



Revue

HISTOIRE(S) de l'Amérique latine

Vol. 15 (2022)

*La Galería de los Reyes de Texcoco del Museo de historia
natural de La Rochelle*

Pascal MONGNE

www.hisal.org | janvier 2022

URI: <http://www.hisal.org/revue/article/Mongne2022>

La Galería de los Reyes de Texcoco del Museo de historia natural de La Rochelle

Pascal MONGNE*

Entre los numerosos objetos atribuidos al Nuevo Mundo y albergados desde hace cinco siglos en las colecciones públicas europeas, un tipo de producción llama la atención por su naturaleza y, sobre todo, por su supuesto origen, ya sea geográfico o histórico: la *americanía*. Esta categoría tiene formas y aspectos muy variados: armas y utensilios domésticos, cerámica, figurillas y esculturas, objetos rituales o considerados como tales, elementos arquitectónicos, ornamentos, joyas y, por supuesto, "obras de arte". Hechos de diversos materiales, estos objetos -a menudo compuestos- son fabricados tanto en sus supuestas tierras de origen como en Europa, y la mayoría de las veces son re-elaborados bajo nuestro cielo. Imágenes de un exotismo lejano, son en realidad pastiches, objetos supuestamente "indios"; adaptados al gusto de una élite europea culta y curiosa y representativos de las modas de su época de fabricación. Al igual que hubo "turquerías" y "chinerías", también hubo "Americanerías" y tuvieron mucho éxito. Un curioso objeto conservado en el Museo de Historia Natural de La Rochelle podría encajar en esta idea, aunque es muy posible que su función principal fuera otra. Estas líneas presentan los puntos principales de lo que ahora podemos llamar la *Galería de los Reyes de Texcoco*.

* École du Louvre.



Galería de los Reyes de Texcoco (Museo de Historia Natural de La Rochelle ; n° Inv. H4427)

Historia de la pieza

Fue en 1833 cuando este objeto apareció en los registros de entrada del Museo Naval del Louvre, bajo la denominación: "N° 139, *Cera coloreada y dorada. Bajo relieve que representa 14 bustos vistos de frente y que se supone que representan caciques*", parte de un grupo de objetos mexicanos, precolombinos o más recientes, adquiridos por el Museo del Louvre a Hippolyte Seguin¹. Procedente de una dinastía de

¹ Archives nationales, 20140044/11: "Antigüedades peruanas y mexicanas. Colecciones Angrand, Franck, Seguin, Denon (varias)"; Archives nationales, 20140044/16: "Expediente Seguin"; "Expediente Seguin-Saron". Archives de la Conservation du Musée national de la Marine, Expediente de obra: Entrada 1833.1; Inventario *Louis-Philippe*: 728 o 729; Inventario de la *Salle de la Sauvagerie*: capítulo

impresores, litógrafos y librereros de Aviñón, Hippolyte-François Seguin parece haberse instalado en París ya en 1818, abriendo una tienda y un taller en el Barrio Latino en colaboración con Victor Tournachon (padre de Félix Nadar). Esta asociación terminó en 1822. Unos años más tarde, en 1823/25, Séguin se embarcó hacia México para fundar una librería francesa. Al parecer, permaneció allí hasta 1842 y durante su estancia reunió una importante colección de arte precolombino y colonial.

Las dificultades financieras relacionadas con la quiebra de su empresa parisina en 1831 fueron sin duda la causa de su primer regreso a Francia, probablemente en la primavera de 1833². Fue en esta ocasión cuando Seguin puso en venta parte de su colección (unas 90 piezas) y la propuso al Museo Naval del Louvre: *"Acabo de llegar de México, donde he obtenido con gran dificultad algunas piezas antiguas que recuerdan a los reyes, el culto y las costumbres de este país antes de la Conquista"* (carta del 8 de julio de 1833 dirigida al Conde de Forbin, director de los Museos Reales).

El conjunto apeló visiblemente a las autoridades del museo: *"El señor Saron, representante del señor Seguin, ofreció donar a la colección del Rey una colección de antigüedades mexicanas que este viajero trajo de México. He hecho examinar estos objetos, y de los informes que me han enviado se desprende que serían perfectamente adecuados para el museo, que ya cuenta con una colección de antigüedades mexicanas. Los propuestos por el Sr. Saron se dividen en dos partes; la primera, que recuerda a los reyes, el culto y las costumbres de México antes de la conquista del país, es del mayor interés desde el punto de vista histórico; la segunda parte, que se compone de objetos relativos a la época moderna de estos mismos países, es también muy curiosa y esta colección se colocaría convenientemente con las antigüedades de la misma naturaleza que existen en el museo"* (informe al Intendente General, 5 de agosto de 1833). Fue adquirido por el museo en septiembre por la suma de 2000 francos.

El breve inventario realizado en esta ocasión permite comprender el contenido de esa colección a pesar de la ausencia de ilustraciones³. Los objetos son generalmente pequeños: figurillas, máscaras, estatuillas, malacates, bajorrelieves (de terracota o cera coloreada, más raramente de piedra u obsidiana), prendas de vestir y tocados de tela, algunos artículos de cestería, así como varias piezas de historia natural. Sólo una pequeña parte de la colección podría ser de origen arqueológico. La mayoría -si nos atenemos a las descripciones- recuerda irresistiblemente a los pastiches e incluso a las

32 (n° 728).

² Seguin había sido víctima de saqueos en la Ciudad de México en 1828, probablemente a principios de diciembre, durante los enfrentamientos callejeros que siguieron a las elecciones presidenciales. En esa ocasión, muchos negocios extranjeros fueron el objetivo de los alborotadores. [https://data.bnf.fr/fr/17780469/hippolyte_seguin/]

³ Archives nationales, 20144780/13.

falsificaciones que empezaron a circular en las colecciones de la época⁴ : las figurillas, las máscaras y los bajorrelieves podrían ser las piezas más características.

También hay que contar varias reproducciones en miniatura de famosos monumentos aztecas (*Disco del Sol*, *Gran Coatlicue*, etc.): fueron bastante populares entre los coleccionistas a pesar de su calidad muy desigual. Siguiendo el ejemplo de la práctica comúnmente utilizada en Europa y Oriente desde finales del siglo XVIII, en México -desde principios del siglo XIX- se realizaron en gran número vaciados, o más bien estampados, de elementos arquitectónicos, esculturas e incluso objetos más pequeños⁵. Esta técnica alcanzó su apogeo a mediados de siglo antes de dar paso a la fotografía⁶. Los "moldes" que trajo Seguin son en realidad pequeñas piezas. Ciertamente, no se trata de estampados realizados sobre modelos reales, sino de reproducciones en miniatura de monumentos ya famosos en la época. Esta producción, artesanal y de baja calidad, debió de existir muy pronto en el país para hacer frente a la creciente demanda de los viajeros, los expatriados y los coleccionistas. Es difícil evaluar su importancia y naturaleza.

Por último, cabe destacar varias decenas de piezas de arte popular, entre las que destacan las figuritas de cera pintadas (o grupos de figuritas) que representan personajes o escenas de la vida cotidiana de la ciudad de México. Estos objetos llamaron la atención de los miembros de la dirección del Museo: "*un número considerable de figuras de cera coloreadas y que ofrecen todas las variedades de trajes que distinguen particularmente a los habitantes de este país*" (carta del 8 de agosto de 1833). Volveremos a hablar de ellos más adelante. Nuestra *Galería* forma parte de este primer conjunto.

En 1836, un segundo conjunto de unas quince piezas fue vendido a su vez al Louvre. La última parte de su colección mexicana fue ofrecida en 1837, pero en vano. En ausencia de Seguin, que se encontraba entonces en México, la colección se vendió por mediación de Saron, ya mencionado, su apoderado. No sabemos qué ha pasado con ella⁷.

En 1842, Hippolyte Seguin regresa a París, endereza su situación y salda sus deudas. Parece que se retiró a Aviñón durante la década de 1840, y que vivió con una cierta comodidad financiera si tenemos en cuenta las informaciones que le conciernen. Se menciona que donó varios cuadros y diversos objetos al Museo Calvet en 1845. En una fecha desconocida, compró la abadía de Fort Saint-André, en Villeneuve-lès-

⁴ Mongne, 2009, p. 128-129 ; Mongne, 2018b, p. 39-40.

⁵ Véase Alexander, 1985.

⁶ Mongne, 2001, p. 267-269.

⁷ Guimaraes, 1994, p. 73-74.

Avignon, e instaló allí su importante colección de pinturas (unas 200 obras), que puso a disposición de las visitas. Quizás fue en este lugar donde murió. Su colección se dispersó entonces en subasta pública y la abadía fue aparentemente vendida⁸.

A principios de 1923, los restos de la antigua colección etnográfica del Museo Naval del Louvre fueron asignados al Museo de Historia Natural de La Rochelle⁹. Entre las numerosas piezas etnográficas y arqueológicas procedentes de América y otras partes del mundo, nuestro objeto aparece bajo la denominación: "*Caja-cuadro con cristal: en su interior figuras de reyes (incas) en relieve*".¹⁰

Colocada en las reservas del museo, esta pieza aparentemente nunca ha sido expuesta ni estudiada¹¹. Sin embargo, no se ignora y figura en el inventario de las colecciones americanas del Museo de Historia Natural de La Rochelle realizado por Laurence Guillochet en 1985, con el título: "*Pintura de madera tallada del siglo XVIII que representa a los emperadores aztecas y una escena de sacrificio*"¹².

Descripción

La Galería de los Reyes de Texcoco es en realidad un marco de madera negro y barnizado, de forma rectangular (28 x 22 cm), presentado al estilo italiano y rodeado de una cenefa de unos 5 cm de altura. El espacio así circunscrito se organiza en cuatro frisos, instalados sobre un fondo negro:

- Un friso superior compuesto por dos textos manuscritos sobre papel, parcialmente borrados y escritos en español. Estos dos textos, colocados en cuadros de madera ocre, enmarcan un elemento central en altorrelieve que podría ser un escudo.
- Dos frisos centrales compuestos por 14 figuras. Aparte de las dos figuras centrales, colocadas en posición vertical bajo el escudo, las figuras se agrupan en cuatro registros de tres. Estas figuras, con rasgos apenas esbozados, del mismo tamaño y con sólo la parte superior visible, presentan generalmente la misma posición. Sin embargo, se aprecian notables diferencias: la posición de las manos, la naturaleza y el color de las prendas, los penachos de plumas de diversas formas y las armas en las manos de dos de

⁸ BNF Data – *Hippolyte Seguin* ; Comunicación personal Alain Barnicaud (Musée du Roure, Aviñon), 2014.

⁹ Archives nationales, 2014780/23: "*Lista de objetos que formaban parte de la antigua colección etnográfica del Museo Naval del Louvre y atribuidos al Museo de La Rochelle como depósito revocable, por decisión del Ministerio de la Marina del 16 de diciembre de 1922*".

¹⁰ Archives nationales, 2014780/23: p.13, objeto con referencia 64D.

¹¹ Musée d'Histoire naturelle de La Rochelle: ficha de inventario H 4427.

¹² Guillochet, 1985. Este objeto ha sido publicado dos veces: Mongne, 2003, p. 48; Gleason, 2014, pp. 154-155.

ellos (*macahuitl*). Entre las figuras se aprecian haces o trofeos de armas: arco, carcaj (y flechas) dispuestos en cuartelado y, en el centro, tres elementos difíciles de identificar que podrían ser propulsores, armas arrojadas aztecas por excelencia (*atlatl*). Debajo de cada registro, una placa blanca lleva una inscripción manuscrita en tinta roja con los nombres de los personajes, a menudo borrados.

- Un friso inferior, articulado en cuatro registros, cada uno ocupado por una escena, de izquierda a derecha: una figura de pie, visiblemente desnuda y con pelo largo, a la entrada de lo que parece ser una cueva; una escena de combate; una escena de sacrificio humano; una vista del Templo Mayor de la Ciudad de México (¿o Texcoco?) sobre un fondo de ciudad. Estas escenas están compuestas por siluetas y elementos probablemente de piedra o hueso.

La supuesta procedencia del objeto (centro de México), así como el aspecto y el color de la madera, permiten considerar a priori que el cuadro es de pino. Esta especie (*ocote*), frecuente en la cuenca de México y ampliamente utilizada durante el periodo azteca, también se utilizó durante el periodo colonial, como demuestran los soportes de las pinturas de plumas del culto católico¹³.

El fondo de este cuadro parece estar recubierto de una superficie cuyo grosor es difícil de evaluar (alrededor de 1 cm), y en la que aparecen las figuras así como los marcos de los textos y el escudo. Con su superficie irregular y su color oscuro, tiene las mismas características que las pastas de resina y/o de maíz que se han utilizado ampliamente en México desde la época precolombina hasta hoy en la elaboración de objetos religiosos o de arte popular. La pasta de tallos de maíz en particular, mezclada con agua y colas vegetales, es fácil de modelar. Una vez seca, se vuelve tan duro como la madera y se puede esculpir y pintar, y presentar todos los aspectos de este material, excepto el peso que es mucho menor. Durante el periodo colonial se fabricaron numerosos objetos de este tipo (estatuas de santos, cruces de tamaño natural, etc.)¹⁴.

Las figuras de los dos frisos centrales (al menos la mayoría) y los haces de armas también parecen estar hechos de este material. La ausencia de algunos de los haces nos hace pensar que éstos, al igual que las propias figuras, pueden haber sido "pegados".

Estas figuras, visiblemente modeladas, también están esculpidas y grabadas, y pintadas con colores vivos. El verde, el rojo, el amarillo, el ocre, el gris y el azul son los colores más comunes. Además, el color oro aparece en varios lugares en forma de polvo o incluso de virutas. Es posible que se utilizara una fina película de este material (¿oro, cobre dorado?) para cubrir ciertos detalles (tocados, escudos, ropa, etc.).

¹³ Mongne, 2016, p. 74 ; 2017, p. 116.

¹⁴ Véase Dehouve, 1997.

Las placas en las que están inscritos los nombres de las figuras parecen ser de hueso. Es probable que las figuras y los elementos arquitectónicos y decorativos del registro inferior sean del mismo material o incluso de alabastro.

Por último, los dos textos del registro superior se escribieron en un soporte de papel. La naturaleza exacta de este medio no puede precisarse en la actualidad. Sin embargo, no es imposible que el papel fuera de fabricación autóctona (*amate*), es decir, hecho con fibras de ficus. La tinta utilizada en este papel parece haber sido originalmente de color rojo, y la mayor parte se ha vuelto visiblemente negra.

El estudio preliminar ha demostrado que la pieza está en buen estado general. No se aprecia ninguna rotura o desprendimiento del cuadro a simple vista. Aparte del borrado de los textos y de la desaparición de ciertos colores (sobre todo del polvo dorado) y de la ausencia de algunas piezas (unos haces de armas, tocados de las figuras rotos en varios lugares), la destrucción más visible en la actualidad concierne al friso inferior: figurillas rotas e incompletas, que faltan o no están en su sitio (desplazamiento debido a la manipulación del marco). Algunas figuritas parecen haber sido restauradas (restos de collage tosco), prueba de que la pieza estuvo expuesta en su día.

Esta información, recogida mediante el uso de una lupa binocular durante un primer estudio visual de la pieza (2013), no puede sin embargo considerarse como definitiva. Sólo un análisis más detallado, y en particular uno físico-químico, podrá confirmar o invalidar nuestras propuestas.

Esta galería había sido considerada hasta entonces como la galería de los *tlatoanis* (reyes) aztecas que reinaron sucesivamente sobre su capital México-Tenochtitlan. De hecho, el estudio minucioso de los dos textos superiores y de los nombres asociados a cada personaje permite proponer una nueva identificación: esta galería ilustra la dinastía de los reyes de Texcoco.

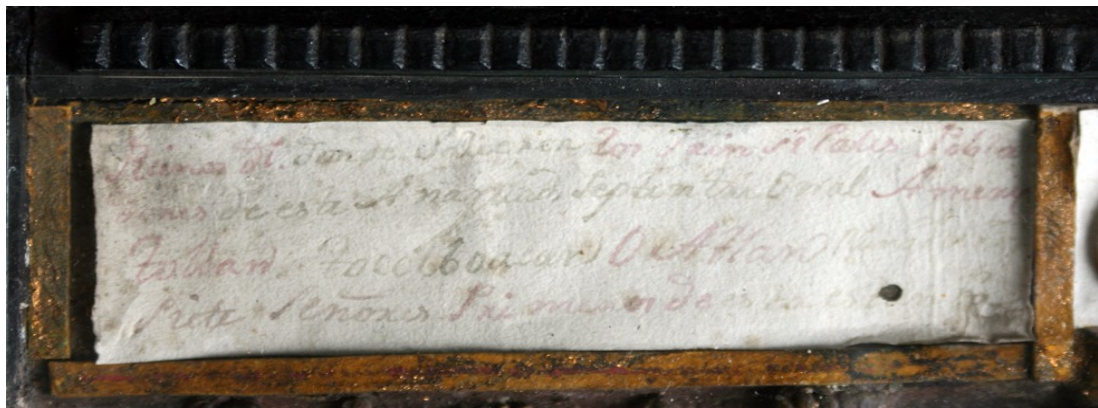
Ciudad aliada de México-Tenochtitlan y miembro de la famosa Triple Alianza (que, con Tlacopan, gobernaba lo que suele llamarse "el Imperio Azteca"), Texcoco (o Tezcoco o Tetzco) fue especialmente considerada en su época como la ciudad intelectual del mundo azteca, y cuyos gobernantes estaban rodeados de gran respeto.

De hecho, aquí se presenta la genealogía de los gobernantes de la ciudad, desde los orígenes míticos hasta la conquista española, siguiendo el orden dinástico, y cuyos nombres pueden descifrarse a partir de los textos y las placas de identificación.

Los dos textos superiores

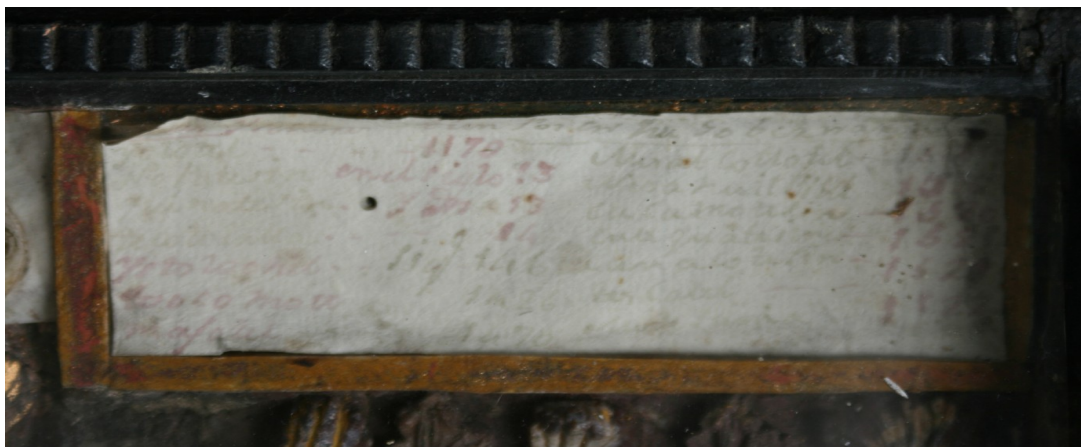
- Texto superior izquierdo:

*Reinos de donde salieron las principales pobla
ciones de este Anagüad septentrional Americ[a]
Tollan Tocolloacan O Atlán Reino de los
Siete Señores primeros de esta estansa¹⁵*



- Texto superior derecho:

Esta lista dinástica se presenta en dos columnas que corresponden a los dos grandes períodos de la historia precolonial de la ciudad. A la izquierda, desde los orígenes hasta 1428, están los príncipes que reinaban bajo el control de Azcapotzalco, la ciudad dominante de la época. A la derecha están los nombres de los reyes durante el apogeo de Texcoco (como miembro de la Triple Alianza) hasta la conquista española.



¹⁵Tollan : Tula ? ; Tocolloacan : Teotihuacan ? ; Atlán : Aztlan ? (lugar mítico de origen de los aztecas).

<i>[Pueb]lOs Y Señores [de T.zcoc ?] Por en Que Gobernaron</i>				
<i>Yolotl</i>	1170	[Xolotl]	<i>Nisal</i>	<i>Collotil</i>
15..	[Nezahualcoyotl]			
<i>Nopatisin</i>	<i>en el siglo 13</i>	[Nopaltzin]	<i>Nesahuilpilli</i>	
15..	[Nezahualpilli]			
<i>Quinatisin</i>	<i>siglo 13</i>	[Quinatzin]	<i>Cacamoasin</i>	
1520	[Cacamatzin]			
<i>Tecotolasin</i>	- 14	[Techotlalatzin]	<i>Cule</i>	<i>Guatisin</i>
1521	[Non identifíé]			
<i>Ystozochil</i>	<i>Siglo 14..</i>	[Ixtlilxochitl]	<i>Cunacotisin</i>	
1521	[Coanacohtzin]			
<i>Tesocomoco</i>	1426	[Tezozomoc]	<i>Tes Cocel</i>	
	[Tecocoltzin ?]			
<i>Masatel</i>	1470	[Maxtla ?]	<i>Motezuma</i>	
1521	[Moctezuma]			

La galería de personajes

Dos frisos superpuestos componen esta galería, cada uno ordenado a ambos lados de un eje central ocupado por dos figuras a las que volveremos. En suma, se pueden contar cuatro registros, que corresponden muy visiblemente a la cronología de la ciudad y que reúnen 12 personajes.

- Registro superior izquierdo:

Este corresponde al periodo más temprano de la dinastía cuyos príncipes aún no estaban instalados en la ciudad (siglos XIII-XIV). Se identifican: Nopaltzin (*No Patisin en el siglo 13*); Tlotzin (*Telo Tesin Siglo 13*); Quinatzin (*Qui na tisin El siglo 15*), este último trasladando el trono al propio Texcoco.

- Registro superior derecho:

Este espacio contiene representaciones de los príncipes que gobernaban Texcoco, entonces vasallo de Azcapotzalco, la ciudad dominante de la época (siglo XIV-principios del XV). Podemos leer los nombres de Techotlalatzin (*T.to... Siglo 16*), que adoptó las costumbres y la lengua de los aztecas; Ixtlilxochitl (*Ix...*); Tezozomoc (*...cozmoc Año 1426*).

- Registro inferior izquierdo:

Este conjunto corresponde al apogeo de la ciudad, que entonces compartía el poder y los beneficios de la expansión del imperio azteca con su aliado México-Tenochtitlan (siglo XX-principios del XVI). Son legibles los nombres Nezahualcoyotl (*Nisal Ua Til*, 1470); Nezahualpilli (*NesahuilPilli* 1566); Cacamatzin (*Cacamotisin* 1517).

- Registro inferior derecho:

El último registro corresponde a la época de la conquista española e ilustra a los reyes que reinaron durante este brevísimo periodo (1520-1521). Muestra Tecololtzin ? (*Qui Qui tes Cotisin* 1518); Coanacochtzin (*Qonaqiotesin* 1519); Moctezuma (*Montesuma* 1520).



Nopaltzin



Tezozomoc



Moctezuma

Esta galería dinástica es en general -y si exceptuamos la ortografía particular y las fechas erróneas- conforme a las listas genealógicas aceptadas para Texcoco¹⁶. Sin embargo, hay que subrayar varios puntos particulares:

- La presencia de Tezozomoc (en sexta posición): se trata del rey de Azcapotzalco, ciudad que dominaba el valle de México en el siglo XIV (mucho antes del desarrollo de la Ciudad de México). Fue a principios del siglo XV cuando Texcoco, deseando emanciparse de la tutela de la poderosa ciudad entró en conflicto abierto con ella. Ixtlilxochitl (número 5 de la lista), rey de Texcoco, será entonces asesinado por Tezozomoc en 1419, quien se convertirá en el príncipe reinante de ambas ciudades durante una docena de años. Sólo en 1431, Netzahuacoyotl (nº 7 de la lista), hijo del difunto Ixtlilxochitl, retomará su trono y restaurará la continuidad dinástica. Netzahualcoyotl es el personaje más famoso de la historiografía texcocana, rey

¹⁶ Entre los numerosos estudios sobre Texcoco y sus cuestiones dinásticas se encuentran los importantes trabajos de Pérez-Rocha y Tena (2000), Douglas (2010), Lee y Brokaw (2014), Olko (2007) y por supuesto Lesbre (2016).

intelectual, poeta y reformador. La presencia de Tezozomoc aquí, aunque justificable de facto, no deja de ser sorprendente si tenemos en cuenta el papel tan negativo que este rey (considerado bárbaro, y no texcocano además) ha tenido siempre en la historiografía oficial de la ciudad.

- Es el mismo de Maxtla que anotamos en la lista dinástica de la izquierda del texto superior (*Masatel*): hijo de Tezozomoc, gobernará también Texcoco antes de ser asesinado por Nezahualcoyotl en 1428.

- Nótese en este mismo texto superior (lista de la derecha) la presencia de un *Culeguatisin*, no identificado.

- La distribución Tecololtzin, Coanacochtzin (respectivamente nº 10 y 11 de la galería) debería invertirse si nos atenemos al orden dinástico reconocido (tal y como se presenta en el texto superior). Es cierto que estos príncipes, colocados por Cortés en el momento álgido de la conquista, reinaron sólo unos meses.

- Por último, cabe destacar la sorprendente presencia de Moctezuma (el último personaje de la galería), ya que el famoso rey azteca, que reinaba en la Ciudad de México a la llegada de los españoles, nunca fue rey de Texcoco. Además, fue apedreado por los alborotadores en los últimos días de julio de 1520, antes de la entronización de las dos figuras anteriores en la galería. Sin embargo, su presencia puede justificarse fácilmente por su papel primordial, por un lado como *Huey Huey Tlatoani*, líder supremo de la Triple Alianza en el momento de la conquista; por otro lado, por la importancia que la historiografía mexicana le otorgó muy tempranamente, desde el inicio del periodo colonial hasta la actualidad.

Los cuatro registros inferiores

Los cuatro registros del friso inferior están dedicados cada uno a un tema específico de la historia de los aztecas y, por extensión, de las poblaciones del Valle de México. Distinguimos de izquierda a derecha :

- **Primer registro:**

Este espacio está ocupado por una figura asociada a lo que parece ser un entorno de cueva, que podría estar simbolizado por la roca visible en el lateral. Esta identificación está sin duda vinculada a los orígenes de los *Chichimecas*, la etnia que ocupó el valle de México a principios del siglo XIII y de la que descienden los Aztecas y los Texcocanos. Los mitos comunes de estos pueblos hacen referencia a su lugar de origen, *Chicomoztoc* ("Lugar de las Siete Cuevas"), que era a la vez una cueva y una

matriz original. Desde esta cueva -según los relatos de sus orígenes- se extendieron los *Chichimecas* (y por tanto los futuros Texcocanos), entonces "salvajes" y vestidos con pieles de animales. La figura, visiblemente desnuda o vestida con un simple taparrabos, con pelo largo y despeinado, parece ser un perfecto representante.



- Segundo registro:

Aquí se ilustra una escena de lucha entre dos personajes, uno derrotando al otro y asestando el golpe mortal. Las figuritas son incompletas. Falta el brazo derecho del vencedor, pero podría estar a los pies de Tezozomoc (figura nº 6), colocado allí por los efectos de la manipulación del cuadro. La lucha tiene lugar en un pedestal cuya decoración simboliza la piedra. Este conjunto se refiere sin duda al "combate de gladiadores" (*tlahuahuanaliztli*), un particular ritual de sacrificio que tenía lugar durante el festival de *Tlacaxipehualiztli*, dedicado al dios Xipe Totec. Durante esta lucha, un prisionero se enfrentaba sucesivamente a hasta cinco guerreros en una losa circular a la que estaba atado (*temalacatl*). La escena de este registro representa ciertamente el resultado inevitable, si tenemos en cuenta que, además, el guerrero prisionero sólo tenía armas falsas.



- Tercer registro:

Fácilmente reconocible, la escena ilustra el famoso sacrificio humano por arrancamiento del corazón, un ritual muy extendido en el mundo azteca y en las culturas cercanas. La víctima yace en el altar, con el pecho abierto y ensangrentado. Alrededor de él deben situarse normalmente el sacrificador y los ayudantes encargados de sujetar al sacrificado. Sólo se conserva una figurita aquí. Es muy probable que las dos estatuillas actualmente asociadas al último registro pertenezcan a esta escena. Deben haberse dispuestas a ambos lados del altar. Nótese la forma y el tamaño de este último, representado aquí por un gran bloque rectangular cuya decoración simboliza la piedra. Son erróneas porque las piedras de sacrificio utilizadas para este tipo de ritual eran en realidad pequeñas losas verticales sobre las que se arqueaban los cuerpos de las víctimas¹⁷.

¹⁷ No es imposible que el personaje que aquí yace herido pertenezca al registro anterior (entonces debería estar de pie), y que el "sacrificado" sea la figura incompleta de este mismo registro.



- Cuarto registro:

Este último registro es sin duda el más interesante. Más que una escena con personajes en acción, es una vista, una verdadera *veduta*, que presenta un conjunto de edificios: en este caso el recinto sagrado del *Templo mayor*. Es muy probable que sea el de Texcoco, ya que cada ciudad náhuatl de la Cuenca de México tenía el suyo, todos ellos con características arquitectónicas y culturales comunes. Además de la balaustrada con la inscripción (que simboliza el recinto ceremonial), y de la decoración de fondo que evoca la ciudad con sus puertas, ventanas, arcos y frontones difícilmente precolombinos, cabe destacar más particularmente el Templo Mayor propiamente dicho, coronado por los dos santuarios gemelos (dedicados a los dioses Tlaloc y Huizilopochtli), cuyo acceso está autorizado por una curiosa escalera que rodea la pirámide. Volveremos sobre este aspecto en particular.



El eje vertical del cuadro

El eje vertical de esta pintura-galería está ocupado por dos figuras centrales coronadas por un curioso motivo que recuerda a un escudo. Por su posición (en el centro del cuadro), su disposición (vertical), su tamaño (más grande que las otras figuras), sus atributos (vestimenta o colores), estas dos figuras desempeñan sin duda un papel importante en este cuadro.

La figura superior, además de por su tamaño, se distingue de las demás por su atuendo: un abrigo cerrado que no deja ver el manto de algodón acolchado (*ichcahuipilli*) que llevan todas las demás figuras, símbolo guerrero por excelencia. Este abrigo, en cambio, muestra grandes trazos de color dorado que debieron cubrirlo por completo. Esta figura también lleva en su brazo izquierdo un elemento apenas reconocible que podría asociarse a un paño. Este motivo, poco común en la iconografía tradicional azteca o de culturas afines, recuerda irresistiblemente a las "mantas de los jefes" de las sociedades de las llanuras norteamericanas. Si nos atenemos al primer nombre de la lista dinástica en el registro superior, podría ser Xolotl, antepasado mítico y fundador de la dinastía texcocana.



El personaje inferior es de tamaño más modesto y se acerca iconográficamente a las otras 12 figuras. Sin embargo, no puede asociarse a ellos: en primer lugar, porque no pertenece a la galería dinástica tal como la hemos definido; en segundo lugar, por su atuendo, que es único aquí (los brazos desnudos, los adornos rojos en las orejas y la curiosa "mancha" de ocre en el *ichcahuipilli* donde está el corazón), y por último, y sobre todo, por el breve texto que lo acompaña, inscrito en una placa que parece haber sido "pegada" al friso. Este texto, borrado en gran parte, no ha podido ser descifrado en el marco de este estudio preliminar, pero revela lo que puede ser un nombre (*Axcas/jo* o *Ascas/jo*) seguido de varias letras y/o números (no descifrados), y un topónimo (*De chalco*). No cabe duda de que la identificación de este personaje nos permitirá identificar a quien podría ser un "heredero" dinástico, tal vez contemporáneo al diseño de esta galería.



Por último, cabe destacar un tercer elemento en este eje central del cuadro: un curioso motivo en forma de escudo circular, coronado con una forma de "penacho", que podríamos asociar a un escudo de armas.



Las representaciones de escudos son muy numerosas en la iconografía tradicional de las culturas del valle central, especialmente dentro de los manuscritos pictográficos tradicionales de los cuales el *Códice Mendoza*, el *Lienzo de Tlaxcala*, los *Primeros Memoriales*, el *Códice Florentino* y el *Códice Diego Durán* son los más ricos en esta materia. El famoso *chimalli* es uno de los tres componentes (junto con la insignia de la espalda y el leotardo acolchado con algodón) del *tlahuiztli*, la ropa de desfile y combate de los principales guerreros aztecas.

Los *chimalli* son, por tanto, rodela realizadas sobre un armazón de madera y piel, decoradas con un fleco de plumas largas y cuyo campo está decorado con motivos figurativos o, más a menudo, geométricos también compuestos de plumas. Además de su valor defensivo, estos objetos desempeñaban visiblemente un gran papel en la identificación de los portadores y sus rangos en la jerarquía militar del mundo azteca¹⁸.

Este atributo y su iconografía fueron reutilizados tras la Conquista, en beneficio de las familias nobles indígenas en el marco de los escudos concedidos por la corona española. Así, a lo largo del periodo virreinal, aparecieron decenas de escudos, a veces muy complejos, como símbolo del poder y la integración de la élite indígena en el sistema colonial, mezclando -en una forma de sincretismo propia de la Nueva España- la simbología indígena con la heráldica tradicional española. El presente motivo podría ser uno de estos escudos, que desgraciadamente es poco legible y para el que no hemos

¹⁸ Olko, 2005 : p. 298-311 ; 2014 : p. 132-138 ; Rieff Anawalt, 1993 : p. 242-243.

encontrado ningún equivalente en las armas de Nueva España en el curso de nuestra investigación¹⁹.

Una hipótesis es que se pegó (o se volvió a pegar) al revés. Tendríamos entonces un escudo tradicional náhuatl, decorado en la parte inferior con una franja de plumas y cuyo campo estaría dividido en diagonal y decorado en la parte diestra con un mueble no identificado (¿anillos, pétalos, frutos?) y un cerro (?) en la parte siniestra; y cuya punta (parte inferior) parece estar marcada por tres o cuatro círculos o "medias lunas".

Sin embargo, no hay ninguna razón para creer que se haya cometido tal error y el escudo debe aceptarse, sin duda, tal y como se presenta actualmente. También podría extraerse una lectura, sobre todo en lo que respecta al "penacho" superior.

Este último podría, en efecto, asociarse a un motivo vegetal (hierba, arbusto) y tiene sentido si consideramos el glifo toponímico de Texcoco tradicionalmente ilustrado en los manuscritos pictográficos, en primer lugar el *Códice Mendoza* (folios 3v y 5v): allí se distinguen varias flores estilizadas que surgen de entre las rocas, coronando ellas mismas el cerro que tradicionalmente simboliza la comunidad. La transcripción de este glifo figura en el *códice Ramírez*: "*Llamaron a la cabecera de su provincia Tezcoco porq'en ella ay una yerba que se llama Tezcolli. Y assi Tezcoco significa lugar de la yerba Tezcolli*"²⁰.

Sin duda, tal asociación puede parecer exagerada, a menos que se admita que los motivos representados en el escudo son el resultado de una distorsión iconográfica debida al tiempo y a la ignorancia.



Codex Mendoza, Folio 3v.

¹⁹ Existe una importante bibliografía sobre la heráldica indígena de la Nueva España. Destacan los trabajos de Casas y Sánchez (2007), Castañeda de la Paz (2008), Castañeda de la Paz y Luque-Talaván (2008), Castañeda de la Paz y Roskamp (2013), Gil-Loyzaga (2012) y Haskett (1996).

²⁰ *Codice Ramirez: Relación del origen de los Indios que habitan esta Nueva España, según sus historias*, folio 3r. (México, Museo Nacional de Antropología e Historia). *Tezculli* (*tezcohtli* o *tetzcohtli*): podría ser la *jarilla de los riscos* (Wimmer, 2004 > ver *Tetzcohco*). La jarilla es un arbusto de la familia de las caricáceas utilizado por sus virtudes medicinales.

Iconografía y estilo

A pesar de las referencias históricas claramente precortesianas que muestra la galería dinástica (nombres de personajes, *macahuitls*, *ichcahuapillis*) y los temas de los cuatro registros inferiores, hay que reconocer que no se observa ningún elemento tradicional -de carácter estilístico o iconográfico- en esta obra. Esta ausencia total puede parecer sorprendente si se admite que los documentos de la misma naturaleza (genealogías, reivindicaciones territoriales o jurídicas) asocian a menudo elementos tradicionales claramente visibles y frecuentemente utilizados: huellas que simbolizan el desplazamiento, "cordones" de filiación (*tlacamecayotl*), disposición y aspecto de los personajes, organización topográfica o histórica, etc. Estos elementos están presentes incluso en las obras más tardías (siglo XVIII), a pesar de una inevitable aculturación debida al progresivo declive de los conocimientos de los *tlacuilos* (escribas-pintores).



Intronización de Nezahualcoyotl (Códice Xolotl, lam.9-10)

Tanto en su organización como en su iconografía, esta obra es de indudable inspiración europea: por la naturaleza del objeto, elaborado como una pintura en relieve y no como un documento en papel; por su organización, exponiendo retratos y escenas en registros siguiendo el ejemplo de los retablos europeos o de las galerías de retratos; por la presentación lineal de las figuras, legibles de izquierda a derecha según las convenciones europeas y no en un aspecto centrado como lo haría una organización indígena tradicional; por la importancia de la palabra escrita, no como un mero acompañamiento o transcripción de información sino como su propio campo de importancia primordial; por la iconografía de la galería y de los registros que, aunque ilustra figuras de la élite política y guerrera indígena, es de concepción puramente occidental; por último, por la presentación frontal de los príncipes, por los tocados barrocos de plumas y, sobre todo, por la presencia de haces (o trofeos) de armas que, sin duda, sustituyen a los nombres de las figuras por la buena razón de que se ignoran en su versión pictográfica.

Fuentes de la Galería

Si la inspiración estilística e iconográfica de origen europeo (mejor decir "occidental") no es dudosa, la búsqueda de un modelo no parece sencilla si tenemos en cuenta el gran número de galerías dinásticas europeas, y sobre todo hispanas, que se han realizado, sea cual sea su soporte. Sin embargo, el origen de nuestra pintura podría elegirse dentro del arte colonial peruano, entre las famosas *Efigies Incas*.



Efigies de los incas o reyes del Perú, 1725 (Catedral de Lima)

Género pictórico propio del Virreinato del Perú, las *Efigies Incas* son verdaderas galerías dinásticas compuestas sobre un único soporte (grabados, pinturas) y que presentan la particularidad de asociar a los *curacas* (reyes) que reinaron sobre el *Tahuantinsuyu* (reino inca anterior a la conquista) con los monarcas españoles desde Carlos V hasta el que reina en el momento de la realización de la obra. De hecho, esta sucesión se inspira claramente en la *Translatio Imperii* querida por el mundo europeo. También se aplicó en el Nuevo Mundo, especialmente en Perú, justificando así el paso de la soberanía de la dinastía inca a la de los Habsburgo (y más tarde a la de los Borbones) en nombre de la Providencia y la Fe.

Aparecidos por primera vez en Lima en 1725, estos *Efigies* tuvieron bastante éxito en España y en el virreinato del Perú hasta 1781, fecha de la revuelta de Tupac

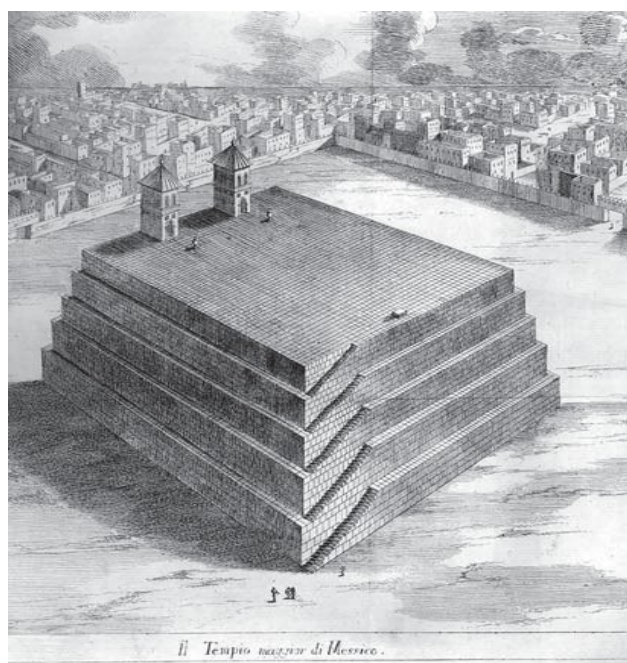
Amaru II. Tras la independencia de las colonias andinas, el género resurgió, esta vez reivindicando una herencia histórica secular²¹.

Sin embargo, si hubo alguna inspiración, fue sólo formal: la galería de Texcoco sólo exhibe a los príncipes que reinaron hasta la Conquista; a menos que uno imagine que hubo otra "sección", ésta dedicada a los reyes de España (o virreyes de la colonia).

En cualquier caso, este "parecido" podría ser el origen de uno de los primeros nombres del objeto, anotado en los inventarios del Louvre: "*Caja-marco con cristal: en su interior figuritas de reyes (incas) en relieve*".

Datación

Si las características fuertemente barrocas de esta pintura (especialmente la iconografía ligada a las figuras) y la probable fuente peruana permiten situar la aparición de este objeto como muy pronto durante el segundo tercio del siglo XVIII, un elemento, sin embargo, nos anima a trasladar su *terminus post quem* después de 1780. De hecho, en esta época se publicó la famosa *Storia antica del Messico*, del jesuita Francisco Javier Clavigero, en la que aparece un grabado del *Templo Mayor* (págs. 26-27 del tomo II de la edición original en italiano) muy parecido al nuestro.



Tempio maggiore de Clavigero

²¹ Sobre las *Efigies Incas*, véanse los trabajos de Natalia Majluf (2005), Ceballos Rodríguez (2007), González Castrejón (2017) y Peralta Ruiz (2020).

Situado frente a un escenario que representa una ciudad mediterránea, el templo aparece en medio de una vasta plaza vacía delimitada por una muralla. Si los dos santuarios superiores están presentes aquí, respetando lo que se sabía de la realidad histórica, por otro lado se convierten en campaniles o mejor aún en minaretes. La pirámide, en cambio, adquiere un aspecto muy particular, el de un "zigurat" rodeado por una escalera que lo circunda. No es necesario señalar que ninguna pirámide mesoamericana tenía esta disposición y que sus escaleras eran lineales y frontales (y a menudo dobles para los grandes templos). Además, el "recinto sagrado" del que el Gran Templo era el corazón estaba ocupado por un gran número de santuarios.

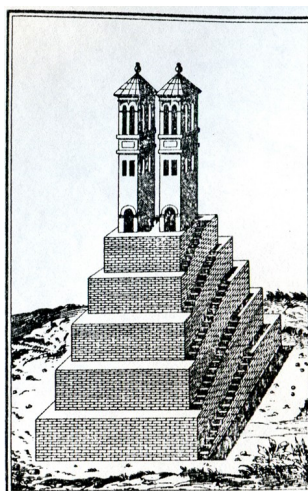
Aunque fue bien conocido por los conquistadores, que pudieron observarlo e incluso visitarlo, y fue descrito en varias ocasiones por los cronistas e incluso ilustrado en documentos indígenas, el *Templo Mayor*, o más bien su aspecto, parece haber sido rápidamente olvidado en las representaciones coloniales y europeas. Estas últimas experimentarán así una sorprendente evolución digna del barroco y de la inventiva etnocéntrica, y esto hasta principios del siglo XIX.

Clavigero no escapó a esta creatividad, aunque no desconocía las fuentes antiguas que cita en su obra. Así es como describe su *Tempio maggiore* (que aquí traducimos del italiano): "... *La escalera, orientada al sur, estaba hecha de grandes piedras, bien trabajadas y tenía ciento catorce peldaños, cada uno de un pie de altura. No era una sola escalera continua como representan los autores de la Historia General de los Viajes, ni los editores de las Cartas de Cortés, sino que tenía tantos tramos como cuerpos tenía el edificio, como puede verse en nuestra figura. Así, una vez subido el primer tramo, no era posible ascender al segundo sin rodear el primer cuerpo del edificio; ni alcanzar el tercero sin rodear el segundo cuerpo, y así sucesivamente hasta la cima...*" (Volumen II, p. 28).

Esta visión no es una invención del jesuita, que se inspiró en un grabado (que también publicó), tomado del relato del *Conquistador anónimo*, publicado en 1556 en la colección de Giovanni Battista Ramusio: *Navigaciones y viajes* (volumen III)²². Aunque este modelo es el más antiguo, parece que era poco conocido hasta que fue divulgado por Clavigero que puede ser considerado entonces como el inventor de la representación del "zigurat" ²³.

²² *Relazione di alcune cose della Nuova Spagna e della gran città di Temistitan Messico, fatta per un Gentilhuomo del Signor Ferdinando Cortese* (f. 254-259, de la edición italiana de 1606). La ilustración figura en el reverso del folio 256.

²³ Gomez Orozco, p. 40 ; Hill Boone, p. 10-11 et 15-18.



Conquistador anónimo

Esta representación tendrá mucho éxito entre el público y servirá durante mucho tiempo como referencia a pesar del desarrollo de la investigación durante la segunda mitad del siglo XIX. Todavía se encontrará en el extremo del siglo XIX, por ejemplo en la novela de aventuras *Montezuma's Daughter* (1893), del famoso Ridder Haggard:

"...Al poco tiempo, el peso de nuestra carrera les alcanzó a ellos también, y a su vez empujaron a los de abajo, hasta que al final el pánico se apoderó de ellos, y con un gran grito la larga fila de hombres que rodeaba la pirámide desde su base hasta casi su cima, buscó su seguridad en la huida./.../Ahora, cansados pero triunfantes, regresamos hacia la cima de la pirámide, pero al doblar la esquina del segundo ángulo, que estaba tal vez a casi cien pies por encima del nivel del suelo, se me ocurrió una idea y puse a los que estaban conmigo a trabajar. Aflojando los bloques de piedra que formaban el borde de la calzada, los hicimos rodar por los lados de la pirámide, y así nos esforzamos en quitar capa tras capa de piedras y de la tierra que había debajo, hasta que donde había estado el camino, no había más que un enorme hueco de treinta pies o más de ancho. Ahora, dije, examinando nuestra obra a la luz de la luna creciente, el Español que quiere ganar nuestro nido debe encontrar alas para volar..."²⁴.

Así, podríamos considerar que la imagen de la pirámide creada por Clavigero sirvió de modelo para nuestra galería y que, por tanto, no fue realizada antes de la publicación de la *Storia Antica del Messico*. En resumen, podemos prever una horquilla entre 1780 y 1833 (fecha de su aparición en Francia) para la realización de esta obra.

²⁴ Ridder Haggard, *Montezuma's Daughter*, cap. XXXV (traducción del inglés).

Función

Ahora se puede plantear la cuestión de la función de este objeto, o al menos de su función original. Durante el período colonial, y desde mediados del siglo XVI, las comunidades indígenas o las élites locales produjeron un número importante de documentos para hacer valer sus derechos (territoriales, patrimoniales, de soberanía) ante las autoridades coloniales. Así, estos documentos reivindicativos han sido compuestos en el marco de colecciones pictográficas tradicionales: *códices*, *mapas*, *rollos*, *lienzos*, o bien en forma europea: crónicas, historias dinásticas, informes, árboles genealógicos²⁵. En relación con Texcoco (y Chalco, que parece desempeñar un papel en nuestra galería), estos manuscritos son numerosos, entre los que cabe mencionar los códices *Xolotl*, *Quinatzin* y *Tlotzin*, así como obras atribuidas a tres autores principales:

- Juan Bautista Pomar (ca. 1535-ca. 1590). Nacido en Texcoco, hijo de un conquistador y de una hija de Netzahualpilli, este erudito es conocido sobre todo por dos escritos: una *Relación de Tezcoco*, obra dedicada a la historia de su ciudad, y una *Información*, documento que expone sus derechos dinásticos.²⁶

- Fernando de Alva Ixtlilxochitl (hacia 1578-1650/57). Originario de Texcoco, este mestizo letrado (formado en el colegio franciscano Santa Cruz de Tlatelolco) era descendiente de varias líneas reales, tanto texcocanas como aztecas. Ocupó varios cargos importantes en el sistema colonial (intérprete del virrey, gobernador). Su obra, escrita durante los primeros 40 años del siglo XVII, está dedicada principalmente a la historia del Valle de México, especialmente desde el punto de vista de la ciudad de Texcoco, cuyos orígenes expuso con orgullo. Entre sus escritos se encuentran la *Relación histórica de la nación tlteca*, la *Historia chichimeca*, la *Sumaria relación* y el famoso *Códice Ixtlilxochitl*.²⁷

-Domingo Francisco de San Antón Muñón Chimalpahin Quauhtlehuanitzin (1579-1660). Originario de Chalco, este erudito afirmaba descender de las familias nobles de esa ciudad. Sus escritos, redactados a principios del siglo XVII, están dedicados a colecciones históricas y genealógicas relacionadas con el Valle de México, especialmente con Texcoco y Chalco. Chimalpahin también dejó textos dedicados a la Conquista, los acontecimientos que la siguieron y las dinastías indígenas. Destacan las ocho *Relaciones originales*, compuestas entre 1610 y 1631.²⁸

²⁵ Cabe mencionar el árbol genealógico de los descendientes de los reyes de Texcoco, en pergamino, conservado en el Museum für Völkerkunde de Berlín (Inv. NrIVca3011) y atribuido a mediados del siglo XVIII (comunicación personal Manuela Fischer, Museum für Völkerkunde, Berlín; véase Kutscher, 1961).

²⁶ Carrera Stampa, 1971 : 213-15.

²⁷ Sobre Fernando de Alva Ixtlilxochitl, véanse los trabajos de Lesbre (1998, 2004, 2010), Vásquez Galicia (2016), Brokaw y Lee (2016).

²⁸ Véanse Durand-Forest (1987) y Lesbre (2004).

Si no por su apariencia, al menos por su naturaleza, la *Galería de los Reyes de Texcoco* puede asociarse con las genealogías contenidas en las obras de los tres cronistas mencionados. Podría entonces desempeñar el mismo papel, el de un documento que apoya una reivindicación dinástica, y cuyo autor (mejor decir patrocinador) se reivindicaría así como heredero.

Si este es el caso, no se pueden ignorar las dificultades encontradas por el o los reclamantes en la reconstitución tardía de un linaje, teniendo en cuenta la desaparición progresiva de las élites indígenas a partir de mediados del siglo XVII y el carácter de los documentos jurídicos que les conciernen: dispersos, contradictorios y cuya autenticidad también puede ser cuestionada.²⁹

La identificación de la figura central en la parte inferior y el escudo que corona la galería deberían sin duda ayudar a identificar al descendiente de esta pintura genealógica. También debería permitir una datación más precisa del conjunto. Al respecto, la consulta de las fuentes permite señalar dos linajes tardíos (finales del siglo XVIII - principios del XIX): Pimentel, de Texcoco³⁰ y Páez de Mendoza, de Chalco³¹. Podrían haber desempeñado un papel en el diseño de este documento.

Sin embargo, observamos que, salvo los nombres de los personajes, no se ve ninguna referencia explícita a la ciudad de Texcoco en el cuadro, excepto en el texto del friso superior derecho (línea superior: *T.zcoc.*, sea Tezcoco ?). Esta discreción, pero sobre todo varios elementos iconográficos asociados a esta galería podrían invalidar o al menos modificar la hipótesis presentada anteriormente.

Se trata esencialmente de las figuras del friso inferior y de las escenas vinculadas a ellas (cueva, combate de gladiadores, sacrificio humano, gran templo). De hecho, su presencia, lejos de apoyar lo que debería ser una reivindicación dinástica que se sometiera a las autoridades coloniales (por tanto, europeas, o incluso criollas), podría, por el contrario, perjudicarla al poner de relieve elementos que habría sido preferible ocultar, y que además los grandes autores indígenas antes mencionados habían pasado voluntariamente por alto. Al distanciarse de las convenciones occidentales animadas por la élite, al no respetar las prohibiciones -sobre todo religiosas-, ¿no habría favorecido esa exhibición de antiguos y sangrientos rituales paganos una visión negativa de los herederos que reclamaban sus derechos?

Por otra parte, y si esa galería dinástica es una reivindicación, entonces ¿cómo explicar la ausencia de los príncipes o caciques de la época colonial, cuya existencia y nombres son claramente conocidos, al menos hasta mediados del siglo XVII? A menos que imaginemos, como hemos señalado anteriormente, la existencia de un segundo

²⁹ Véanse Horcasitas (1978) y Oudijk (2008).

³⁰ Horcasitas, 1978, p. 33-34.

³¹ Aguirre, 2006, p. 21-25.

cuadro, equivalente colonial del primer y en el que habrían estado representados los descendientes nobles texcocanos.

En definitiva, cabría pensar en otra función posible, que no excluye en absoluto la anterior: la de una presentación, una puesta en escena, una forma de "espectáculo" (en el sentido propio de la palabra), no "reivindicativa" y dirigida a un público más amplio, quizá incluso no mexicano; un objeto más que un documento, destinado a dar a conocer el patrimonio de una región, de una ciudad -o incluso de una familia- y que, por tanto, no excluiría la representación del exotismo. Así, además de la galería dinástica, podríamos estar en presencia de una hermosa y original *americanería*.

In fine, la aparición de esta *galería* en la colección Seguin adquiere un significado especial si la asociamos con la treintena de figuras y grupos de cera que trajo el librero-tipógrafo y que mencionamos anteriormente³².

Representando personajes y escenas de la vida cotidiana, estos conjuntos se desarrollaron a partir de principios del siglo XIX en el marco de una producción artesanal destinada esencialmente a los extranjeros que empezaban a visitar el país (viajeros, diplomáticos, pintores, coleccionistas). Durante las décadas siguientes, gozará de un éxito creciente, convirtiéndose, de la mano de ciertos artistas (Andrés García, por ejemplo), en la imagen *per se* del México tradicional y exótico (escenas callejeras, dioramas, pequeños oficios, caricaturas, acontecimientos históricos, etc.)³³. Muchos Europeos trajeron este tipo de objetos: mencionemos el conjunto del Museo de América de Madrid, o la espectacular colección que trajo Valentin Jumel de Noireterre, oficial francés durante la Guerra de Intervención (1862-67), que ahora se encuentra en el Museo Goya de Castres³⁴.

La comparación entre estas figuras y nuestra galería es tentadora, a pesar de las notables diferencias estéticas y funcionales. ¿Debemos ver la huella del *costumbrismo*, un famoso movimiento literario y artístico que se nutrió de las tradiciones y que animó a México a lo largo del siglo XIX?

Sin embargo, queda una pregunta: si fuera *americanería*, ¿no habría tenido más éxito ilustrando las cabezas coronadas de México-Tenochtitlan, que son mucho más famosas que las de Texcoco?

³² Estas figuritas también se enviaron a La Rochelle y actualmente forman parte de la colección Seguin del museo (comunicación personal de Elise Patole-Edoumba, directora del Museo de Historia Natural de La Rochelle).

³³ Véase Esparza Liberal y Fernandez de Garcia Liberal, 1994.

³⁴ Véase Augé, 1996.

Conclusión

Si el presente ensayo llama la atención sobre un objeto muy curioso y hasta ahora ignorado y presenta sus principales aspectos, quedan muchas incógnitas que no se pueden explicar con una visión iconográfica demasiado rápida. Así, hay que considerar varias líneas de investigación, invirtiendo el campo de la etnohistoria, la historia colonial y la genealogía de las élites indígenas que el historiador del Arte aborda con mayor dificultad.

Al mismo tiempo, un estudio paleográfico debería permitir profundizar en cuestiones de caligrafía, número de colaboradores, estilo literario, ortografía y transcripción particular de los nombres. Sin duda, la referencia a los manuscritos dedicados a la historia dinástica de Texcoco (y Chalco) arrojará luz sobre las fuentes de inspiración de los textos de este cuadro.

Además, una investigación más documentada sobre Hippolyte Seguin (archivos del Museo Calvet de Aviñón, Archivos Departamentales del Vaucluse y del Gard), que no se ha llevado a cabo hasta ahora, debería aportar información significativa sobre el carácter y la historia de su colección.

Por último, también debe considerarse un análisis físico-químico de la obra. La identificación de los materiales utilizados (madera, pasta de maíz, hueso, alabastro, resina, pigmentos, colas, la naturaleza del papel y las tintas) y las técnicas empleadas para su elaboración aportarían sin duda una información muy útil.

Objeto inclasificable con dos caras, la *Galería de los Reyes de Texcoco* es difícil de interpretar: ¿representación de la historia indígena al servicio de una reivindicación o galería exótica dedicada al aficionado que mira al *Otro* y al *Más allá* a través del prisma de sus prejuicios? De hecho, es muy probable que estas dos vertientes sean inseparables, siendo cada una de ellas fuente y reflejo de la otra. Un pórtico dinástico o *americanería*, o mejor aún, un pórtico dinástico *y americanería*, la *Galería Texcoco* es ambas cosas. Es, sobre todo, una manifestación del formidable sincretismo forjado durante el periodo colonial, del que existen numerosos ejemplos en muchos medios (pintura, decoración arquitectónica, escultura, objetos de culto, etc.), mezclando -en proporciones variables y según los objetivos buscados- tradiciones indígenas con cánones y modelos europeos. En la encrucijada, es uno de los productos del mestizaje cultural que ninguna otra parte del mundo ha experimentado a tal escala.

Bibliografía

AGUIRRE, Rodolfo, « Los caciques en las instituciones españolas durante el periodo colonial tardío : una primera aproximación », In Moreno-Bonett Margarita y González María del Refugio (coord.), *La génesis de los derechos humanos en México*, Libros (Biblioteca Jurídica Virtual), 2006, p. 15-26.

ALEXANDER, Edward P., « W. Bullock : little-remembered museologist and Showman », in *Curator*, 28-2, 1985, p. 117-147.

AUGÉ, Jean-Louis, 1996, *Jumel de Noireterre (1824-1902) Centenaire de la donation*, Musée Goya de Castres.

BNF Dta – Hippolyte Seguin (1784-1865), https://data.bnf.fr/fr/17780469/hippolyte_seguin/

BROKAW, Galen and Jongsoo LEE, (edit.), *Fernando de Alva Ixtlilxochitl and his Legacy*, University of Arizona Press, Tucson, 2016.

CARRERA, Stampa Manuel, « Historiadores y mestizos novohispanos, siglos XVI-XVII », in *Revista Española de Antropología Americana*, vol.6, 1971, p. 205-243.

CASAS Y SÁNCHEZ, José, *Armorial de los nobles indígenas de Nueva España, Siglo XVI. Escudos de armas otorgados por los monarcas españoles a nobles indígenas (caciques y principales) (1534-1588)*, Academia Mexicana de Genealogía y Heráldica, 2007.

CASTAÑEDA DE LA PAZ, María, « Central Mexican Indigenous Coats of Arms and the Conquest of Mesoamerica », in *Ethnohistory* 56:1, 2009, p. 125-161.

CASTAÑEDA DE LA PAZ, María and Miguel Luque-Talaván, « Privileges of the 'others' : The Coats of Arms granted to Indigenous Conquistadors », in Simon McKeown (edit.), *The international Emblem: from Incunabula to the Internet*, Cambridge Publishing, 2008, p. 283-316.

CASTAÑEDA DE LA PAZ, María y Hans Roskamp (editores), *Los escudos de armas indígenas : de la Colonia al México independiente*, El Colegio de Michoacán – UNAM; 2013.

CEBALLOS, Rodriguez G. De, « Las series icónicas pintadas de los emperadores incas en el siglo XVIII y su continuidad en la monarquía hispánica », in *Visiones de la monarquía hispánica*, Victor Mínguez (edit.), Universidad Jaume, 2007, p. 173-190.

DEHOUE, Danièle, « Le Christ et le plumassier en Nouvelle-Espagne au XVI^e siècle », in : *Le Christ et le plumassier en Nouvelle-Espagne au XVI^e siècle, Des Indes occidentales à l'Amérique Latine*, à Jean-Pierre Berthe, Alain Musset et Thomas Calvo (Corrd.), Paris, ENS Editions, t. II, 1997, p. 322-334.

DOUGLAS, Eduardo de J., *In the palace of Nezahualcoyotl : painting manuscripts, writing the pre-Hispanic past in early colonial period Tetzaco, Mexico*, Austin : University of Texas Press, 2010.

DURAND-FOREST, Jacqueline, *L'Histoire de la vallée de Mexico selon Chimalpahin Quauhtlehuanitzin : du XIe au XVIe siècle*, Paris, L'Harmattan, 1987.

ESPARZA LIBERAL, Maria José et Isabel Fernandez de Garcia Liberal, *La cera en México. Arte e Historia*, Fomento Cultural Banamex, México, 1994.

GIL-LOYZAGA, Pablo E., « Blasones concedidos a indígenas americanos en el siglo XVI », in Juan Carlos Galende Díaz (edit.), *De sellos y blasones : miscelánea científica*, Universidad Complutense, Madrid, 2012, p. 293-360.

GLEASON, Miguel, *México insólito en Europa*, Fogra Editorial y Credit Suisse, México, 2014.

GOMEZ DE OROZCO, Federico, « El Conquistador Anonimo », in *Historia Mexicana*, Vol. 2, 1953, p.401-411.

GONZÁLEZ CASTREJÓN, Sara , « Las efigies de los incas en el Ms. 1551 de la Biblioteca Angelica (Roma) y los cuadernos de mano de Francisco Fernández de Córdoba », in *Élites, representación y redes atlánticas en la Hispanoamérica moderna*, Francisco A. Eissa-Barroso, Ainara Vázquez Varela y Silvia Espelt-Bombín (coord.), El Colegio de Michoacan, Mexico, 2017, p. 57-110.

GUILLOCHET, Laurence, *Étude et inventaire des collections américaines des musées de La Rochelle, Saintes et Cognac*, Mémoire de Maîtrise, Université de Paris I, 1985 (non publié).

GUIMARAES, Susana, *Les anciennes collections précolombiennes au Louvre : Le musée des antiquités américaines de A. de Longpérier*, mémoire de muséologie de l'École du Louvre, Paris, 1994 (non publié).

HASKETT, Robert, « Paper Shields: The Ideology of Coats of Arms in Colonial Mexican Primordial Titles. » in *Ethnohistory* 43, 1996, p. 99–126.

HILL BOONE, Elizabeth, « Templo Mayor research, 1521-1978 », in Boone (edit.) *The Aztec templo Mayor*, Dumbarton Oaks, 1983, p. 5-69.

HORCASITAS, Fernando, « Los descendientes de nezahualpilli : documentos del cacicazgo de Texcoco (1545-1855) », in *Estudios de Historia Novohispana*, vol. 7, UNAM, México, 1978, p. 145-185.

KUTSCHER, Gerdt, « Ein Stammbaum des königlichen Geschlechtes von Tetzaco: Postkolumbische Bilddokumente aus Mexiko im Berliner Museum für Völkerkunde », in *Baessler-Archiv*, 9-2, 1961, p. 233–263.

LEE, Jongsoo and Galen BROKAW (edit.), *Texcoco: Prehispanic and Colonial Perspectives*. Boulder, University Press of Colorado, 2014.

LESBRE, Patrick, « Illustrations acolhua de facture européenne (Codex Ixtlilxochitl, ff. 105-112) », *Journal de la Société des Américanistes*, 84-2, Paris, 1998, p. 97-124.

LESBRE, Patrick, « Ecrits de Chimalpahin et d'Alva Ixtlilxochitl : des sources indépendantes ? Exemple des annales Acolhua », In *Le Mexique préhispanique et colonial : hommage à Jacqueline de Durand-Forest*, Patrick Lesbre et Marie-José Vabre (coord.), 2004, p. 247-267.

LESBRE, Patrick, « Fernando de Alva Ixtlilxochitl et son Histoire [de la nation] chichimèque », in *Nuevo Mundo Mundos Nuevos, Debates*, 2010, <http://nuevomundo.revues.org/59357>.

LESBRE, Patrick, *La construcción del pasado indígena de Tezcoco : de Nezahualcoyotl à Alva Ixtlilxochitl*, Mexico, UNAM, CEMCA, 2016.

MAJLUF, Natalia, « De la rebelión al museo : Genealogías y retratos de los incas, 1781-1900 », in Cummins Thomas, Ramos Gabriela, Phipps Elena *et al.*, *Los incas, reyes del Perú*, Banco de Crédito, Lima, 2005, p. 253-319.

MONGNE, Pascal, « Désiré Charnay, ou les vestiges d'une œuvre scientifique », in *Outre-Mers, revue d'Histoire*, 2e sem. 2001, Paris, p. 259-276.

MONGNE, Pascal, *Les collections des Amériques dans les musées de France*, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 2003.

MONGNE, Pascal, « Le miroir déformant des Amériques : répliques, pastiches et faux en art précolombien. Le cas mexicain », In *Baessler-Archiv*, Beiträge zur Völkerkunde, Band 56, 2008, p.125-145.

MONGNE, Pascal, « Du *Golgotha* au *tzompantli*, Les crânes 'aztèques' en cristal de roche. », *Gradhiva*, 11, 2010, p.181-187.

MONGNE, Pascal, « L'authenticité en Art, ou l'inévitable question », in *Xihuïtl*, Musée des Arts Africains, Océaniens et Amérindiens, Marseille. 2011, p. 42-47.

MONGNE, Pascal, « La Messe de saint Grégoire, un message métissé », in *Plumes. Vision de l'Amérique précolombienne*, Fabien Ferrer-Jolly (coord.) (Musée du Quai Branly, Paris, 2016-2017), Musée des Jacobins d'Auch – Somogy, Paris, 2016, p. 74-85.

MONGNE, Pascal, « L'art de la plume dans les Amériques et ses techniques », in *Elaborer, transmettre, créer. Essais pour une histoire de l'art diachronique et pluridisciplinaire II*, sous la direction de Fabienne Colas-Rannou et Mariane Jakobi, Presses universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2017, p.101-120.

MONGNE, Pascal, « Las colecciones de arte mexicano en los museos de Francia : historia y patrimonio comunes », in Hernán Salas Quintanal, Mari Carmen Serra Puche y Alberto Vital (coord.) : *El Patrimonio : Dialogo cultural entre México y Francia* (Coloquio internacional del Centro de estudios mexicanos de la Unam en Francia, 1 et 2 juin 2015), UNAM, México, 2018a, p. 101-140.

MONGNE, Pascal, « Les limbes du Faux », in *Aux frontières de la vérité. II Des faux en tout genre*, sous la direction de Michèle Leduc et Jean-Philippe Catonné *Raison Présente*, n° 208, 2018b, p. 35-47.

OLKO, Justyna, *Turquoise diadems and staffs of office : Elite costume and insignia of power in Aztec and early colonial Mexico*, Polish Society for Latin American Studies and Centre for Studies on the Classical Tradition, University of Warsaw, 2005.

OLKO, Justyna, « Genealogías indígenas del centro de México. Raíces prehispánicas de su florecimiento colonial », *Itinerarios-6*, Varsovie, 2007.

OLKO, Justyna, *Insignia of rank in the nahua world : from the fifteenth to the seventeenth century*, Boulder, University Press of Colorado, 2014.

OUDIJK, Michel R., « The Invention of Tradition and an Indigenous Coat of Arms », in Simon McKeown (edit.), *The international Emblem: from Incunabula to the Internet*, Cambridge Publishing, 2008, p. 317-338.

PERALTA RUIZ, Victor, « Las genealogías incas y su significado histórico y político entre los siglos XVIII y XIX » in *Arte imperial inca. Sus orígenes y transformaciones desde la conquista a la independencia*, Ramón Mijica Pinilla (edit.), Colección arte y tesoros del Perú, Lima, 2020, p. 165-193.

PÉREZ-ROCHA, Emma y Rafael Tena, *La nobleza indígena del centro de México después de la conquista*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2000.

RIEFF ANAWALT, Patricia, « Shields: the Codex Mendoza and others aztec pictorials » In Berdan et Reiff Anawalt, *The Codex Mendoza*, Berkeley Los Angeles, Univ. of California Press, 1992, Vol (appendix H), 1992, p.242- 243.

VÁSQUEZ GALICIA, Sergio Ángel, « Aportes a la biografía del historiador tetzcocano Fernando Alva Ixtlilxochitl », in *Fuentes Humanísticas*, Año 27, n° 53, 2016, p. 145-163.

WIMMER, Alexis, *Dictionnaire de la langue nahuatl classique*, 2004. <http://sites.estvideo.net/malinal>.