

No obstante, la construcción visual de la matanza, en ambos casos, establece la misma composición y solución, lo que indica una clara influencia del Lienzo de Tlaxcala, al trabajo de Muñoz Camargo. En las dos obras se establece un lenguaje pictográfico de tradición propiamente indígena en la inexistencia de fondos y en la manera de proyectar las edificaciones. La indumentaria, aunque fiel al modo de vestir de los grupos indígenas de ese periodo, donde se perciben tilmas, tocados con plumas, maxtlatl, xicolli, enredo, huipil, aunado a macahuil y chimallis; los cuerpos consideran más bien, cierta occidentalización.

En lo referente al contenido, en el Lienzo de Tlaxcala (fig.1) es posible distinguir del lado izquierdo, un basamento con templo, correspondiente al adoratorio de Quetzalcóatl, el cual está rematado por unas almenas en forma de caracol cortado transversalmente y un topónimo que vislumbra una serpiente y una pluma. En el interior del recinto están dos personajes cholultecas, uno cayendo abatido del templo, mientras que el otro resiste el embate de los enemigos, uno tlaxcalteca y el otro español. Al pie de la estructura, se distinguen cuerpos desmabrados y un jinete ibérico que con su caballo destroza la cabeza de un indígena. A su lado la figura de Malitzin, quien señala el acontecimiento. Al centro dos nobles desconcertados del

acontecimiento y, junto a ellos, un preso que sugiere estar atado de manos y pies. Finalmente, en la esquina superior derecha se vislumbra a tres personajes cautivos dentro de una edificación. Toda la escena es rematada por una grafía latina que define el lugar: *Cholollan*.

Por su parte la foja 265r de la Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala (fig.2), advierte un contenido muy similar, excluyendo a los individuos de la plaza y los sometidos dentro de una estructura. No obstante, el detalle del trabajo nos permite distinguir elementos como orejeras, el atado de manos del cautivo, además de suponer que Cortés es el jinete. Asimismo, la imagen otorga dos textos que complementan la información, en la parte de la edificación se distingue: Templo de Quetzalcóatl, mientras que al pie de la misma se precisa: “La guerra que hubo en Cholula sobre la traición que tenían urdida los cholultecas por mando de los mexicanos, y de la gran matanza que hubo, cuya traición se descubrió por los tlaxcaltecas” (Muñoz Camargo, 1981).

EL CÓDICE CHOLULA

Elaborado de pequeños rectángulos de papel amate que conforman un gran lienzo, el código Cholula (CCH) posee unas medidas aproximadas de 112x160 cm (fig.3). Su manufactura se circunscribe a la segunda mitad del XVII y en el contenido pictográfico del documento considera los dos lados (González-Hermosillo, 2012, p. 66). No obstante, exis-

ten dos copias posteriores cuyo tenor representa el anverso del mismo.

El código puede definirse como de tipo histórico-cartográfico (Ruz Barro, 2004, p. 195), el cual busca enaltecer a María Ilamateuhli (Ylamateutli), como pieza fundamental para descubrir la celada contra los conquistadores, lo que desencadenó el episodio de la matanza, pues según el documento, fue ella quien advirtió a Marina del complot (fig.4). Dicha apoteosis se complementa con grafías en las cuales se le menciona como “corazón y espejo del señorío o como “señora de Cholula, amiga de los nuestros”. Todo lo anterior con la finalidad de testificar y ratificar los privilegios de sus descendientes, quienes pertenecían a la nobleza del *tecpan* de Tenanquiauac (González-Hermosillo, 2012, p. 66; Gonzalez-Hermosillo y Reyes García, 2020, pp. 82-84).

Sin embargo, el interés del presente artículo radica en la escena de la matanza (vid. fig.3), la cual en el código representa el momento justo de la batalla (fig.5-6). Para esto, el tlacuilo se asistirá del uso de grana cochinitilla para aludir a la sangre derramada, otorgando una mayor fuerza al acontecimiento narrado (p. 57).

Los involucrados en la lucha, elaborados por trazo en tono negro, se ubican dentro de un contexto urbano, es decir, un escenario donde se perciben cuerpos inertes y desmembrados en las calles (p. 60). Por su parte, aquellos que están en pie exhiben su armamento destacando la figura de cuatro indígenas, de los cuales

uno porta arco con flecha y los tres restantes macuahuitl con *chimallis*. Mientras que los dos conquistadores figurados ostentan un arma de fuego; además de una pica y su armadura que le cubre todo el cuerpo.

El contexto histórico en el que se sitúa el códice, es decir, la segunda mitad del siglo XVII, postula una serie de consideraciones que permiten divisar el porqué del contenido. Puesto que, aunque existe una marcada separación entre el mundo criollo e indígena, la convergencia con el tema de la Conquista, su tiempo y sus consecuencias, suelen establecer un discurso cercano.

Dentro de las esferas criollas, la exaltación de la campaña militar se basa en la noción de descendientes y herederos legítimos de aquellos heroicos conquistadores que le permitieron al Reino de Castilla aumentar su territorio. Esta extensión se logra anteponiéndose a Tenochtitlán, ciudad glorificada, fundada y tutelada por nobles gobernantes de la altura del mundo clásico (Hecht, 1991, pp. 316-317).

Las sociedades indígenas, por su parte, implementan sus recursos visuales (códices), incorporando grafías latinas; en las que se enaltecen su activa participación en las jornadas de Conquista. Para ello toman de contenido batallas, fundaciones de ciudades, la aceptación y en algunos casos, la instauración de la fe cristiana. Todo esto con la finalidad de legitimar, preservar y establecer sus posesiones ante la Corona (Rubial García, 2013 pp. 97-104).

Como se pudo observar, la unión del pensamiento entre el mundo indígena y criollo se instituye en la empresa militar, en ambos casos como descendiente de los protagonistas. La existencia de una República de indios e ibéricos supuso un cierto nivel de "correspondencia", lo que generó que el acontecimiento histórico de la Conquista se entendiera más como un pacto y no como una imposición de un grupo sobre otro. Dicho pensamiento se manifiesta en diversos biombos, donde Moctezuma II, Emperador de México, conviene con Cortés adherirse al Imperio Español, manteniendo sus privilegios, dando origen a la Nueva España (p. 87). Esto según Cuadriello (1994) sugiere ser: "la primera ocasión en que indígenas y españoles trabajaron juntos en un proyecto de tema americanista y bajo un concepto histórico pleno de sincretismo y modernidad" (p. 88).

FÉLIX PARRA Y SU "ESCENAS DE LA CONQUISTA"

Titulada *Escenas de la Conquista. La matanza de Cholula* (ECLMCH) fue un óleo elaborado en 1877 por mano del artista mexicano Félix Parra (fig. 7). Nacido en 1845, en Morelia, Michoacán estudió pintura en el Colegio de San Nicolás de Hidalgo y en la Academia de San Carlos de la ciudad de México, siendo alumno de Plegrín Clavé, Santiago Rebull, Juan Urruchi y José María Velasco. De 1876 a 1882, tras obtener una beca, estudia en Francia e Italia, donde se influenció de las vanguardias europeas (Tovar de Te-

resa, *et al.*, 1997, p. 42).

El óleo se compone de tres planos donde se perciben al fondo las montañas, posteriormente la edificación derribada y al frente la escena principal. La pintura considera un total de diez personajes: cuatro conquistadores, dos de ellos en el segundo plano y seis indígenas, de los cuales hay tres mujeres, dos niños y un hombre, todos en primer plano.

El realismo de la obra permite distinguir la expresión de cada personaje, donde se manifiestan sentimientos latentes de desesperanza, tristeza, odio y arrogancia. La destrucción y la muerte es el tema principal de la obra, enfatizado en el humo y la sangre; captando el momento justo en que se ha finalizado la matanza. La expresividad e individualidad de las mujeres indígenas contrasta con la rigidez y rostros similares de los españoles, quienes, cubiertos de pies a cabeza por sus armaduras, parecen únicamente estar interesados por los botines de guerra.

La composición de la pintura sitúa a los victoriosos de pie, mientras que los vencidos se encuentran en el suelo, muertos, agonizantes o arrodillados, igual que sus divinidades y cultura, ejemplificada en textiles y cerámica dispersos en la plaza, así como una escultura derrocada que puede interpretarse como la caída de la religión cholulteca.

A pesar de que la pintura fue realizada ya en su estancia por el viejo continente, lo cierto es que su trabajo exhibe una clara base académica-historicista de corte indígena, influenciado del pensa-

miento de Pelegrín Clavé (Fernández, 1981, p. 38). En la segunda mitad del siglo XIX el realismo ganó terreno en las asignaturas impartidas en San Carlos; asimismo, el pensamiento liberal incitó a cambiar los contenidos bíblicos por los históricos, donde se destaca el pasado prehispánico (Ramírez, 1991, p. 505).

Este tiempo pretérito se construyó con base en el concepto del Anáhuac donde los aztecas se convirtieron en el antecedente prístino de la nación liberal mexicana, destacando la figura de Cuauhtémoc o el mismo Xicotécatl, que, aunque tlaxcalteca, representaba el valor y audacia de un indígena en contra de los invasores (Zepeda, 2012, pp. 119-123). Lo anterior generó un nuevo contenido e iconografía para los artistitas, quienes vieron en los relatos, códices y objetos arqueológicos (hasta entonces obtenidos), sus principales fuentes de creación; sin embargo, los modos de representación siempre se vincularon a los modos europeos, interpretando a los antiguos habitantes como: “indios del olimpo” (Barajas Durán, 2013, pp. 149-151).

LA IMAGEN COMO CONSTRUCTORA DE IMAGINARIOS: LA MATANZA DE CHOLULA

Visto el contexto histórico de la matanza de Cholula y exponiendo los objetos de estudio, es posible adentrarnos en el uso y función de la imagen como constructora de imaginarios, entendiendo como:

un conjunto de producciones mentales o materializadas en obras, a partir de imágenes visuales (cuadros, dibujos, fotografías) y lingüísticas (metáfora, símbolo, relato), que forman conjuntos coherentes y dinámicos que conciernen a una función simbólica en el sentido de una articulación de sentidos propios y articulados (Wunenburger, 2008, p. 15).

Por lo tanto, la imagen no crea imaginario por sí misma, sino que se articula con otros mecanismos sociales como, por ejemplo, la escritura, la oralidad, la danza o la música, que incorporados la construyen, perfilan, reconstruyen o deconstruyen de manera paulatina, amén a los actores principales.

Así pues, la imagen busca aprehender su universo, sujeta siempre a su contexto histórico, geográfico y social, establece significaciones que tiene como principal objetivo la producción de códigos que pueden ser reconocidos por los integrantes de cada sociedad (Lévis-Strauss, 2002, p. 168), por tanto “aporta una realidad de orden semántico” (1971, p. 116). No obstante, la identificación de estos conceptos no supone que todos los individuos adviertan el significado total de los contenidos.

Una aproximación a lo ya expuesto ocurre durante la Revolución francesa, momento en el que la imagen jugó un papel determinante para la aceptación y éxito del pensamiento ilustrado, el cual no solo era visible en los grandes óleos de los grupos burgueses, sino también en

los panfletos que recorrían la ciudad, con la finalidad de difundir el pensamiento y los sentires del pueblo francés en contra de las instituciones Monárquica y Eclesiástica. Para ello, se echó mano de todos los recursos visuales de la época para representar nociones o ideas, con el fin de ser accesible, en la manera de lo posible, a toda la población.

Ejemplo de esto fue la conceptualización de la luz, pues durante el barroco del siglo XVII, esta es vinculada con la luminiscencia del cielo, es decir, la luz divina (*dominus illuminatio mea*), la cual podía verse en obras clericales como marcos del Espíritu Santo, Cristo, María o de los mismos religiosos. Sin embargo, para la Francia de la siguiente centuria, la luz simboliza el conocimiento, la razón (*lumière*), aquella que va en contra de la superstición, de la oscuridad; por tanto, esta se colocará para la exaltación de las nuevas doctrinas y símbolos, como son el gorro frigio y la *Grande Encyclopédie*, cuya “verdad contenida”, es proyectada y amparada por la luz (Gombrich, 2003, pp. 166-167).

La luz como punto de afinidad en discursos aparentemente divergentes nos permite introducirnos al tema de la presente indagación. Ya que dos modos de representación que sugieren estar completamente alejados tanto en tiempo, técnica y propósito, en realidad, convergen mucho más de lo que se puede considerar a primera vista.

Posiblemente la correlación más evidente es el contenido, debido a que

tanto el Códice Cholula (CCH), como la pintura Escenas de la Conquista. *La matanza de Cholula* (ECMCH), establecen su imagen con base en el acontecimiento de la Matanza, el primero representándolo durante la batalla, mientras que el segundo, poco después de haber culminado esta.

Dicho hito histórico, citado en las fuentes documentales del siglo XVI, no cuenta propiamente con un corpus de imágenes que hayan sido manufacturas en el contexto de la Conquista; es más, los primeros trabajos se elaboraron cuatro décadas después, sin olvidar que las crónicas no suelen coincidir o precisar en ocasiones sobre lo acontecido. Esto permitió que el tlacuilo y el artista respectivamente, priorizaran el momento que ilustrarían, con base en el objetivo y función propuesto para la imagen.

En ese sentido, ambas obras articulan una intención similar, ya que como se observó en párrafos previos, el CCH tenía como fin justificar ante la Corona los privilegios de los descendientes directos de María Ilamateuhli, evidenciando que, sin su aporte, la celada en contra de los españoles habría sido exitosa, lo que impediría el acercamiento entre Cortés y Moctezuma II, evitando así el “pacto” entre ambos y la adhesión del “Imperio Mexicano” al Reino de Castilla. Mientras que la ECMCH proyecta la figura del vencido indefenso y victimario frente al conquistador soberbio, cuyo único interés recae en el saqueo de oro y en la indiferencia ante la muerte que deja tras su paso. Esto nos deja entre ver cómo

se desdeña el paso novohispano del México Independiente, que ve en la ocupación ibérica un amargo periodo entre la prehispanidad y la nación moderna.

Aunque el contexto puede ser distinto la intención no, pues en ambos ejemplos, el propósito de la imagen se introduce en un discurso oficial establecido, que se fortalece en medida de que se integran nuevas construcciones sociales respecto al acontecimiento, que en este caso refiere a la Conquista española.

Visto de esta manera, la manufactura del CCH responde al tópico usual (pero no total) del siglo XVII, en el que los indígenas nobles se asumen como parte fundamental de la empresa militar, no como sometidos, sino como iguales a los ibéricos. Por tanto, consideran que sus antecesores también eran conquistadores o bien, que sus antepasados estaban a favor de la cristianización y el vasallaje a la Corona.

Y en el caso de la obra ECMCH fortalece el argumento de la nación mexicana de la segunda mitad del XIX, el cual ve en el pasado prehispánico inmediato al contacto español, su precedente prístino, manchado y ensombrecido por los enemigos de la patria, es decir, las fuerzas extranjeras, que como en la Conquista, buscan arrebatar al pueblo sus bienes, a partir de la violencia y el enajene de la fe.

Resulta interesante considerar que el CCH responde a una tradición pictográfica genuinamente indígena, la cual, como ya se mencionó, funcionó como instrumento legal para una institución

de origen español. Mientras que la EC-MCH, de fundamento academicista occidental, busca proyectar a la Conquista española como un acontecimiento sangriento, que devastó las raíces autóctonas.

Finalmente, resulta interesante observar cómo el imaginario indígena noble del periodo Novohispano constantemente fortalecía su afinidad a la Conquista y el proceso de evangelización a través de sus tradiciones culturales (códices, relatos, danzas). Posiblemente, muchas familias nobles de Cholula, que resultaron beneficiadas con el nuevo orden, verdaderamente consideraban a Doña María Ilamateuhtli como: “corazón y espejo del señorío”, gracias en parte a la manufactura del Códice Cholula.

Caso similar ocurrió dentro de las esferas liberales del México decimonónico, las cuales veían en la obra de Parra, la brutalidad y ambición que constantemente se repitió durante toda la expansión militar; dando fin al gran esplendor de aquellos indios cuya magnificencia, recién podía divisarse en algunas “ruinas” ocultas en recónditos sitios de la nación mexicana.

CONSIDERACIONES FINALES

Pese a la aparente calma que yacía en la ciudad de Cholula después de la hecatombe descrita por mano y puño del mismo Hernán Cortés, esta nunca olvidó lo ocurrido aquel octubre de 1519. Ya que, en el devenir histórico tanto de la Nueva España, como del México indepen-

diente, el hito de la matanza perpetrada en la urbe de Quetzalcóatl ha generado imaginarios cuya base de construcción se puede advertir en la imagen.

Siempre en constante movimiento, los imaginarios se van adaptando a las nuevas maneras de percibir la realidad. Muestra de ello son el *Códice Cholula* y el óleo *Escenas de la Conquista. La matanza de Cholula* que, con base en un mismo hecho, lo definen y lo argumentan a partir del pensamiento que las contextualiza.

Lo anterior se puede precisar a partir de la figura de Doña María Ilamateuhtli, quien durante estos 500 años se ha percibido de tres maneras: como la “anciana” que comunicó la celada sin más afán que su interés por emparentar con Marina; como “señora de la ciudad y amiga de los españoles” durante el virreinato y finalmente en el México liberado, como “traidora de su pueblo” al mismo nivel que Malintzin.

Si bien el presente artículo solo se centró en dos ejemplos que se suponen antagónicos y anacrónicos, su afinidad se encuentra sujeta en el uso de la imagen como un recurso discursivo, que tiene un cierto nivel de impacto en las colectividades, donde los relatos se complementan de los trazos y permiten así, fortalecer los imaginarios de un hecho histórico como es el caso de la Matanza de Cholula.

Lo anterior no busca aminorar un suceso tan atroz; pero sí mostrar, en la medida de lo posible, la resignificación a la que se encuentra sujeto y de los actores

que la construyen. Tal situación sigue vigente, pues falta con evocar las conmemoraciones llevadas a cabo por motivo de los 500 años del acontecimiento, en donde el discurso propuesto se dirigió como un doloroso génesis del mestizaje, de lo mexicano. Que a partir de la ingesta de pan (antropomorfizado), se buscó “comulgar” el pasado sangriento, con una antropofagia ritual.

REFERENCIAS

- Barajas Durán, R. (2013). Retrato de un siglo ¿Cómo ser mexicano en el XIX? En E. Florecano (coord.), *Especjo mexicano* (pp. 116-177), México: CONACULTA, FCE, Fundación Miguel Alemán A.C.
- Camelo, R. (2001). La matanza de Cholula. *Arqueología Mexicana. Vol. IX*, núm. 49, pp. 52-55.
- Carrasco, P. (1971). Los barrios antiguos de Cholula. *Estudios y documento de la región de Puebla-Tlaxcala. Vol. III*, pp. 9-87.
- Cortés, H. (2005). *Cartas de relación*. México: Editorial Porrúa.
- Cuadriello, J. (1994). Los jeroglíficos de la Nueva España. En A. L. Cúe (coord.) *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España* (88-113) México: MUNAL, CONACULTA, Banamex, Grupo ICA.
- De Benavente, fray Toribio. (1989). *El libro perdido. Ensayo de reconstrucción de la obra histórica extraviada de Fray Toribio*. México: CONACULTA.
- Díaz del Castillo, B (2011). *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. México: Editorial Porrúa.
- González-Hermosillo Adams, F. y Reyes García, L. (2002). *El códice de Cholula. La exaltación testimonial de un linaje indio*. México: INAH, Gobierno de Puebla, CIESAS, Editorial Miguel Ángel Porrúa.
- González-Hermosillo Adams, F. (2012). Códice Cholula. *Arqueología Mexicana. Vol. XX*, núm. 115, pp. 66-70.
- Gombrich, E. (2003). *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*. México: FCE.
- Graulich, M. (2014). *Moctezuma. Apogeo y caída del Imperio Azteca*. México: Ediciones Era.
- Joyce, A. A. y Levine, M. N. (2008). Tututepec (Yucu Dzaa). Un imperio del Posclásico en la Mixteca de la Costa. *Arqueología Mexicana. Vol. XV*, núm. 90, pp.44-47.
- Hecht, J. (1991). La identidad criolla y la transmutación de las formas europeas. En A. Ruy-Sánchez (coord.) *México: esplendor de treinta siglos* (pp. 315-320), México, Fundación de Investigaciones Sociales A.C., Amigos de las Artes de México.
- León Portilla, M. (2009). *La visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la Conquista*. México: UNAM.
- Lévis-Strauss, C. (1971). *El arte, lenguaje, etnología*. México: Siglo XXI.
- _____ (2002). *Mitológicas. Lo crudo y lo cocido*. México: FCE.

- Lind, M. (2012). La estructura político-territorial del *altepetl* de Cholula. En A. Daneels y G. Gutiérrez Mendoza (coords.), *El poder compartido. Ensayos sobre la arqueología de organizaciones políticas segmentarias y oligárquicas* (pp. 99-113) México: CIESAS, COLMICH.
- López de Gómara, F. (2006). *Historia de la Conquista de México*. México: Editorial Porrúa.
- Martínez Baracs, A. (2016). La Tlaxcala virreinal. *Arqueología Mexicana*. Vol. XXIV, núm. 139 pp. 66-73.
- Merlo Juárez, E. (2012). Cholula, la Roma de Mesoamérica. *Arqueología Mexicana*. Vol. XX, núm. 115, pp. 24-30.
- Müller, F. (1973). El origen de los Barrios de Cholula. *Boletín INAH Época II*, No. 5, pp. 35-42.
- Muñoz Camargo, D. (1981). *Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala de las indias y del mar océano para el buen gobierno y ennoblecimiento dellas*. México: IIF, UNAM.
- Plunket Nagoda, P., Uruñuela Ladrón de Guevara, G. (2006). Testimonios de antiguas formas de vida. En D. Rodríguez, F. Solís, M. Cruz, P. Plunket, P. Uruñuela. *Cholula: La gran pirámide* (pp. 157-175). México: CONACULTA, INAH, Gobierno del Estado, México.
- _____ (2018). Cholula. México: COLMEX, FCE.
- Ramírez, F. (1991). "El arte en el siglo XIX", en En A. Ruy-Sánchez (coord.) *México: esplendor de treinta siglos* (pp. 499-538). México, Fundación de Investigaciones Sociales A.C., Amigos de las Artes de México.
- Rubial García, A. (2013). Nueva España: imágenes de una identidad unificada. En E. Florecano (coord.), *Espejo mexicano* (pp. 72-115), México: CONACULTA, FCE, Fundación Miguel Alemán A.C.
- Ruz Barrio, M. Á. (2004). El código de Cholula: nuevos enfoques de estudio. XXVI *Congreso Internacional de Americanística* (pp. 195-201), Perugia: Centro Studi Americanistici "Circolo Amerindiano.
- Tovar De Teresa, G. Breña Valle, G. Corona del Conde, T. García Correa, F. Guzmán Urbiola, X. (1997). *Repertorio de artistas en México. Artes plásticas y decorativas*, Tomo III. México: Bancomer.
- Townsend, C. (2015). Malintzin. *Una mujer indígena en la Conquista de México*. México: Ediciones Era.
- Viveros, A. (2018). Codigofagia en los textos visuales de la descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala (1584). *Boletín del Museo de Arte Precolombino*, Vol. 23, núm. 2, pp. 9-25.
- Wunenburger, J. (2008). *Antropología del imaginario*. Buenos Aires: Del Sol.
- Zepeda, B. (2012). Enseñar la nación. *Educación y la institucionalización de la idea de la nación en el México de la Reforma* (1855-1876). México: CONACULTA, FCE.

FIGURAS

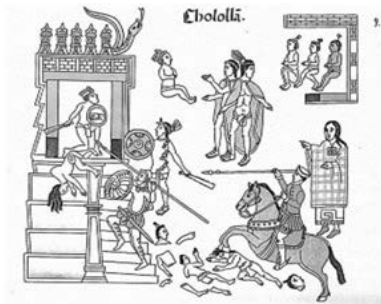


Fig. 1 Escena de la matanza de Cholula, en ella se ve una composición abierta. Lienzo de Tlaxcala

Fuente: Camelo, 2001, p. 52.

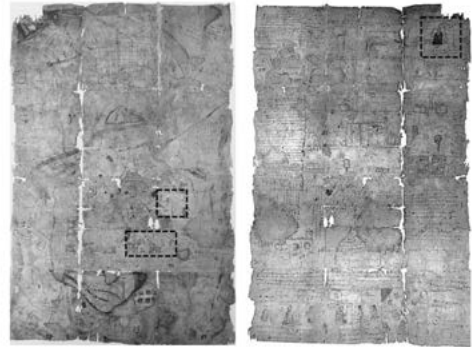


Fig. 3 Códice Cholula, a) Anverso; b) Reverso. En los recuadros la escena de matanza y la representación de María Ilamateuhtli.

Fuente: González-Hermosillo, 2002, pp. 52-53.



Fig. 2 Escena de la matanza de Cholula, en ella se ve una composición cerrada. Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala.

Fuente: Muñoz Camargo, 1981, f.256r.



Fig.4 Detalle de María Ilamateuhtli, la “Señora de Cholula”

Fuente: González-Hermosillo, 2002, p. 83.



Fig.5 Anverso, detalle de Matanza. Al centro conquistador con armadura y pica, rodeado por cadáveres y desmembrados. Fuente: González-Hermosillo, 2002, p. 59.



Fig.7 Escenas de la conquista. *La matanza de Cholula*, Félix Parra 1877. Óleo sobre tela, Museo Nacional de Arte



Fig.6 Reverso detalle de Matanza. Al centro e izquierda indígenas guerreros; derecha combate entre indígena y español. Fuente: González-Hermosillo, 2002, p. 60.