

# INSTRUCCIONES PARA ARMAR: IMÁGENES DE LA PLUMARIA NOVOHISPANA EN EL *CÓDICE FLORENTINO*<sup>1</sup>

ASSEMBLY INSTRUCTIONS: IMAGES OF NEW SPAIN'S FEATHERWORKS IN THE FLORENTINE CODEX

PAULA DITTBORN\*

°  
Paula Dittborn<sup>2</sup>  
Universidad Alberto Hurtado

## Resumen

El *Códice Florentino* es un *compendium* de los aspectos fundamentales de la cultura nahua realizado en la segunda mitad del siglo XVI por el fraile franciscano Bernardino de Sahagún, en conjunto con un grupo de estudiantes e instructores nahuas. Dentro de los aspectos referidos se encuentra el arte plumario, consistente en la realización de atavíos y ornamentos mediante la adhesión de plumas sobre un soporte de tela o madera. En este artículo se analiza de qué manera las imágenes contenidas en el *Códice Florentino* dan cuenta de los problemas clave de la plumaria, una vez que empieza a ser utilizada por los colonizadores europeos en Nueva España.

## Palabras clave

arte colonial; arte plumario; *Códice Florentino*; México

## Abstract

*The Florentine Codex is a compendium of the fundamental features of the Nahua culture made in the second half of the sixteenth century by the Franciscan friar Bernardino de Sahagún, together with a group of Nahua students and instructors. Among the features of Nahua culture referred to is feather art, which consists of the making of attires and ornaments by adhering feathers on a cloth or wood support. This article explores how the images contained in the Florentine Codex account for the key issues of feather art once it was used by European settlers in New Spain.*

## Keywords

colonial art; featherworks; *Florentine Codex*; Mexico

## INTRODUCCIÓN

El *Códice Florentino* es una obra excepcional que da cuenta de un momento histórico sin precedentes: el surgimiento de una sociedad nueva a partir del conflicto, diálogo e intercambio entre la población nativa de América y los colonizadores de Europa. Su verdadero nombre es *Historia general de las cosas de Nueva España*, pero se le conoce como *Códice Florentino* dado que es conservado en la ciudad de Florencia. Se terminó de elaborar el año 1577 en el Virreinato de Nueva España. Se basa en un conjunto de textos escritos originalmente en náhuatl, en los que se describe la vida diaria, creencias, instituciones, entorno natural e historia de los nahuas. Su autor es Bernardino de Sahagún, un fraile franciscano nacido alrededor del año 1499 en Castilla y llegado a México en 1529 —aunque es sabido que también participaron activamente en su elaboración pintores y escritores nahuas— (Kerpel, 2014).

Es de esperar que una obra a la que se considera como el “primer trabajo enciclopédico de carácter humanista creado en el continente americano”<sup>3</sup> (Kerpel, 2014, p. 3) se preocupe de dar cuenta de un oficio tan particular como el del arte plumario.<sup>4</sup> El arte plumario consiste en la elaboración de atavíos y ornamentos mediante la adhesión de plumas a un soporte rígido o flexible. Los artífices a cargo de su realización en Mesoamérica eran conocidos como *amantecas*, dado que el oficio se realizaba principalmente en la antigua ciudad de Amantlán. Los atavíos y ornamentos plumarios eran utilizados en diferentes ceremonias por autoridades políticas o religiosas, o incluso por cautivos dispuestos para el sacrificio. Gran parte del sentido atribuido a los objetos plumarios reside en el material utilizado, las plumas, cuyo origen, color, y brillo eran muy apreciados por los nahuas. A partir del siglo XVI la plumaria mesoamericana varía significativamente, adoptando los cánones europeos y el programa iconográfico cristiano (Douglas, 2014).

El *Códice Florentino* está compuesto por textos e imágenes concebidas para funcionar de manera complementaria. Los textos del código permiten contextualizar con mayor precisión lo que aparece en las imágenes, y las imágenes a su vez ayudan al lector a “abordar las afirmaciones con mayor visibilidad”<sup>5</sup> (Garone Gravier, 2011, p. 177). Se trata de un tipo de relación de la que encontramos reminiscencias en algunos códices europeos iluminados, pero también en el acervo cultural nahua, consistente en un

conjunto de pinturas y cantos.<sup>6</sup> Sin embargo, algo muy particular sucede con las imágenes del *Códice Florentino* que refieren a la plumaria. Las imágenes de los capítulos 20 y 21 del libro IX, particularmente, adoptan estrategias compositivas que consiguen visibilizar aspectos sustantivos de la plumaria novohispana, aspectos que no aparecen ni hubieran podido aparecer en el texto, dado que son el resultado de la singular manera que tienen las imágenes para producir significado (García Varas, 2011).

El propósito de este ensayo es, por lo tanto, identificar esos aspectos sustantivos de la plumaria novohispana mediante un análisis crítico de las imágenes en los que se visibilizan.

Una aproximación como esta nos ofrece la oportunidad de entender a la plumaria en su contexto original de producción, pero también la manera en que es *pensada* por otro medio visual de la época: las imágenes de los manuscritos. Para ello, se entiende por “medio visual” a las condiciones objetivas que hacen posible una imagen —dentro de las cuales se encuentran los materiales, la técnica y las herramientas—, pero también las habilidades, los hábitos, los espacios sociales, las instituciones y los mercados (Mitchell, 2007).

## EL CÓDICE MESOAMERICANO Y NOVOHISPANO

El *Códice Florentino* fue elaborado en Tlatelolco, ciudad situada al norte de la capital azteca Tenochtitlan. Allí predominaban los pueblos de lengua náhuatl, la cual sería la lengua *franca* de toda Nueva España hasta el siglo XVII. En Tlatelolco, así como en otras zonas de Mesoamérica, se elaboraban manuscritos incluso antes de la llegada de los españoles. Los códices mesoamericanos no estaban compuestos por textos e imágenes entendidas como unidades separadas entre sí, sino por glifos, los cuales están a medio camino entre imagen y texto. Hoy en día se reconocen tres tipos de glifos: pictogramas, ideogramas y signos fonéticos. Los pictogramas son representaciones estilizadas de objetos y acciones. Los ideogramas evocan cualidades, atributos o conceptos vinculados al objeto figurado, como un ojo para representar la vista, o huellas de pisadas para representar un desplazamiento. Los signos fonéticos, finalmente, transcriben una sílaba determinada, referente por lo general al nombre de una persona, lugar o momento del año. Así y todo, en ninguno de ellos existe una vinculación total de la grafía con la

palabra, a diferencia de la escritura alfabética (Gruzinsky, 1991). La existencia de códices y de un sistema de anotación figurativo posibilitó en gran parte que la colonización en Mesoamérica se desarrollara con mayor rapidez y eficacia que en la zona andina (Alcalá, 2014). Esto se debe a que la escritura glífica terminó siendo un medio a través del cual los españoles pudieron dialogar con la población nativa, pero también y sobre todo evangelizar. Sin embargo, a pesar de que los españoles, y en particular las órdenes mendicantes, valoraran este sistema de anotación, la mayoría de los códices mesoamericanos fueron destruidos entre 1520 y 1530 —y no solo aquellos en apariencia contrarios a la fe cristiana, sino también los de carácter histórico—.<sup>7</sup>

Durante los siguientes veinte o veinticinco años posteriores a la Conquista se siguieron elaborando, de manera clandestina, un número limitado de códices de acuerdo con la visión de mundo prehispánica. Una buena parte de ellos respondía a la necesidad de calendarios adivinatorios mediante los cuales llevar el cómputo de los días y las fiestas; necesidad que todavía por aquel entonces seguían teniendo las generaciones más antiguas de la población nativa. Otra buena parte respondía a la necesidad de conservar los vestigios de los orígenes de las noblezas nativas —resignadas, tras años de persecuciones y destrucción, a aceptar el cristianismo y la dominación colonial—. En todos los casos se trata de códices en los que no hay, prácticamente, influencia europea, y en los que se mantienen en cambio los aspectos centrales del código mesoamericano, tales como el uso de la escritura glífica y el carácter auxiliar con respecto a los cantos divinos.

Podría decirse entonces que una primera etapa de los manuscritos virreinales corresponde a las primeras dos o tres décadas de la Colonia, en la que los *tlacuillo* (o escribas-pintores) elaboraron, de manera clandestina, códices que respondían a las demandas y visiones de mundo mesoamericanas. Se trata por lo tanto de una etapa de transición; de hecho es frecuente que estos códices sean considerados prehispánicos, independiente de que hayan sido realizados en tiempos de la Colonia. Una segunda etapa vendría a ser aquella en la que las autoridades coloniales y religiosas encargaban y supervisaban la realización de manuscritos a los misioneros o estudiantes de sus escuelas. Los códices elaborados en esta segunda etapa son más bien de carácter literario, científico, tributario, y religioso. Un caso bastante ejemplar es el del *Lienzo de Tlaxcala*, realizado en la ciudad homónima entre los años 1550 y 1564. Otro caso, finalmente, es el del *Códice Florentino*.

## EL CÓDICE FLORENTINO

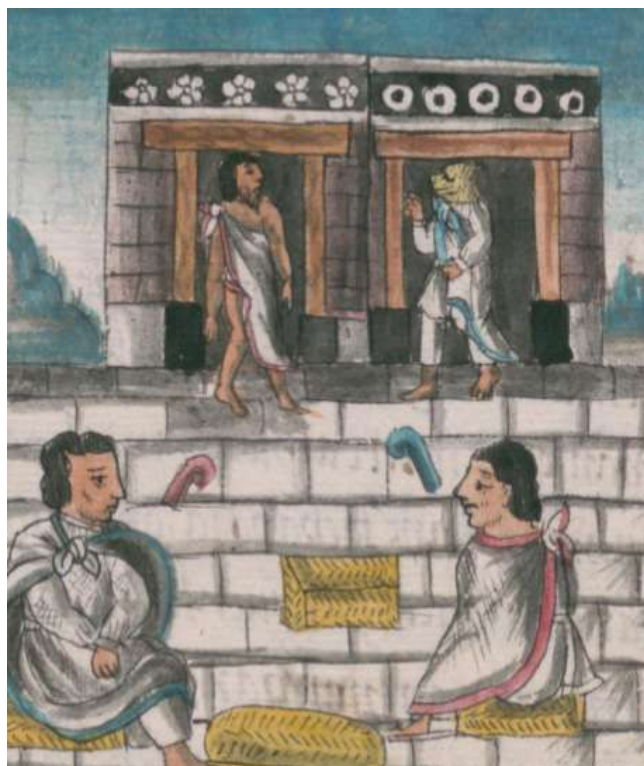
El *Códice Florentino* fue realizado en el Real Colegio de Santa Cruz de Tlatelolco, una escuela religiosa franciscana en donde su autor, Bernardino de Sahagún, trabajaba como instructor de español, latín y náhuatl. Los franciscanos habían llegado a México en 1524, incentivados por la idea de una sociedad nueva tal como la que es descrita por Tomás Moro en *Utopía*. Más tarde se les unirían los Dominicos en 1526, y los Agustinos en 1533. Desde un principio la piedra angular del trabajo de estas órdenes mendicantes fue la educación de la población nativa, para lo cual fundaron escuelas en cada una de sus misiones. Los frailes que enseñaban en ellas de alguna manera ocuparon el rol que hasta ese entonces habían ejercido los sabios nahuas, perpetuando en gran parte su estoico estilo de vida.<sup>8</sup> En las escuelas se enseñaba historia, astrología y religión, pero también artes visuales, tal como en las *calmecac* o templos-escuela nahuas. El cuerpo de estudiantes estuvo compuesto casi exclusivamente por los hijos de la nobleza nahua, e incluso en un principio por aquellos que habían alcanzado a asistir a las *calmecac* (Bailey, 2005).<sup>9</sup> Por lo tanto, es bastante evidente que, así como las iglesias cristianas se construyeron sobre los restos de los templos mesoamericanos, la educación impartida en las misiones se cimentó sobre las bases del sistema educativo nahua.

La realización del código se basó en una serie de preguntas acerca de aspectos cruciales de la cultura a determinadas autoridades de la población indígena (Garone Gravier, 2011). Las respuestas a esas preguntas fueron pintadas, en concordancia con la tradición pictográfica de Mesoamérica. Esas pinturas fueron más tarde interpretadas por los gramáticos y pintores indígenas antes señalados, quienes, a partir de ellas, escribieron textos y elaboraron imágenes respectivamente. Esos textos e imágenes fueron distribuidos en dos columnas: la de la derecha para el texto original en náhuatl y la de la izquierda para las imágenes y la traducción al castellano. Se trata de un tipo de diagramación que, en la tradición europea, corresponde a los libros de carácter humanista. Algunos de los ejemplares conservados en la biblioteca del Real Colegio de Santa Cruz de Tlatelolco ejercieron enorme influencia en estos gramáticos y pintores, entre ellos el famoso tratado de Plinio el Viejo *Historia Naturalis* (año 77). Según Diana Magaloni Kerpel, esa influencia se manifiesta, en parte, en la convicción de que solo el conocimiento de la naturaleza y sus materiales hacen posible su transformación a través de los oficios. Sin embargo, los artífices nahuas, a diferencia de Plinio, consideraban a la materia prima como parte integral de la identidad de la imagen resultante, tal como veremos en las imágenes del código (Kerpel, 2014).

## IMÁGENES DE LA PLUMARIA NOVOHISPANA EN EL CÓDICE FLORENTINO

Las siete imágenes del *Códice Florentino* que se analizan a continuación forman parte de los capítulos 19, 20 y 21 del libro IX, referentes a “De la fiesta, que los oficiales de la pluma hazian a sus dioses”, “De los instrumentos, con que labran los oficiales de la pluma”, y “De la manera que tienen en hazer su obra estos oficiales”, respectivamente. El análisis crítico de las tres primeras imágenes permite una aproximación a la plumaria mesoamericana, pero también a los mecanismos mediante los cuales las imágenes del *Códice Florentino* ilustran el texto. En el apartado siguiente (titulado “Instrucciones para armar”) el análisis crítico de las imágenes correspondientes a las figuras 4, 6, 7 y 9 permite visualizar, en cambio, los aspectos sustantivos de la plumaria novohispana que no son enunciados a través del texto.

En la imagen del f61v (Figura 1), hay dos personajes en un primer plano, sentados sobre el piso y vestidos con túnicas blancas con bordes de color azul, en el caso del personaje de la izquierda, y rojo en el de la derecha. Parecieran estar conversando, dado que de sus bocas aflora una “voluta de diálogo” que curiosamente es roja en el caso del personaje vestido de azul, y azul en el caso del personaje vestido de rojo. La “voluta de diálogo” es un glifo mediante el cual se denota canto o diálogo en los códices mesoamericanos.<sup>10</sup> En un segundo plano se encuentra al dios de los amantecas, Coyótl Ináhuatl. Se ha podido identificar a este dios gracias a la presencia de su atributo (o *nahualli*): la cabeza de un coyote. En el arte medieval se conoce como “atributo” al elemento simbólico mediante el cual es posible identificar a los diferentes personajes representados, tales como la piedra del sacrificio para Abraham o las llaves para San Pablo. El concepto utilizado en la pintura nahua, en cambio, es el de *nahualli*, el cual refiere a una suerte de alter ego o doble, generalmente animal, “que se encuentra tan íntimamente ligado a la identidad personal que todo mal que afecte al *nahualli* tendrá una repercusión en su contraparte humana” (Martínez González, 2006, p. 7). En la imagen, Coyótl Ináhuatl se encuentra junto a otro personaje que inicialmente no es posible identificar. Ambos están de pie frente a la entrada de dos construcciones arquitectónicas casi idénticas. Las túnicas de ambos personajes también están decoradas con un borde azul y rojo; colores que parecieran ser, por lo tanto, distintivos.



**Figura 1.** Imagen del capítulo “De la fiesta, que los oficiales de la pluma hazian a sus dioses” del *Códice Florentino*, 1577. Fuente: Sahagún, s.f., p.742.

Considero que se trata de una imagen con cierto grado de complejidad, dado que representa dos acciones de manera simultánea y ocupa símbolos de distinta naturaleza. Aun así la imagen resulta sumamente eficaz para ilustrar aquello que es referido en el texto que la acompaña. El barrio de los amantecas y de los *puchtecas* (mercaderes), descritos en el texto, es representado mediante construcciones arquitectónicas pareadas e idénticas en el segundo plano. La única diferencia entre ambas vendría a ser la decoración de sus respectivos frisos —floreada en un caso y circular en el otro—. “También los dioses de los *amantecas* y de los *puchtecas* estaban pareados” señala el autor (Sahagún, 1988, p. 581), de lo que se deduce que el personaje que aparece en el segundo plano junto a Coyótl Ináhuatl no es otro que Yiacatecuchtli, el dios de los mercaderes. Dice el texto también que, debido a su cercanía, “los mercaderes y los oficiales de la pluma honrabanse los unos a los otros”, lo cual se expresa elocuentemente en el uso alternado de los colores rojo y azul para

colorear túnicas y volutas de diálogo. Esa cercanía no solo está dada por la vecindad de ambas comunidades sino también y sobre todo por el carácter complementario de sus respectivas labores. Los mercaderes eran los encargados de traer plumas de pájaros que no existían en Amantlan; plumas con las que los amantecas “labraban y componían, y hacían las armas y divisas y rodela de ellas, de que usaban los señores y principales” (Sahagún, 1988, p. 582). Finalmente, la manera en que mercaderes y amantecas participan de esta actividad, así como también el tipo de objeto resultante, se expresa en la imagen del f61r (Figura 2). En ella podemos identificar, gracias al uso distintivo de los colores, a los mismos dos personajes que aparecían en el primer plano de la Figura 1 —vale decir al mercader (con túnica de borde azul) y al amanteca, con túnica de borde rojo. En concordancia a sus respectivos oficios, mientras el mercader saca una pluma de una caja, el amanteca elabora un enorme y amarillo escudo emplumado o *chimalli*.



**Figura 2.** Imagen del capítulo “De la fiesta, que los oficiales de la pluma hazian a sus dioses” del *Códice Florentino*, 1577.

Fuente: Sahagún, s.f., p. 743.

En el folio 62 del libro IX comienza el capítulo 20, referente a “De los instrumentos, con que labran los oficiales de la pluma”. La primera imagen (Figura 3) representa el encuentro entre uno de los “señores o principales” aludidos en la cita anterior, y dos mercaderes cargados con plumas. Sabemos que en el primer caso se trata de un señor o principal por tres razones. En primer lugar, el personaje lleva una diadema azul en la frente. El uso de las diademas azules estaba reservado para las grandes figuras. En segundo lugar, el personaje es representado tal como solían ser representados los grandes señores en los códices prehispánicos: de cuclillas sobre una esterilla *real* y cubierto por una capa de algodón. Pero en tercer lugar, el personaje lleva en la espalda un animal mitológico conocido como *ahuitzotl*. Si bien vimos párrafos atrás que el atributo o nahualli de un personaje podía ser representado mediante la sustitución de la cabeza de este por la del animal con el que se lo identifica, una manera más habitual de representarlo es colocándolo en su espalda, como es este el caso.

El *ahuitzotl* es el nahualli mediante el cual se identifica al soberano o *tlatoani* mixteca de finales del siglo XV, cuyo nombre era justamente Ahuítzotl. También es representado de esa manera en el *Códice Mendoza* (1520-30). Este *tlatoani* mixteca fue conocido por su labor militar y religiosa, pero también diplomática y administrativa —la cual queda expresada claramente en esta imagen a través del motivo del intercambio comercial—. Al parecer fue en tiempos de Ahuítzotl cuando se sistematizó el comercio de plumas con otras zonas del imperio, lo cual permitió una mayor variedad de texturas y colores en las plumarias resultantes. No deja de ser significativo que en este caso se esté aludiendo a un personaje histórico, Ahuítzotl, y no en cambio a un *tipo*, como puede ser el amanteca, el mercader, e incluso el sacerdote. En ese sentido, estaríamos ante una imagen que de alguna manera escapa a lo postulado por el historiador francés Serge Gruzinsky, según el cual, a partir del *Códice Mendoza* justamente, las imágenes “se hallan desvinculadas de toda coloración anecdótica, de toda referencia singular de orden histórico o ético. Son instantáneas ejemplares, prototipos, escenas costumbristas anónimas con posibilidad de satisfacer la mirada de los evangelizadores y virreyes” (1991, p. 40). Por lo demás, no se trata de un personaje histórico cualquiera, sino de un gobernante vinculado directamente con el desarrollo del arte plumario mesoamericano.



**Figura 3.** Imagen del capítulo “De los instrumentos, con que labran los oficiales de la pluma” del *Códice Florentino*, 1577. Fuente: Sahagún, s.f., p. 744.

### INSTRUCCIONES PARA ARMAR UNA PLUMARIA

Los capítulos 20 y 21 del libro IX se diferencian en un aspecto fundamental del resto del *Códice Florentino*. Mientras las páginas en general están compuestas por una columna con el texto en náhuatl y otra columna con la traducción al castellano, los capítulos 20 y 21 no incluyen una traducción íntegra del texto. Lo que resulta particularmente fascinante es que, justo en este momento en el que la comprensión cabal del texto queda limitada a los/as hablantes nahuas, empieza a haber una mayor variedad de recursos visuales. Concretamente a que, a partir del momento en que el libro 9 del *Códice Florentino* deja de ser traducido al castellano, hay un mayor número de imágenes, en las que además empezamos a encontrar glifos que coexisten con los otros elementos de naturaleza más icónica. Las imágenes del *Códice Florentino* en general acusan la influencia del arte europeo renacentista, propenso al ilusionismo y con ello a la iconicidad —en contraste con el simbolismo que había prevalecido durante casi toda la Edad Media—. En las imágenes de estos dos capítulos, sin embargo, dicho ilusionismo coexiste de forma insólita con elementos de carácter marcadamente simbólico, como son los glifos.

En el f62r (Figura 4) hay tres imágenes mediante las cuales se representa la elaboración de un tocado emplumado (*quetzalpatzactli* en náhuatl), bastante parecido al *Penacho de Moctezuma* conservado actualmente en el Museo de Etnología de Viena (Figuras 5). El *Penacho de Moctezuma* es una pieza de 116 cm de altura y 175 cm de diámetro aproximadamente, confeccionada con 500 plumas verdes de quetzal densamente colocadas alrededor de un semicírculo de plumas azules y bordeado, tachonado



**Figura 4.** Imagen del capítulo “De los instrumentos, con que labran los oficiales de la pluma” del *Códice Florentino*, 1577. Fuente: Sahagún, s.f., p. 745



**Figura 5.** Penacho de Moctezuma, plumas, piedras preciosas y oro. Siglo XVI.

Fuente: Museo de Etnología de Viena.

con escamas de oro —tal como muestra claramente la imagen inferior de esta página del folio— (Ségota, 2015). Al parecer, el Penacho de Moctezuma fue enviado por Carlos V al archiduque Fernando II en el año 1524. El archiduque poseía, en el palacio de Ambras, una de las “cámaras artísticas” más importantes del siglo XVI. Estaba compuesta por dieciséis grandes armarios con diferentes colecciones, ordenadas en cajas de acuerdo con el material y técnica empleados. Gran parte de esa colección hoy forma parte del Museo de Historia Natural de Viena, en donde el Penacho de Moctezuma fue conservado durante mucho tiempo. La novena caja de la colección de la cámara contenía obras plumarias, definidas por el historiador del arte Julius von Schlosser como “curiosidades ultramarinas” (1988, p. 99).

Hoy en día se ha establecido que no hay evidencia suficiente como para afirmar que esta célebre plumaria haya pertenecido realmente al último emperador azteca. Según Ferdinand Anders es posible que este equívoco se deba a la antigua costumbre de atribuir ciertos objetos a personas ilustres, tal como la armadura conservada en Madrid que supuestamente había pertenecido a Hernán Cortés (1970). Lo más probable es que en Mesoamérica se elaboraran varios tocados similares —tal como queda demostrado en las ilustraciones ya referidas— y que el llamado Penacho de Moctezuma solo haya sido uno de ellos. Lo que sí hay que concederle a esta pieza, sin embargo, es que es la única que ha sobrevivido hasta nuestros días; al parecer muchos objetos plumarios, si es que no la mayoría, fueron eliminados a finales del siglo XVIII debido al deterioro de sus plumas.

En conclusión, las tres imágenes del f62v del libro IX representan las fases de elaboración de un tipo de obra plumaria más que de una obra plumaria en particular (el supuesto penacho del emperador azteca Moctezuma II).



**Figura 6.** Imagen del capítulo “De la manera que tienen en hazer su obra estos oficiales” del *Códice Florentino*, 1577.

Fuente: Sahagún, s.f., p. 748.

Así y todo, se trata de un tocado destinado a las grandes figuras imperiales y religiosas, tal como lo demuestra, entre otras cosas, la preocupación por explicar detalladamente su elaboración. Sin embargo, también es posible que esa preocupación responda al enorme interés que en ese entonces existía por objetos hechos de materiales provenientes de la naturaleza, transformados a través de una virtuosa labor artística (Russo, 2014). De hecho, ese mismo interés, de reminiscencia medieval, es el que se manifiesta de manera pronunciada en el contenido de las cámaras de arte o curiosidades, como la del mencionado archiduque Fernando de Tirol (Schlosser, 1988).

A partir del folio 64 del libro IX (Figura 6) las imágenes son todavía más complejas. En ellas siguen coexistiendo glifos con imágenes icónicas, tal como en el folio anterior, pero ahora los glifos son compuestos, por lo que no siempre es posible desentrañar su significado. Al igual que en el f62r, las imágenes forman parte de una misma secuencia mediante la cual se explica un procedimiento determinado —la elaboración de una plumaria—. En ese sentido, las ilustraciones de esta parte del código podrían ser entendidas como “imágenes instructivas”, de acuerdo con la terminología utilizada por Ernst Gombrich (2003). Para



**Figura 7.** Imagen del capítulo “De la manera que tienen en hazer su obra estos oficiales” del *Códice Florentino*, 1577. Fuente: Sahagún, s.f., p. 748.

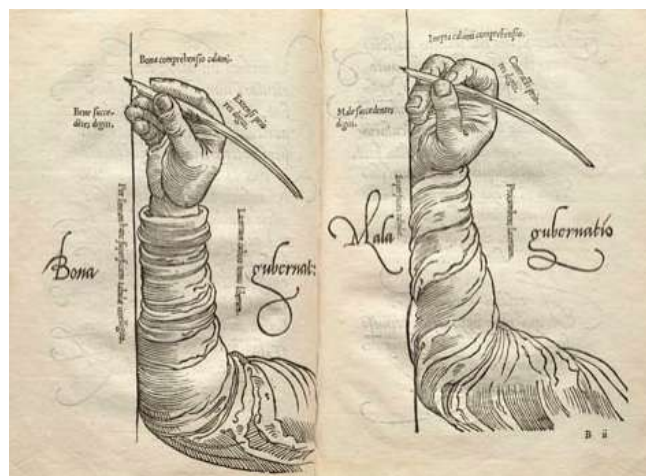
poder explicar en detalle ese procedimiento, se aumentó el número de imágenes a seis por folio. Sin embargo, ese incremento no parece haber sido suficiente para el *tlacuillo*, ya que incluyó, al interior de cada imagen, otros tres recuadros, dispuestos uno sobre el otro. Esta segunda secuencia de imágenes es una solución bastante extraordinaria, tanto en términos compositivos como retóricos. Al observar estos recuadros como quien observa una escena determinada, se pensaría que son tres pinturas plumarias con diferentes grados de avance, elaboradas de forma simultánea por un mismo amanteca. Pero al observar estos recuadros como quien observa un diagrama, nos damos cuenta de que se trata, en cambio, de los diferentes momentos o fases de una misma pintura plumaria. Lo que me llama la atención es que los recuadros son representados como láminas de maguey o algodón —materiales utilizados como soporte en la pintura plumaria—. Por lo tanto, en el diseño de estas imágenes se hace coincidir un recurso de carácter gráfico (el recuadro) con la representación icónica de materiales concretos y reales.

Otro contraste interesante es el que se produce entre dos maneras distintas de administrar el espacio al interior de una misma representación. Mientras los elementos del entorno en el que trabaja el amanteca se organizan con el propósito de crear cierta ilusión de profundidad —sobre todo las baldosas del suelo, dispuestas en damero—, los materiales y demás objetos de origen nahua parecieran flotar libremente al interior de esos recuadros. En la mayoría de los códices precolombinos los elementos son dispuestos en las páginas de manera similar, adquiriendo

en más de una ocasión el aspecto de listas o inventarios. Se trata de una estrategia visual conocida como *scattered-attributed space* (Gruzinsky, 1991). Según Frances F. Berdan, es probable que el tlacuillo que realizó estas imágenes se haya sentido más cómodo “ubicando sus elementos pictóricos nativos en un formato igualmente nativo” (2015, p. 325).<sup>11</sup>

En la primera imagen del f64v (Figura 7) aparece un amanteca con una bola de algodón en una mano. Con la otra mano pareciera tomar un poco de adhesivo, el cual es representado mediante un glifo consistente en un cuenco con puntos encima. A partir de lo anterior sabemos, por lo tanto, que el primer paso para la elaboración de una pintura plumaria es cubrir la hoja de maguey con pegamento. Vale la pena destacar que el segundo y tercer recuadro de esta misma imagen son láminas rectangulares de maguey similares a la anterior: la segunda está extendida y la tercera no. El texto en náhuatl que acompaña estas imágenes indica, según Ferdinand Anders, que la hoja de maguey debe tener una superficie “lisa, sin costras y sin roturas” (1970, p. 25). Se estaría por tanto ante una ilustración de cómo debe y no debe ser el soporte de una pintura plumaria. El hecho de que la lámina extendida sea la adecuada se refuerza con la presencia de un glifo de ojo sobre ella,<sup>12</sup> como queriendo enfatizar que “así tiene que ser”.

La demostración por medio del contraste entre el modo correcto e incorrecto también era utilizada en Europa en esa misma época, y sigue siendo frecuente incluso hasta hoy en día. Un ejemplo es la ilustración del libro *On the lettering of maps* de Gerardus Mercator (1549) (Figura 8) en la que se muestra la manera adecuada de sostener una pluma —pero en este caso para dibujar, no para hacer un objeto plumario— (Gombrich, 2003, p. 233).



**Figura 8.** Manera adecuada de sostener la pluma. Imagen del libro de Gerardus Mercator, *On the lettering of maps*, 1549. Fuente: Gombrich, 2003, p. 233.





**Figura 9.** Imagen del capítulo “De la conquista mexicana” del *Códice Florentino*, 1577.

Fuente: Sahagún, s.f., p. 749.

La primera imagen del f64r (Figura 9) representa al amanteca calcando el modelo o parte del modelo que será utilizado para la elaboración de la pintura plumaria a través de una retórica visual que es particularmente fascinante. Lo primero es identificar, aunque sea parcialmente, la imagen que es utilizada como modelo. Es posible suponer que se trata de un grabado dado que es una imagen blanco y negro, y el uso exclusivo de esos dos colores solía ser justamente potestad de este medio visual. También es posible suponerlo dado que la plumaria novohispana, así como la mayor parte del arte virreinal latinoamericano se basaba en grabados traídos de Europa (Brown, 2014). Además, no hay que dejar de considerar que, tal como mencioné anteriormente, el código fue realizado en el *scriptorium* de la biblioteca de un colegio en el que había una importante cantidad de grabados, los cuales constituían modelos o referencias no solo para la elaboración de plumarias y pinturas, sino también para las imágenes de este mismo código.

No solo es posible suponer que la imagen que es utilizada como modelo es un grabado, sino que es también un grabado de carácter religioso. En primer lugar, porque la imagen pareciera representar a un fraile mendicante. El atuendo con el que aparece el personaje responde a la manera en que solían vestirse, o al menos a la forma en que solían ser representados los frailes mendicantes en aquella época: con un hábito de amplios pliegues y mangas largas, una correa ceñida a la cintura y una capiella sobre los hombros. Pero también hay que considerar que la mayoría de los grabados traídos de Europa eran, justamente, religiosos, dado que servían de modelo para la elaboración de pinturas y demás imágenes con las que se buscaba evangelizar a la población nativa.

Luego de calcar la imagen referencial, el amanteca recortaba las diferentes figuras (cabeza, cuerpo, símbolos) y elaboraba patrones<sup>13</sup> a partir de ellas. A continuación, sobre esos patrones adhería pedazos de plumas de distintos colores y pájaros. Finalmente, pegaba los patrones ya emplumados sobre una misma superficie, hasta terminar de confeccionar la imagen.

Volviendo a la primera imagen del f64r (Figura 9), quisiera destacar que, mientras el modelo pareciera ser el grabado de un párroco, el patrón obtenido a partir de él es en cambio un ornamento vegetal —similar, de hecho, a los ornamentos que decoran algunas de las páginas del *Códice Florentino*—. Esta asimetría no deja de ser curiosa. Quizás el tlacuillo representa el patrón como un ornamento vegetal dado que los patrones, de hecho, suelen funcionar así, tanto en el arte mesoamericano como en el islámico o europeo —aunque habría que ver si también eran considerados de la misma manera—. Sin embargo, es posible pensar que se trata de una forma de dar cuenta de los cambios significativos que sufre la imagen al pasar de un medio a otro (del grabado a la plumaria, en este caso). Cambios que, si bien y pese a lo que muestra la imagen, no son iconográficos, provocan una transformación igualmente radical.

En esta imagen esa asimetría no solo es formal, sino también cromática. Se pasa de un grabado blanco y negro a un patrón coloreado. El color tiene implicancias muy particulares en la cultura nahua. Más allá del simbolismo atribuido a cada uno de los colores (y a los materiales mediante los cuales son obtenidos), una figura coloreada es una figura iluminada, una figura *dotada de vida* (Russo, 2011). El paso del grabado a la plumaria pareciera tener, por lo tanto, esa implicancia. Esa idea del color también

está latente en una ilustración que forma parte del libro XII del *Códice Florentino*, referente a la conquista de México (Figura 10). En ella aparecen dos españoles arrojando a Moctezuma II a un río o lago (Terraciano, 2011). El cuerpo inerte del gobernador azteca es representado dos veces: antes y después de ser arrojado. La diferencia entre una representación y otra es que la primera está coloreada, mientras que la segunda prácticamente no lo está.



**Figura 10.** Imagen del capítulo “De la conquista mexicana” del *Códice Florentino*, 1577.

Fuente: Sahagún, s.f., p. 905.

El paso entre la vida y la muerte, por lo tanto, también es cifrado a través del color y su ausencia. Nótese también que debajo del segundo recuadro de la primera imagen del f64r, correspondiente al patrón coloreado, hay un glifo de ojo. Según la creencia nahua, la capacidad de ver —expresada, entre otras cosas, a través de un ojo— es el atributo principal de un sujeto vivo.

### CONSIDERACIONES FINALES

El arte plumario fue desarrollado por diferentes culturas de América desde tiempos muy remotos. Solo en Nueva España adoptó, a inicios del siglo XVI, el programa iconográfico europeo y cristiano. Las razones por las que los misioneros franciscanos decidieron fomentar la práctica y enseñanza de este medio de origen nativo pueden resumirse en dos. En primer lugar, los misioneros vieron en la plumaria el vehículo idóneo para validar e imponer sus propias figuras de culto. *Emplumar* una imagen de la Virgen María, por ejemplo, suponía para la cultura nahua *sacralizarla*. Y en segundo lugar, los colonizadores vieron en la plumaria una prueba material de las dotes técnicas e intelectuales de la población nativa, necesaria para convencer a la Corona de la importancia de la campaña evangelizadora. Se entiende por plumaria mesoamericana, por tanto, la plumaria realizada antes de la llegada de los europeos, y por plumaria novohispana la plumaria realizada en el contexto de la Colonia.

Un análisis crítico de las imágenes del *Códice Florentino* en el que se consideran sus particularidades cromáticas y compositivas permite visualizar los aspectos sustantivos de la plumaria. Algunos de los motivos de las imágenes, en colaboración con el texto, muestran cuál era el dios de los amanteca, con qué otro oficio estaban vinculados, qué personaje cumplió un rol importante dentro de su historia, qué tipos de objetos plumarios se realizaban, a quiénes estaban dirigidos, cómo eran confeccionados y cuán importante era el material del que están hechos. Sin embargo, todos y cada uno de estos aspectos corresponden a la plumaria mesoamericana, vale decir a la plumaria tal y como era realizada antes de la llegada de los europeos a América. Otros elementos exclusivamente visuales, tales como la meticulosidad de los detalles, una determinada utilización del color y, sobre todo, la disposición secuencial de imágenes y recuadros, nos permiten deducir en cambio que la plumaria novohispana no solo era un oficio vigente al momento de ser realizado el código, sino que además era un oficio importante de enseñar y mantener en el tiempo.

Tal como se mencionó anteriormente, los capítulos del *Códice Florentino* referentes a la plumaria no fueron traducidos del náhuatl al castellano. Diana Magaloni Kerpel plantea, en su investigación ya citada, que eso se debe a que su temática no se consideraba sensible o interesante en su momento (2014). Hay que tener en cuenta, sin embargo, que los capítulos que tratan sobre el arte plumario son cuatro en total, de los cuales dos sí fueron traducidos de manera íntegra: el 18 y el 19. Pero sobre todo hay que considerar que los capítulos que no fueron traducidos son los que abordan la plumaria novohispana, la cual justamente estaba vigente al momento de ser realizado el código.<sup>14</sup> El propio de Sahagún pareciera sugerir, en la introducción del capítulo 20, que fue su vigencia la que hizo innecesaria la presencia del texto en castellano:

*En esta letra se ponen todos los instrumentos que usan estos oficiales de la pluma. Y también agora los usan dondequiera que están; por eso no se declara en la lengua española. Quien quisiere verlos y saber sus nombres, de los mismos oficiales lo podrá saber y verlos con sus ojos* (1988, p. 582).

De manera similar, en la introducción del capítulo 21 dice:

*En esta letra se pone la manera de obrar que tienen los oficiales de la pluma, donde se ponen por menudo todas las particularidades deste oficio. Quien quisiera verlas y entenderlas podrálo ver con sus ojos en las casas de los mismos oficiales, pues que los hay en todas partes desta Nueva España, y hacen sus oficios* (1988, p. 582).

Ahora bien, el texto en náhuatl puede haber resultado indescifrable para una buena parte de la población europea en América, no así para la población nativa. Eso nos puede llevar a suponer, al menos por un momento, que las instrucciones para armar una plumaria novohispana estaban dirigidas al lector nahua, a diferencia del resto del código claramente destinado al lector hispano. De ser así, la incorporación de glifos y recuadros al interior de las imágenes da cuenta de la insistencia del artífice nahua en perpetuar sus propios códigos de pintura-escritura, pero también y sobre todo expresa la necesidad de recursos visuales mediante los cuales explicar un oficio que le resultaba familiar y extraño a la vez: la plumaria novohispana.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alcalá, L. E. (2014). La pintura en los virreinos americanos: planteamientos teóricos y coordenadas históricas. En L. E. Brown, *Pintura en Hispanoamérica 1550-1820* (pp. 15-68). Madrid: Ediciones El Viso.
- Anders, F. (1970). Las artes menores. *Artes de México. Tesoros de México. Arte Plumario y de Mosaico*, 137, 4-45.
- Bailey, G. A. (2005). *Art of Colonial Latin America*. Nueva York: Phaidon.
- Berdan, F. F. (2015). Amantecayotl glyphs in the Florentine Codex. En A. Russo, G. Wolf, & D. Fane (Eds.), *Images take flight. Feather art in Mexico and Europe* (pp. 323-329). Trento: Himer.
- Brown, J. (2014). From Spanish to New Spanish Painting, 1550-1700. En L. E. Alcalá & J. Brown (Eds.), *Painting in Latin America 1550-1820* (pp. 103-147). New Haven: Yale University Press.
- Douglas, E. (2014). Indigenous painting in New Spain, ca 1521-1600: Ico-nic-script manuscripts, feather paintings, and murals. En L. E. Alcalá & J. Brown (Eds.), *Painting in Latin America* (pp. 71-101). New Haven: Yale University Press.
- García Varas, A. M. (2011). Lógica(s) de la imagen. En A. M. García Varas, *Filosofía de la imagen* (pp. 15-56). Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Garone Gravier, M. (2011). Sahagún's Codez and Book Design. En G. Wolf & J. Connors (Eds.), *Colors between two world. The Florentine Codex of Bernardino de Sahagún* (pp. 157-197). Milan: Harvard University Press.
- Gombrich, E. H. (2003). Instrucciones gráficas. En E. H. Gombrich, *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función del arte y la comunicación visual* (pp. 226-239). Londres: Phaidon.
- Gruzinsky, S. (1991). *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVIII*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Kerpel, D. M. (2014). *The colors of the New World*. Los Ángeles: Getty Research Institute.
- Martínez González, R. (2006). Nahualli, imagen y representación. *Dimensión Antropológica*, 38, 7-47. Recuperado de <http://www.dimensionantropologica.inah.gob.mx/?p=442>
- Mitchell, W. J. (2007). There are no visual media. En O. Grau (Ed.), *Media art histories* (pp. 395-406). Cambridge: The MIT Press.
- Penacho de Moctezuma [Objeto]. Viena, Museo de Etnología.
- Russo, A. (2011). Postface. En G. Wolf & J. Connors (Eds.), *Colors between two world. The Florentine Codex of Bernardino de Sahagún* (pp. 389-410). Milan: Harvard University Press.
- Russo, A. (2014). *The untranslatable image. A mestizo history of the arts in New Spain, 1500-1600*. Austin: University of Texas Press.
- Sahagún, B. de (1988). *Historia general de las cosas de Nueva España. Primera versión íntegra del texto castellano del manuscrito conocido como Códice Florentino*. Madrid: Alianza Editorial.
- Sahagún, B. de (sin fecha). *Historia general de las cosas de Nueva España por el fray Bernardino de Sahagún: el Códice Florentino*. Recuperado <https://www.wdl.org/es/item/10096/view/1/1/>
- Schossor, J. von (1988). *Las cámaras artísticas y maravillosas del renacimiento tardío*. Madrid: Editorial Akal.
- Ségota, D. (2015). The radiance of feathers. En A. Russo & G. W. Fane (Eds.), *Images take flight. Feather art in Mexico and Europe 1400-1700* (pp. 379-385). Trento: Hirner.
- Terraciano, K. (2011). Competing memories of the Conquest of Mexico. En I. Katzew (Ed.), *Contested visions in the Spanish Colonial World* (pp. 55-77). New Haven: Yale University Press.

## NOTAS

- 1 Artículo elaborado a partir de la tesis doctoral “De sutil ingenio: la plumaria novohispana del siglo XVI a la luz de otros medios visuales europeos”, realizada para el Doctorado en Estudios Americanos mención Pensamiento y Cultura del Instituto de Estudios Avanzados de la Universidad de Santiago de Chile, financiada por el programa de Conicyt Beca Doctorado Nacional n° 22100840.
- 2 Académica Departamento de Arte, Universidad Alberto Hurtado. Coeditora revista *Cuadernos de Arte* de la Escuela de Arte UC. Contacto: pdittbor@uahurtado.cl
- 3 Las traducciones al castellano de los pasajes citados de esta obra fueron realizadas por la autora.
- 4 De hecho, hasta el día de hoy el *Códice Florentino* constituye una de las fuentes principales para su estudio.
- 5 Las traducciones al castellano de los pasajes citados de esta obra fueron realizadas por la autora.
- 6 Las pinturas debían ser cantadas para ser comprendidas, y los cantos requerían de las pinturas para ser recitados.
- 7 Esta no fue la primera vez que se destruían libros en Mesoamérica; ya en el siglo XV el soberano mexicano Itzcóatl había ordenado destruir libros para borrar parte de la historia previa a la conformación de la Triple Alianza. Pero incluso en ese caso la censura había sido aplicada a una parte de la cultura, y no en cambio a la totalidad, como en la Conquista española.
- 8 De hecho, uno de los frailes franciscanos, Toribio de Benavente, fue bautizado por los nahuas como Motolinía: “el que se inflige sufrimiento a sí mismo”.
- 9 Las traducciones al castellano de los pasajes citados de esta obra fueron realizados por la autora.
- 10 La “filacteria” en la pintura religiosa medieval y las “bombas” o “globos” en los cómics actuales poseen una función similar. Sin embargo, estos últimos son recursos gráficos que por lo general contienen texto, mientras que la “voluta de la palabra” se limita a denotar la emisión de palabras sin contenerlas.
- 11 Las traducciones al castellano de los pasajes citados de esta obra fueron realizadas por la autora.
- 12 El glifo de ojo es un círculo con una mitad de color roja y otra blanca, y un semicírculo al interior de esta última.
- 13 Se entiende por *patrón* un modelo que sirve de muestra para sacar otra cosa igual.
- 14 Hay que considerar también que, cuando de Sahagún presentó el texto íntegro en náhuatl a sus colegas en el año 1570, muchos de ellos criticaron el que haya contratado escribas para su realización, ya que atentaba en contra del voto de pobreza franciscano. Es de esperar, por lo tanto, que de Sahagún privilegiara la traducción de aquellos aspectos de la cultura nahua a los que consideraba de difícil acceso, sensibles por su contenido en apariencia idólatra, o cuya explicación no fuera del todo posible a través del uso exclusivo de imágenes.