

PRESENTACIÓN

Al inicio del libro *El realismo circular* hay un epígrafe de Tomás Segovia que dice: “Siempre habrá más espacio que mirada”; podríamos parafrasear, “siempre habrá más miradas que espacio”; sean éstos reales o representados, los volvemos a construir una y otra vez y nos apropiamos de ellos desde una perspectiva que es a la vez cultural e histórica; algo que la rejilla moderna, construida en pos de una cientificidad absoluta, difícilmente quiere reconocer.

La redondez del globo terráqueo juega malas pasadas a cada uno de los intentos de reducir a una superficie plana, bidimensional, lo “real”, el “espacio verdadero”, porque finalmente es la mirada del hombre la que lo define y se apropia de él.

El indígena novohispano tenía una pretensión menor en cuanto a la extensión de lo representado, pero quería también registrar su propio espacio vivido con montañas y valles, es decir, real. Dice Maquiavelo que la mejor manera para ver los montes es ubicándose en el centro de un valle; la mirada se mueve con el cuerpo y el *tlacuilo* abarca todo el círculo marcado por un horizonte ondulado, con los

espacios intermedios surcados por ríos y caminos, salpicados por pueblos con sus iglesias, plazas y nombres señalados con glifos o letras del alfabeto. A este conjunto mirado, vivido y registrado se suma una mirada solitaria, la de Alessandra Russo, que mira lo mirado, trata de vivir y de explicar algo tan vital para cualquier cultura: el concepto de espacio.

Este libro es esto, una mirada llena de sensibilidad, estimulada por la avidez de conocimiento que se abre paso ante los mapas del siglo XVI y XVII pintados por la mano indígena, con anotaciones realizadas a veces por algún español o por un criollo; se trata de documentos conservados en el Archivo General de la Nación de la Ciudad de México y catalogados en el ramo Tierras. Su número ronda alrededor de ochocientos, pero la autora hace una selección acorde con su planteamiento: mostrar *otra* manera de ver lo real y de hacerlo visible sobre una hoja de papel o una pieza de amate, como la construcción de lo que llama “el realismo circular”. En los capítulos “Tierras” y “Espacios” incluye referencias de sesenta representaciones espaciales, y en “Paisajes” cataloga in-

dividualmente, con su fotografía y comentario, treinta de ellos.

En su origen, tanto los mapas como los textos que los acompañan fueron concebidos así, como *documentos*, y respondían a una necesidad imperiosa del gobierno virreinal de reordenar el territorio. Por su parte, con sus pinturas de paisaje los indígenas hacían referencia a la veracidad de un espacio y de unas tierras que les pertenecían, porque eran sus dueños ancestrales y pretendían ser reconocidos como tales ante las nuevas autoridades. Lo que tienen en común todas estas imágenes es precisamente esto, la intención con la cual fueron elaboradas y la función que deberían cumplir.

Su hechura es tan variada como el número de mapas que aquí se reunieron; varían el color, la línea, la extensión de lo representado, la orientación. Sus autores provenían de grupos étnicos muy diversos y de un periodo tan amplio como dos siglos. Además, las pinturas son producto de individuos que para aquel tiempo ya escapaban a la estricta codificación y reglas de figuración que caracterizaban el arte de la época, expresando realidades históricas y estéticas complejas y heterogéneas. Su comprensión, específicamente como problema de figuración espacial, es el reto que afronta la autora de este libro quien, en sus propias palabras: “La tensión entre sistemas de representación, visiones espaciales y concepciones temporales distintas engendra problemas específicos que serían solucionados de manera diferente por cada artista”. De he-

cho, propone como una solución idónea estudiar la especificidad y la complejidad de cada caso por separado, comprender las implicaciones de la visión cosmológica que contienen y la manera como expresa cada *tlacuilo* el principio espacial circular en la factura de sus pinturas.

Cuando estudiamos la historia de las lenguas nos percatamos de que lo más susceptible a los cambios e innovaciones son los vocablos; por el contrario, la gramática tarda en modificarse y lo que perdura más en el tiempo es la sintaxis. Algo parecido sucede en estas pinturas de paisaje novohispano.

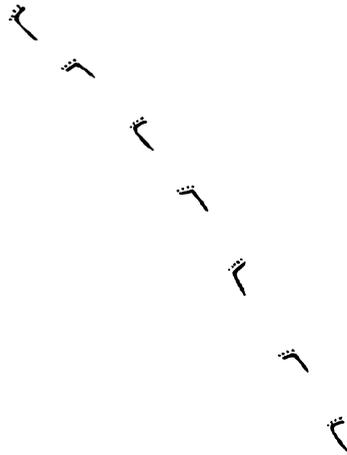
Aparecen nuevos “vocablos”, por ejemplo, el signo de la cruz o la presencia de la vegetación; pero la estructura misma de la representación, la composición, el concepto espacial, el punto de vista del pintor y su intención de presentarnos la veracidad de su mirada muestran una lógica propia que se proyecta desde el centro de la imagen a todo su alrededor.

No se trata aquí de separar “lo indígena” de “lo europeo”, pero entender la reconfiguración y la resemantización de diversos componentes que expresan la realidad histórica de los signos del XVI y XVII, y comprender la sintaxis de estos espacios a pesar de la distancia que nos separa de estas pinturas, al menos evita que pensemos como algunos comentaristas (españoles o criollos) que anotaron al margen de estos mapas: “Los indios no saben pintar”. Alessandra Russo se introduce en esta problemática y, entre los documentos guardados en el Archivo General

de la Nación, los aventurados viajes a los sitios señalados y el estudio de “piedras-mapas” prehispánicos revelan para nosotros esta *otra* sintaxis, esta otra manera de vivir y representar lo *real* a través de una mirada y de una concepción que llama, sugerentemente, *el realismo circular*.

No menos valiosa es la invitación e incitación que nos transmite la lectura de este libro: continuar adentrándonos en las problemáticas contenidas en estas maravillosas y ricas pinturas de paisajes hechas por los indígenas del periodo novohispano.

Dúrdica Ségota





PRÓLOGO

EN CAMINO

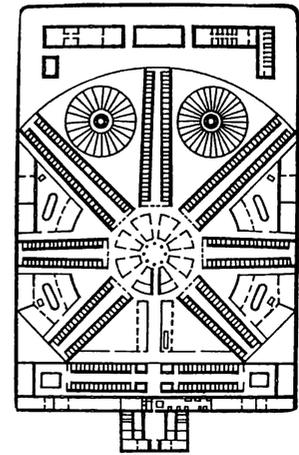
Este trabajo es en muchos sentidos el relato de un viaje. Porque el tiempo y el espacio atravesados para escribirlo implicaron recorridos verdaderamente *físicos* entre pinturas, pueblos, documentos, fotografías y palabras. Me hubiera gustado, tal vez, dejar mis reflexiones en forma de muchos episodios, ya que tengo la sensación de estar abriendo un diario y, justo como cuando se regresa de viaje, vuelvo todavía a mirar este conjunto de impresiones, fechas, lugares, dibujos, fotos, pedazos de periódicos y los boletos de autobuses, trenes o aviones que siguen siendo las pruebas del trayecto...

No estoy hablando del viaje metafórico que siempre marca cada investigación. Empecé con los interminables recorridos para ir a visitar los centenares de mapas encerrados en la ex cárcel de Lecumberri de la ciudad de México. La decisión de concentrar mi investigación sobre la cartografía indígena de los siglos XVI y XVII en el acervo del Archivo General de la Nación (AGN) se explica principalmente por la concentración de mapas conservados

allí (más de ochocientos), pero también ahora toma un sentido más azaroso y profundo a la vez, por la estrecha relación entre lugar y colección que el edificio instaura con las obras estudiadas.

La primera vez que llegué al AGN, la visión panóptica que se logra desde el interior del ex penitenciario (fig. 2) —aunque construido a finales del siglo XIX en pleno auge arquitectónico del porfirato— me pareció enseguida como una perfecta figuración del Virreinato. “Un lugar ya de suyo muy semejante a su viejo imperio sin tiempo ni medida”,¹ donde desde el centro se querían ver y controlar todas las celdas, todos los movimientos de los presos, tal como el régimen implantado por la corona de Castilla a partir del siglo XVI había puesto en marcha una batería de instituciones y funcionarios, para lograr controlar desde México-Tenochtitlan a toda la Nueva España. Las imágenes cartográficas resguardadas hoy en el AGN tuvieron una importancia primaria en esta toma de posesión territorial novohispana

¹ Álvaro Mutis, *Diario de Lecumberri*, México (1960), Alfaguara, 1997, p. 25.



1. Pasos en Cuetzalan (abril de 2000). Foto: A.R.

2. Plano de Lecumberri. Foto: AGN.

y fueron, como lo veremos a lo largo de este trabajo, a la vez su fruto y su impulso. Desde aquella primera visita, el espacio simbólico del archivo se confundía así con un panóptico “capaz de preservar la memoria histórica de la Nación bajo las mayores condiciones de *seguridad*”;² atravesado por los pasos de los bibliotecarios que van de ida y vuelta por las celdas; quebrado de repente por la voz gravosa de un “poli” que, sorprendido, posa la mirada sobre la pintura recién colocada sobre la mesa y exclama: “¡Qué bonito!, ¿qué es?”... “¿un *mapa*?”

Al salir del archivo empezó otra etapa fundamental de la investigación. Pronto me di cuenta que en aquellas salas no se podían formular todas las preguntas que las imágenes parecían señalar. Los cerros, los ríos, los valles representados en las pinturas tenían que existir todavía en algún lugar, y fue así que me puse a buscarlos.

² Así termina la noticia “El edificio destinado para alojar el Archivo General de la Nación” (*Boletín del Archivo General de la Nación*, 1 [1977], pp. 7-9), publicada en ocasión del traslado del AGN desde el centro de la ciudad al palacio de Lecumberri. Las cursivas son de la autora. El edificio, inspirado del panóptico de Bentham y proyectado por Antonio Torres Torija en 1885, fue inaugurado en 1900 (*Lecumberri. Un palacio lleno de historia*, México, AGN, 1994). No se puede aludir a la función de control, físico e imaginario, del panóptico sin mencionar las páginas de Michel Foucault, *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*, México, Siglo XXI, 1976. Serge Gruzinski habla de la “revancha del saber y del tiempo sobre el arbitrario policíaco que saborea el investigador que se aventura en este lejano barrio” en *Histoire de Mexico*, París, Fayard, 1996, p. 51.

Empezaron entonces los recorridos tortuosos en coche, en pesera, en taxi y a pie para encontrar las huellas propiamente geográficas de los mapas, para entender *desde dónde* se había pensado la representación, cuánto territorio se había incluido en ella, y para ver si la toma de algunas fotos podía ayudar a comprender mejor las pinturas, sus colores, sus perspectivas, sus profundidades formales y semánticas. Junto a las imágenes capturadas por la lente de la cámara, a las preguntas hechas a los habitantes del lugar y a sus respuestas edificantes, estos recorridos constituyeron los talleres de una primera reelaboración visual de los paisajes visitados.

Otra vez de viaje, entre México, París, Boloña, Montreal y Nueva York, busqué libros, artículos, reproducciones sobre las prácticas cartográficas europeas, amerindias, prehistóricas y contemporáneas. Sin encerrarme en los caminos a veces tan estrechos de metodologías preconcebidas, conversé con artistas, fotógrafos, historiadores, ingenieros, antropólogos y arquitectos, quienes enriquecieron este trabajo desde sus múltiples ángulos y experiencias. Marcel Granet, jugando sobre la etimología de *método* —que significa “a través del camino”—, decía que éste no se puede explicar sino una vez que el camino haya sido recorrido; lo haré en las páginas que siguen, no sin agradecer antes a quienes me acompañaron.

Patrice Giasson ha sido compañero perseverante de tantos recorridos físicos, intelectuales y emocionales de esta búsqueda. Con agudeza y crítica me ha apo-

yado siempre para que, a partir de cierto frenesí itinerante, todos los periplos llegaran aquí. Dúrdica Ségota fue la primera en apoyar este estudio y lo ha estado acompañando en sus etapas de desarrollo con su presencia intelectual y su afectuosa confianza. En septiembre de 1998, Rita Eder, entonces directora del Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE), recibió con entusiasmo la propuesta de que la investigación confluyera en la realización de un libro-catálogo. María Teresa Uriarte, directora del IIE, me reiteró la disponibilidad de este riquísimo espacio académico y respaldó la investigación hasta el final.

Serge Gruzinski no ha dejado de participar, con sugerencias y críticas, en el desarrollo de la investigación: me dio la oportunidad de presentar algunas partes del trabajo en su seminario en la École des Hautes Études en Sciences Sociales de París y me abrió los ojos frente a la necesidad de acompañar siempre el examen estético con una investigación histórica lo más rigurosa posible.

He tenido, con los investigadores del Instituto de Investigaciones Estéticas, muchas oportunidades para discutir y enriquecer mi búsqueda. Me siento particularmente agradecida con Pedro Ángeles, Marie-Areti Hers, Clara Bargellini, Jaime Cuadriello, Patricia Díaz Cayeros, Pablo Escalante Gonzalbo, Elena Isabel Estrada de Gerlero, Tatiana Falcón, Diana Magaloni y Cuauhtémoc Medina. Con María José Esparza y Ernesto Peñaloza viajé por primera vez a través de los paisajes de los mapas, compartiendo la alegría de una vi-

sita inaugural. La Fototeca del Instituto llevó a cabo las sesiones fotográficas en el Archivo General de la Nación: quiero agradecer a Cecilia Gutiérrez y Eumelia Hernández por su labor de coordinación, así como a los fotógrafos del Instituto por haber reproducido cuidadosamente los materiales.

Agradezco a Laura Esponda por su diseño y a Ricardo Alvarado su colaboración en la reconstrucción panorámica de las fotografías.

Un recuerdo particular va a la amabilidad de todos los que trabajan en el Archivo General de la Nación, quienes siempre me entregaron mapas de todas las medidas y volúmenes de diferentes pesos con una sonrisa. Reitero mi agradecimiento a la dirección del AGN por permitir reproducir los documentos y en particular a Jorge Nacif Mina y Arturo Jarillo por haberme facilitado siempre todos los trámites de acceso al material.

Rosario Nava acompañó esta investigación con profunda amistad, apoyándola como un proceso antes que nada creativo.

Con Gerhard Wolf hemos desarrollado muchas pláticas apasionantes alrededor de muchos temas cartográficos, una de las cuales, en octubre de 1998, fue inolvidable ya que estuvimos discutiendo frente a los originales de los mapas. Darío Barrera, Jean-Claude Bonne, Diana Fane, Laura Laurencich-Minelli, Francesco Pellizzi y Carlo Severi han aportado preciosos comentarios al trabajo *in progress*. Alice Altini, Valentina Moruzzi y Damiano Paternoster vinieron a experimentar en

persona la energía de los paisajes mexicanos y de su gente. Claudia Pozzana y Alessandro Russo siguieron muy de cerca la osadía de un lejano itinerario a través de imágenes en papel y cuentos electrónicos, aportándome siempre grandes estímulos intelectuales con sus personales experiencias por otras lejanías. Lucio Cestari acompañó los primeros momentos de mi recorrido por el mundo mexicano. Con su doble reloj pude emprender el viaje, acordándome de la importancia de la múltiple temporalidad que es ahora mi riqueza. Con Thérèse Gagnon compartimos un intenso viaje a Veracruz que confluye ahora en estas páginas. Con Jacques Giasson un inolvidable vuelo sobre el Popocatepetl y el Iztaccíhuatl (figs. XXV. 2 y XXV. 3).³

Aline Mackissack, cuyo encuentro en Italia hace diez años se transformó con el

tiempo casi en una señal de este sucesivo deambular por México, fue la amiga que desde el principio me recibió en la gran ciudad y me facilitó de mil maneras la vida. En la etapa final del trabajo reiteró una vez más su generosidad al aceptar leer y corregir pacientemente estas páginas. Gracias también a Berenice Alcántara por su pronta amistad que me llevó hasta los nahuas de la sierra norte de Puebla. Me siento por último muy agradecida con Diana Briuolo, una vez más con Patrice Giasson, con Stephanie Migniot y con Gabriela Vallejo por sus indispensables ayudas entre la ciudad de México y París, en una cisura geográfica a partir de la cual este camino puede ser por fin el de sus lectores.

París, 6 de abril de 2001

³ Números romanos (fig. V, fig. VI...) y números romanos combinados con arábigos (fig. XXV.2...) se refieren a las ilustraciones del catálogo "Paisajes"; números arábigos (fig. 5,...) se refieren a las ilustraciones del texto.

INTRODUCCIÓN

LA MULTIPLICIDAD CARTOGRÁFICA, EL ESPACIO Y EL TIEMPO

Los cerros, el río, la vegetación (fig. 3). Un pintor, con el cielo arriba, se prepara a dibujar y colorear el paisaje en una imagen. Elige formas, trazos, tonalidades, orientación, medidas, curvas y cantidades. Desde un tiempo y un espacio absolutamente precisos, su mano y su mirada se mueven hasta escoger el punto donde pararse, hasta decidir el momento en que esté lista la imagen. Otra mirada alrededor, el tiempo para que los colores sequen, y el pintor enrolla su obra para dirigirse hacia alguna choza de adobe donde lo esperan los funcionarios virreinales, el alcalde mayor o el jefe de jurisdicción. El pintor entrega y abre sobre una mesa su mapa, para que adquiriera la categoría de un *documento* que respalde la solicitud de una merced de tierra o de estancia presentada por españoles o por indios. Explica cómo leerlo, da vuelta a la hoja rectangular y dan vuelta los ojos del público alrededor de su pintura.¹ Al

¹ La estrecha relación entre pintor y glosador se hace evidente en el mapa núm. XIII del catálogo.

día siguiente se hará una visita del sitio y los funcionarios virreinales saldrán, con la pintura en la mano, a ver las tierras figuradas en la imagen y agregarán a la pintura algunas glosas en español como *cerros, río, camino*; a veces dibujarán, en representación de su propia voz, una mano en acto de señalar el sitio pedido; otras veces declararán la veracidad de la imagen mediante fórmulas convencionales (“esta pintura está al propio” (fig. 22),² “va cierta y verdadera la pintura”).³ Luego, junto a los otros documentos de solicitud para la merced, el mapa —suelto o ya incorporado a ellos— viajará hasta la ciudad de México, será mirado por otras autoridades, será reabierto algunas veces durante los litigios entre propietarios, seguirá dando vueltas sobre diferentes mesas y finalmente quedará doblado y reencuadrado en los pesados volúmenes que resguardan hoy la información administrativa de las tierras novohispanas.

Hoy, este mapa hipotético podría ser uno cualquiera de la colección del Archi-

² AGN, Mapoteca núm. 1583.

³ AGN, Mapoteca núm. 1830.



3. Mapa de Ahuehuetitlan, 1616. AGN, Mapoteca núm. 2056. Foto: E.P. y G.V., Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

vo General de la Nación. Forma parte de un inmenso acervo de imágenes cartográficas, producidas en las mismas condiciones históricas: las mercedes de tierra y de estancia concedidas desde el virreinato de Antonio de Mendoza (1535-1550) a aquellas personas que presentaron una solicitud acompañada de varios requeri-

mientos administrativos, entre los cuales debía incluirse una pintura del lugar requerido. Estas decenas de imágenes no comparten sin embargo mucho más que los formatos del papel.

Desde mi primera ida al AGN quedé asombrada por la variedad de soluciones plásticas para representar los territorios.⁴ Cada vez que abría las carpetas donde se guarda la mayor parte de los mapas, las sucesivas imágenes de las tierras novohispanas aparecían como increíblemente diversas en cuanto a la utilización del color, de la línea, orientación, extensión y representación del paisaje. Una pregunta cada vez más clara se perfilaba: ¿cómo examinar tan diferentes propuestas plásticas? Empecé entonces a separar las pinturas que se parecían menos entre sí y concentrarme en el análisis de aquellas que habían tratado de manera singular lo que parecía haber sido un problema muy específico: la representación del territorio geográfico, según una coyuntura estética en la que los creadores combinaron múltiples concepciones, no solamente cosmológicas, sino espaciales en el sentido más amplio. Las diferentes construcciones de la imagen dentro del marco físico, el aprovechamiento de la materialidad del mapa —por ejemplo el amate— como elemento plástico (cat. XX) y los señalamientos implícitos de lectura en la obra estuvieron entre los principios que terminaron afirmando el criterio de selección

⁴ Véase aquí el apéndice “Una panorámica sobre la multiplicidad cartográfica”, p. 205.

del *corpus*: la *multiplicidad* de las soluciones figurativas.

Reuní los mapas como estrategias creativas que no se pudieran presentar en una serie histórico-artística lineal y temporalmente evolutiva. La problemática de la transformación plástica que las artes prehispánicas enfrentaron al entrar en contacto con las artes europeas se concretaba como un proceso mucho más complejo que una lenta e irrevocable decadencia estilística de lo prehispánico a lo europeo.⁵ Las pinturas cartográficas me indicaban que se podía hablar de transformación plástica solamente a condición de examinar, en términos muy específicos, imagen por imagen: en un mapa de mediados del siglo XVI (cat. XXI) podemos encontrar elementos más occidentalizados que en un mapa del siglo XVII (cat. XXX), tal como en una sola imagen ciertos elementos iconográficos —por ejemplo los cerros— pueden ser representados de dos maneras diferentes; una más cercana a la de los códices de tradición pictográfica prehispánica; y la otra más próxima a la de los grabados europeos de paisaje (cat. XXIV).⁶

⁵ Acerca del Mapa de Teozacoalco (fig. 59), de 1589, Alfonso Caso revelaba la dificultad en encontrar una estética mestiza exceptuando aquella negativa de una dramática degeneración estilística: "Artísticamente, el mapa nos dice hasta qué punto el precioso dibujo indígena de los manuscritos prehispánicos se había degenerado al ponerse en contacto con la técnica europea" (en "El Mapa de Teozacoalco", *Cuadernos Americanos*, 47, núm. 5 [1949], pp. 145-181).

⁶ Donald Robertson ha sido el primero en subrayar la imposibilidad de reconstruir el orden cronoló-

Al mismo tiempo sentí muy pronto que este tipo de consideraciones no me habrían llevado muy lejos, por dos motivos principales. Primero, porque resulta a menudo increíblemente equívoco querer reconocer la paternidad de un elemento formal: veremos, por ejemplo, que los perfiles de una montaña que tanto nos harían pensar en el *tepetl* ("cerro" en náhuatl) de los códices prehispánicos es más bien una cita plástica indudable de las cordilleras dibujadas a principios del siglo XVI en los atlas catalanes (cat. IV). En segundo lugar, afirmar que un elemento es más indígena y otro más occidental afecta la interpretación en un sentido más profundo y peligroso: sostener que estas imágenes del siglo XVI *ya* no son prehispánicas y no son *todavía* europeas,⁷ equivale finalmente a dejar a los pintores y sus creaciones en un *paréntesis* espacio-temporal, en un *no-lugar* que alude finalmente a la completa desaparición del antes en un después.

Los mapas novohispanos surgen como un conjunto muy propio de soluciones artísticas nacidas bajo un signo negativo: el

gico de la producción cartográfica indígena colonial sobre la base de aspectos puramente estilísticos, es decir del grado de mezcla de elementos indígenas y occidentales ("The Pinturas [Maps] of the *Relaciones Geográficas*, with a Catalog", *Handbook of Middle American Indians*, vol. 12, Austin, University of Texas Press, pp. 243-278, pp. 245 y 260); véase también Keiko Yoneda, *Los mapas de Cuauhtinchan y la historia cartográfica prehispánica*, México, FCE, 1981, p. 74.

⁷ Véase por ejemplo el párrafo sobre "estilo" en Mary Elizabeth Smith, *Picture Writing from Ancient Southern Mexico. Mixtec Place Signs and Maps*, Norman, University of Oklahoma Press, 1973, p. 168.

desmantelamiento del orden territorial prehispánico, la congregación de los pueblos, el acaparamiento de las mejores tierras por parte de los colonizadores. Sin embargo, tenemos la impresión de que los pintores que crearon las cartografías aquí estudiadas no se dejaron hacer a un lado. *Ellos* pintaron los mapas y con esto accedieron a su presente histórico como autores: generaron sus pinturas a partir de la realidad de los lugares y pensaron las transformaciones territoriales desde el interior. Si la demanda institucional había dado un enorme impulso al nacimiento de las decenas de obras cartográficas, al responder a esta demanda los autores de los mapas no se limitaron a representar los territorios sino que, al inventar soluciones espaciales únicas, fabricaron al final espacios *heterogéneos* entre sí.

Dar cuenta de esta multiplicidad es en gran parte el objetivo principal de este trabajo. Por esta razón no he encerrado el *corpus* según un criterio geográfico o histórico restringido: las sesenta pinturas que lo constituyen provienen de la extensión total de lo que fue la Nueva España y se remontan a un periodo relativamente amplio, 1540-1660. Nunca sentí sin embargo que la diversidad espacio-temporal del material fuera un obstáculo para su interpretación. Al contrario, el hecho de no haber cristalizado el trabajo alrededor de la producción cartográfica de una sola etnia o de un solo decenio ha eliminado en parte el riesgo de aplicar al *corpus* un criterio unificador, como por ejemplo lo hubiera sido la interpretación de la cartogra-

fía indígena posterior a la conquista bajo normas estrictamente comunitarias.

La historia y la antropología alertan hoy acerca de la fácil especulación que promueve la aplicación de esquemas genéricamente culturalistas. Los estudios antropológicos apuntan a la dificultad, cada vez mayor, de soportar la investigación de los grupos indígenas contemporáneos, sin tener en cuenta las encrucijadas que fueron formando con el tiempo los objetos, los relatos, las creencias hoy vivientes. Sólo después de un trabajo de campo de muchos años, con un mismo grupo lingüístico, en una región geográfica relativamente delimitada, Jacques Galinier pudo llegar a reflexionar globalmente sobre la cosmovisión otomí y ofrecer algunas líneas sólidas de interpretación.⁸ El antropólogo tuvo sin embargo que apuntar reiteradas veces la dificultad de simplificar todos los datos recopilados en una teoría general de la “visión del mundo”.⁹

⁸ Jacques Galinier, *La mitad del mundo. Cuerpo y cosmos en los rituales otomíes*, México, UNAM, 1990.

⁹ Desde evidencias lingüísticas muy precisas como es la utilización de palabras diferentes para nombrar los cuatro puntos cardinales, hasta la observación de múltiples asociaciones entre la orientación terrestre y el “panteón” de los santos, Galinier, como otros estudiosos que se han dedicado a la investigación de la geografía del inframundo entre algunos grupos indígenas, demuestra la dificultad de encontrar modelos culturales compactos en la percepción y representación de las cosmovisiones. Véase también Tim Knab, “La geografía del inframundo”, *Estudios de Cultura Náhuatl*, núm. 21 (1991), pp. 31-57; Will Jones, “World Views: Their Nature and Function”, *Current Anthropology*, vol. 13, núm.1 (1972), pp. 79-109.

La dificultad de reducir la interpretación a criterios únicamente lingüísticos o étnicos se hace latente también para otros campos de investigación vinculados con la perspectiva antropológica. El reciente trabajo de Robert MacLaury sobre la categorización de los colores entre la mayoría de los grupos indígenas contemporáneos de tradición mesoamericana prueba de manera tajante que “hablantes de la misma lengua pueden diferir radicalmente en su manera de nombrar y ‘mapear’ los matices”,¹⁰ dentro de una pequeña comunidad y con gente de la misma generación.¹¹ La importancia de analizar los procesos históricos que transformaron y siguen transformando las concepciones cosmológicas y la categorización del color¹² se revela inevitable, así como la urgencia de entretejer y ampliar los límites de las disciplinas.

¹⁰ Robert MacLaury, *Color and Cognition in Mesoamerica. Constructing Categories as Vantages*, Austin, University of Texas Press, 1997, p. XIV.

¹¹ *Ibidem*, punto núm. 39 del “Inventario de observaciones”.

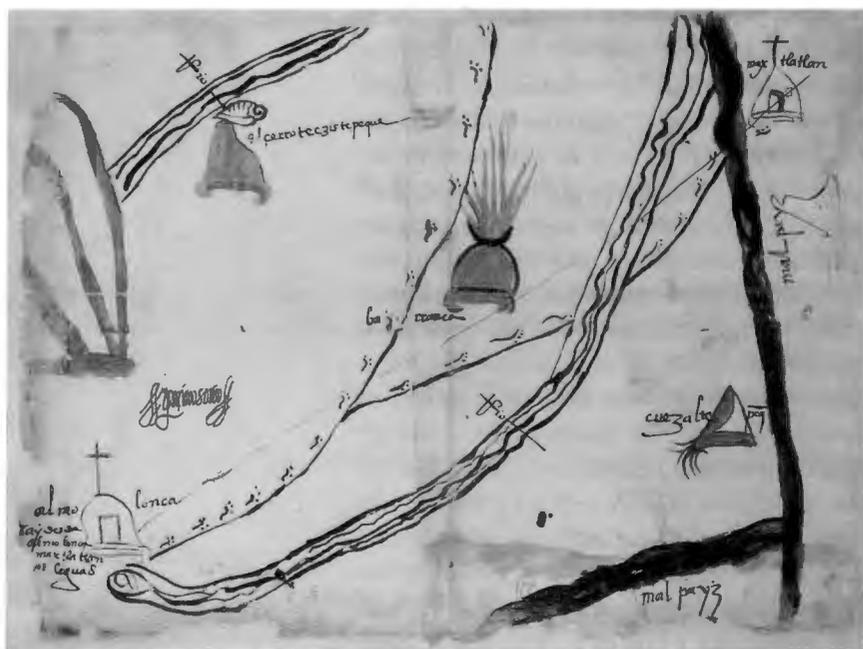
¹² Una reciente encuesta sobre el color en la región de Cuetzalan atestigua la utilización de términos muy específicos para designar por ejemplo al morado: si en náhuatl se emplea comúnmente *kapoltik* —derivado de *kapolli*, es decir la fruta “capulín”— hay casos en que los habitantes prefieren el término *kristohtik*, “color de Cristo”, refiriéndose al color morado de su vestido. Mario Alberto Castillo Hernández registra también la expresión *tapal de tamasewali*, “color de la Semana Santa”, utilizada por un participante para referirse al morado por medio de la alusión a la vestimenta de los santos en esos días. Mario Alberto Castillo Hernández, *El mundo del color en Cuetzalan: un estudio etnocientífico en una comunidad nahua*, México, INAH, 2000, pp. 89-90.

Los estudios de historia describen también señales, cada vez más evidentes, de la necesidad de encontrar el justo equilibrio entre el estudio detallado de los procesos locales y la elaboración de panoramas globales, problemática absolutamente intrínseca al *corpus* de estudio aquí seleccionado. Entre las propuestas más estimulantes surgidas en los últimos años, se destacan los esfuerzos realizados para reconstruir la circulación de hombres, obras y objetos que impulsaron el nacimiento de un *pensamiento mestizo*.¹³ Las conexiones históricas sacadas a la luz —conexiones intelectuales en el sentido más amplio del término, es decir plásticas, literarias, científicas—¹⁴ invitan a explorar bajo cuáles condiciones se dieron los mestizajes y cuáles fueron sus resultados en términos de nuevas creaciones.

En el caso de la cartografía indígena de la época novohispana es fundamental concebir estas obras como parte de una circulación de saberes y de invenciones que sobrepasan el ámbito meramente local. Los mapas novohispanos se inscribieron activamente en una nueva configuración del saber cartográfico universal, no solamente al dejarse inspirar por otras alternativas plásticas encontradas en los materiales figurativos occidentales, sino también al proporcionar información sobre sus territorios y al

¹³ Serge Gruzinski, *La pensée métisse*, París, Fayard, 1999.

¹⁴ Serge Gruzinski, “Les mondes mêlés de la Monarchie catholique et autres *connected histories*”, *Annales Histoire, Sciences Sociales*, núm.1 (Janvier-Février 2001), pp. 85-117.



4. Mapa de Almolonga, 1572.
AGN, Mapoteca núm. 1561.
Foto: E.P. y G.V., Archivo
Fotográfico IIE-UNAM.

presentar modalidades innovadoras para la representación espacial.

Antes de llegar al análisis estético de las treinta imágenes seleccionadas para el catálogo, ha sido necesario explorar el horizonte histórico y político en el que surgieron las múltiples respuestas de los cartógrafos. Esto implicó atender la naturaleza del régimen implantado por la corona de Castilla en materia de tierras; entender el panorama territorial y administrativo que contaba en 1570 con *doscientos* corregimientos novohispanos y pensar el enredo de poderes e intereses que engendró la superposición de jurisdicciones civiles, militares y eclesiásticas.¹⁵

¹⁵ Peter Gerhard, *Geografía histórica de la Nueva*

Con el propósito de desmitificar la tradición histórica que ve, en los últimos años del siglo XVI, el fin de la sobrevivencia de los modelos estéticos tradicionales, se exploró las maneras en que los artistas cartógrafos se posicionaron frente a las diferentes situaciones político-religiosas.

Pensar en la multiplicidad cartográfica a través de un examen histórico y estético ha ayudado también a evitar otras generalizaciones interpretativas. La transformación de la expresión plástica a raíz de la conquista ha sido a menudo estudiada recurriendo a la categoría de sincretismo, concepto extremadamente ambiguo¹⁶ que termina designando “un fenómeno confuso y artificial, sinónimo de promiscuidad, de impureza o de contaminación”.¹⁷ Varios autores han querido encontrar también en la cartografía indígena un paradigma sincrético, debido en particular a la presencia casi constante del elemento arquitectónico cristiano por excelencia, la iglesia, que en algunos casos presenta un evidente parentesco iconográfico con la iconografía prehispánica del cerro (fig. 4).¹⁸ Sin embargo, hay que subrayar cómo

España, 1519-1821, México, UNAM, 1972, p. 21. De aquí en adelante abreviaré esta obra con las siglas GH.

¹⁶ Alessandro Lupo, “Síntesis controvertidas. Consideraciones en torno al concepto de sincretismo”, *Revista de Antropología Social*, núm. 5 (1996), pp. 11-37.

¹⁷ Serge Gruzinski, *La pensée métisse*, *op. cit.*, p. 42.

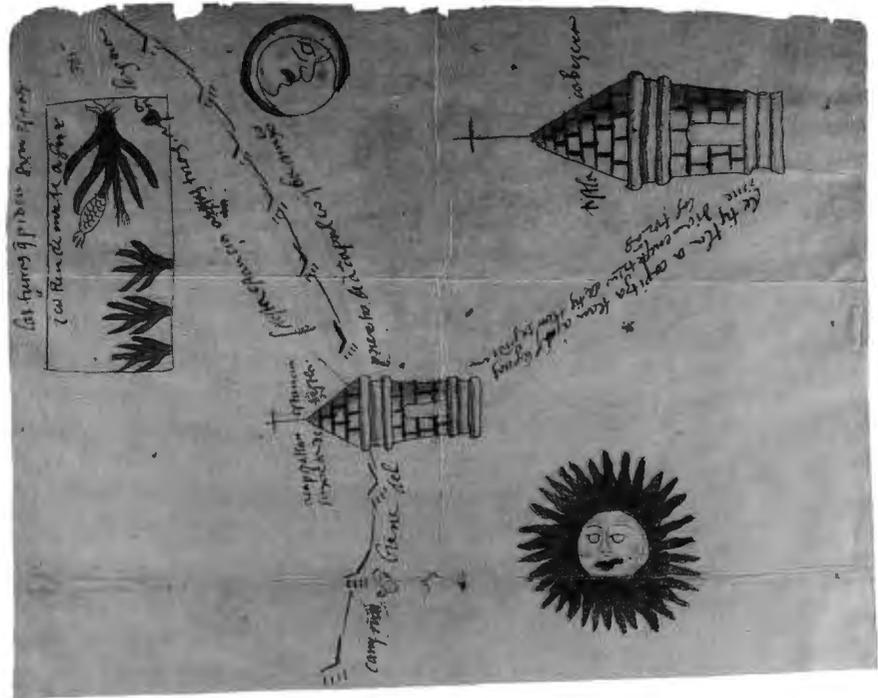
¹⁸ Dana Leibsohn, “Colony and Cartography: Shifting Signs on Indigenous Maps of New Spain” en Claire Farago (ed.), *Reframing the Renaissance. Visual Culture in Europe and Latin America, 1450-1650*, New

el signo cristiano —sea una verdadera iglesia o un cerro con cruz y portal— es solamente *un* elemento del espacio cartográfico entre otros y no se puede aislar su perfil del resto del mapa sin caer en una interpretación deficiente: reducir toda la tensión plástica a cambios de la ideología religiosa.

Pero si pensamos en cada imagen como una solución única al problema de la *figuración espacial*, no se pueden quebrantar las superficies de los mapas buscando lo prehispánico o lo occidental. Esto es válido también para la incorporación de las glosas por parte de los españoles. A menudo las palabras escritas por el jefe de jurisdicción o por el alcade mayor dentro de la pintura han sido interpretadas como *punto de no retorno* de la subordinación de los artistas indios al poder español; subordinación epistemológica en el sentido más amplio. El pintor habría perdido totalmente el control de la última significación de su imagen, desde el momento en que su pintura se convertía en superficie para las informaciones proporcionadas por las glosas.¹⁹ Pero si nos fijamos bien en aquellas glosas, nos damos

Haven y Londres, Yale University Press, 1995, cap. 13, p. 271; Duccio Sacchi, "La percezione mixteca del territorio nel periodo coloniale: proposta di interpretazione di due mappe (1597-1617)", *Quaderni Storici*, 65 (1987), pp. 637-654. Véase, en el presente trabajo, el mapa XI del catálogo.

¹⁹ Barbara Mundy, *The Mapping of New Spain. Indigenous Cartography and the Maps of the Relaciones Geográficas*, Chicago, The University of Chicago Press, 1996, p. 194.



5. Mapa de Chilapa y Acapiztlan, detalle, 1580. AGN, Mapoteca núm. 1882. Foto: E.P. y G.V., Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

cuenta cómo la relación entre los dos niveles de expresión, pintura y escritura, se entrelazan mucho más de lo que puede aparentarse a primera vista. La coexistencia de glosas e imágenes en el espacio cartográfico genera casos muy distintos: es el artista indio quien escoge dónde irán las glosas (cat. XXIX); es el español quien sigue progresivamente la representación pictórica para glosar (cat. III), es el pintor indio el que glosa parte del mapa (cat. XXV). La escritura alfabética, al momento de entrar en el espacio de la pintura y de respetar la orientación de las pictografías, se transforma en un elemento plástico que enriquece a su vez el dinamismo de la representación (fig. 5; cat. I, cat. XXIX). Finalmente, lo que más me han enseñado las imá-

genes protagonistas de este trabajo ha sido poder repensar las temporalidades y descubrir nuevas coyunturas que subordinan el afán cronológico a realidades más precisas, como lo pueden ser las creaciones, sus fundamentos y sus procesos.

Este trabajo se compone de tres partes: “Tierras”, “Espacios” y “Paisajes”. Las primeras dos constituyen, en forma de ensayo, una lectura de la cartografía indígena colonial, según la investigación que llevé a cabo en el Archivo General de la Nación de México, en alrededor de una décima parte de los mapas creados entre 1540 y 1660 ahí conservados (véase tabla I, p. 25).²⁰ Se trata, como ya lo mencioné, de documentos pictográficos dibujados por autores indios y, en cinco casos, españoles que constituyeron una parte fundamental de los expedientes enviados al virrey en el momento en que se solicitaba una merced de tierra o de estancia. La tercera parte, “Paisajes”, es propiamente un catálogo.

²⁰ El acervo cartográfico del AGN cuenta con más de seiscientos mapas dibujados entre 1540 y 1660: las pinturas creadas por artistas indios constituyen aproximadamente una tercera parte de la producción. El primer investigador que relacionó sistemáticamente gran parte del *corpus* cartográfico del AGN es Serge Gruzinski; en su artículo “Colonial Indian Maps in Sixteenth-Century Mexico. An Essay in Mixed Cartography”, *Res*, 13 (1987), pp. 46-61, indicaba algunas de las pistas de investigación que constituyen la primera parte de *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español, siglos XV- XVIII* (París, 1988), México, FCE, 1993. En la nota 3 del artículo se encuentra también un censo de los mapas creados entre 1540 y 1650.

“Tierras” empieza con un panorama de la situación en la cual se crearon los mapas, y trata de examinar cómo se injertan en un amplio proyecto administrativo que redibujó el territorio prehispánico. La confrontación entre los “territorios recitados”²¹ en el documento escrito, la descripción lingüística de los paisajes, y la aportación a menudo completamente autónoma de la imagen hacen vislumbrar algunas posibles motivaciones de la entrega del proyecto cartográfico a autores indígenas.

Contextualizaré la singularidad de estas pinturas frente al saber cartográfico occidental, ya que la práctica de “mapear” topografías locales era para la época, en Europa, algo relativamente reciente. A principios del siglo XVII los territorios regionales eran todavía descritos más por medio de palabras que de dibujos, dando lugar a un léxico cartográfico sumamente preciso.²² Es decir que tal vez se dio tanto poder a los pintores indios porque los actores españoles presentes en el territorio (alcaldes, jefes de jurisdicción o los mismos solicitantes) no sólo no conocían el

²¹ Según la expresión de Duccio Sacchi, en *Mappe dal Nuovo Mondo. Cartografie locali e definizione del territorio in Nuova Spagna (secoli XVI-XVII)*, Milano, Franco Angeli, 1997, p. 160.

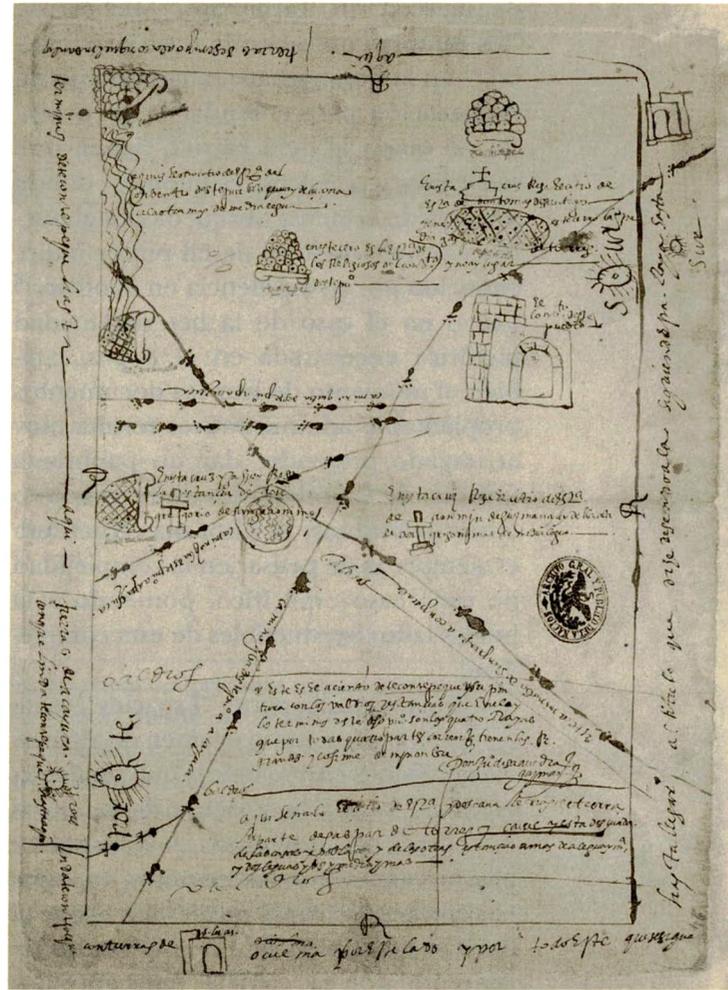
²² Y a una *gramática cartográfica*, como lo demuestra Daniel Lord Smail quien —pese a la total ausencia de mapas gráficos en la Marsella medieval— reconstruye cómo las descripciones lingüísticas lograban ser también mapas extremadamente precisos, *Imaginary Cartographies. Possession and Identity in Late Medieval Marseille*, Ítaca-Londres, Cornell University Press, 1999.

lugar, sino que simplemente no manejaban herramientas figurativas para representarlo sobre papel.²³ Frente a la proliferación de soluciones plásticas encontradas en el acervo cartográfico del AGN, sorprende la reiteración de las convenciones figurativas utilizadas por dibujantes españoles, cuyo estilo no solamente es muy cercano a las volutas caligráficas de la escritura, sino que hasta imita algunos principios pictográficos prehispánicos, como por ejemplo la línea de huellas humanas para representar el camino (fig. IV.2). Los funcionarios virreinales que quisieron responder en persona al requerimiento del documento cartográfico se basaron a menudo en modelos pictográficos indígenas, como se puede ver en ciertos intentos de copiar los topónimos (fig. 6).²⁴

Puede sin embargo formularse otra explicación acerca de la libertad otorgada a los pintores indígenas, y se trata de una motivación más intrínseca con respecto a las obras; es lo que llamé una *disputa sobre la visión*. Los españoles, al momento de comisionar obras pictóricas a autores in-

²³ Agreguemos también la escasa presencia de cosmógrafos europeos en la Nueva España, sobre todo por lo que concierne a las localidades más lejanas.

²⁴ A menudo se han hecho remontar estas imágenes a pintores indios ya distantes de su antiguo saber. Pero se trata de españoles que imitan —torpemente— los recursos pictóricos prehispánicos. Para mencionar solamente otro mapa del acervo del AGN dibujado por el funcionario virreinal a imitación de una cartografía indígena que seguramente le sirvió de modelo, se puede ver el *Mapa de Tecpa* (Guerrero) de 1579. AGN, Tierras, vol. 2737, exp. 20, f. 4 (Mapoteca núm. 1963).



dios, pretenden entender no solamente *qué* sino *cómo* los indios veían el territorio. Las afirmaciones presentes en los expedientes escritos dan testimonio de un muy complejo juego de poderes *visuales*, sin que haya globalmente ni vencedores ni vencidos. Declaraciones como aquella encontrada al principio de una solicitud

6. Mapa de Tezontepec, 1592. AGN, Mapoteca núm. 1697. Foto: E.P. y G.V., Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

de merced en Tarímbaro, Michoacán, “los pintores no saben la traza ni pintarla”,²⁵ en la que no hace falta el punto de exclamación para entender la prepotencia de quien la dejó escrita, tienen que reajustarse con otros testimonios, donde se habla de la atenta búsqueda por el pueblo y sus alrededores de tal pintor indio, conocido por su excelencia en el oficio.²⁶ Como en el caso de la heterogeneidad pictórica encontrada en el *corpus*, también al momento de leer los documentos propiamente administrativos resulta muy arriesgado pretender dar un panorama unívoco de las relaciones entre grupos o entre individuos: la pista más fructífera es siempre la de pensar en la complejidad de cada caso específico, poniendo a la luz los lados irreductibles de esta complejidad.

En la segunda parte, “Espacios”, la investigación propone el examen de algunas concepciones cosmológicas que pudieron servir de base a la creación de las obras cartográficas indígenas novohispanas: piedras-mapas mesoamericanos, topografías europeas y mapas medievales —que al parecer no habían sido reemplazados totalmente por la ciencia renacentista— permiten abordar algunas imágenes de códices coloniales donde la representación pictórica se construye a partir de un principio espacial *circular*, al igual que en los mapas del Archivo General de la Nación. Las nuevas concepciones espaciales

occidentales, *in primis* la perspectiva, se presentan al contrario como una cisura epistemológica decisiva que reconfiguró totalmente los principios plásticos de la cultura visual en Europa, incluso en la representación cartográfica (como en el inequívoco *Mapa con candado* de finales del siglo xv (fig. 64)). El *realismo* logrado por la utilización de distintas convenciones figurativas se afirma desde entonces como horizonte global de la representación en Occidente, pero sin embargo al momento de ser explorado por parte de los pintores indígenas de mapas, se ve resignificado por completo al interior de un pensamiento espacial propio, desencadenando soluciones figurativas de altísima creatividad.

La tercera parte, “Paisajes”, es un catálogo donde propongo el examen de treinta imágenes en las que se modula, de manera cada vez singular, el mestizaje entre una visión circular del espacio y una modalidad *realista* para la representación del paisaje. Las pinturas son presentadas en fichas descriptivas en las que, después de haber resumido brevemente la historia de su elaboración, se desarrolla el análisis de un principio plástico específico, cristalizado en cada uno de los títulos.

La tensión entre sistemas de representación, visiones espaciales y concepciones temporales distintas engendra problemas específicos que serán solucionados de manera diferente por cada artista. Preguntas como ¿desde qué punto se pinta el mapa? y ¿cuál es la relación del pintor con su paisaje? ayudan una vez más a pensar el

²⁵ AGN, Tierras, vol. 2721, exp. 36, f. 364.

²⁶ AGN, Tierras, vol. 1873, exp. 12.

TABLA I:

INFORMACIONES GENERALES SOBRE EL *CORPUS* (MAPAS DEL AGN, MÉXICO)

Entidad federativa	Mapas incluidos en el estudio	Mapas presentados en el catálogo
Distrito Federal	4	2
Estado de México	15	9
Guerrero	3	2
Hidalgo	8	6
Jalisco	1	—
Michoacán	5	1
Morelos	3	2
Oaxaca	6	3
Puebla	5	3
Tabasco	1	1
Tlaxcala	2	—
Veracruz	7	1
Total	60	30

Las sesenta pinturas cartográficas que forman el *corpus* principal del presente trabajo provienen de lugares diseminados a lo largo de lo que era la Nueva España, desde el Pánuco hasta la provincia de Coatzacoalcos,²⁷ de la costa pacífica a la atlántica. Una segunda etapa de la investigación permitió hacer una ulterior selección: son los treinta mapas examinados en el catálogo y presentados a partir de una característica plástica específica, cristalizada en los títulos y elaborada en las fichas. Aunque los espacios políticos contemporáneos no coinciden con aquellos de las jurisdicciones novohispanas, y menos todavía con las características lingüísticas, culturales, ni con las tradiciones pictográficas desde donde pintaron los autores de los mapas, se puede resumir así la procedencia geográfica del *corpus*.

realismo circular no como estilo estereotipado que emparenta todas las cartografías, sino como un horizonte posible para muchas experiencias estéticas irreductibles entre sí.

²⁷ Véase el mapa de las provincias novohispanas en Peter Gerhard, *GH, op. cit.*, p. 15.

Las proporciones de los mapas consultados para el estudio reflejan aproximadamente aquellas del conjunto del acervo del Archivo General de la Nación correspondientes al periodo 1540-1660. De los treinta mapas del catálogo, dos conciernen a congregaciones (cat. I, X); uno es un proyecto de irrigación (cat. XIII); otro acom-

EL REALISMO CIRCULAR

paña la definición de los linderos del pueblo (cat. XVI) y los demás son imágenes de mercedes de tierras y de estancia: catorce mapas acompañan solicitudes hechas por indios, siete de las cuales fueron presentadas colectivamente (cat. I, II, XIII, XX, ~~XXI~~, ~~XXII~~, XXIII) y siete por individuos (cat. VI, VII, VIII, XXIV, XXV, XXVIII, XXX). Trece mapas conciernen a sitios pedidos por españoles y en tres casos las solicitudes fueron presentadas por mujeres (cat. XI, XXVI, XXVII). Las referencias a las pinturas en los expedientes

escritos son muy frecuentes; sin embargo, sólo en dos casos se menciona el nombre del artista indio que hizo el mapa (Tetlanoloya, por Hernando Hernández, cat. XVIII, y Tlalistacapan, por Domingo Xale, cat. XIX). En dos ocasiones, un español afirma haber hecho el mapa, aunque tal vez no haya sido así (Atlatlaucan, cat. I; Guaytlatlauca, cat. VI). Se examinan en una sola ficha tres mapas provenientes de la jurisdicción de Jilotepec, pintados por el mismo artista (cat. XXI, XXII, XXIII).

TIERRAS

LA ENTRADA EN LA TIERRA, LA METAMORFOSIS DE UN SUELO

“Los españoles partieron de la ribera de la mar para entrar la tierra adentro...”

Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de la Nueva España*,
Libro XII, cap. X

Un territorio atravesado y pisado por los conquistadores (figs. 7 y 9). Los códices pictográficos que representan la llegada y avanzada de los españoles desde las costas de Veracruz hacia Tenochtitlan aluden sin equivocación a una materialidad del descubrimiento que no es solamente aquella del enfrentamiento militar ni aquella de la colonización espiritual. Al desembarcar los españoles, empezó una conversión de los hombres pero también, y de manera igualmente inmediata, de sus territorios.

La invención, hacia los años setenta del siglo XVI, de una sorprendente ico-

nografía para figurar el primer contacto visual entre españoles y mexicas, es indicadora del complejo proceso de transformación territorial que justo en aquel decenio se cristalizaba en los centenares de mapas creados por autores indios en respuesta a la demanda institucional virreinal. Antes de empezar a mirar algunas de estas obras cartográficas, detengámonos sobre ciertos aspectos del complejo redibujo territorial que arrancó desde los primeros pasos de los recién llegados. O más bien, veamos cómo estos primeros pasos fueron reelaborados visualmente algunas décadas después.

Hacia 1570, uno de los pintores del *Códice Durán* (fig. 7) representó el encuentro entre los mensajeros enviados a la costa por Moctezuma y los barcos de los españoles por medio de una imagen aparentemente objetiva, es decir construida desde afuera de la escena.¹ Un navío se acerca a

¹ A diferencia de los mapas de Florida grabados por Théodore de Bry y publicados en 1591, donde “la orientación de las vistas está siempre hecha desde el punto de vista del descubridor, es decir desde el mar situado abajo en la representación y a partir del cual, en una proyección perpendicular, la mira-



7. La llegada de los españoles a la costa de Veracruz, *Código Durán*, ca. 1570. Foto: BNE.

8. La entrada de Cristo en Jerusalén, *Biblia Pauperum*, siglo xv. Foto: *The Illustrated Bartsch*.

la costa, dos hombres miran hacia afuera y un tercero, al indicar el punto donde el mar entra en la tierra, parece sugerir la dirección última del trayecto. A la derecha, adentro de un árbol frondoso, uno de los enviados mexicas apunta a su vez hacia los recién llegados. Si en el texto del fraile dominico que acompaña la pintura pareciera encontrarse la explicación de la enigmática posición del mensajero,²

da, como las chalupas y los barcos, remonta hacia el interior de las tierras” (Frank Lestringant, “Transfer culturel et cartographie: l’interaction des savoirs dans la construction de l’espace américain au Brésil et en Floride (XVIe siècle)” en Laurier Turgeon, Denys Delâge, Réal Oullet (eds.), *Transfers culturels et métissages. Amérique/Europe, XVIe-XXe siècle*, Québec, Les Presses de l’Université Laval, 1996, pp. 397-419, p. 408.

² Diego Durán, *Historia de las Indias de Nueva España, e Islas de la Tierra Firme*, A.M. Garibay (ed.), México, Porrúa, 1994, t. II, p. 506. “El Teuctlamacazqui y su compañero Cuitlaltitoc [...] llegados a los peñascos, encubriéndose para que los españoles no los viesen [...] Subiéndose en un árbol grande [...] desde allí vieron que echaban un bote al agua y que salían y se estaban pescando a la orilla de la mar”. Es sin embargo representado solamente uno de los dos mensajeros enviados por Moctezuma a la llegada

sin embargo imagen y texto son en realidad una citación puntual de la entrada de Cristo en Jerusalén y de la anécdota de Zaqueo, el enano que subió sobre una palmera para poder ver al Salvador (fig. 8).³ La pintura del *Código Durán* es una imagen fundadora de la conversión territorial prehispánica, y su capital importancia en el proceso de resemantización espacial se refuerza por el hecho de que una iconografía similar aparece dentro de la imagen que sirve de portada al libro XII del *Código Florentino*.⁴ Se trata de una construcción plástica que, al igual que los textos redactados en los mismos años, trata de explicar la historia “después de un paciente trabajo de relectura, maquillaje y selección de los hechos”.⁵ Como en el ca-

del navío de Grijalva. Como lo trataré de demostrar más adelante, esta imagen condensa en una sola escena y en un punto emblemático de la costa de Veracruz la llegada de los españoles en 1518 y aquella de Cortés en 1519.

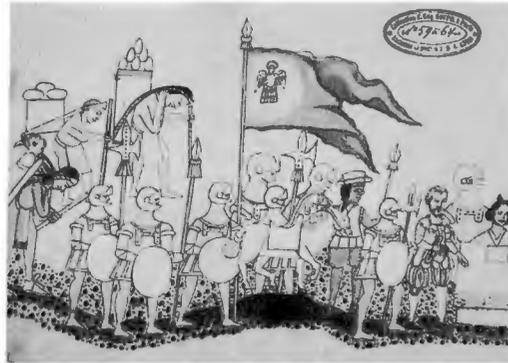
³ El episodio pertenece al Evangelio apócrifo de Nicodemo. Lucas habla de una escena idéntica para la entrada de Cristo en Jericó (Lucas, XIX: 1-10). Véase también Louis Réau, *Iconographie de l’art chrétienne*, París, 1957, II, 2, p. 397. Subrayé la relación formal entre la iconografía cristiana y la imagen del *Código Durán* en “Les formes de l’art indigène au Mexique sous la domination espagnole. Le *Codex Borbonicus* et le *Codex Durán*”, París, École des Hautes Études en Sciences Sociales, tesis de maestría, 1997, pp. 75-76.

⁴ Esta imagen es analizada brillantemente por Diana Magaloni en “History under the Rainbow: the First Image of Mexico in Book XII of the *Florentine Codex*”, manuscrito.

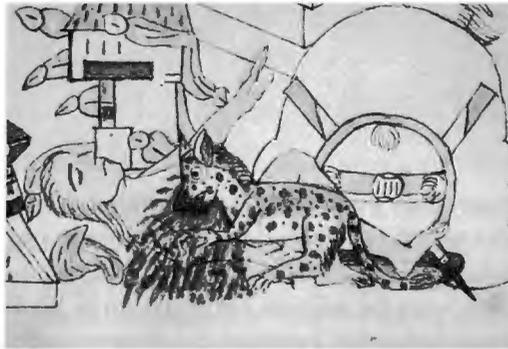
⁵ Serge Gruzinski, *La pensée métisse*, op. cit., p. 72. Véase también Susan D. Gillespie, *The Aztec Kings. The Construction of Rulership in Mexica History*, Tucson, The University of Arizona Press, 1989.

so de la asociación de la llegada de Cortés con el regreso de Quetzalcóatl, la reambientación del episodio cristiano en tierra americana asume la precisa función de ayudar al entendimiento de los dramáticos hechos de la conquista militar. La Nueva España era en realidad una Nueva Jerusalén,⁶ y los indígenas al final una cla-

⁶ La importancia de la reutilización iconográfica del árbol y del personaje de Zaqueo para representar al mensajero mexica que divisa los barcos españoles es demostrada por Diana Magaloni, "History under the Rainbow...", *op. cit.*, p. 37. Sobre la reelaboración narrativo-histórica de Jerusalén en tierra novohispana destacan los recientes trabajos de Pablo Escalante en su texto "Tula y Jerusalén: imaginario indígena e imaginario cristiano", *Ciudades mestizas*, México, Condumex, 2001, donde se encuentra una pista de conexión para la relación entre Tula-Quetzalcóatl y Jerusalén-Cristo, lo que ayudaría a aclarar también la interdependencia de las dos narraciones desplegadas a la llegada de Cortés como "regreso de Quetzalcóatl" y, a la vez, "entrada de Cristo en Jerusalén". Sobre la relación entre Jerusalén y las nuevas fundaciones mendicantes novohispanas del siglo XVI, Elena Isabel Estrada de Gerlero, "Sentido político, social y religioso en la arquitectura conventual novohispana", nueva versión, manuscrito para *Obras reunidas de Isabel Estrada de Gerlero*, México, UNAM-III, en prensa. El acento que Motolinía, al estipular la transformación de la ciudad de México desde Babilonia en Nueva Jerusalén, pone sobre la geografía que rodea la urbe es también revelador de un proceso de conversión paralelo hacia los habitantes y hacia el territorio: "¡Oh México, que tales montes te cercan y coronan! [...] Eras entonces una Babilonia, llena de confusiones y maldades; ahora eres otra Jerusalén, madre de provincias y reinos [...] ¡Oh México, si levantases los ojos a tus montes [...] verías que son en tu ayuda y defensa más ángeles buenos..." (fray Toribio de Benavente, Motolinía, *Historia de los indios de la Nueva España* (1541), Edmundo O'Gorman (ed.), México, Porrúa (1969), 1995, tratado III, cap. 6, p. 143).



9. La avanzada de Cortés, Malinche y los aliados, *Códice Azcatitlan*, ca. 1560. Foto: BnF.



10. Ocelote devorando a un hombre, *Códice Azcatitlan*, ca. 1560. Foto: BnF.

se de elegidos para recibir al conquistador a la vez como Cristo y Quetzalcóatl.

Otra imagen de algunos años anteriores, perteneciente al *Códice Azcatitlan*, había representado la avanzada de Cortés, Marina y los aliados tlaxcaltecas hacia Tenochtitlan (fig. 9). El grupo camina sobre un inquietante suelo manchado. ¿Se trata de "una de las fantasías artísticas del dibujante, destinada aquí a dar ritmo a los grupos de conquistadores y aliados"⁷ o de un

⁷ Michel Graulich, nota 91 de la Introducción al *Códice Azcatitlan*, comentario de Robert Barlow, París, Société des Américanistes, 1995, p. 136.



11. Recorrido de la peregrinación, *Códice Azcatitlan*, ca. 1560. Foto: BnF.

rasgo plástico elegido voluntariamente para resaltar un camino pisado y violado por los españoles? ¿Es casual que esas manchas sean las mismas utilizadas en la lámina anterior (lám. XXII) para colorear un agresivo *ocelote* que ataca y devora a un hombre (fig. 10)? Una respuesta se encuentra tal vez al relacionar este episodio con las demás historias representadas en el códice. De hecho, la imagen de la avanzada llega al final de una especie de “tira de la peregrinación”,⁸ que empieza con la salida de los

⁸ Federico Navarrete analiza en qué términos el códice colonial continúa utilizando una categoría narrativo-pictográfica prehispánica, lo que él define en términos bakhtinianos “cronotopo de la peregrinación”. “The Path from Aztlan to Mexico. On Visual Narration in Mesoamerican Códices”, *Res*, 37 (primavera de 2000), pp. 31-48. Sobre la narrativa pictórica de la migración, Elizabeth Hill Boone, “Migration Histories as Ritual Performance” en David Carrasco (ed.), *To Change Place. Aztec Ceremonial*

mexicas desde Aztlán, continúa con los varios episodios del largo viaje hacia Tenochtitlan, de su fundación, de la consolidación imperial mexicana, y termina con la llegada de los españoles y con algunas escenas de la vida colonial. Durante toda la peregrinación mexicana desde Aztlán hasta Tenochtitlan, el pintor ha utilizado la línea de pasos de tradición pictográfica prehispánica (fig. 11) que, al tener seguimiento entre las sucesivas hojas encuadradas a la italiana, da a la narración figurativa la misma continuidad plástica de los antiguos códices en acordeón. En cambio, la avanzada de los españoles se despliega sobre un camino totalmente diferente, donde el realismo del recurso gráfico (las manchas como piedras)⁹ se combina con la posible simbología de un suelo que preanuncia los siniestros episodios de las hojas siguientes.

Pero hay algo más en la figura 9 que llama la atención: la bandera imperial como justificación simbólica de la misma avanzada.¹⁰ El pintor renacentista Piero della Francesca había representado un

Landscapes, Denver, University of Colorado Press, 1991, pp. 121-151.

⁹ El mismo morfema manchado se encuentra también en la lámina XIX del *Códice Azcatitlan*, donde sirve para representar el glifo de Tlatelolco (cuyo topónimo náhuatl significa “en el montón redondo de tierra”). Está asociado una vez más, como en las láminas XXII y XXIII, a episodios de conquistas.

¹⁰ En los atlas europeos, las banderas cristianas seguían marcando las ciudades ya conquistadas por los otomanos. J.B. Harley, David Woodward (eds.), *The History of Cartography. Cartography in Prehistoric, Ancient and Medieval Europe in the Mediterranean*, Chica-

episodio de la Leyenda de la Santa Cruz (fig. 12),¹¹ —el enfrentamiento militar conocido como *Batalla sobre el Puente Milvio* cuando en el año 312 Constantino, al vencer el emperador romano Masencio, estipula el triunfo del cristianismo—¹² por medio de una iconografía bastante cercana a la del pintor del *Azcatitlan*: aunque en el códice colonial no se represente una escena militar, aquella bandera parece ser la señal, al igual que en el fresco de Arezzo, de la relación entre conquista militar, territorial y espiritual. Las diferentes historias representadas en el *Códice Azcatitlan* toman bajo este ángulo un sentido más complejo y global: el camino emprendido por los mexicas y el atravesado por los españoles son dos peregrinaciones paralelas —aunque no en el tiempo— hacia el mismo lugar: México-Tenochtitlan. Peregrinaciones y caminos que sin embargo imprimieron diferentes huellas en el suelo.

El árbol en el lugar de la llegada de los españoles, la tierra manchada por la avanzada de Cortés y la bandera que ondea el camino de los conquistadores invitan a mirar la historia de la colonización con herramientas diferentes a las utilizadas para la reconstrucción minuciosa de los hechos: de las batallas, las victorias y las



derrotas. ¿Qué significó para los españoles avanzar al interior de un territorio desconocido? ¿Cómo fueron conceptualizados por parte de los grupos indios el pasaje de los extranjeros y su entrada en los espacios sagrados?¹³ ¿Qué consecuencias simbólicas tuvo la introducción de nuevos elementos para designar a los territorios, como por ejemplo las cruces, las iglesias, las arquitecturas de origen europeo? En fin, ¿cómo se desarrolló en la práctica, en la percepción y en la representación, la transformación territorial en la Nueva España?

El tratamiento profundizado de estas cuestiones trasciende los límites del presente trabajo. Sin embargo, el estudio de la cartografía indígena posterior a la con-

12. Piero della Francesca, *Batalla sobre el puente Milvio*, 1452-1466, Arezzo, San Francesco. Foto: cortesía del Ministero per i Beni e le Attività Culturali.

go y Londres, The Chicago University Press, 1987, vol. 1, lám. 29.

¹¹ Frescos de San Francesco, Arezzo, realizados entre 1452 y 1466.

¹² Recordemos que Constantino había previamente conocido en sueño la posibilidad de vencer a su adversario si hubiera llevado a cabo la batalla bajo el signo de la cruz.

¹³ Sobre el espacio sagrado urbano, María Elena Bernal García, *Carving Mountains in a Blue/Green Bowl: Mythological Urban Planning in Mesoamerica*, tesis, Austin, University of Texas, 1993.

quista me ha permitido tocar por lo menos algunos puntos esenciales de la problemática: territorios mental y materialmente dibujados por los conquistadores, y espacios-paisajes recreados por autores indios en una gran variedad de obras cartográficas se entrelazan en estas páginas para pensar la historia según dinámicas más complejas que aquella cristalizada en la dicotomía vencedores-vencidos, lectura reductora aún en parte sedimentada en las corrientes posmodernas que dominan el campo de los estudios cartográficos.¹⁴

¹⁴ Hay que reconocer al posmodernismo el hecho de haber desenterrado un campo que hace algunos decenios ni siquiera se suponía que pudiera existir: el interés por los mapas *no occidentales*, especialmente aquellos elaborados en las colonias surge, a finales de los años setenta, dentro de una reflexión más amplia que ponía en discusión la visión eurocéntrica en la construcción de los objetos, al mismo tiempo que expresaba la necesidad de dibujar el territorio desde otro saber que el occidental. La cartografía también empezaba a ser estudiada en esta coyuntura, más como práctica que como evolución. Robert Rundstrom, "Mapping, Postmodernism, Indigenous People and the Changing Direction of North American Cartography", *Cartographica*, núm. 2, vol. 28 (1991), pp. 1-12; Matthew Edney, "Cartography without 'Progress': Reinterpreting the Nature and Historical Development of Mapmaking", *Cartographica*, núms. 2-3, vol. 30 (1993), pp. 54-68. Para recordar sólo a uno de los autores más sugerentes que se ha dedicado a estudiar la relación entre cartografía y poder, J.B. Harley, "Maps, Knowledge and Power" en Denis Cosgrove, Stephen Daniels (eds.), *The Iconography of Landscape. Essays on the Symbolic Representation, Design and Use of Past Environments*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, pp. 267-312. La influencia de los últimos escritos de Foucault en estos postulados es indudable, aunque el filósofo francés no se dejaba seducir fácilmente

Trataremos en esta primera parte de contextualizar históricamente la producción de mapas en la Nueva España como un proyecto mucho más amplio de transformación territorial.¹⁵

por los primeros geógrafos posmodernos que trataban, en una sufrida entrevista, buscar el beneplácito de su maestro (véase "Questions de géographie", *Hérodote*, 4, 1976). La relación entre descolonización, cartografía y posmodernismo ha terminado reduciendo los mapas en espejos de identidades comunitarias; al interpretarlos, según redes epistemológicas bastante rígidas, ha descuidado por ejemplo las problemáticas estéticas inherentes a las cartografías. No hay además que perder de vista el vínculo entre tales inquietudes académicas y las experiencias artísticas contemporáneas que les sirvieron en cierto sentido de horizonte. Las reflexiones de autores como Edward Soja, *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, Londres, Verso, 1989, y Walter Mignolo, "Colonial Situations, Geographical Discourses and Territorial Representations: Toward a Diatopical Understanding of Colonial Semiosis", *Dispositio*, 14 (1989), pp. 93-140, olvidan recordar los esfuerzos paralelos (y a menudo más constructivos) de artistas que trabajan en sus obras para *crear* nuevas cartografías. Ivo Mesquita reunió en una exposición y en un catálogo ambos campos intelectuales, lo que le permitió criticar a fondo el concepto unificador de la categoría de "arte latinoamericano" (*Cartographies*, Winnipeg Art Gallery, 1993): si por un lado se planteaba la problemática de la cartografía como "ciencia desarrollada por la conquista", se daba lugar a artistas que como Guillermo Kuitca habían transformado "el mapa según la tradición borgesiana, desde las posibilidades pasivas del espejo hacia la acción cristalina del prisma".

¹⁵ David Buisseret (ed.), *Monarch, Ministers and Maps: The Emergence of Cartography as a Tool of Government in Early Modern Europe*, Chicago, The Chicago University Press, 1992.

MANTELES DE LA TIERRA DESCUBIERTOS

Mapa es un vocablo que utilizamos hoy para hablar de una serie de artefactos que tienen que ver con la figuración espacial.¹⁶ No siempre ha sido así: todavía a mediados del siglo XVIII, Lorenzo Boturini Benaduci reagrupaba su imponente colección de manuscritos mexicanos bajo el término de *mapas*, aunque contara con muy variados tipos de códices pictográficos.¹⁷ En cambio, en los expedientes administrativos coloniales nunca se hace referencia en el siglo XVI a los documentos cartográficos con otra palabra que no sea la de *pintura*.

Es decir, nos encontramos de entrada con el enredo de dos términos cuya relación se hace inteligible tal vez al encontrar que en latín “mapa” quiere decir *mantel*.¹⁸

¹⁶ Según la definición que dieron los autores del proyecto editorial *The History of Cartography*, “mapas son representaciones gráficas que facilitan el entendimiento espacial de cosas, conceptos, condiciones, procesos o eventos en el mundo humano”; J.B. Harley, David Woodward (eds.), *The History of Cartography*, op. cit., vol. 1, p. XVI.

¹⁷ Lorenzo Boturini Benaduci, “Catálogo del Museo Histórico Indiano”, *Idea de una nueva historia general de la América septentrional* (Madrid, 1746), México, Imprenta de Escalante, 1871, *passim*.

¹⁸ J. Corominas, J.A. Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 1984, p. 836. Según los autores del diccionario, el término *mapa*—separado de *mundi*—fue utilizado por primera vez en 1582 por fray Luis de Granada. En el *Diccionario de autoridades* se atestigua ya el sentido geográfico y cartográfico de la palabra: “MAPA. La descripción geográfica de la tierra, que regularmente se hace en papel o lienzo, en que se ponen los lugares, ma-

Uno de los pocos casos en que este término era utilizado para definir a un objeto cartográfico era el *mapa mundi*, literalmente el “mantel del mundo”.¹⁹ si la etimología remite principalmente a la materialidad del objeto cartográfico—ya que el *mapa* es el lienzo, el pergamino, la *charta* que servía de superficie para las pinturas de la tierra— el mantel escondido atrás de su ocultación nominal alude también a un sentido más complejo de *mapa* como concepto. Equivaldría a algo como cáscara, cobija, velo de la tierra, pizarrón u hoja en blanco donde un primer creador pudo dibujar la primera cartografía en absoluto, que como en el famoso cuento de Borges tenía escala real, o sea era el mundo mismo.²⁰ Al remitir a una superfi-

res, ríos, montañas y otras cosas notables, con las distancias proporcionadas”. *Diccionario de autoridades de la Academia Española* (1732), Madrid, Gredos, 1976, p. 492.

¹⁹ La palabra *mapamundi*, cuyo origen parece remontarse a finales del siglo XIV, aparece en 1571 traducida al náhuatl en el *Vocabulario* del franciscano Molina como *cemanauctli imachiyo*, literalmente “modelo de lo que se extiende totalmente”—o de lo “enteramente rodeado por agua”— y *tlalipactli icemitoca*, es decir “consideración gráfica sobre la superficie terrestre”; Alonso de Molina, *Vocabulario en lengua castellana y mexicana y mexicana y castellana*, México, Porrúa, 1992, p. 82. La voz “mapa” era inexistente durante todo el Medioevo (Evelyn Edson, *Mapping Time and Space: How Medieval Mapmakers Viewed their World*, Londres, The British Library, 1997, p. 2), y está todavía ausente del *Vocabulario* de Molina, conocida ya en España poco más de diez años antes.

²⁰ Jorge Luis Borges, *Historia universal de la infamia*, Buenos Aires, Emecé, 1989, p. 131. Louis Marin analiza los juegos de ficción espacial de este cuento en *Utopiques. Jeux d'espaces*, París, Les Éditions de Minuit, 1973, pp. 291-296.

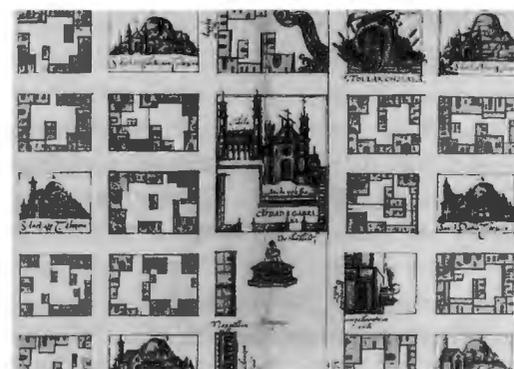


13. Antonio Ruiz, "El Corcito", *El sueño de la Malinche*, 1939. Colección particular.

14. Mapa de la Relación geográfica de Cholula, 1580. Foto: Universidad Nacional Autónoma de México.

cie móvil, inestable, sin raíces, sujeta a los cambios climáticos y al transcurso del tiempo, el mapa-mantel resulta una definición metafórica puntual, no sólo concretamente de la Tierra, sino de la obra cartográfica como medio que permite dar cuenta de los cambios políticos y territoriales en acción sobre el *mantel del mundo*. En el caso de los territorios novohispanos, la relación entre *mantel de la tierra* y *descubrimiento* parece asumir una consistencia histórica: el territorio americano, después de haber sido "descubierto"²¹ como si se tratara de levantar su superficie terrestre, tendrá que ser enseguida experimentado

²¹ De manera autónoma de la tesis de Edmundo O'Gorman, *La idea del descubrimiento de América. Historia de esa interpretación y crítica de sus fundamentos*, México, UNAM, 1951, estoy aquí utilizando el sentido más material del término "descubrir".



a través de nuevos manteles-mapas, para que se logre literalmente redibujarlo.

Una pintura de Antonio Ruiz, "El Corcito", *El sueño de la Malinche* (fig. 13),²² resume agudamente la metáfora espacial de la tierra como cobija. Malintzin-Malinche-Marina está acostada sobre una cama española y abrigada por una sábana que toma inesperadamente la forma de un paisaje: se trata de Cholula, paradigma de la transformación urbana colonial por excelencia, cuya estructura prehispánica quedó literalmente cubierta en el siglo XVI por la ciudad novohispana, con sus iglesias y sus barrios. Pero, como ya se hace notar en el Mapa de la Relación geográfica de Cholula (fig.14), dibujado por un pintor indio en

²² Obra realizada en 1939, en otro momento crucial de la historia espacial mexicana, la reforma agraria del gobierno de Cárdenas, en la cual hubo una redistribución de tierras y nacionalización de los subsuelos. Agradezco a Rita Eder por haberme dado a conocer esta pintura y retomo aquí algunas de sus consideraciones presentadas en la ponencia "Malinche: género y raza entre las figuras del cardenismo", para el IV Seminario Estudios de Arte desde la América Latina, Veracruz, 28 de octubre de 2000.

1580, la gran pirámide no se pudo (ni se quiso) borrar del todo y su enorme perfil reclama atención en ambas imágenes: aquí, carta-paisaje que unifica a través de múltiples vistas la coexistencia de concepciones espaciales distintas²³ y, allá, mujer-montaña que entre realidad y ficción pictórica muestra la imposibilidad de ocultar un pasado físicamente presente.

EL DESENCADENAMIENTO DE UN PATCHWORK CARTOGRÁFICO

Desde los primeros meses de la conquista, los *tlacuilo* fueron encargados de realizar las imágenes cartográficas.²⁴ Cortés habla

²³ Véase la lectura del mapa que hace Serge Gruzinski en el capítulo de *La pensée métisse*, "Cholula, a Tale of Two Cities", *op. cit.*, pp. 207-214. La montaña que se divisa repetida en el plano es la pirámide de Cholula. Véase también George Kubler, "The Colonial Plan of Cholula", *Studies in Ancient and American Art. The Collected Essays of George Kubler*, editado por Thomas E. Reese, New Haven-Londres, Yale University Press, 1985, pp. 92-101.

²⁴ Es también el caso de los mapas de Norteamérica. Louis de Vorse, "American Contributions to the Mapping of North America: A Preliminary View", *Imago mundi*, 30 (1978), pp. 71-78. Los numerosos trabajos de G. Malcom Lewis sobre la cartografía amerindia son los que han dado más consistencia al tema; véase "Communiquer l'espace: malentendus dans la transmission d'information cartographique en Amérique du Nord" en Turgeon *et al.*, *Transfers culturels et métissages. Amérique/Europe, XVIIe-XXe siècle*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1996, pp. 357-375; M. Lewis, "Maps, Mapmaking and Map Use by North American Indians", *The History of Cartography. Cartography in the Traditional African, American, Arctic, Australian, and Pacific Socie-*

repetidas veces de los mapas que le habían sido entregados en respuesta a su demanda: uno de éstos, pintado sobre lienzo "con toda la costa",²⁵ sería descrito más tarde por Bernal Díaz del Castillo como un paño de henequén que abarcaba un territorio de 140 leguas;²⁶ otro con la representación de Tenochtitlan, y un tercero con el Valle de México, sus serranías, poblados y lagos.²⁷ Pedro Mártir de Anglería, cronista mayor de los Reyes Católicos, observó personalmente los tres mapas.²⁸

Los efectos de la circulación temprana de estos objetos y la mutua influencia que la cartografía indígena y la cartogra-

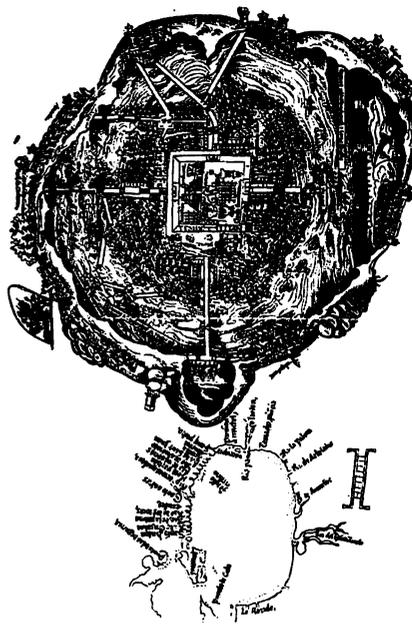
ties, vol. II. 3, Chicago, University of Chicago Press, 1998, pp. 51-182; este ensayo constituye una fuente muy rica de revisión crítica y bibliográfica; *Cartographic Encounters: Perspectives on Native American Mapmaking and Map Use*, Chicago, University of Chicago Press, 1998. Barbara Beleya, "Amerindian Maps: The Explorer as Translator", *Journal of Historical Geography*, 18, núm. 3, (1992), pp. 267-277. Mark Warhus, *Another America. Native American Maps and the History of our Land*, Nueva York, St. Martin's Press, 1997.

²⁵ Hernán Cortés, *Cartas de relación*, México, Porrúa, 1993, p. 57. Cortés vuelve a mencionar un mapa indígena del que se sirvió en su Quinta Carta (*ibidem*, pp. 222-225). Se trata de las cartografías que envió a España con su secretario Juan de Ribera.

²⁶ Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, México, Porrúa, 1977, I, p. 317.

²⁷ Víctor Manuel Ruiz Naufal, "La faz del terruño. Planos locales y regionales, siglos XVI-XVII" en Héctor Mendoza Vargas (ed.), *México a través de sus mapas*, México, UNAM-IIG, Plaza Valdés, 2000, pp. 33-69, p. 36.

²⁸ Pedro Mártir de Anglería, *Décadas del Nuevo Mundo*, México, Porrúa, 1960, pp. 542, 564-565.



15. Mapa de Tenochtitlan, ca. 1524. Foto: The New York Public Library.

fía europea empezaron a tener desde ese entonces se manifiestan en la realización del Mapa de Tenochtitlan (fig. 15), grabado por el alemán Plinius en Nuremberg hacia 1524, para ilustrar la segunda carta de Hernán Cortés. La técnica utilizada y la presencia de escritura alfabética han sido los principales elementos que permitieron ocultar, durante varios siglos, el complejo enredo de fuentes que conllevó a la creación de la imagen. El grabado había sido considerado copia de un posible bosquejo atribuido al conquistador; hasta que recientemente un examen detallado del mapa permitió a Barbara Mundy proponer una nueva e interesante lectura del documento figurativo, revelando sus posibles fuentes in-

dígenas.²⁹ La forma circular, el recinto sagrado, las ciudades lacustres presentan detalles que Cortés no menciona en sus cartas y que se deben atribuir más bien a la utilización de un prototipo indígena, glosado por el conquistador y sucesivamente grabado por el artista alemán, que también puso un sello figurativo en la imagen: la evocación de Venecia, cuya comparación con Tenochtitlan había sido sustentada por los primeros relatos de los cronistas.³⁰ Es decir el mapa grabado es el resultado del encuentro cartográfico entre una pintura indígena, la información glosada por el conquistador y modelos renacentistas que el grabador tenía en mente, como tal vez la famosa imagen de Venecia “a ojo de pájaro” creada por Jacopo de Barbari hacia 1500.³¹ Posiblemente los

²⁹ Barbara E. Mundy, “Mapping the Aztec Capital: The 1524 Nuremberg Map of Tenochtitlan, Its Sources and Meanings”, *Imago mundi*, 50 (1998), pp. 1-20. Para la forma urbana que asumió la ciudad colonial, véase también Ana Rita Valero de García Lascuráin, *La ciudad de México Tenochtitlan y su primera traza. 1524-1534*, México, Jus, Colección Medio Milenio, 1991.

³⁰ Todavía en las palabras de Lorenzo Boturini, quien describe así una cartografía de su colección: “un mapa en papel indiano grande como una sábana. Demuestra la situación de dicha imperial ciudad [...] Se me figuró tenía México en su gentilidad un plano semejante al de Venecia”, “Catálogo...”, *op. cit.*, p. 244.

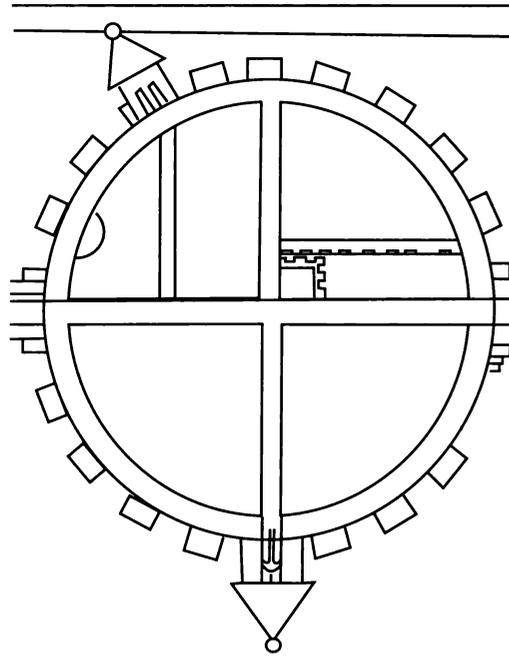
³¹ Jacopo de Barbari trabajó probablemente en Nuremberg en la segunda década del siglo xvi (Jürgen Schultz, “Jacopo de Barbari’s View of Venice: Map Making, City Views and Moralized Geography before the Year 1500”, *The Art Bulletin*, 3 (1978), p. 426). Véase también *A volo d’uccello. Jacopo de Barbari e le rappresentazioni di città nell’Europa del Rinasci-*

mapas circulares de la ciudad sagrada por excelencia, Jerusalén (fig. 16), pudieron jugar un papel importante en esta resemantización urbanística, especialmente si nos acordamos del proceso inmediato de conversión territorial que relacionó la Nueva España con una Nueva Jerusalén. Al mismo tiempo, el mapa grabado en Nuremberg —creado probablemente a partir de la circulación de estos y otros modelos cartográficos— propicia de por sí una nueva concepción espacial mixta que desencadenó influencias iconográficas cuyo alcance no se puede todavía percibir por completo. Si Albrecht Dürer lo utilizó como modelo para los proyectos gráficos de sus ciudades ideales (fig. 17) en su *Tratado de fortificación* (publicado en 1527, también en Nuremberg),³² el esquema del Mapa de Tenochtitlan parece haber sido utilizado a su vez como modelo para representar a otras ciudades con significativas características sagradas. Un esquema gráfico muy similar es aprovechado, por ejemplo, para representar, dos siglos después, el plano de Beijing (fig. 18).³³ En am-

mento, catálogo de la exposición en el Museo Correr de Venecia (Giandomenico Romanelli, Susanna Biadene, Camillo Tonini eds., Venezia, Arsenale Editrice, 1999). Existe también un CD rom de la exposición editado por Piero Falchetta para Marsilio Editori de Venecia.

³² Erwin Walter Palm, "Tenochtitlan y la ciudad ideal de Durero", *Journal de la Société des Américanistes*, XL (1951), pp. 59-66.

³³ La imagen de Beijing es reproducida en el libro de Angela Zito, *Of Body and Brush. Grand Sacrifice as Text/Performance in Eighteenth-Century China*, Chicago-Londres, The Chicago University Press, 1997, fig. 17.



16. Mapa de Jerusalén, siglo XVI (copia de un mapa original de 1180), 26.2 x 21.7 cm. Armagnaenan Commission, Copenaghe, MS. 736 I, 4º, f. 2r. Dibujo: Pedro Ángeles.

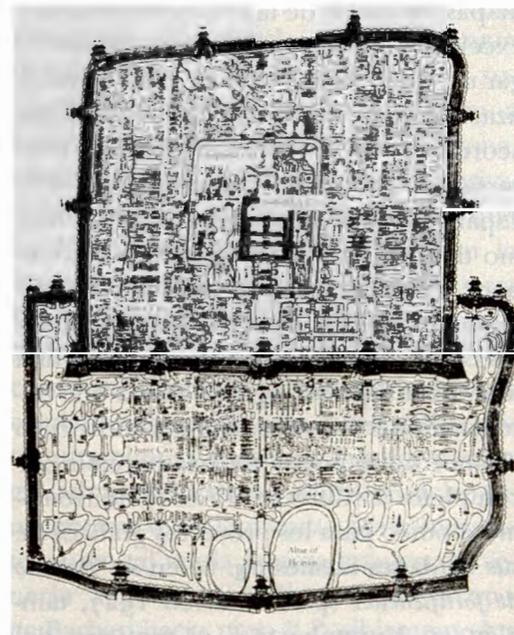
bas imágenes se da una importancia primaria al recinto donde se llevaban a cabo los sacrificios: el rectángulo, que corresponde en la ciudad china a la Ciudad Imperial/Ciudad Prohibida donde se celebraba el Gran Sacrificio, evoca la parte central de *Tenochtitlan*, en la cual más de una glosa reitera que se trata también de un recinto de sacrificios (fig. 15).³⁴ Una posible explicación de este enigmático camino de la imagen se encuentra tal vez en la

³⁴ Aunque en el caso de Tenochtitlan se subraya que se trata de sacrificios humanos (*capita sacrificatorum*). La relación ciudad-sacrificio-civilización es analizada por David Carrasco en *City of Sacrifice. The Role of Violence in Civilization*, Boston, Beacon Press, 1999. Véase también Barbara Mundy, "Mapping the Aztec...", *op. cit.*



17. Albrecht Dürer, *La ciudad ideal*, 1528. Dibujo reproducido del *Journal de la Société des Américanistes*, XL (1951).

18. *Plano de Beijing*, siglo XVIII. Foto: Archivo Angela Zito.



creencia de que —ya adelantado el siglo XVI— el Nuevo Mundo era considerado parte de Asia: México-Tenochtitlan fue confundida con ciudades chinas, particularmente con Hangshou, capital alterna del celeste imperio, y hay mapas donde México aparece con topónimos chinos.³⁵ Pero probablemente el acento puesto en

³⁵ S. Álvarez, “Tierras imaginadas, tierras en imágenes: la geografía asiática del Nuevo Mundo en la cartografía del Descubrimiento”, *Relaciones*, 75, El Colegio de México, 1998, pp. 59-110; Gustavo Vargas Martínez, “La Nueva España en la cartografía europea, siglos XV-XVI” en Héctor Mendoza Vargas (ed.), *México a través de sus mapas*, *op. cit.*, pp. 15-31. El retraso que los atlas demuestran en introducir las informaciones geográficas y las decisiones políticas contemporáneas se hace patente por ejemplo en el caso de la línea que separaba los territorios portugueses de los españoles en el Tratado de Tordesillas (1494), línea ausente en los mapas hasta adelantado el siglo XVI. Jesús Varela Marcos (coord.), *El Tratado de Tordesillas en la cartografía histórica*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1994.

el carácter sagrado de la ciudad se entiende mejor una vez ubicado dentro de la ampliación de los confines que se efectuó por la unión de las coronas de Portugal y España (1580) y por la circulación entre los mundos de la monarquía católica.³⁶ Al leer las palabras de Bernardino de Sahagún parece que la posibilidad de extender el dominio evangélico en el “Gran Reino de China” estaba muy presente en las preocupaciones de los actores de la conquista espiritual novohispana:

³⁶ “L’intérêt des Ibériques ne se borne pas qu’aux territoires visités ou conquis: la curiosité pour la Chine perçue dans son gigantisme et ses réussites en fait foi”, Serge Gruzinski, “Les mondes mêlés...”, *op. cit.*, p. 10.

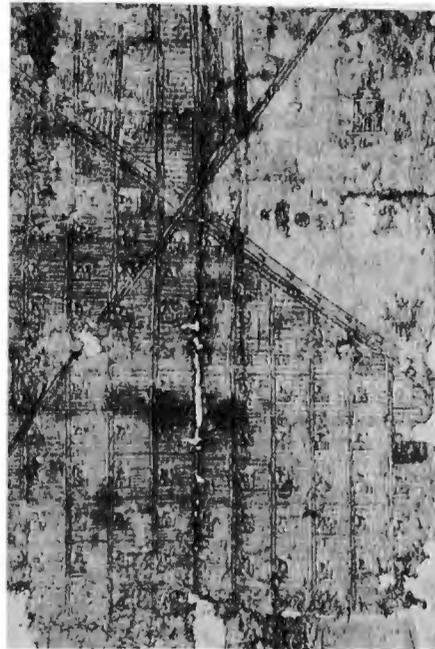
el gran Reino de China, ya han comenzado a entrar en él los P.P. agustinos. En este año de 1576 tuvimos por nueva cierta de cómo dos de ellos entraron en el Reino de China y no llegaron a ver al Emperador de la China; después de muchas jornadas [...] dicen que por consejo del demonio, a quien consultó el emperador de la China, los volvieron a enviar para que se volvieran a la isla de donde habían partido, y volviéndolos con deshonra y con muchos trabajos en que se vieron a la vuelta [...] Parece que ya Nuestro Señor abre camino para que la Fe Católica entre en los Reinos de la China.³⁷

¿Y el mapa de México-Tenochtitlan como indicador de cierta *barbarie* (los sacrificios perpetrados en su recinto sagrado), corregida por la llegada de la civilización de Cortés,³⁸ no pudo quizá ofrecer un modelo simbólico para describir, narrativa y figurativamente, las ciudades que estaban fuera del alcance político de la monarquía católica, y a la vez proporcionar una imagen de conquista posible?³⁹

³⁷ Sahagún, *Historia...*, *op. cit.*, I, XI, p. 708.

³⁸ Barbara Mundy, "Mapping the Aztec...", *op. cit.*, pp. 26-27. El acento puesto en los sacrificios humanos fue una manera de legítimar los derechos del régimen de Castilla sobre el imperio mexicano gobernado por Moctezuma.

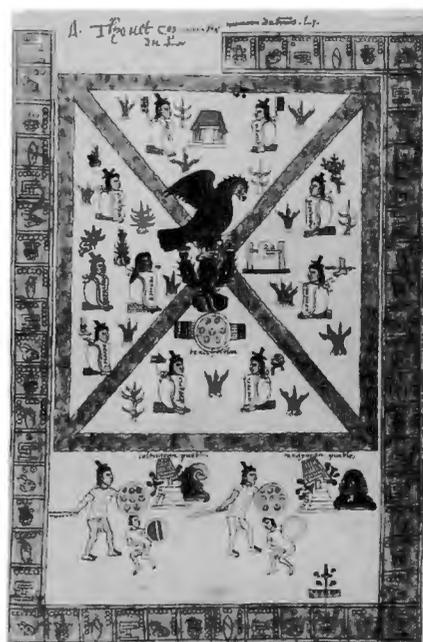
³⁹ Bernardino de Escalante, *Discurso de la navegación que los portugueses hacen a los reinos y provincias del oriente y de la noticia que se tiene de las grandezas del reino de China*, Sevilla, Viuda de Alonso Escrivano, 1577, Laredo, Universidad de Cantabria, 1991, en Serge Gruzinski, "Les mondes mêlés", *op. cit.*, p. 10. Nuestra lectura paralela del Mapa de Tenochtitlan



19. Plano parcial de la ciudad de México. Museo Nacional de Antropología e Historia. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

Distintos conocimientos cartográficos, géneros pictóricos, materiales, formatos y colores empezaron entonces a

(fig. 15) y de un Mapa de Beijing difiere de la que propone Walter Mignolo en su *The Darker Side of the Renaissance. Literacy, Territoriality and Colonization*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1995, pp. 240 ss. Mignolo no explora la posibilidad de que el Mapa de Tenochtitlan haya podido servir de modelo para la representación de la ciudad china, tesis que propongo aquí. En mi interpretación no se trataría así ya de un modelo occidental "proyectado" sobre las dos ciudades, sino de un mecanismo mucho más sutil e imprevisible: el de un mapa indígena (hoy perdido), pasado a Nuremberg en una forma tal vez de bosquejo, grabado de Plinius que llegó hasta China. Muy probablemente fue la suma de Georg Braun y Frans Hogenberg con su famosa *Civitates Orbis Terrarum* (1572), que llegada a Beijing en 1608 promovió su difusión.



20. Mapa de Tenochtitlan, *Códice Mendoza*, f. 2. Foto: Bodleyan Library.

combinarse en el mapa de Nuremberg y siguieron marcando a las sucesivas imágenes generadas con el mismo afán de entendimiento territorial. Pensemos en la heterogeneidad plástica de algunos mapas creados en el lapso de treinta años (1520-1550) para representar la misma región: el Plano parcial de la ciudad de México (fig. 19), el mapa de México Tenochtitlan en el *Códice Mendoza* (fig. 20) y el Mapa del Valle de México o Mapa de Uppsala (fig. 21).⁴⁰ El primero, pintado so-

⁴⁰ Hecha excepción del plano del *Códice Mendoza*, los otros tres mencionados son analizados en Manuel Toussaint, Federico Gómez de Orozco, Justino Fernández, *Planos de la ciudad de México, siglos XVI y XVII: estudio histórico, urbanístico y bibliográfico*, México, UNAM-IEE, 1938.

bre papel amate, contiene indicaciones de los linajes que poseían los predios⁴¹ y las convenciones cartográficas de tradición prehispánica empleadas se asemejan a algunos mapas del presente estudio que fueron dibujados hasta 1570 (cat. III). El segundo mapa está pintado sobre papel europeo y dibuja a Tenochtitlan en el momento de su fundación (1325), dividida en cuatro cuadrantes por el entrecruce de los canales. Es una imagen donde el espacio está estrechamente relacionado con el tiempo, es decir con la historia según, como se verá más adelante, una concepción indígena ampliamente documentada en la pictografía prehispánica y colonial (fig. 59). El tercero es un mapa de grandes dimensiones sobre papel europeo y los pintores indígenas que lo realizaron⁴² combinan la extrema precisión

⁴¹ William Bullock reconoció en el antes llamado *Plano en papel de maguey* con México Tenochtitlan en su *Six Months Residence and Travels in Mexico*, Londres, 1824. Véase el párrafo dedicado a este manuscrito en el estudio de Donald Robertson, *Mexican Manuscripts Painting of Early Colonial Period. The Metropolitan Schools*, Norman-Londres, University of Oklahoma Press (1959), 1994, pp. 77-83; Edward E. Calnek, "The Localization of the Sixteenth-Century Map Called the Maguey Map", *American Antiquity*, 38 (1973), pp. 190-195; Manuel Toussaint *et al.*, *Planos de la ciudad de México...*, *op. cit.*

⁴² Este mapa fue atribuido durante mucho tiempo a Alonso de Santa Cruz, cosmógrafo real de Felipe II, que lo copió para incluirlo en su *Islario general de todas las islas del mundo*. Se trata de un plano realizado por uno o más pintores indígenas para ser enviado a España; Carmen Aguilera, Miguel León-Portilla, *Mapa de México Tenochtitlan y sus contornos hacia 1550*, México, Celanese Mexicana, 1986.

cartográfica⁴³ con la presencia de decenas de escenas de género que hacen más bien pensar en la pintura holandesa de la misma época.⁴⁴

¿Cómo explicar el carácter único de cada una de estas superficies? ¿Podríamos satisfacernos con responder que el Plano parcial se quedó como documento local, mientras que el Mapa de Uppsala y el *Códice Mendoza* salieron muy rápidamente para Europa? Es más: ¿cómo explicar que en las manos del grabador renacentista del Mapa de Tenochtitlan, pocos años antes, se había fijado la representación de la urbe mexicana según un esquema cosmo-gráfico en gran parte prehispánico, y que cincuenta años después los pintores indígenas se habrían dejado inspirar por los planos renacentistas durante la creación de las imágenes de las *Relaciones geográficas*, mapas que llegarán a Felipe II en respuesta de la encuesta puesta en marcha

43 Estudiada en el trabajo de Sigvard Linné, *El Valle y la ciudad de México en 1550*, Estocolmo, Museo Etnográfico de Suecia, publicación núm. 9, 1948. Destaca en la investigación del historiador sueco el esfuerzo de recuperar el valor científico del mapa a través de un recorrido literario, los *Diálogos latinos* de Francisco Cervantes de Salazar (1554), y de una búsqueda geográfica personal.

44 Pablo Escalante, "Pintar la historia tras la crisis de la conquista", *Los pinceles de la historia: el origen del reino de la Nueva España*, México, Munal / UNAM-INE, 1999. Es asombroso el acento puesto en todas las escenas sobre el trabajo indígena. ¿Otro documento más para demostrar la utilidad y el éxito de la conquista?



21. Mapa del Valle de México o Mapa de Uppsala, 1550. Foto: Biblioteca de la Universidad de Uppsala.

por su cosmógrafo real, López de Velasco, en 1577 (cat. XV.3; XVII.1)?⁴⁵

Los proyectos cartográficos se entrelazan en el primer siglo de colonización impulsando la circulación de las fuentes y de los modelos.⁴⁶ Las decenas de soluciones

45 Erwin Walter Palm, "Rasgos humanistas en la cartografía de las Relaciones geográficas de 1579-1581", *Comunicaciones*, 7, Puebla de los Ángeles, 1973, pp. 109-112; Donald Robertson, "The Pinturas...", *op. cit.*; Serge Gruzinski, *La colonización...*; Barbara Mundy, *The Mapping of New Spain...*, *op. cit.*, *passim*; para el texto de las *Relaciones geográficas del siglo XVII* se pueden consultar los volúmenes editados por la UNAM bajo la coordinación de René Acuña entre 1982 y 1988.

46 Al parecer, Abraham Ortelio, cosmógrafo real de la Casa de Austria, al tener acceso al Padrón Real —el conjunto de mapas guardados en la Casa de

cartográficas surgidas terminarán por constituir un enorme *patchwork* de obras que permite concebir los mapas no sólo como respuestas a la demanda institucional, sino más bien como piezas de un nuevo *mantel de la tierra*.

Representación y representado, cartografía e imperio; los roles se borran. ¿Cuál fue el impulso y cuál el fruto?

LA TRANSFORMACIÓN TERRITORIAL DE LA CONQUISTA

Con excepción de los planos de la ciudad de México,⁴⁷ la operación de “mapear” sistemáticamente los territorios novohis-

Contratación de Sevilla—, también tuvo acceso a copias de los mapas novohispanos enviados con las *Relaciones geográficas*; al mismo tiempo que pudo sacar información de las crónicas asiáticas como aquella de Bernardino de Escalante; Serge Gruzinski, “Les mondes mêlés...”, *op. cit.*, nota 58. M. Reyes Vayssade y V.M. Ruiz Naufal, *Joyas de la cartografía mexicana*, México, Roche/Syntex, 1985, pp. 32-33. Véase también Geoffrey Parker, “Maps and Ministers: The Spanish Habsburg” en David Buisseret (ed.), *Monarchs, Ministers...*, *op. cit.*, pp. 124-152. El cosmógrafo real Antonio de Herrera y Tordesillas utilizó algunas informaciones de las *Relaciones geográficas* para su *Historia general de los hechos de los castellanos en las islas i tierra firme del mar océano*, publicada en Madrid en 1601; Howard Cline, “The Ortelius Maps of New Spain and Related Contemporary Materials, 1560-1610”, *Imago mundi*, 16 (1962), pp. 68-115, p. 113. Sobre la Casa de Contratación de Sevilla, véase J. Pulido Rubio, *El piloto mayor. Pilotos mayores, catedráticos de cosmografía y cosmógrafos de la Casa de Contratación de Sevilla*, Sevilla, 1950.

⁴⁷ Después del mapa de Tenochtitlan (1524), siguen los planos de Tenochtitlan en el *Insularium* de

panos no fue inmediata. En el periodo anterior a la llegada del primer virrey, Antonio de Mendoza, en 1535,⁴⁸ la falta de conocimiento propiamente *gráfico* de las tierras, permitió y justificó en muchos sentidos la distribución caótica de las encomiendas entre conquistadores, y puso al régimen de Castilla frente a una urgencia: ordenar el asiento territorial de manera que se pudiera controlar desde un solo punto, para que todas sus periferias fueran administrables por funcionarios locales que rindieran cuenta a un doble centro: México y España.⁴⁹ El asiento territorial mexicana fue, en parte, un modelo: Antonio de Mendoza encargó a pintores indios la realización de la *Matrícula de tributos*⁵⁰ sobre papel amate y del *Códice* que

Benedetto Bordone (1528), en el *Planisferio* de Girolamo da Varazzano (1529) y otros mapas anónimos como aquel conservado en la Biblioteca Apostólica Vaticana fechado ca. 1530; G. Vargas Martínez, “La Nueva España...”, *op. cit.*, pp. 25-26.

⁴⁸ “Bajo su dirección se estableció, en estructuras definitivas, el primer reino europeo de América”, Carmen Bernard, Serge Gruzinski, *Historia del Nuevo Mundo. Del descubrimiento a la conquista. La experiencia europea, 1492-1550* (1991), México, FCE, 1996, p. 330.

⁴⁹ Peter Gerhard, *GH*, *op. cit.*, pp. 11-17.

⁵⁰ Según Donald Robertson, la *Matrícula de tributos* es copia de una tira prehispánica: su formato —se trata de hojas— revelaría de por sí una factura posterior a la llegada de los españoles (*Mexican Manuscripts...*, *op. cit.*, pp. 72-77). Sigue esta hipótesis Pablo Escalante, *Los códices*, México, Conaculta, 1997, pp. 38-39. Para una discusión de su relación con la tradición prehispánica, *Matrícula de los tributos*, interpretación y notas de José Corona Núñez, México, SEP, 1969, y “Matrícula de tributos”, en Víctor M.

sería llamado *Mendoza*,⁵¹ con el fin de conocer la práctica tributaria instituida por la Triple Alianza. Al hojear las decenas de imágenes donde se indicaban los topónimos,⁵² los productos enviados al gran *tlatoani*, las riquezas y habilidades regionales, el virrey tenía acceso a un modelo territorial, administrativo y económico a la vez.⁵³

El reordenamiento territorial promovido durante el primer siglo de virreinato conllevó en pocas décadas al nacimiento de una serie de entidades políticas que desbalancearon rápidamente el orden territorial precedente.⁵⁴ Entre las transfor-

Castillo Ferreras (ed.), *Historia de México*, México, Salvat, 1974, vol. II, pp. 231-296.

⁵¹ Frances Berdan, Patricia Anawalt (eds.), *The Códice Mendoza*, 4 vols., Berkeley-Los Ángeles, University of California Press, 1992. Ironía de la suerte, el *Códice Mendoza*, cuyo destinatario era originariamente el rey de España, pasó por las manos de algunos piratas sobre el escritorio del cosmógrafo real de Francia André Thevet quien, al poner su firma en el Mapa de Tenochtitlan, se apoderaba temporalmente del manuscrito, y legitimaba a la vez los recursos cartográficos empleados en aquella segunda hoja.

⁵² Del *Códice Mendoza* provienen los topónimos reproducidos en las figs. II.1, XII.2.

⁵³ Robert Barlow, *The Extent of the Empire of the Colhua-Mexica*, Berkeley-Los Ángeles, University of California Press, 1949; Víctor Castillo Ferreras, *Estructura económica de la sociedad mexicana según las fuentes documentales*, México, UNAM-IIIH, 1972.

⁵⁴ Los cambios más drásticos pueden resumirse con Bernardo García Martínez en algunas líneas principales (*Los pueblos de la Sierra. El poder y el espacio entre los indios del Norte de Puebla hasta 1700*, México, El Colegio de México, 1987, pp. 137 ss.). Para Puebla, véase también Jack A. Licate, *Creation of a Mexican Landscape: Territorial Organization and Settle-*



maciones más tangibles, el cambio del *altepetil* en *pueblo*.⁵⁵ El *altepetil* (cuya etimología reúne las dos palabras nahuas *atl*

ment in the Eastern Puebla Basin (1520-1605), Chicago, The University of Chicago Press, 1981. Otro elemento fundamental en la transformación territorial del siglo XVI, que no trataremos aquí, fue el “despeñolamiento”: con la así llamada *pax hispanica*, algunos grupos que en época anterior a la conquista tenían que vivir escondidos para protegerse de los ataques de otras etnias, con la llegada de los españoles salieron de las peñas para incorporarse a los nuevos pueblos; véase Miranda, “La *pax hispanica* y los desplazamientos de los pueblos indígenas” en J. Miranda, *Vida colonial y albores de la independencia*, México, SEP, 1972, pp. 74-79.

⁵⁵ Véase James Lockhart, *The Nahuas after the Conquest. A Social and Cultural History of Central Mexico, Sixteenth through Eighteenth Century*, Stanford, Stanford University Press, 1992, capítulo 2 (*Altepetil*). En

22. Mapa de Atezca, 1580. AGN, Mapoteca núm. 1583. Foto: E.P. y G.V., Archivo Fotográfico IIE-UNAM.



23. Mapa de Cempoala, 1589.
AGN, Mapoteca núm. 2362.
Foto: E.P. y G.V., Archivo
Fotográfico IIE-UNAM.

“agua” y *tepetl* “montaña”) era la unidad territorial política y sagrada del mundo mexicana.⁵⁶ Ante los ojos del gobierno virreinal el *altepetl* abarcaba una extensión espacial demasiado grande para permitir un control administrativo operativo. Se procedió entonces a reorganizar su asiento. La ocupación de tierras despobladas, el poblamiento indígena forzado de algu-

el diccionario de Molina de 1571 (*Vocabulario en lengua castellana...*, *op. cit.*, p. 4), *altepetl* es traducido como “pueblo” o “rey” aunque —como pasa en muchos otros casos— los dos conceptos no se correspondan necesariamente.

⁵⁶ Al hacer referencia a la vez a una realidad geográfica y a la pirámide, “montaña” abarcaba una concepción sagrada del espacio como *axis mundi*; Bernal-García, *Carving Mountains...*, *op. cit.*, cap. V.

nas de ellas, las sucesivas olas de congregaciones y el desplazamiento hacia lugares sanos debido a las epidemias, tuvieron que haberse parecido a una inmensa peregrinación de grupos humanos, con todo y sus animales y objetos. La dimensión de tales éxodos se puede percibir en algunas crónicas⁵⁷ y en las huellas arquitectónicas que el paisaje no ha borrado todavía. La preocupación por alejar a los indios de los viejos santuarios correspondió a distanciarlos de los cerros, cuya dimensión espiritual habían entendido muy pronto los frailes, así como a asentar a los pueblos en terrenos llanos y bien ventilados, conforme a la tradición renacentista albertiana.⁵⁸ Algunos mapas realizados en ocasión de las congregaciones parecen, de hecho, inspirados en la tradición figurativa medieval que indicaba sobre varias hojas el recorrido hacia la Tierra Santa, a través de las iglesias-lugares, por los cuales los

⁵⁷ Howard Cline, “Las congregaciones civiles de los indios en la Nueva España. 1598-1606”, *Boletín del Archivo General de la Nación*, núm. 2, t. XXVI, México, 1955, pp. 195-236. Peter Gerhard, “Congregaciones de indios en la Nueva España de 1570”, *Historia Mexicana*, núm. 103, vol. XXVI, 1977.

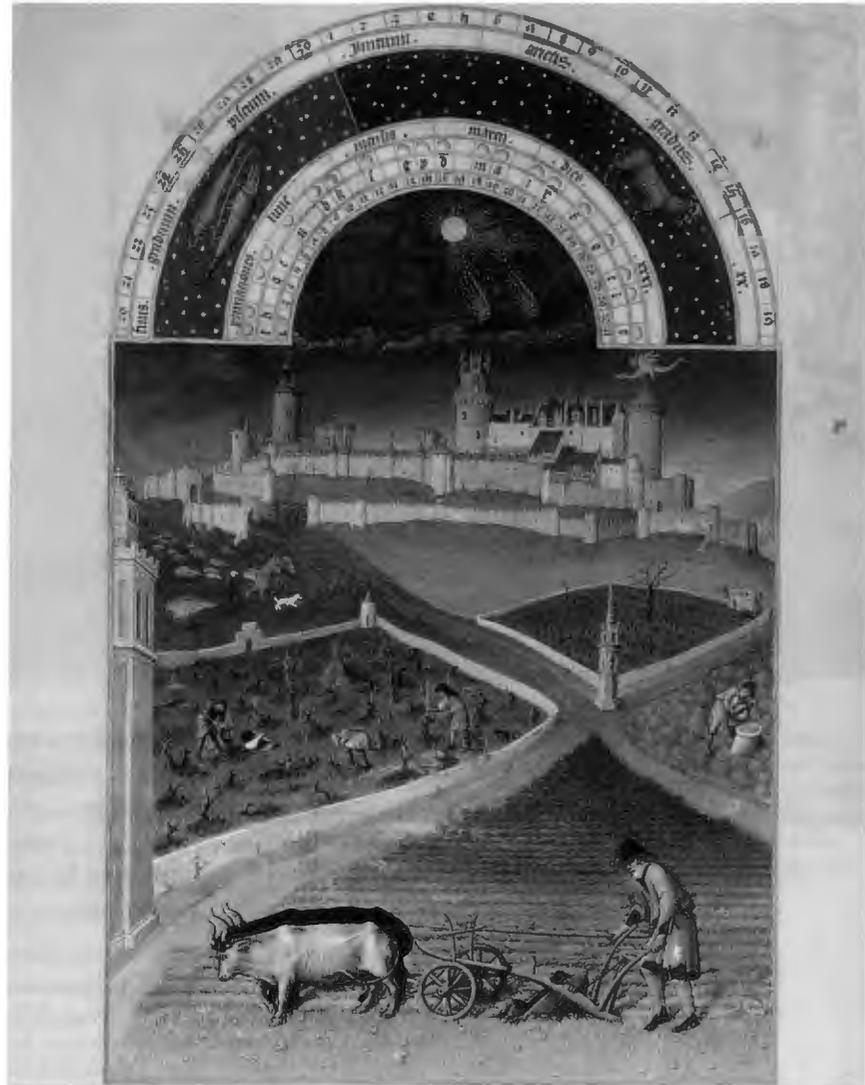
⁵⁸ Un ejemplo es el caso de la fundación de Cuauhtinchan. Después de haber intentado bajar a los nahuas del cerro, los franciscanos dejan el lugar y llegan los dominicos. Pero los indios no los aceptan y los franciscanos regresan bajo la condición de edificar Cuauhtinchan lejos de los cerros, del antiguo santuario y del mercado. Pablo Escalante, “El patrocinio del arte indocristiano en el siglo XVI. La iniciativa de las autoridades indígenas en Tlaxcala y Cuauhtinchan”, *Patrocinio, colección y circulación de las artes. XX Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, UNAM-IIE, 1996, pp. 215-235.

peregrinos tenían que pasar (cat. v). Una vez más, Jerusalén aparece como signifi-
cante, metáfora y figura hacia la cual tien-
de la búsqueda de una configuración ter-
ritorial.

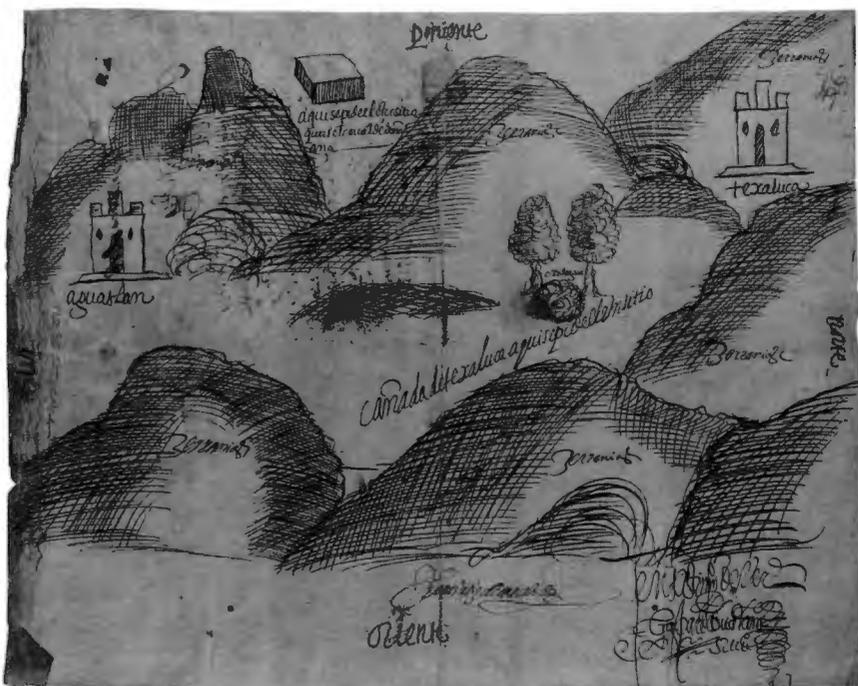
Pero, aparte de estos resultados más
inmediatos, hubo otros aspectos de la reor-
ganización territorial que tuvieron un fuer-
te impacto en la transformación de la per-
cepción espacial.⁵⁹ La introducción de
ganado y de bestias de carga, que dejaban
huellas desconocidas para los habitantes
de una América antes desprovista de caba-
llos, bovinos y ovinos, permitía un despla-
zamiento mucho más rápido y, como con-
secuencia, una aceleración considerable
de las actividades comerciales. La presen-
cia indiscreta de estos animales⁶⁰ (fig. 22),
que amenazaba a menudo las sementeras

⁵⁹ José Velasco Toro, "La dimensión histórica de la reorganización del espacio en el mundo indígena", *Neshayot*, 1 (1994), pp. 47-63. Para el tratamiento de la transformación espacial en el territorio contemporáneo, Emilia Velázquez, "La apropiación del espacio entre nahuas y popoluca de la Sierra de Santa Marta, Veracruz" en Odile Hoffman, Fernando Salmerón Castro (coords.), *Nueve estudios sobre el espacio. Representación y formas de apropiación*, México, CIESAS, 1994, pp. 113-131.

⁶⁰ Elinor Melville, "Conquest Landscape: Ecological Consequences of Pastoralism in the New World" en Serge Gruzinski, Nathan Wachtel (eds.), *Le Nouveau Monde. Mondes nouveaux. L'expérience américaine*, París, Éditions Recherches sur les Civilisations-Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1996, pp. 96-114; *A Plague of Sheep: Environmental Consequences of the Conquest of Mexico*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994. Para un tratamiento más amplio de la problemática ambientalista relacionada con la expansión, véase Alfred Crosby, *Ecological Imperialism. The Biological Ex-*



24. Hermanos Limbourg, mes de marzo, en el calendario *Les Très Riches Heures du Duc de Berry*, f. 3v. Chantilly, Musée Condé. © Photo RMN-R.G. Ojeda.



25. Mapa de Texaluca, 1616.
AGN, Mapoteca núm. 1582,
Foto: E.P. y G.V., Archivo
Fotográfico IIE-UNAM.

indígenas,⁶¹ pronto fue utilizada como metáfora de un territorio pisado y poseído por los españoles.⁶² En el Mapa de Cempoala (fig. 23), hacia 1589, la línea del “camino real que viene de Cempoala a las Minas de Pachuca” es delineada por los pasos de

⁶¹ AGN, Tierras, vol. 2681, exp. 6. La pintura y parte del texto son comentados en el catálogo, XIV.

⁶² Véanse los enormes bueyes del Mapa de la Relación Geográfica de Tecolulá y el Mapa de la Relación Geográfica de Tenanpulco y Matlactonaticó, ambos de 1581 en Barbara Mundy, *The Mapping...*, *op. cit.*, figs. 72 y 73 y, siempre de los mismos años, los animales diseminados en el Mapa de la Relación Geográfica de Yuririapúndaro y en la de Tiripetío, en Michoacán (reproducidos por René Acuña en la edición de las *Relaciones geográficas del siglo XVI: Michoacán*, México, UNAM, 1987).

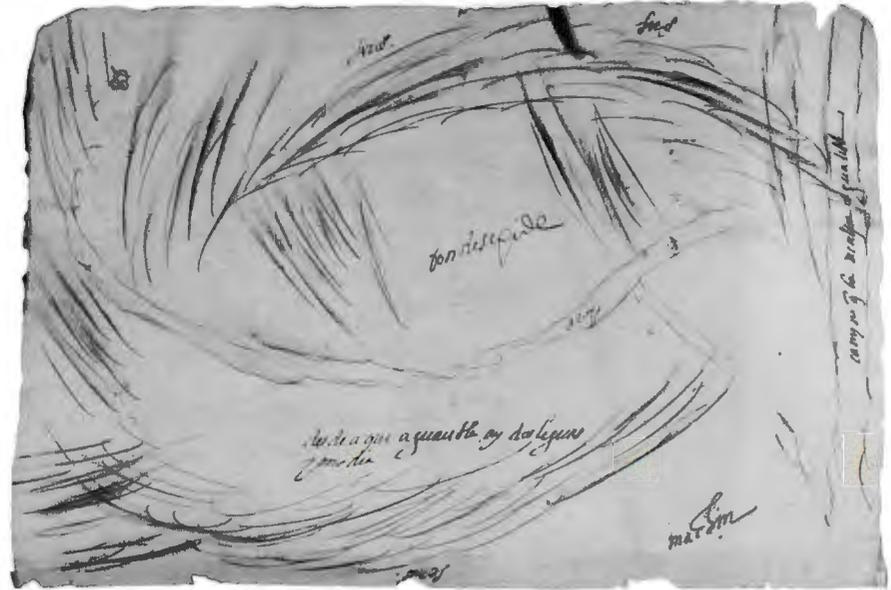
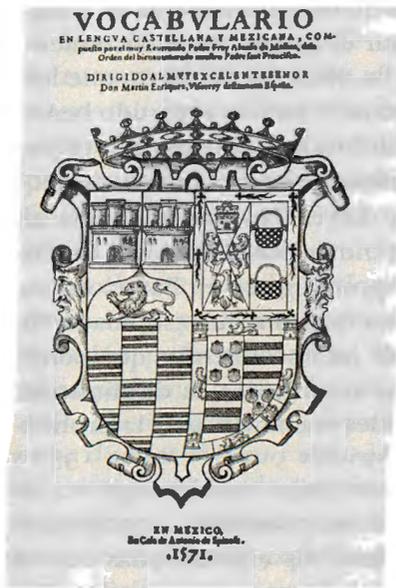
dos españoles, de dos bueyes y tres mulos. Más de un siglo y medio antes, los hermanos Limbourg habían dado a una imagen de *Les Très Riches Heures du Duc de Berry* (fig. 24)⁶³ un valor meramente político; en el Mes de Marzo del calendario francés volvemos no solamente a encontrar los mismos dos bueyes, sino la presencia de una arquitectura en el fondo —en Francia el castillo de Lusignan y en México la iglesia de Cempoala— así como la identificación de un territorio dividido por la mano (o el pie) del hombre.⁶⁴ La sensación inmediata que ofrecen ambas pinturas es la de proporcionar un espacio eficiente y tranquilo, protegido por la seguridad que sus dueños pueden brindarle, habitado por una naturaleza domesticada, de la cual se pueden advertir bien los confines, e iluminado por un astro cuyos sutiles rayos parecen asegurar en Lusignan una luz perenne, mientras que en Cempoala desaparecerán discretamente al poniente. La naturaleza se presenta como un medio para afirmar el poder de sus gobernantes, un espacio *poseído* donde se registran incuestionablemente derechos y funciones.

Con la transformación territorial del siglo XVI,⁶⁵ el territorio se pobló también

⁶³ *Les Très Riches Heures du Duc de Berry*, edición a cargo de R. Cazelles y M. Meiss, Londres, 1969.

⁶⁴ Martin Warnke, *Political Landscape. The Art History of Nature*, Harvard, Harvard University Press, 1997, p. 9.

⁶⁵ Otra consecuencia de la transformación territorial que trataremos en las fichas del catálogo (XXVI) es la destrucción progresiva del espacio salvaje, el *tepeyollotl*, literalmente el “corazón o espíritu



de nuevos elementos significativos que imponían una nueva orientación. La presencia constante, casi en todos los mapas, de la iglesia con su campanario alude a la importancia del elemento cristiano como punto de referencia espacial más que como símbolo religioso y espiritual. Es decir la iglesia puede llegar a ser en sí misma una unidad plástica métrica y política a la vez (cat. VII). En varios mapas dibujados por españoles (fig. 25) el signo de pueblo es a menudo representado por una silueta esbelta que alude más a un palacio gubernamental que a un edificio cristiano, un

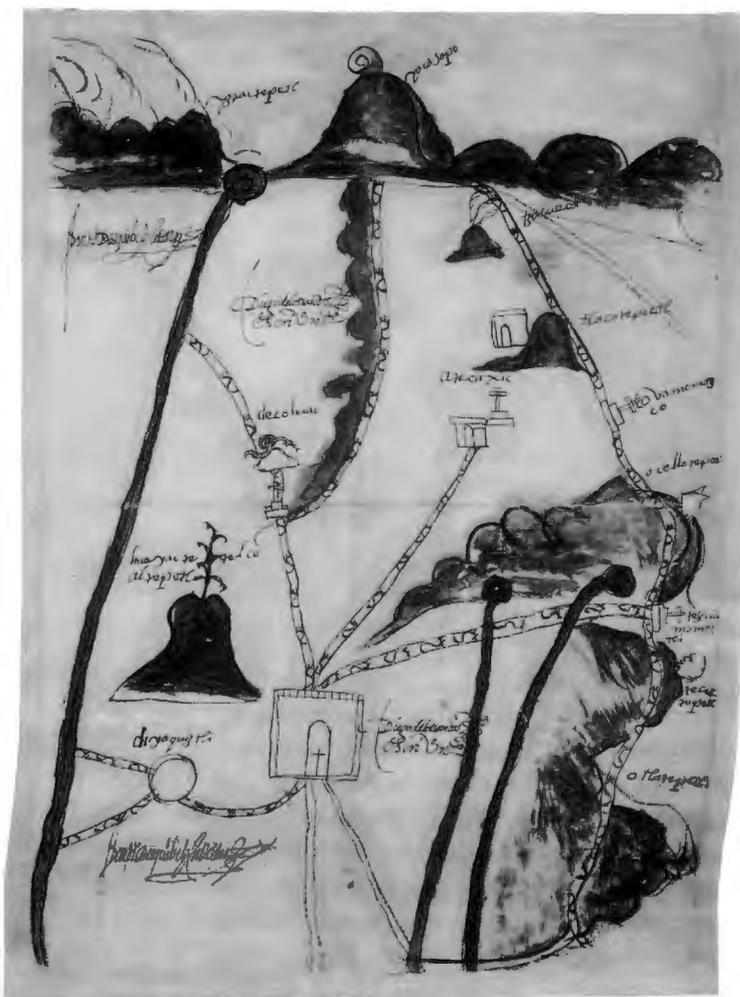
de la montaña” que engendró “una pérdida del sentido de relación armónica y sagrada con la naturaleza”. Véase María Elena Aramoni, *Talokan tata, talokan nana: nuestras raíces*, México, Conaculta, 1990, p. 83.

poco como en algunas convenciones heráldicas (fig. 26), y llega hasta a ausentarse de la representación (fig. 27). En cambio, para los dibujantes indios la presencia de cruces en el paisaje vino a ser una evidencia capital para situarse en el territorio (fig. 28). A diferencia de los antiguos signos toponímicos, cuya representación gráfica suponía un conocimiento pictográfico muy específico, la copia en cierto sentido realista de los *marcadores cristianos* como nuevos indicadores territoriales agilizaba la realización del mapa.⁶⁶

⁶⁶ El autor de la pintura (fig. 28) realiza dos mapas: éste y el núm. 1763, ambos fechados en 1614.

26. Escudo de armas en Molina, *Vocabulario de la lengua castellana...*, 1571. Foto: P.G.

27. Mapa de Calpa, 1594. AGN, Mapoteca núm. 1670, Foto: E.P. y G.V., Archivo Fotográfico CO IIE-UNAM.



28. Mapa de Guatusco, 1614.
AGN, Mapoteca núm. 2108.
Foto: E.P. y G.V., Archivo
Fotográfico IIE-UNAM.

**"TODO SE FUE SALPICANDO":
LA REPARACIÓN DEL TERRITORIO**

El nacimiento de una cartografía novohispana, de la cual hemos empezado a ver algunas imágenes, se dio a partir de una compleja reglamentación administrativa. Por medio de un conjunto de institucio-

nes ibéricas de origen medieval, se trataba de superar el sistema de la encomienda, es decir la dotación de tierras que los conquistadores se habían repartido beneficiándose del trabajo forzado de los indios, a cambio de una supuesta protección.⁶⁷ Las Leyes Nuevas, enviadas al Consejo de Indias por el cardenal García de Loaisa y promulgadas en Barcelona en 1542, habían formalmente estipulado "la supresión de las encomiendas que pertenecían a las autoridades, la disminución de las grandes encomiendas y la prohibición de distribuir otras".⁶⁸ Entre 1530 y 1570, el territorio novohispano se vio fraccionado en provincias, corregimientos, alcaldías y las encomiendas aún vi-

⁶⁷ En menos de cuatro años, entre 1521 y 1524, Cortés había sido capaz de distribuir casi toda la población indígena entre él y sus compañeros. Hubo varios cambios en los años siguientes, debido a nuevas alianzas y al poder de la Primera y Segunda Audiencia; Peter Gerhard, *GH, op. cit.*, pp. 8-17. Un libro clásico sobre la encomienda de la Nueva España sigue siendo Silvio Zavala, *La encomienda indiana*, México, Porrúa (1935), 1973. Véase también José Miranda, *El tributo indígena en la Nueva España durante el siglo XVI*, México, El Colegio de México, 1980; H. Harvey (ed.), *Land and Politics in the Valley of Mexico: a Two Thousand Year Perspective*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1991.

⁶⁸ Sin embargo, su aplicación encontró muchas resistencias. El virrey Mendoza se retardó en aplicarlas por miedo de una rebelión de los encomendados, como aquella encabezada por Gonzalo Pizarro en Perú. Después de la ejecución del rebelde, en 1548, Carlos V suprimió definitivamente la encomienda y el servicio personal de los indios; Carmen Bernand, Serge Gruzinski, *Historia del Nuevo Mundo, op. cit.*, p. 511.

gentes fueron definitivamente borradas.⁶⁹ A través del despliegue de una inmensa estructura de funcionarios, el virrey llegó a tener un control bastante estricto de la concesión de tierras a individuos y grupos. Aunque las Ordenanzas de Tierras fueron expedidas por el marqués de Falcés en 1567, cuatro años después, su sucesor, el virrey Martín Enríquez, tenía todavía muy poca confianza de que la situación pudiera cambiar: “al principio se empezó mal y así se ha ido continuando [...] la tierra está muy repartida porque no se dio por orden, y *todo se fue salpicando* y escogiendo cada uno lo mejor...”⁷⁰ Sin embargo, justo en esos años empezaron a multiplicarse expedientes y mapas para solicitar una merced de tierra o de estancia.⁷¹

Los procedimientos para cumplir con todos los requisitos burocráticos para soli-

ciar una merced —es decir una parte de terreno para cultivo o crianza— documentados en los expedientes son los siguientes: 1. Una carta del virrey indica quién le ha pedido una merced de tierra o de estancia; 2. el virrey pide a los encargados locales que vayan al lugar solicitado para proceder a una encuesta entre los habitantes del pueblo más cercano, citando a testigos españoles e indios, para que se pronuncien sobre si la concesión de la merced aporta algún daño a las demás estancias y sementeras; 3. pide también una *pintura*, el mapa, que al parecer tiene que ser de mano ajena a la del corregidor o alcalde;⁷² 4. el virrey invita a proceder a la visita del sitio (la “vista de ojo”), con la pintura en la mano, donde se indiquen las medidas de la merced requerida,⁷³ se glose y se firme el mapa; 5. el funcionario virreinal enviará todos los documentos dando su opinión bajo juramento.

Este guión, recitado fielmente en todos los expedientes que acompañan las pinturas de los territorios es, a primera vista, una prueba de una clara reorganiza-

⁶⁹ Un caso aparte lo constituyen las tierras del Marquesado del Valle; Bernardo García Martínez, *El marquesado del Valle. Tres siglos de régimen señorial en México*, México, El Colegio de México, 1969.

⁷⁰ Carta al rey conservada en el Archivo General de Indias (México, 69) citada por Margarita Menegus Bornemann, *Del señorío indígena a la república de indios. El caso de Toluca, 1500-1600*, México, Conaculta, 1991, p. 219.

⁷¹ La crisis demográfica causada por la peste de 1576-1577 amplificó en los años ochenta el repartimiento de terrenos baldíos y las primeras congregaciones masivas. Menegus Bornemann, *Del señorío...*, *op. cit.*, p. 227. Véase también Francisco de Solano, *Cedulario de tierras, compilación de legislación agraria colonial (1497-1820)*, México, UNAM, 1984. Un caso distinto lo constituyen las tierras del Marquesado del Valle; Bernardo García Martínez, *El marquesado del Valle...*, *op. cit.*

⁷² “Y haréis *pintar el sitio del pueblo...*” es la fórmula común a todos los mandamientos. Sobre la importancia de este enunciado, nos concentraremos más adelante.

⁷³ Las medidas concedidas eran 43 hectáreas para las caballerías de tierra, 780 para los sitios de estancia para ganado menor y 1750 para los sitios de estancia para ganado mayor. La distancia mínima que tenía que separar el pueblo indígena del sitio pedido era de 838 metros para la merced de estancia y 416 para la de tierras. F. Chevalier, *La formación de los latifundios en México. Tierra y sociedad en los siglos XVI y XVII* (1956), México, FCE, 1976, pp. 136-137.

ción territorial vigente desde la segunda mitad del siglo XVI. Sin embargo, como lo ha demostrado Duccio Sacchi, la encuesta ordenada por el virrey puso en marcha un sistema de alianzas que evidenció la complejidad de reunir en un solo espacio administrativo las discontinuidades culturales, lingüísticas y económicas. Si en la mayoría de los casos hay un acuerdo favorable entre todos los testigos llamados a pronunciarse acerca de la pertenencia de la merced (lo que hace vislumbrar los compromisos que el solicitante tuvo que asegurar para tenerlos de su parte), encontramos en muchos documentos la prueba de una fuerte resistencia por parte del grupo indio que habita en el territorio o de algunos españoles que tienen estancias cercanas al sitio pedido. Durante las riñas que acompañaron algunos mandamientos, los documentos se ocultaban, y los mapas presentados para oponerse a la concesión de la merced desaparecían de improviso.⁷⁴

"EL AGUJERO": VER, DECIR, ESCRIBIR Y PINTAR

El requerimiento de la pintura se presenta como la etapa fundamental para llevar a cabo los procedimientos administrativos de la solicitud. La utilización de imágenes en contexto jurídico era, en la Nueva España, una constante aceptada por la Co-

rona. Como en el caso de los frailes que impulsaron incluso confesiones hechas por medio de pictografías y que enseñaban la doctrina cristiana a través de catecismos figurativos, también los funcionarios de la Audiencia se enfrentaron más de una vez a quejas dibujadas sin una sola glosa que las explicara.⁷⁵

⁷⁵ La bibliografía sobre el tema es muy extensa. Recordemos algunos títulos. Para las pictografías coloniales de argumento religioso, Luis Resines, *Catecismos americanos del siglo XVI*, Salamanca, Junta de Castilla y León-Consejería de Cultura y Turismo, 1992; Joaquín Galarza, A. Monod Becquelin, *Códices testerianos. Catecismos indígenas* (París, 1980), México, Tava, 1992; para aquellas de contenido jurídico, véase Ethelia Ruiz Medrano y Perla Valle, "Los colores de la justicia. Códices jurídicos del siglo XVI en la Biblioteca Nacional de Francia", *Journal de la Société des Américanistes de Paris*, vol. 84-2 (1998). Serge Gruzinski contextualiza la pictografía colonial en *La colonización del imaginario, op. cit.*, cap. I, y estudia un conjunto amplio de códices indígenas en *L'Amérique de la Conquête peinte par les Indiens du Mexique*, París, Flammarion/Unesco, 1992. Un esfuerzo pionero de sistematización histórico-artística de los códices coloniales fue el de Robertson, *Mexican Manuscripts...*, *op. cit.* Las investigaciones de Joaquín Galarza pretenden entender la pictografía prehispánica como escritura, *Amatl amoxtli: el papel, el libro. Los códices mesoamericanos: guía para la introducción al estudio del material pictórico indígena*, México, Tava, 1990; Elizabeth Hill Boone estudia la pictografía más en términos de estilo pictórico en "Toward a More Precise Definition of the Aztec Painting Style", *Pre-Columbian Art History: Selected Readings*, A. Cordy Collins (ed.), Palo Alto, Peek Publications, 1982, pp. 153-168; "Introduction: Writing and Recording Knowledge", *Writing without Words: Alternative Literacies in Mesoamerica and the Andes*, Durham, Duke University Press, 1994, pp. 3-26; *Stories in Red and Black*, Austin, Texas University Press, 2000. Un original acercamiento literario a los códices es el de Gordon Brotherston,

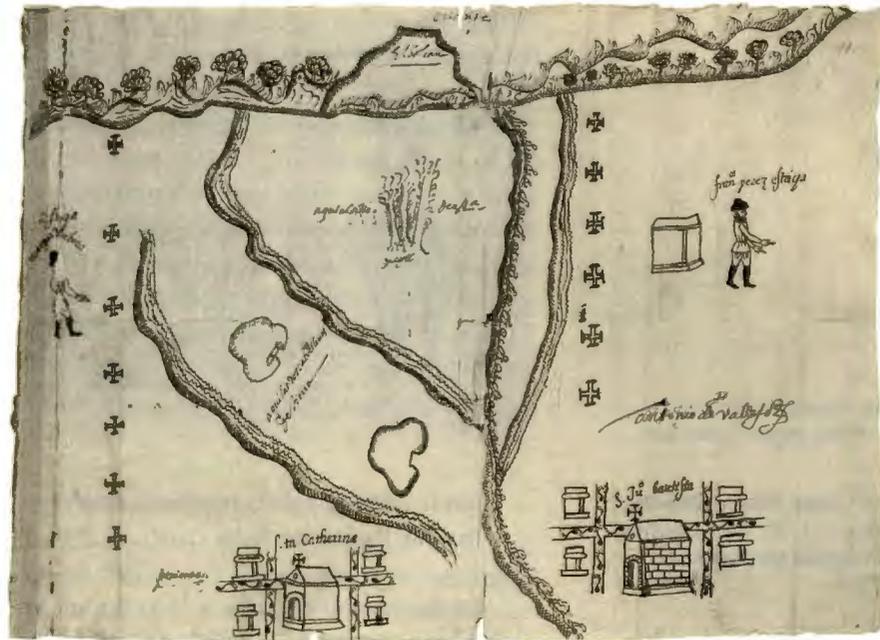
⁷⁴ Duccio Sacchi, *Mappe...*, *op. cit.*, pp. 266-268.

La variedad de los registros pictóricos que manejan los autores de las pinturas en estos múltiples contextos sociales se opone a la extrema repetitividad sintáctica de los documentos burocráticos en español que las acompañan, repetitividad que hipnotiza hasta al lector contemporáneo. En el caso de los mapas de mercedes, el lenguaje administrativo opera como una normalización burocrática de las voces,⁷⁶ de los testigos y de las descripciones de los sitios, utilizando una estrategia retórica precisa, que podría llamarse *hipertrofia del dicho*. Veamos un ejemplo: después de haber citado a los indios para proceder a la visita del sitio de estancia para ganado menor y de las dos caballerías de tierra solicitados en 1594 por el español Diego de Zalbán, el corregidor de Amecameca, ya con el mapa en la mano (fig. 29), pone sobre papel lo que vio durante el recorrido:

el sitio es arriba de una visita del dicho pueblo de Amecameca que se llama San

Painted Books from Mexico, Londres, British Museum, 1995; especialmente el cap. 8. Sobre la cuestión de la pictografía como escritura figurada y las observaciones de uno de sus primeros partidarios —Diego Valadés— ha escrito Carlo Severi, "Scrittura figurata e arti della memoria nel nuovo mondo: Valadés, Schoolcraft, Löwy" en Lina Bolzoni, Vittorio Erlindo, Marcello Morelli (eds.), *Memoria e memorie*, Firenze, Olschki, 1998, pp. 29-65.

⁷⁶ Lord Smail, *Imaginary Cartographies...*, *op. cit.*, pp. 30-37, "The Bureaucratic Science of Classification"; véase también Giovanni Busino, *Les Théories de la bureaucratie*, París, Presses Universitaires de France, 1993.



Juan, de espaldas al poniente y cara al oriente y hacia el volcán, que las faldas del dicho volcán, barrancas que avanzan de él donde están unas palmas y iendo hacia ellas a la mano izquierda las dos caballerías de tierra que corren desde un cerrillo redondo, mirando desde el dicho cerrillo hacia el poniente entre dos barrancas y una loma que llaman *agoacapataxtli* y el dicho pedazo de tierra linda, puesta la cara al poniente con estas tierras de Marcos de Ribera y por la mano derecha con estancia y tierras de Francisco Pérez y las dichas tierras puesta la cara hacia el poniente como ellas corren desde el dicho cerro por la mano, y por otra con las dichas barrancas y pasada la barranca que cae a la mano izquierda está la dicha visita del pueblo y

29. Mapa de las visitas de Amecameca, 1594. AGN, Mapoteca núm. 1558. Foto: E.P. y G.V., Archivo Fotográfico IIE-UNAM.



30. *Manuscrito del aperramiento*, detalle. Foto: BnF.

31. Cruces, *Códice Florentino*, libro X, f. 70. Foto: Florencia, Biblioteca Medicea Laurenziana.

por la *dicha*, pasada la barranca, unas casillas que llaman de Santa Catalina...⁷⁷

La narración recurre a la reiteración del verbo adjetivado “decir”, no solamente para hacer referencia a un detalle geográfico que se acaba de nombrar (“hacia el volcán, que las faldas del *dicho* volcán”) sino como marcador de un elemento territorial *presente en el mapa*. Si los litigios territoriales podían llevarse al cabo en la Marsella medieval sin una sola pintura,⁷⁸ en la Nueva España la imagen es un soporte fundamental para la visualización de los linderos, y el funcionario virreinal parece no poder evitar hacer continua referencia a ella. Sin embargo, ¿estamos seguros que mapa y texto se correspondían? ¿La descripción del sitio tiene una trans-

⁷⁷ AGN, Tierras, vol. 2676, exp. 2, f. 5r.

⁷⁸ Lord Smail, *Imaginary Cartographies...*, *op. cit.*, *passim*.



cripción figurativa o viceversa? ¿Se trata, tal vez, de dos registros autónomos?⁷⁹

En la árida descripción territorial del paisaje, las palabras del corregidor parten desde el sitio de estancia pedido (elemento *ausente* en la representación, que él agregará por medio de una glosa) y se dirigen hacia las dos caballerías de tierra, cercanas al cerrillo redondo marcado en la representación. En el texto se mencionan, de paso, las barrancas, indicadas plásticamente por una combinación de líneas que recuerdan la técnica del grabado, y las estancias de los otros españoles, delineados en acto de caminar o —por lo menos así parece— de dar órdenes (como Andrés de Tapia en el *Manuscrito del aperramiento* (fig. 30)).⁸⁰ Pero las fronteras

⁷⁹ Como lo apunta Duccio Sacchi en *Mappe dal Nuovo Mondo...*, *op. cit.*, p. 273.

⁸⁰ El *Manuscrito del aperramiento* fue presentado por los caciques de Cholula para quejarse de los abusos del terrible conquistador, entre los cuales el suplicio ordenado contra un principal (el documen-

recitadas en el texto como banales linderos tienen en la pintura una marca definitivamente excéntrica: las cruces no tienen aquí la función realista de orientación espacial, sino que simbolizan más bien la separación de las dos visitas de Amecameca y representan, implícitamente también, los linderos del monasterio dominico⁸¹ con los territorios donde se perpetúa una actividad económica y no espiritual. Al igual que en otros documentos de los mismos años (fig. 31) las cruces, como si fueran árboles sembrados a la misma distancia, juegan el papel de frontera imaginaria entre dos registros. Otra ausencia en la descripción del sitio hecha por el corregidor son los detalles pictóricos de una vegetación exuberante sobre la línea del volcán, que me gusta pensar como una alusión a la cercanía de las tierras pedidas al Popocatepetl con su constante posibilidad de hacer erupción.

El mapa señala por medio de precisos elementos plásticos un espacio dinámico donde todo se mueve: los cerros, el suelo, las barrancas que parecen electrizadas

por trazos xilográficos, y las huellas humanas que con sus pasos dividen entre sí los barrios de los dos pueblitos. Lo único que parece quedar inmóvil en el registro cartográfico son justo aquellas cruces que, al simbolizar una distancia y una posesión al mismo tiempo, aseguraban al pintor el único punto fijo de un territorio amenazante y amenazado por las transformaciones territoriales, al igual que por la misma naturaleza. Esto, en el texto estático del corregidor, no se puede percibir.

LA DISPUTA SOBRE LA VISIÓN

“Va cierta y verdadera esta pintura según
que la *vi por vista de ojos*”

AGN, Tierras, vol. 2721, exp. 8, f. 119

“El hecho mismo, que aparece con más claridad que en un espejo,
se entiende no sólo con los ojos
del corazón,
sino también con la visión sensible del
cuerpo”

Pierre D’Ailly, *Imago mundi*

to es conservado en la Biblioteca Nacional de París, Manuscrits orientaux, Fonds mexicains, núm. 374). Propuse una interpretación iconográfica de esta pintura en *Les formes de l’art indigène...*, *op. cit.*, pp. 49-53.

⁸¹ La situación territorial de Amecameca aparece en la relación de su congregación, de cuatro años después del expediente, y de la pintura que estamos comentando; Ernesto Villicaña Lemoine, “Visita, congregación y mapa de Amecameca de 1599”, *Boletín del Archivo General de la Nación*, II (1961), pp. 5-46.

El mapa y el texto no se cruzan entonces sino en un único punto: cuando se hace la visita del sitio, momento concreto en el que la visión del artista se encontrará puesta enfrente de quien la “verifique” con ojos ajenos. Hemos ya mencionado la escasez de cartografías regionales en el Viejo Mundo y la presencia de una compleja gramática cartográfica medieval para describir los territorios. Hemos presen-

tado una comparación entre pintura y escritura en el Mapa de las visitas de Amecameca (fig. 29), donde finalmente la información que el mapa puede ofrecer a un lector atento no concierne solamente al territorio geográfico propiamente dicho. Aquella línea de cruces para delimitar un espacio espiritual, aquellos trazos eléctricos para dar carácter al suelo hubieran podido fácilmente no figurar en la representación, según una cartografía meramente funcional. La búsqueda de estas aportaciones de la imagen respecto a su fin burocrático será el camino de la tercera parte del libro, el catálogo. Sin embargo, es tal vez el momento oportuno para empezar a preguntarse por qué el virrey quiso servirse de dibujantes indígenas para representar los territorios, si tenía alcaldes y jefes de jurisdicciones capaces de narrárselos. Tenemos una única respuesta posible: porque estas pinturas estaban jugando otro papel.

Demos un paso atrás. A mediados del siglo XVI, Bernal Díaz reescribía desde Guatemala la aventura de la conquista de México recordando la impresión que él y los demás soldados habían tenido al llegar a Tenochtitlan, en noviembre de 1519:

Y decíamos que parecía a las cosas de encantamiento que encuentran en el libro de Amadís por las grandes torres y cúes y edificios que tenían dentro en el agua, y todos de calicanto, y aun algunos de nuestros soldados decían que si aquello que veían si era entre sueños y no es de mirar-

villar que yo lo escriba aquí de esta manera, porque hay muchos que ponderan en ello que no sé como lo cuente: *ver cosas nunca oídas ni vistas, ni aun soñadas como veíamos.*⁸²

Uno de los primeros contactos con el territorio es narrado con un tono caballeresco, recurriendo al paradigma de lo maravilloso según la tradición literaria caballeresca.⁸³ Sin embargo, estas impresiones atestiguan también el estupor de los recién llegados al encontrarse con un paisaje decisivamente superlativo en comparación con las latitudes occidentales⁸⁴ y a un ingenio arquitectónico extraordinario. La naturaleza y la cultura los sobrepasan de la misma manera.

La fuerza del territorio se expresa, en las palabras de Díaz del Castillo, con fórmulas similares a las que Cristóbal Colón había utilizado para interpretar una naturaleza inesperada, en perpetuo des-

⁸² Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, op. cit. Este pasaje es tal vez uno de los más famosos de las crónicas de la conquista. Léanse las consideraciones que hacen Carmen Bernand y Serge Gruzinski en *Historia del Nuevo Mundo...*, op. cit., pp. 277-280.

⁸³ Ida Rodríguez Prampolini, *Amadis de América. La hazaña de Indias como empresa caballeresca*, México, 1948. Luis Weckmann, *La herencia medieval en México*, México, El Colegio de México/FCE, 1984, cap. X, "El último florecer de la caballería", pp. 142-159.

⁸⁴ Carmen Bernand, Serge Gruzinski, *Historia...*, op. cit., p. 231. Véase también Carl Ortwin Sauer, *Descubrimiento y dominación española en el Caribe* (1966), México, FCE, 1984.

balance entre lo paradisiaco y lo infernal: árboles que no cesan de verdecer hasta ennegrecerse de tanta clorofila, un clima cálido y soleado que puede transformar el recorrido en un viaje infernal, habitantes cuya piel dorada se revela de repente de un negro extremo. El hecho de no conocer la flora seduce y desespera a Colón, así como las combinaciones de colores y sonidos que surgen en este ambiente fascinan y a la vez aterran a los recién llegados; una multitud de pájaros multicolores cantan sin tregua y vuelan en tal cantidad que logran oscurecer la luz del sol.⁸⁵ En el caso del relato de Bernal, la imagen de una ciudad construida sobre el agua, con el verde de los campos a su alrededor y las construcciones de una blancura cegadora seguida de la maravilla de plumajes, conchas, tejidos y piedras preciosas con que llegó vestido Moctezuma al primer encuentro con Cortés tuvieron un impacto visual tan fuerte que se duplicaría por el juego de espejos que reflejaban las aguas de los lagos.

La recopilación de algunas de estas primeras señales del territorio americano y el estudio de la dificultad que los españoles encontraron para interpretarlas se ha logrado ya en parte.⁸⁶ Pero no se han

⁸⁵ Cristóbal Colón, *Textos y documentos completos*, Madrid, Alianza, 1984.

⁸⁶ Pensemos en el clásico *La conquista de América. El descubrimiento que el yo hace de lo otro* de Tzvetan Todorov (1982), México, Siglo XXI, 1987; M. Pregliasco, *Antilia, Il viaggio e il Mondo Nuovo*, Turín, Einaudi, 1992. Véase para un tratamiento específico de las famosas figuras monstruosas que seguirán po-

relacionado las experiencias hermenéuticas de los años de la conquista con el tratamiento territorial que se dio a este Nuevo Mundo en las décadas siguientes al *descubrimiento*. Regresemos entonces a los mapas deteniéndonos antes en algunas imágenes a ellos contemporáneas.

En el libro X del *Códice Florentino* hay una pintura que representa el trabajo de la cantera (fig. 32). Siete trabajadores están realizando la excavación de un cerro y labran la piedra para proceder a la talla de algunos objetos. Se trata de una representación en la que las posiciones de los trabajadores indios se inspiran en algunos modelos occidentales muy precisos y donde, a la vez, el dibujo del cerro-cantera sigue teniendo la típica entrada a la cueva según la tradición pictográfica prehispánica.⁸⁷ Sin embargo, hay otro elemento muy relevante en la forma misma del cerro que remite a la discusión acerca de la transformación del territorio americano que siguió el encantamiento de los primeros viajeros. En realidad lo que los canteros están trabajando es la montaña mis-

blando los mapas aún un siglo después de la conquista, sobre todo por lo que concierne al hemisferio austral, Cathérine Alés, Michel Pouyllau, "La Conquête de l'inutile. Les géographies de l'El dorado", *L'Homme*, 122-124 (1992), pp. 270-298.

⁸⁷ Cuya relación con los grabados de la obra *De Re Metallica* de Georgius Agricola, publicada en latín en 1556, ha demostrado Mónica Eliana Bolton Graff, "El trabajo de la cantera: la pintura indígena del *Códice Florentino* y el mestizaje en la apreciación y representación de la naturaleza", *Arte y Ciencia, XXIV Coloquio Internacional del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM-IEE, 2002, pp. 403-507.



32. El trabajo de la cantera, *Códice Florentino*, libro X, f. 17v. Foto: Florencia, Biblioteca Medicea Laurenziana.

33. San Francisco en Molina, *Vocabulario en lengua castellana y mexicana...*, 1571. Foto: P.G.

ma, cuyo perfil parece ya tener la forma de un convento forjado en la roca.

El grabado (fig. 33) que en 1571 el franciscano Alonso de Molina había puesto en su *Vocabulario en lengua castellana y mexicana y mexicana y castellana* (nótese, al principio de la parte náhuatl-español, no de la español-náhuatl) parece confirmar el propósito de traducir el paisaje americano a un lenguaje arquitectónico español. San Francisco, de pie, avanza hacia el borde del marco pictórico, mirando hacia un crucifijo que queda de espaldas al lector. Mientras que el espacio izquierdo de la imagen (correspondiente a su mano derecha) está caracterizado por una naturaleza árida, por un cuerpo herido y por un espíritu diabólico multiforme que pa-



rece desvanecerse, la parte derecha está habitada por una vegetación más próspera, por una iglesia y protegida por aquel Cristo de espaldas cuyo cuerpo se ve detrás de las maderas clavadas. El marco de escritura que rodea a la imagen reitera la disposición de un espacio donde conviven lo divino y lo terrenal en su doble aspecto de paganismo y redención. La iglesia parece no estar separada del suelo natural⁸⁸ y se vuelve un poco el signo de aquella traducción posible. Es asombroso

⁸⁸ "El monasterio surgía casi siempre en el campo, constituía un complemento de él, por así decir un producto espontáneo profundamente arraigado en él", Vito Fumagalli, *La pietra viva. Città e natura nel Medioevo*, Bologna, Il Mulino, 1988, p. 11.

encontrar que justo la imagen (fig. 34) que figura en el *Código Florentino* en la página anterior a la del trabajo de la cantera representa la edificación de un convento que confirma, en su forma, la hipótesis de la transformación arquitectónica que el trabajo de la montaña-cantera (fig. 32) pudo haber metaforizado.

Esta operación de enderezar el monte en dirección de la iglesia, de reconstruir el territorio según las nuevas directivas⁸⁹ y, en cierta medida, de corregir un paisaje demasiado excéntrico —del cual daban fe los primeros relatos de viaje— se vuelve a encontrar en los documentos y en las pinturas que acompañan los mapas de las *mercedes*. Retomemos el filo del discurso. En la carta que abre todos los expedientes, el virrey ordena citar, un domingo después de la misa, a los naturales del pueblo para preguntarles si la merced que se pide les aporta algún daño. Justo después de este requerimiento, encontramos habitualmente la fórmula:

⁸⁹ Proceso visto por algunos cronistas como una compleja y siniestra catarsis que los indios sufrieron. Es ejemplar el discurso que despliega Motolinía en cuanto a la construcción de la ciudad de México: “La séptima plaga fue la edificación de la ciudad de México, en la cual en los primeros años andaba más gente que en la edificación del templo de Jerusalén, porque era tanta la gente que andaba en las obras que apenas podía hombre romper por algunas calles y calzadas [...] y en las obras a unos tomaban las vigas, otros caían de alto, a otros tomaban debajo los edificios que deshacían en una parte para hacer en otra, en especial cuando deshicieron los templos principales del demonio. Allí murieron muchos indios...”, fray Toribio de Benavente, Motolinía, *Historia de los indios de la Nueva España*, op. cit., p. 16.



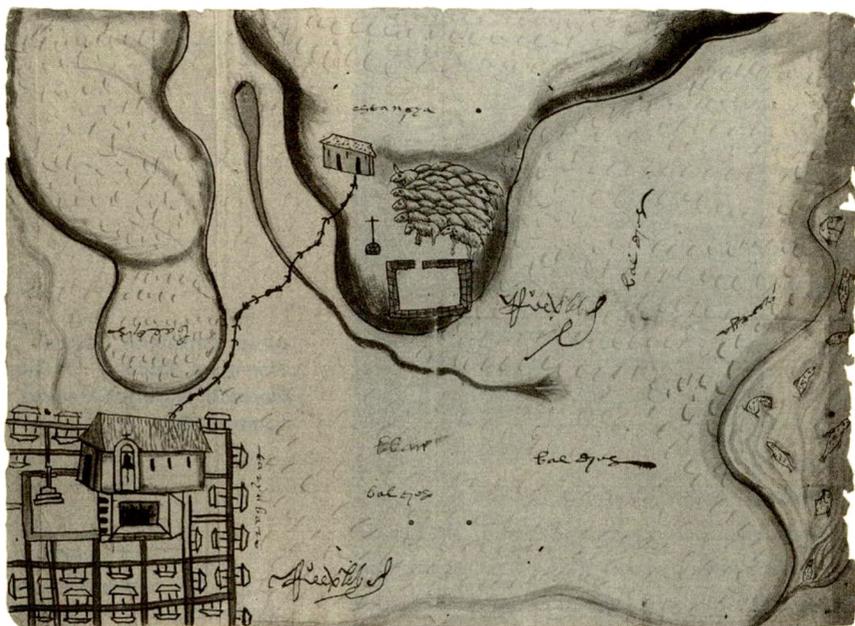
34. Los carpinteros, *Código Florentino*, libro X, f. 17. Foto: Florencia, Biblioteca Medicea Laurenziana.

y *haréis pintar* el asiento del pueblo en cuyos términos cayere y las sementeras de los naturales y las demás estancias y tierras que en el dicho término están proveídas [...] con declaración de la distancia que hay de ello a lo que ahora se pide y los baldíos que quedan y firmada la dicha pintura de vuestro nombre juntamente con las diligencias hizieredes y vuestro parecer jurado, lo inviaréis ante mí para que, visto, provea lo que convenga...⁹⁰

Que el mapa esté hecho por otra persona y no por quien lo firmará parece haber sido fundamental, y por eso la fórmula empieza tan claramente con un “*haréis pintar*”.⁹¹ La pintura será un testimonio

⁹⁰ AGN, Tierras, vol. 1719, exp. 2, f. 88.

⁹¹ A diferencia del texto de la “Instrucción y memoria de las relaciones que se han de hacer para la descripción de las Indias” que se envió en 1577 desde España para recopilar las *Relaciones geográficas* donde se pide genéricamente la “traza y diseño, en pintura, de las calles y las plazas y otros lugares seña-



35. Mapa de Tarímbaro "A", 1587. AGN, Mapoteca núm. 1853. Foto: E.P. y G.V., Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

más, al igual que las palabras de los indios reunidos el domingo, o de los diez testigos llamados a declarar bajo juramento. Las afirmaciones orales pasarán por el intérprete y por la pluma del escribano, mientras que la imagen quedará como única manifestación directa.

En el documento más antiguo que revisé, fechado en 1539, el primer virrey de la Nueva España escribe a Antonio de Lucena para que vaya a verificar el sitio que los indios de San Mateo Atlatlahcan le han pedido:

lados de monasterios, *como quiera que se pueda rasguñar fácilmente en un papel*". Véase la transcripción de la "Instrucción...", René Acuña, *Relaciones geográficas...*, *op. cit.*, cualquiera de los volúmenes.

Y por mí visto vos mando que luego que este mi mandamiento vos fuere mostrado y vos sea pedido su cumplimiento, vais de persona[...] a la parte y lugar suso contenido y por vista de ojos veais las tierras y linderos que los dichos indios de Atlatlahcan dicen tener por propios de su comunidad.

La misma preocupación, el mismo planteamiento de la problemática se repite continuamente. En los documentos de una merced de Tarímbaro, el signatario de la solicitud afirma al final: "Y miré y hice pintar el asiento de ellas. Y vi por vista de ojos lo que los dichos naturales declararon."⁹² Es un expediente donde el mapa del lugar se vuelve a hacer tres veces; una, por el pintor indio (fig. 35); otra, por el corregidor; y otra más por el juez comisario (fig. 36). En la misma Tarímbaro, algunos meses antes, en ocasión de otra merced, se había procedido también a rehacer varias veces el mapa. Al parecer, los funcionarios no quedaban conformes con aquellas pinturas hechas por los indios que, según ellos, "no saben la traza ni pintarla".⁹³ Pero detrás de esta declaración, que aparentemente indica un problema meramente técnico, se esconde una compleja *disputa sobre la visión*. Si por un lado

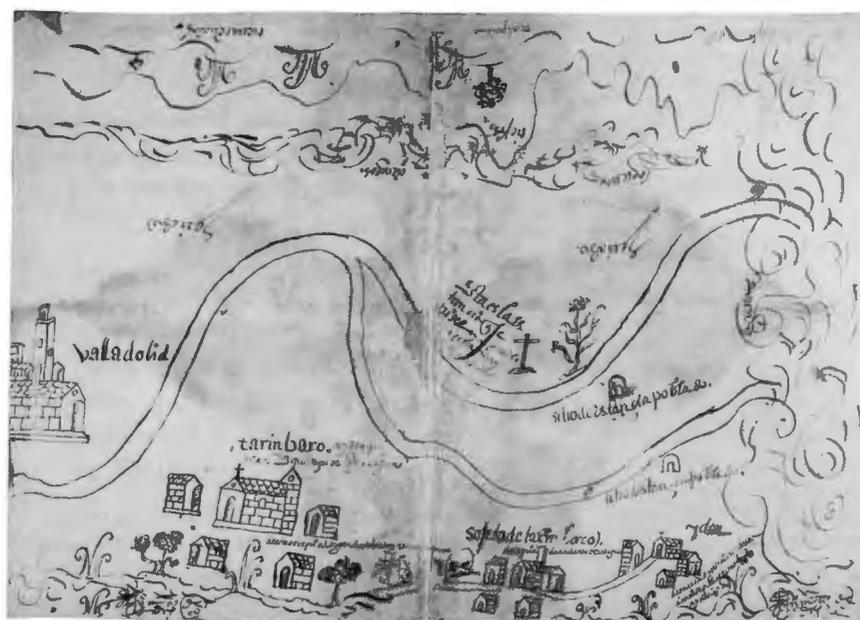
⁹² AGN, Tierras, vol. 2721, exp. 37, f. 437.

⁹³ AGN, Tierras, vol. 2721, exp. 36, f. 364. Al principio del expediente se lee: "porque una estancia que los indios del pueblo dicen tener en la misma parte que pide Alonso de Orta consta claramente que no es allí" (f. 29).

se atestigua la necesidad de tener un mapa hecho por los indios, por el otro el juicio escrito en relación al documento figurativo proporcionado y la sobreposición de mapas españoles vienen demostrando que la imagen hecha por los cartógrafos locales hubiera podido, desde el punto de vista administrativo, omitirse. No respondía a la eficiencia requerida y los funcionarios virreinales decían saber dibujar el territorio mejor que ellos. Pero ¿por qué entonces siguen pidiéndoles imágenes cartográficas? Hay otros ejemplos que nos ayudan a encontrar una respuesta posible.

En una de las escasas huellas nominales de los artistas que hicieron los mapas, encontré la fórmula según la cual Hernando Hernández, “indio mexicano pintor”, se encargaba de realizar el mapa, afirmando de *no añadir ni quitar nada* de la realidad (cat. XVIII): Hernando se apoyó, para poder componer su obra, únicamente en su *visión* y precedió a las descripciones del sitio que el funcionario español iba a poner por escrito. El alcalde le había ordenado “que vaya al dicho sitio de *calera y lo pinte*”.⁹⁴ *La mirada directa del pintor hacia el territorio, la relación espacial que se instaurará entre autor-lugar y representación es un requisito y una garantía de la veracidad del mapa. Averiguar lo que ha visto y pintado Hernando Hernández era la etapa sucesiva.*

Los mapas asumen así en el proyecto virreinal un valor más profundo: la verifi-



cación de *cómo* veían el mundo los naturales, según sus declaraciones orales y gráficas. La cartografía viene siendo en este sentido parte de un entendimiento territorial que va más allá de la contingencia burocrática en la que se producen. En varios expedientes se encuentra la fórmula según la cual el juez comisario demarca el pueblo visitado “con la pintura en la mano para corregirla”.⁹⁵ La recitación oral de los territorios durante las encuestas y la expresión figurativa de la pintura tienen que medirse a fuerza con la visión

36. Mapa de Tarimbaro “B”, 1587. AGN, Mapoteca núm. 1852. Foto: M.G.C. y C.S., Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

94 AGN, Tierras, vol. 2697, exp. 11, f. 6v.

95 “El juez comisario para la congregación de la provincia de Guazacalco demarcó este dicho pueblo con la pintura en la mano para corregirla.” AGN, Tierras, vol. 2, exp. 11, ff. 20 v. y 22.

directa del funcionario español, que no solamente las cotejará sino, más precisamente, las rectificará.

¿Y esta *disputa sobre la visión* no habrá sido proporcional a la decisión del régimen de Castilla de entender y a la vez

transformar el territorio prehispánico y su percepción? ¿De qué maneras los pintores cartógrafos indígenas convirtieron esta provocación en un campo de posibilidades para inventar un horizonte estético totalmente inédito?

LA GUERRA DE LOS ESPACIOS

En las últimas páginas de “Tierras”, una serie de imágenes había hecho sospechar que detrás de la inmensa producción de mapas elaborados por artistas indios se metaforizaba tal vez el proyecto de los funcionarios virreinales, no solamente de conocer el territorio y de entender la representación prehispánica de la territorialidad, sino más bien de transformar su percepción. ¿Cómo respondieron los pintores a este desafío? ¿Con cuáles herramientas lo enfrentaron? Antes de poder proceder a un examen plástico de las obras presentadas en el catálogo, es fundamental entender cómo las consecuencias simbólicas de la introducción de modalidades pictóricas occidentales, como la perspectiva o el paisaje, no pueden separarse del enfrentamiento entre diferentes maneras de contemplar, vivir y actuar en el entorno natural, urbano, político y religioso.¹ Pensemos

¹ “La irrupción de la imagen de los invasores [...] al alterar el espacio-tiempo tradicional se adelantaba a otras irrupciones que cada vez alterarían los hábitos visuales de las poblaciones”, Serge Gruzinski,

por ejemplo en la revolución —también espacial— que constituyó el pasaje del códice al formato de libro;² o en la introduc-

La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a Blade Runner. 1492-2019, México, FCE, 1994, p. 88.

² Walter Mignolo trata algunos problemas relativos a la cuestión del libro en el Nuevo Mundo, aunque no específicamente la de la nueva relación espacial entre lector y objeto, en su artículo “Signs and their Transmission: the Question of the Book in the New World”, Elizabeth Hill Boone y Walter Mignolo (eds.), *Writing without Words: Alternative Literatures in Mesoamerica and the Andes*, Durham, Duke University Press, 1994, pp. 220-270. Un factor fundamental en este cambio fue el pasaje progresivo de una lectura colectiva y el aprendizaje principalmente mnemotécnico que caracterizaba la educación prehispánica, a la lectura silenciosa e individual que el libro occidental imponía; José María Koboyashi, *La educación como conquista (empresa franciscana en México)*, México, El Colegio de México (1974), 1997, p. 67. Roger Chartier, hablando de la transformación del rollo al códice en Occidente, apunta la importancia de entender que “las formas materiales implican formas de entendimiento de los textos” en *Cultura escrita, literatura e historia. Conversaciones con Roger Chartier*, México, FCE, 1997. Para el caso occidental, véase también Paul Saenger, “Silent Reading: Its Impact on Late Medieval Script and Society”, *Viator*, 13 (1982). Sobre la relación de las sociedades no occidentales con la cultura escrita y el poder del libro, véanse los trabajos de Jack Goody, en particular su



37. Tenochtitlan atacada por los españoles, *Códice Florentino*, libro XII, f. 56. Foto: Florencia, Biblioteca Medicea Laurenziana.

ción a la representación pictográfica de áreas destinadas a la escritura alfabética.³ En esta segunda parte exploraré más en detalle en qué medida el entero proyecto cartográfico novohispano puede concebirse, para los años 1540-1660, como una respuesta extremadamente heterogénea a la

reciente *The Power of Written Tradition*, Washington-Londres, Smithsonian Institution Press, 2000.

³ Estos cambios no fueron ni inmediatos ni unívocos; pensemos en el *Códice Borbónico*, pictografía colonial organizada todavía en acordeón, que en su estructura calendárica dejaba una parte de espacio destinado a las glosas con los nombres de las veintenas. O en el *Códice Azcatitlan*, ya organizado en fojas encuadradas a la italiana y que sin embargo despliega una narración de la peregrinación mexicana uniendo narrativamente las páginas a través de la línea de huellas humanas, como si se tratara de un códice en acordeón; Federico Navarrete, "The Path from Aztlan...", *op. cit.* Para la relación entre paisaje —orientación— y glosas en los mapas, véanse aquí los mapas del catálogo, en particular el XXIX.

necesidad que experimentaron los *tlacuilo* de encontrar nuevas modalidades de concebir el espacio físico y expresarlo en una realidad figurativa.

Uno de los grandes lugares comunes en los estudios sobre la estética prehispánica mesoamericana es la opinión según la cual antes de la conquista la representación del espacio físico no se regía por ningún principio. Desde Donald Robertson, quien reunía parte de los códices indígenas bajo la característica espacial de *spaceless landscape*,⁴ hasta estudios más recientes, se sigue afirmando que las figuras eran dibujadas sin línea del suelo y sin línea de horizonte, como si estos elementos fueran los únicos principios espaciales que pueden regir una imagen.⁵ Sería solamente la llegada de la perspectiva la que instituyó un recurso pictórico capaz de ordenar las escenas y los planos adentro de un marco inexistente antes de la conquista.⁶ Hay algunas imágenes que nos permiti-

⁴ Donald Robertson, *Mexican Manuscripts, op. cit.*, p. 61: "In the spaceless landscape the figures seem to float on the page [...] Spaceless landscape lacks the dense shifting of forms characterizing the scattered-attribute space and the specific setting of true landscape." La definición de *spaceless landscape*, "paisaje sin espacio", es intrínsecamente contradictoria.

⁵ Yo misma he caído en un trabajo anterior en la falsa definición de "espacio plano" hablando de los códices prehispánicos; *Les formes de l'art...*, *op. cit.* Jean Claude Bonne me invitó a mirar con más atención las lógicas espaciales de las imágenes.

⁶ Michel Graulich, "La introducción de la perspectiva en la Nueva España", *Arte, historia e identidad en América. Visiones comparativas. XVII Coloquio Internacional del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM-IIE, 1994, t. III, pp. 701-706. La noción de

ten desmitificar estas hipótesis que considero erróneas.⁷

perspectiva ha sido manejada, en el estudio de las artes extraeuropeas, como herramienta conceptual extremadamente peligrosa que logra incluir o excluir las culturas visuales del panorama “civilizado”: si Graulich se esfuerza en reconocer el uso de la perspectiva por lo menos entre los mayas; “Oblique Views and Three Dimensionality in Maya Art”, *Estudios de Cultura Maya*, 18 (1991), pp. 262-306, para luego volver a opinar a propósito del *Códice Azcatitlan* que “en cuanto al contexto espacial éste brilla por su ausencia” (introducción al *Códice Azcatitlan*, *op. cit.*, p. 29), el uso del recurso espacial renacentista por los autores del *Códice de Zempoala* se resumía en las palabras de Joaquín Galarza en una serie de “efectos casi siempre torpes y fallidos”; Joaquín Galarza, *Codex de Zempoala. Techaloyan E705*, p. 109. Los autores de un estudio sobre las concepciones espaciales de los navajo afirman que, en cuanto a la perspectiva, “no se puede encontrar ningún término o expresión específicos que cubran esta noción altamente sofisticada”; Rix Pinxten, Ingrid van Dooren, Frank Harvey, *The Anthropology of Space. Exploration into the Natural Philosophy and Semantics of the Navajo*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 1983, p. 103.

⁷ Entre los autores que se han dedicado con más seriedad al estudio de la espacialidad prehispánica, Jacques Soustelle, *El pensamiento cosmológico de los antiguos mexicanos. Representaciones del mundo y del espacio* (1940), Puebla, Federación Estudiantil Poblana, 1959. Véase también Gordon Brotherston y Ades Dawn, “Mesoamerican Descriptions of Space I: Myths, Stars and Maps; and Architecture”, *Ibero-Amerikanisches Archiv*, I (1975), pp. 279-305; Gordon Brotherston, “Configuraciones del espacio”, *La América indígena en su literatura: los libros del Cuarto Mundo* (1992), México, FCE, 1997. Para un estudio de las representaciones plásticas espaciales en los códices prehispánicos, Alain Musset, “La perception de l’espace dans les sociétés précolombiennes du Mexique d’après les codex”, *L’Espace Géographique*, 1 (1985), pp. 49-57. Y para la arquitectura, George Kubler, “The Design of Space in Maya Architecture”,

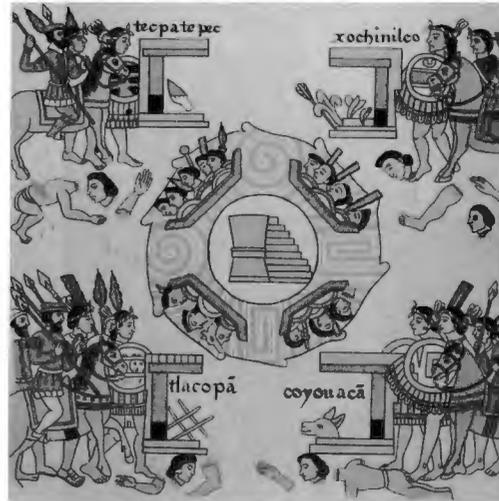


38. Los bebedores de pulque. *Códice Florentino*, libro I, f. 23. Foto: Florencia, Biblioteca Medicea Laurenziana.

El episodio que para el siglo XVI cristaliza mejor el enfrentamiento simbólico entre estrategias diversas de entendimiento espacial es una imagen de batalla, Tenochtitlan atacada por los españoles, donde la ciudad prehispánica y su estructura

XXXI Congreso Internacional de Americanistas, México, UNAM, 1958, pp. 515-531; Elizabeth P. Benson (ed.), *Mesoamerican Sites and World-Views*, Washington, D.C., Dumbarton Oaks Research Library and Collections, 1981; Bernal-García, *Carving...*, *op. cit.*

39. Batalla entre mexicas, españoles y tlaxcaltecas, *Relaciones de Tlaxcala*. Foto: Universidad Nacional Autónoma de México.



cosmológica⁸ fueron violadas por el choque militar entre los mexicas y la alianza que los recién llegados lograron establecer con sus principales enemigos, los tlaxcaltecas. En el *Códice Florentino*, el *tlacuilo*, al concebir la representación de la batalla posterior a la Noche Triste (fig. 37),⁹ parece haber operado una nítida división entre el espacio de los enemigos y el de los mexicas. El pintor se ha servido de la reducción en escala, es decir de un principio pictórico occidental,¹⁰ para representar

⁸ Johanna Broda, "Templo Mayor as Ritual Space" en Johanna Broda, David Carrasco y Eduardo Matos, *The Great Temple of Tenochtitlan: Center and Periphery in the Aztec Worlds*, Berkeley, University of California Press, 1987, pp. 61-123.

⁹ La narración en castellano del episodio se encuentra en Sahagún, *Historia general...*, *op. cit.*, pp. 745-746; para la versión náhuatl, véase *Códice Florentino*, edición facsimilar, México, Secretaría de Gobernación-AGN, 1979, l. XII, ff. 55v-56.

¹⁰ Principio plástico definido por James Gibson

las aguas sobre las que avanzan los españoles; nuestra mirada puede dirigirse desde el primer plano hacia el fondo de la escena y percibir los últimos personajes de la izquierda como más lejanos, en virtud de su tamaño más pequeño. Contrariamente a esta lógica plástica, los mexicas quedan visiblemente adentro de una Tenochtitlan circular cuya forma es amplificada por la representación del semicírculo de cabezas de los soldados que la protegen. La urbe sagrada, de paredes curvas, es destruida por un cañonazo que rompe su perímetro y deshace su lindero.

La situación geográfica de la ciudad tenochca era realmente la de una isla dentro de un lago, y como tal la vemos representada repetidas veces. El mismo modelo se repite para la representación de otros lugares clave de la vida religiosa y política mexicas (fig. 38). Sin embargo, la repetición, en diferentes pinturas, del mismo esquema para figurar el enfrentamiento militar entre mexicas y españoles indica que la representación de la Tenochtitlan circular corresponde más bien a la expresión de un concepto cosmológico preciso: el de "rodeado por agua".¹¹ La importancia de distinguir campos espaciales distintos y estrategias de representación autónomas se hace todavía más patente en las *Relaciones de Tlaxcala* (fig. 39). Aquí el nú-

como "perspectiva de la dimensión"; *The Perception of the Visual World*, Boston, Houghton Mifflin, 1950.

¹¹ Carmen Aguilera, "Estudio iconográfico, cartográfico e histórico del *Códice de Huemanilla*", *Códice de Huemanilla*, México, 1984, p. 31.

cleo compacto de los mexicas es concebido siempre como circular, pero esta vez se opone como disco acuático formado por las cuatro canoas militares, a los cuatro grupos de españoles retratados inmóviles con sus caballos en las cuatro esquinas de la hoja.¹² La tensión entre la redondez del centro y la rectangularidad de las esquinas termina activando una desarticulación espacial y física, representada por cuerpos que se descomponen como ex votos medievales y que asumen la misma función del cañonazo dibujado en el *Códice Florentino*. El cuerpo de la ciudad sagrada y su integridad quedan en fragmentos.¹³

La interacción entre diferentes planos de la representación, como indicio del choque entre modalidades opuestas para ver y pensar el espacio,¹⁴ caracteriza

¹² Antes de llegar a las esquinas, se encuentra la representación de los cuatro pueblos de Tecpatepec, Xochimilco, Tlacopan y Coyoacán. Gordon Brotherston toma esta imagen como ejemplo de la estructura espacial del *quinconce*, común a diferentes culturas americanas; *La América indígena...*, *op. cit.*, pp. 130-131.

¹³ Una referencia a la fragmentación espacial de la ciudad prehispánica llevada a cabo por los conquistadores está en David Carrasco, *City of Sacrifice...*, *op. cit.*, p. 14.

¹⁴ Un tema relacionado con esta problemática que podría ser fructífero rastrear es el enfrentamiento entre diferentes estrategias militares. Para la Europa renacentista, véase J.R. Hale, *War and Society in Renaissance Europe. 1450-1620*, Baltimore, John Hopkins Press, 1985. En Mesoamérica el adiestramiento militar era parte fundamental de la enseñanza en el *calmecac* —una de las dos instituciones de enseñanza prehispánicas— y el “Estado Mayor”



rá casi la totalidad de los mapas del catálogo. Pero hay una pintura, proveniente también de la región de Tlaxcala (fig. 40)

mexica era compuesto por hombres formados también en la retórica, en el canto, en el baile, en el juego de pelota, en la cosmología y en la pictografía; Koboyashi, *La educación como conquista...*, *op. cit.*, p. 65.

40. Mapa de San Diego Xochimilco (1640¿?). AGN, Mapoteca núm. 1855. Foto: E.P. y G.V., Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

donde reaparece la misma organización figurativa que en las *Relaciones de Tlaxcala*. Los caciques de San Diego Xocoyuca, al momento de reclamar los derechos sobre sus tierras, recurren a una clara representación espacial del territorio político. En las esquinas rectangulares de la hoja los cuatro grupos, integrados por tres hombres españolizados en su vestimenta, aunque descalzos, cierran los linderos del pueblo. Al centro, una iglesia y algunas casas se posicionan dentro de una imagen que parece ya no tener otros confines excepto aquellos meramente políticos de la frontera comunitaria señalada por los cuerpos de los caciques.¹⁵

Las imágenes del *Códice Florentino* y de las *Relaciones de Tlaxcala* remontan a los años setenta del siglo XVI y el Mapa de San Diego Xocoyuca, por lo menos hacia la mitad del siglo XVII.¹⁶ Sería demasiado fácil verlos como puntos extremos de una transformación pictórica total, donde un rectángulo inmóvil termina organizando completamente la dinámica espacial que

ya no recurre a lo circular. Sería ante todo evitar examinar la multiplicidad de los cambios que se dieron durante más de un siglo. Es necesario dar un paso atrás y regresar a algunas huellas prehispánicas del pensamiento cartográfico.

EL MAPA COMO MONUMENTO: LOS PIEDRAS-MAPAS

La actividad cartográfica había sido una parte muy importante del saber pictográfico mesoamericano¹⁷ y su papel fundamental dentro de la estructura social y política fue considerado repetidas veces por los cronistas, como ya lo vimos para el caso de los conquistadores.¹⁸ Desafortunadamente, no se ha encontrado hasta ahora ningún mapa sobre amate, maguey o piel creado antes de la conquista, lo que hace relativamente especulativo tratar de imaginarse cómo eran los planos utilizados por los *pochteca*, los comerciantes, para ir y venir de las lejanas tierras a donde

¹⁵ Una organización espacial similar se encuentra también en el *Códice de Coixtlahuaca* conservado en la Biblioteca Nacional en París (BnF, *Fonds Mexicains*, núm. 20); sin embargo, en la pintura de Oaxaca el centro está todavía marcado por un círculo.

¹⁶ La fecha presente en el mapa es 1540, pero se ve que el 5 fue dibujado sobre un 6. Este mapa acompaña un largo expediente presentado a finales del siglo XVIII, lo que oscurece aún más el origen cronológico de la pintura. La misma organización espacial es utilizada en otro de los *Títulos primordiales* dibujados por artistas indios desde el siglo XVII, como por ejemplo el *Título de San Matías Cuijingo*, AGN, Tierras, vol. 2819, exp. 9, f. 61r.

¹⁷ Entre los primeros estudiosos que se interesaban en una cartografía indígena mexicana —casi totalmente ausente de los *Materiales para una cartografía mexicana* de Manuel Orozco y Berra (México, Imprenta de Gobierno, 1871)— recordemos a Eulalia Guzmán que, en 1939, publicaba un artículo sobre los mapas prehispánicos, en el tercer número de la prestigiosa revista *Imago mundi*, “The Art of Map-making among the Ancient Mexicans”, pp. 1-6.

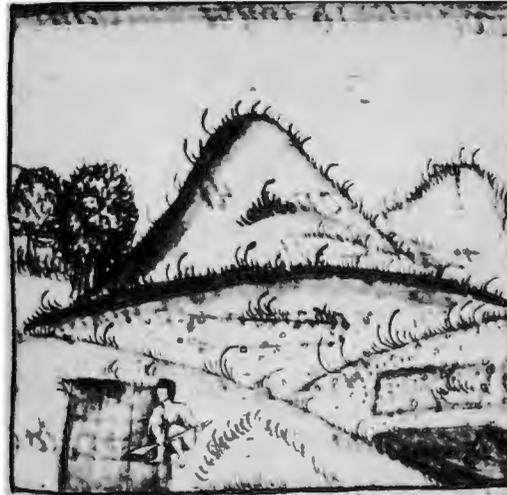
¹⁸ “Y van renovando siempre sus pinturas [de tierras, es decir sus mapas] según los sucesos, y se entienden muy bien por ellas”, Alonso de Zurita, *Breve y sumaria relación de los señores de Nueva España* (1553), México, UNAM, 1993, p. 34.



viajaban, o aquellos que guiaban las expediciones militares (fig. 41). Existían seguramente varios tipos de mapas, entre ellos las cartografías genealógicas, donde el espacio político era estrechamente relacionado con quienes gobernaban (fig. 59).¹⁹ Pero el territorio era figurado también de manera más abstracta, según algunas convenciones iconográficas específicas. Torquemada reporta todavía en el siglo XVII algunos de los recursos colorísticos utilizados por la cartografía prehispánica:

Para excusar confusión en el conocimiento de estas tierras, las tenían pintadas en grandes lienzos, de tal manera que las tie-

¹⁹ Cottie A. Burland, "The Map as a Vehicle of Mexican History", *Imago mundi*, 15 (1960), pp. 11-18. Entre los trabajos más recientes, Elizabeth Hill Boone, *Stories in Red and Black...*, *op. cit.*; Barbara Mundy, *Mesoamerican Cartography*, *op. cit.*, *passim*; Mary Elizabeth Smith, *Picture Writing...*, *op. cit.*; Joaquín Galarza, *Lienzos de Chiepetlan*, México, Mission Archaeologique, 1972.



rras de los *calpultles* estaban pintadas con color amarillo claro, y las de los principales con un color encarnado, y las tierras de la recámara del rey, con un color colorado, muy encendido; y así con estos colores, abriendo cualquier pintura, se veía todo el pueblo y sus términos y límites, y se entendía cuyas eran, y en qué parte estaban que era una curiosidad muy grande.²⁰

La simbología pictográfica permitía distinguir entonces con una sola mirada la taxonomía política del espacio, según ejes coloreados que se antojaría comparar con las líneas de una red metropolitana de transportes.²¹ En otras fuentes como el *Códice Vergara* se atestigua la presencia de convenciones iconográficas muy particu-

²⁰ Fray Juan de Torquemada, *Monarquía indiana*, México, edición a cargo de Miguel León-Portilla, UNAM, 1986, l. IV, p. 334.

²¹ Una posible demostración de esta taxonomía colorística se discute en la ficha XV del catálogo.

41. Los espías del tlatoani, *Códice Florentino*, libro VIII, f. 33v. Foto: Florencia, Biblioteca Medicea Laurenziana.

42. El tepetate, *Códice Florentino*, libro XI, f. 228. Foto: Florencia, Biblioteca Medicea Laurenziana.

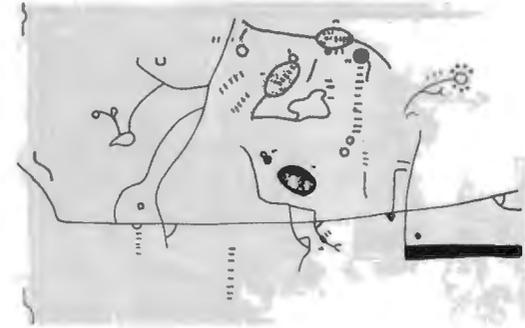


43. Piedra-mapa de Cuilama, México, D.F. Foto: A.R.

44. Piedra-mapa de Teotenango del Valle, Estado de México. Foto: Universidad Nacional Autónoma de México.

lares para representar la calidad de los suelos, recurso plástico que siguió apareciendo en algunos mapas coloniales y en los glifos dibujados en el libro XI del *Códice Florentino* (fig. 42).²²

²² Como lo demuestra Barbara Williams, se trata de una taxonomía que tiene una validez totalmente científica, y proseguida todavía hoy día en muchos pueblos de habla náhuatl para la clasificación de los suelos de cultivo, de material de construcción; "Aztec Soils Glyphs and Contemporary Nahua Soil Classification", *The Indians of Mexico in Pre-Columbian and Modern Times*, Leiden, Rutgers B.V., 1982, pp. 206-222; "Mexican Pictorial Cadastral Register: an Analysis of the *Códice de Santa María Asunción* and the *Códice Vergara*", *Explorations in Ethnohistory: Indians of Central Mexico in the Sixteenth*



Aparte de estas referencias y ejemplos tangenciales, hay sin embargo otras superficies que quedan para dar fe de la representación cartográfica mesoamericana anterior a la llegada de los españoles. Se trata de los monumentales piedras-mapas disseminados en varios sitios del posclásico.²³

Empecemos desde las afueras de México Tenochtitlan (fig. 43). Muy cerca del centro ceremonial de Cuilama²⁴ se encuentra una roca labrada protegida por una reja escondida atrás de la carretera. Los puntos, líneas y escaleras esculpidos en la piedra dibujan, tal vez, el paisaje geográfico de los alrededores, incluyendo

Century, H.R. Harvey y Hanns J. Prem (eds.), Albuquerque, University of New Mexico Press, 1984, pp. 103-125.

²³ La pintura rupestre prehistórica del norte de México tiene una fuerte cercanía formal con los piedras-mapas, sin que se pueda asegurar por el momento la relación de sus contenidos; *Boca de Potrerillos*, Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León, 1998.

²⁴ En las afueras de Xochimilco, atrás del pueblo de Santa Cruz Acalpíxca. Véase Carmen Cook de Leonard, "Una maqueta prehispánica", *El México Antiguo*, vol. VIII (1955), pp. 169-189.



cursos de agua, habitaciones, caminos y edificios sagrados. Son convenciones cartográficas que cuentan con una iconografía relativamente esencial de las formas, similar a petrograbados cartográficos de otras latitudes.²⁵ Este tipo de mapas esculpidos se halla en varias partes del Altiplano central; en Teotenango del Valle (fig. 44),²⁶ representaciones grabadas de la geografía aldeana se encuentran junto a unas maquetas que tienen indicaciones más detalladas de la arquitectura; en Plazue-

²⁵ Tim Maggs, "Cartographic Content of Rock Art in Southern Africa", *History of Cartography*, Chicago, Chicago University Press, 1998, vol. II. 3, pp. 13-23.

²⁶ Carlos Álvarez, "Maquetas de piedra de Teotenango", *Las representaciones de arquitectura en la arqueología de América*, México, UNAM, 1982, pp. 341-358. En Teotenango del Valle los piedras-mapas y las maquetas parecen remontar al periodo de apogeo de la ocupación matlatzinca, un poco anterior a la conquista mexicana.



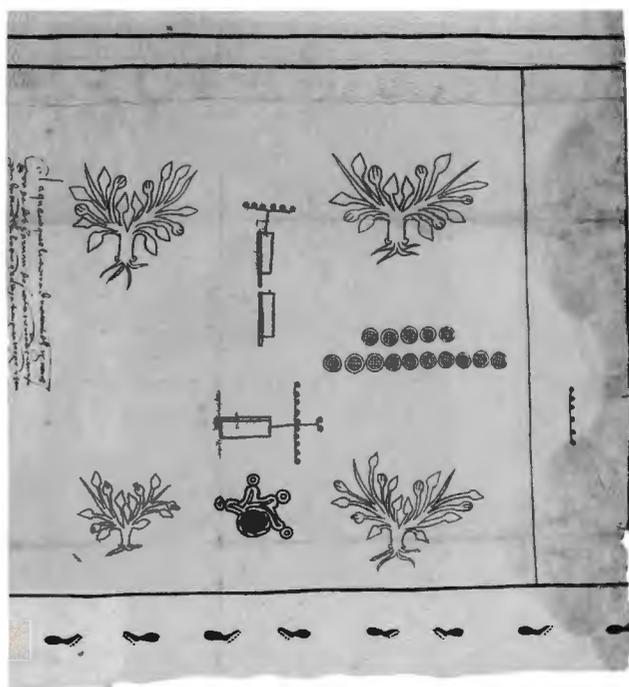
las, hoy estado de Guanajuato,²⁷ los piedras-mapas (fig. 45) constituyen verdaderos planos cartográficos que incluyen la representación de los campos del juego de pelota, las plazas y los conjuntos habitacionales. En una de estas maquetas se ha reconocido incluso la estructura del centro ceremonial (fig. 46) y otra ha sido asociada al sitio de Cañada de la Virgen, en San Miguel de Allende.²⁸ La presencia de piedras-mapas y maquetas se registra en otros sitios de la región, como en Zarago-

²⁷ Daniel Juárez Cossío, "Exploraciones en San Juan el Alto, municipio de Pénjamo, Guanajuato", *Arqueología*, 22 (1999), pp. 41-68.

²⁸ Las diferencias que pueden observarse entre la maqueta y el sitio se deben tal vez al hecho de que la situación arquitectónica actual del centro corresponde solamente a su última fase de construcción. Marie-Areti Hers, comunicación personal.

45. Piedra-mapa de Plazuela, Guanajuato. Foto: A.R.

46. La maqueta del sitio de Plazuela, Guanajuato. Foto: P.G.



47. Cartografía de los *Códices del Marquesado*, ca. 1540. AGN, Hospital de Jesús. Foto: M.G.C., Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

za²⁹ y Panindícuaro,³⁰ dos centros ceremoniales relativamente cercanos a Plazuelas.

Una característica común a casi todos los sitios mencionados es que los piedras-mapas tienden a concentrarse en las orillas del centro ceremonial, tal vez debido al hecho de que, después de la edifica-

ción urbana, allí solamente quedaban grandes rocas en el camino. Estas cartografías parecen señalar un tipo de relación muy particular entre hombres y territorios. De forma complementaria a los mapas genealógicos, tradición mesoamericana ampliamente documentada en códices indígenas prehispánicos y coloniales (fig. 59), los piedras-mapas señalan un punto fundamental de la relación de los hombres con el paisaje, relación que parece haber sido de estrecha interdependencia, y de la cual volveremos a hablar adelante.

Si bien algunos de estos monumentos han sido interpretados como marcadores de un "circuito ceremonial", es decir marcas dejadas en los espacios políticos de los señoríos conquistados,³¹ los piedras-mapas muestran el uso de convenciones cartográficas que se asemejan formalmente a las presentes en los *Códices del Marquesado*, elaborados hacia 1540 (fig. 47) y a algunos planos de propiedad (cat. III y XIV). Parecería plausible poder rastrear en las monumentales cartografías un sistema gráfico preciso para la representación de las distancias espaciales, según la lógica métrica

²⁹ Rubén Cabrera Castro, "Un centro ceremonial grabado en roca de Zaragoza, Michoacán", *Representaciones de arquitectura*, México, UNAM, 1982, pp. 329-333.

³⁰ Véronique Darras, "Las Estacas. Un grupo original de grabados rupestres en Michoacán", *Trace*, 16 (1989), pp. 100-111. Jérôme Monnet, "Une carte rupestre précolombienne: la modalisation des pétroglyphes mexicains", *Mappemonde*, 2 (1990), pp. 36-40.

³¹ Johanna Broda, "The Sacred Landscape of Aztec Calendar Festivals: Myth, Nature and Society", en D. Carrasco (ed.), *To Change Place...*, *op. cit.*, pp. 74-120; "El culto mexica de los cerros de la cuenca de México: apuntes para la discusión sobre graniceros" en Beatriz Albores y Johanna Broda, *Graniceros. Cosmovisión y meteorología en Mesoamérica*, México, El Colegio Mexiquense/UNAM, 1997, pp. 49-89, p. 65.

de estos documentos figurativos sobre papel, más tardíos.³²

Otro aspecto de los piedras-mapas que me interesa destacar concierne a la lógica propiamente escultórica de estas obras cartográficas: el mapa, después de haberse hecho monumento, quedaba fijado al suelo e invitaba a sus lectores a desplazarse a su alrededor. Es una superficie pesada, construida desde y sobre la tierra misma, el *tlalticpac*, imposible de levantar: son los hombres que mirándola giran alrededor de ella, interpretando el movimiento circular que la obra les indica desde su inmovilidad. La dinámica sugerida por la relación física del mapa con el espectador parece encontrar respuesta en otras figuras del pensamiento prehispánico.

DINÁMICAS DE LA REPRESENTACIÓN: TRES FIGURAS POSIBLES

Espacio no es sinónimo de cartografía y es necesario ahora explorar otros caminos para profundizar lo que apareció, en las imágenes de batalla (figs. 37, 39), como un enfrentamiento entre distintas estrategias

³² Víctor Castillo Farreras, “Unidades nahuas de medida”, *Estudios de Cultura Náhuatl*, 10 (1972), pp. 195-223; H.R. Harvey y Barbara Williams, “La aritmética azteca: notación posicional y cálculo de área”, *Ciencia y Desarrollo*, 38 (1981); Marcos Matías Alonso, *Medidas indígenas de longitud*, México, Ciesas, 1984; “La antropometría indígena en las medidas de longitud”, *Primer coloquio de documentos pictográficos de tradición náhuatl*, México, UNAM, 1989, pp. 177-210.

de comprensión espacial. Otras prácticas originadas en Mesoamérica ayudarán a examinar cómo el pensamiento figurativo prehispánico se transformó después de la conquista. Trataré ahora de resumir los fundamentos espaciales de tres objetos específicos: la representación pictográfica del *tianquiz* —lugar de intercambio de mercancías, traducido al español como “mercado”—, la infraestructura de la danza de los voladores y la forma de una vasija mexicana. Estas tres figuras permitirán entender con más profundidad las imágenes de la Tenochtitlan circular y la percepción espacial en los piedras-mapas.

Un anillo comercial: el *tianquiz*

Elemento de integración principal al interior del *altepetl*, el *tianquiz*³³ constituía en la época prehispánica el espacio de intercambio comercial por excelencia. Allí se reunían cada cinco días³⁴ todo tipo de vendedores, artesanos, mercaderes y clientes, según una rigurosa reglamentación territorial y una serie de leyes precisas. La supervisión del espacio era llevada a cabo

³³ La palabra exacta en náhuatl es *tianquiztli*, término que según Siméon deriva de *tiamiqui*, “vender, dedicarse al comercio”; Rémi Siméon, *Diccionario de la lengua náhuatl o mexicana* (1885), México, Siglo XXI, 1997, p. 546.

³⁴ Durán atestigua que el nombre antiguo completo era *macuil tianquiztli*, es decir “el mercado de cinco”, según el uso de “ser los mercados de cinco en cinco días”. Diego Durán, *Historia...*, *op. cit.*, t.1, cap. XX, p. 177. Había también mercados cada veinte días.



48. El tianquiz, Códice Durán, 1570. Foto: BNE.

por los *tianquizhuaque*, los “poseedores del tianquiz” encargados de pagar los tributos al gran *tlatoani*.³⁵ Una de las pocas referencias a la estructura espacial del tianquiz se encuentra en la *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de la Tierra Firme* de Diego Durán, descripción acompañada por una imagen pintada por los *tlacuilo* que formaron parte del proyecto del dominico (fig. 48):

En estos mentideros de los tianquiz había fijadas unas piedras redondas labradas, tan grandes como una rodela, y en ellas esculpida una figura redonda, como una figura de un sol, con unas pinturas a mane-

³⁵ James Lockhart, *The Nahuas...*, *op. cit.*, pp. 185-191. Arthur Anderson, Frances Berdan y James Lockhart, *Beyond the Codices. The Nahuatl View of Colonial Mexico*, Berkeley y Los Ángeles, University of California Press, 1976, doc. 26, pp. 150-151. Sahagún dice que los encargados de cuidar el orden del tianquiz se llamaban *tianquizpan tlayacaque*; *Historia general...*, *op. cit.*, l. VIII, cap. XIX, pp. 475-476.

ra de rosas, a la redonda, con unos círculos redondos.³⁶

En esta pintura, enmarcada por una viñeta rectangular, se aprecia la representación de un tianquiz compuesto por seis vendedoras sentadas, en acto de enseñar sus mercancías, y de tres compradores, de pie, indicando lo que quieren adquirir. La escena está situada dentro de un espacio circular, cuyos linderos interiores y exteriores están coloreados por una franja rosa tallada. El interior del anillo está pintado de color amarillo y, afuera del tianquiz, un tono de verde pone en evidencia los límites territoriales del círculo comercial.³⁷ Ya Durán en su descripción había indicado el señalamiento del territorio con piedras redondas labradas al interior con círculos, soles y pinturas de rosas. Hay otras imágenes en los códices coloniales que representan al tianquiz por medio de una rodela labrada: en el *Códice Mendocino* (fig. 49) un pochteca se acerca al espacio comercial y en el *Códice Cozcatzin* (fig. 50) aparece de nuevo el mismo glifo para señalar el topónimo *Tianquiztenco*.³⁸ Pero en la pintura del *Códice Durán* tenemos una amplifica-

³⁶ Diego Durán, *Historia...*, *op. cit.*, t.1, cap. XX, p. 177.

³⁷ El viajero inglés Thomas Gage añade que “la plaza del mercado se cerraba con puertas” en *Nuevo reconocimiento de las Indias Occidentales* (1648), México, Conaculta, 1994, p. 124.

³⁸ Otra imagen circular del tianquiz se encuentra en el Mapa de la Relación geográfica de Tetlitzaca, reproducido en Barbara Mundy, “Mesoamerican Cartography...”, *op. cit.*, p. 246.

ción del glifo de mercado y logramos percibir que dentro de la rodela están los actores del intercambio comercial, con sus posiciones específicas y sus gestos, es decir que los mismos vendedores se organizan dentro de un espacio circular. Este detalle puede constituir un incentivo para sustentar la hipótesis de que el *tianquiz*, por su función y por su estructura, correspondía tal vez a un microcosmos mesoamericano. No solamente era el lugar donde el *altepetl*, unidad territorial política y sagrada, integraba sus múltiples componentes sociales y comerciales; no solamente marcaba un tiempo ritual donde se tenía acceso a mercancías provenientes de lugares más alejados de las fronteras habituales,³⁹ sino que tal vez el *tianquiz*, por su forma circular y por su circulación, metaforizaba más bien la superficie de la tierra, el *tlalticpac* en su conjunto, concebido “como gran disco situado en el centro del universo”.⁴⁰

Algún tiempo después de la conquista, pese a la fascinación que los españoles

³⁹ “En esta ocasión, que ocurría cada quinto día, la ciudad pululaba de una muchedumbre variada de extranjeros [que venía] no solamente de las afueras, sino de muchas leguas alrededor; las calzadas estaban llenas y el lago se hacía más oscuro por la cantidad de canoas que transportaban los comerciantes acudiendo al gran tianguetz”, William Hickling Prescott, *The History of Conquest of Mexico* (1843), libro IV, capítulo II.

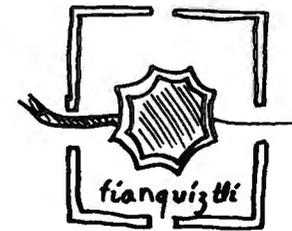
⁴⁰ Miguel León-Portilla, *La filosofía náhuatl*, México, UNAM, p. 120. Sin lugar a duda, el hecho de que el *tianquiz* se desarrollara según un ritmo preciso pudo tener una relación cosmológica con el calendario. Asombra la falta de estudios sobre un tema tan central de la sociedad prehispánica.

experimentaron frente a los mercados indios,⁴¹ el *tianquiz* se había transformado profundamente. La urgencia de reorganizar su temporalidad,⁴² ya que su ritmo tradicional no concordaba con la semana cristiana (si el *tianquiz*, celebrado cada cinco días, caía en domingo, ningún indio acudía a la celebración de la misa), la intuición de que estas ferias tenían un carácter sagrado (y entonces pagano y diabólico, como afirma indirectamente Durán hablando de “mentideros”) y, sobre todo, la entrada en los mercados de españoles, mestizos, mulatos y negros como participantes activos en el comercio fueron los elementos que desordenaron irreversiblemente el orden del *tianquiz*, y su estricta reglamentación espacial.⁴³ No será tal vez absurdo intuir que la representación en forma cuadrada del mercado prehispánico en la *Relación geográfica de Cempoala* (fig. 51), metaforice en cierta medida el alcance simbólico de esta transformación. Al igual que en las imágenes de las batallas entre españoles y mexicas, la guerra de los espacios puede traducirse fi-

⁴¹ Hernán Cortés, *Cartas y documentos*, México, Porrúa, 1963, p. 73. El conquistador subraya la organización compacta pero dinámica del espacio comercial: “tiene otra plaza tan grande como dos veces la ciudad de Salamanca, toda cercada de portales alrededor, donde hay cotidianamente arriba de 60 000 ánimas comprando y vendiendo”, 30 de octubre de 1520.

⁴² Charles Gibson, *The Aztecs under the Spanish Rule: A History of the Indians of the Valley of Mexico, 1519-1810*, Stanford, Stanford University Press, 1964, p. 352.

⁴³ James Lockhart, *The Nahuas...*, *op. cit.*, p. 191.



49. Pochteca acercándose a un *tianquiz*, *Códice Mendoza*. Dibujo: P.G.

50. El *tianquiz*, *Códice Cozcatzin*, BnF. Dibujo: P.G.

51. *Relación geográfica de Cempoala*, detalle del *tianquiz*, 1580. Dibujo: P.G.



52. Baile, *Códice Durán*.
Foto: BNE.

gurativamente por la transformación de lo redondo a lo cuadrado, de una dinámica circular móvil hacia una dinámica fija y objetiva, como la planteada por las leyes de la perspectiva.⁴⁴

“Los que vuelan alrededor”

Otro conjunto entre las prácticas prehispánicas cuya compleja concepción espacial fue heredada —a mi parecer— por la cartografía colonial, es la danza (fig. 52). En la imposibilidad de abarcar en pocas páginas un tema tan extenso, me concen-

⁴⁴ El *tianquiz* aparece representado cuadrado también en el Mapa de Tenochtitlan grabado en Nuremberg (fig. 15), donde está indicado por la glosa *forum*.

traré en el análisis del baile cuya metáfora cosmológica corresponde a una dinámica similar a la de los mapas incluidos en el catálogo, es decir la danza de los voladores,⁴⁵ o baile de “los que vuelan alrededor”.⁴⁶

En su capítulo dedicado a los bailes, sin agregar representación alguna de los voladores,⁴⁷ Diego Durán se limita a decir que

También usaban bailar alrededor de un volador alto, vistiéndose como pájaros y, otras veces, como monas. Volaban de lo alto de él, dejándose venir por unas cuerdas que en la punta de este palo estaban arrolladas, desliándose poco a poco por un bastidor que tiene arriba, quedándose algunos sentados en el bastidor, y otros, en la punta, sentados en un mortero grande de palo que anda a la redonda donde están las cuatro sogas asidas al bastidor, el cual anda a la redonda, mientras los cua-

⁴⁵ La llamamos “danza” de los voladores porque las fuentes del siglo XVI así la mencionan. Sin embargo, cabría preguntarse en qué medida estas ceremonias pueden compararse con una expresión corporal como la de la danza.

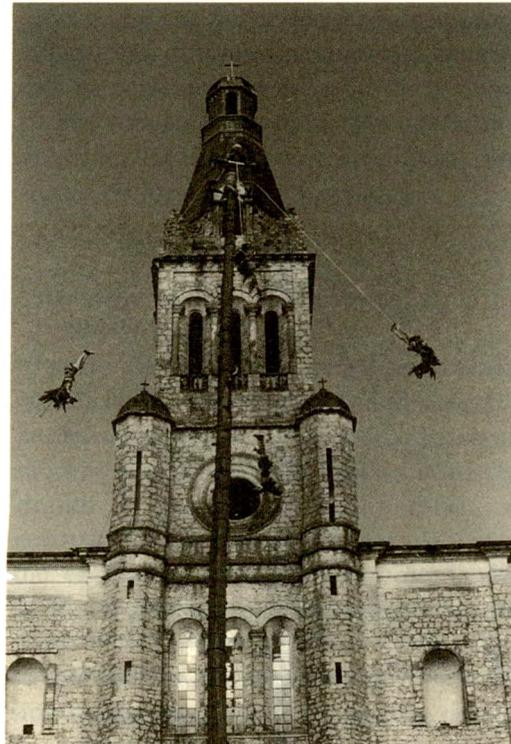
⁴⁶ La actitud de las autoridades españolas hacia la danza de los voladores fue en un primer momento ambivalente: aunque se trató de prohibirla con un mandato de 1539; véase Joaquín García Icazbalceta, *Don fray Juan de Zumárraga*, 4 vols., México, Porrúa, 1947, vol. 3, p. 158; su ceremonia se reinjertó tempranamente al interior de las festividades cristianas. Charles Gibson, *The Aztecs...*, *op. cit.*, p. 504, nota 66.

⁴⁷ Incluye sin embargo la imagen de danza que reproducimos en la fig. 52, donde también se da una importancia mimética fundamental en la representación del círculo de los bailarores.

tro vienen bajando, haciendo allí sentados pruebas de mucha osadía y sutileza, sin desvanecerseles la cabeza y muchas veces tocando una trompeta.⁴⁸

Desafortunadamente, el fraile dominico no da muchos más detalles. La descripción de los cronistas puede enriquecerse sin embargo con la observación directa de la ceremonia, perpetuada hasta hoy en día en muchos pueblos situados entre la sierra norte de Puebla y el estado de Veracruz y que, con la excepción de algunos detalles, conserva todavía su antiguo carácter (fig. 53).

Veamos qué sucede todavía hoy en el pueblo de Cuetzalan.⁴⁹ El complejo ritual empieza por la búsqueda, purificación y colocación del tronco de árbol que hará de eje vertical para el despliegue del vuelo. Una vez encontrado el palo que quieren traer de la selva, los voladores dan nueve vueltas alrededor de su tronco, posiblemente para propiciarse a los señores que, según la concepción mesoamericana, viven en los nueve niveles del inframundo. Después de haberlo liberado de las ramas, el palo es llevado al pueblo y allí transformado en palo de volador. Se le inserta una pieza de madera en forma de clepsidra llamada *tecomate*, que ayudará en un segundo momento a agregar el

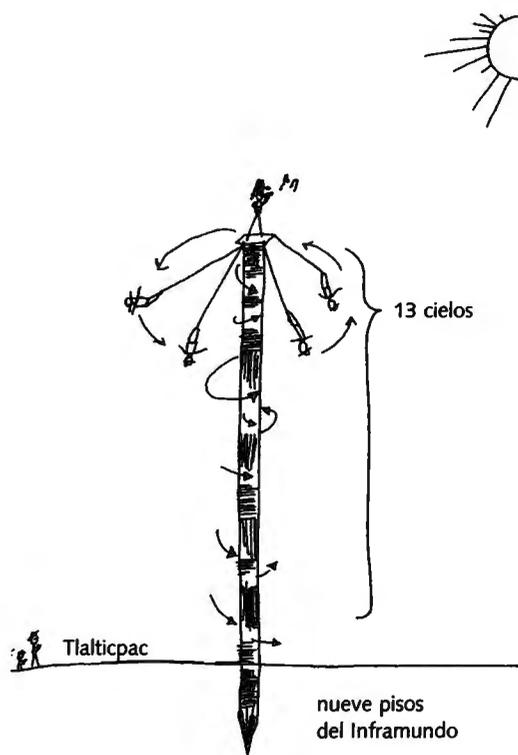


53. Los voladores en Cuetzalan. Foto: A.R.

bastidor que permitirá el despliegue del vuelo. Al final se clavan los escalones para que los voladores lleguen hasta arriba. Se procede entonces a la inserción del palo en el hoyo profundo excavado en el centro del atrio de la iglesia, hoyo en el que se ha puesto un guajolote vivo, una cruz de palma bendita y un manojo de flores. Una vez listo el palo, una serie de rituales propiciatorios preceden la subida de los cinco voladores hasta su ápice: el capitán queda en el centro, tocando la flauta y bailando, mientras que los cuatro voladores, después de haberse amarrado los pies al *patlamecatl* —las cuerdas atadas a los

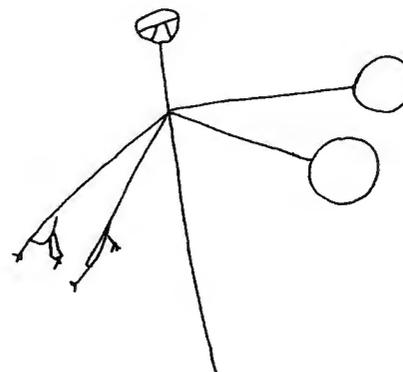
⁴⁸ Diego Durán, *Historia...*, *op. cit.*, t. I, p. 194.

⁴⁹ El siguiente resumen se basa en la narración de María Elena Aramoni, *Talokan tata...*, *op. cit.*, pp. 199-209, así como sobre mi observación directa. El municipio Cuetzalan se encuentra en la zona templada de la sierra norte de Puebla.



54. Metáfora cosmológica del palo de los voladores. Dibujo: A.R.

55. Los voladores como planetas y pájaros. *Graffiti* de Tepoztlán, claustro bajo, siglo XVI. Dibujo: A.R.



merología latente en la ceremonia, así como la estructura de sus elementos apuntan a la vez a una concreta metáfora espacial (fig. 54). Las nueve vueltas que cumplen los voladores alrededor del palo antes de cortarlo corresponden a los nueve pisos del inframundo; las trece vueltas que forman su vuelo redibujan los trece cielos desde donde bajan; los cuatro voladores figuran las cuatro esquinas del mundo y el capitán que queda fijo sobre el *tecomate*, su centro.⁵¹ El palo mismo vie-

cuatro lados del bastidor— se lanzan al aire con el fin de cumplir las trece vueltas, o sea atravesar los trece cielos que los llevarán de nuevo al piso terrestre.

La danza de los voladores ha sido interpretada desde el siglo XVI como ritual calendárico cuya finalidad era principalmente asegurar las cosechas: las trece vueltas de los voladores multiplicadas por los cuatro participantes dan el número de 52, es decir de los años que formaban el ciclo calendárico.⁵⁰ Sin embargo, la nu-

de la *Arte divinatoria* en Joaquín García Icazbalceta, *Bibliografía mexicana del siglo XVI*, México, Librería de Andrade y Morales, 1886, pp. 321-322; Juan de Torquemada, *Monarquía indiana*, *op. cit.*, l. X, cap. 38.

⁵¹ Herminio Reynoso, "Esoterismo del volador", *Primera mesa redonda sobre los problemas antropológicos de la sierra norte del estado de Puebla*, Cuetzalan, 1976; véase también María Elena Aramoni, *Talokan tata...*, *op. cit.*, pp. 202-203. Apunta a este carácter cosmológico también Jaques Galinier, quien subraya cómo en otomí el palo del volador se denomina *tete mahes'i*, "escala del cielo" en *La mitad del mundo...*, *op. cit.*, p. 492.

⁵⁰ Bernardino de Sahagún, "Al lector", sección

ne siendo el eje vertical que une los cielos con el *tlalticpac*, el piso terrestre, y el inframundo, a semejanza de la ceiba para los mayas.⁵² Y como los pájaros dan vueltas alrededor de los árboles poniendo en comunicación los diferentes planos cosmológicos,⁵³ así los voladores desafían, al menos por algunos minutos, la gravedad terrestre, como Ícaros salvados por los pies. Si los cuatro hombres-pájaros representan a las cuatro esquinas del mundo,⁵⁴ es posible entender cómo la concepción prehispánica del cosmos era propiamente dinámica,⁵⁵ constituyendo así una figura-

⁵² Sobre el árbol como *axis mundi* de la cosmología mesoamericana en general, véase Alfredo López Austin, *Tamoanchan y Tlalocan*, México, FCE, 1994.

⁵³ John Bierhorst interpreta la danza de los voladores como figuración de las prácticas poéticas que define “cantos de fantasmas”, es decir reapariciones de personajes por medio de los cantos en “Introducción general” a *Cantares Mexicanos, Songs of the Aztecs*, Stanford, Stanford University Press, 1985, pp. 66-69; la relación entre algunos de los cantares y el planear sobre la tierra de los voladores es significativa en este sentido: “Míralos, son señores y van llegando, van llegando, y bailan”, *ibidem*, canto 61, p. 293.

⁵⁴ Y a los cuatro vientos, según un testimonio recopilado por Helga Larsen, “Notes on the Volador and its Associated Ceremonies and Superstitions”, *Ethnos*, núm. 4, vol. 2, 1937, pp. 179-192, p. 184. Entre los otomíes, el número de los voladores aumentó en algún momento a seis; *ibidem*, p. 185.

⁵⁵ Al interior de los troncos de los árboles cósmicos fluye el *malinalli*, el torral formado por “las dos bandas en movimiento helicoidal [...] las fuerzas celestes y las del mundo de los muertos [...] la corriente caliente y la corriente fría”; Alfredo López Austin, *Tamoanchan...*, *op. cit.*, p. 91: “no es tal vez arriesgado pensar que el palo de los voladores

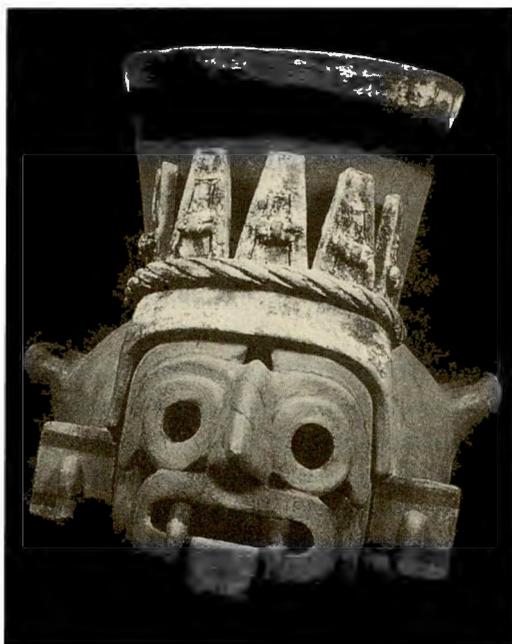
ción completa del transcurso del tiempo (fig. 55).⁵⁶ La dinámica circular que caracteriza el pensamiento espacial de la danza de los voladores ayudará más adelante a entender las dinámicas cartográficas presentes en los mapas del catálogo.

Una vasija mexicana y sus linderos

El anillo de circulación comercial metafórico en la representación del *tianquiz* y la dinámica circular de la danza de los voladores corresponden a lugares efímeros donde el espacio de alguna forma se construye, se actúa y se deshace. Al terminar el día de *tianquiz* y la ceremonia del baile, el perímetro ceremonial pierde parte de su carácter sagrado. Veamos ahora qué sucede al interior de un objeto físico creado por un artista mexicano, con el fin de representar a Tlaloc, el dios de la naturaleza y de la tierra, la deidad presente en cierta manera en todo el cosmos.

siga, aunque desarraigado de su ambiente natural, guardando el flujo de estas fuerzas opuestas, y que tal vez la danza (y la peligrosidad de la misma) tenga algo que ver con el difícil equilibrio entre los elementos fríos del inframundo y los elementos calientes de los cielos. El árbol de Tamoanchan es representado en algunos códices con cuatro ramificaciones en su ápice (*Códice Nuttall*, 44), similarmente a las cuatro cuerdas que cuelgan del palo de los voladores.”

⁵⁶ En los *graffiti* coloniales presentes en el convento de Tepoztlán (Morelos) se encuentra una representación muy singular de la danza de los voladores: las cuerdas que giran en el aire parecen sostener pájaros y círculos casi planetarios.



56. La vasija de Tlaloc. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

Ha sido Dúrdica Ségota quien ha encontrado la metáfora espacial contenida en una vasija de Tlaloc procedente de la ofrenda núm. 21 del Templo Mayor de Tenochtitlan (fig. 56).⁵⁷

El objeto de barro está marcado por dos superficies principales: la vasija misma, con su capacidad de englobar un espacio interior,⁵⁸ y la máscara, también de barro, pero aplicada a la vasija, constituyendo un elemento en cierta medida ex-

⁵⁷ Dúrdica Ségota, *Valores plásticos del arte mexicana*, México, UNAM-IIE, 1995.

⁵⁸ Llenado en la ofrenda con conchas, cuentas de piedra verde. Véase Johanna Broda, "The Provenience of Offerings: Tribute and 'Cosmovisión'", *The Aztec Temple Mayor*, Washington, D.C., Dumbarton Oaks, 1987, pp. 211-256.

terior que sin embargo "marca plásticamente el centro, y con esta actitud le otorga a la vasija la calidad de *periférico*".⁵⁹ La vasija es la parte envolvente, la que soporta sin tener divisiones nítidas, tal como el agua del mar que, según la tradición mesoamericana prehispánica, no tenía frontera neta con el cielo sino que se juntaba con él y con la tierra sin tener una articulación medible.⁶⁰ En la cosmovisión mexicana, el mundo está rodeado por las aguas que no sólo llegan por ríos y canales, sino que habitan el interior de los montes. La estructura urbana de Tenochtitlan, que según los mexicas se hallaba al centro del universo, aunque dividida en cuatro partes, era concebida como compuesta de *anillos concéntricos* y en general, la superficie terrestre, aunque cuatripartita, tenía fronteras *circulares*. Es decir que "la *otredad* [lo exterior] tenía forma circular [...] era un límite de *paredes curvas*, tal y como se observa en todas las vasijas de Tlaloc".⁶¹

La vasija de Tlaloc representa al "mundo propiamente",⁶² es decir al *tlalticpac* (fig. 57), el piso sobre el que camina-

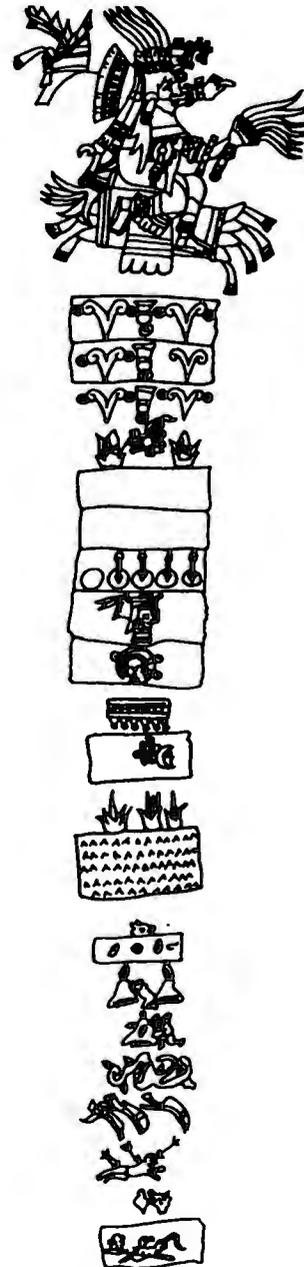
⁵⁹ Dúrdica Ségota, *Valores...*, *op. cit.*, p. 62.

⁶⁰ Cuestión que asombraba también a los cosmógrafos occidentales: Pierre D'Ailly en su *Imago mundi* (1410) apunta que "sobre la medida y extensión del mar se debe saber que no se nos ha dado ninguna regla fidedigna para medir" en *Imago mundi y otros opúsculos*, Madrid, Alianza, 1992, p. 149.

⁶¹ Dúrdica Ségota, *Valores...*, *op. cit.*, p. 68.

⁶² La expresión "mundo propiamente" deriva de una glosa contenida en la lámina XXV del *Códice Telleriano Remensis*, donde Tlachitonatiuh es representado cargando "el sol sobre sus hombros, y la muerte debajo de los pies".

LUGAR DE LA DUALIDAD	13 y 12	(9 y 8)
DIOS QUE ESTÁ ROJO	11	(7)
DIOS QUE ESTÁ AMARILLO	10	(6)
DIOS QUE ESTÁ BLANCO	9	(5)
LUGAR QUE TIENE ESQUINAS DE LAJAS DE OBSIDIANA	8	(4)
CIELO QUE ESTÁ VERDIAZUL	7	(3)
CIELO QUE ESTÁ NEGRUZCO	6	(2)
CIELO DONDE ESTÁ EL GIRO	5	(1)
CIELO LUGAR DE LA SAL	4	(4)
CIELO DEL SOL	3	(3)
CIELO DE CITLALICUÉ	2	(2)
CIELO DEL TLALOCAN Y DE LA LUNA	1	(1)
LA TIERRA	1	
EL PASADERO DEL AGUA	2	
LUGAR DONDE SE ENCUENTRAN LOS CERROS	3	
CERRO DE OBSIDIANA	4	
LUGAR DEL VIENTO DE OBSIDIANA	5	
LUGAR DONDE TREMOLAN LAS BANDERAS	6	
LUGAR DONDE ES MUY FLECHADA LA GENTE	7	
LUGAR DONDE SON COMIDOS LOS CORAZONES DE LA GENTE	8	
LUGAR DE OBSIDIANA DE LOS MUERTOS	9	
LUGAR SIN ORIFICIO PARA EL HUMO		



57. Los pisos del transcurso temporal, *Códice Rios*. Dibujo: Universidad Nacional Autónoma de México.

mos, junto con los cuatro cielos superiores y con el primer nivel del inframundo, llamado “el pasadero de agua” (*apanohuayan*).⁶³ Es el espacio de la naturaleza por excelencia, donde la divinidad puede correr por todos lados, actuar haciendo crecer y haciendo brotar.⁶⁴ Pero Tlaloc está presente también en el mundo de la otredad, definiéndose como “la unidad y la totalidad del mundo”. La vasija (fig. 56) figura a la periferia mediante las paredes curvas, pero al mismo tiempo incluye la otredad en su interior por medio de la máscara. Gracias al juego de luces y oscuridades logrado por el trabajo del artista, el objeto alude entonces a los espacios irregulares presentes en la naturaleza, como las cuevas, lugares de tránsito entre la superficie terrestre y los otros pisos del inframundo, “sitios en los cuales se establece comunicación entre la superficie luminosa y la profundidad oscura”.⁶⁵

La vasija de Tlaloc, en la articulación estética de sus espacios con los de la más-

⁶³ La pintura del *Códice Ríos* representa a los cielos superiores divididos en una primera franja (que va del primero al cuarto), compuesta por los niveles más cercanos y en cierto sentido visibles desde la tierra (el sol, las estrellas), y por una segunda, que empieza desde el quinto cielo, “el lugar donde está el giro”, hasta el treceavo, donde se despliega el cosmos y el universo en toda su extensión. La pintura del *Códice Ríos* —también llamado *Códice Vaticano Latino 3738*— es interpretada por Alfredo López Austin en *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas*, México, UNAM (1980), 1996, pp. 58-68.

⁶⁴ Dúrdica Ségota, *Valores...*, *op. cit.*, p. 74.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 109.

cara-soporte, viene siendo una posible materialización escultórica de la cosmología mexicana y de su percepción del equilibrio dinámico entre lo acuático y lo terrestre, lo líquido y lo sólido, el centro y la periferia, el mundo propiamente dicho y la otredad.

COMERSE LOS CERROS, COMERSE AL DIOS

Adivinanza náhuatl:

“Un viejito muy vivo, cada vez que llueve
cambia de vestido.”

Respuesta: “el cerro”⁶⁶

La naturaleza fue y es en Mesoamérica objeto de devoción. Resulta importante recordarlo al momento de plantear una discusión sobre la representación plástica del entorno natural, aunque no sea siempre posible rastrear este carácter sagrado del paisaje en los mapas. Culto y validez científica, mitología y ecosistema son, para el pensamiento mitológico indígena, binomios que se entrelazan continuamente para generar un entendimiento del ambiente extremadamente complejo⁶⁷ que

⁶⁶ See *tosaasaanil, se tosaasaanil, Se totlaakatsiin, nochipa Kwak Kiawi, notlakenpatla* en José Antonio Cleofas Flores Farfán y Celestino Ramírez, *Adivinanzas nahuas*, México, Ciesas-E.C.O., 1995.

⁶⁷ Véase la recopilación de trabajos alrededor del tema en David Carrasco (ed.), *The Imagination of Matter. Religion and Ecology in Mesoamerican Traditions*, Oxford, BAR, 1989.

los primeros cronistas, especialmente cuando estaban en busca del carácter diabólico de las prácticas prehispánicas, no pudieron entender.⁶⁸

Diego Durán describe en su *Historia* la Fiesta de los montes, el *Tepeilhuitl*, que tenía lugar en octubre, a finales de la estación de lluvias. En ella se celebraba la “solemnidad de los cerros” y particularmente aquella de los cinco montes más altos en el centro de México: el Popocatepetl, el Iztaccíhuatl, el Chiuhnauhtecatl (hoy, Nevado de Toluca), el Matlacueye (hoy, cerro de la Malinche) y el Poyauhtecatl (hoy, Pico de Orizaba). Una imagen (fig. 58) acompaña la descripción de la ceremonia prehispánica en la cual, después



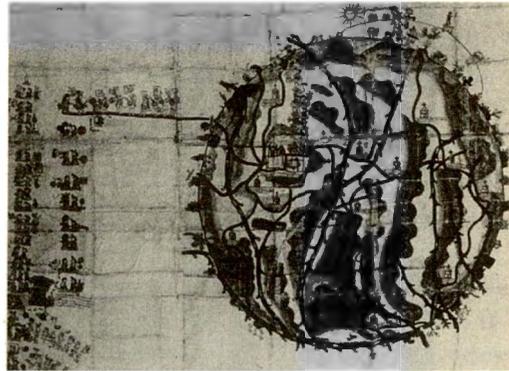
58. Los cerros comestibles, Códice Durán. Foto: BNE.

⁶⁸ Patrice Giasson ha estudiado el caso de la diosa Tlazolteotl (siempre asociada en las fuentes de los cronistas a la impureza y la sexualidad) rescatando su función fundamental al interior del ciclo agrícola en “Tlazolteotl, diosa del abono: una propuesta”, *Estudios de Cultura Náhuatl*, 32 (2001) pp. 135-157. En el siglo XVI los naturalistas occidentales enriquecían también sus estudios con las creencias más fantasiosas, como es el caso con Ulisse Aldrovandi, cuyos escritos presentan una coexistencia estrecha del saber precientífico y de la tradición medieval. Véase Michel Foucault, *Les mots et les choses*, París, Gallimard, 1966, cap. II y cap. V. Recordemos cómo esta coyuntura específica entre las palabras y las cosas, que comenzará a transformarse desde el siglo XVII, fue fundamental para el nacimiento de los ancestros de los museos, las *Wunderkammern*, donde lo natural y lo maravilloso estaban puestos uno al lado del otro, igualmente comprensibles por un sistema epistemológico que recurría a una taxonomía similar para los objetos naturales y los objetos plásticos. Adalgisa Lugli, *Naturalia et mirabilia. Il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d'Europa*, Milano, Mazzotta, 1993.

de haber fabricado algunos pequeños cerros hechos de *tzoalli*, o masa de bledos, los participantes terminaban por comérselos. Otras pinturas que figuran el *Tepeilhuitl* demuestran de manera clara que estas “montañas comestibles” podían decorarse con cara y parafernalia, “un todo humanizado” que remitía especialmente al universo mitológico y religioso de Tlaloc, deidad con la que las cinco montañas estaban relacionadas.⁶⁹ Durán habla de esta comida especial como de “sacrificio

⁶⁹ Gordon Brotherston, “Los cerros Tlaloc: su representación en los códices” en Albores y Broda, *Graniceros. Cosmovisión y meteorología en Mesoamérica*, México, El Colegio Mexiquense/UNAM, 1997, pp. 26-48.

59. Mapa de Teozacoalco (JGI XXV-3). Foto: Benson Latin American Collection, University of Texas at Austin.



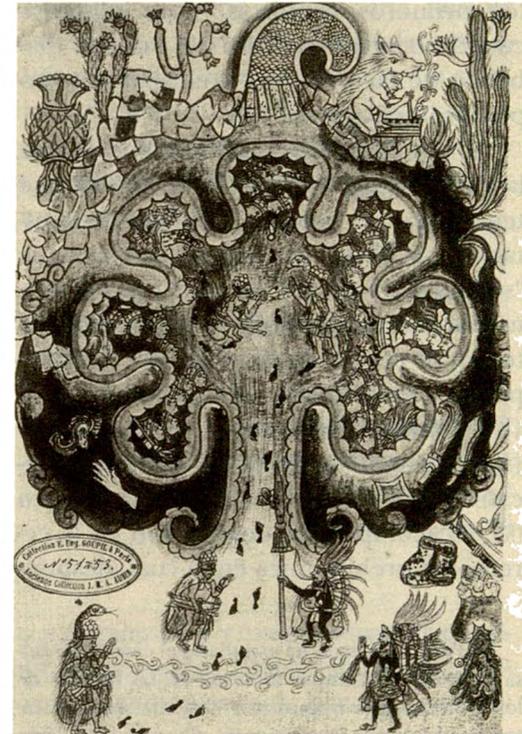
60. La salida de Chicomoztoc, *Historia Tolteca-Chichimeca*. Foto: BnF.

de los cerros”, donde el hecho de comer esta masa llamada *coatzintli* se definía como “comer a Dios”.⁷⁰

Para favorecer la cosecha se procedía entonces a un ritual análogo a las ceremonias de sacrificio organizadas como ritos solares. Esto se debe vincular al hecho de que la naturaleza detentaba, junto al sol y a la luna, un inmenso poder mayéutico, no sólo como creadora de montes y lagunas, sino como fuerza capaz de influir continuamente sobre el nacimiento y la muerte de los hombres. El *tepetl* era concebido como “engendrador de tierras y linajes”,⁷¹ y los mapas genealógicos de tradición prehispánica (fig. 59) parecen confirmar este intercambio continuo entre naturaleza y humanidad: los gobernantes están representados como si fueran fecundados *gracias* al poder de la naturaleza, y la cueva surge a menudo como el lugar por exce-

⁷⁰ Diego Durán, *Historia de las Indias...*, *op. cit.*, t. I, caps. XVI, XVIII, XXII.

⁷¹ Gordon Brotherston, “Los cerros...”, *op. cit.*, p. 40.



lencia de esta creación (fig. 60).

Sin olvidar que todo el complejo sistema mitológico mesoamericano se fusionó, a partir del siglo XVI, con la importancia simbólica que el bosque representaba para el pensamiento occidental, hay que marcar una diferencia. Si el bosque es protagonista de mucha literatura medieval como lugar salvaje por ser un territorio no (o aún no) civilizado,⁷² para el pensa-

⁷² Bruno Andreolli y Massimo Montanari (eds.), *Il bosco nel medioevo*, Bologna, Clueb, 1988; Vito Fumagalli, *La pietra viva*, *op. cit.*; *Paesaggi della paura. Vita e natura nel medioevo*, Bologna, Il Mulino, 1990; Tullio Gregory, “Nature” en Jaques Le Golf y Jean-



miento indígena mesoamericano y contemporáneo éste es concebido como lugar donde vive una importantísima parte del espacio sagrado, el *tepeyollotl*, ser vivo de múltiples características. El “corazón de la montaña” (del náhuatl *tepetl*, “cerro”, y *yollotl*, “corazón”) constituye aún en muchos relatos nahuas el lugar de protección natural a donde siempre se puede huir,⁷³ pero también es un personaje mitológico al que se le debe respeto por estar vivo. Cerro y animal, cueva con vida, eco monstruoso y abrigo, el *tepeyollotl* no puede moverse únicamente debido a su masa.⁷⁴

Claude Schmitt (coords.), *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, París, Fayard, 1999.

⁷³ Véase el análisis de un relato náhuatl relativo a la Revolución mexicana, donde los nahuas de Cuetzalan se refugian en el monte para protegerse de los ataques de los rebeldes en Patrice Giasson, “Oralidad e historia. Dos grupos indígenas en la Revolución mexicana”, tesis de maestría, México, UNAM, pp. 48-51.

⁷⁴ Sybille Pury-Tumi, *De palabras y maravillas*, México, Conaculta, 1997.



61. La salida de Chicomoztoc-Leviatán, *Códice Durán*. Foto: BNE.

62. Leviatán, *Biblia Pauperum*, grabado, siglo xv. Foto: The Illustrated Bartsch.

En la lámina que representa el inicio de la peregrinación de la *Historia Tolteca-Chichimeca* (fig. 60), las siete tribus salen de *Chicomoztoc* (“Lugar de las siete cavernas”) como hijos expulsados por un útero rocoso para que se lancen en busca de una nueva morada. De aquella cueva mítica empiezan los mexicas la peregrinación del *Códice Durán* (fig. 61); sin embargo, en este manuscrito elaborado hacia 1570, el cerro-cueva se transforma en un animal con siete garras que recuerda más bien la garganta del *Leviatán* (fig. 62).⁷⁵ Este signifi-

⁷⁵ O el monstruo del Apocalipsis en la pintura mural de Juan Gerson en Tecamachalco. Berenice Alcántara Rojas compara la figura del Leviatán pintada en el *Juicio Final* de la capilla abierta del convento de San Nicolás de Tolentino de Actopan, con la imagen prehispánica del *cipactli*, el monstruo prehispánico de la tierra; “El infierno en la evangelización de la Nueva España”, tesis de licenciatura, México, UNAM, 1999. Otras imágenes del Leviatán

cado suplementario, presente en el *Códice Durán*, no es gratuito y tampoco se trata de una simple sustitución iconográfica. En la comparación de las dos imágenes —el Chicomoztoc de la *Historia Tolteca Chichimeca* (fig. 60) con el del *Códice Durán* (fig. 61)— podría encontrarse una señal de cómo el valor mayéutico de la naturaleza trató, en el marco de la conquista espiritual, de ser sustituido por la concepción cristiana que ve a Cristo como el único posible salvador en condición de conceder a la humanidad una nueva oportunidad para volver a nacer.

En la cosmovisión cristiana occidental, la naturaleza es *signo* divino, texto escrito por el Dios bíblico para ser descifrado por los hombres. Su concepción es principalmente simbólica, por lo menos hasta avanzado el siglo XIII, cuando se produce una mutación epistemológica importante gracias a la circulación de los textos de Aristóteles y de sus comentaristas griegos y árabes. Desde aquel entonces la naturaleza empieza a ser concebida ante todo como orden, serie de causas, regla *del mundo y como objeto de una razón natural* antes desconocida.⁷⁶ En esta co-

en la pintura mural colonial novohispana se encuentran en Santa María Xoxoteco (Hidalgo) y en San Esteban Tizatlán (Tlaxcala). Véase también la lámina V del *Códice Azcatitlan*.

⁷⁶ Tullio Gregory, "Nature" en Jacques Le Goff y Jean-Claude Schmitt (coords.), *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, París, Fayard, 1999, pp. 806-820, p. 810.

yuntura, la visión pastoril del paisaje⁷⁷ es sobrepasada por un deseo de examinar y representar sus fuerzas internas.

No se deja de mirar la naturaleza como testimonio de las intenciones divinas, pero se deja de mirar el universo como una emanación. El hombre y la naturaleza aparecen, ambos, como conjuntos autónomos. Y la naturaleza parece constituir un dominio intermedio cuya exploración, al igual que el estudio del hombre, revela los secretos de Dios.⁷⁸

El nacimiento desde el siglo XVI de un nuevo objeto artístico —la gruta artificial— participa en la cristalización de una nueva percepción del mundo: piedras, vegetales y cursos de agua se convierten en elementos escultóricos al alcance de los artistas que dibujan los jardines renacentistas. Al límite entre naturaleza azarosa y creación humana, la gruta artificial quebranta las categorías usuales de la representación del mundo (lugar salvaje opuesto a espacio cultivado) y de la separación tradicional de los saberes que buscan interpretarlo.⁷⁹ El hombre ha llegado no solamente a adueñarse de toda la *superficie* terrestre, sino también a reproducirla.

⁷⁷ Derek Pearsall y Elizabeth Salter, *Landscape and Seasons...*, *op. cit.*

⁷⁸ Pierre Francastel, *La figura y el lugar. El orden visual del Quattrocento*, Caracas, Monte Ávila, 1969, p. 271.

⁷⁹ Philippe Morel, *Les grottes maniéristes en Italie au XVIe siècle*, París, Macula, 1998. Véase en particular el capítulo sobre "La formación de las piedras".

descontextualizarla. El espacio salvaje está domesticado y parece ya no tener ningún misterio.

Sin embargo, esta nueva percepción de los fenómenos naturales no se proyectó sino tangencialmente en el Nuevo Mundo, por lo menos en los primeros decenios de la colonización. La conquista espiritual manejaba un discurso de la naturaleza más apegado a la configuración epistemológica anterior a la cisura del siglo XIII: la simbología mesiánica imbricada en la representación de la flora y de la fauna en la pintura mural de Malinalco⁸⁰ o la retórica botánica y paradisiaca presente en la literatura devocional náhuatl⁸¹ muestran un medio imprescindible en el proyecto de conversión del mundo mesoamericano.

Emerge así una tensión irreductible entre estos ideales simbólicos religiosos y el proyecto de colonización económica promovido por la Corona, según el cual “el tener la tierra es el elemento principal de la riqueza y del poder”.⁸² Esta contra-

⁸⁰ Elena Isabel Estrada de Gerlero, “Malinalco, orígenes de su traza, conventos y capillas” en Luis Mario Schneider, *Malinalco: imágenes de un destino*, México, Banca Cremi, s. f., pp. 63-112; Jeanette Favrot Peterson, *The Paradise Garden Murals of Malinalco*, Austin, University of Texas Press, 1993.

⁸¹ Louise Burkhart, “Flowery Heaven: the Aesthetic of Paradise in Nahuatl Devotional Literature”, *Res*, 21 (1992), pp. 88-111.

⁸² Robert Fossier, “Terre” en Le Goff y Schmitt (coords.), *Dictionnaire...*, *op. cit.*, pp. 1123-1136, p. 1132. Recordemos sin embargo que en los ciclos de la *Galleria delle carte geografiche* del Vaticano hay todavía una relación muy estrecha entre la tierra y lo

dicción interna se puede rastrear *a posteriori* en la elaboración de mapas como el de Amecameca (fig. 29) ya comentado en este libro, donde la línea de cruces que simbolizaban el espacio sagrado del convento y de sus visitas trataba de injertarse indeleblemente en un territorio que, al no ser así, hubiera quedado representado únicamente como objeto de las ambiciones económicas de quien solicitaba la merced.

EL ESPACIO CON CANDADO O LA OBJETIVIDAD DE LA REPRESENTACIÓN

“El pintor tiene que ver únicamente
con lo que se puede ver”

Leon Battista Alberti, *De pintura*

La oposición que hemos encontrado en la pintura del *Códice Florentino* (fig. 37) y en las *Relaciones de Tlaxcala* (fig. 39), entre espacio central concebido como circular y rectangularidad del soporte material del mapa se asemeja a otra tensión plástica presente en la cartografía occidental: la competición entre la representabilidad de la tierra como esférica y la idea bíblica de las cuatro esquinas del mundo. El cartógrafo medieval solucionaba de dos ma-

sagrado: Italia es concebida, como en el caso del territorio novohispano en la pintura del *Códice Durán* (fig. 7), como la Nueva Tierra Sagrada; Jürgen Schulz, “Maps as Metaphors: Mural Map Cycles of the Italian Renaissance” en David Woodward (ed.), *Art and Cartography. Six Historical Essays*, Chicago, The University of Chicago Press, 1986.



63. Mapamundi, *Códice Florentino*, libro VII, f. 10. Foto: Florencia, Biblioteca Medicea Laurenziana.

neras esta interferencia entre teología y plástica: representaba la tierra como circular al interior de un cuadrado,⁸³ dejando espacio —en los cuatro ángulos del mapa— para imágenes de los evangelistas, para escenas del Viejo y Nuevo Testamento, para los cuatro vientos (fig. 63); o ponía un cuadrado al interior de un círculo, combinando así los cuatro puntos cardinales con la circularidad del globo.⁸⁴ A se-

⁸³ David Woodward, "Medieval Mappamundi" en *The History of Cartography*, vol. I.1., pp. 286-370, p. 319. "Aunque la Imagen o Mapamundi se figure en un plano, sin embargo debe representarse en una esfera", Pierre D'Ailly, "Epílogo de la Mapamundi" (1410), en *Imago mundi y otros opúsculos*, *op. cit.*, p. 139.

⁸⁴ W.G.L. Randles, *De la terre plate au globe terrestre: une mutation épistémologique rapide (1480-1520)*, *Cahiers des Annales*, 38, París, Armand Colin, 1980; Jill Tattersall, "Sphere or Disc? Allusions to the Shape of the Earth Twelfth-Century and Thirteenth-Century Vernacular French Works", *Modern*

mejanza de la cartografía genealógica prehispanica, la medieval presuponia también una estrecha relación entre espacio y tiempo:⁸⁵ el *mapamundi* era una superficie donde las geografías terrenas se entrecruzaban con las sagradas y donde el tiempo de los hombres encontraba un necesario acuerdo con la historia bíblica.⁸⁶

Pero es precisamente en aquella nueva configuración epistemológica surgida en el siglo XIII que el "enseñar lo que se ve" tomó prioridad sobre la representación de una idea del mundo preconcebida. El tiempo presente asumía prioridad sobre el pasado. Ejemplar en este sentido es el *Mapa Hereford*, de finales del siglo XIII: el enorme pergamino contenía informaciones de episodios bíblicos y citas doctas, pero también, y de manera muy novedosa, itinerarios de viaje como los que enfrentaban los peregrinos para llegar a los lugares sagrados. Aunque la imagen no era materialmente utilizada como guía figurativa para el trayecto, aquellos caminos e indicaciones geográficas constituían una mirada explícita hacia el presente y abrían la brecha para el nacimien-

Language Review, 76 (1981), pp. 31-46. La idea de que en el Medioevo el mundo era percibido como plano nace solamente en el siglo XIX; Jeffrey Burton Russel, *Inventing the Flat Earth*, Nueva York, 1991.

⁸⁵ Evelyn Edson, *Mapping Time and Space: How Medieval Mapmakers Viewed their World*, Londres, The British Library, 1997.

⁸⁶ Pierre d'Ailly, "Tratado sobre el acuerdo entre la verdad astronómica y la narración histórica" (1414) en *Imago mundi y otros opúsculos*, *op. cit.*, pp. 227-298.

to de una cartografía más práctica.⁸⁷ No es un azar que los famosos *Portulani*, los mapas que guiaban las expediciones marítimas según un preciso sistema de proyecciones cartográficas, hayan empezado a multiplicarse justo en los mismos años.⁸⁸

Otra condición decisiva para el nacimiento en Occidente de una nueva configuración mimética para la representación cartográfica fue el redescubrimiento a principios del siglo xv de Ptolomeo (cat. VII.1). Los textos del astrónomo griego, llegados a Florencia hacia 1400,⁸⁹ habían indicado una necesaria división entre conocimiento y creación plástica, distinguiendo la tarea del geógrafo de la del corógrafo: el primero —se leía en su *Geografía*— tiene que apuntar a un conocimiento global del *ecumene*, procediendo, por medio de la reducción en escala, a una analogía con el objeto real; el segundo, destinado a dibujar territorios más pequeños, puede aspirar a un tratamiento más pictórico del espacio, siendo su

objetivo la verosimilitud con el objeto de la representación.⁹⁰

La separación enunciada por Ptolomeo influyó definitivamente en el nacimiento de dos artes independientes. Por un lado, la precisión cartográfica, heredera de esta nueva circulación de saberes, se inscribía en un reajuste epistemológico más amplio, en el que participaban la música, las artes visuales, las matemáticas; proceso que según Alfred Crosby cristaliza lo más distintivo de la cultura renacentista y que puede resumirse, según el autor, en el deseo de “percibir visualmente lo más posible de la realidad y todo de una vez”.⁹¹ Por el otro lado, hacia principios del siglo xvi la pintura de paisaje, antes vinculada a la *orbis pictura imago*, al mapa, a lo que se llamó incluso el “retrato” de los lugares,⁹² reclamaba una autonomía empezando así a afirmarse definitivamente como género artístico independiente.⁹³

⁸⁷ Evelyn Edson, *Mapping... op. cit.*, p. 139-144: “The present time began to seem more important than the historical sense fostered by the old *mappae-mundi*”, p. 144; Marcia Kupfer, “Medieval World Maps: Embedded Images, Interpretive Frames”, *World and Image*, X, 3 (1994), pp. 262-288. Sobre el carácter enciclopédico del mapa, véase Paul Harvey, *Mappa Mundi: the Hereford World Map*, Londres, 1996, p. 7.

⁸⁸ Tony Campbell, “Portolan Charts from the Late Thirteenth Century to 1500” en *The History of Cartography*, I.1., pp. 371-463.

⁸⁹ Samuel Edgerton, *The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective in the Art of the Renaissance*, Nueva York, Icon, 1975, cap. VII, “Enter Cartography”, pp. 91-105.

⁹⁰ O.A.W. Dilke, “The Culmination of Greek Cartography in Ptolomey” en *The History of Cartography*, I.1., pp. 177-221, p. 183. Lucia Nuti, “Misura e pittura nella cartografia dei secoli XVI-XVII”, *Storia urbana*, 62 (1993), pp. 5-34.

⁹¹ Alfred Crosby, *The Measure of Reality. Quantification in Western Society*, Cambridge, The Cambridge University Press, 1998, p. 11. Véanse también las consideraciones de Kenneth Clark a propósito de este cambio en la resolución espacial, como relacionado a una nueva percepción de la luz; *Landscape into Art* (1949), Harmondsworth, Penguin, 1956, p. 29.

⁹² George Braun, citado por Ronald Rees, “Historical Links between Cartography and Art”, *Geographical Journal*, 1980, p. 65.

⁹³ La transformación de la modalidad plástica de los mapas hacia una representación paisajística autónoma ha sido objeto de una querrela que aspi-



64. Ludovico degli Uberti, Mapa de Florencia conocido como "del candado", 1472. Dibujo original de Rosselli. Foto: Berlín, Kupferstichkabinett.

Herramienta necesariamente complementaria para el logro de estos nuevos desafíos epistemológicos y plásticos fue la perspectiva. Para tomar un ejemplo concreto de la profunda transformación que la representación espacial enfrentó con el surgimiento de una nueva modalidad pictórica⁹⁴ y de la rápida adopción sistemáti-

ca a saber quién fue el originario inventor del paisaje. Aunque, según Alpers, esta transformación se dio sólo con un dibujo de 1603 de Hendrick Goltzius, "El paisaje de dunas cerca de Haarlem" S. Alpers, *The Art of Describing, Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago, The University of Chicago Press, 1983, p. 139, se pueden rastrear en la pintura de finales del siglo xv y principios del xvi huellas muy evidentes del pasaje que Francastel ha definido "del lugar figurativo al paisaje", donde se da una importancia definitiva al carácter de verosimilitud con un espacio físico real; *La realidad...*, *op. cit.*, pp. 246-248. Ernst H. Gombrich relacionó el nacimiento del paisaje como género plástico autónomo con la nueva figura del artista en el Renacimiento, "The Renaissance Theory of Art and the Rise of Landscape" (1950) en *Norm and Form*, Phaidon, 1959.

⁹⁴ Lucía Nuti, "The Perspective Plan in the Sixteenth Century: The Invention of a Representational Language", *The Art Bulletin*, LXXVI (1994),

ca de sus leyes,⁹⁵ el Mapa con candado grabado por Rosselli en 1487 no deja lugar a dudas (fig. 64).⁹⁶ La elección de un punto de vista único permite una objetividad total de la representación; estamos justo dentro de la definición de "ventana prospectiva" conceptualizada por Panofsky, retomando los escritos de Alberti:

Hablaremos en sentido pleno de una intuición "perspectiva" del espacio, allí y sólo allí donde, no sólo diversos objetos como casa o muebles sean representados "en escorzo", sino donde todo el cuadro —citando la expresión de otro teórico del Renacimiento— se halle transformado, en cierto modo en una "ventana", a través de la cual nos parezca estar viendo el espacio, esto es donde la superficie material pictórica o en relieve [...] es negada como tal y transformada en mero "plano figurativo".⁹⁷

El pintor se ha representado afuera del mapa,⁹⁸ pero queda sin embargo in-

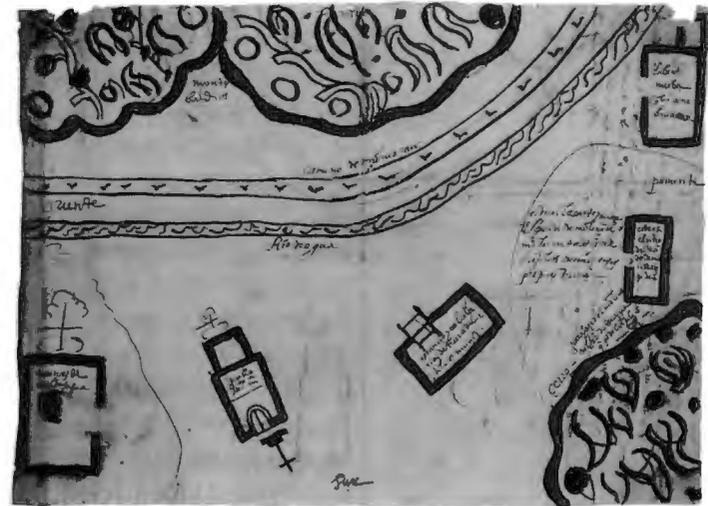
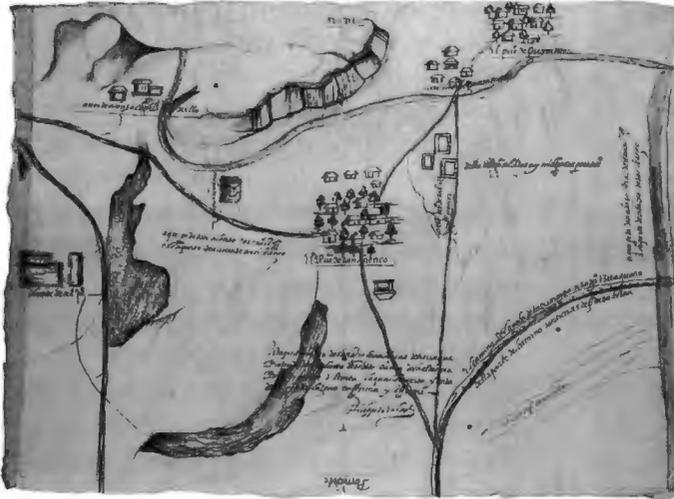
pp. 106-128.

⁹⁵ Leyes convencionales tanto cuanto el simbolismo de la estética prehispánica, como lo apunta Gruzinski en *La guerra de las imágenes...*, *op. cit.*

⁹⁶ Paul D. A. Harvey, *The History of Topographical Maps. Symbols, Pictures and Surveys*, Londres, Thames and Hudson, 1980, pp. 66, 75. Samuel Edgerton, *The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective...*, *op. cit.*, pp. 7-11.

⁹⁷ Erwin Panofsky, *La perspectiva como forma simbólica* (1924), Barcelona, Tusquets, 1973.

⁹⁸ El retrato del cartógrafo en la obra era usual desde el Medioevo; véase el Atlas de Petrus Vesconte de 1318; *The History of Cartography*, *op. cit.*, vol. I.1, lám. 31.



cluido en la representación, sentado, de perfil. Mira y dibuja Florencia desde lo alto de un cerro y su mirada puede extenderse hacia las lejanías de las colinas, enfrente. Su dibujo puede abarcar todo lo visible, con los detalles que solamente pueden percibirse a vuelo de pájaro. El pintor del Mapa con candado, por su presencia ficticia en el marco cartográfico, casi sale de la representación; para poder verla por completo, se eleva para abarcarla sin equivocación.⁹⁹ La cadena que encierra como marco virtual el ámbito figurativo cumple definitivamente con esta condición mimética. Todo lo que se puede ver está allí, y allí se queda, sin que se haga referencia alguna a la vida autónoma del paisaje afuera del marco visual. La representación existe gracias a la representación misma.

⁹⁹ Jürgen Schultz, "Jacopo de Barbari's...", *op. cit.*

¿Podemos reconocer huellas plásticas de este nuevo concepto del espacio en el impulso cartográfico novohispano? Sí, pero bajo la única condición de analizar cómo fue recontextuada por obra de los pintores indígenas que la transformaron con base en principios autónomos de figuración, tal como lo vimos en el caso de las imágenes del enfrentamiento militar de los españoles y los mexicas (fig. 37). Veamos ahora algunos ejemplos de cómo diferentes estrategias de representación espacial se combinan en la cartografía indígena posterior a la conquista.

Dos mapas (fig. 65, fig. 66) de la misma fecha, 1591, y del mismo lugar, Tlalpujahua, aunque no tengan la misma orientación representan una misma porción de territorio. Ambas parecen tratar plásticamente el espacio tal como Rosselli lo veía desde una colina florentina en el Mapa con candado: una mirada que abarca lo

65. Mapa de Tlalpujahua "A", 1591. AGN, Mapoteca núm. 1836. Foto: E.P. y G.V., Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

66. Mapa de Tlalpujahua "B", 1591. AGN, Mapoteca núm. 1839. Foto: E.P. Y G.V., Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

muy lejano y lo muy cercano. Los autores de los mapas de Tlalpujahua buscan sin embargo plasmar aquel recurso plástico, que en muchos sentidos puede parecerse al “vuelo de pájaro” occidental, enriqueciéndolo con características suplementarias. El primer autor (fig. 65) se muestra más estricto en aplicar las leyes prospectivas renacentistas, por equilibrar las medidas entre los objetos, las tonalidades realistas de los colores, los trazos sombreados que dan volumen a las formas e indicando —al combinar detalles como los árboles o algunas líneas más abstractas— los puntos de declive del suelo. Sin embargo, orienta su imagen mirando al este, lo que sin indicar forzosamente la presencia de una convención indígena,¹⁰⁰ niega la orientación de muchos mapas renacentistas. El Mapa con candado estaba dibujado desde el suroeste de la ciudad mirando hacia el norte.¹⁰¹

El pintor del segundo mapa de Tlalpujahua (fig. 66) reinterpreta tal vez el mismo modelo cartográfico del primero con mayor libertad, logrando un resultado más novedoso: debido a aquella franja ro-

sada de los montes que, al servir de contorno, se desdobra para marcar quizá la entrada de la cueva según la tradición prehispánica (cat. XX), la visión de lejanía se dirige del interior hacia el exterior de la representación. No hay un solo punto de fuga, sino por lo menos dos que, al mirarse el uno con el otro, divergen hacia una orientación opuesta. El pueblo, las minas y las estancias están figurados mediante rectángulos rosados que se disponen en el declive del territorio marcando sus contornos con el mismo color rosado de los montes, tal vez para indicar que sus materiales de construcción de allí vienen; el camino sigue marcado por la convención simbólica de las huellas de pies, y las aguas del río por una corriente negro-azul que recuerda las cimas de los cerros.¹⁰² El color participa así en una reelaboración profunda de un posible modelo cartográfico renacentista y figura al mismo tiempo como punto de coyuntura fundamental que permite al pintor desarrollar una doble reinterpretación plástica: de la tradición prehispánica y de las recién llegadas convenciones europeas.

La estrategia colorística no fue sin embargo la única opción que los pintores aprovecharon para poner una firma inconfundible en sus cartografías.

¹⁰⁰ Carmen Aguilera afirma que la cartografía tradicional indígena era orientada con el oriente arriba; Introducción al “Estudio iconográfico...” del *Códice de Huemantla*, *op. cit.*, p. 3. La orientación con el Este arriba es sin embargo muy común en la cartografía universal, por su valor sagrado; B.L. Gordon, “Sacred Directions, Orientations and the Top of the Map”, *History of Religions*, 10 (1971), pp. 211-227.

¹⁰¹ P. Harvey, “Local and Regional Cartography in Medieval Europe” en *The History of Cartography*, vol. 1, pp. 464-501, p. 465.

¹⁰² Para un análisis de las correspondencias tonales en las cartografías indígenas, véase cat. XVII y XX.

EL DESDOBLAMIENTO CARTOGRÁFICO

“Es difícil vivir sobre la tierra. Si vas
de un lado, te vas a caer: solamente
por el medio se va, se camina”

*Códice Florentino*¹⁰³

En uno de los primeros mapas encargados a los *tlacuilo*, el Mapa de Tenochtitlan (fig. 15), el cartógrafo había dado todavía una importancia fundamental a la circularidad de la representación cartográfica,¹⁰⁴ la cual respondía en gran parte a un principio cosmológico prehispánico compartido, como hemos visto, por otras prácticas del mundo mesoamericano.¹⁰⁵ La circularidad de la mirada indicada por la forma monumental de los piedras-mapas se volvía a presentar bajo diferentes ángulos interpretativos en la representación del *tianquiz*, en la dinámica de la danza de los voladores y en los contornos de una vasija mexicana. Al contrario, la concepción mimética del Mapa con candado, con sus límites visibles desde un solo punto (el del pintor), con su cadena puesta para ce-

rrar el arco visual y el campo plástico, se presentaba como una imagen poderosa para entender la cisura que la aplicación de las leyes de la perspectiva habían operado en la percepción del espacio.¹⁰⁶

En el segundo Mapa de Tlalpujahua (fig. 66) la organización cartográfica circular del Mapa de Tenochtitlan había tomado un carácter distinto, dejando que sus principales elementos cartográficos —los cerros— se desdoblaron hacia el exterior de la hoja. Gracias también a la comparación con el primer Mapa de Tlalpujahua (fig. 65), habíamos intuido que probablemente los dos habían utilizado un mismo modelo cartográfico a vuelo de pájaro similar al Mapa con candado de Rosselli. Sin embargo, cabe preguntarse: ¿en qué medida el segundo pintor de Tlalpujahua pudo contextualizar este principio espacial occidental con aquellos de origen prehispánico analizados en los primeros capítulos de esta segunda parte? ¿Es posible profundizar un examen de los efectos que la dinámica circular prehispánica desencadenó al encontrarse con la dinámica prospectiva renacentista?

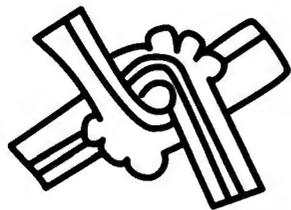
Muy sugerentes son las palabras de Luz María Monhar Betancourt, quien escribe a propósito de la estrategia de representación cartográfica indígena: “los mapas se elaboraron en relación a las zo-

¹⁰³ Citado por Michel Launey, “Le linguiste et le funambule: réflexions sur la spécificité et l’universalité linguistique et culturelle”, *Amerindia*, 13 (1988), pp. 162-192.

¹⁰⁴ Las consideraciones que hace Barbara Mundy sobre su circularidad le permiten corroborar la hipótesis de un original indígena sobre el que se basó el grabador alemán; “Mapping the Aztec Capital...”, *op. cit.*, pp. 14-16.

¹⁰⁵ Esto no invalida la importancia que pudo tener la tradición cartográfica circular medieval, como el Mapa de Jerusalén de la fig. 16.

¹⁰⁶ Las transformaciones espaciales se pueden seguir, para el caso de la cartografía regional italiana, en el catálogo de Leonardo Ginori Lisci, *Cabrei in Toscana. Raccolte di mappe, prospetti e vedute, sec. XVI-sec. XIX*, Florencia, Giunti, 1979, p. 22.



67. El signo de *Nahui Ollin* en el *Códice Borgia*. Dibujo: P.G.

68. Colcha, finales del siglo XIX. Lana y algodón, 206.5 x 156.8 cm. Musée des beaux-arts de Montréal, donación de Mme. F. Cleveland Morgan. Foto: Musée des beaux-arts de Montréal.



nas o triángulos que corresponden a los contenidos en las secciones del signo *nahui ollin*, del movimiento¹⁰⁷ (fig. 67). El glifo dibujado en la mayoría de los códices mesoamericanos proporciona un ejemplo de cómo por “principio circular de la representación” no nos estamos refiriendo forzosamente a la forma material que las cartografías pudieron tener en la época anterior a la conquista,¹⁰⁸ sino a los elementos que integraban mapas y otros registros espaciales (danza, escultura, concepción microcósmica del *tianquiz*) mediante un resultado dinámico que remite a lo circular.

¹⁰⁷ Mapa de Coatlínchan. *Líneas colores en el Acolhuacan*, México, INAH/Universidad de Puebla, 1992, edición a cargo de Luz María Monhar Betancourt, p. 34.

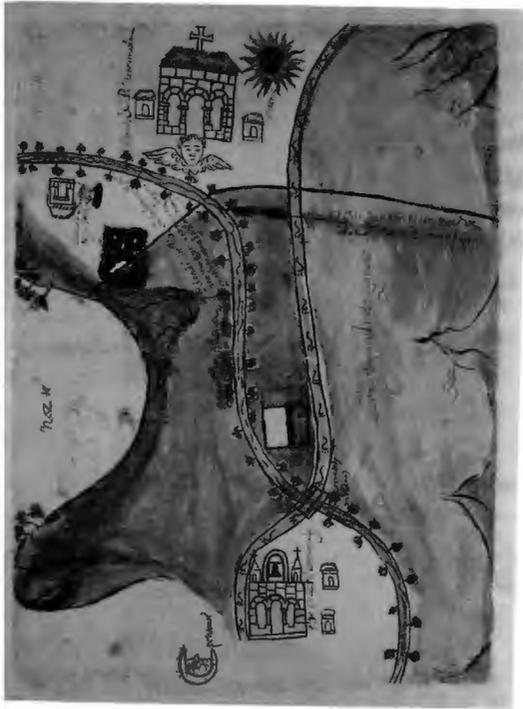
¹⁰⁸ Aunque, como lo afirma Barbara Mundy, el formato circular para la representación cartográfica tenía que estar en uso desde los tiempos anteriores a la conquista; “Mesoamerican Cartography...”, *op. cit.*, p. 210. Véase también Donald Robertson, *Mexican Manuscripts...*, *op. cit.*, p. 180. Y para la época colonial, el Mapa de Teozacoalco (fig. 59), el Mapa de Cuauhquechollan, el Mapa de Amoltepec, el Mapa de la Relación geográfica de Tabasco.

Para entender el sentido figurativo de simetría y movimiento recurrente en la cartografía, Brotherston utiliza el interesante concepto de “desdoblamiento de la superficie bidimensional”,¹⁰⁹ estrategia que permite a los cartógrafos ser consecuentes con los elementos cosmológicos de orientación del pensamiento prehispánico: los cuatro rumbos de la tierra combinados con los cuatro puntos cardinales, cuatro árboles, cuatro pájaros, cuatro colores, cuatro vientos, cuatro espacios míticos, cuatro años y cuatro dioses.¹¹⁰ Este principio, según Brotherston, está presente en muchas representaciones espaciales indígenas americanas, y encontramos efectivamente sus huellas hasta en algunas creaciones amerindias del norte del continente (fig. 68).

Para el mundo mesoamericano, quizá una traducción arquitectónica posible de la circulación de energías entre los diferentes espacios cósmicos pudo haber sido la base de la estructura de la pirámide circular, edificio del cual hay muchos ejemplos desde el Preclásico hasta el Posclásico, y que fue casi siempre dedicado a Quetzal-

¹⁰⁹ Gordon Brotherston, *La América indígena...*, *op. cit.*, p. 121.

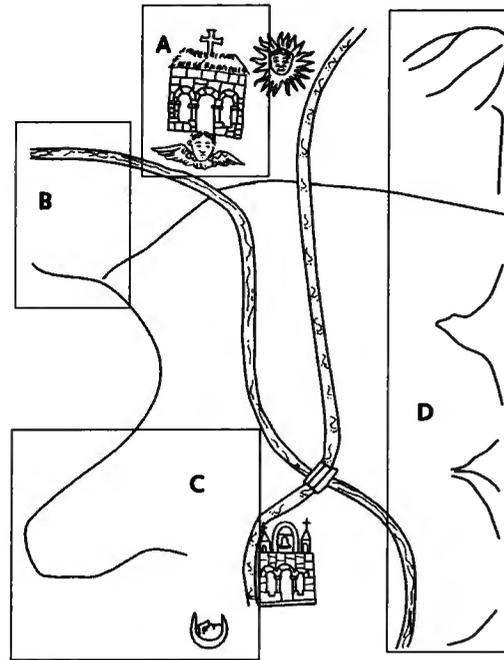
¹¹⁰ Jacques Soustelle, *El pensamiento cosmológico...*, *op. cit.* En la p. 86 el autor proporciona un esquema donde incluye también cuatro conjuntos de ideas asociadas a cada punto cardinal. Sobre el mapa que hace de portada al *Códice Feyervary Meyer*, muy claro en condensar esta concepción cosmológica, véase Barbara Mundy, “Mesoamerican Cartography...”, *op. cit.*, pp. 229-232, y Donald Brotherston, *La América indígena...*, *op. cit.*, pp. 132 y ss.



coatl bajo su forma de Ehecatl (dios del Viento).¹¹¹

Veamos cómo el principio figurativo del signo de *ollin*, el movimiento, pudo traducirse todavía en las obras cartográficas novohispanas por un continuo desdoblamiento de sus elementos plásticos que tienden a dirigirse hacia un margen de la hoja, luego hacia el opuesto, y así sucesi-

¹¹¹ Agradezco a Diana Magaloni por esta sugerente asociación. Entre los edificios circulares más importantes de la Mesoamérica prehispánica recordemos Cuicuilco, La Venta (cuya estructura se inspiró en el volcán Cintepec, como lo escribe Bernal-García, *Carving Mountains...*, *op. cit.*, p. 32), el templo de Ehecatl en Calixtlahuaca (Estado de México).

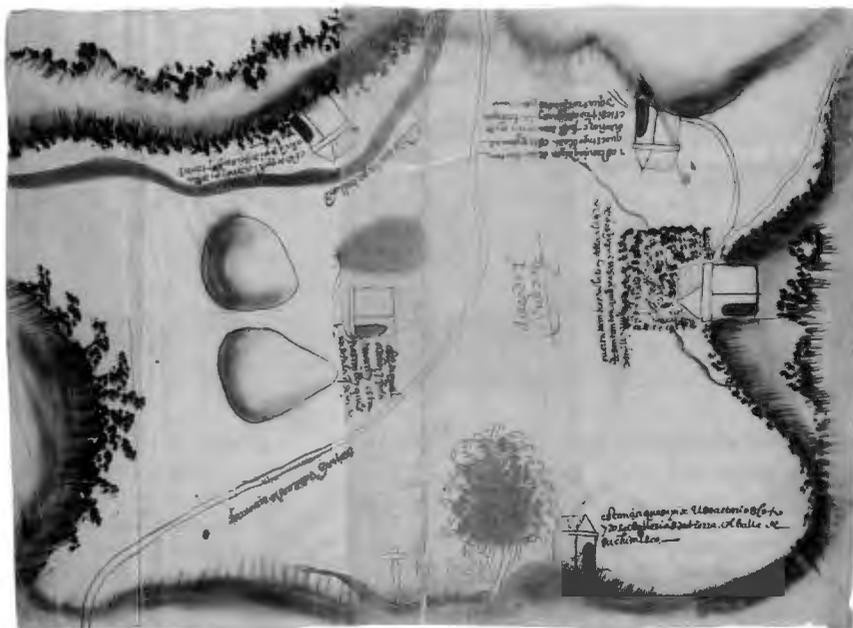


vamente terminando por repetir la dinámica circular que comunica los espacios cósmicos. El pintor del Mapa de Tecomatlan (fig. 69) figuró el panorama de los alrededores abarcando aproximadamente 15 km de amplitud. Al acudir al pueblo,¹¹² tratamos de reconstruir el procedimiento visual operado por el cartógrafo (véase esquema): nos paseamos desde la iglesia —reconocible por estar ampliamente decorada por el mismo San Miguel del mapa (A)— hacia el río, mirando las montañas enfrente del pueblo (B). Luego proseguimos en autobús hacia Tenancin-

¹¹² Viaje realizado en febrero de 2000 en compañía de Patrice Giasson.

69. Mapa de Tecomatlan, 1591. AGN, Mapoteca núm. 1819. Foto: E.P. y G.V., Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

69a. Esquema.



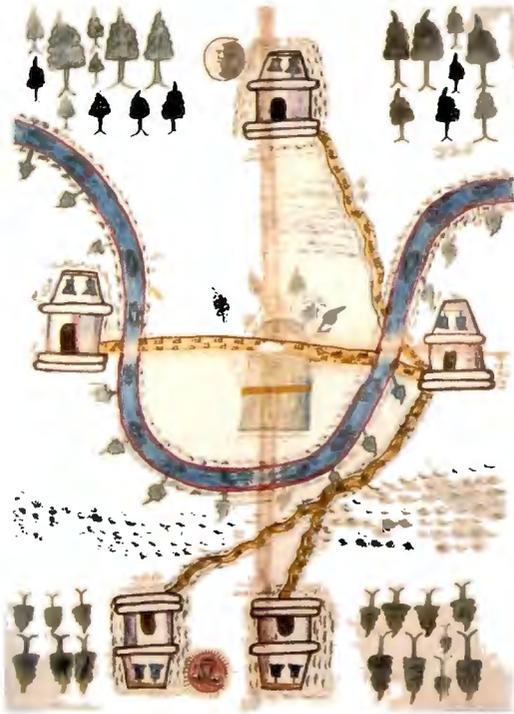
70. Mapa de Jalisco, 1589.
AGN, Mapoteca núm. 2073.
Foto: E.P. y G.V., Archivo
Fotográfico IIE-UNAM.

go, y desde la actual parroquia vimos claramente el cerro dibujado en el mapa sobre cuya cima se yergue hoy un inmenso Cristo (C). Finalmente, caminando hacia el sur, aparecieron los cerros que se convierten, en la imagen, en una parte del marco físico de la cartografía (D). El recorrido duró varias horas, y unas diez fueron las fotos tomadas para abarcar por lo menos los elementos principales del mapa. Estas vueltas y el transcurso del día nos hicieron pensar en las etapas intelectuales de la realización de la cartografía. Parece que no hay un centro, sino que la mirada se mueve continuamente hacia un punto cada vez diferente del paisaje. Ahora apunta hacia la fachada de la iglesia de San Miguel Arcángel, luego hacia la de Te-

nancingo. Se voltea y se concentra hacia los cerros y el río, y luego atrás hacia la otra serie de montañas. Los árboles se desdobl原因 a la orilla del agua, las casas de adobe y paja se miran de frente cerca de la iglesia del pueblo. El perfil de la luna se dirige a la barbilla del sol y a las alas de un arcángel Miguel que funge como nuevo topónimo pictográfico del pueblo.¹¹³ Son por lo menos cuatro los puntos de fuga en la representación, hacia los cuatro lados de la hoja, y parece que el pintor recorrió cada uno de estos cuatro rumbos para lograr una visión completa del paisaje.

En otra pintura (fig. 70) se percibe aún más cómo el cartógrafo generó la representación espacial desde el interior del lugar. Aquí los cuatro rumbos de orientación se crean desde un invisible centro. Desde ahí se despliega una, dos, tres, cuatro veces la visión de los alrededores. Las iglesias, las cruces, los árboles y los cerros se disponen sobre la hoja, acercándose a los contornos limítrofes de la representación cartográfica. No hay cadena física ni imaginaria (fig. 64) que permita distinguir entre la representación y lo representado. El pintor, físicamente ausente, permea toda la extensión del espacio paisajístico como portavoz de un dibujo natural. El efecto de los tonos azules sombreados de

¹¹³ Siempre al borde entre tradición prehispánica y modalidad figurativa realista según una coyuntura mesoamericana y occidental a la vez: ¿pudo tal vez su factura aparecer, como hoy, encima de la entrada de la iglesia, coronando como glifo escultórico la muralla del atrio?



negro parece aludir a una *grisaille* lunar, a un nocturno metálico.

En el Mapa de Ychcatlan (fig. 71), de 1610, la organización espacial vuelve a abrirse desde un centro invisible y los contornos cartográficos crean una armonía simétrica entre los puntos de orientación, entre el sol y la luna, como si por medio de la organización espacial se estuviera también indicando el transcurso temporal del movimiento de los dos astros. Esta posibilidad de entrever expresada la dimensión del tiempo en la cartografía indígena se volverá a presentar en otros mapas del catálogo (cat. XXX).

El principio visual de desdoblamiento



71. Mapa de Ychcatlan, 1610.
AGN, Mapoteca núm. 2027.
Foto: E.P. y G.V., Archivo
Fotográfico IIE-UNAM.

72. Los cerros bifrontes, huipil
proveniente de Xochihuacan,
sierra norte de Puebla. Foto:
A.R.

plástico parece así haberse combinado, en particular en la cartografía, con el impulso mimético hacia la pintura de paisaje, registro plástico conocido por los autores indios que elaboraron los mapas a través de las imágenes occidentales, como los grabados. En muchas de las cenefas de libros ilustrados que llegaron a la Nueva España se encontraban, por ejemplo, grutescas vegetales (cat. XXX.2). Además de servir de inspiración para la realización de muchas pinturas murales novohispanas (como por ejemplo las del convento agustino de Malinalco), las grutescas pudieron ser reinterpretadas en las cartografías y en otras superficies, conjugadas al interior de un espacio plástico desdoblado. Pienso por ejemplo en la indumentaria. Todavía hoy en día, la elaboración cuidadosa de los bordados creados entre las montañas de la sierra norte de Puebla (fig. 72) parece constituir un ejemplo más para la posible fusión entre realismo y circularidad. Los *huipiles*, camisas-imágenes que envuelven los cuerpos femeninos, se mueven entre las calles de los pueblos y las sementeras. En la franja aplicada a sus bordes los *huipiles*

muestran la representación de las montañas que inspiran cotidianamente a sus artistas, desdoblada sin tregua hacia arriba y hacia abajo. Glifos, grutescas, paisajes o espejos, los *tepemeh* rodean a los creadores nahuas hoy como a los cartógrafos de hace cuatro siglos. Desde el interior de aquellos cerros su percepción dinámica sigue siendo quizá heredera del enunciado con que los informantes de Sahagún describieron al franciscano lo complicado que era

para aquellas fechas el encontrar un equilibrio, físico y espiritual, sobre el piso terrestre: “es difícil vivir sobre la tierra. Si vas de un lado, te vas a caer. Solamente por el medio se va, se camina.”

Tal vez sea ésta también una respuesta que ayude a explicarse el porqué de la heterogeneidad de estrategias plásticas con que los *tlacuilo* buscaron un nuevo equilibrio y una nueva tensión en la estética de los paisajes cartográficos.

PAISAJES

FRONTERAS. UNA INTRODUCCIÓN AL CATÁLOGO

Al principio de nuestro recorrido, una imagen del *Códice Durán* (fig. 7) evidenciaba cómo la llegada de los españoles a la costa de Veracruz había desencadenado un complejo proceso simbólico que iba a permear una nueva visión del espacio y del tiempo:¹ al reconducir a una iconografía cristiana (fig. 8), el primer encuentro con los enviados del *tlatoani*, esta representación señalaba la importancia de reflexionar sobre la transformación simultánea de los territorios políticos y del pensamiento espacial que acompañó la conquista. A lo largo de las páginas que nos separan ahora de aquella lámina crucial del *Códice Durán*, se ha tratado de explorar en más direcciones posibles la esfera global de esta transformación, incluyen-

¹ La iconografía de otro árbol, el de Jesé, me ofreció algunas pistas sugerentes para estudiar la urgencia de encontrar un nuevo paradigma temporal después de la conquista; “El renacimiento vegetal. Árboles de Jesé entre el Viejo Mundo y el Nuevo”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 73, 1998, pp. 4-39.

do aspectos históricos, políticos y cosmológicos.

Es importante profundizar ahora en qué medida la estética espacial mesoamericana y la occidental, al momento de entrelazarse en las obras cartográficas,² tuvieron que reconfigurar sus respectivos órdenes visuales³ tomando en cuenta un elemento suplementario fundamental que fue la realidad geográfica local. Aunque los pintores cartógrafos no se hayan puesto frente a la naturaleza con un caballete (pero tal vez sí con sus hojas de pallete)

² En una recíproca “pulsión mimética”, como lo apunta Serge Gruzinski, hablando del intercambio entre modelos iconográficos, del aprendizaje de diferentes técnicas, de la rapidez de los pasajes simbólicos y formales entre copia y modelo. *La pensée métisse*, *op. cit.*; *La guerra de las imágenes*, *op. cit.*

³ La expresión “orden visual” es de Pierre Francastel. El recorrido que proponemos aquí va en cierto sentido a la inversa de aquel desarrollado por el historiador del arte francés quien escribía, al principio de su obra *La figura y el lugar* que “la configuración material de una pintura no refleja únicamente el recuerdo de las cosas vistas por el artista en función de un orden inmutable de la naturaleza, sino también de las estructuras imaginarias” (*op. cit.*, p. 11).



73. La llegada de los españoles a la costa de Veracruz, *Códice Durán*. Foto: BNE.

pel *amate* o de papel de Castilla), ellos tuvieron que pensar en forma de dibujo un espacio físicamente presente que los rodeaba.

Las visitas realizadas a los lugares pintados en los mapas me han ayudado con frecuencia a responder de manera precisa al deseo de entender qué tipo de relación se estableció entre el autor del mapa y el paisaje. Las notas recopiladas en estas búsquedas geográficas,⁴ entretejidas con la investigación de archivo, me permitieron aprovechar un ulterior aspecto de complejidad que los mapas, doblados en los volúmenes del AGN o colgados como objeto de puro goce visual, no podían manifestar. Estos recorridos en los paisajes cartográficos vivientes estimularon la

⁴ Presenté algunas consideraciones sobre estos recorridos en "En busca del paisaje. La experiencia artístico-científica de la cartografía indígena colonial", *Arte y Ciencia. XXIV Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, UNAM-III, 2002, pp. 193-210.



observación de detalles sumamente importantes para el análisis de la realidad figurativa. En los documentos, por ejemplo, casi nunca aparecen los nombres de los artistas, pero a menudo se indica la fecha exacta (día, mes y año) de la elaboración de la pintura. Como se sabe, el territorio cambia durante el año solar. Al alternarse las estaciones de lluvias y de secas el color del suelo, la vegetación, el cielo y la visibilidad se transforman completamente. Este elemento de cronología interna de la obra permite entonces entender el porqué de las tonalidades empleadas en el mapa y nos acerca más a la factura de la pintura, dejando entrever cómo el pintor entretejió continuamente la realidad figurativa con la física, las convenciones tradicionales con las recién co-



74. Laguna de Villa Rica de Veracruz, con Peña Bernal y Quiahuiztlan. Foto: Lola Contreras; trabajo digital: Ricardo Alvarado.

nocidas, el espacio mimético con el epistemológico. Es decir que un acercamiento a primera vista superficial para el análisis estético —la confrontación con el paisaje geográfico contemporáneo— proporciona en cambio un recurso más para pensar la multiplicidad cartográfica y, sobre todo, para poner de relieve la aportación subjetiva de cada artista cartógrafo.

Regresemos pues por algunos instantes a aquella pintura del *Códice Durán* (fig. 73). Habíamos ya subrayado su función clave en el proceso de conversión del suelo prehispánico y visto cómo la Nueva España había sido representada en tanto una Nueva Jerusalén, según lo indicaban las directivas manifiestas en los textos de

los frailes evangelizadores.⁵ Sin embargo, aunque sin duda el *tlacuilo* se inspiró en una imagen occidental para construir su escena pictórica (fig. 8) cabe preguntarse: ¿en qué medida la lámina del *Códice Durán* constituye también un mapa, una representación del espacio real de la llegada de los españoles y del encuentro con los enviados mexicas del *tlatoani*?

Recorriendo la costa de Veracruz de sur a norte, al pasar La Antigua,⁶ se en-

⁵ Antonio Rubial García, "Civitas Dei et novus orbis. La Jerusalén celeste en la pintura de la Nueva España", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 72, 1998, pp. 5-37.

⁶ La Antigua constituye un excelente objeto de estudio para trabajar la historia de la conquista a través de un estudio antropológico del espacio. Hoy

cuentra Villa Rica de la Veracruz, el primer pueblo fundado por Cortés, lugar clave de la avanzada de los conquistadores en la tierra (fig. 74). Los episodios relatados por los cronistas asignan a Villa Rica una función esencial: allí Cortés emprendió las primeras alianzas fuertes con los pueblos indígenas. Ixtlilxóchitl cuenta que cuando Cortés se encontraba en el señorío de Quiahuiztlan, “cabecera de otra provincia, que estaba puesta en un cerro”, fue muy bien recibido por el cacique principal y que llegaron los cobradores de los tributos de Motecuhzoma. El conquistador, para lucirse frente a los ojos del señor de Quiahuiztlan y para demostrarle que no les tenía ningún miedo a los enviados mexicas, los hizo prisioneros. En la noche soltó a dos de ellos y

en día se despliegan en el pueblo tres puntos claves que definen la tensión histórica entre el pasado y el presente (relación que parece ser cristalizada en el paradójico nombre del lugar): 1. El así llamado “árbol de Cortés”, una enorme encina rodeada por la cadena que supuestamente sirvió al conquistador para amarrar su navío (y la cadena que rodea y posee un espacio nos recuerda mucho la cadena del Mapa con candado, fig. 64); 2. la “Casa de Cortés”, edificio dejado en ruinas e invadido hoy por una exuberante vegetación de amates, que vuelven a apoderarse del lugar rodeando el espacio del conquistador, y 3. el Hotel “La Malinche”, edificio relativamente nuevo publicitado en el pueblo a través de carteles donde se representa la avanzada de los conquistadores en la tierra y en los cuales la Malinche está totalmente ausente. ¿Se esconde ella bajo la tierra o constituye Malinche el suelo sobre el que marchan los españoles, mujer-paisaje a la manera de aquella vislumbrante pintura de “El Corcito” (fig. 13)?

“los envió a Motecuhzoma para que de su parte le dijese que le pedía encarecidamente fuese su amigo”. El día siguiente, su estrategia asume una ruta definitiva:

envió mensajeros avisando a los pueblos que eran de su valía y nación, que tomasen las armas, y no pagasen tributos a México: todos se alzaron y rogaron a Cortés que fuese su caudillo, que ellos pondrían en el campo cien mil hombres de guerra. Fue muy grande el gusto que de esto recibió Cortés, porque vido que ya tenía vuelta toda la tierra, que quedaba por amigo entre ambas partes, y que podía engañarlos con esta doblez; en cuya destreza y hazaña estuvo todo el punto de su buena ventura, porque por aquí se le abrió el camino para alcanzar todo lo que pretendió, hasta sujetar el imperio; y con esto se partió de Quiahuiztlan para la Villa Rica donde estaban los navíos, y comenzaron todos a edificarla.⁷

Cortés no tiene duda sobre su plan de ataque contra México, pero no así para sus hombres, “mucho le parecía temeridad, más que esfuerzo”. En el relato de Ixtlilxóchitl —que son de las páginas más intensas sobre la historia de la conquista— los soldados del conquistador toman casi la función de coro; el héroe es él, Cortés, que no admite cobardía ni oposición:

⁷ Fernando de Alva Ixtlilxóchitl, *Obras históricas. Relaciones e Historia de la nación chichimeca*, edición de Edmundo O’Gorman, México, UNAM (1975-1977), 1997, t. II, cap. LXXXI, pp. 203-204.

viendo que sus ruegos ni sus buenas razones les convencían, hizo una de las mayores hazañas que jamás se ha visto en el mundo [...] y fue sobornar con dineros y grandes promesas a ciertos pilotos, para que estando con los de su ejército le entrasen a decir, que se comían de broma sus navíos, y que no estaban para navegar; y a ciertos marineros [...] que barrenasen por debajo los navíos, para que se fuesen a fondo.

Cortés ordenó quebrantar los navíos y luego “en la plaza hizo juntar a todos los que vido andaban disgustados y tristes [...] concluyó con decirles que ya no había remedio para volverse, pues los navíos estaban quebrados”.⁸ Quiahuiztlan representa en el relato de Ixtlilxóchitl el comienzo de la avanzada, al mismo tiempo que Villa Rica figura como el punto de no regreso. Es en este lugar de la costa, bajo aquel cerro, que se encuentra la verdadera frontera entre el pasado y el presente, entre el Viejo y el Nuevo Mundo; a partir de allí ya no hay marcha atrás.⁹

La versión de Ixtlilxóchitl proporciona varios detalles para un análisis suplementario de la imagen de la llegada pintada en el *Códice Durán*. Si bien la escena representada por el *tlacuilo* hace explícita

referencia al episodio cristiano de la entrada en Jerusalén (figs. 7, 8), es posible ahora establecer una nueva relación entre el simbolismo plástico, la historia de la conquista y su geografía física. Un viaje hacia la costa de Veracruz lo confirma. Porque en realidad el lugar sin nombre representado en el *Códice Durán* (fig. 73) parece ubicarse ahora a los pies de Quiahuiztlan, en aquella laguna que erosiona el cerro con sus aguas (fig. 74). La entrada en la tierra había empezado allí, desde las alianzas establecidas, desde los barcos quebrantados, en el drama donde la laguna y el cerro fueron a la vez el escenario y los héroes geográficos.

El principal desafío de esta tercera parte del libro es el de analizar las diferentes estrategias plásticas inventadas por los pintores cartógrafos para combinar la representación del entorno físico con una nueva simbología de la naturaleza y del cosmos.¹⁰ Las fichas presentadas a continuación se abren con un título que pretende nombrar un aspecto de la singularidad plástica a examinar. Sigue la localidad representada en la cartografía, según la transcripción paleográfica que se encuentra en la pintura (por ejemplo “Guachiapan”) y la fecha de elaboración de la obra. Al lado del mapa se indican la localización del documento en el acervo del Archivo General de la Nación, el número de catalogación correspondiente a la Lista de Ilustraciones del AGN y a la co-

⁸ *Ibidem*, t. II, p. 206.

⁹ En Villa Rica se narra todavía entre los lugareños que existe un pedazo de aquellos navíos destruidos. En realidad nadie sabe exactamente dónde está esta reliquia, con excepción de un anciano que entre el olvido y la sabiduría balbucea que se encuentra atrás de una pequeña loma desolada.

¹⁰ Simon Schama, *Landscape and Memory*, Nueva York, Alfred Knopf, 1995.

locación del mismo archivo en la Mapoteca. Se proporcionan luego las medidas, la indicación del material y de los colores utilizados. En la última línea se especifica la toponimia actual del lugar representado (se encontrará “Huichiapan”), ya que en muchos casos el paso del tiempo transformó profundamente los nombres del paisaje, al igual que su evidencia física. En la segunda parte de la ficha, “Breve historia de la pintura”, se proporciona un resumen corto del episodio que engendró la creación del mapa y, al evidenciarse su importancia, se agregan informaciones más amplias extraídas del expediente escrito y de

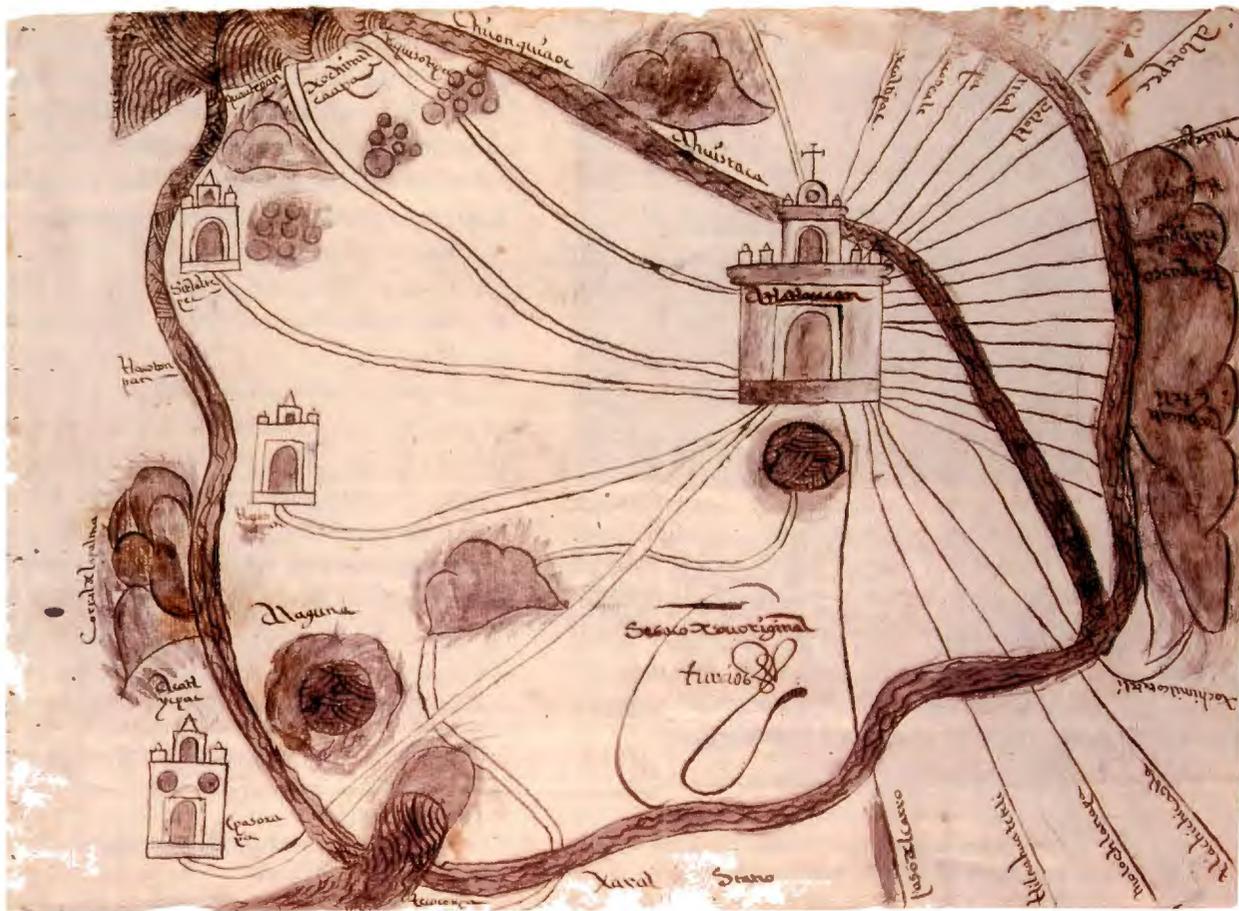
otras fuentes.¹¹ La *Geografía histórica de la Nueva España* de Peter Gerhard y las informaciones recopiladas por René Acuña en las *Relaciones geográficas del siglo XVI* han sido puntos de referencia continuos para la comparación documental, así como otros materiales encontrados en el Archivo General de la Nación de México y en fuentes pictográficas provenientes de otras colecciones. En la tercera parte de la ficha, “La plástica del mapa”, se desarrolla el análisis estético de un problema específico surgido al momento de la realización de la obra cartográfica que cada uno de los treinta creadores solucionó de manera única.

¹¹ Como en algunos extractos de los documentos comentados en la primera y segunda partes del presente trabajo, se ha tratado de aligerar la lectura de los expedientes, transformando la transcripción de los textos documentales según las reglas ortográficas modernas.

I. LA ORIENTACIÓN RADIAL

ATLATLAUCAN

Copia hecha por Antonio de Turcios (ca. 1560) de un mapa de 1538



I. AGN, Tierras, vol. 11, exp. 2, mapa: f. 30, Mapoteca núm. 546, 25 x 34 cm; papel europeo; color café; tinta café oscura para los contornos y para las glosas. Nombre actual: Atlatlahucan, Morelos. Foto: E.P. y G.V., Archivo Fotográfico IIE-UNAM.



1.1. Fachada de la iglesia-convento de Atlatlahcan. Foto: A.R.

Breve historia de la pintura

En 1538 los nahuas de Atlatlahcan¹² presentan una petición a Antonio de Mendoza en la que reivindican los derechos sobre sus tierras. El virrey ordena a Antonio de Lucena, receptor de Cordillera, que vaya “a la parte y lugar susodicho y por vis-

¹² Jurisdicción colonial de Chalco, Peter Gerhard, *GH*, pp. 104-108. Parte del documento se publica en “Mercedes a pueblos de indios concedidas por el virrey Antonio de Mendoza”, *Boletín del Archivo General de la Nación* (en adelante *BAGN*) núm. 1 (1977), p. 10.

ta de ojos veáis las tierras y linderos que los dichos indios de Atlatlahcan dicen tener por propios de su comunidad y sucesión de sus antepasados”.¹³ De Lucena le contesta agregando un mapa (cat. 1) y afirma que no ha habido alguna contradicción entre los testigos y que es adecuado entonces concederles la merced.¹⁴ El 3 de febrero de 1539, Mendoza firma la concesión de las tierras que confirma unas semanas después, repitiendo en dos pasajes remitirse a la pintura “que Antonio de Lucena hizo de ellas”.¹⁵ En 1743, en ocasión de la queja que los indios de Atlatlahcan presentan por despojo de tierras, se hace una copia del mapa.¹⁶

La plástica del mapa

La pintura y todo el expediente son una copia “sacada fielmente de los originales” por el escribano Antonio de Turcios, hacia 1560.¹⁷ La imagen parece haya sido cortada al momento de ser incorporada al documento. Resulta difícil imaginar cómo debía ser el mapa original, uno de los más antiguos del siglo XVI. Aunque se afirme en el expediente que la pintura¹⁸ ha sido

¹³ AGN, Tierras, vol. 11, exp. 2, f. 1.

¹⁴ *Ibidem*, f. 2.

¹⁵ *Ibidem*, f. 4.

¹⁶ AGN, Tierras, vol. 2679, exp. 8, mapa: f. 18, Mapoteca núm. 1573.

¹⁷ El documento no tiene fecha. Antonio de Turcios es activo hacia 1560.

¹⁸ Comentada brevemente por Barbara Mundy en “Mesoamerican Cartography...”, *op. cit.*, p. 242.

hecha por el receptor, hay varios elementos que remiten a un mapa dibujado según recursos pictográficos indígenas: el agua lleva la característica ondulación de las corrientes, especialmente en un tramo del río que baja a la izquierda de Atlatlahcan junto a la pequeña visita del Citlaltépec. Las montañas recuerdan el glifo prehispánico de *tepetl*, aunque sus contornos se acercan más a la visión paisajística lograda por ejemplo en el Mapa de Astacameca (cat. XXIV). Los caminos, trazados por simples líneas, no presentan las típicas huellas prehispánicas, tal vez eliminadas desde la versión más antigua del mapa.

La singularidad plástica de la pintura reside sin embargo en la disposición radial de las glosas que se despliegan desde la iglesia de Atlatlahcan¹⁹ y delimitan en forma de círculo los linderos recitados por los indios en el documento escrito.²⁰

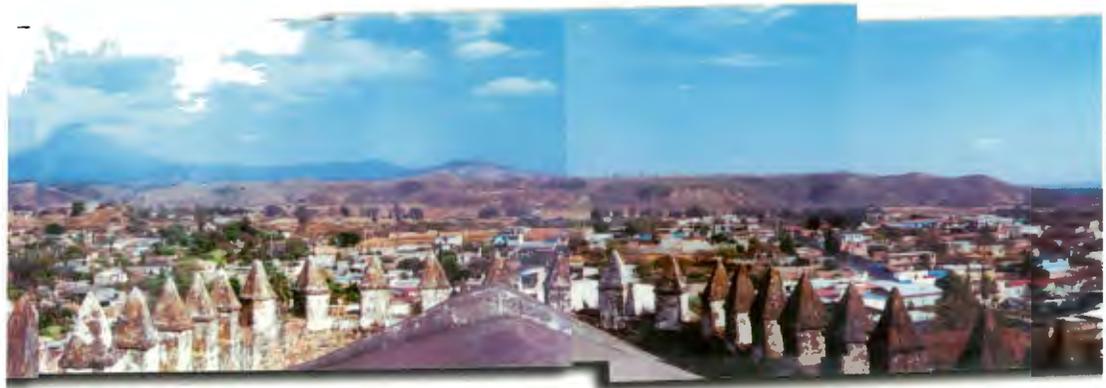
¹⁹ El *Código Techialoyan de San Pedro Atlapulco*, conservado en el Brooklyn Museum de Nueva York (cat. 726), presenta la misma organización radial: la iglesia, al centro, es el punto de convergencia de los caminos alrededor, desde donde los albañiles, con piedras y fuerzas, van llegando para construir el edificio cristiano. Otra imagen cartográfica que recurre a la circularidad para delimitar un espacio político es el *Mapa de San Andrés Sinaxtla*, Oaxaca, de 1714 (AGN, Mapoteca núm. 670). La pintura que acompañó en 1580 la *Relación de Huaxtepeque* (hoy Oaxtepec, a algunos kilómetros de Atlatlahcan) comparte también esta característica espacial; René Acuña, *Relaciones geográficas del siglo XVII* (en adelante RG), 6, p. 207; Barbara Mundy, *The Mapping of New Spain...*, *op. cit.*, pl. 2.

²⁰ “Metepéc, Alotepec, Chicomocelotl, Chilapa, Tlacoxcate, Tenexalticpac, Chiconquiahuac, Yxicac, Tequizotepec, Xochimilcapac, Quautenpan, Zitlat-

El sentido rotatorio que desde un punto regresa al mismo —en el texto escrito se empieza a nombrar los sitios desde Metepéc hasta Tlazcayucan— pasando por toda la panorámica de las tierras cercanas, es exactamente el que se logra apreciar desde el principal actor plástico de la imagen: la iglesia-convento agustino (fig. 1.1). Subiendo sobre el techo del convento agustino, el panorama toma forma, moviéndose como el brazo del compás alrededor de su aguja (fig. 1.2). Si desde un enfoque político-territorial la iglesia es el símbolo de la comunidad que reivindica las tierras, el examen estético de la imagen hace entender cómo el edificio asume la realidad de un elemento que no solamente permite una amplia visión del espacio, sino que es *el* punto central desde donde la mirada puede rodear el territorio y convertirlo en paisaje.²¹ Y

pec, Chacotonpan, Corral de la Palma, Acatlicpac, Epasoxapac, A lagunilla, Tecoxpan, Xaral, Sotano, Paso del Carro, Shicnahuateteli, Molochlanapa, Tlachichicastla, Xochimilcoteteli, Payocateteli, Tepanco, Tianguisongo, Tlazcayucan”. Transcripción paleográfica de “Mercedes o pueblos de indios concedidas por el vierrey Antonio de Mendoza”, *op. cit.*, p. 10 (AGN, Tierras, vol. 11, exp. 2, f. 27).

²¹ El campanario de Plaza San Marco fue uno de los puntos físicos desde donde Jacopo de Barbari pudo elaborar su famoso mapa “a ojo de pájaro” de Venecia, de 1500. Giuseppe Mazzariol y T. Pignatti, *La pianta prospettica di Venezia del 1500 disegnata da Jacopo de Barbari* (ed. facsimilar), Venecia, 1963. Melchior Lorichs se había representado en 1559 sobre la torre a la extremidad oeste de la muralla de Constantinópolis, en su mapa de más de 11 metros de ancho. *Byzantinus sive Costantineopolis*, Leiden, Universitate Bibliothek; reproducido y comentado en el catálogo *A volo d'uccello...*, *op. cit.*, ficha 16.



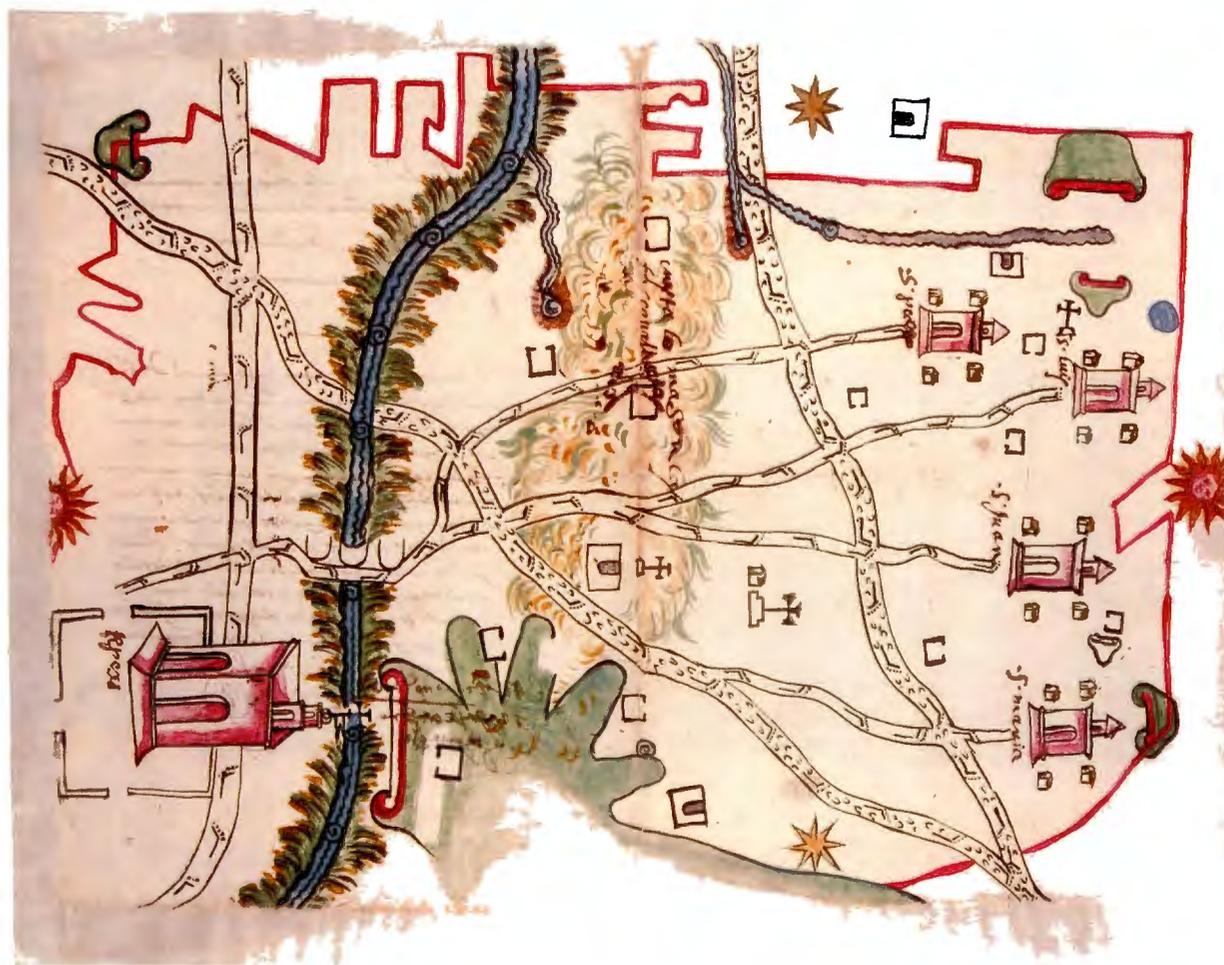
desde la iglesia, las glosas-rayos, como glifos toponímicos móviles, nombran y crean sobre el papel un espacio que gira realmente alrededor de su pintor.



1.2. Panorámica desde el techo de la iglesia-convento de Atlatlahucan. Foto: A.R. y trabajo digital de Ricardo Alvarado.

II. EL TERRITORIO POLÍTICO Y SU ABISMO

TEPEXI Y SUS VISITAS, 1601



II. AGN, Tierras, vol. 2754, exp. 13, mapa: f. 16, Mapoteca núm. 2016; 32 x 41 cm; papel europeo; colores: rosa, verde, amarillo, azul, ocre, negro; tinta café oscura para las glosas. Nombre actual: Tepeji del Río, Hidalgo. Foto: E.P. y G.V., Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

Breve historia de la pintura

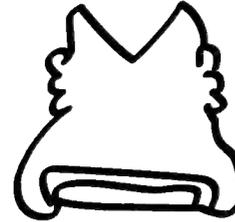
En 1601 los otomíes de Tepeji²² “suplicaron les hiciese merced de dos caballerías de tierra en términos de este pueblo y parece por estas diligencias ser tierra baldía y criada sin perjuicio ni contradicción”.

La plástica del mapa

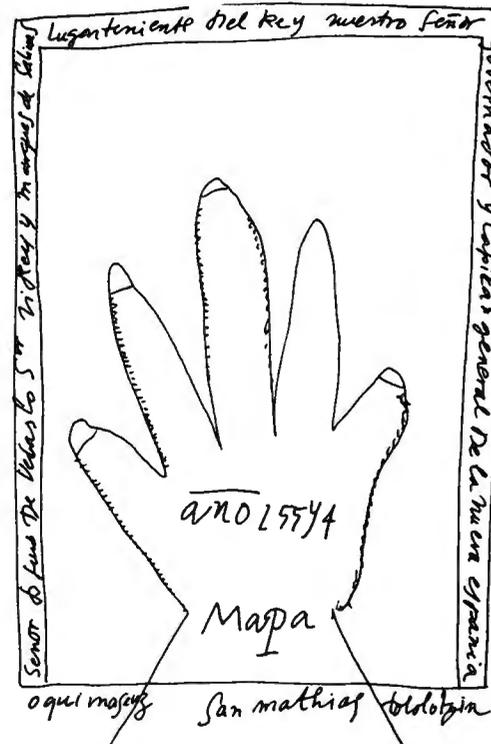
Dentro de los linderos eclesiásticos de Tepeji (fig. 11),²³ expresados por un color rosado que, al matizar la iglesia y la entrada al cerro, identifica el lazo entre el espacio político prehispánico y el novohispano, se modula un territorio habitado y recorrido implícitamente por actores indígenas y españoles: los pasos humanos y las huellas de los caballos parecen indicárnoslo. Tepeji toma el nombre del cerro más excéntrico del territorio cuyo significado en náhuatl es “abismo”: la montaña parece transformar en sentido paisajístico el glifo toponímico prehispánico (fig. 11.1), y multiplica sin apego a la realidad geográfica las gargantas de la montaña. Entre la boca del cerro y la iglesia corre el río cuya función va aunada a la indicación cartográfica y a la nueva toponimia dada al lugar después de la conquista: Te-

²² Jurisdicción de Tula, Peter Gerhard, *GH, op. cit.*, pp. 341-344. Los pueblos presentes en el mapa, como el de San Luis de las Peras (véase cat. XXI), aunque pertenecientes a la jurisdicción de Xilotepec, se visitaban desde Tepeji.

²³ Es un mapa que abarca un territorio de alrededor de 15 km de longitud.



11.1 Glifo toponímico de Tepexi, *Códice Mendoza*. Dibujo: P.G.



11.2. La mano del virrey en *Títulos Primordiales*, siglo XVII. AGN, Tierras, vol. 2819, exp. 9, f. 82v. Dibujo: A.R.

peji del Río.²⁴ La corriente acuática dinámica y da vigor al espacio vegetal, los tu-

²⁴ La barranca del cerro “Tepeji” se llama hoy “el Idolatrio”, debido principalmente a la gran pre-

les se multiplican en sus orillas y las montañas se colorean de un verde más intenso. A los cuatro lados del mapa, dos estrellas y dos soles expresan y confunden a la vez los puntos cardinales; parecería que lamentaran la falta de las indicaciones prehispánicas de dirección para identificarse. Mientras que se modula, en toda la superficie del mapa, la transformación recíproca entre visión pictográfica y visión panorámica, entre cosmovisión prehispánica y nuevos signos topográficos, el topónimo de Tepeji parece jugar el papel de una advertencia: la presencia multiplicada de sus abismos frena, como con una mano, el dibujo del territorio novohispa-

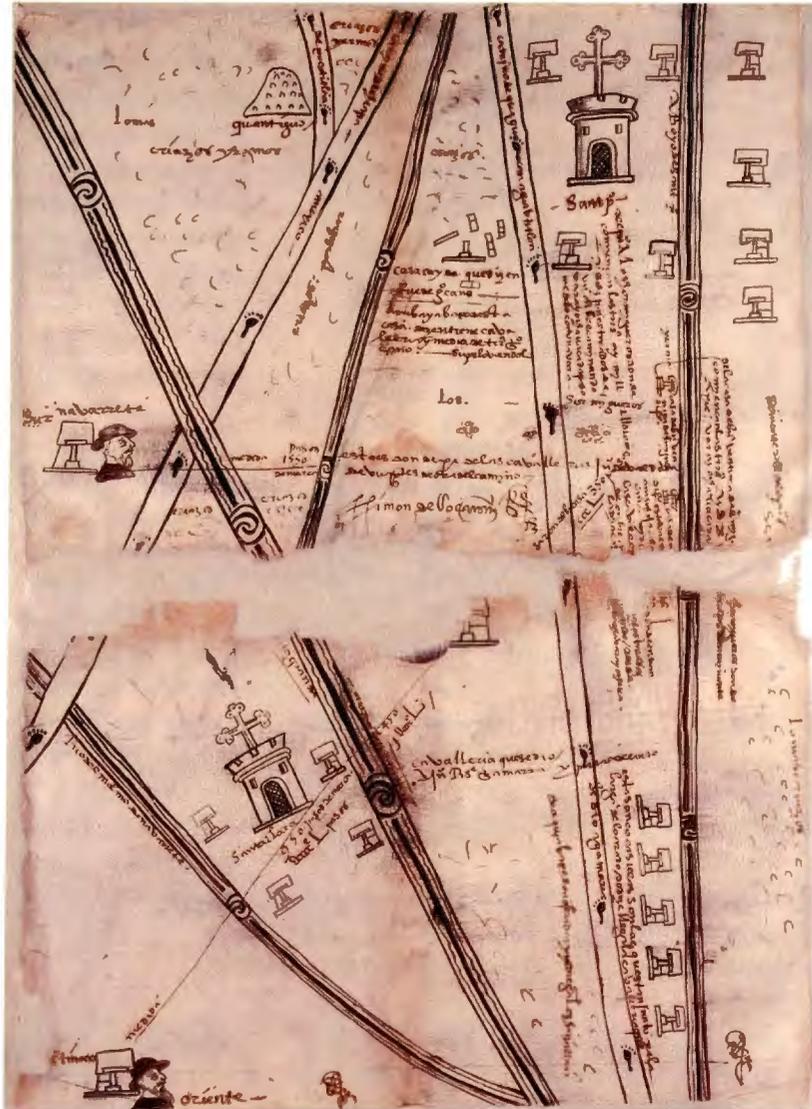
no y metaforiza la irrupción de la solicitud que, a través de la pintura, los indios presentan para poder acceder a una parte de aquel espacio. Cuando los principales del pueblo de San Matías Cuijingo reclamaron sus derechos sobre las tierras, la mano (fig. 11.2) se transformó en el marco espacial de una imagen cartográfica que significa el derecho de propiedad que les fue concedido por don Luis de Velasco, tal como se explica en el documento que acompaña la pintura: “está por principio una mano pintada [...] y dan a entender que por mano propia de Don Luis de Velasco se les adjudicó las dichas tierras”.²⁵

— — —
sencia de figurillas prehispánicas y a las actividades de los lugareños.

²⁵ *Título primordial de San Matías Cuijingo*, AGN, Tierras, vol. 2819, exp. 9, f. 82v. Véase también la mano-mapa dibujada en el *Título primordial de San Andrés Zoyatzinco*, AGN, Tierras, vol. 1665, exp. 5, f. 169.

III. LÍNEAS DE LECTURA CARTOGRÁFICA

AZCAPOTZALTONGO, 1578



III. AGN, Tierras, vol. 2673, exp. 2, mapa: f. 28, Mapoteca núm. 1540; 32 x 40 cm; papel europeo; tinta negra para el dibujo y tinta café oscuro para las glosas. Foto: E.P. y G.V., Archivo Fotográfico IIE-UNAM.



III.1. Mapa de Azcapotzalco "B", 1578. AGN, vol. 2673, exp. 2. Foto: M.G.C., Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

Breve historia de la pinura

Diligencias hechas por Juan de Baldivia de dos caballerías de tierra en términos del pueblo de Azcapotzalco. El expediente cuenta con dos mapas; uno, más chico (fig. III), en blanco y negro, con una descripción mejor detallada de los puntos de orientación del territorio, y otro más grande y en color (fig. III.1),²⁶ con la repre-

sentación de la vegetación y de los animales y que abarca una porción de territorio mayor.

La plástica del mapa

Diferentes niveles visuales se entrecruzan en la representación cartográfica. Los caminos y las corrientes acuáticas son dibujados como si fueran mirados desde arriba, es decir como planas, líneas que dan al mapa una dimensión espacial de amplitud y de dirección. Los edificios y el cerro toponímico están por el contrario dibujados de frente y su presencia en el mapa se diferencia según la posición espacial de cada uno. Si por un lado la convivencia de estas distintas modalidades para la representación del territorio marca una contradicción interna a nivel visual, señala por otro un alto nivel de abstracción plástica, condición común a muchas prácticas cartográficas. Se trata de una de las pinturas que a mi parecer pueden considerarse como las más próximas a lo que eran los mapas prehispánicos; el autor escoge sólo indicar la presencia de elementos indispensables para la descripción figurativa del paisaje (líneas de comunicación, arquitecturas, topónimos) y no da importancia a ciertas porciones del territorio

²⁶ Comentado brevemente por Joaquín Galarza en "Lienzos o mapas aztecas. Manuscritos pictóricos mexicanos de contenido cartográfico", *Chicomoztoc*, 3

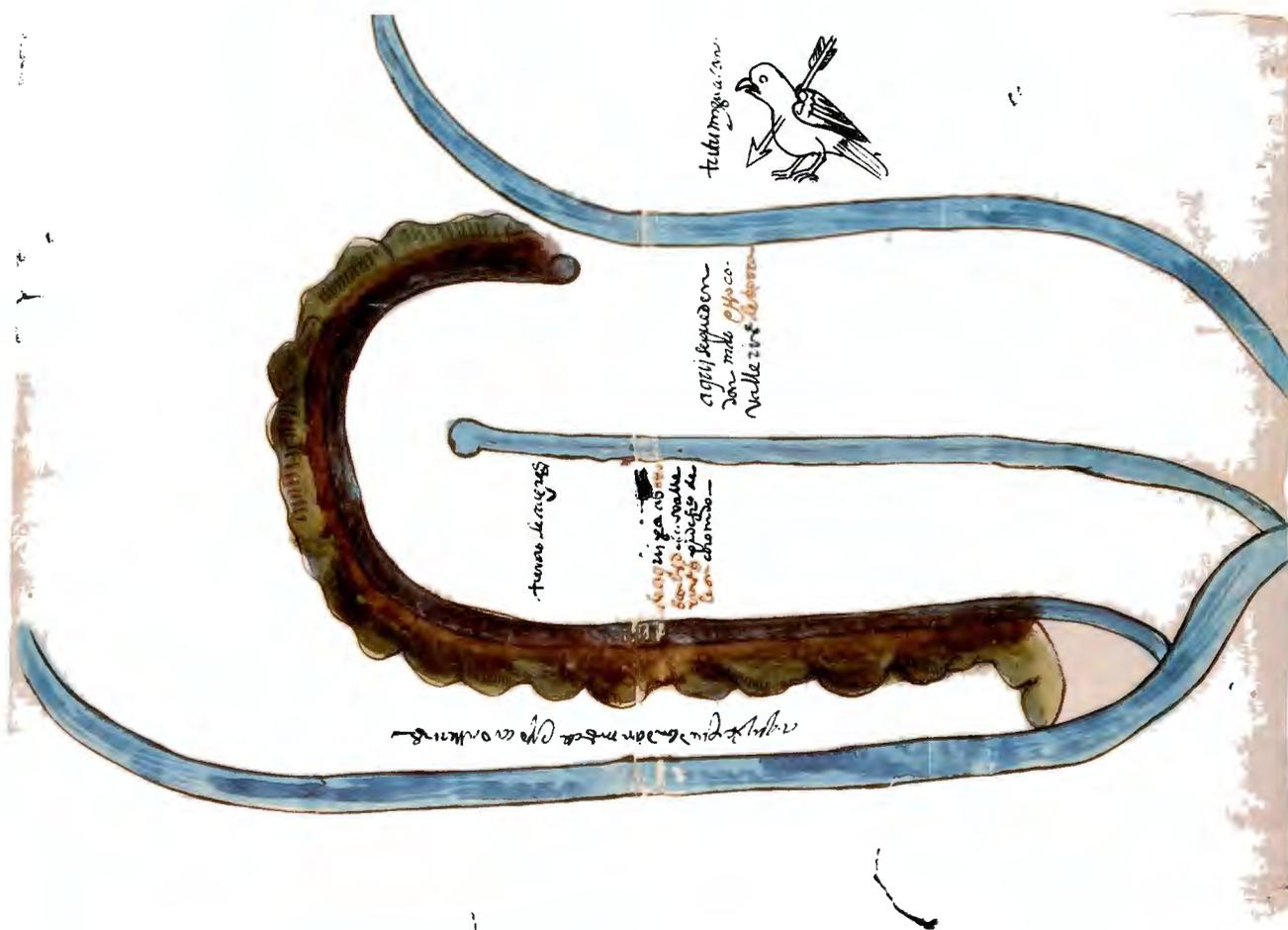
(1991), pp. 5-27, y por José Luis Alanís Boyso, *Cartografía colonial del Estado de México (siglos XVI-XIX)*, Toluca, Universidad Nacional del Estado de México, 1995, ficha 45.

que serán sólo indicadas por los pequeños trazos y las glosas (las sementeras y las lomas) añadidas por quien verificará el mapa; la orientación cartográfica es elegida según un principio intrínseco al territorio, ya que el occidente se encuentra arriba, y esta característica debe considerarse como un elemento cartográfico seleccionado por el autor para facilitar la comprensión espacial; y finalmente la presencia de las cabezas de los españoles que tienen estancias en los alrededores puede relacionarse con la práctica cartográfica prehispánica de indicación de los

linajes que poseían los predios, tal como se hacía por ejemplo en el Plano parcial de la ciudad de México (fig. 19). Por último, una casa derrumbada en el eje vertical del mapa establece una relación temporal muy precisa entre los espacios: los cerros y los ríos, formados por la naturaleza desde un origen lejano, y tal vez considerados como eternos, se mezclan con las nuevas arquitecturas construidas poco antes para durar un tiempo efímero y servir de orientación inmediata para un territorio y una percepción territorial en rápida transformación.

IV. TIERRA Y LENGUAJE

TUTUMYGUACAN, 1579



iv. AGN, Tierras, vol. 3343, exp. 10, mapa: f. 14, Mapoteca núm. 2383;
 29 x 44 cm; papel europeo; colores: verde, azul y negro;
 tinta café oscuro para las glosas. Nombre actual: Totimehuacan, Puebla.
 Foto: M.G.C., Archivo Fotográfico IIE-UNAM.



Breve historia de la pintura

Se le hace merced al español Francisco de León Coronado de dos caballerías de tierra en Tutumyguacan,²⁷ junto al arroyo que llaman Atotonilco. Se agrega la pintura (fig. IV).

La plástica del mapa

Entre el río Atoyac, una fuente y el glifo de Tutumyguacan está señalado el sitio pedido. La misma línea negra utilizada para dibujar la silueta del “pavo flechado” (*tototl*: “pavo”, *mitl*: “flecha”) perfila los ríos y una extraña forma vegetal que no recuerda ninguna pictografía tradicional. Se trata más bien del símbolo utilizado en la cartografía occidental para representar las cordilleras, tal como se aprecia por ejemplo en el famoso Mapa de Cristóbal

²⁷ Jurisdicción de Puebla, Peter Gerhard, *GH*, *op. cit.*, pp. 227-230.



IV.1. Mapa de Cristóbal Colón.
Foto: BnF.

IV.2. Mapa de Tutumyguacan
“B”, 1579. AGN, Tierras, vol.
3343, exp. 10. Foto: M.G.C.,
Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

Colón de finales del siglo xv (fig. IV.1).²⁸ Estamos afuera del pueblo propiamente dicho: un mapa dibujado por el corregidor local en ocasión de otra merced de tierra (fig. IV.2) marca con más detalles de orien-

²⁸ Manuscrito iluminado sobre pergamino conservado en la Biblioteca Nacional de Francia en París. Véase también el Mapa marítimo del mundo de Juan de la Cosa; José Luis Comellas, *El mapa de Juan de la Cosa*, Madrid, Testimonio, 1992. Ejemplos más antiguos donde se halla la utilización del mismo recurso iconográfico para la cordillera son el Mapa de Valesca de 1439, conservado en el Museo Marítimo de Barcelona o el Atlas catalán dicho de Abraham Cresque, hacia 1375; Kenneth Nebenzahl, *Atlas de Christophe Colomb et des grandes découvertes*, París, Bordas, 1991.

tación las otras estancias, los caminos, la barranca. La comparación entre las dos pinturas apunta al intercambio de préstamos plásticos que se hacen los dos autores. El *tlacuilo*,²⁹ al lado del glifo prehispánico, se había dejado inspirar tal vez por alguna hoja suelta del atlas europeo —o por algún grabado— para dibujar las sinuosas montañas. El corregidor español de Tutumyguacan pone unos pictográficos piecitos para señalar “el camino que va a la estancia de Hernanda Sotomayor”, al mismo tiempo que al dibujar la cordillera recurre a la modalidad caligráfica frecuente en casi todos los mapas hechos por españoles (figs. IV.2 y VII.1). Este in-

tercambio entre pictografía y escritura alfabética es, en los dos casos, señal de la reorganización de los saberes tradicionales, prehispánicos y occidentales.

En el caso del préstamo glífico, el autor español considera necesario añadir la glosa alfabética, mientras que el artista indígena parece armonizar la iconografía europea en su espacio de pensamiento con más libertad: los cerros de origen occidental pueden sustituir temporalmente sus *tepemeh*. El mapa se inscribe virtualmente, gracias a estos intercambios, en un gran atlas dibujado según convenciones mixtas, a la vez paisaje indígena y topónimo renacentista.

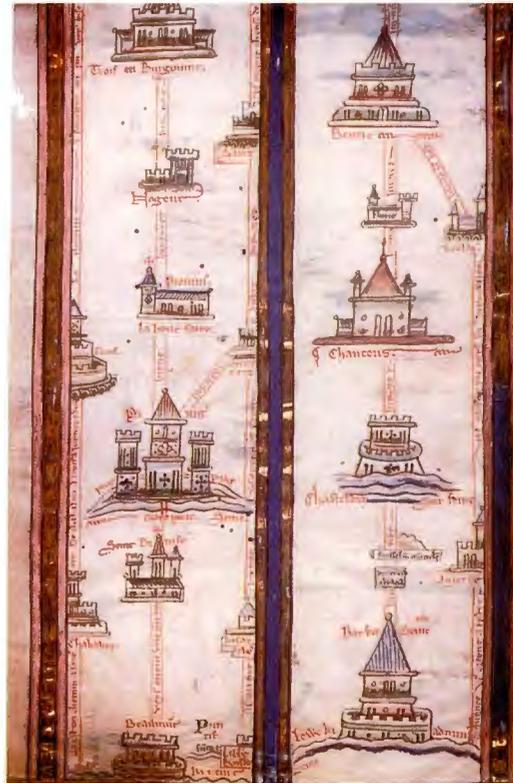
²⁹ La lengua predominante en la zona era el náhuatl, aunque en Tutumyguacan se hablaba también otomí (Peter Gerhard, *GH, op. cit.*, p. 227).

V. CONGREGACIÓN Y PEREGRINACIÓN

XALPANTEPEC, 1599



v. AGN, Tierras, vol. 2764, exp. 1, mapa: f. 16, Mapoteca núm. 2064; 31 x 44 cm; papel europeo; color rosa; tinta negra para el dibujo y tinta café para las glosas. Nombre actual: Jalpan, Puebla. Foto: E.P. y G.V., Archivo Fotográfico IIE-UNAM.



v.1. Mapa de peregrinación en Mateo Paris, *Crónica*, mediados del siglo XIII, 34.8 x 25.2 cm. Foto: British Library, Londres, Royal MS 14 CVII, f. 2v.

v.2. Muro exterior de la iglesia principal de Santo Stefano, Bolonia. Foto: A.R.

Breve historia de la pintura

En 1599 se procede a la congregación de Xalpantepec. Durante la “visita y demarcación del pueblo de Xalpantepec y sus sujetos” se elabora la imagen (fig. V) en la que se indica por cada pueblo la cantidad de tributarios, las lenguas habladas (totonaco, otomí, tepehua) y la presencia o falta de edificios para la comunidad (“no tiene buena iglesia ni cárcel ni hospital”).³⁰

³⁰ Jurisdicción de Guachinango, Peter Gerhard, *GH, op. cit.*, pp. 120-124. Para una descripción deta-



El escribano que glosa la imagen mide las distancias en leguas y termina algunos detalles del dibujo en las tres iglesias que están más al norte.

La plástica del mapa

La imagen desarrolla una dinámica precisa que tiende a que todos los elementos espaciales confluyan hacia la iglesia más grande de la representación, la de Xalpantepec, hacia la cual todos los caminos se dirigen. Desde el norte, desde el sur y desde el este las decenas de pequeños pasos parecen ir recogiendo gente para llevarla hacia el margen oeste de la hoja, debajo de la cruz y de su glosa, que especifica: “el puesto de Jalpan donde se quiere reducir”. La congregación es en muchos sentidos una peregrinación, y de

llada de Xalpantepec y sus diez estancias para el año 1569, véase el documento conservado en la Biblioteca Nacional de Francia, Fonds Mexicains, núm. 113.

hecho se asemeja plásticamente a los mapas medievales que marcaban los itinerarios de los peregrinos hacia los lugares sagrados. En el manuscrito de mediados del siglo XIII de Mateo París (fig. V.1) las distancias eran marcadas con las indicaciones de los días de camino y las informaciones cartográficas se reducían casi a las arquitecturas encontradas, es decir a los puntos de parada de la peregrinación.³¹ La orientación hacia el norte en el Mapa de Xalpantepec corresponde, más que a la influencia de la brújula como instrumento cartográfico, a una estrategia plástica que —al organizar el territorio— logra ampliar la idea de desplazamiento y reducir las demás visitas hacia un punto preciso: Xalpantepec.

La dirección unívoca no impide que la representación sea extremadamente diversificada en cuanto a los detalles de las arquitecturas que se caracterizan, cada una, no solamente por sus medidas, sino por un complejo sistema de ornamenta-

ción que multiplica las combinaciones de trazos para dar a cada una de las siete iglesias una fachada única y reconocible. Como resultado de esto, los espacios arquitectónicos (la escalera, el portal, los techos) pueden ser percibidos con infinitas variaciones, como sucede en la realidad. Esta figuración de la arquitectura puede ser relacionada con la práctica de manejar imágenes en grabado, cuya técnica recurre a la variación del trazo para expresar diferentes texturas, sombras, llenos y vacíos, pero se inspira también en los modelos arquitectónicos europeos (fig. V.2), en el estilo morisco experimentado desde muchos siglos atrás en los manuscritos medievales y en los mismos años por otros artistas novohispanos (fig. V.3). Y asombra que edificios tan cuidadosamente interpretados sean plasmados en una hoja donde los únicos elementos que marcan una territorialidad (expresada en leguas) sean las glosas en español que se añaden a la pintura.



v.3. Francisco Lagarto, capital mudéjar. Himnario de la Catedral de México, f. 54v.

³¹ Comentada por Paul D.A. Harvey, "Local and Regional Cartography...", *The History of Cartography...*, *op. cit.*, vol. 1, pl. 38.

VI. LAS CALIDADES Y HUELLAS DE LA TIERRA

GUAYTLATLAUCA, 1609



VI. AGN, Tierras, vol. 3619, exp. 4, mapa: f. 7,
 Mapoteca núm. 2500, 31 x 43 cm; papel europeo;
 colores: negro, verde, azul, rojo, blanco.
 Nombre actual: Huatlatlahuaca, Puebla. Foto: E.P. y G.V.,
 Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

Breve historia de la pintura

Antonio de Mendoza, principal del pueblo de Guaytlatlauca,³² pide en merced un sitio de estancia para ganado menor. Los testigos de la visita del sitio dicen no tener nada en contra “porque aquella parte y lugar [...] es tierra de muchas quebradas y barrancas”. Al final del expediente, Bartolomé Domínguez, gobernador del pueblo, afirma haber hecho la pintura (fig. VI);³³ tal vez utilizó un mapa antiguo hecho por los habitantes del lugar, tal vez se hizo asesorar por ellos o, tal vez, miente. Queda sin embargo el testimonio de su declaración donde reconoce la pertinencia de los recursos gráficos utilizados por él o por otros.

La plástica del mapa³⁴

La imagen acompaña un largo expediente de testimonios y descripciones del lugar y todos los topónimos vienen marcados en la pintura con glifos. Se dice en el texto escrito que se trata “de la parte y lugar que llaman *Xocontitlan*, donde está un pilar de agua enfrente de un árbol sabino

que está en una quebrada y dicha quebrada en la parte y lugar que llaman *Mimichitlan* y *Coaxochitlan* [...] el cual dicho sitio está entre muchas barrancas y quebradas”.³⁵ *Xocontitlan* (en la glosa *socôitlan*) quiere decir “cerca del árbol”, y es topónimo sumamente preciso que nombra el lugar donde se yergue la conífera *xocotl* (“sabino” en el expediente), el árbol que se aderezaba en la fiesta del décimo mes, *Xocotl huetzi*.³⁶ *Coaxochitlan*, “cerca de la flor de serpiente”, denomina la flor de la hierba medicinal *coaxihuitl* o del *coanepilli*, utilizada para curar las torceduras la primera, y las calenturas la segunda,³⁷ y *Mimichitlan*, “cerca de los peces”, indica que se trata de un lugar próximo a una fuente de agua, y más precisamente resalta los peces del río Atoyac, identificados en la *Relación geográfica* del pueblo como “bagres de vara”.³⁸ *Tisacouayan* es el “lugar donde se consigue el polvo blanco, el yeso *tisatl*” utilizado, entre otras cosas, para teñir las jícaras y a los sacrificados, así como hace referencia a la cantera de yeso testimoniada en la misma *Relación*

³⁵ AGN, Tierras, vol. 3619, exp. 4, f. 2.

³⁶ Bernardino de Sahagún, *Historia...*, *op. cit.*, l. II, cap. 29, párr. 1.

³⁷ *Ibidem*, l. X, cap. 2, párr. 1-2. En la *Relación geográfica* de Huautlatlauca se relata que entre las hierbas medicinales se halla en la zona el *coanepilli*, “lengua de culebra”: “danla a beber a los que están con calenturas y con tabardete”; René Acuña, *RG*, 5, 1985, p. 205.

³⁸ “El río Atoyac tiene algunas truchas y bagres de vara”, *ibidem*, p. 211.

³² Jurisdicción de Tepexi de la Seda; Peter Gerhard, *GH, op. cit.*, pp. 290-292. En Cuatlatlaucan (ése parece haber sido el topónimo náhuatl del lugar) se hablaba náhuatl y otomí.

³³ “La información y la pintura que hize”, AGN, Tierras, vol. 3619, exp. 6, f. 6v.

³⁴ En 1750 se hizo copia del mapa (AGN, Tierras, vol. 2705, exp. 13, f. 18).

geográfica.³⁹ El territorio no viene solamente nombrado sino diferenciado, a través de la modalidad pictográfica, por sus recursos naturales (los peces), medicinales (la hierba *coaxochitl*) y religioso-comerciales (el árbol *xocotl* y el yeso *tizatl*, utilizados, entre otras cosas, para las ceremonias y para el pago de tributos).

El realismo descriptivo de la imagen determina así un plan mucho más profundo que la representación de un paisaje con árboles, peces y flores, instaurando una re-

lación íntima entre pintor, espacio y lectores del mapa, que pueden acceder a las múltiples calidades de la tierra; calidades que en un mapa exclusivamente topográfico tal vez no hubieran sido señaladas.⁴⁰ Unas huellas de pie blancas dejan, ellas también, impresiones de cal que, después de haber marcado el recorrido visual entre los elementos geográficos, desde el convento del pueblo⁴¹ hacia los sitios pedidos, al final atraviesan un puente de madera para desaparecer de la hoja pintada.

³⁹ “Hay mucha cantidad de piedra cal”, y en Huehuetlan se habla de una “cantera de yeso” (*ibidem*, p. 212); véase también Bernardino de Sahagún, *Historia...*, *op. cit.*, l. XI, cap. 11, párr. 17; l. I, cap. 10, párr. 5. Diego Durán, *Historia de las Indias...*, vol. I, p. 270.

⁴⁰ Similarmente al emblema *Rura mihi et silentium* de Henry Peacham (1612), comentado así por Simon Schama: “la vida rural asume su valor del hecho que corrige los vicios de la corte y de la ciudad; de las propiedades medicinales de sus plantas; del simbolismo cristiano de sus hierbas y de sus flores; y sobre todo, porque proclama la fabulosa benevolencia del Creador”; Introducción a *Landscape and Memory*, *op. cit.*

⁴¹ Cuya importancia aquí es secundaria: en el mapa de la *Relación geográfica*, el pintor marcó en detalle el plan del convento, con su campanario y celdas; René Acuña, *RG*, *op. cit.*, 5, p. 214.

VII. DISTANCIA REAL Y JERARQUÍA LITÚRGICA

GUAXILOTLAN Y SUS SUJETOS, FEBRERO, 1586



vii. AGN, Tierras, vol. 2702, exp. 2, mapa: f. 10,
 Mapoteca núm. 1726, 31 x 41 cm; papel europeo; colores: rosa, azul,
 amarillo, ocre; tinta negra para el dibujo y café obscuro para las glosas.
 Nombre actual: San Pablo Huitzo, Oaxaca.
 Foto: E.P. y G.V., Archivo Fotográfico IIE-UNAM.



vi.1 Mapa de la *Geographia* de Tolomeo, publicada en Roma en 1478. Foto: BnF.

Breve historia de la pintura

Diligencias sobre un sitio de ganado menor en términos del pueblo de Guaxilotitlan en el paso que llaman Quepatl,⁴² que

⁴² Peter Gerhard, *GH, op. cit.*, jurisdicción de *Huexolotitlan*, pp. 147-148. El nombre zapoteco del pueblo es *Huijazoo*. Peter Gerhard propone que el topónimo náhuatl haya sido *Cuauhxilotitlan*. En la *Relación geográfica* escrita en 1581 por Bartolomé de Zárate, corregidor del pueblo, se nombra el lugar *Guaxilotitlan*, dando la siguiente justificación etimológica: “porque está poblado en un llano donde hay muchos árboles que, en lengua mexicana, se llaman *quauxilotl*, el cual da una fruta a manera de pepinos y tiene olor a manera de almizcle, y la comen los naturales cocida y cruda, y es dulce de comer”; René Acuña, *RG, op.cit.*, 2, pp. 207-221, p. 214, lo

pide en merced Domingo Martín, principal⁴³ de la estancia de San Felipe, sujeta a dicho pueblo.

La plástica del mapa

La pintura (fig. VII) abarca la porción de territorio que corresponde al alcance político de su cabecera, Guaxilotitlan, cuya parroquia dominica⁴⁴ dominaba el mismo espacio a nivel litúrgico. Los pueblos sujetos⁴⁵ están representados por el mismo signo de *iglesia*, que asume aquí valor glífico-simbólico de “pueblo”. Las construc-

que se aproxima a la proposición de Gerhard. Éste y muchos más documentos son reunidos por Enrique Méndez Martínez en *Historia del corregimiento de Guaxolotitlan (Huizco) durante la colonia, siglos XVI al XIX*, México, Instituto Cultural Oaxaqueño-Ediciones del Centro de Estudios del Porfiriato, *op. cit.*, México, 2000.

⁴³ La población de la zona hablaba tanto mixteco como zapoteco; Peter Gerhard, *GH, op. cit.*, p. 146.

⁴⁴ Según la *Relación geográfica*, residían ordinariamente en el convento tres dominicos, aunque había catorce celdas; René Acuña, *RG, op. cit.*, 2, p. 221.

⁴⁵ Desde la parte superior izquierda de Guaxilotitlan se observan: San Juan (del Rey), Santa María Magdalena (Apazco), San Lorenzo (Cacaotepec), Santiago (Itztenango), Santiago (Xochiquitongo), San Andrés (Zautla), San Francisco (Huizo o Talixtlahuaca), Santo Tomás (Mazatepec) y San Felipe (Tejalapa). Los pueblos son listados en la *Relación geográfica del pueblo* —sólo por sus topónimos náhuatl— y en diferentes relaciones topográficas de finales del siglo XVIII y principios del XIX. Los nombres entre paréntesis corresponden a la versión que reporta Peter Gerhard, *GH, op. cit.*, pp. 147-148.

ciones⁴⁶ vistas de escorzo, pintadas de colores muy vivos, proveen campanarios que parecen tocar las horas. La cuerda de las campanas de las diez iglesias se mueve en el aire, estimulada por el mismo viento que dibuja las suaves corrientes acuáticas.⁴⁷ Sin embargo, aunque los diez edificios resulten a primera vista aparentemente iguales, copiados una, dos, diez veces, varían manifiestamente en la medida. En un espacio que parece desinteresado en marcar distancias, la modulación de una imagen repetida en escala de menor a mayor marca dos características a la vez: por un lado, la jerarquía litúrgica vigente en el territorio; y por otro, el encuentro con la modalidad occidental de figurar las lejanías, es decir la *reducción* de lo que se distancia respecto a un punto de referencia. Aquí los nueve pueblos sujetos tienen relación política y semántica con el pueblo de Guaxilotitlan, expresado por la iglesia más grande, lugar desde donde fue tal vez pensada la pintura.⁴⁸

⁴⁶ La cantera de Guaxilotitlan “a lo que dicen oficiales canteros y otras muchas personas que la han visto, es de las mejores que hay en las Indias, porque es muy fácil de labrar y liviana, blanda y blanca, de la cual está hecho, en este dicho pueblo, un convento de frailes dominicos para una docena. Es muy bueno”. René Acuña, *RG*, 2, *op. cit.*, p. 19. En la descripción no se hace mención de los vivos colores que caracterizan las construcciones en la pintura.

⁴⁷ Se trata de fuentes del río Atoyac y del Papaloapan, Peter Gerhard, *GH*, *op. cit.*, p. 147.

⁴⁸ Recordemos que el virrey pedía que en la solicitud se marcara la distancia del sitio pedido desde la cabecera de la jurisdicción.



El llano en que se encuentran los pueblos está rodeado por la sierra que sale desde el oriente, llamada en la Relación geográfica *Tepatlahuac Guaxilotitlan*, es decir “piedra ancha de Guaxilotitlan”.⁴⁹

De manera similar que en el Mapa de Astacameca (cat. XXIV), hay dos distintas formas de expresar la realidad geográfica de los cerros. Las cordilleras que marcan dos márgenes de la hoja imitan un modelo

⁴⁹ René Acuña, *RG*, *op. cit.*, 2, p. 217. Más adelante se dice que “la cordillera que está a la parte del oriente es fama muy general que corre desde más adelante de la ciudad de México, hasta Chile, que es en los reinos de Perú”, *ibidem*, p. 218.

vii.2. Niccoló Germanico, Mapa moderno de Francia, 1480. Foto: Biblioteca Apostólica Vaticana.

occidental y prehispánico al mismo tiempo: la forma del cerro estereotipada está realizada por medio de recursos gráficos similares a los de los mapas grabados en Europa (fig. VII.1), aunque aquí esté cubierta por unos cactus lugareños. Los otros cerros representados a la derecha, que sugieren “momias” cubiertas por una sábana ligera y se parecen a las montañas del Mapa de San Luis de las Peras (cat. XXI), revelan la inspiración de otro recurso cartográfico occidental (fig. VII.2). Esta distinción formal permite al dibujante indicar artísticamente el lugar donde se pide el sitio de estancia.

Las huellas de los pies y de las herraduras de caballo atestiguan la calidad de las

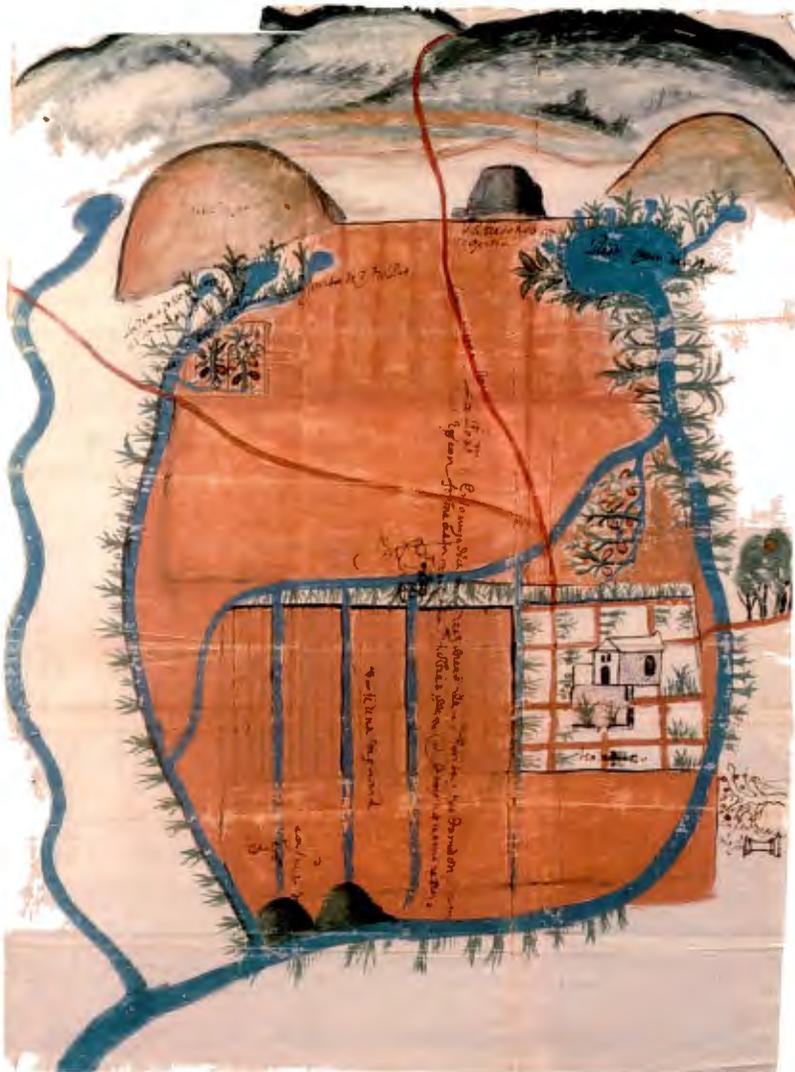
rutras, una de las cuales es el camino real que va de México a Oaxaca. La presencia del sol en la pintura se evidencia al aprovechar los tonos de rojo y amarillo, mismos que colorean las fachadas de las iglesias. Es un astro vivo, con mejillas rubicundas, y sus rayos espesos recuerdan las abundantes plumas de papagayo presentes en los alrededores.⁵⁰ El carácter panorámico de la pintura —bastante inusual en los mapas que acompañan las solicitudes de mercedes— hace suponer que una imagen similar hubiera podido acompañar la casi contemporánea Relación geográfica de Guaxilotitlan, mapa cuya existencia no está atestiguada en el documento escrito que se envió a España.⁵¹

⁵⁰ “Plumas de papagayo que en esta tierra se llaman alos”; René Acuña, *RG, op. cit.*, 2, p. 215. El mapa refleja en su conjunto la sensibilidad estética expresada especialmente en los rituales, como se registra en el punto núm. 14 de la Relación geográfica de Guaxilotitlan (*ibidem*, pp. 214-215).

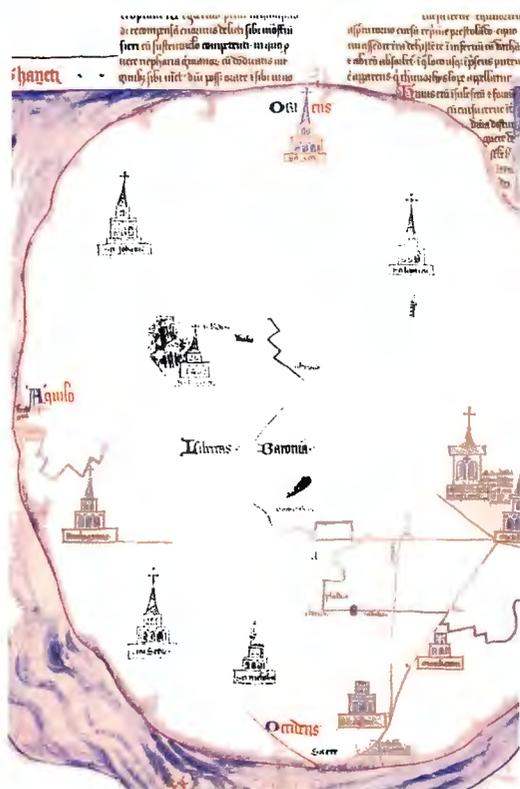
⁵¹ René Acuña subraya que en el texto de la *Relación geográfica* no se hace ninguna mención a una pintura que haya acompañado la descripción (*ibidem*, p. 209).

VIII. LA DEFINICIÓN DEL ESPACIO EN DICOTOMÍA COLORÍSTICA

SAN JUAN TENDECÚTIRO, 1593



VIII. AGN, Tierras, vol. 1465,
exp.1, mapa: f. 64,
Mapoteca núm. 1040;
45 x 60 cm; papel europeo;
colores: ocre, verde, rojo, azul,
negro, café; tinta negra
para las glosas, el perfil de la
iglesia y algunos otros detalles.
Nombre actual: San Juan de
los Plátanos, Michoacán.
Foto: E.P. y G.V., Archivo
Fotográfico IIE-UNAM.



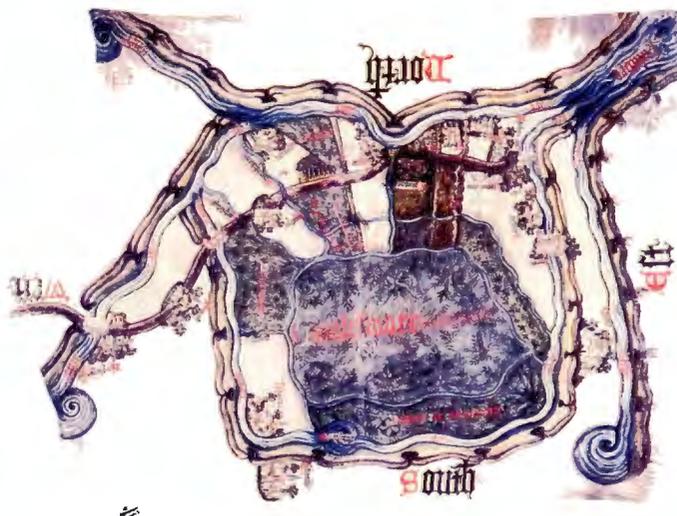
viii.1. Mapa de Kent, ca. 1400, 39 x 37.5 cm, Master and Fellows of Trinity Hall, Cambridge, ms 1, f. 42v.

viii.2. Mapa de Inclesmoor, Yorkshire, 1405-1408, 60 x 74 cm, Crown Copyright autorizado por la Public Record Office, Kew (MPC 56, ex DL, 31/61).

Breve historia de la pintura

Don Constantino Guitziméngari, purépecha, hijo de don Antonio Guitziméngari, pide mandamiento de expulsión para los indios que han ocupado su territorio.⁵²

⁵² "Indios diferentes que los que antes", AGN, Tierras, vol. 1465, exp. 1. Estamos en la jurisdicción colonial de Tancítaro (Peter Gerhard, *GH, op. cit.*, pp. 257-259). La Relación geográfica de Tancítaro de 1580 está publicada en *Tlalocan*, III, pp. 205-235. Sobre la familia Guitziméngari, Delfina López Sarrelangue, *La nobleza indígena de Pátzcuaro*, México, UNAM, 1965.



Sus tierras "empiezan desde la bajada del cerro del pedregal que el pueblo de Tencútiro solía tener antiguamente que es por donde viene un camino que va al pueblo de Tancítaro", y cuyos confines son "a una parte de una sierra que se dice Totoltepec, y por la otra [...] una lagunilla que se dice Yapúndara".⁵³ Se agrega un mapa del territorio que don Constantino quiere defender (fig. VIII).

La plástica del mapa

En la pintura, las fértiles tierras que se extienden al interior de los cursos de los ríos, de los arroyos y de las lagunas están marcadas por un vivo color ocre y por una rica vegetación: las plantas de cacao, los

⁵³ AGN, Tierras, vol. 1465, exp. 1, f. 63.

plátanos y frutales nombrados en el expediente escrito ocupan parte del inmenso campo, digno de un cacique. Todo lo que está al exterior del rectángulo fértil solicitado es dejado casi incoloro, matizado por las palideces de las lejanías y por el curso del río. Afuera de las volutas acuáticas quedan sólo las montañas, una de las cuales lleva el nombre de su topónimo, Totoltepec —indicado en la descripción del sitio como punto de referencia geográfica fundamental— y justo al lado del pueblo de Tancítaro, una pila bautismal que funge como referencia territorial. La oposición colorística apunta hacia una definición dicotómica extremadamente clara con respecto al espacio cuya silueta es subrayada de manera sistemática por

los fronterizos cursos de agua y sus tules. En rojo —como en algunos mapas regionales medievales (fig. VIII.1)— se resalta la presencia de dos caminos que bajan de las montañas, mientras que en ocre parte de Tendecútiro otro paso hacia la otra extremidad del mapa. En una disputa entre caciques de otras latitudes, el duque de Lancaster y la Abadía de Santa María sobre un sitio de estancia en Yorkshire, se produjo un mapa (fig. VIII.2) de medidas ligeramente superiores que organizaba de la misma manera la reclamación de un territorio:⁵⁴ el paisaje contenido por los cursos de agua, las glosas que lo atraviesan y el resto de la hoja dejada en blanco, excepto por la corriente de los ríos que con su fuerza parece generar la imagen.

⁵⁴ El mapa es una copia de finales del siglo xv de una pintura elaborada hacia 1405. Comentado por Harvey, *The History of Topographical Maps, op. cit.*, pp. 95-96. No sabemos hasta qué punto una imagen como ésta pudo realmente inspirar al pintor michoacano, cuya tradición pictográfica prehispánica resulta todavía bastante enigmática. Recuérdese sin embargo la presencia de los piedras-mapas en los centros ceremoniales posclásicos de la región.

IX. DESDE EL MAR HACIA LA SIERRA: LA PIEL DE LA TIERRA

RÍO NAUTLA, MISANTLA Y TECOLUTLA, 1589



IX. AGN, Tierras, vol. 2672,
exp. 19, 20 x 30 cm;
papel europeo; colores: azul,
verde, ocre, rosa, negro;
tinta negra para las glosas.
Nombre actual: Río Nautla,
Misantla y Tecolutla;
Hueytepec, Veracruz.
Foto: E.P. y G.V., Archivo
Fotográfico IIE-UNAM.

Breve historia de la pintura

Diligencias sobre tres sitios de estancia para ganado mayor en el llano de Almería entre el río de Misantla, Nautla y Tecolutla,⁵⁵ que pidió por merced Rodrigo Cano de Villegas.

La plástica del mapa

Entre el río Tecolutla y el río Nautla (fig. IX) se extiende el espacio en el que se piden los tres sitios de estancias, indicados por las chozas con techo de paja y por las glosas. Estamos en el llano donde una serie de ríos grandes y pequeños comunican el Golfo de México con la sierra. Desde la dinámica acuática de las corrientes enconchadas, se baja hacia la fértil vegetación, para llegar a la glosa *guetepec* (“cerro grande”), que indica las primeras estribaciones de la Sierra Madre Oriental (fig. IX.1). En el medio, queda un territorio donde casas, glosas y vegetación se miran de frente.

El pintor del mapa⁵⁶ está muy relacionado con la tradición pictográfica prehispánica de la región. Si comparamos este mapa con el de Colipa, de 1573 (fig. IX.2),⁵⁷

⁵⁵ Jurisdicción de Papantla, Peter Gerhard, *GH, op. cit.*, pp. 224-226.

⁵⁶ En el momento del contacto había población totonaca mezclada con huasteca (*ibidem*, p. 224). El documento hace referencia a hablantes de náhuatl.

⁵⁷ AGN, Tierras, vol. 2672, exp. 18, f. 13 (Mapoteca núm. 1535). El documento hace referencia a



y con el conjunto de los Lienzos de Tuxpan (fig. IX.3),⁵⁸ se aprecia cómo algunos elementos plásticos siguen presentándose idénticos: el agua con las típicas volutas, los árboles con sus raíces y los cerros, cuya superficie sigue aludiendo —según la concepción cosmológica prehispánica— a la piel del *cipactli*, el monstruo de la tierra. Es importante subrayar sin embargo que los árboles, así como los cerros, se encuentran ya transformados en cierta medida en elementos paisajísticos. Mientras que en los

hablantes de náhuatl. El Mapa de Colipa es comentado por Barbara Mundy en “Mesoamerican Cartography..”, *op. cit.*, p. 243.

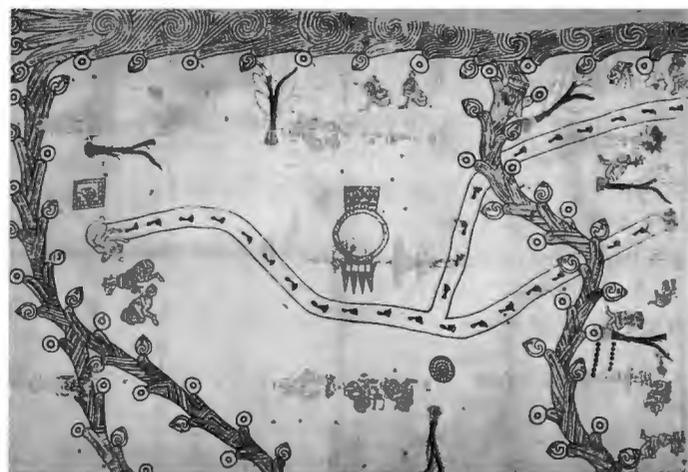
⁵⁸ Cuyo carácter pictográfico prehispánico es estudiado por José Luis Melgarejo Vivanco, *Los Lienzos de Tuxpan*, México, La Estampa Mexicana, 1970.

IX.1. Paisaje de Tecolutla, desde la sierra hacia el mar.
Foto: A.R.



ix.2. Mapa de Colipa, 1573.
AGN, Mapoteca núm. 1535.
Foto: E.P. y G.V., Archivo
Fotográfico IIE-UNAM.

ix.3. Mapa local de Tuxpan en
Lienzos de Tuxpan, pp. 113 ss.
Foto: INAH, Museo de
Antropología, Xalapa.



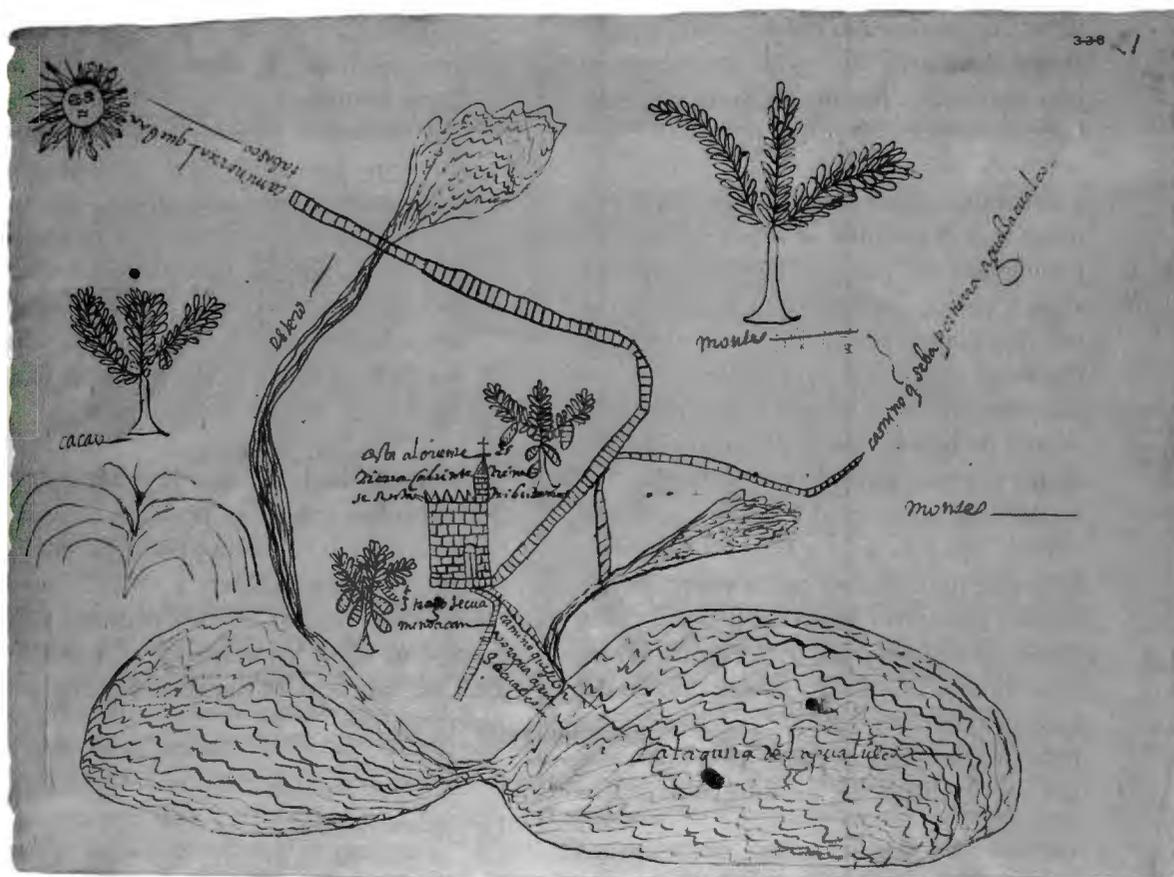
Lienzos de Tuxpan (fig. ix.3) las plantas nacen solamente en puntos específicos del espacio, y más precisamente, cada vez que es necesario volver a marcar su presencia, en el Mapa del Río Nautla los árboles se multiplican dando la impresión de funcionar como panorama general que introduce a las montañas serranas, y más parecen ser puntos de dirección, a falta de otros

elementos de orientación. Los cerros, en lugar de erguirse individualmente como topónimos, se unen en un conjunto de proporciones más chicas respecto a los otros elementos cartográficos, logrando así producir una visión de lejanía y hospedando aún sobre sus cimas la indicación de dos topónimos, ignorados por las glosas, que se mimetizan en el espacio del paisaje.

X. LO REDONDO DE LOS CONFINES VISIBLES

SANTIAGO TECUAMINUACAN DE LOS AGUALULCOS

Principios de marzo de 1599



x. AGN, Tierras, vol. 2, exp. 11, mapa: f. 21, Mapoteca núm. 531, 31 x 43 cm; papel europeo; dos tipos de tinta negra, una para el dibujo y otra, más clara, para las glosas en español. Nombre actual: Tecominoacan, Tabasco. Foto: E.P. y G.V., Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

Breve historia de la pintura

El mapa de Santiago Tecuaminuacan (fig. X) pertenece a una serie de nueve pinturas producidas en ocasión de la congregación de los nueve pueblos agualulcos en la provincia de Coatzacoalco, Tabasco.⁵⁹ Los documentos que acompañan las pinturas dan testimonio del *tour* que, a principios de marzo de 1599, emprende el juez comisario, Joseph de Solís, para demarcar los pueblos con la ayuda de intérpretes de náhuatl y popoloca, principales y naturales, alguaciles y alcaldes. Lo primero que Solís pide al llegar es que los principales del pueblo “hagan la pintura clara y cierta, poniendo en ella los montes, ríos y lagunas”. En Santiago, el mismo día de su arribo, los principales “en cumplimiento de lo que se les había mandado acerca de que hiciesen la pintura de este dicho pueblo, la cual habían hecho y la traían ante su merced y hacían presentación de ella y juraron a Dios y a la cruz en forma de derecho, ser cierta y verdadera”. El juez comisario pudo así proceder a la demarcación del pueblo, “llevando la pintura consigo”. Gracias a la descripción del territorio hecha mediante palabras, podemos imaginarnos el paseo por este espacio llano y húmedo, aunque afortunada-

⁵⁹ AGN, Tierras, vol. II, exp. 2-10, y Mapoteca, núms. 528-536; Peter Gerhard, *GH, op. cit.*, Jurisdicción de Guazacoalco, pp. 140-144; F. Scholes y D. Warren, “The Olmec Region at Spanish Contact”, *History of Middle American Indians*, III (1965), pp. 776-787.

mente todavía no era la estación de lluvias. He aquí parte de lo que Solís ve:

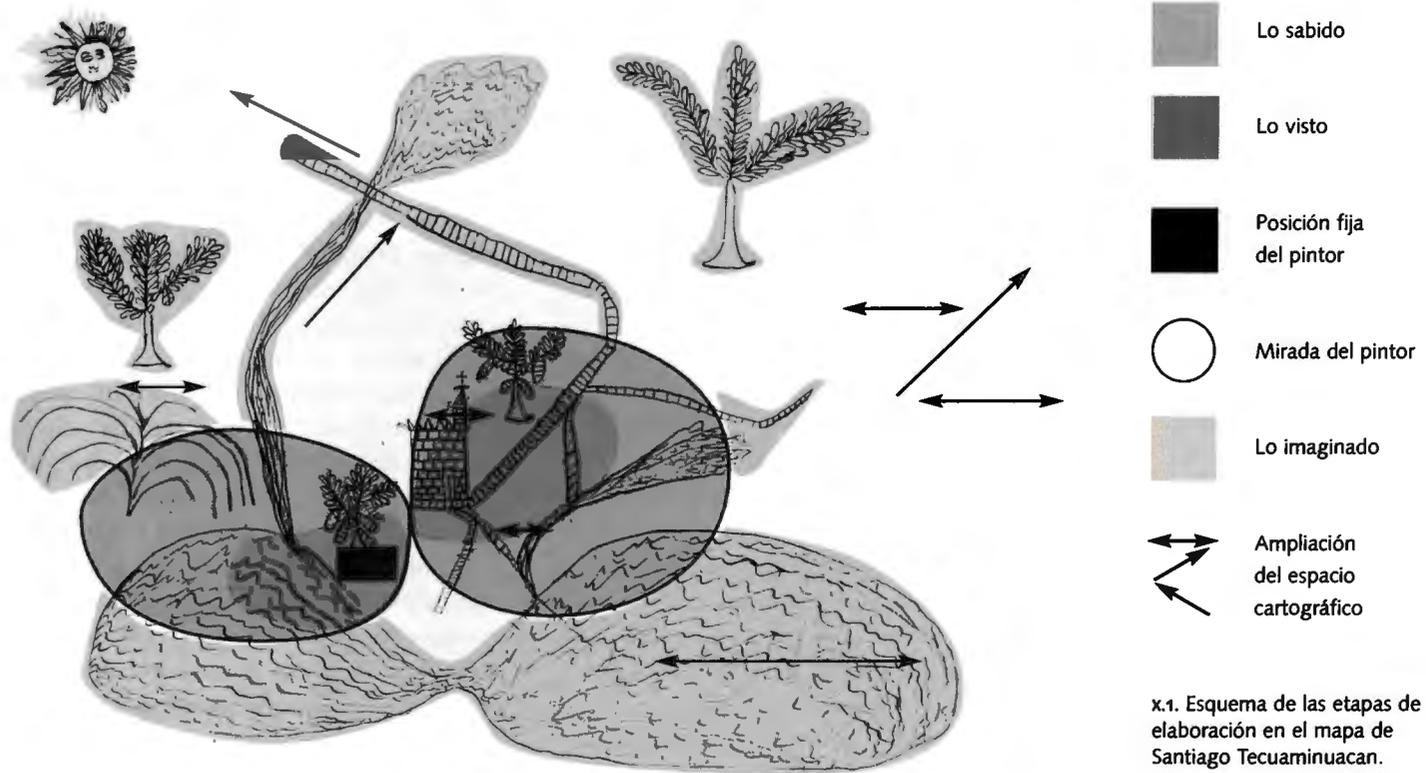
Con la pintura en la mano para corregirla y andando en la demarcación, halló que este dicho pueblo estaba fundado en tierra baja y está al oriente y tiene la iglesia nueva y muy grande y por lo alto de ella es de jacal y por lo bajo está de caña embarrada de lodo y la advocación de ella se llama Santiago, y tiene este pueblo sesenta [tributarios] los cuales usan la lengua mexicana y el temple de él es caliente como todos los de estos agualulcos y que tiene cantidad de cacao y maíz que siembran y lo tienen en gran feria porque se coge gran cantidad y así mismo tienen cantidad de picta en todos los montes de que está cercado este dicho pueblo y la hilan para vender y tiene muy buenas tierras.

Considerando el lugar muy favorable, debido sobre todo a su posición-clave de comunicación por tierra y por agua con la ciudad de Coatzacoalco y con Tabasco (hoy Villahermosa), el juez comisario sugiere que allí y en Mecatepec, a dos leguas de Santiago, se hagan las nuevas poblaciones.⁶⁰

La plástica del mapa

Santiago Tecuaminuacan está dibujado como único protagonista del espacio, sin

⁶⁰ AGN, Tierras, vol. II, exp. 11, ff. 19v., 20, 20v., 21, 22.



x.1. Esquema de las etapas de elaboración en el mapa de Santiago Tecuaminuacan. Dibujo: A.R.; trabajo digital: Laura Esponda.

relación con los otros pueblos agualulcos, debido a la importancia de destacar todas las características que lo atestiguaron como el mejor para la congregación. En el centro de la imagen se encuentra dibujada la intersección de las rutas que unen el camino real de Coatzacoalco con la laguna de Yagualulco y con el pueblo de Tecuaminuacan. El agua de las lagunas y de los ríos se esboza con un trazo que se acerca más al movimiento rápido de la caligrafía que a los recursos pictográficos, lo que no ocurre sin embargo con la imagen

de la iglesia ni con las cuatro plantas de cacao dibujadas con algunos detalles, como las frutas que cuelgan de los cacahuales. Los caminos de tierra están realizados mediante un recurso plástico específico, casi como si fueran líneas del tren. El pueblo era, como observa sin falta el juez comisionado, punto estratégico de comunicación por tierra y por agua con Coatzacoalco y con Tabasco. Siguiendo estas informaciones y la motivación que ocasionó la pintura, se entiende mejor por qué el pintor dio tanta importancia a las vías de

comunicación, no solamente trazándolas claramente, sino distinguiéndolas. La ruta por agua se caracteriza por líneas longitudinales que recuerdan las corrientes, mientras que el camino por tierra se señala por líneas horizontales que marcan simbólicamente el espacio de un paso, de manera similar a las huellas de los pies empleadas con más frecuencia como recurso pictográfico. Estas vías de comunicación, junto con la importancia de la iglesia y la presencia de buenas tierras, fueron de hecho los tres factores espaciales principales que jugaron a favor de la elección del lugar como adecuado para hacer allí la nueva población.

Los elementos de la pintura (fig. X.I) se posicionan todos en una línea oriente-occidente, es decir el mapa está orientado con el sur hacia arriba. Para ajustar el norte según los cuatro puntos cardinales, hay que dar la vuelta al mapa, como lo tenía entre las manos aparentemente el juez en el momento de glosar el “camino real que va a Tabasco”. ¿Por qué no escribió su glosa desde el sol-oriente hacia el occidente? En el documento que acompaña el mapa, se dice que los principales llevaron la pintura ya hecha e “hicieron presentación de ella”, lo que significa también que dieron algunas explicaciones de cómo leerla. En el momento de recorrer los espacios reales del mapa, Joseph de Solís se acordará

de estas indicaciones y su glosa irá en dirección del camino, amplificación alfabética de las líneas horizontales que marcaban, hasta un punto solamente, la ruta hacia el este.

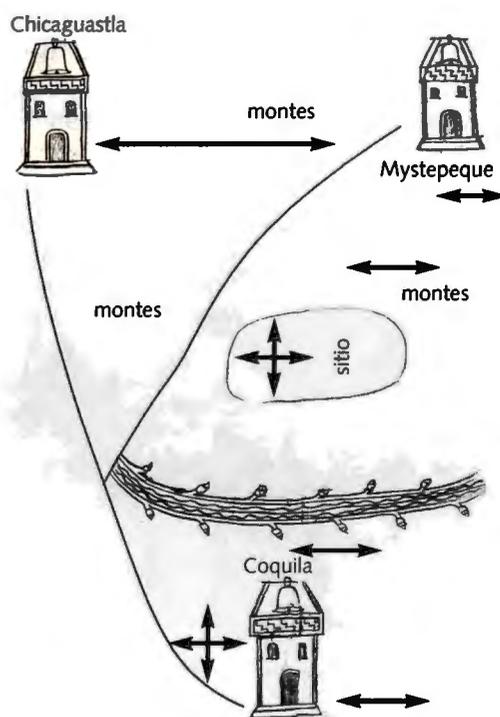
Fijémonos ahora en la representación de la iglesia, que se encuentra en la parte inferior izquierda. La puerta de entrada “resbala” ligeramente hacia la derecha, o sea al oeste, como realmente está orientada. El pintor parece haber representado de escorzo el edificio. Podemos intuir que ésta sea una señal de que no se limitó a dibujar de memoria el mapa, sino que estaba en un punto preciso, tal vez cerca del cacao que lleva a la derecha la glosa con el nombre del pueblo, desde donde habría podido ver la puerta de la iglesia ligeramente hacia la derecha y habría tenido mentalmente clara la intersección de los caminos que comunican el pueblo con la laguna. Lo que está en su campo de visión y lo que llega a pensar de más cerca está representado en una escala un poco menor mientras que los otros dos cacahuales y las lejanías en general (el sol-este y los espacios hacia el sur-oeste) están dibujados de manera más abstracta, señalando más la extensión del territorio y lo redondo de los confines que avanzan hacia los bordes de la hoja. La imagen se diluye en una frontera natural con lo que desde una posición fija ya no se logra divisar.

XI. VISIÓN SUBJETIVA Y VISIÓN OBJETIVA: EL ESPACIO DIVIDIDO

COQUILA, CHICAGUASTLA Y MISTEPEC, MAYO DE 1595



XI. AGN, Tierras, vol. 876, exp. 1, mapa: f. 122, Mapoteca núm. 867; 30 x 43 cm; papel europeo; dos tipos de tinta negra, una para el dibujo y otra, más clara, para las glosas en español. Nombres actuales: Santa María Cupila, San Andrés Chicahuastla y San Juan Mixtepec Juxtahuaca, Oaxaca. Foto: E.P. y G.V., Archivo Fotográfico IIE-UNAM.



XI.1. Esquema de orientación del mapa de Coquila y Chicaguastla. Trabajo digital: Laura Esponda.

Breve historia de la pintura

Estamos en la Mixteca Alta, al noroeste del estado de Oaxaca. Doña Pasquala de Rojas, cacica de Coquila, pide un sitio de estancia en una porción de tierra casi equidistante a los tres pueblos; a tres leguas de Chicaguastla, a tres de Misteppec y a una y media de Coquila.⁶¹ El domingo 5

⁶¹ Coquila y Chicaguastla pertenecían a la jurisdicción de Teposcolula, y Misteppec a la de Juxtlahuaca; Peter Gerhard, *GH, op. cit.*, pp. 292-299 y 168-171. La zona cubierta por el mapa contaba con hablantes por lo menos de mixteco y trique. Mixte-

de mayo de 1595, después de la misa en Coquila, “indios y indias que presentes estaban” son interrogados sobre la pertinencia de la merced y aunque se opusieron de varias maneras, el territorio fue concedido a la solicitante doña Pasquala.

La plástica del mapa⁶²

En blanco y negro (fig. XI) una sugestiva porción de la sierra oaxaqueña se modula en la pintura atravesada por un camino que une los tres pueblos y por un río que divide Coquila del sitio pedido. Inmersos en una densa vegetación, tres iglesias y siete cerros surgen en la hoja blanca. Monumentos edificados por el hombre y monumentos naturales que han existido desde siempre, los cerros y las iglesias comparten varios detalles entre sí, como los contornos reduplicados por una línea

pec aparece entre los estados mencionados en las listas de conquistas mexicas; *ibidem*, p. 168.

⁶² La pintura proviene de una zona sumamente rica en documentos cartográficos coloniales, entre los cuales está el *Códice en papel indígena de Tecomaslahuaca* de 1578, una tira de metro y medio de alto, conservada también en la Mapoteca del AGN (núm. 1692.8). Recordemos también el *Lienzo de Ocotepec*, de 1580, y los *Lienzos de Zacatepec*. Provenientes del área más al norte: el *Lienzo de Colixtlahuaca*, el *Códice Sierra*, el *Códice Yanhuítlan*, el *Lienzo de Santiago Ihuítlan*. Mary Elizabeth Smith menciona con algunas consideraciones plásticas este mapa de Coquila en *Picture Writing, op. cit.*, pp. 167-168. Para un estudio comparativo entre esta pintura y otro mapa de algunos años después, Duccio Sacchi, “La percezione mixteca...”, *op. cit.*, pp. 637-654.

que redefine los perfiles, las medidas similares y cierta evocación entre la redondez de las campanas y la forma misma de las montañas. Los árboles de coníferas se expanden sobre la hoja cartográfica y llenan incluso el interior de los cerros. Aunque las montañas estén representadas mediante el glifo prehispánico, se dibuja toda la superficie de manera tridimensional, como sucede para las arquitecturas. Los elementos principales de orientación son las tres iglesias y sus glosas, sin que haya hecho falta marcar occidente y oriente mediante el sol, la luna o las glosas.

Los pasos que van desde Coquila hacia los otros dos pueblos y en general la organización global de la imagen (fig. XI.I) indican más bien que la pintura ha sido pensada y dibujada desde Coquila, la cabecera de la jurisdicción, y está destinada a ser mirada desde allí, ya que para percibir el mapa según el eje norte-sur la imagen tendría que girar 90° hacia la izquierda. Si damos la vuelta al mapa, vemos que la glosa “sitio de estancia” ha sido escrita en esta dirección sobre un óvalo que de por sí no tenía firme orientación, lo que apunta a una superposición entre dos concepciones espaciales diferentes. Para el pintor de la imagen, el territorio es visto desde una posición subjetiva, Coquila, y se limita a marcar el sitio pedido por un elemento que carece de forma definitiva y de detalles. El dibujante llena esta porción de tierra con algunos trazos similares a los que utiliza para llenar las ventanas, las puertas de las iglesias y una de las campanas. Alonso Pérez Gudiel,

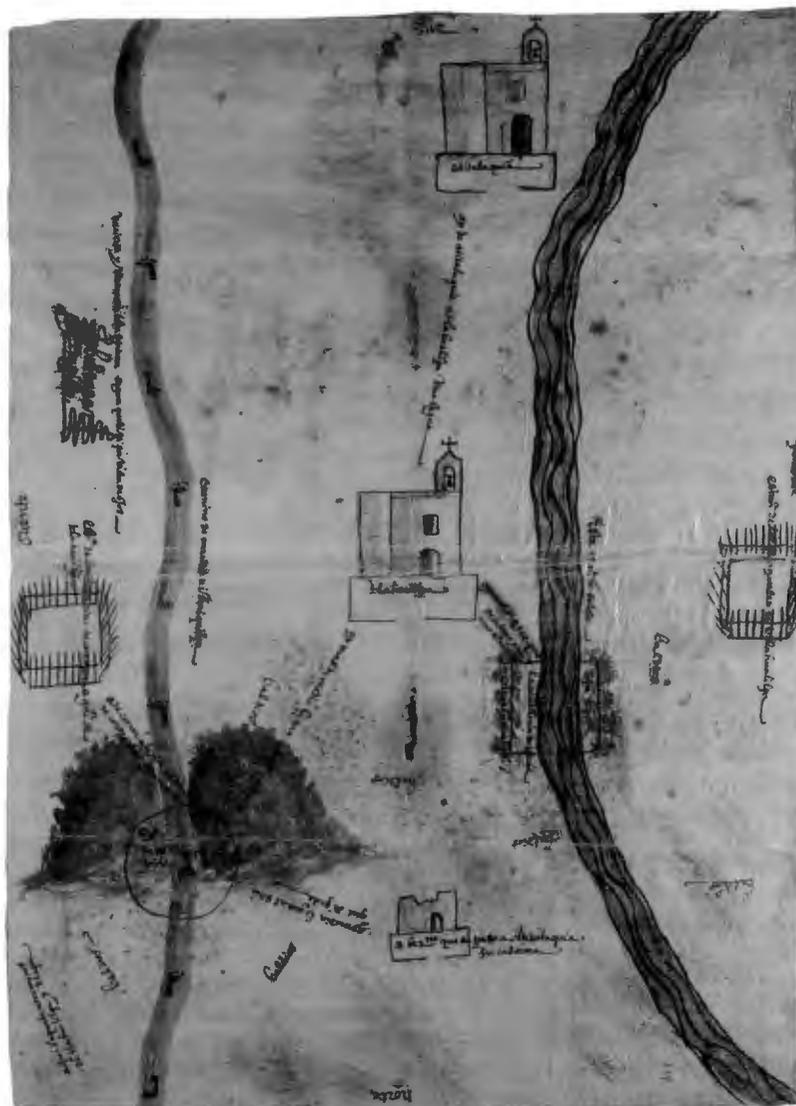
teniente del alcalde mayor, que glosa el dibujo, aunque se conforme con la orientación espacial subjetiva escogida por el pintor, no puede resistir a la tentación de marcar un punto por lo menos según el eje norte-sur, es decir lugar donde se pide hacer la estancia, único elemento todavía ausente en el espacio real. Y según el eje norte-sur, Alonso Pérez Gudiel dejará la huella de su deber: marcar que “esta pintura va cierta y verdadera”⁶³ y poner su firma. Sin embargo, volviendo a la posición originaria de la pintura, estas superposiciones alfabéticas y sus significados pierden importancia visual y semántica.⁶⁴

⁶³ “y así lo juro a Dios y a esta † y lo firmé. Alonso Pérez Gudiel.”

⁶⁴ Existe otro mapa de Coquila (AGN, Tierras, vol. 3556, exp. 6, mapa: f. 175, Mapoteca núm. 2463), dibujado cuatro años después por el mismo artista, que presenta sin embargo importantes diferencias espaciales: la imagen es organizada según el eje norte-sur, el oriente y el occidente son marcados por el sol y la luna y el paisaje se ausenta para volver a dejar el lugar a un bellissimo glifo toponímico. Otro ejemplo de cómo estas creaciones se escapan a lecturas estilísticas evolucionistas.

XII. ESTEREOTIPOS Y REALISMO

TLAHUELILPA Y ATITALAQUIA, 1601



XII. AGN, Tierras, vol. 2721,
exp. 8, mapa: f. 119,
Mapoteca núm. 1830;
43 x 31 cm; papel europeo;
colores: rosa y verde;
tinta negra para los edificios,
los pasos, las estancias y
el cuadrado de las caballerías
de tierras; tinta café
para las glosas y el círculo
entre los cerros.

Nombres actuales: Tlahuelilpa
y Atitalaquia, Hidalgo.
Foto: E.P. y G.V., Archivo
Fotográfico IIE-UNAM.

Breve historia de la pintura

En 1601 Hernando Devique, vecino de la ciudad de México, pide se le haga la merced de un sitio de estancia para ganado menor y de una caballería de tierra cerca de Tlahuelilpa.

La plástica del mapa

Entre el camino que viene desde Itzmiquilpan y el río Tula (fig. XII) se ubican los dos pueblos de Tlahuelilpa y Atitalaquia⁶⁵ y los dos sitios solicitados en merced.⁶⁶ El mapa, orientado con el sur hacia arriba, cuenta con elementos plásticos dibujados todos para ser apreciados desde un único punto de vista, que podríamos colocar en el extremo inferior de la hoja, el norte. La arquitectura de las dos iglesias de los pueblos ha sido invertida respecto a su plano real, ya que sus campaniles se encuentran pintados a la derecha en lugar de la izquierda. Esta característica imaginaria para representar los edificios es muy frecuente en la cartografía occidental, en la que una arquitectura puede llegar a figurar la ciudad (fig. v.1), y no se debe enton-

⁶⁵ Jurisdicción de Tetepango Hueypustla, Peter Gerhard, *GH, op. cit.*, pp. 304-309. La lengua predominante en la zona era el otomí, con presencia del náhuatl.

⁶⁶ Duccio Sacchi comenta el mapa en *Mappe dal Nuovo Mondo, op. cit.*, pp. 181-184, subrayando que el mapa es “una verdadera transcripción pictórica de los autos”.

ces atribuir a un error del pintor indígena que, al contrario, ha detallado el espacio del mapa, al proveerlo de los dos ejes de orientación más importantes; el verde del río indica que se trata de agua salada y el rosa del camino subraya al parecer la composición mineral de las piedras utilizadas para construir las veredas (rosa que se matizará también sobre los muros de las iglesias). Los cerros verdes resultan una transformación casi impresionista del glifo prehispánico de *tepetl*. Brincan a la vista los dos cuadrados empalizados, a los lados dibujados como si fueran mirados desde un punto más alto, que permitiera al pintor dar cuenta de la construcción con detalles espaciales.

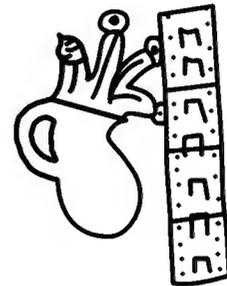
Los dos sitios pedidos por Hernando Devique están señalados por un rectángulo en tinta negra, marcado por el mismo pintor indígena, y por un círculo entre las montañas trazado en tinta café por el autor de las glosas. En el primer caso parece que el pintor, para marcar “la caballería de tierra que es de una parte y otra del arroyo salado”,⁶⁷ haya tenido en la mente el mismo glifo toponímico del pueblo de Tlahuelilpa (fig. XII.2), literalmente “campo de riego”, glifo de hecho muy similar al de Atitalaquia, cuyo nombre significa “sumidero de agua” (fig. XII.3).⁶⁸

⁶⁷ AGN, Tierras, vol. 2721, exp. 8, f. 110.

⁶⁸ Véase la Relación geográfica de Atitalaquia; René Acuña, *RG, op. cit.*, 6, pp. 53-66: desafortunadamente, el mapa que acompañaba la Relación dirigida a España se ha extraviado.



XII.1. Xilografía de Boloña.



XII.2. Topónimo de Tlahuelilpa, *Códice Mendoza*. Dibujo: P.G.



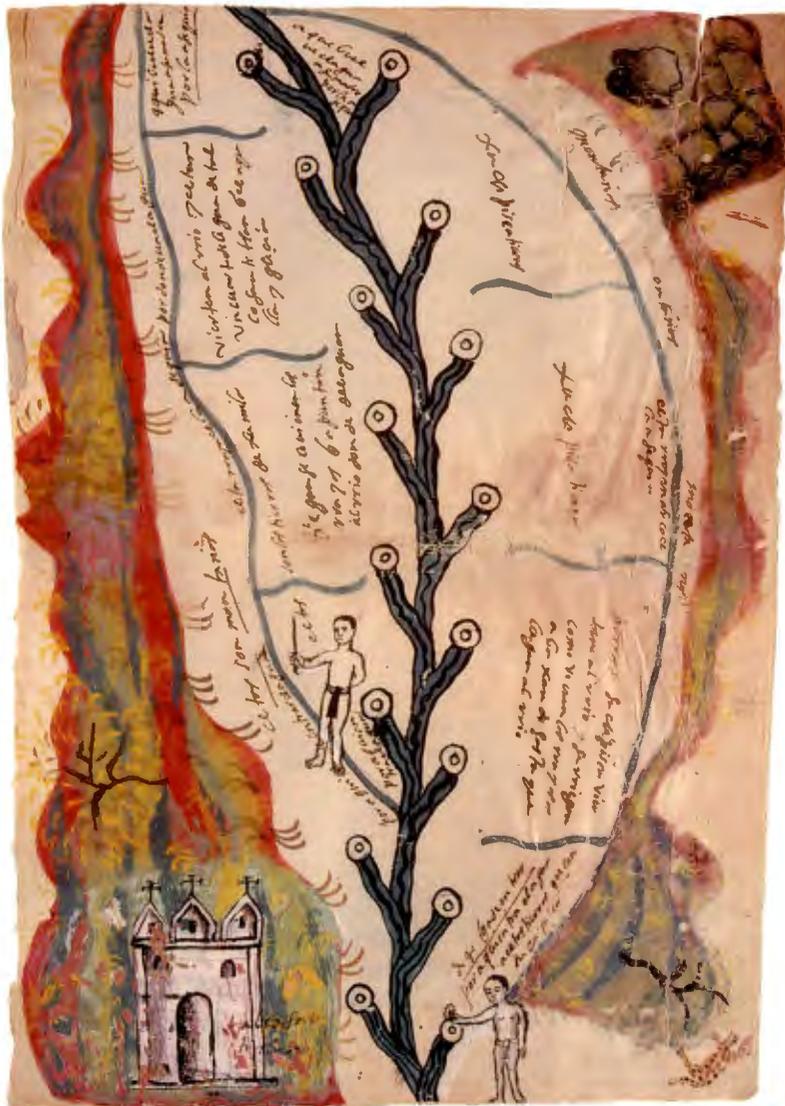
XII.3. Topónimo de Atitalaquia, detalle de la iglesia. Dibujo: A.R.

La parte del mapa en la cual se indican los dos sitios está llena de glosas. Se repite por ejemplo seis veces, en pocos centímetros cuadrados, que la tierra es baldía, elemento fundamental para obtener la merced. Las glosas tratan de definir un espacio

que pictográficamente quedaba demasiado neutral: se indican los cuatro puntos cardinales, los nombres de los pueblos, las distancias, el camino que va a Itzmiquipan, las estancias, la calidad del río y, como es obvio, la veracidad de la pintura.

XIII. LOS HOMBRES Y SUS AGUAS

TLALCOSAUTITLAN, 1587



xiii. AGN, Tierras, vol. 2719,
exp. 14, mapa: f. 8.
Mapoteca núm. 1803;
21 x 31 cm; papel europeo;
colores: rojo, amarillo-ocre,
azul, verde, negro; tinta china
para las glosas.
Nombre actual: Zotoltiltan,
Guerrero.
Foto: E.P. y G.V., Archivo
Fotográfico IIE-UNAM.



XIII.1. El trabajo de riego, *Códice Florentino*, libro IX, f. 228. Foto: Florencia, Biblioteca Medicea Laurenziana.

Breve historia de la pintura

Los indios de Tlalcosauritlan⁶⁹ piden aprovechar las aguas del río Balsas para

⁶⁹ Jurisdicción de Chilapa, Peter Gerhard, *GH*, *op. cit.*, pp. 113-116. En el momento del contacto, la mayor parte de la población hablaba una forma del náhuatl conocida como coixca. Otros grupos hablaban matlame, tuxteca y tlapaneca (*ibidem*, p. 113). Tlalcosauritlan era tributario mexica. Robert Barlow publicó la "Relación de Tlalcosauritlan", de 1777 en *El México Antiguo*, VI, núms. 9 y 12, marzo de 1947, pp. 383-391.

regar sus sementeras.⁷⁰ Entregan un mapa (fig. XIII)⁷¹ y explican cómo leerlo.

La plástica del mapa

El río y el sistema de irrigación propuesto por los indios ocupan enteramente el espacio cartográfico.⁷² La materia acuática es la que condiciona los sustentos locales y se afirma como la protagonista principal de la imagen. Su cama absorbe sola el nutrimento hídrico, y dos hombres indican en dónde tienen que construirse los canales para permitir un riego más amplio. Uno de ellos tiene tal vez ya en la mano el instrumento que le permite remover la tierra, como en una imagen del *Códice Florentino* (fig. XIII.1).

El mapa, elaborado para ser entregado a las autoridades como documento pictográfico, es construido en estrecha relación

⁷⁰ Sobre la práctica del riego en el estado de Guerrero, véase Danièle Dehouve, *Entre el caimán y el jaguar. Los pueblos indios de Guerrero*, México, Ciesas, INI, 1994, apéndice documental 1; Pedro Armillas, "Notas sobre sistemas de cultivo en Mesoamérica, cultivos de riego y de humedad en la cuenca del Río Balsas", *Anales del INAH*, 3 (1949), pp. 86-113; Teresa Rojas Rabiela, *Las siembras de ayer. La agricultura indígena del siglo XVI*, México, Ciesas, 1988.

⁷¹ Comentado brevemente por Joaquín Galarza, "Lienzos o mapas aztecas...", *op. cit.*, p. 27.

⁷² El Balsas "en tiempo de aguas corre en anchura de cien varas, de suerte que detiene ocho y quince días a los pasajeros, porque tiene la hondura como ocho varas, aunque la corriente es plana", en Barlow, "Relación de Tlalcosauritlan", *op. cit.*, p. 386.

con la narración del territorio que los dos hombres despliegan en los puntos estratégicos de la irrigación. Las glosas vienen documentando la explicación que se dio al momento de entregar la pintura. Al lado del hombre de la izquierda se apunta “por aquí a de entrar el agua”, “por aquí entra el agua”..., y arriba del hombre de la derecha: “digo que a de entrar, por aquí entra el agua a estas tierras [...]”. Este entrecruce entre pintura y palabra, voz, pinceles y escritura se vuelve a registrar para los otros elementos del paisaje: las glosas subrayan “*estas son montañas*” (y no solamente “montañas”, como en otros casos), y “*esta raya es la acequia por donde va el agua*”.

La planicie acuática se ve rodeada de montañas cuya silueta se colorea con bandas rojizas. Como se lee en la *Relación geográfica* de dos siglos después, el pueblo de Tlalcosautitlan tiene un cerro “al noroeste, puntiagudo, y sus haldas corren de oriente a poniente, como una legua. Por el oriente tiene dos cerros muy grandes que corren de norte oriente a sur dando vuelta por el poniente. Al poniente y norte tiene un cerro cuya largura tiene tres bocas [...] la segunda boca de jaldre.”⁷³ ¿Los colores utilizados para llenar los perfiles de las montañas están tal vez definiendo también la composición mineral de los cerros y el color rojizo de su suelo?

⁷³ *Ibidem*, p. 385.

XIV. LA CONSTRUCCIÓN FÍSICA DE UN ESPACIO: LAS CHINAMPAS

SANTA MARÍA MAGDALENA, CUITLAHUACA, 1579



xiv. AGN, Tierras, vol. 2681,
exp. 6, mapa: f. 12,
Mapoteca núm. 1596;
31 x 42 cm; papel europeo;
colores: azul, rojo, verde, gris;
tinta café para las glosas.
Nombre actual: barrio de Tla-
huac, México, D.F.
Foto: E.P. y G.V., Archivo
Fotográfico IIE-UNAM.

Breve historia de la pintura

Bernardino Arias, español, quiere se le dé merced de una serie de chinampas en el barrio de Santa María Magdalena, sujeto a Cuitlahuaca,⁷⁴ para ganado. Después de que se ha hecho la visita del sitio, en canoa, y que el solicitante ha enseñado el lugar que solicita, los nahuas presentes se oponen, declarando que “de hacerse merced de ello le viene mucho daño, agravio y perjuicio por las causas y razones contenidas en una petición que presentaron”.⁷⁵ Esta petición está compuesta de la pintura que vemos (fig. XIV)⁷⁶ y de un texto, en náhuatl, donde se declara que las *chinampas* les pertenecen desde tiempos inmemoriales, que ellos las han construido con su propio esfuerzo y que es a causa de la gran mortalidad, debida a las epidemias, que ahora las huertas están abandonadas. Los testigos indios llamados a pronunciarse sobre el caso declaran que “los naturales de Cuitlahuaca con sudor y trabajo han hecho y abierto allí camellones donde siempre y a la continua han sembrado maíz, chile y otras semillas y cojídolos pacíficamente sin ninguna contradicción como cosa suya propia”, y “que si entrase algún español en ellas vendría mucho daño y perjuicio a los naturales”, no solamente porque les habrían quitado las tierras, si-

no porque “los caballos y bestias de Bernardino de Arias destruirían y comerían el tule, que es de mucho aprovechamiento para los petates”.⁷⁷ El juez encargado de dar su aviso sobre el caso cierra el expediente con una carta donde declara que “se podría hacer mucho daño a las sembraderas de los naturales por todo lo cual entiendo que es de gran perjuicio hacerse la dicha merced”.

La plástica del mapa

Este mapa nos ayuda a comparar modalidades diferentes no solamente para representar el espacio, sino para verlo y vivirlo. Para los españoles que lo miran desde el exterior, las *chinampas* del lago de Chalco no son el esfuerzo de gente que ha inventado una manera de sacar las tierras de las aguas para poder cultivarlas. Para los nahuas, que físicamente hicieron las *chinampas*,⁷⁸ este lugar les pertenece porque ellos construyeron el espacio. Lo que es más: para los que miran la laguna desde sus caballos, las hierbas que cubren el territorio de sus deseos económicos es “zacate para bestias”.⁷⁹ Contrariamente, para los nahuas que sobrevivieron a las epidemias y sus huertas han caído en des-

⁷⁴ Jurisdicción de Chalco, Peter Gerhard, *GH*, *op. cit.*, pp. 104-108.

⁷⁵ AGN, Tierras, vol. 2681, exp. 6, f. 4.

⁷⁶ Comentada brevemente por Joaquín Galarza, ‘Lienzos o mapas aztecas’, *op. cit.*, p. 27.

⁷⁷ AGN, Tierras, vol. 2681, exp. 6, ff. 11v., 9v., 11.

⁷⁸ Teresa Rojas Rabiela, *La agricultura chinampesca. Compilación histórica*, México, Universidad Autónoma de Chapingo, 1984.

⁷⁹ AGN, Tierras, vol. 2681, exp. 6, f. 15: “todo es baldío de laguna y zacate para bestias”.



xiv.1. Mapa de Cuitlahuaca, 1656. AGN, Mapoteca núm. 1155. Foto: M.G.C. y C.S., Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

uso, los tules y el zacate que espontáneamente crecen allí son de gran aprovechamiento para ellos, ya que éstos constituyen el material para hacer petates, elemento espacial esencial de la vivienda indígena.

Al momento de dibujar el mapa, quien conoce el lugar desde adentro puede valorar las ordenadísimas *chinampas* como un verdadero proyecto de diseño del paisaje. El artista indígena injerta las iglesias del pueblo como nubes glíficas (Santo Domingo, Tequixquipan, Michcalco, Tepetlapan); enseña la vastedad del territorio pedido a través de las unidades

de medida tradicionales subrayadas en rojo: brazas, puntos y banderas;⁸⁰ dibuja las líneas grises que marcan las sementeras, los sauces cuyas raíces profundas estabilizan el perímetro acuático del espacio, y colorea los exuberantes tules que, entretejiéndose virtualmente en el mapa con las *chinampas*, parecen tener ya forma de petates.

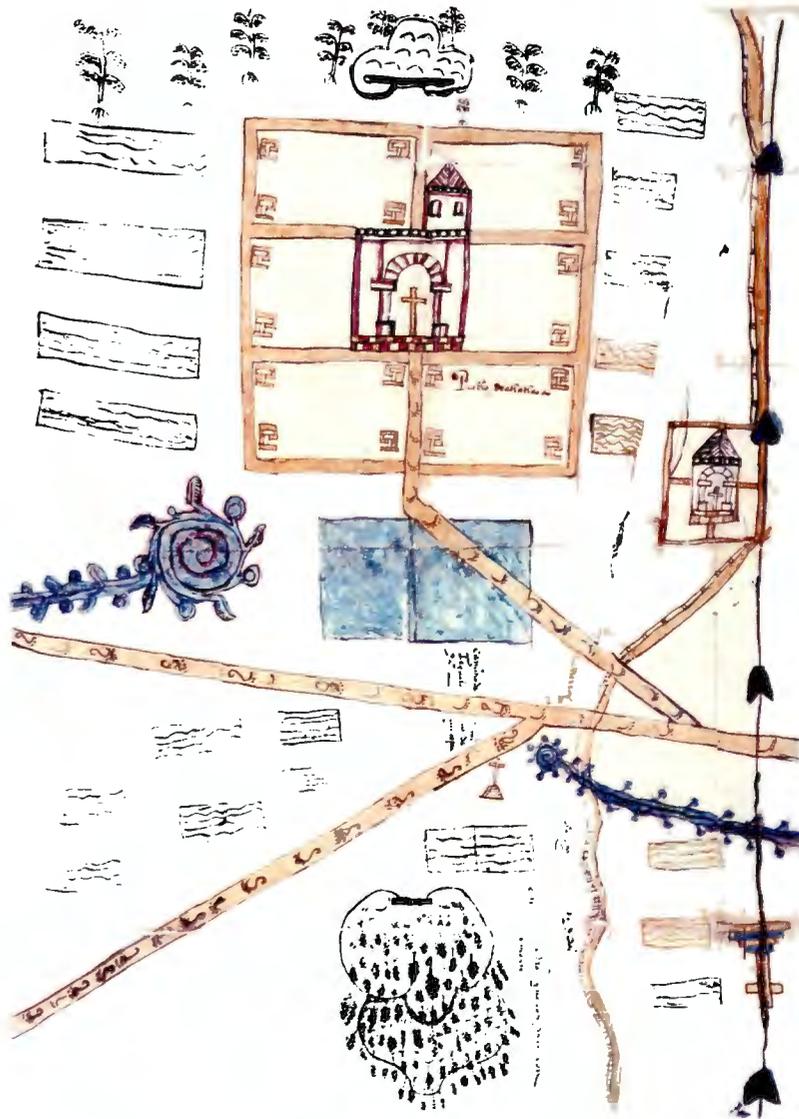
La pintura termina siendo el vehículo más fuerte para oponerse a la merced del territorio que Bernardino de Arias solicita. Un mapa más reciente atestigua la existencia de otros documentos pictográficos de la región, conservados todavía por los nahuas a mediados del siglo XVII: en el verso de una pintura de 1656 (fig. XIV.1), se lee “ésta es una copia de la pintura que está en frente de la escalera del convento de San Pedro Cuitlahuac que se cotejó con los mapas antiguos de los naturales del pueblo de Santa Catalina, como se refiere en la diligencia y aunque aquí se muestren los cerros con distinción, no la tienen en la pintura original por estar gastada en el tiempo”.⁸¹

⁸⁰ Víctor Castillo Farreras, “Unidades de medidas nahuas...”, *op. cit.*, *passim*.

⁸¹ AGN, Mapoteca, núm. 1155 (proveniente de Tierras, vol. 1631, exp. 1, cuad. 11, f. 96).

XV. SABANAS EN LOS MONTES

ATLATLAUCA, 1588



xv. AGN, Tierras, vol. 2679,
 exp. 5, mapa: f. 9,
 Mapoteca núm. 1572;
 43 x 59 cm; papel europeo;
 colores: ocre-amarillo,
 rojo-rosado, azul; tinta negra
 para el dibujo y café oscuro
 para las glosas.
 Nombre actual: Atlatlauca, Es-
 tado de México.
 Foto: E.P. y G.V., Archivo
 Fotográfico IIE-UNAM.



xv.1. Paisaje en Atlatlauca.
Foto: A.R.



xv.2. Sementeras de Atlatlauca.
Foto: A.R.

Breve historia de la pintura

Francisco Vásquez Coronado pide en merced dos caballerías de tierra en términos del pueblo de Atlatlauca, en el Valle

de Matlatzinco.⁸² Los testigos interrogados, españoles e indios de habla matlatzinca, declaran en ocasión de la visita del sitio que no les viene daño ninguno en conceder la merced solicitada.⁸³ Se agrega la pintura del pueblo y sus alrededores (fig. XV).

La plástica del mapa

Atlatlauca mantenía una importante tradición pictográfica en la época sucesiva a la conquista. En la segunda pregunta de la *Relación geográfica* de 1580, los indios, interrogados sobre quién había sido el descubridor de la provincia, declararon que lo que sabían venía de los relatos de sus padres “por las pinturas que tienen”. En la misma relación se describe con precisión la tierra, que es llana, con sementeras de maíz, aunque en los montes haya muchos pastos y sabanas baldías, que no se pueden aprovechar a causa del frío. La fuente de agua que corre cerca del pueblo es casi roja, con particularidades curativas, y de ella viene el nombre del pueblo: “lugar de agua muy bermeja”.

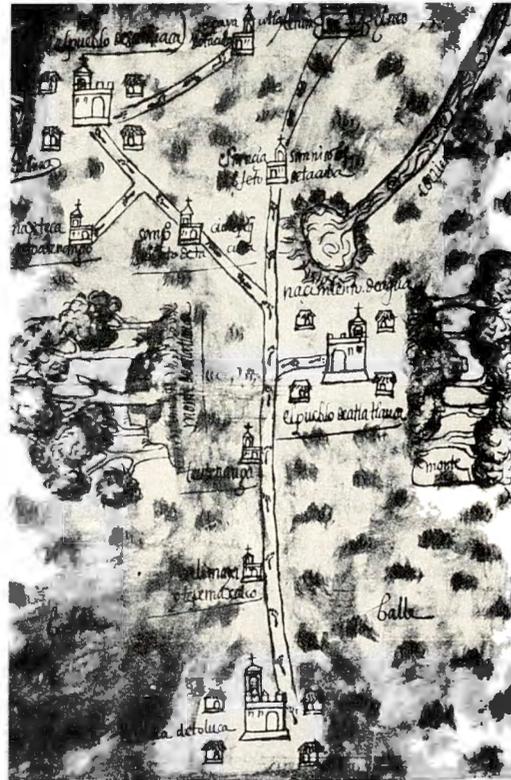
El territorio está expresado mediante

⁸² Jurisdicción de Tenango del Valle, Peter Gerhard, *GH, op. cit.*, pp. 278- 281. Las lenguas habladas eran el matlatzinca, el otomí y el náhuatl. El pueblo de Atlatlauca era visitado por el clérigo secular de Teotenango. Las lenguas habladas aparte del matlatzinca eran el otomí y el náhuatl.

⁸³ AGN, Tierras, vol. 2679, exp. 5, f. 3.

sus precisas relaciones espaciales:⁸⁴ el pueblo, significado por la iglesia de grandes dimensiones y por su división en barrios, la comunicación de los caminos, el río, el sitio pedido⁸⁵ y una sucesión de rectángulos ondulados al interior y coloreados de ocre que indican las sementeras, en la *Relación geográfica* llamadas “sabanas”. Justo enfrente de la iglesia, mirando en dirección de los caminos que van a Teotenango, se hallan los dos cerros cubiertos de árboles —encinos y pinos—⁸⁶ tal como realmente se encuentran en el paisaje contemporáneo (figs. XV.1 y XV.2).

Los colores utilizados en la pintura afianzan aún más las relaciones espaciales transmitidas por las formas. Los territorios políticos (caminos, casas, sementeras, pueblo) están marcados por el amarillo ocre, los elementos espaciales con profundidades semánticas menos materiales llevan el matiz rojo (la iglesia, la entrada de los cerros, los perfiles del río)⁸⁷ y un



xv.3. Mapa de Atlatlauca en *Relaciones geográficas del siglo XVI*. Foto: Universidad Nacional Autónoma de México.

⁸⁴ Recuérdese la tradición cartográfica prehispánica presente en algunos kilómetros de Atlatlauca: los piedras mapas de Teotenango (fig. 44).

⁸⁵ Duccio Sacchi comenta algunos elementos de la pintura y en particular sus etapas de composición, en *Mappe dal Nuovo Mondo, op. cit.*, pp. 178-181.

⁸⁶ René Acuña, *RG, op. cit.*, 6, p. 49.

⁸⁷ Río cuya agua tenía propiedades curativas, como lo atestiguan los informantes de la *Relación geográfica* del pueblo: “los indios que en la guerra peleaban y quedaban heridos y llagados [...] lavándose con aquella agua de este nacimiento hallaban remedio; y los muertos que morían los echaban en esta agua, y allí se quedaban, y los comían los pájaros”, René Acuña, *RG, op. cit.*, 6, p. 48.

azul más claro (tal vez mezclado con el ocre, dando lugar a un verde oscuro) marca la superficie de los cerros y los sitios pedidos en merced.⁸⁸

Si hacemos una comparación con el mapa de la *Relación geográfica* de 1580 (fig. xv.3), se aprecia un poco mejor la precisión de la información espacial pintada en la merced. Mientras que en la imagen dirigida

⁸⁸ Sigue vigente en este mapa la función taxonómica de los colores tal como la había testimoniado Torquemada en su *Monarquía Indiana, op. cit.*

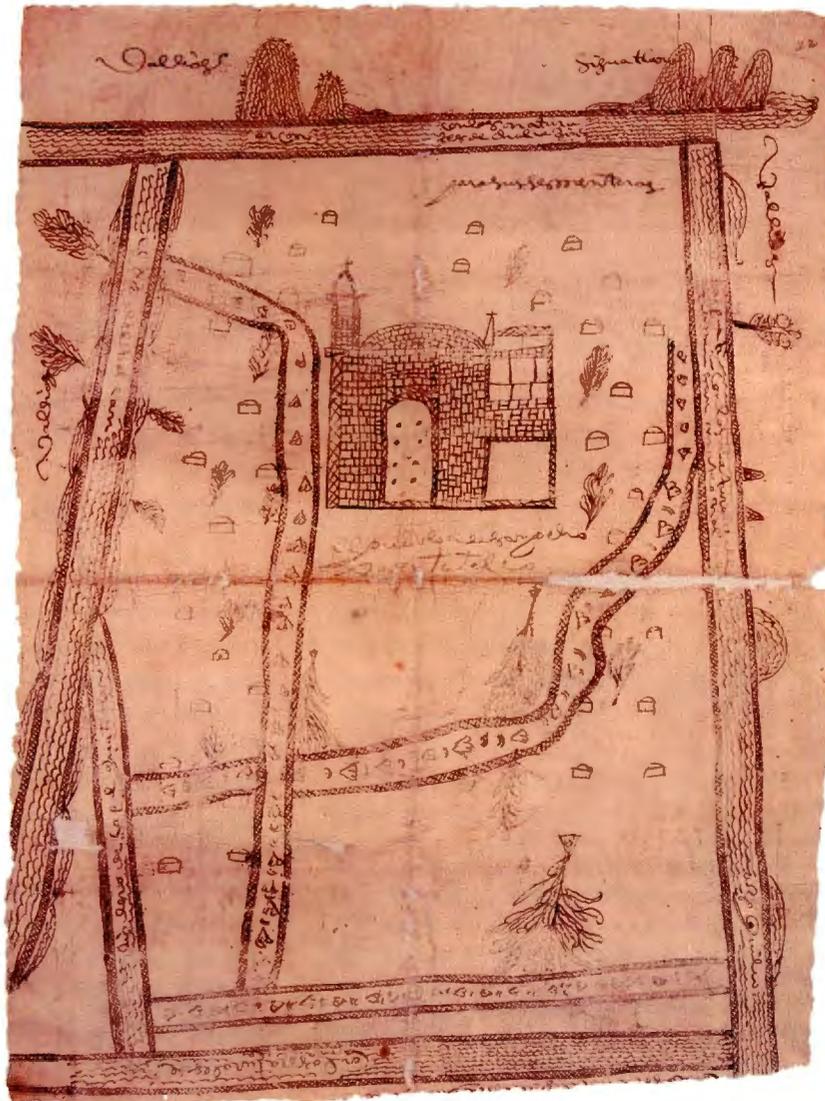
da a España como “instantánea” del territorio se subraya varias veces que la mayor parte del territorio es baldía y montañosa, en el mapa dibujado por un pintor indio para ser agregado a una solicitud de dos caballerías de tierra presentada por el español Vázquez de Coronado, se aprecia muy

bien que aquellas “sabanas en los montes” son todo excepto baldías: repartidas, cultivadas y cuidadas con esfuerzo por los indios que, como habían declarado ocho años antes en la misma *Relación geográfica*, protegen sus territorios “para que no se aprovechen de ellos sin licencia suya”.⁸⁹

⁸⁹ René Acuña, *RG, op. cit.*, 6, p. 50.

XVI. EL ESPACIO CALIGRÁFICO

SAN PEDRO JANTETELCO, 1591



xvi. AGN, Tierras, vol. 1608,
exp. 2, mapa: f. 22,
Mapoteca, núm. 1144;
30 x 40 cm; papel europeo y
tinta negra para el dibujo
y las glosas.
Nombre actual: Jantetelco,
Morelos.
Foto: E.P. y G.V., Archivo
Fotográfico IIE-UNAM.



xvi.1. Graffiti en Tlalmanalco.
Foto: A.R.

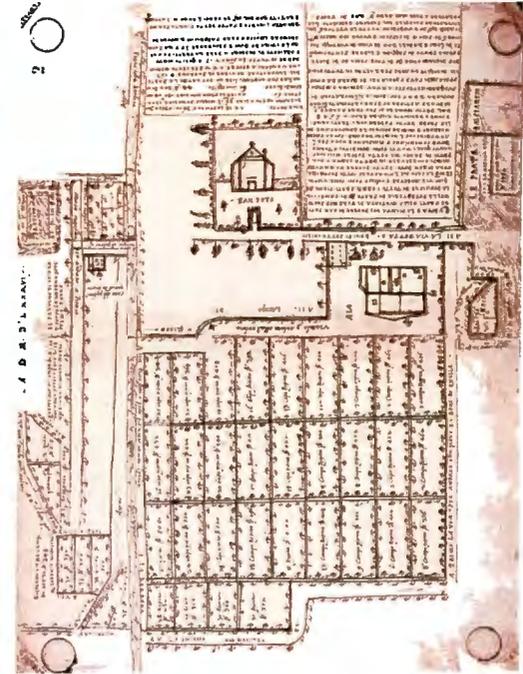
xvi.2. Mapa de San Poto,
Prato, 1586.
Foto: Florencia, Archivo del
Estado.

Breve historia de la pintura

La pintura (fig. XVI) muestra los linderos del pueblo de San Pedro Jantetelco,⁹⁰ recitados por sus principales en un documento en náhuatl, presente en el expediente.⁹¹

⁹⁰ Jurisdicción de Cuernavaca, Peter Gerhard, *GH, op. cit.*, p. 100. Un mapa prácticamente idéntico acompañó en 1588 el expediente relativo al pueblo de San Gregorio Atzompan, en la jurisdicción de Cholula, relativamente cercano a Jantetelco, de medidas superiores (58 × 43 cm); AGN, Tierras, vol. 1077, exp. 1, f. 106, Mapoteca núm. 924. Publicado por Mercedes Meade de Angulo, *Cartografía del estado de Puebla, México*, INAH, 1989.

⁹¹ El documento (AGN, Tierras, vol. 1608, exp. 2) está sumamente deteriorado.



La plástica del mapa

La presencia de una tinta negra igual para las glosas y para el dibujo indica que seguramente ambos han sido concebidos por el mismo autor: texto e imagen se mezclan a tal punto que resulta a menudo difícil diferenciar el uno de la otra. El nombre del río adopta la forma de las olas, la indicación alfabética de los linderos se confunde con las líneas que marcan las fronteras espaciales, la imitación del recurso prehispánico para representar el camino se parece más a las letras alfabéticas que a los pies de los manuscritos prehispánicos. Es un espacio caligráfico que volvemos a encontrar en muchos

otros mapas hechos por españoles, y cuya estética se caracteriza por el hecho de que el territorio parece estar escrito más que dibujado.

El convento dominico visto de frente con sus puertas cerradas tiene preponderancia en un territorio en blanco y negro cuyas infinitas líneas recuerdan la técnica xilográfica, y también los dibujos esgrafados en los conventos del siglo XVI (fig. XVI.1). Los elementos plásticos parecen despojados de la precisión con la cual se presentan en la pictografía mesoamericana. No es posible una identificación precisa de los recursos formales para indicar el río, los linderos o la montaña; la misma línea ondulada puede llenar cualquiera de los tres.

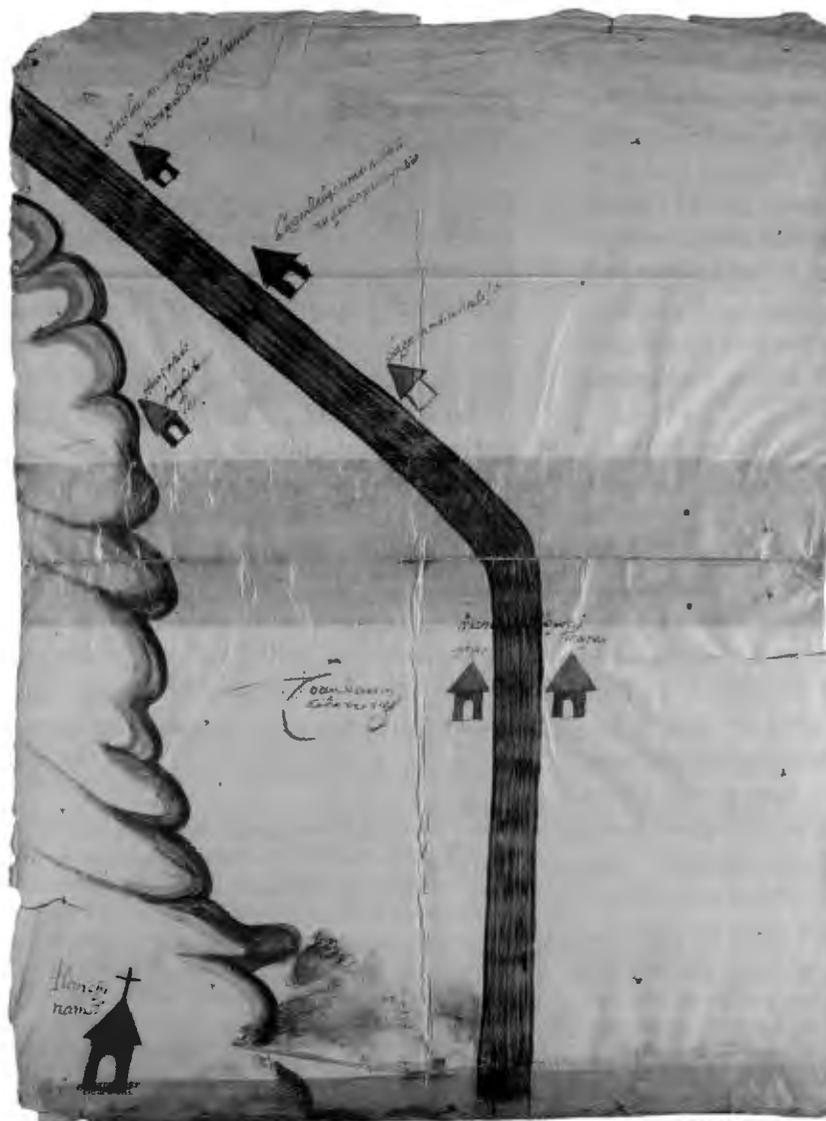
En un mapa italiano de los alrededores de Prato de 1586 (fig. XVI.2),⁹² el territorio se expresa por relaciones espaciales

muy similares al mapa de San Pedro Jantetelco: el edificio como protagonista principal de la hoja, los linderos que tienden a corresponder con el formato del papel, los caminos que comunican sus márgenes y algunas furtivas indicaciones de la flora que logran dar un tono más natural a la construcción de la imagen. Parece que el autor del mapa novohispano ha retomado la concepción, presente en el plano florentino, de una muralla que protege y divide la influencia topográfica del convento dominico de lo que queda al exterior de la hoja. Sin embargo, el autor de la pintura de Jantetelco ha enriquecido esta tradición mediante ciertas convenciones plásticas mesoamericanas, como es el caso de las huellas del pie que atraviesan el espacio de la hoja, uno de los elementos cartográficos que, como ya vimos, tuvieron más éxito en los mapas mestizos.

⁹² Véanse los ancestros medievales de este tipo de cartografía en un mapa de Canterbury del siglo XII conservado en el Cambridge Trinity College, Ms. R.17.1, ff. 284v.-285; Paul, D.A., Harvey, "Local and Regional...", *op. cit.*, fig. 20.4.

XVII. UNA CORRESPONDENCIA TONAL

TLANCHINAMOL, SEPTIEMBRE DE 1581



xvii. AGN, Tierras, vol. 2723,
exp. 1, mapa: f. 8,
Mapoteca, núm. 1856;
31 x 42 cm; papel europeo;
colores: azul, verde, rojo ana-
ranjado; tinta negra
para las glosas.
Nombre actual: Tlanchinol, Hi-
dalgo; Tlanchinamol, San Luis
Potosí (?).
Foto: E.P. y G.V., Archivo
Fotográfico IIE-UNAM.

Breve historia de la pintura

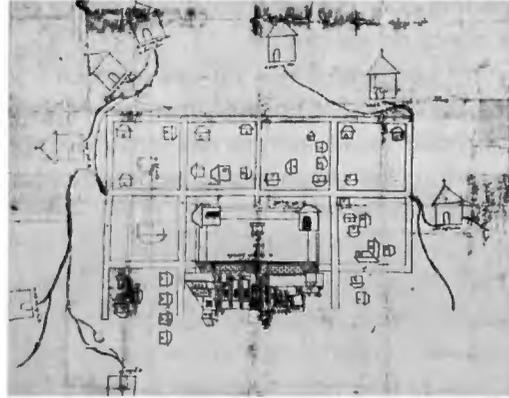
El español Juan de la Mota pide al virrey, conde de la Coruña, la merced de una estancia de ganado mayor en términos de Tlanchinamol.⁹³ El corregidor de Huejutla⁹⁴ hará las diligencias necesarias (encuesta y visita del sitio) para afirmar a finales del documento que “parece no haber contradicción ninguna” al conceder la merced.

La plástica del mapa

El espacio cartográfico (fig. XVII) está dividido por el gran río utilizado por Juan de la Mota en el expediente escrito para subrayar que el sitio pedido está topográficamente separado del pueblo: “y en el medio hay un río que divide al pueblo y estancias”. En el extremo superior de la hoja se indica justo la estancia del solicitante, representada como la más lejana de Tlanchi-

⁹³ Jurisdicción de Valles, Peter Gerhard, *GH, op. cit.*, pp. 363-367. En los primeros años después de la conquista esta área formó parte de la provincia del Pánuco. Tlanchinamol era en época prehispánica señorío de hablantes nahuas.

⁹⁴ El hecho de que sea el corregidor de Huejutla quien va a visitar el sitio y que en la pintura, como en el texto escrito, se subraya la presencia de una estancia de “los frailes del monasterio de Molango” (AGN, Tierras, vol. 2723, exp. 1, f. 3) confunde la topografía del sitio: ¿se trata del Tlanchinamol de la jurisdicción de Valles o del Tlanchinamol incluido en la de Meztlán? Peter Gerhard, *GH, op. cit.*, pp. 188-193. Creo más probable que se trate del segundo caso.



xvii.1. Mapa de Huejutla, *Relaciones geográficas del siglo xvi*. Foto: Universidad Nacional Autónoma de México.

namol. Puesto que el mapa fue realizado en septiembre, se justifica la amplitud del río debida a las aguas, ya que, como lo atestigua la *Relación geográfica de Huejutla*, más antigua de un año, “encomienza a llover desde el mes de junio hasta el mes de octubre, y caen muchos aguaceros y hay grandes crecidas de río”.⁹⁵ La representación de las casas y de las estancias se asemeja formalmente a la de la pintura de la misma *Relación geográfica* (fig. xvii.1)⁹⁶ y sus perfiles parecen a primera vista corresponder a una idea irreal de las construcciones ya que “las casas [...] son hechas las paredes de palos y barro, y cubiertas de paja, y la

⁹⁵ “Relación de Huejutla”, René Acuña, *RG, op. cit.*, 6, pp. 244-254, p. 246, p. 251.

⁹⁶ Pintura publicada y comentada por George Kubler, *Mexican Architecture of the Sixteenth Century*, New Haven, Yale University Press, 2 vols. (1948), México, FCE, 1983, fig. 27; John MacAndrew, *The Open Air Churches of Sixteenth Century Mexico*, Cambridge, The Harvard University Press, 1965, fig. 134.

madera es de caña maciza, que la cogen de la ribera de sus ríos”.⁹⁷

Si nos detenemos sin embargo en los colores utilizados en la pintura para hacer sobresalir los elementos del territorio, vemos que las chozas están representadas como azules con techo rojo; el río es verde con líneas azules, y las montañas son rojas contorneadas por un azul pálido y por el mismo tono de azul utilizado para las casas y la corriente del río. ¿Qué puede significar esta correspondencia tonal? Los colores juegan aquí un papel fundamental y parecen indicar que fue la naturaleza quien proporcionó a los hombres los ele-

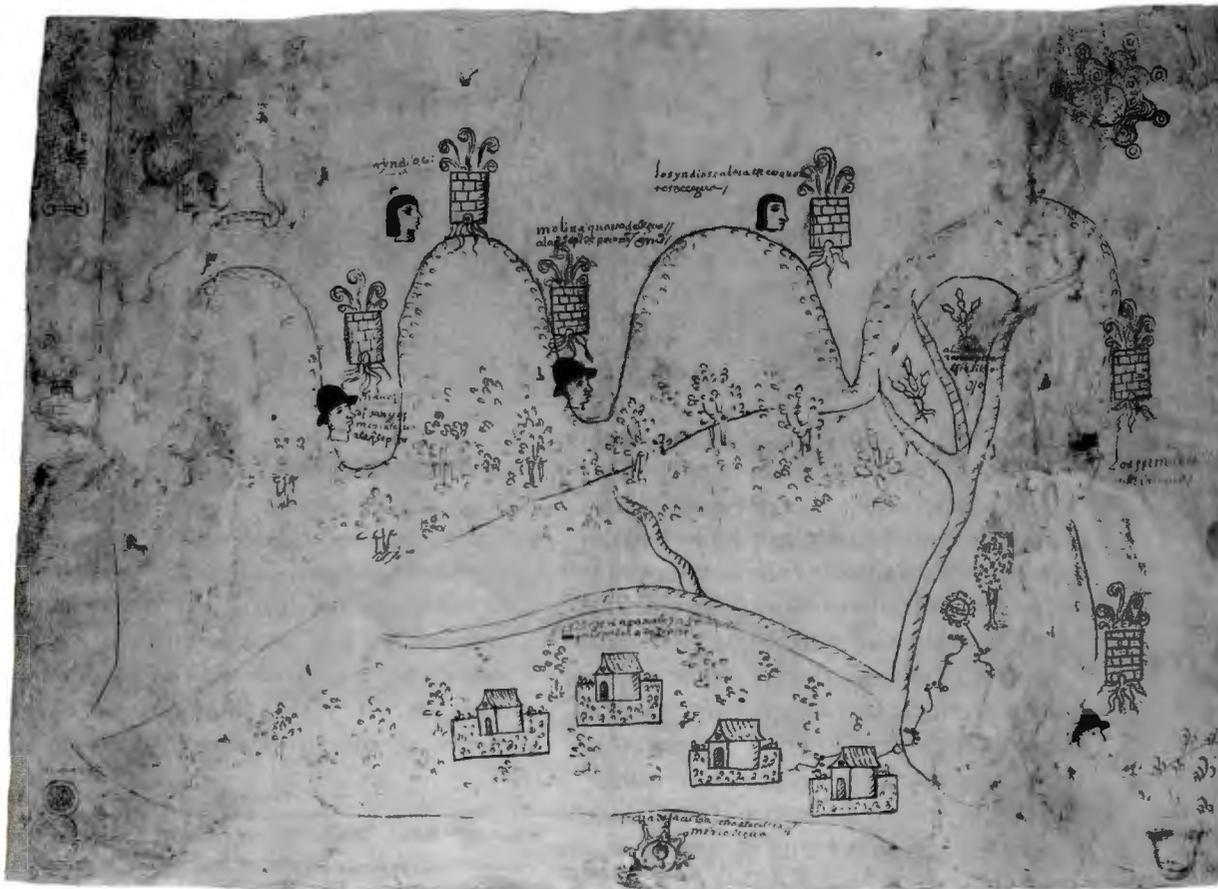
mentos para la construcción de sus casas.

Barro y lodo, mezcla de agua y tierra a la que hace alusión la formación de la montaña y del río: los colores azul y rojo que habían sido evidenciados en la *Relación geográfica* para describir las arquitecturas serán retomados por el pintor de este mapa para especificar la formación material de los techos y las paredes. Esta correspondencia tonal, al subrayar la estrecha relación de la actividad humana con la naturaleza, podría simbolizar un agradecimiento a la tierra y al agua como elementos principales para la construcción del paisaje, tanto natural como humano.

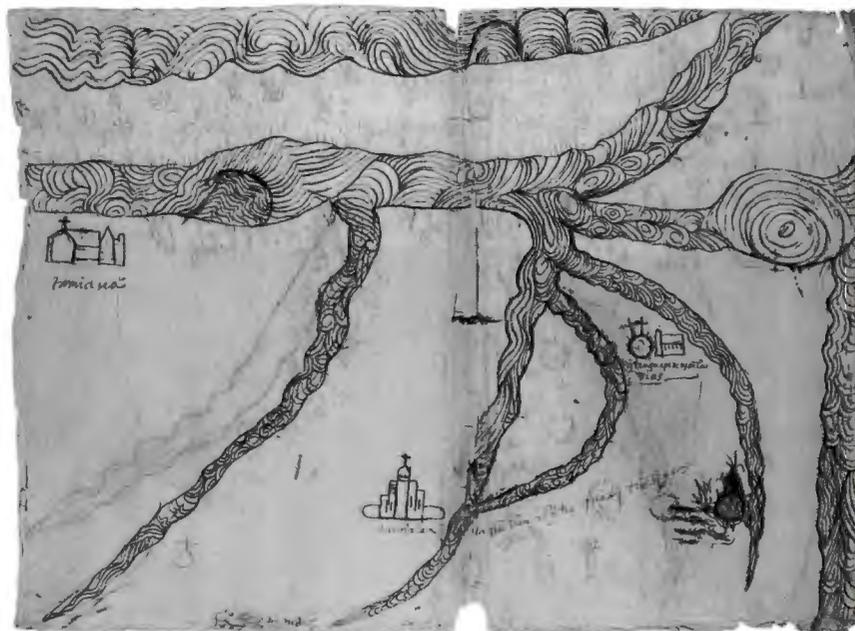
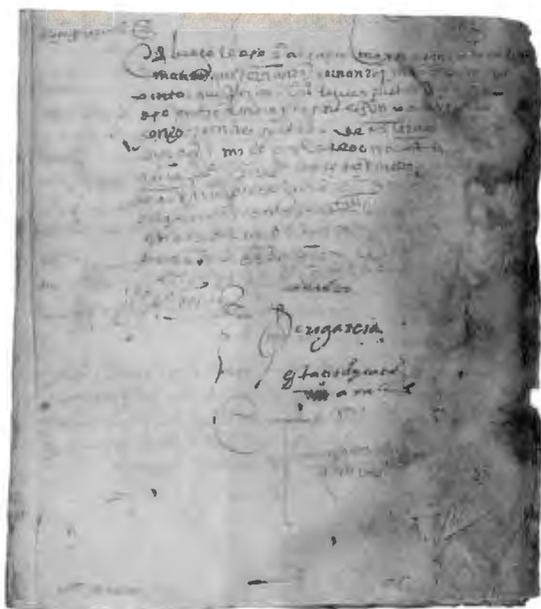
⁹⁷ *Relación de Huejutla*, René Acuña, RG, *op. cit.*, 6, p. 252. Unas líneas después: “en este pueblo no hay fortaleza ni casa fuerte, si no es el monasterio.”

XVIII. ¿DOS ESPACIOS?

HERNANDO HERNÁNDEZ, "INDIO MEXICANO, PINTOR"
TETLAPANOLOYA, 1576



xviii. AGN, Tierras, vol. 2697, exp. 11, f. 332, Mapoteca núm. 1715,
31 x 42 cm; papel europeo; tinta café oscuro para el dibujo
y para las glosas. Nombre actual: Tlapanoloya, Estado de México.
Foto: E.P. y G.V., Archivo Fotográfico IIE-UNAM.



xviii.1. Firma de Hernando Hernández, AGN, Tierras, vol. 2679, exp. 11, f. 6v. Foto: M.G.C. y C.S., Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

xviii.2. Mapa de Tamiagua y Tamtolol, Veracruz, 1583. AGN, Mapoteca núm. 2362. Foto: E.P. y G.V., Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

Breve historia de la pintura

Alonso de Aranda pide que se le haga la merced para un sitio de calera en términos del pueblo de Tetlapanoloia.⁹⁸ Empezados los autos, el alcalde “mandó que Hernando Hernández, indio mexicano, pintor que reside en el pueblo de Gueyguetlan vaya al dicho sitio de calera y lo pinte” (fig. xviii).⁹⁹ El artista aceptó y juró “no añadir ni quitar” nada de lo que iba a observar. Firmó de su puño y letra abajo del auto (fig. xviii.1).

⁹⁸ Jurisdicción de Tetepango Hueypustla, Peter Gerhard, *GH, op. cit.*, pp. 304-309. La lengua predominante era el otomí, pero había también hablantes de náhuatl.

⁹⁹ AGN, Tierras, vol. 2679, exp. 11, f. 6v.

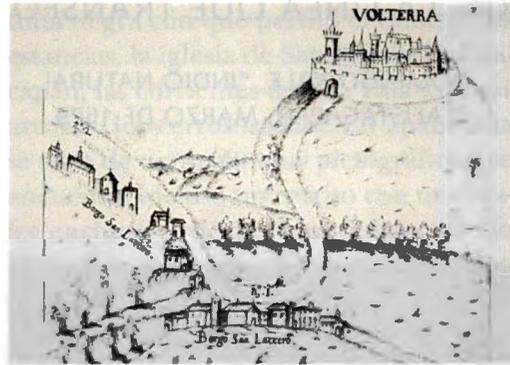
La plástica del mapa

En la *Relación geográfica de Atitalaquia* se lee que “Tetlapanoloia quiere decir ‘piedra de cal quebrada’ (cantera); tomó esta denominación por unos cerros que hay en este dicho pueblo de mucha piedra menuda de cal”.¹⁰⁰ Una línea oblicua parece dividir en dos el espacio de la hoja. La

¹⁰⁰ René Acuña, *RG, op. cit.*, 6, p. 61. Desafortunadamente, el mapa que acompañaba la Relación, de cuatro años después, se ha extraviado. Visto el empeño con que se buscó a Hernando Hernández para hacer la pintura de la merced que aquí se presenta, no hubiera sido imposible encontrarlo como autor del mapa de los cinco pueblos cubiertos por la Relación (Tetlapanoloia, Tlemaco, Atotonilco y Apazco).

parte superior es más pictográfica y dinamiza la superficie a través de cerros-olas: al lado de los hornos donde se procesaban los minerales calcáreos en cal viva, se asoman de perfil sus dueños, indios de cabello negro y españoles con sombrero.¹⁰¹ La parte inferior dibuja un paisaje vegetal donde se injerta un pequeño pueblo de Tetlapanoloya sin iglesia.¹⁰² Entre los nopales se distingue la glosa “ojo” (de agua), lo que indica que aquellas líneas que parecen raíces son en realidad arroyos; este cambio estilístico se debe, a mi parecer, a la influencia de la técnica del grabado que en muchas otras pinturas cartográficas hace que las corrientes parezcan elementos vegetales (fig. XVIII.2).

La línea que divide los cerros del pueblo y los árboles, que tímidamente la siguen, logran, como en el caso de las volutas de humo que salen de las caleras, dar una dimensión de movimiento a la representación. En un mapa italiano de 1608, (fig. XVIII.3),¹⁰³ la utilización de ciertos deta-



xviii.3. Mapa de San Lazzero y vista de Volterra, 1608. Foto: Florencia, Archivo del Estado.

lles plásticos influye de manera similar en la atmósfera global de la pintura: líneas de árboles abarcados por un viento que mueve discretamente sus hojas, conjuntos de edificios que sin formar una ciudad tienen sin embargo una estructura compacta (en la campiña toscana el Borgo San Lazzero, en la mexicana, una Tetlapanoloya hecha de casas con techo de dos aguas y la misma ventana redonda), cerros que delimitan el horizonte visual del espacio cartográfico.

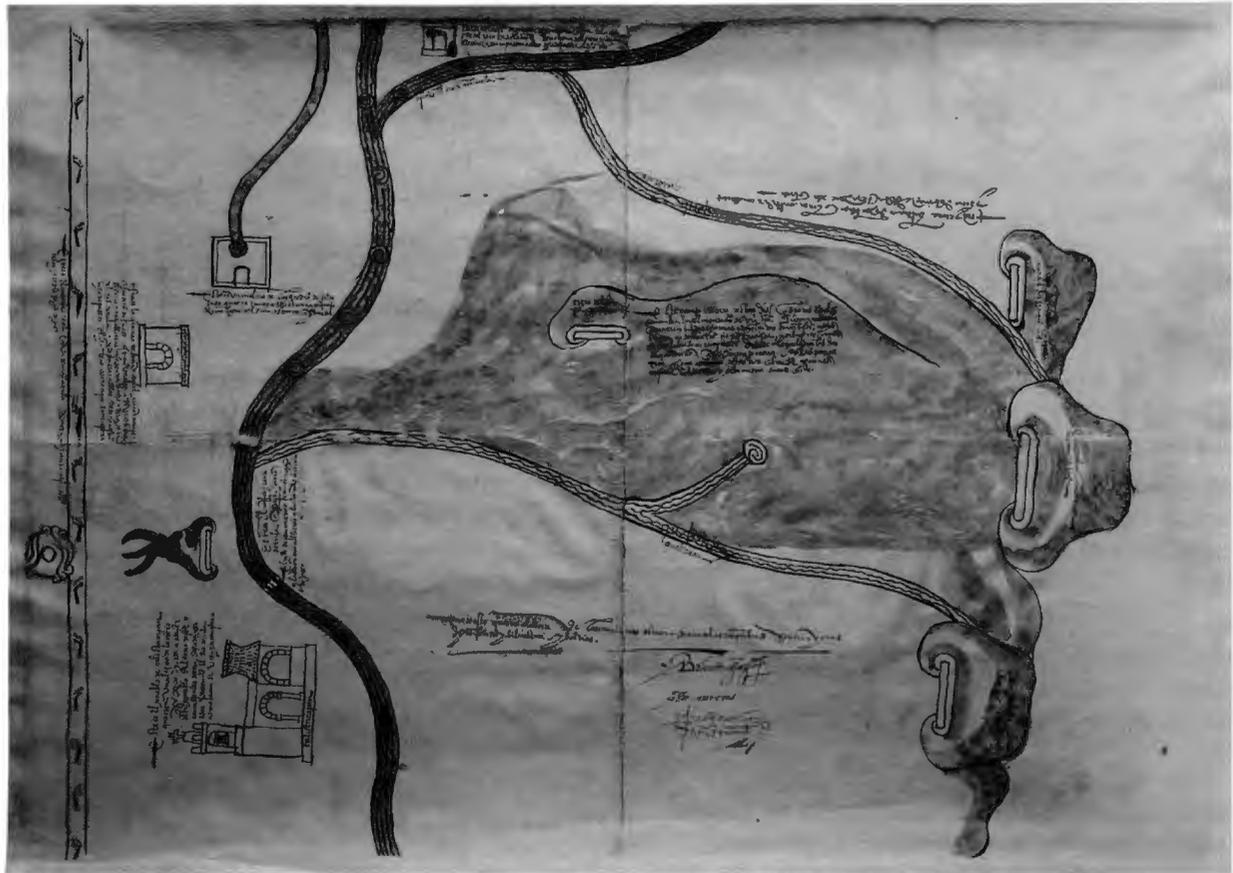
¹⁰¹ “Hay, en los términos de este pueblo, españoles vecinos de México, que tienen caleras, de que son muy aprovechados, ya que se gasta mucha cal en edificios que en México hacen. Tienen también, los padres del nombre de Jesús, unas caleras en términos de este pueblo de Tetlapanoloya”, *ibidem*, p. 61.

¹⁰² Y sí había iglesia, según la *Relación geográfica*, *ibidem*, p. 65.

¹⁰³ Leonardo Ginori Lisci, *Cabri in Toscana...*, *op. cit.*, p. 39.

XIX. LA LÍNEA QUE TRANSFORMA EL GLIFO EN PAISAJE

DOMINGO XALE, "INDIO NATURAL... PINTOR"
 TLALISTACAPAN, MARZO DE 1579



XIX. AGN, Tierras, vol. 1873, exp. 12, mapa: f. 10, Mapoteca núm. 1279, 63 x 42 cm; papel europeo; colores: verde, azul y una combinación de los dos; tinta negra para algunos contornos y los edificios. Nombre actual: San Marco Tlalistacapa, Hidalgo. Foto: E.P. y G.V., Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

Breve historia de la pintura

El mapa (fig. XIX) forma parte de las diligencias enviadas para obtener en merced un sitio de estancia de ganado menor con dos caballerías de tierra, que Juan Martínez pide en el paraje nombrado Tlalistacapa.¹⁰⁴ Para que el auto se conformara a la comisión se “mandó hacer la pintura por la forma y manera que en el caso se contiene, para cuyo efecto hizo parecer ante sí a Domingo Xale, indio natural de este dicho pueblo de Tlalistacapan, pintor”.¹⁰⁵

La plástica del mapa

Después de haber recibido el pliego de papel de Castilla que se menciona en los autos y haber escuchado —por medio del nahuatlato— las recomendaciones del corregidor (que hiciera la pintura “de manera que se entienda”, “bien y fielmente”), Domingo Xale, pintor indio reconocido por ser “hábil y suficiente para ello”, se fue tal vez a pasear en los alrededores del pueblo para formular la imagen del paisaje. Visiblemente escogió servirse del azul para significar lo acuático, del verde para significar lo vegetal, y de la

tinta negra con que perfiló el camino, las estancias, la iglesia de San Marco Tlalistacapan, las corrientes del río Tula y de sus arroyos, los cerros-*tepemeh*. En apariencia se trata de un mapa muy pictográfico y se encuentra incluso un cerrito con unos tules encima, es decir el topónimo del río Tula. Sin embargo, algunos detalles en los cerros, como las manchas dejadas sin color, parecen ya prefijar un tratamiento nuevo de la estética del *tepetl*. Fijándonos en el centro de la imagen, vemos que la mancha de verde sin línea de contorno sirvió de base para que Domingo dejara fluir el trazo tradicional de la montaña un poco más allá de su forma pictográfica, permitiendo transformar el glifo en paisaje.

Como en el Mapa de Astacameca (cat. XXIV), modalidad paisajística y glífica no se excluyen, sino conviven en la misma imagen y dejan multiplicar las posibilidades de esta coexistencia: cerro glífico coloreado con matices de color sin contornos, montaña-paisaje adentro de una mancha verde que no faltó perfilar, o pictografía toponímica que constituye un elemento tal vez inexistente en el paisaje, pero real en lenguaje del artista (el glifo toponímico para el río Tula). Domingo Xale logra así expresar en el espacio pintado relaciones más complejas y estimulantes al asiento del pueblo con que se le había encargado el mapa. Al fin, la habilidad reconocida no fue finalmente la representación del territorio, sino más bien la sensibilidad hacia otros matices de un espacio que tal vez antes ni él había visto así.

¹⁰⁴ Jurisdicción de Tula, Peter Gerhard, *GH, op. cit.*, pp. 341-344. La lengua predominante en la zona era el otomí. Un padrón de Tlalistacapan y sus dependencias para el principio del siglo XVII en AGN, Historia, 522, ff. 1-7v.

¹⁰⁵ AGN, Tierras, vol. 1873, exp. 12, f. 14.

XX. EL LLANO Y SUS PLANOS: PAPEL AMATE Y PIEDRA TEZONTLI

TEZONTEPEC Y ACATITLAN, 1571



xx. AGN, Tierras, vol. 1810,
exp. 13, mapa: f. 10,
Mapoteca núm. 1240;
30 x 40 cm; papel amate;
colores: ocre, rosado, verde;
tinta negra en el dibujo y otra
tinta negra para las glosas.
Nombre actual: Villa Tezonte-
pec, Hidalgo, y Guadalupe
Relinas, Estado de México.
Foto: E.P. y G.V., Archivo
Fotográfico IIE-UNAM.

Breve historia de la pintura

Los otomíes de Tezontepec piden se les haga merced de un sitio de estancia para ganado menor en un lugar que nombran Atlusco Acatitlan:¹⁰⁶ en respaldo a su solicitud, mediante intérprete otomí, “dijeron presentaban y presentaron esta pintura y juraron en forma de cruz ser la propia” (fig. XX). Sigue la visita del sitio, en presencia de los naturales, donde Alonso Pérez verifica las distancias. Se les concede la merced.

La plástica del mapa

Paseándonos por el sur de Hidalgo en busca de Tezontepec, llegamos a un pueblo que lleva su nombre, cerca de Mixquiahuala.¹⁰⁷ Empezamos a mirar los alrededores y a tratar de orientarnos en relación a lo que debía ser el convento agustino del siglo XVI, tal como nos lo indicaba la pintura. Decidimos preguntar por la iglesia. De una tienda salió un señor. “A ver, ¿qué buscan ustedes?” Tengo el mapa en las manos y se lo enseño. “Mire, éste es un mapa del siglo XVI o sea... una copia. Y venimos a ver el pueblo.” El hombre se detiene al-

gunos segundos para ver la imagen, le da un par de vueltas, y sin dudas anuncia: “¡Ah, pero eso no es aquí! Esto es Tezontepec *el grande*, a dos horas de aquí, cerca de Pachuca!”¹⁰⁸ Nos quedamos estupefactos: ¿cómo vio que no era aquí?

Algunos meses después, llegando al otro Tezontepec, tuve realmente la sensación de que el mapa de 1571 estaba reviviendo bajo mis ojos: empezando por el divertido detalle de que el pueblo reproduce, en casi todas las esquinas, su glifo toponímico (fig. XX.1) como está dibujado en la pintura, siguiendo por los detalles de la puerta del convento (fig. XX.2), por lo imponente del cerro-cantera de *tezontli* (fig. XX.3). Pero lo más impactante es que me parecía entrar en el mapa por la sensación de estar en un espacio llano muy extendido y por la tonalidad amarillenta del color del suelo (fig. XX.3), quemado por el sol, doble efecto de extensión y de color que se logró a través del material mismo del mapa: el amate.

En la superficie del papel, antiguamente utilizado para pintar códices, se delinear los dos grandes ríos, uno verde y uno amarillo, que se entrecruzan en un punto intercambiando sus aguas. El convento agustino es representado por la



xx.1. Los faros del pueblo.
Foto: A.R.

¹⁰⁶ Jurisdicción de Pachuca, Peter Gerhard, *GH, op. cit.*, pp. 215-217. Había en la zona una minoría hablante de náhuatl. En el documento, el sitio pedido se nombra también Atlusco Acatitlan, *AGN, Tierras*, vol. 1810, exp. 13, f. 1.

¹⁰⁷ Viajé a finales de marzo de 1999, en compañía de María José Esparza, Patrice Giasson y Ernesto Peñaloza.

¹⁰⁸ Nos había traído allí una errónea indicación geográfica: el pueblo de Tezontepec donde se encuentra el convento agustino no es el que está representado en el mapa de la Relación geográfica de Mixquiahuala (como está, según Mundy, en *The Mapping of New Spain...*, *op. cit.*, p. 82, tabla 3), sino el Tezontepec al sur de Pachuca.



xx.2. El convento de Tezontepec. Foto: A.R.

xx.3. La cantera de Tezontepec. Foto: A.R.

simbología de su entrada, la portada, construida con el *tezontli* extraído de la cantera, y cuya silueta es diferenciada por dos tonos de rosa, y por una tonalidad ocre. Los tres colores, ocre, rosa pálido y rosa fuerte se reencuentran justo en el cerro-cantera de *tezontli*, junto a un verde. Esta correspondencia nos remite tal vez a la idea de que la iglesia era concebida como lugar simbólico, al igual que el cerro con su entrada: la cueva, al igual que en los manuscritos prehispánicos (fig. XX.4).¹⁰⁹

¹⁰⁹ Esta idea es desarrollada por Pablo Escalan-



De hecho, lo que se representa como iglesia es únicamente su portada y resulta bastante enigmático interpretar el porqué de la utilización de los tres colores, si en realidad se trata de la misma piedra *tezontli*.

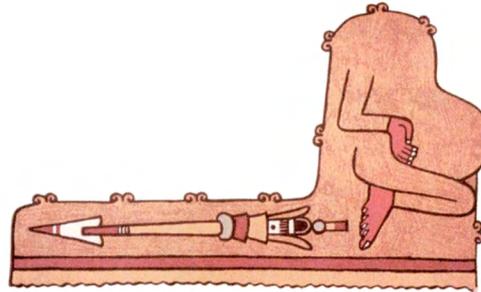
Justamente, la comparación del dibujo del cerro y la fotografía de la portada del convento (fig. XX.2) nos acerca tal vez a la respuesta: los colores utilizados marcan los planos de la portada en la iglesia, así como en el cerro —el rosa, el verde, el ocre y el rosa más pálido— indican que es una cantera con varios niveles de excavación (fig. XX.3).¹¹⁰ Al mismo tiempo, el cerro

te en su demostración de que el claustro franciscano de Cuauhtinchan fue pintado de rojo, en recuerdo del color de la caverna en los manuscritos prehispánicos. (“El patrocinio...”, *op. cit.*) Dana Leibsohn construye su interpretación de la transformación de la tradición prehispánica en la cartografía, justo alrededor de lo que ella considera sea más bien un reemplazamiento del signo de montaña por el signo de iglesia (“Colony and Cartography...”, *op. cit.*, p. 275: “the churches absorbed the toponymic function of hill glyphs”).

¹¹⁰ Al parecer, la utilización de los tres colores en la simbología pictográfica prehispánica remitía a

y la iglesia no se asemejan solamente por su forma y su simbología, sino también en un nivel estético más profundo. En ambos casos, se trata de lugares abiertos y transformados en sus planos espaciales por el hombre: el cerro-cantera y la iglesia son percibidos como monumentos trabajados, independientemente de su origen natural o cultural. La idea de caracterización de los planos por medio de colores resulta más clara al mirar la delimitación del territorio que los indios piden en merced. El rectángulo rosa que marca la estancia está pensado como una única hilera de piedras de *tezontli* pintada al interior de un amarillo más claro como el camino que pasa por un lado. La tierra marcada por el paso del hombre constituye también un plano que se destaca desde la superficie espacial del amate: junto a la iglesia un primer pie derecho sale del terreno amarillento de la corteza y se pone en marcha, para diferenciarse luego en huella derecha e izquierda y pisar un camino definido por la línea negra.

El topónimo de Acatitlan (“junto a las cañas”) es marcado por una caña que sa-



xx.4. Topónimo, *Códice Nuttal*.
Dibujo: Pedro Ángeles, 2003.

le del río amarillo, arriba del rectángulo-estancia. Su silueta queda sin color, como las tres casitas que marcan las estancias, acercándose más a los perfiles alfabéticos de las mismas glosas que a la compleja idea del color manejada en los otros elementos plásticos. Los dos ríos y los extremos del camino tienden a salir hacia los cuatro lados de la hoja, amplificando la característica de extensión espacial que subraya la textura y el color del amate. La imagen toma caminos opuestos al seguir las orientaciones de la iglesia, del cerro, del camino, de las glosas y de los ríos; el llano y sus planos van saliendo de la hoja rectangular para prolongarse en un espacio que ya no tiene marco.

la idea de que el cerro era un ser vivo: el rojo representaba su herida, el amarillo se comparaba a la grasa, como heridas en la anatomía humana, y el verde denotaba la composición natural del monte; Carmen Aguilera, “Cartografía indígena”, *Cartografía histórica del encuentro de dos mundos*, México, Madrid, INEGI/Instituto Geográfico Nacional de España,

1992, pp. 100-134, p. 107). Esta analogía anatómica del cerro como cuerpo no está en desacuerdo con la hipótesis aquí presentada, ya que se vuelve a subrayar la idea de representar los *planos* epidérmicos (sangre-grasa/piedra *tezontli* en superficie-piedra *tezontli* en profundidad).

XXI. EL ARTISTA DE LAS MONTAÑAS 1

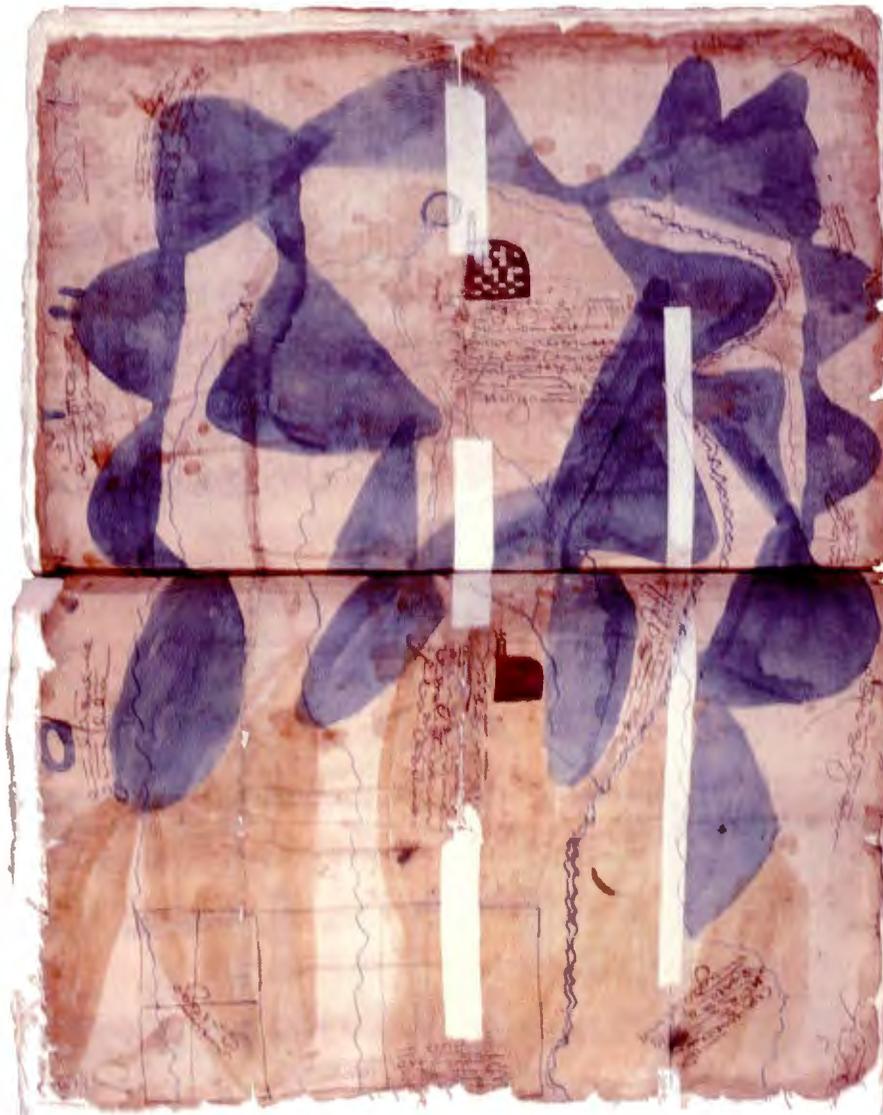
SAN LUIS DE LAS PERAS, 1556



xxi. AGN, Tierras, vol. 1698,
exp. 1, mapa: f. 2,
Mapoteca núm. 1197;
43 x 57 cm; papel europeo;
colores: azul, amarillo y rosa;
café obscuro para las glosas.
Nombre actual: Presa Taximay,
Estado de México.
Foto: E.P. y G.V., Archivo
Fotográfico IIE-UNAM.

XXII. EL ARTISTA DE LAS MONTAÑAS 2

SANTIAGO TEMOAYA, 1559



xxii. AGN, Mapoteca núm.
1160; 20 x 38 cm;
papel europeo; colores: azul
y amarillo; café oscuro
para las glosas.
Nombre actual: Temoaya,
Estado de México.
Foto: M.G.C., Archivo
Fotográfico IIE-UNAM.

XXIII. EL ARTISTA DE LAS MONTAÑAS 3

SAN JERÓNIMO SATETLAN, 1559



xxiii. AGN, Tierras, vol. 65, exp. 1, mapa en volumen: f. 3; Lista de ilustraciones núm. 594; 20 x 31 cm; papel europeo; colores: azul y amarillo; café oscuro para las glosas. Nombre actual: San Jerónimo, Estado de México. Foto: E.P. y G.V., Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

Breve historia de las pinturas

Se trata de tres mercedes de tierras concedidas en fechas muy tempranas a los pueblos otomíes de San Luis de las Peras, Santiago Temoaya y San Jerónimo Satelán. Hacia 1550 la jurisdicción de Jilotepec era la encomienda privada más populosa de la Nueva España y para estas fechas las luchas entre encomenderos se encontraban en su ápice.¹¹¹

A finales del siglo XVIII, los mapas (figs. XXI, XXII, XXIII) fueron retomados como documentos jurídicos para reivindicar derechos sobre las tierras: los naturales del pueblo de San Luis de las Peras contra Luis Vásquez, propietario de la hacienda de San José Taximay, y los naturales del pueblo de Santiago Temoaya contra Felipe Antonio Tenuel, propietario de la hacienda de San José Buenavista.¹¹²

La plástica de los mapas

Los mapas reunidos aquí en una misma ficha fueron seguramente dibujados por el mismo pintor, que se desplazó al parecer en las sierras al acompañar la solicitud de los pueblos mencionados. Se trata de tres pinturas donde la organización espacial se construye de manera que el afán para establecer la medida entre los elementos

¹¹¹ Peter Gerhard, *GH, op. cit.*, pp. 392-393.

¹¹² Alanís Boyso, *Cartografía colonial del Estado de México (siglos XVI-XIX)*, Toluca, Universidad Autónoma del Estado de México, 1995, núms. 151, 154, 257.



cartográficos es subordinado a una sensibilidad mucho más considerable hacia el paisaje.

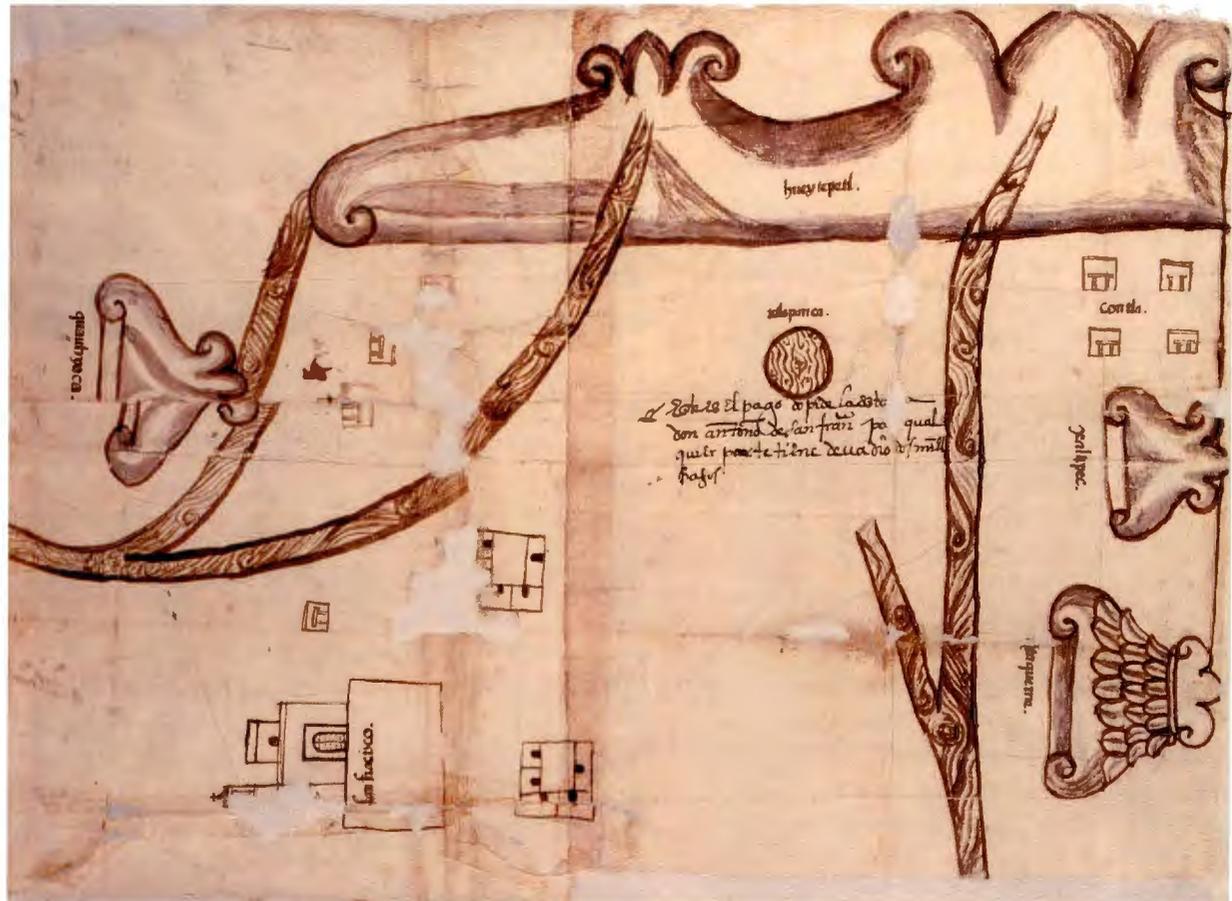
La extensión del territorio se da por la presencia preponderante de unas irregulares montañas cuyas suaves masas rodean cada una de las tres iglesias-pueblos, de manera similar a la pintura mural del convento de Tepeji del Río (XXI.1), a pocos kilómetros del pueblo de San Luis de las Peras,¹¹³ y casi contemporánea a las obras cartográficas. Es en esta atmósfera sensual que el edificio cristiano, como el cuerpo de un santo, sirve de punto estratégico para la observación del espacio comarcano y tiende a mimetizarse con él, masa redonda sin puertas.

¹¹³ San Luis de las Peras era una visita de Tepeji y aparece representado en el Mapa de Tepeji (cat. II).

XXI.1. Pintura mural del convento de Tepeji del Río, siglo XVI.
Foto: A.R.

XXIV. EL PANORAMA EN ESCALA Y EN GLIFO

ASTACAMECA, XALTEPEC Y CEMPOALA , NOVIEMBRE DE 1589



xxiv. AGN, Tierras, vol. 1719, exp. 2, mapa: f. 102, Mapoteca núm. 1211.
 40 x 60 cm; papel europeo; color café-gris para el agua y tinta café-negra
 para el dibujo de las construcciones y para las glosas. Escala: 1 cm = 400 m
 (1 km: 2.5 cm en la pintura original). Nombres actuales: Santo Domingo Aztecameca,
 Xaltepec y Cempoala, Estado de México. Foto: E.P. y G.V., Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

Breve historia de la pintura¹¹⁴

Don Antonio de San Francisco, principal del pueblo de Astacameca,¹¹⁵ pide se le haga merced de un sitio de estancia para ganado menor en las tierras que declara haber heredado de sus antepasados. Los diez testigos, cinco españoles y cinco indios de habla náhuatl, concuerdan en afirmar que las tierras solicitadas son baldías y que la concesión de la merced no aportará ningún daño a los otros habitantes.

La plástica del mapa

La pintura (fig. XXIV) abarca un espacio de alrededor de 24 km de longitud y 16 km de ancho: desde los dos pueblos de Xaltepec y Astacameca hasta San Francisco (Cempoala) y su barrio más al norte, Quauhyoca.¹¹⁶ La cordillera de las mon-

¹¹⁴ Los documentos relativos al mapa de 1589 empiezan desde la f. 88. Toda la parte anterior del expediente, que cuenta con otro mapa —mucho menos cuidado y probablemente hecho por un español— se refiere a la contradicción habida entre Felipe Martínez, que pedía en merced un sitio para ganado menor, y el indio Francisco Pimentel.

¹¹⁵ Jurisdicción de Otumba, Peter Gerhard, *GH, op. cit.*, pp. 213-215. En la zona se hablaba tanto otomí como náhuatl.

¹¹⁶ Jurisdicción de Cempoala, Peter Gerhard, *GH, op. cit.*, pp. 68-71. El interés de marcar el sitio de Cempoala —tal vez nombrado solamente “San Francisco” por la reciente entrega de la parroquia de Todos los Santos, fundada originariamente por los agustinos, a la orden franciscana— es debido a

tañas identificada mediante la glosa *huey-tepetl* corresponde a lo que se conoce hoy como cerro Colorado (3000 m). Las distancias están representadas respetando su extensión real: en línea aérea, Astacameca dista de Xaltepec alrededor de 14 km y de Cempoala alrededor de 20 km. Siendo las medidas del mapa de 60 × 40 cm (2400 cm²) y el espacio real de 24 × 16 km (384 km²), se puede establecer una equivalencia perfecta entre las dos proporciones (60 : 40 = 24 : 16). Dividiendo 60 : 24 y 40 : 16, resulta en ambos casos 2.5. La escala matemática con la que se entiende el mapa es entonces de dos centímetros y medio por 1 kilómetro, un centímetro por 0.4 kilómetros.

Esta observación sorprende, tal vez, porque a primera vista el mapa parecería caracterizarse por un estilo más simbólico que realista. Pero, como se aprecia en muchos mapas del presente catálogo, las dos modalidades de representación no se excluyen, sino que pueden reforzarse recíprocamente. Hay en la pintura otros elementos aparentemente contradictorios, que el artista ha armonizado generando una coherencia totalmente singular. El pueblo de Astacameca (“Aztaquemecan”), aparece con su glifo toponí-

la importancia que se da en el expediente a la posición del sitio pedido “junto a tres cerros entre los caminos que van al pueblo de Cempoala...”, f. 88. Entre los dos ríos que bajan del *huey-tepetl* se encuentra la porción de tierra que don Antonio de San Francisco pide en merced, llamada *tellapanca*, literalmente “lugar donde se extraen piedras”.



xxiv.1 Virgen de Montserrat, xilografía de 1564 en Francisco García de Cisneros, *Exercitatorio... Vida espiritual*. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

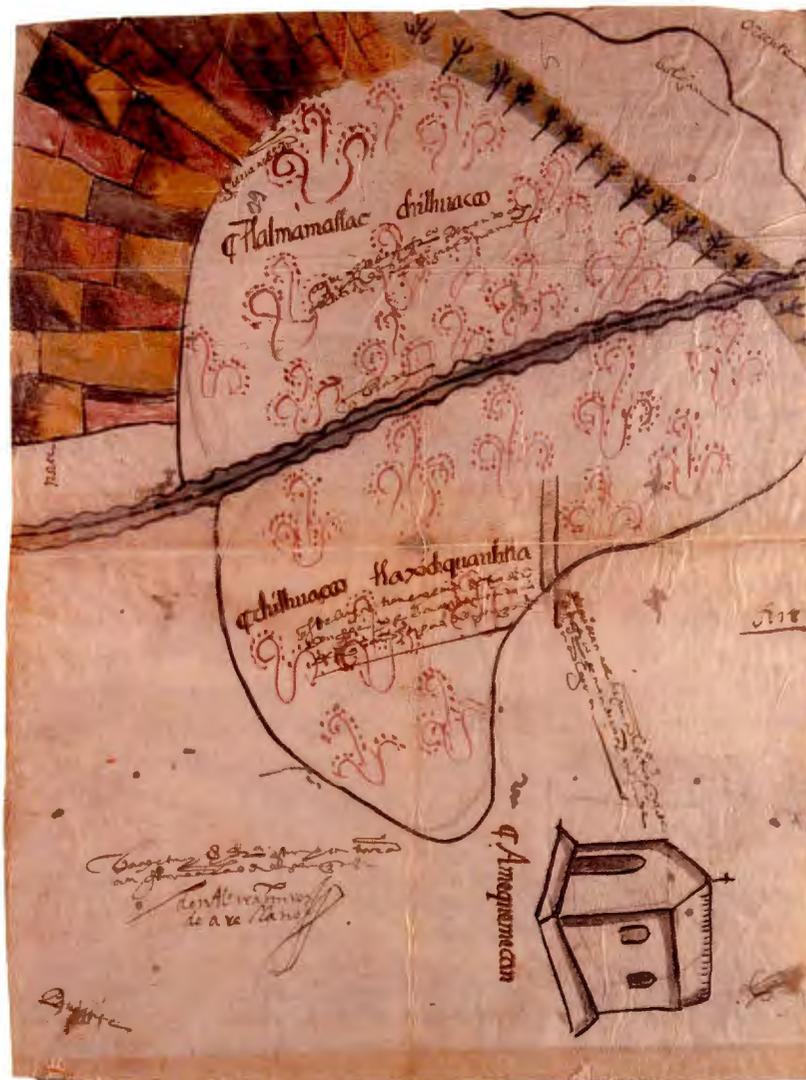
embargo, queda el hecho de que el espacio del mapa corresponde matemáticamente al espacio geográfico; es más, opera una nueva estetización a partir de él.

¿Las cimas y los contornos de las montañas no anticipan la forma que asumirá la pintura una vez enrollada para hacerse documento *exacto* del mismo paisaje?¹²⁰

¹²⁰ Parece que la versión original del mapa contenía solamente las montañas, los ríos y el sitio pedido. La tinta negra que perfilan las casas es la misma que se utilizó en las glosas.

XXV. EL PAISAJE BORDADO

AMEQUEMECAN, POPOCATÉPETL E IZTACCÍHUATL, 1594



xxv. AGN, Tierras, vol. 2674,
exp. 3, mapa: f. 5,
Mapoteca núm. 1545.
33 x 41 cm; papel europeo;
colores: ocre, rosa, azul,
negro; tinta negra para las
glosas en náhuatl y otra para
las glosas en español.
Nombre actual: Amecameca,
Estado de México.
Foto: E.P. y G.V., Archivo
Fotográfico IIE-UNAM.



Breve historia de la pintura

Don Francisco de Mendoza, cacique nahua de Amecameca,¹²¹ pide se le haga merced de un sitio de estancia para ganado menor, a más de una legua del pueblo.

La plástica del mapa

Dejando atrás el convento dominico de Amecameca, el pintor del mapa (fig. XXV) decidió entrar casi “a ojo de pájaro” en el espacio formado por las montañas que definen las lejanías del paisaje: el Iztaccíhuatl y el Popocatepetl. Destacando por medio de una línea curva los márgenes desde donde empieza el territorio solicitado, marcó la frontera entre el territorio habitado y el espacio natural. Adentro del primero queda la iglesia gris —con su nombre y una glosa añadida en español que asegura una distancia del sitio pedido “de más de una legua”— y la declaración

¹²¹ Jurisdicción de Chalco, Peter Gerhard, *GH*, *op. cit.*, pp. 104-108.



xxv.1. Escena del Apocalipsis de Anger, tapiz. Foto: A.R.

xxv.2. Popocatepetl. Foto: A.R.

xxv.3. Iztaccíhuatl. Foto: A.R.

de la veracidad de la pintura, con dos furtivas indicaciones de orientación, sur y poniente. Dando paso hacia el noreste, los colores y la complejidad de la representación se amplifican. En una amplia porción del mapa, elementos de ornamentación vegetal se repiten casi en la misma medida, recordando los segundos planos de miniaturas y tapices medievales (fig. XXV.1) Azar o préstamo resignificado, resulta que estos signos son nada menos que plantas de chiles, como lo apuntan las glosas en náhuatl (*chilhuacco*: “donde poseen chiles”), representadas aquí en pleno brote. Estas plantas ornamentales vienen siendo entonces glifos fonéticos,



xxv.4. Cézanne, *Mont Sainte Victoire*. Foto: Edsel Eleanor Ford House Grosse Pointe Shores, Michigan.

xxv.5. Iztaccíhuatl, detalle del Mapa de Amecameca. Foto: E.P y G.V., Archivo Fotográfico IIE-UNAM.



ya que leyendo en náhuatl nada más su color rojo, *chilli*, se accede a su significado botánico. Un río atraviesa la superficie asegurando la fertilidad del terreno y formando una quebrada. Avanzando más, nos encontramos frente a dos inmensas montañas. Al oriente la glosa “bolcán” se apropia del ágil perfil del Popocatepetl, cuya subida empieza desde la fila de coníferas que hacen de frontera natural para su acceso. El esencialismo utilizado para representar al volcán, sin algún detalle de color, recuerda las descripciones hechas en la *Relación geográfica de Coatepec*, donde se habla del Popocatepetl como “muy alto, grande, pelado, arenoso y ceniciento”¹²² (fig. XXV.2). A su lado, un rompecabezas de matices rectangulares marca otra lejanía, la Sierra Nevada, el Iztaccíhuatl,

¹²² *Relación geográfica de Coatepec*, 1579, en René Acuña, *RG, op. cit.*, 6, p. 148.

sobre cuyas faldas “por causas de las grandes aguas, y nieves y granizo que caía, se pudrían las sementeras y las demás semillas, y no venía a luz”.¹²³ Una tímida glosa ya no tuvo lugar entre las faldas del Iztaccíhuatl, ya que su pintor estaba demasiado ocupado en describir, a través de los colores y los cortes formales, el plan de sus peñas y sombras, su amplitud y hasta sus copos de nieve (fig. XXV.3) que al sol se vieron tal vez rosados por sus reflejos.¹²⁴

¹²³ *Ibidem*.

¹²⁴ Una representación del Popocatepetl y del Iztaccíhuatl mucho menos detallada a nivel plástico se encuentra en otro mapa del AGN, Tierras, vol. 2687, exp. 6, f. 10. Será tal vez interesante recordar que tanto sobre el Iztaccíhuatl, como sobre el Popocatepetl, queda abajo de las nieves un estrato de hielo que se remonta a la última glaciación y que efectivamente da a la superficie blanca unas tonalidades coloreadas. Es importante subrayar también el valor plástico y sagrado del brillo para la tradición indígena mesoamericana, lo que hace más fácil en-

Se trata de una técnica proto-impresionista, la misma que Pavel Matchotka describe en su libro sobre Cézanne como la organización de la superficie y de la profundidad a través de “parches de color, para

crear profundidad, ritmo, aplanamiento o unidad”,¹²⁵ como se ve en el detalle de uno de sus *Mont Sainte Victoire* (fig. XXV.4), tan cercano plásticamente a la cima del Iztaccíhuatl (fig. XXV.5).

tender por qué estos montes eran también considerados como divinidades; véase aquí “Comerse a los cerros, comerse al dios”. Una representación plásticamente menos rica de los dos volcanes en AGN, Tierras, vol. 2687, exp. 6, f. 10.

¹²⁵ Pavel Matchotka, *Cézanne. Landscape into Art*, New Haven/Londres, The Yale University Press, 1996, p. 27.

XXVI. VIVIENDO LOS CERROS

SAN BARTOLOMÉ, 1607



xxvi. AGN, Tierras, vol. 3579,
exp. 11, mapa: f. 21,
Mapoteca núm. 2481;
31 x 42 cm; papel europeo;
colores: verde claro y verde
oscuro, ocre, amarillo; glosas
en dos tipos de tinta china.
Nombre actual: San Bartolo,
rancho de Tecualoyan (ahora
Villa Guerrero),
Estado de México.
Foto: E.P. y G.V., Archivo
Fotográfico IIE-UNAM.

Breve historia de la pintura

En 1607, Jerónima Duarte pide dos caballerías de tierras en términos del pueblo de Tecualoyan.¹²⁶ El expediente que acompaña la pintura (fig. XXVI) cuenta con otro mapa (fig. XXVI.1). Al averiguar si el conceder la merced aporta algún daño a los naturales del lugar, el alcalde se enfrenta a dos tipos de testimonios: algunos indios congregados en el pueblo de Tenancingo suplican que no se les quiten las tierras porque allí tienen frutales con los que se sustentan y pagan sus tributos;¹²⁷ otros testigos afirman que es conveniente conceder la merced en San Bartolomé porque en aquellas tierras no hay más que zacate, y porque en los cerros se quedan meses y meses algunos indios escondidos, emborrachándose y sin oír misa.¹²⁸

¹²⁶ Jurisdicción de Malinalco, Peter Gerhard, *GH, op. cit.*, pp. 174-176. Tecualoyan era cabecera prehispánica habitada por hablantes de náhuatl y otomí.

¹²⁷ "Las dichas tierras tenemos pobladas con árboles frutales y magueyes de lo cual nos aprovechamos para nuestro mantenimiento y pagar nuestro tributo por tanto pedimos y suplicamos nos favorezca y defienda nuestras tierras pues para ello tiene puesto aquí el rey...", AGN, Tierras, vol. 3579, exp. 11, ff. 5, 5r.

¹²⁸ "Una parte remota inhabitable y que no se anda [...] y que su Majestad haga merced de ella por el causar no se escondan algunos indios del dicho pueblo y otras partes por no venir a misa por estar-se emborrachando escondidos huyendo de la doctrina y que todo el dicho monte por allá adelante es baldío por ser tierras y montes tan ásperos y barrancas muy grandes...", *ibid.*, f. 6r. Los indios que se refugiaron en el bosque para huir fueron perseguidos



La plástica del mapa

Saliendo en coche del pueblo de Tecualoyan¹²⁹ hacia los cerros y acercándose a San Bartolomé, con el mapa del lugar en la mano, sí se veía la sierra de montañas durante todo el recorrido. Más bien, como es obvio, la sierra se movía: es decir, al cambiar el punto de vista, se veía diferente también. Llegando al rancho de San

a menudo con acciones judiciales, como lo atestigua el Códice de 1564 conservado en la Biblioteca Nacional de París, proveniente de Iztacmaztitlan; Eugène Boban, *Documents pour servir à l'histoire du Mexique; catalogue de la collection M.E. Goupil tiré de l'ancienne collection J.M.A. Aubin*, París, Ernest Leroux, 1891.

¹²⁹ Viaje realizado en febrero de 1999 con Patrice Giasson.

xxvi.1. Mapa de San Bartolomé "B". AGN, Mapoteca núm. 2480. Foto: M.G.C., Archivo Fotográfico IIE-UNAM.



xxvi.2. Habitantes del rancho San Bartolo. Foto: A.R.

xxvi.3. Panorama de los cerros. Foto: A.R.

Bartolo, los habitantes habían platicado y casi peleado un largo rato antes de decidir desde qué punto los perfiles de los cerros se veían como en la pintura. Al fin, llegó la reconciliación entre todos (fig. XXVI.2), al haber hallado la posición desde la cual el mapa de hace 400 años había sido, si no materialmente dibujado, por lo menos pensado, logrando un realismo artístico y científico.¹³⁰ Me di cuenta de que el proceso de transformación plástica había llevado consigo una observación directa, científica hasta cierto punto: la diferenciación en la altura de los cerros, que llegan a ser como la tapa de una gran vasija

¹³⁰ Los topónimos de los cerros reportados por los habitantes de San Bartolomé son “Cerro Cuate”, “Barranca del Espíritu Santo”, “Cerro del Águila”, “Cueva de la Loba” y “Aplanada de las Ceras”.



vegetal (fig. XXVI.3) contenida entre dos barrancas; el verde más intenso para indicar sus sombras; los toques de amarillo sobre algunos magueyes para dar luz a la cercanía, y la dirección opuesta del sentido de los pinos logran expresar así que el territorio está en una loma entre dos barrancas.

Este mapa es el segundo dentro de un mismo expediente.¹³¹ En el primero (fig. XXVI.1), el pintor había detallado la for-

¹³¹ AGN, Tierras, vol. 3579, exp. 11.

ma de los linderos en una imagen más plana,¹³² extendida, indicando las casas, las sementeras, el camino y los sitios pedidos. En el segundo mapa del expediente (fig. XXVI.1), se dibujó el panorama o sea lo que se veía desde adentro de los sitios pedidos, que ya no están presentes en la imagen. La descripción del lugar que acompaña el mismo expediente documental subraya la razón por la cual se pidió al pintor hacer una imagen autónoma de las montañas: se dice en un primer momento que se trata de un “monte espeso lleno de animales silvestres, inhabitado”, pero más adelante se explica que “sería en servicio a dios que su majestad hiciera merced de [esta tierra] porque se suelen esconder en aquellos montes a emborracharse los indios [...], más de dos

meses, donde hacen mucha ofensa a dios”.¹³³ Tal vez aquí está también la clave para entender el carácter casi vivo de estas montañas, cuya representación alude y oculta a la vez las cuevas, todavía hoy en día famosas entre los lugareños que saben que “allí se escondían antes los infieles”.¹³⁴ Texto e imagen evidencian un sentido más viviente de la pintura de paisaje, donde se entrecruzan muchos más detalles de lo que se pueden ver a primera vista. Porque en realidad la pintura, como el gesto de quienes iban a esconderse entre aquellas montañas, trata de dar cuenta, tal vez por última vez, de la importancia que tenía para ellos el *tepeyollotl*, el corazón o espíritu de la montaña,¹³⁵ como elemento de la naturaleza que no se podía domesticar.¹³⁶

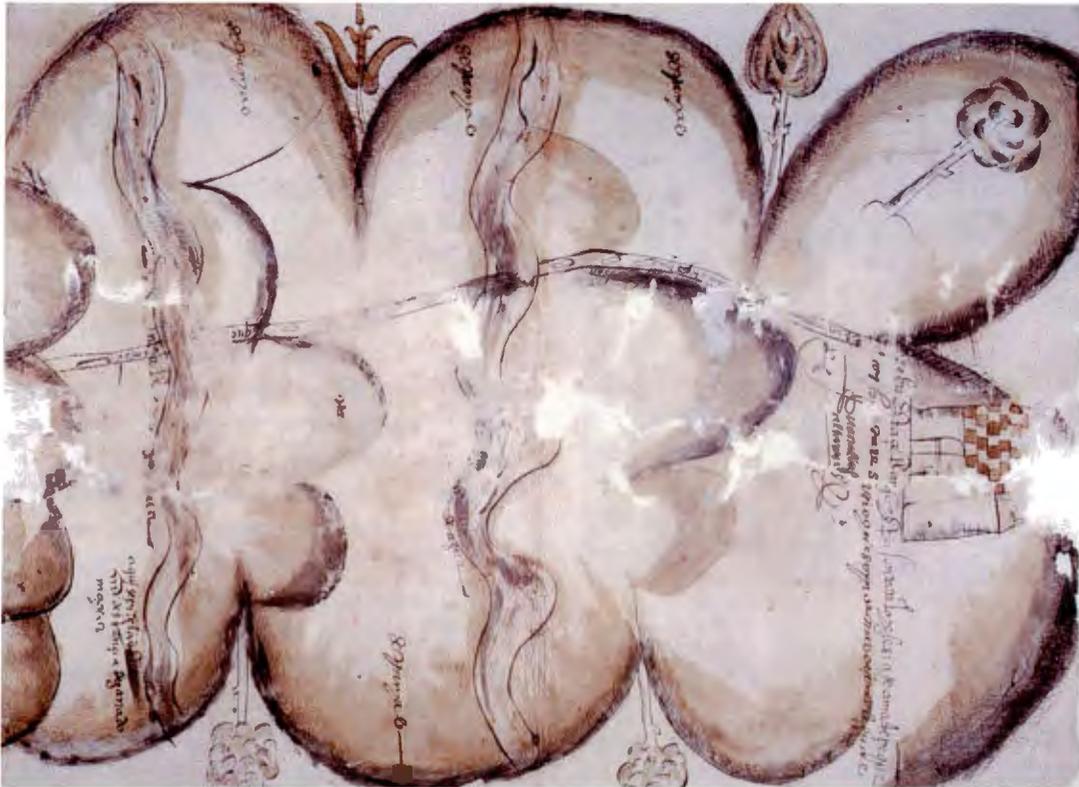
¹³³ AGN, Tierras, vol. 3579, exp. 11, f. 3, f. 7v.

¹³⁴ Es particularmente renombrada hoy entre los lugareños la “Cueva de la Loba”, lugar de protección en los tiempos de la conquista.

¹³⁵ María Elena Aramoni, *Talokan...*, *op. cit.*, p. 83.

¹³⁶ En esta zona, todavía hoy en día se llevan a cabo en los cerros ceremonias relacionadas con la cosmovisión prehispánica: las de los graniceros, sacerdotes indígenas de la metereología. Véase Beatriz Albores, “Los quizcales y el árbol cósmico de Olotepec” en Albores y Broda, *Graniceros...*, *op. cit.*

¹³² AGN, Mapoteca núm. 2480.



xxvii.1. Mapa de Amatepec "B", 1580. AGN, Mapoteca núm. 1587. Foto: M.G.C., Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

Breve historia de la pintura

Doña Isabel del Cuéllar pide en merced un sitio para ganado mayor y dos caballerías de tierra en Coyotitlan, paraje de Amatepec.¹³⁷ El pueblo fue un centro mi-

nero de plata desde 1531, y en pocos años hospedó una creciente colonia de españoles mineros y esclavos africanos.

¹³⁷ Jurisdicción de Sultepec, Peter Gerhard, *GH, op. cit.*, pp. 275-278. La lengua dominante era el náhuatl pero se hablaba también matlatzinca. Algunos datos sobre la historia de la zona en los primeros años de la conquista en Brigida von Metz (coord.), *Sultepec en el siglo XIX*, México, El Colegio

Mexiquense/Universidad Iberoamericana, 1989. López de Velasco escribe en su *Geografía y descripción universal de las Indias* (1570) que en Sultepec "no hay pueblo de españoles, pero en dos asentamientos de minas hay doscientos vecinos arriba y seiscientos negros" en Carlos Aguirre Beltrán, "La población negra de México", *Obra antropológica*, México, FCE, 1996, vol. 2, p. 207.



xxvii.2. Pintura rupestre del Parc McIlwaine, Zimbabwe. Dibujo: Pedro Ángeles.

La plástica del mapa

Entre las montañas de la sierra de Sultepec (fig. xxvii) brotan árboles de distintas especies que se modulan en el paisaje coloreados por los mismos tonos amarillento-ocres del suelo. Destaca en este espacio terrestre una arquitectura cuya presencia sobresale en el paisaje por estar trazada con una línea completamente diferente que marca sus perfiles y su material de construcción: las piedras utilizadas para levantarla con su techo puntiagudo y la tinta negra utilizada para describir todos los detalles plásticos de su fachada se oponen a las siluetas de los cerros que parecen generarse por medio de colores mezclados y modulados entre sí, sin que haya divisiones netas. Incluso-

ve los *arroyos de agua* pasan dos veces por este espacio natural sin querer quebrar con un fuerte azul y, al extenderse en gris, logran una armonía tonal con toda la imagen.

Este mapa tiene como gemelo físicamente cercano otra cartografía (fig. xxvii.1) dibujada por el mismo pintor, que acompañó en el expediente anterior la “Diligencia sobre un sitio para ganado mayor que pidió por merced Pedro Martínez”.¹³⁸ Pero tiene otro gemelo, lejano en el tiempo y en el espacio, y sin embargo muy próximo por las elecciones plásticas que transforman la geografía aldeana en un paisaje reducido. En las grutas pintadas en Zimbabwe (fig. xxvii.2) se halla una imagen de inquietante cercanía con esta cartografía novohispana: volvemos a encontrar la misma secuencia de montañas, con los mismos tonos amarillos y —más asombroso aún— unos árboles que crecen de las barrancas montañosas compitiendo por su medida con la altura de los cerros.

Esta cercanía formal puede ayudar a reflexionar en dos direcciones. Si se trata de un azar totalmente insostenible a nivel histórico, es sin embargo muy útil mirar las dos imágenes y compararlas con el resto de nuestro *corpus*, para destacar una vez más su heterogeneidad; es decir una de las sesenta cartografías reunidas en el presente estudio se emparenta más con una imagen totalmente ajena a la misma área cultural que con las otras cincuenta y nueve.

¹³⁸ AGN, Tierras, vol. 2680, exp. 17.

Pero, ¿se trata realmente de un azar sin sentido? ¿Por qué no proponer la arriesgada hipótesis de que el mapa de Amatepec sea una consistente huella plástica de aquella llegada masiva de poblaciones africanas que salían justamente de la costa del actual Mozambique¹³⁹ —a unos centenares de kilómetros de las grutas donde se halla el paisaje rupestre—, para llegar, entre otros, a las minas novo-

hispanas como la de Sultepec?¹⁴⁰ Dejamos por el momento esta segunda hipótesis en forma de pregunta, y esperamos que se trate al menos, por lo pronto, de una cuestión suplementaria —al igual que la primera hipótesis— que nos pueda ayudar a rescatar de manera más profunda la complejidad de la creación plástica y a romper así con muchos de los parámetros histórico-artísticos habituales.

¹³⁹ AGN, Historia, exp. 406, f. 35.

¹⁴⁰ Aunque la mayoría de esclavos negros africanos salieron de las costas atlánticas, el puerto de Mozambique se había convertido desde 1545 en puerta del comercio portugués en el África del este hacia las costas de Nueva España. Esta zona estaba incluida en las así llamadas “Indias de Portugal” y llegaba hasta Java. Carlos Aguirre Beltrán, “La población negra...,” *op. cit.*, pp. 143-145.

XXVIII. ACUARELA GLÍFICA

GUICHIAPAN, 1587



xxviii. AGN, Tierras, vol. 2701,
exp. 20, mapa: f. 8,
Mapoteca núm. 1722;
31 x 44 cm; colores: verde,
rosa, azul y amarillo;
tinta café para las glosas.
Nombre actual: Huichapan,
Hidalgo.
Foto: E.P. y G.V., Archivo
Fotográfico IIE-UNAM.

Breve historia del mapa

Diligencias sobre un sitio de ganado menor que don Lucas Sánchez, principal otomí del pueblo,¹⁴¹ pide en términos de Huichapan en el paraje nombrado Teuzco. El sitio se identifica en el documento escrito como “por encima de un árbol llamado sabina junto a una palma en un pedregal”.

La plástica de la pintura

El convento de Huichapan dibujado de escorzo, una vegetación que se expande en la parte superior de la imagen (fig. XXVIII), un camino que parece conducir hacia ella y una “U” invertida que sirve de frontera para el sitio pedido. El mismo tono rosado sombrea ligeramente el paisaje desde la base del edificio para concentrarse alrededor de las huellas de pies y en un enigmático elemento sin nombre. Los verdes se extienden en la hoja de papel y dejan anchas zonas sin color, dando a la pintura el efecto atmosférico de una acuarela.

Se puede a primera vista considerar esta estrategia pictórica como lejana del procedimiento pictográfico prehispánico según el cual ningún color podía ponerse al lado de otro sin que hubiera una línea negra que los separara.¹⁴² Pero no es así.

¹⁴¹ Jurisdicción de Xilotepec, Peter Gerhard, *GH, op. cit.*, p. 395.

¹⁴² Dúrdica Ségota explica cómo el arco iris, por su sintaxis colorística sin fronteras cromáticas defini-



xxviii.1. Fachada de la iglesia de Huichapan. Foto: A.R.

¿La extensión colorística lograda mediante la acuarela diluye tal vez la oposición entre dos espacios paralelos? La “U” invertida recuerda la entrada al cerro, la cueva, tal y como era representada en los manuscritos prehispánicos (fig. XX.4). Aunque de caverna no se hable entre los elementos listados para la descripción del paisaje, ¿su presencia en el mapa podría explicarse por el hecho de que el pintor y

das, tenía un valor negativo para la mitología y la estética mesoamericanas; *Valores plásticos, op. cit.*, p. 85.

el principal que pedía la merced¹⁴³ la consideraron como lugar fundamental para la orientación territorial?

Visitando Huichapan, esta hipótesis pudo valorarse al encontrar que después del barrio de “la Sabinita”, cuyo actual topónimo es heredero de aquel árbol sabino recordado en la descripción del sitio, hay una importante cueva de pintura rupestre conocida como “Teuzco”.¹⁴⁴ Pero también encontramos otro dato que ayuda a poner en relación los dos espacios del mapa: la palmera representada en la fachada de la iglesia de Huichapan (fig. XXVIII.1), a la

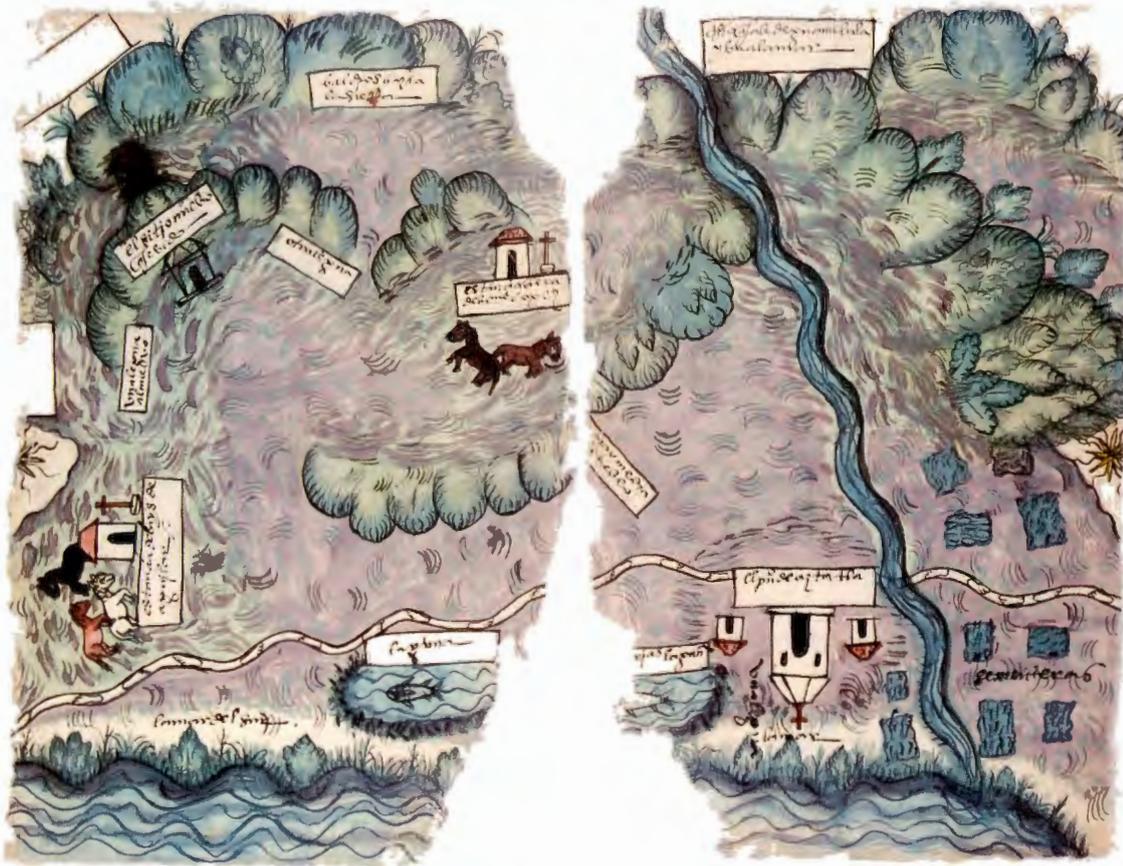
vez símbolo bíblico y metonimia del paisaje comarcano. El mapa se convierte así en un punto estratégico de convergencia plástica entre espacios distintos: la cueva pintada, el paisaje cristiano, la iglesia agustina. Ninguno de ellos significa por sí mismo en la pintura, sino que remite a otros medios, a otros puntos del territorio. Las distancias, simbólicas y reales, se reducen gracias a la invención de una nueva estética pictórica que, al liberar los colores de sus negras fronteras, puede abarcar horizontes simbólicos antiguamente lejanos.

¹⁴³ Obviamente se puede tratar de la misma persona.

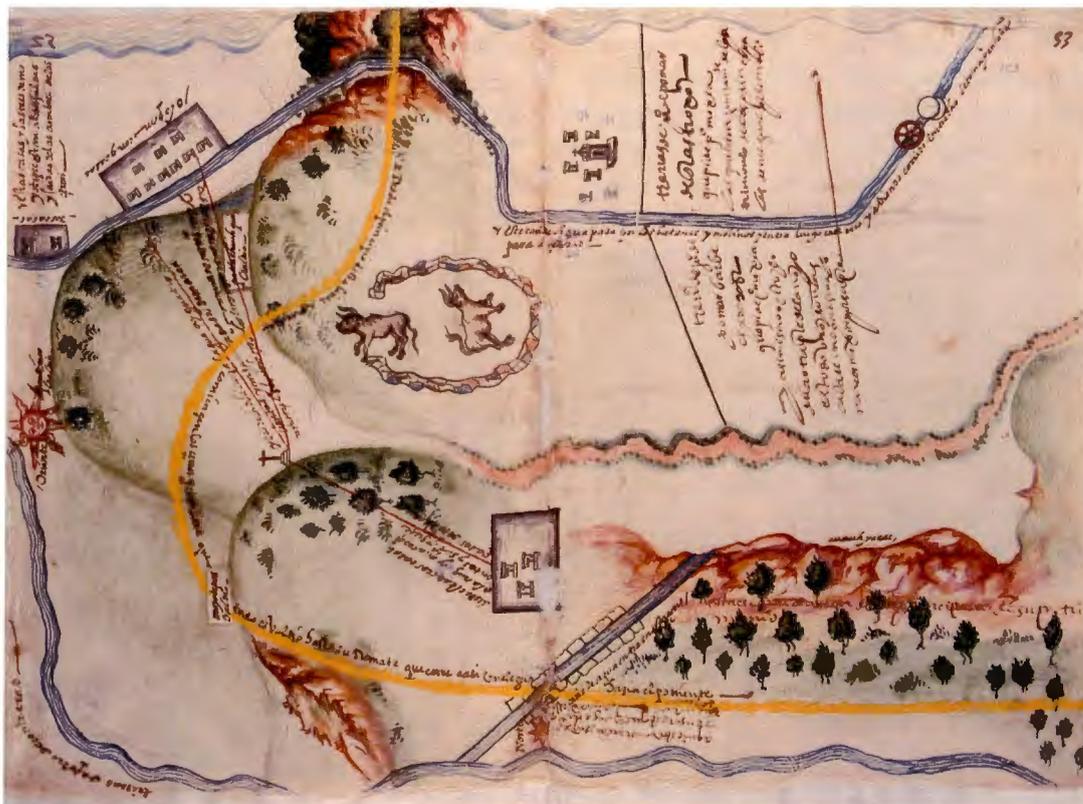
¹⁴⁴ Carmen Lorenzo Monterrubio, *Las pinturas rupestres del estado de Hidalgo*, 2 vols., México, Instituto Hidalguense de la Cultura/Gobierno del Estado de Hidalgo, 1992-1993.

XXIX. PLENITUD PANORÁMICA

AZTATLA, 1576



xxix. AGN, Tierras, vol. 2679, exp. 15, mapa: f. 15, Mapoteca núm. 1578;
 31 x 41 cm; colores: verde, azul, gris, rojo, café, amarillo; tinta negra para el dibujo
 y tinta café para las glosas. Nombre actual: Santiago Astata, Oaxaca.
 Foto: E.P. y G.V., Archivo Fotográfico IIE-UNAM.



xxix.1. Mapa de Patlachihqui, 1591. AGN, Mapoteca núm. 1890. Foto: E.P. y G.V., Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

Breve historia de la pintura

Diligencias sobre un sitio de ganado mayor que pidió en merced Juan Esteban Colmenero en términos del pueblo de Aztatla¹⁴⁵ “en términos de la costa del mar del sur”. La visita del sitio (f. 7r.) se hace en compañía de un nahuatlato, a pesar de que gran parte de la población es de habla chontal.

¹⁴⁵ Peter Gerhard, *GH, op. cit.*, pp. 126-130 (jurisdicción de Huatulco y Guamelula).

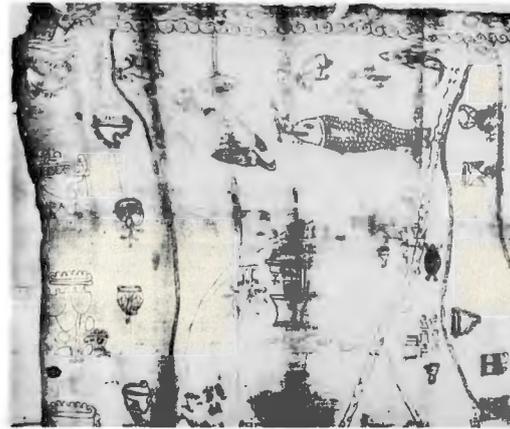
La plástica del mapa

Todo parece fluir y moverse en el espacio cartográfico (fig. XXIX): las olas del océano Pacífico, el río que desemboca en él, la corriente de la laguna, las ramas y hojas de los árboles y, como en otros mapas de los mismos años, los animales (fig. XXIX.1).¹⁴⁶ Pero parecen moverse también los elemen-

¹⁴⁶ Mapa de Patlachihqui y Moyotepec, Texcoco, Estado de México, de 1591. AGN, Mapoteca núm. 1890.

tos inmóviles como las casas y las adiciones alfabéticas agregadas por el escribano: las glosas. Los rectángulos dejados en blanco por el pintor para satisfacer la necesidad administrativa de indicación territorial no han sido dispuestos según una estrategia visual prospectiva sino que, al asentar sus esquinas entre tierra y vegetación, agua y cielo, terminan amplificando el movimiento circular indicado por los otros elementos plásticos. Su significado también amplifica las fronteras del territorio: “baldíos hacia la sierra”, “río que sale de Guamelula y va a la mar”. Es decir, las glosas asumen una función plenamente figurativa, y por el mismo hecho de ocupar un lugar aislado de los colores que modulan el paisaje pueden subrayar con más fuerza los puntos de su extensión. Como etiquetas suplementarias indicadoras de la sustancia mimética de la pintura, las palabras en español se sitúan en los parajes que el pintor escogió para ellas entre la vegetación, y al surgir sólo en aquellas zonas vigorizan más la lógica plástica de una plenitud panorámica.

En un mapa de la misma región contemporáneo a éste, el Lienzo de Aztatla¹⁴⁷ (fig. XXIX.2), encontramos una organización espacial muy cercana, especialmente en lo que concierne a la disposición de los topónimos pictográficos que recuerda justo la de las glosas en español. Los cerros cargan aquí los significados lingüísti-



xxix.2. Lienzo de Aztatla, Biblioteca del Museo Nacional de Antropología e Historia. Foto: Conaculta-INAH-Méx., reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.

cos descuidados en el mapa verde azul por la fascinación paisajística que ha ya transformado los glifos en elementos de una naturaleza más realista; la fauna del lienzo (tortugas, garzas, peces y venados) se reduce en el mapa (fig. XXIX) para dejar lugar al ganado, elemento de primera importancia en la información administrativa del expediente; la presencia humana del lienzo se esconde en el mapa quizá atrás de la exuberante vegetación que parece ya no tener dueño; los edificios del lienzo, algunos de los cuales tienen ya altares cristianos, cierran sus puertas en el mapa para convertirse en casas con techos de dos aguas, como en algunos grabados renacentistas. Pero, a pesar de todas estas diferencias, las dos cartografías parecen compartir la dinámica circular que crea el pueblo y sus alrededores: aquí, precisa toponimia gráfica que describe el paisaje con un idioma plástico; allá, paisaje pictórico que prefiere la figuración detallada de su atmósfera vegetal.

¹⁴⁷ Danny Zborover, “A Historical Look at Artistic Perceptions in a Mexican Lienzo”, *Arte y Ciencia, op. cit.*, pp. 507-530.

XXX. SIERRAS Y PLATANALES EN ROTACIÓN (ESPACIAL Y TEMPORAL)

QUECHILTENANGO, COLOTLIPA
Y CHILAPA, 1652



xxx. AGN, Tierras, vol. 2676,
exp. 3, mapa: f. 13,
Mapoteca núm. 1559;
32 x 44 cm; papel europeo;
colores: café, verde, azul,
amarillo; tinta negra
para los edificios y las glosas.
Nombres actuales: Quechilte-
nango, Colotlipa y Chilapa,
Guerrero.
Foto: E.P. y G.V., Archivo
Fotográfico IIE-UNAM.

Breve historia de la pintura

Don José Moctezuma, heredero del cacicazgo de sus padres, pide la licencia para fundar un trapiche en los sitios llamados Almolonga y Huistlahuacan, en términos del pueblo de Colotlipa (fig. xxx). Quiere “sembrar caña dulce y hacer mieles, conservas y panochas”. El sitio, paseado y descrito en el expediente por el alcalde mayor de la provincia de Chilapa, Bernabé Domínguez, es “un pedazo de tierra llana como hasta media caballería de tierra y metido en una encañada cercada de cerros muy altos y de uno de ellos sale un ojo de agua grande que hace un arroyo por medio de las dichas tierras que va por una cañada del pueblo de Colotlipa que está a más de dos leguas del dicho” (f. 4v.). Participan en la visita testigos españoles e indios,¹⁴⁸ ambos listados por nombre, que mediante Marcos Evangelista, intérprete de náhuatl, declaran que “no le viene perjuicio ninguno que se le conceda a Don Joseph de Moctezuma la licencia que pide” (f. 5).

¹⁴⁸ En toda la zona, las familias españolas eran muy pocas: todavía a finales del siglo xvii en Chilapa había solamente sesenta vecinos españoles, contra setenta familias mestizas y mulatas; Peter Gerhard, *GH, op. cit.*, Jurisdicción de Chilapa, pp. 113-115. Los agustinos fundaron una doctrina en Chilapa en 1533 y para los principios del siglo xvii Santiago Quechilténango poseía también la suya. Colotlipa y Quechilténango resistieron a las congregaciones de finales del xvi, a diferencia de las decenas de sujetos que Colotlipa tenía desde tiempos prehispánicos, reducidos en varias etapas por los agustinos.



La plástica del mapa

xxx.1. Paisaje de la región desde Chilpancingo. Foto: A.R.

Sabino Díaz pasa en camión por Chilapa cada vez que va a la playa de Pie de la Cuesta, en Acapulco, para vender sus sombreros. En tiempo de vacaciones, me encuentro sobre su camino de arena también. Un día, después de haberme platicado de su pueblo, de sus habitantes, de las máscaras que esculpen, me atrevo a enseñarle la imagen del mapa y a preguntarle cómo es el paisaje en aquellos parajes. Frente a la pintura se queda asombrado, no vacila y declara: “este papel viejo es muy bonito porque... así es”. Platanales y sierra, así resume la representación, y vuelve a subrayar la profunda aspereza del terreno, la dificultad de las comunicaciones para penetrar las montañas que



xxx.2. *Fons sapientiae*, grabado, 1528. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

se divisan desde las dos intersecciones que de Chilpancingo doblan a la derecha rumbo a Quechiltenango y a Chilapa (fig. XXX.1).

En la pintura, el sol sube del oriente, mirando hacia su puesta, donde entregará la estafeta de luz a la luna: el paisaje, iluminado al mismo tiempo por el sol del medio día y por el foco lunar, se matiza de una luz blanquecina que, bañando las montañas, las casas y el río, cumple el ciclo del día y de la noche. No hay cielo: los astros, utilizados también para señalar el este y el oeste, aparecen desde las montañas y allí se irán a dormir, como para subrayar este aspecto terreno de la pintura. La sierra gira alrededor del sitio perdido (“cercado de montañas”, como se dice en el texto escrito), y este movimiento es acompañado por el sentido de los árboles que tienden a seguir los perfiles de los cerros. No así en el dibujo de los edificios, vistos todos desde el pueblo de Chilapa, aunque las glosas vuelvan a subrayar la posición simétrica del pueblo en relación a Quechiltenango y Colotlipa, que le quedan enfrente. El río une los dos márgenes de la hoja, dejando que se multipliquen unos árboles aparentemente estereotipados —a la vez glifos prehispánicos y árboles de la *fons sapientiae* (fig. XXX.2)—¹⁴⁹ que

¹⁴⁹ Como el escudo con una *fons sapientiae* publicado por Miguel de Guía en la obra de Petrus Cirelus, *Expositio libri missalis peregrevia... De arte predicandi. De arte memorandi. Et de Korretione Kalendarii* (Alcalá de Henares, 1528), reproducido por Eduardo Báez et al., *Libros y grabados en el fondo de*

sin embargo se amplían cerca del ojo de agua para hacer brotar uno de sus nombres en castellano: *pla(n)tanal*. En medio de la hoja, las tierras del sitio no tienen forma real, están dibujadas por las letras que las indican y cuya frontera parece ser sólo la casita desde donde se administrarán las actividades del trapiche. Este edificio, como los otros del mapa, parece haber sido dibujado de escorzo, de manera similar a lo que sucede en la pintura de Santiago Tecuaminuacan (cat. X). Visiblemente, su techo es de paja, y su estructura es resumida en una especie de caja con puerta, sin ventanas, excepto para las tres iglesias del pueblo, sobre las cuales se trepan las cruces.

Es una pintura que muchos definirían como *naïf*, y que yo relacioné por mucho tiempo con el gran pintor Henri Rousseau. Estas comparaciones no ayudan demasiado a pensar la singularidad de la representación, pero sin embargo evocan un aspecto que tanto Rousseau como los *naïfs* explotaron consistentemente en sus obras: la no contradicción de elementos plásticos y reales, aparentemente opuestos, que pueden aparecer en el mismo espacio sin dar lugar a una imagen ilógica. Sol y luna, visión de frente y visión circular, día y noche. La luz de este mapa nos lo demuestra, y la declaración de un habitante contemporáneo de este espacio también. “Así es”, o por lo menos así puede ser en el terreno de la invención plástica.

PARA CONCLUIR, LA INEVITABLE INTROSPECCIÓN

“[El paisaje] lo percibimos exterior a nosotros, aunque no es otra cosa que una representación mental de nuestra experiencia.”

René Magritte¹⁵⁰

Los caminos recorridos a lo largo de este viaje de papel permitieron pasar de la materialidad de la tierra hacia la abstracción que marcó la búsqueda de nuevas estéticas espaciales. De los pleitos jurídicos que impulsaron el nacimiento de una cantidad enorme de cartografías hacia la transformación de configuraciones plásticas lejanas y recíprocamente desconocidas. Del suelo manchado de los conquistadores hacia las infinitas superficies de los mapas como pinturas de paisaje.

La creación cartográfica se presenta ahora como algo más complejo que un simple medio de administración territorial, más rico que una degeneración estilística y más imprevisible que una sucesión de espejos miméticos de los paisajes de hoy. La multiplicidad de respuestas surgidas en los mapas durante poco más de un siglo habla de un conjunto de estrategias estéticas desarrolladas por quienes, aunque a menudo no tienen nombre, son reconocibles como grupo de creadores en lucha con un desafío que no sería exagerado definir como existencial: buscar nuevas modalidades para concebir el espacio figurativo, para plasmar el mundo o

para volverlo a encontrar después de que las formas de representación cartográfica habían cambiado tras la llegada de la imagen occidental.

Un tema tan crucial como la transformación de la percepción espacial en el arte indígena posterior a la conquista no puede ciertamente agotarse aquí. A través de los mapas, nos hemos quizá acercado sólo a un capítulo de esta transformación. El *realismo circular* se ha presentado como nombre posible para marcar a la vez un encuentro y una ruptura. El encuentro se tradujo en un continuo intercambio entre la estética prehispánica de representación cosmológica y la brecha ilusionista abierta en Occidente por una nueva sensibilidad hacia la realidad figurativa. Pero, por otro lado, el conjunto de creaciones cartográficas surgidas de este encuentro constituye también un punto de ruptura, en la medida en que operó una doble reconfiguración: de los saberes prehispánicos y de los conocimientos occidentales. Veamos por qué *doble reconfiguración*.

¹⁵⁰ Citado por Simon Schama, *Landscape and Memory*, *op. cit.*, introducción.

El proceso de occidentalización permeó siempre más ámbitos de la vida y de las prácticas prehispánicas desencadenando una reorganización sistemática por parte de los actores indígenas y mestizos. Algunas implicaciones de esta resemantización han sido analizadas a lo largo de las fichas del catálogo: el Mapa de Astacameca (cat. XXIV) que reelaboraba a la vez la glífica y la plástica del paisaje en una imagen no sólo estéticamente interesante, sino científicamente cierta (la escala cartográfica); el Mapa de Tepexi (cat. II) que a través de un topónimo adelantaba una nueva iconografía derivada del contexto político contemporáneo (la mano como sello del derecho territorial concedido), o el Mapa de Tezontepec (cat. XX) donde la plástica del cerro servía para figurar la entrada del convento. Éstos son solamente tres ejemplos de algunos momentos clave de la reelaboración indígena frente a la presencia occidental.

Pero es necesario subrayar que los *tla-cuilo*, al operar en sus obras cartográficas una implantación del saber occidental, lograron también reconfigurarlo. Se podría refutar esta hipótesis con la evidencia de que, si bien los creadores indígenas se dejaron inspirar por las imágenes occidentales, los grandes pintores del Renacimiento o los cartógrafos europeos no hicieron lo mismo. La circulación de las cartografías mestizas quedó restringida, excepto algún caso raro (como el posible modelo prehispánico para el Mapa de Tenochtitlan grabado en Nuremberg, fig. 15), a ámbitos meramente locales. Un trabajo

histórico coherente tiene que poner de relieve este aislamiento de las obras que podemos hoy mirar con renovado interés. Pero, ¿la historia es solamente una historia del ayer?, ¿cómo afirmar que examinamos desde nuestro presente obras olvidadas hasta hace pocos años en los volúmenes polvosos del Archivo General de la Nación?

No será entonces inútil recordar que si contamos con cierta sensibilidad para querer examinar estas superficies pictóricas, esto se debe también a un pasado más próximo. ¿Por qué no reconocer a Cézanne, Paul Klee, Kandinski, Henri Rousseau (la lista podría extenderse...) el mérito de haber abierto los ojos de sus contemporáneos hacia imágenes que no estaban y no están todavía en las historias oficiales del arte? Un Kandinski es por muchas razones más cercano al pintor de las montañas (cat. XXI), un Hernando Hernández (cat. XVIII) a Miró, un Paul Klee al Mapa de Xalpantepec (cat. V), un Cézanne al pintor del Mapa de Amecameca (cat. XXV), un Henri Rousseau al pintor del Mapa de Quechiltlenango (cat. XXX), más cercanos de lo que a veces los esquemas culturalistas nos hacen suponer. Y no únicamente porque Klee, Kandinski o Rousseau se inspiraron de una tradición extraeuropea,¹⁵¹ sino porque ambos grupos de pintores —los

¹⁵¹ Una discusión de esta problemática se encuentra en el famoso catálogo editado por William Stanley Rubin (ed.), *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, 2 vols., Nueva York, Museum of Modern Art, 1984.

tlacuilo de la creación mestiza y los artistas desde Cézanne en adelante— se reubicaron dentro de la tradición occidental y el punto fundamental de esta reubicación fue exactamente, en ambos casos, la invención de nuevas estrategias de figuración del espacio. La perspectiva se había constituido desde el Renacimiento como el punto culminante de una concepción visual que los pintores no terminarían —de allí en adelante— de enriquecer, combatir y renovar.¹⁵² Si los pintores indígenas la enriquecieron (a veces indirectamente negándola, a veces dándole un aspecto dinámico como la circularidad que la transformó completamente), las teorías artísticas más modernas le reprochan a ésta ser el instrumento de un racionalismo limitado y limitante.¹⁵³ Los cartógrafos indígenas son entonces los primeros creadores en encontrar una nueva posición posible frente a la estética occidental, anticipando con varios siglos el trabajo de deconstrucción sistemática del espacio renacentista operado por la vanguardia europea.¹⁵⁴

Hablar de *doble* reconfiguración de los saberes ayuda también a reflexionar

en otro sentido. Hemos visto que el paisaje pasó como género artístico en la Nueva España a través de los segundos planos de las xilografías (fig. XXIV.1) contenidas en los libros impresos que atravesaron el océano ya desde los primeros años de la conquista. Habríamos tenido que explorar cómo la pintura manierista novohispana, contemporánea a la creación de mapas, pudo también tener una influencia inmediata en estas cartografías. Si puede encontrarse en el arte prehispánico una sensibilidad hacia la representación plástica del ambiente, es innegable que la estética mesoamericana se vio completamente transformada tras el encuentro con imágenes donde la representación del paisaje respondía a nuevas leyes visuales.¹⁵⁵ Mencionemos por ejemplo el abandono de la línea negra de contorno que encerraba en los códices prehispánicos todos los elementos plásticos, como una de las condiciones que permitieron el nacimiento de una figuración paisajística realista más apegada a la estética occidental (cat. XXVIII).

Pero, ¿no hubiera sido útil poner en relación al *tlacuilo* Domingo Xale (cat. XIX),

¹⁵² Edward T. Hall, *La dimensión cachée*, París, Seuil, 1977, p. 112.

¹⁵³ E. Panofsky, *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona, Tusquets, 1973, p. 55.

¹⁵⁴ Para el caso de Kandinski, véase Christiane Schmidt, *Vassily Kandinsky: "À la recherche d'une nouvelle dimension. Vassily Kandinsky et les sciences exactes. Une lecture scientifique de ses écrits et de son œuvre pictural des années 1920"*, tesis de doctorado, Universidad de Grenoble, 1997.

¹⁵⁵ "El objeto figurativo que constituye el paisaje no debe ser considerado, en su obra, como un descubrimiento en el sentido estricto del término [...] un elemento antiguo, por el deslizamiento del empleo y del sentido, se vuelve el soporte de un sistema de comprensión inédito y, transformado en signo, abre, a su vez, posteriormente, una muy amplia vía de especulación intelectual en relación al manejo de una forma de presentación que se ha vuelto usual", Pierre Francastel, *La figura y el lugar...*, *op. cit.*, p. 248.



75. Mapa de Paraje el Potrero, 1555. AGN, Mapoteca núm. 1365. Foto: E.P. y G.V., Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

activo en los alrededores de Tula en 1579 (cuya creatividad se presenta en la ficha del catálogo por haber transformado un glifo en paisaje), con el artista de los Países Bajos Simon Pereyns quien, sólo cinco años antes, había dejado en la misma Tula un retablo permeado de la tradición

realista norteamericana?¹⁵⁶ O fue tal vez un azar el hecho de que el solicitante purépecha de la merced de San Juan Tendecú-tiro (cat. VIII) pertenecía a la familia de la cual saldrá el pintor mestizo Juan de Arrúe?¹⁵⁷ Un trabajo de comparación entre las respuestas paisajísticas de los *tlacuilo* frente a la demanda de mapas y la producción de retablos manieristas en los mismos pueblos (o a pocos kilómetros de distancia) queda por hacerse. Una vez más, hay que replantear nuestras ideas acerca de la creación indígena posterior a la conquista, para poder reconstruir los ámbitos tan variados dentro de los cuales ésta pudo encontrar inspiración y, tal vez, incluso proporcionarla.¹⁵⁸

Queda sin embargo una constatación que será necesario desarrollar en el futuro. La cartografía indígena, por el hecho de explorar en tantas variantes diferentes la estética del paisaje, no solamente constituye un caso único para el panorama artístico novohispano, sino que anticipa también parte de la pintura occidental. En los mapas podemos encontrar en el lapso de cuarenta años dos imágenes como éstas (figs. 75, 76): la primera, hecha por

¹⁵⁶ Guillermo Tovar de Teresa, *Pintura y escultura en Nueva España, 1557-1640*, México, Azabache, 1992.

¹⁵⁷ Delfina López Sarrelangue, *La nobleza indígena, op. cit.*

¹⁵⁸ Un tema que queda por explorar es el mestizaje de las técnicas pictóricas en la factura de los mapas y en la comparación de éstas con la realización contemporánea de las pinturas de caballete.



76. Mapa de Amatlan, 1593.
AGN, Mapoteca núm. 1574.
Foto: E.P. y G.V., Archivo
Fotográfico IIE-UNAM.

el cacique local en 1555, presenta un nivel de abstracción plástica inimaginable en la cartografía o en la pintura europeas de la mitad del siglo XVI y hace más bien pensar en las manchas topográficas de los atlas contemporáneos; la segunda, de 1593, está más paralela a la pintura de paisaje de los mismos años, diluyendo sin embargo la atmósfera natural por medio de tonos que se alejan del realismo como era entendido en el arte europeo. En ambos casos no prevalece la estética de la *ilusión* y la cartografía indígena termina afirmándose como

más libre de una relación competitiva con la naturaleza.

En la pintura manierista novohispana de la época, al contrario, es más frecuente encontrar *Adoraciones de los Magos*, *Nacimientos* o *Crucifixiones*, donde el paisaje parece todavía demasiado ligado con las rígidas convenciones norteamericanas, un poco como sucede en los segundos planos del *Códice Durán* o del *Códice Florentino*. Aquí también será necesario, en una próxima etapa de esta investigación, poner en relación el conjunto cartográfico



77. Códice Techialoyan de Coyotepec, finales del siglo xvii, Nueva York, Brooklin Museum núm. 38.3. Foto: cortesía de Brooklin Museum of Arts.

que ha sido el objeto del presente trabajo con otras superficies pintadas por los *tlacuilo* con el fin de entender el ámbito global de la pintura de paisaje: pienso en la Thebaida de Actopan, en los murales de la Casa del Deán de Puebla, pero también en panoramas como aquel que hospeda parte de la peregrinación mexicana en el Códice Azcatitlan y hasta en fragmentos literarios, como las descripciones del cronista Chimalpahin en sus *Relaciones de Chalco-Amecameca* relativas a la misma región de donde provienen dos de los mapas aquí presentados (fig. 29 y cat. XXV).

La reconfiguración del saber occidental se dio sobre todo en la apropiación inmediata de un recurso plástico que permitió a los *tlacuilo* estar a la vanguardia frente a sus colegas que pintaban retablos en el Viejo y Nuevo Mundos. Si estuviéramos totalmente libres de las redes episte-

mológicas que todavía impiden a menudo ir más allá de una historia del arte regionalista (por no decir eurocéntrica), podríamos declarar que el *boom* de la pintura de paisaje se dio en la Nueva España desde mediados del siglo xvi, en las manos de los pintores otomíes, mixtecos, nahuas, purépechas, chontales, totonacos, zapotecos.... Y de allí en adelante fue explorada en direcciones creativas únicas.

A finales del siglo xvii, cuando se redujo la actividad cartográfica indígena, en una página del Códice Techialoyan de Coyotepec aparece una pintura peculiar (fig. 77).¹⁵⁹ En esta imagen la relación mimética con unos troncos de amate remite a la vez a la materialidad de la representación (sobre papel amate), al glifo del lugar desde donde se pinta (*Amatlan*, literalmente “cerca de los amates”) y a la flora que hace posible tanto el mapa como mantel físico de la representación, como el topónimo lingüístico de lo representado. La pintura ya no gira. La dimensión dinámica que marcó todas las obras cartográficas examinadas a lo largo de este trabajo parece haber sido rebasada por otro tipo de experimentación estética. El realismo figurativo habrá encontrado sin embargo una nueva metamorfosis en medio de la vegetación semitropical. El paisaje viene capturado por el ojo de quien observa y construye el espacio con recor-

¹⁵⁹ Brooklyn Museum of Arts, Nueva York, cat. 38.3. Agradezco infinitamente a Diana Fane, Curator Emeritus del Brooklyn Museum of Arts, por haberme facilitado el acceso al manuscrito.

tes formales inéditos y personales, casi anticipando el “clic” de la cámara con la que hemos circulado entre muchos de los paisajes cartográficos. El *pintor de los amates*, por medio de nuevos criterios de selección visual y de composición intelectual, habrá concebido una vez más el retrato del mundo como algo necesariamente subjetivo.

Los *tlacuilo* de los mapas parecían expresar, por medio de la circularidad de sus creaciones cartográficas, no solamente la herencia de una tradición cosmológica prehispánica, sino la dimensión de la velocidad, es decir la urgencia de encontrar un nuevo equilibrio posible frente a un

mundo en rápida transformación. El *pintor de los amates* parece, por el contrario, hablarnos desde un territorio fijo y casi atemporal. Desde un mundo observable con más impavidez del cual se conocen las reglas y las leyes. Esta característica corresponde históricamente a las intenciones de los *Códices Techialoyan*, “falsos” producidos desde finales del siglo xvii, con los que varios pueblos indígenas reclamaron derechos sobre sus tierras, mediante documentos e imágenes que decían habían sido elaborados durante los primeros treinta años de la conquista. Pero la invención artística no puede mentir. El *pintor de los amates* ya va por otros caminos...

APÉNDICE

UNA PANORÁMICA SOBRE LA MULTIPLICIDAD CARTOGRÁFICA

Con el fin de proporcionar un recorrido visual dinámico entre las decenas de soluciones plásticas inventadas por los *tlacuilo*

en la representación y combinación de sus paisajes, este apéndice cuenta con cinco conjuntos que reúnen los elementos iconográficos más recurrentes en la cartografía indígena novohispana: la iglesia, el río, el cerro, el camino, el sol y la luna.

IGLESIA



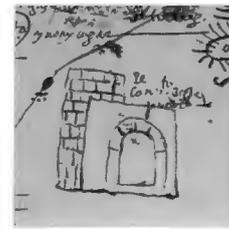
Ahuehuetitlan, 1616



Almolonga, 1561



Chilapa, 1580



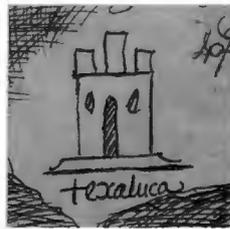
Tezontepec, 1592



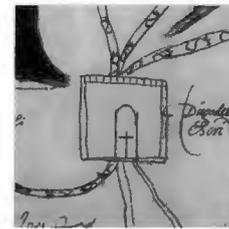
Atezca, 1583



Cempoala, 1589



Texaluca, 1582



Guatusco, 1614



Amecameca, 1594



Tarímbaro, 1587



Tarímbaro, 1852



Xocoyucan (1640?)



Tlalpujahua "A", 1591



Tlalpujahua "B", 1591



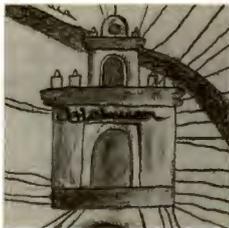
Tecomatlan, 1591



Jalisco, 1589



Yhcatlan, 1610



Atlatlaucan, ca. 1560



Tepexi, 1601



Azcapotzaltongo, 1578

Azcapotzaltongo "B",
1578Tutumyguacan "B",
1579

Xalpantepec, 1599



Guaytlatlauca, ca. 1609



Guaxilotitlan, 1586



Tendecútiro, 1593



Nautla, 1589



Colipa, 1573



Tecuaminoacan, 1599



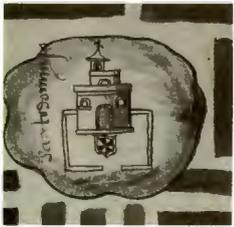
Coquila, 1597



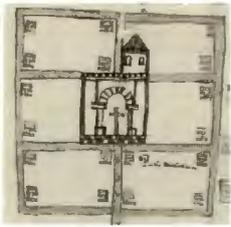
Tlahuelipa, 1601



Tlalcosautitlan, 1587



Cuitlahuaca, 1579



Atlatlauca, 1588



Jantetelco, 1581



Tetlapanoloya, 1576



Tamiagua, 1583



Tlalistacapan, 1579



Tezontepec, 1571



San Luis de las Peras,
1556

REALISMO CIRCULAR



Astacameca, 1589



Amecameca, 1594



San Bartolo, 1607



Huichapan, 1587



Aztatla, 1576



Patlachihqui, 1591

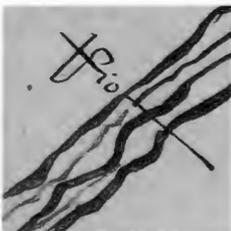


Amatlan, 1593

RÍO



Ahuehuetitlan, 1616



Almolonga, 1572



Atezca, 1580



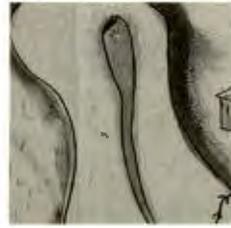
Guatusco, 1614



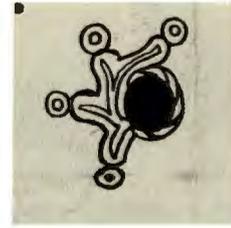
Calpa, 1594



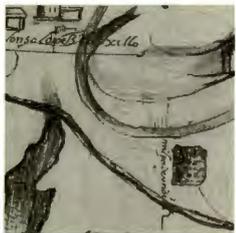
Amecameca, 1594



Tarímbaro, 1587



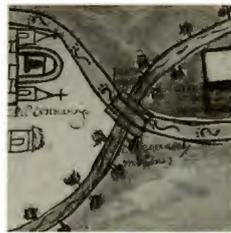
Códice del Marquesado, ca. 1540



Tlalpujahua "A", 1591



Tlalpujahua "B", 1591



Tecomatlan, 1591



Jalisco, 1589



Ychcatlan, 1610



Atlatlaucan, ca. 1560



Tepexi, 1601



Azcapotzaltongo, 1578



Azcapotzaltongo "B", 1578



Tutumyguacan, 1579



Tutumyguacan "B", 1579



Jantetelco, 1591



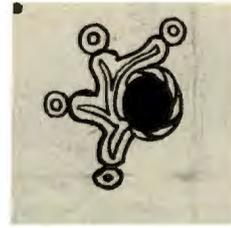
Calpa, 1594



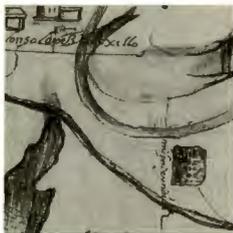
Amecameca, 1594



Tarímbaro, 1587



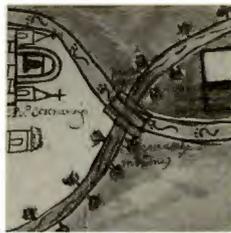
Códice del Marquesado, ca. 1540



Tlalpujahua "A", 1591



Tlalpujahua "B", 1591



Tecomatlan, 1591



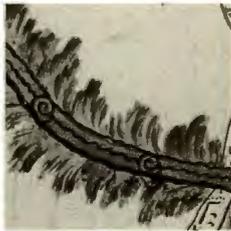
Jalisco, 1589



Ychcatlan, 1610



Atlatlaucan, ca. 1560



Tepexi, 1601



Azcapotzaltongo, 1578



Azcapotzaltongo "B", 1578



Tutumyguacan, 1579



Tutumyguacan "B", 1579



Jantetelco, 1591



San Luis de las Peras,
1556



Astacameca, 1589



Amecameca, 1594



Aztatla, 1576



Quechiltlenango, 1652



Paraje el Potrero, 1555



Amatlan, 1593

CERRO¹



Ahuehuetitlan, 1616



Almolonga, 1572

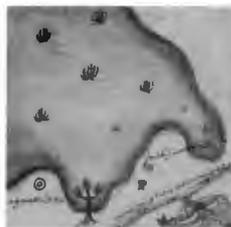


Tezontepec, 1592



Atezca, 1580

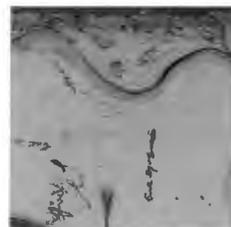
¹ El nombre que aparece abajo de cada dibujo se refiere al mapa de proveniencia y no indica necesariamente que haya una relación toponímica entre el cerro dibujado y el nombre del pueblo.



Cempoala, 1589



Guatusco, 1614



Tarimbaro, 1586



Tarimbaro, 1586



Texaluca, 1616



Amecameca, 1594



Xocoyuca, (1640?)



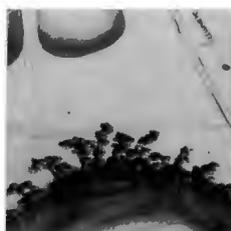
Tlalpujahua "A", 1591



Tlalpujahua "B", 1591



Tecomatlan, 1591



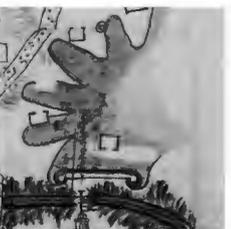
Jalisco, 1589



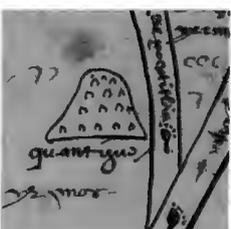
Ychcatlan, 1610



Atlatlauan, ca. 1560



Tepexi, 1601



Azcapotzaltongo, 1578



Tutumyguacan, 1579



Tutumyguacan "B",
1579



Guaxilotitlan, 1586



Tendecútiro, 1593



Río Nautla, 1589



Colipa, 1573



Tecuaminoacan, 1599



Coquila, 1597



Tlahuelilpa y Atitala-
quia, 1601



Tlacosautitlan, 1587



Atlatlauca, 1588



Jantetelco, 1591



Tlanchinamol, 1581



Tetlapanoloya, 1576



Tlalistacapan, 1579



Tezontepec, 1571



San Luis de las Peras,
1556



Astacameca, 1589



Amecameca, 1594



San Bartolo, 1607



Amatepec, 1588



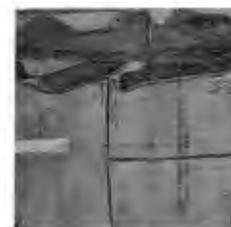
Huichapan, 1587



Aztatla, 1576



Quechiltlenango, 1652

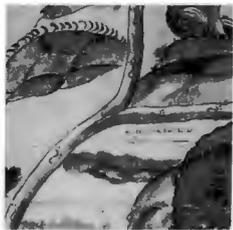


Paraje el Potrero, 1555

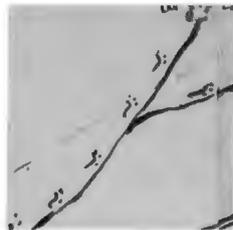


Amatlan, 1593

CAMINO



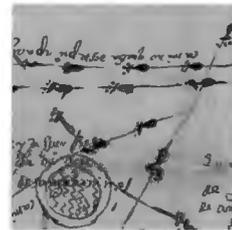
Ahuehuetitlan, 1616



Almolonga, 1572



Chilapa y Acapizatlan,
1580



Tezontepec, 1592



Atezca, 1580



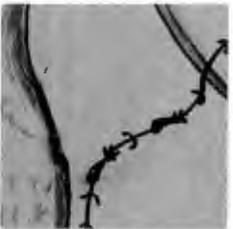
Cempoala, 1589



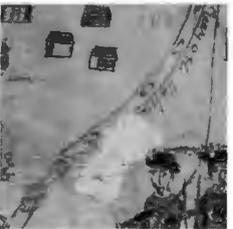
Guatusco, 1614



Amecameca, 1594



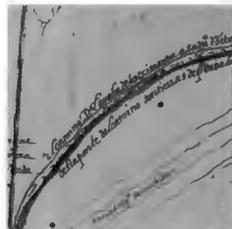
Tarímbaro "A", 1587



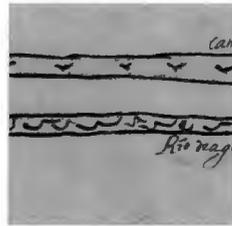
Xocoyuca, (1640?)



Código del Marquesado,
ca. 1540



Tlalpujahua "A", 1591



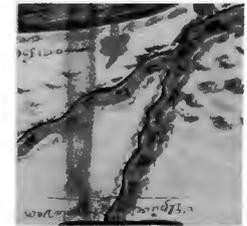
Tlalpujahua "B", 1591



Tecomatlan, 1591



Jalisco, 1589



Ychcatlan, 1610



Atlatlaucan, ca. 1560



Tepexi, 1601



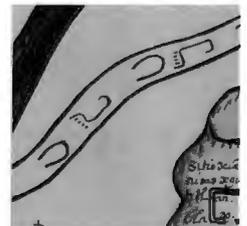
Azcapotzaltongo, 1578

Azcapotzaltongo "B",
1578Tutumyguacan "B",
1579

Xalpantepec, 1599



Guaytlatlauca, 1609



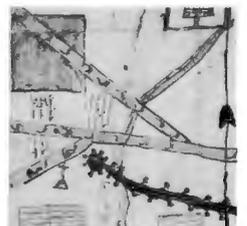
Guaxilotitlan, 1586



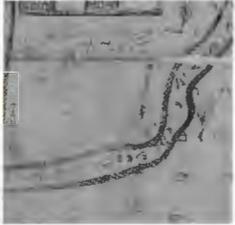
Coquila, 1597



Tecuaminoacan, 1599

Tlahuelilpa y Atitala-
quia, 1601

Atlatlauca, 1588



Jantetelco, 1591



Tlalistacapan, 1579



Tezontepec, 1571



Aztatla, 1576

SOL Y LUNA



Ahuehuetitlan, 1616



Ahuehuetitlan, 1616



Chilapa y Acapizatlan,
1580



Chilapa y Acapizatlan,
1580



Cempoala, 1589



Cempoala, 1589



Tecomatlan, 1591



Tecomatlan, 1591

REALISMO CIRCULAR



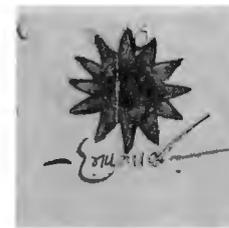
Ychcatlan, 1610



Ychcatlan, 1610



Colipa, 1573



Colipa, 1573



Tepexi, 1601



Tepexi, 1601



Guaxolotitlan, 1586



Tecuaminoacan, 1599



Patlachihqui, 1591



Quechiltlenango, 1652



Quechiltlenango, 1652



Amatlan, 1593

BIBLIOGRAFÍA

LISTA DE LAS ABREVIATURAS

- AGN. Archivo General de la Nación, México
BNE. Biblioteca Nacional de España, Madrid
BNF. Bibliothéque Nationale de France, París
BV. Biblioteca Vaticana
CI. *Catálogo de ilustraciones...* (México, Archivo General de la Nación)
CIESAS. Centro de Investigación y Estudios Superiores en Antropología Social
Conaculta. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes
EHES. École des Hautes Études en Sciences Sociales
GH. Peter Gerhard, *Geografía Histórica*
IIE. Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México
IIH. Instituto de Investigaciones Históricas-Universidad Nacional Autónoma de México
INI. Instituto Nacional Indigenista, México
INAH. Instituto Nacional de Antropología e Historia
NL. The Newberry Library, Chicago
RG. *Relaciones Geográficas* editadas por René Acuña
UNAM. Universidad Nacional Autónoma de México
- A volo d'uccello. Jacopo de' Barbari e le rappresentazioni di città nell'Europa del Rinascimento* (véase Romanelli *et al.*, ed.).
Acuña, René (ed.), *Relaciones geográficas del siglo XVI*, México, volúmenes editados por la Universidad Nacional Autónoma de México entre 1982 y 1988.
Aguilera, Carmen, "Cartografía indígena", *Cartografía histórica del encuentro de dos mundos*, México y España, Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática (México) e Instituto Geográfico Nacional (Madrid), 1992, pp. 100-134.
———, "Estudio iconográfico, cartográfico e histórico del *Códice de Huemantla*", *Códice de Huemantla*, México, 1984.
———, "Cartografía indígena", *Cartografía histórica del encuentro de dos mundos*, México, Madrid, Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática, Instituto Geográfico Nacional de España, 1992, pp. 100-134.
Aguilera, Carmen y Miguel León-Portilla, *Mapa de México Tenochtitlan y sus contornos hacia 1550*, México, Celanese Mexicana, 1986.
Aguirre Beltrán, Carlos, "La población negra

- de México” en *Obra antropológica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, vol. 2.
- Alanís Boyso, José Luis, *Cartografía colonial del Estado de México (siglos XVI-XIX)*, Toluca, Universidad Nacional del Estado de México, 1995.
- Albores, Beatriz y Johanna Broda, *Graniceros. Cosmovisión y meteorología en Mesoamérica*, México, El Colegio Mexiquense-Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.
- Albores, Beatriz, “Los quizcales y el árbol cósmico de Olotepc” en Albores y Broda, *Graniceros...*, *op. cit.*
- Alcántara Rojas, Berenice, “El infierno en la evangelización de la Nueva España”, tesis de licenciatura, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1999.
- Alès, Cathérine, Michel Pouyllau, “La conquête de l’inutile. Les géographies d’El dorado”, *L’Homme*, 122-124 (1992), pp. 270-298.
- Alpers, Svetlana, *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago, The University of Chicago Press, 1983.
- Alva Ixtlilxóchitl, Fernando de, *Obras históricas. Relaciones e historia de la nación chichimeca*, 2 vols., edición, estudio introductorio y un apéndice documental por Edmundo O’Gorman, México, Universidad Nacional Autónoma de México (1977), 1997.
- Álvarez, Carlos, “Maquetas de piedra de Teotihuacán”, *Las representaciones de arquitectura en la arqueología de América*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1982, pp. 341-358.
- Álvarez, Salvador, “Tierras imaginadas, tierras en imágenes: la geografía asiática del Nuevo Mundo en la cartografía del Descubrimiento”, *Relaciones*, 75, El Colegio de México, 1998, pp. 59-110.
- Anderson, Arthur, Frances Berdan y James Lockhart, *Beyond the Codices. The Nahua View of Colonial Mexico*, Berkeley y Los Ángeles, University of California Press, 1976.
- Andreolli, Bruno y Massimo Montanari (eds.), *Il bosco nel medioevo*, Bolonia, Clueb, 1988.
- Aramoni, María Elena, *Talokan tata, talokan nana: nuestras raíces*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990.
- Armillas, Pedro, “Notas sobre sistemas de cultivo en Mesoamérica, cultivos de riego y de humedad en la cuenca del Río Balsas”, *Anales del INAH*, 3 (1949), pp. 86-113.
- Arte y ciencia. XXIV Coloquio Internacional de Historia del Arte* (Peter Krieger, ed.), México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002.
- Aubin, J.M. Alexis, *Memoria sobre la pintura didáctica y la escritura figurativa de los antiguos mexicanos* (1884) (Patrice Giasson, ed.), México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas, 2002.
- Báez, Eduardo *et al.*, *Libros y grabados en el fondo de origen de la Biblioteca Nacional*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1988.
- Barlow, Robert, “Relación de Tlalcozautitlan de 1777” en *El México Antiguo*, VI, núms. 9 y 12, marzo de 1947, pp. 383-391.
- , *The Extent of the Empire of the Colhuamexica*, Berkeley y Los Ángeles, University of California Press, 1949.

- Barlow, Robert y Byron MacAfee, *Glifos del Códice Mendocino (elementos fonéticos)*, Cuernavaca, Fondo Nacional para las Artesanías, 1982.
- Bartsch, Adam, *Le peintre graveur*, Viena, 1801-1821, 21 vols.
- Beleya, Barbara, "Amerindian Maps: The Explorer as Translator", *Journal of Historical Geography*, 18, núm. 3 (1992), pp. 267-277.
- Benson, Elizabeth P. (ed.), *Mesoamerican Sites and World-Views*, Washington, D.C., Dumbarton Oaks Research Library and Collectors, 1981.
- Bernal García, María Elena, *Carving Mountains in a Blue-Green Bowl: Mythological Urban Planning in Mesoamerica*, Nuevo México, 1993.
- Berdan, Frances y Patricia Anawalt (eds.), *The Codex Mendoza*, 4 vols., Berkeley y Los Ángeles, University of California Press, 1992.
- Bernard, Carmen y Serge Gruzinski, *Historia del Nuevo Mundo. Del descubrimiento a la conquista. La experiencia europea, 1492-1550* (1991), México, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Boban, Eugène, *Documents pour servir à l'histoire du Mexique Catalogue de la collection M. E. Goupilire de l'ancienne collection J. M. Aubin*, París, Ernst Leroux, 1891.
- Boca de Potrerillos, Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León, Monterrey, 1998.
- Bolton Graff, Mónica Eliana, "El trabajo de la cantera: la pintura indígena del *Códice Florentino* y el mestizaje en la apreciación y representación de la naturaleza", *Arte y ciencia. XXIV Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002, pp. 483-507.
- Boone, Elizabeth Hill, "Toward a More Precise Definition of the Aztec Painting Style", *Pre-Columbian Art History: Selected Readings*, (A. Cordy Collins, ed.), Palo Alto, Peek Publications, 1982, pp. 153-168.
- , "Migration Histories as Ritual Performance" en David Carrasco (ed.), *To Change Place. Aztec Ceremonial Landscapes*, Denver, University of Colorado Press, 1991, pp. 121-151.
- , "Introduction: Writing and Recording Knowledge" en Elizabeth Boone y Walter Mignolo (eds.), *Writing without Words: Alternative Literacies in Mesoamerica and the Andes*, Durham, Duke University Press, 1994, pp. 3-26.
- Boone, Elizabeth Hill y Walter Mignolo (eds.), *Writing without Words: Alternative Literacies in Mesoamerica and the Andes*, Durham, Duke University Press, 1994.
- , *Stories in Red and Black*, Austin, Texas University Press, 2000.
- Borges, Jorge Luis, *Historia universal de la infamia*, Buenos Aires, Emecé, 1989.
- Boturini Benaduci, Lorenzo, "Catálogo del Museo Histórico Indiano", *Idea de una nueva historia general de la América septentrional* (Madrid, 1746), México, Imprenta de Escalante, 1871.
- Broda, Johanna, "El culto mexica de los cerros de la cuenca de México: apuntes para la discusión sobre graniceros" en Beatriz Albores y Johanna Broda, *Graniceros. Cosmovisión y meteorología en Mesoamérica*, México, El Colegio Mexiquense/Universidad

- Nacional Autónoma de México, 1997, pp. 49-89.
- , “Templo Mayor as Ritual Space” en Johanna Broda, David Carrasco y Eduardo Matos (eds.), *The Great Temple of Tenochtitlan: Center and Periphery in the Aztec World*, Berkeley, University of California Press, 1987, pp. 61-123.
- , “The Provenience of Offerings: Tribute and ‘Cosmovisión’”, *The Aztec Temple Mayor*, Washington, D.C., Dumbarton Oaks, 1987, pp. 211-256.
- , “The Sacred Landscape of Aztec Calendar Festivals: Myth, Nature and Society” en David Carrasco (ed.), *To Change Place. Aztec Ceremonial Landscapes*, pp. 74-120.
- Brotherston, Gordon, “Los cerros Tlaloc: su representación en los códices” en Albores y Broda, *Graniceros...*, *op. cit.*, pp. 26-48.
- , *La América indígena en su literatura: los libros del Cuarto Mundo* (1992), México, Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Brotherston, Gordon y Ades Dawn, “Mesoamerican Descriptions of Space I: Myths; Stars and Maps; and Architecture”, *Ibero-Amerikanisches Archiv*, I (1975), pp. 279-305.
- Buisseret, David (ed.), *Monarch, Ministers and Maps: The Emergence of Cartography as a Tool of Government in Early Modern Europe*, Chicago, The Chicago University Press, 1992.
- Bullock, William, *Six Months Residence and Travels in Mexico*, Londres, 1824.
- Burkhart, Louise, “Flowerly Heaven. The Aesthetic of Paradise in Nahuatl Devotional Literature”, *Res*, 21 (1992), pp. 88-111.
- Burland, Cottie A., “The Map as a Vehicle of Mexican History”, *Imago mundi*, 15 (1960), pp. 11-18.
- Burton Russel, Jeffrey, *Inventing the Flat Earth*, Nueva York, 1991.
- Busino, Giovanni, *Les Théories de la bureaucratie*, París, Presses Universitaires de France, 1993.
- Cabrera Castro, Rubén, “Un centro ceremonial grabado en roca de Zaragoza, Michoacán”, *Representaciones de arquitectura, en la arqueología de América* en Daniel Schavelzon (coord.), México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1982.
- Calnek, Edward E., “The Localisation of the Sixteenth-Century Map Called the Maguey Map” en *American Antiquity*, 38 (1973), pp. 190-195.
- Campbell, Tony, “Portolan Charts from the Late Thirteenth Century to 1500”, *History of Cartography*, I.1, pp. 371-463.
- Cantares Mexicanos, Songs of the Aztecs* (John Bierhorst, ed. y trad.), Stanford, Stanford University Press, 1985.
- Carrasco, David (ed.), *The Imagination of Matter. Religion and Ecology in Mesoamerican Traditions*, Oxford, BAR, 1989.
- , *To Change Place. Aztec Ceremonial Landscapes*, Denver, University of Colorado Press, 1991.
- , *City of Sacrifice. The Role of Violence in Civilization*, Boston, Beacon Press, 1999.
- Caso, Alfonso, “El Mapa de Tezacoalco”, *Cuadernos Americanos*, 47, núm. 5 (1949), pp. 145-181.
- Castillo Farreras, Víctor, “Unidades nahuas de medida”, *Estudios de Cultura Náhuatl*, 10 (1972), pp. 195-223.
- , *Estructura económica de la sociedad mexicana*

- según las fuentes documentales*, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas, México, 1972.
- Castillo Hernández, Mario Alberto, *El mundo del color en Cuetzalan: un estudio etnocientífico en una comunidad nahua*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2000.
- Catálogo de Ilustraciones*, México, Centro de Información Gráfica del Archivo General de la Nación, 1978-1980.
- Clark, Kenneth, *Landscape into Art* (1949), Harmondsworth, Penguin, 1956.
- Cline, Howard, "Las congregaciones civiles de los indios en la Nueva España. 1598-1606", *Boletín del Archivo General de la Nación*, 2, t. XXVI México, (1955), México, pp. 195-236.
- , "The Ortelius Maps of New Spain and Related Contemporary Materials, 1560-1610", *Imago mundi*, 16 (1962), pp. 68-115.
- Códice Azcatitlan*, comentario de Robert Barlow, introducción de Michel Graulich, París, Sociéte des Américanistes, 1995.
- Códice Durán*, edición facsimilar, Madrid, Banco Santander, 1996. Véase también Durán, *Historia...*
- Códice Florentino*, edición facsimilar, México, Secretaría de Gobernación, Archivo General de la Nación, 1979.
- Códice Mendoza*, edición facsimilar, véase Berdan y Anawalt (eds.), *The Codex Mendoza*.
- Códice Nuttal*, Zelia Nuttal (ed.), Nueva York, Dover Publications, 1975.
- Códice de Huemantla* (Carmen Aguilera, ed.), México, 1984.
- Colón, Cristóbal, *Textos y documentos completos*, prólogo y notas de Consuelo Varela, Madrid, Alianza, 1984.
- Comellas, José Luis, *El mapa de Juan de la Cosa*, Madrid, Testimonio, 1992.
- Cook de Leonard, Carmen, "Una maqueta prehispánica", *El México Antiguo*, vol. VIII (1955), pp. 169-189.
- Corominas, Joan y José Antonio Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 1984.
- Cortés, Hernán, *Cartas de relación*, México, Porrúa, 1993.
- , *Cartas y documentos*, México, Porrúa, 1963.
- Crosby, Alfred, *Ecological Imperialism. The Biological Expansion of Europe, 900-1900*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.
- , *The Measure of Reality. Quantification in Western Society*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- Chartier, Roger, *Cultura escrita, literatura e historia. Conversaciones con Roger Chartier*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Chevalier, François, *La formación de los latifundios en México. Tierra y sociedad en los siglos XVI y XVII* (1956), México, Fondo de Cultura Económica, 1976.
- D'Ailly, Pierre, *Imago mundi y otros opúsculos*, Madrid, Alianza, 1992.
- Darras, Véronique, "Las Estacas. Un grupo original de grabados rupestres en Michoacán", *Trace*, 16 (1989), pp. 100-111.
- Dehouve, Danièle, *Entre el caimán y el jaguar. Los pueblos indios de Guerrero*, México, Centro de Investigación y Estudios Superiores en Antropología Social/Instituto Nacional Indigenista, 1994.
- Díaz del Castillo, Bernal, *Historia verdadera de*

- la conquista de la Nueva España*, México, Porrúa, 1977.
- Diccionario de autoridades de la Academia Española* (1732), Madrid, Gredos, 1976.
- Dilke, Oswald A.W., "The Culmination of Greek Cartographie in Ptolomy", *History of Cartographie*
- Durán, Diego, *Historia de las Indias de Nueva España y Islas de la Tierra Firme*, A.M. Garibay (ed.), México, Porrúa, 1994.
- Eder, Rita, "Malinche: género y raza entre las figuras del cardenismo", IV Seminario "Estudios de Arte desde la América Latina", 2000.
- Edgerton, Samuel, *The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective in the Art of the Renaissance*, Nueva York, Icon, 1975.
- Edney, Matthew, "Cartography without 'Progress': Reinterpreting the Nature and Historical Development of Mapmaking" en *Cartographica*, vol. 30, núms. 2-3 (1993), pp. 54-68.
- Edson, Evelyn, *Mapping Time and Space: How Medieval Mapmakers Viewed their World*, Londres, The British Library, 1997.
- "El edificio destinado para alojar el Archivo General de la Nación", *Boletín del Archivo General de la Nación*, 1 (1977), pp. 7-9.
- Escalante, Bernardino de, *Discurso de la navegación que los portugueses hacen a los reinos y provincias del oriente y de la noticia que se tiene de las grandezas del reino de China*, Sevilla, Viuda de Alonso Escribano, 1577, Laredo, Universidad de Cantabria, 1991.
- Escalante, Pablo, "El patrocinio del arte indocristiano en el siglo XVI. La iniciativa de las autoridades indígenas en Tlaxcala y Cuauhtinchan", *Patrocinio, colección y circulación de las artes. XX Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1996, pp. 215-235.
- , "Pintar la historia tras la crisis de la conquista", *Los pinceles de la Historia: el origen del reino de la Nueva España*, México, Museo Nacional de Arte, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1999.
- , "Tula y Jerusalén: imaginario indígena e imaginario cristiano", *Ciudades mestizas: intercambio y continuidades en la expansión occidental. Siglos XVI a XIX*. Actas del Tercer Congreso Internacional Mediadores Culturales, México, Centro de Estudios de Historia de México Condumex, 2001.
- , *Los códices*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997.
- Estrada de Gerlero, Elena Isabel, "Sentido político, social y religioso en la arquitectura conventual novohispana", nueva versión, manuscrito para *Obras reunidas de Isabel Estrada de Gerlero*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas.
- , "Malinalco, orígenes de su traza, convento y capillas" en Luis Mario Schneider (ed.), *Malinalco: imágenes de un destino*, México, Banca Cremi, s. f., pp. 63-112.
- Farago, Claire (ed.), *Reframing the Renaissance. Visual Culture in Europe and Latin America, 1450-1650*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1995.
- Favrot Peterson, Jeanette, *The Paradise Garden Murals of Malinalco*, Austin, University of Texas Press, 1993.

- Flores Farfán, Cleofas y Celestino Ramírez, *Advinanzas nahuas*, México, CIESAS-ECO, 1995.
- Foucault, Michel, "Questions de géographie", *Hérodote*, 4 (1976).
- , *Les mots et les choses*, París, Gallimard, 1966.
- , *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*, México, Siglo XXI, 1976.
- Francastel, Pierre, *La figura y el lugar. El orden visual del Quattrocento*, Caracas, Monte Ávila, 1969.
- , *La realidad figurativa*, Barcelona, Paidós, 1988.
- Fumagalli, Vito, *La pietra viva. Città e natura nel Medioevo*, Bolonia, Il Mulino, 1988.
- , *Paesaggi della paura. Vita e natura nel Medioevo*, Bolonia, Il Mulino, 1990.
- Gage, Thomas, *Nuevo reconocimiento de las Indias Occidentales (1648)*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994.
- Galarza, Joaquín, "Lienzos o mapas aztecas. Manuscritos pictóricos mexicanos de contenido cartográfico", *Chicomoztoc*, 3 (1991), pp. 5-27.
- , *Lienzos de Chiépetlan: Manuscrits pictographiques et manuscrits en caractères de San Miguel Chiépetlan, Guerrero, Mexique*, México, Mission Archéologique et Ethnologique Française au Mexique, 1972.
- , *Amatl amoxtli: el papel, el libro. Los códices mesoamericanos: guía para la introducción al estudio del material pictórico indígena*, México, Tava, 1990.
- , *Codex de Zempoala. Techaloyan E705, Manuscrit pictographique de Zempoala, Hidalgo, Mexique*, México, Mission Archéologique et Ethnologique Française au Mexique, 1980.
- Galarza, Joaquín y Aurore Monod Becquelin, *Códices testerianos. Catecismos indígenas* (París, 1980), México, Tava, 1992.
- Galinier, Jacques, *La mitad del mundo. Cuerpo y cosmos en los rituales otomíes*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1990.
- García Icazbalceta, Joaquín, *Don fray Juan de Zumárraga*, 4 vols., México, Porrúa, 1947.
- , *Bibliografía mexicana del siglo XVI*, México, Librería de Andrade y Morales, 1886.
- García Martínez, Bernardo, *El marquesado del Valle. Tres siglos de régimen señorial en México*, México, El Colegio de México, 1969.
- , *Los pueblos de la Sierra. El poder y el espacio entre los indios del Norte de Puebla hasta 1700*, México, El Colegio de México, 1987.
- Gerhard, Peter, "Congregaciones de indios en la Nueva España de 1570", *Historia Mexicana*, 103, vol. XXVI (1977).
- , *Geografía histórica de la Nueva España, 1519-1821*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1972.
- Giasson, Patrice, "Tlazoltéotl, diosa del abono: una propuesta", *Estudios de Cultura Náhuatl*, 32 (2001), pp. 135-157.
- , "Oralidad e historia. Dos grupos indígenas en la Revolución Mexicana", tesis de maestría, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2001.
- Gibson, Charles, *The Aztecs under the Spanish Rule: A History of the Indians of the Valley of Mexico, 1519-1810*, Stanford, Stanford University Press, 1964.
- Gibson, James, *The Perception of the Visual World*, Boston, Houghton Mifflin, 1950.
- Gillespie, Susan D., *The Aztec Kings. The Construction of Rulership in Mexica History*, Tuc-

- son, The University of Arizona Press, 1989.
- Ginori Lisci, Leonardo, *Cabrei in Toscana. Raccolte di mappe, prospetti e vedute, sec. XVI-sec. XIX*, Florencia, Giunti, 1979.
- Gombrich, Ernst, "The Renaissance Theory of Art and the Rise of Landscape" (1950), *Norm and Form*, Phaidon, 1959.
- Goody, Jack, *The Power of Written Tradition*, Washington y Londres, Smithsonian Institution Press, 2000.
- Gordon, Burton L., "Sacred Directions, Orientations and the Top of the Map", *History of Religions*, 10 (1971), pp. 211-227.
- Graulich, Michel, "La introducción de la perspectiva en la Nueva España", *Arte, historia e identidad en América. Visiones comparativas. XVII Coloquio Internacional del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994, t. III, pp. 701-706.
- , "Oblique Views and Three Dimensionality in Maya Art", *Estudios de Cultura Maya*, 18 (1991), pp. 262-306.
- , Introducción al *Códice Azcatitlan* (comentario de Robert Barlow revisado por M. Graulich), París, Société des Américanistes, 1995.
- Gregory, Tullio, "Nature" en Jacques Le Goff y Jean-Claude Schmitt (coords.), *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, París, Fayard, 1999, pp. 806-820.
- Gruzinski, Serge, "Colonial Indian Maps in Sixteenth-Century Mexico. An Essay in Mixed Cartography", *Res*, 13 (1987), pp. 46-61.
- , *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español, siglos XV-XVIII* (París, 1988), México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- , *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a Blade Runner. 1492-2019*, México, 1994.
- , *L'Amérique de la Conquête peinte par les Indiens du Mexique*, París, Flammarion-UNESCO, 1992.
- , *L'Aigle et la Sybille. Fresques indiennes des couvents du Mexique*, París, Imprimerie Nationale, 1994.
- , *Histoire de Mexico*, París, Fayard, 1996.
- , *La pensée métisse*, París, Fayard, 1999.
- , "Les mondes mêlés de la Monarchie catholique et autres *connected histories*", *Annales, Histoire, Sciences Sociales*, 1 (enero-febrero de 2001), pp. 85-117.
- Gruzinski, Serge y Nathan Wachtel (eds.), *Le Nouveau Monde. Mondes nouveaux. L'expérience américaine*, París, Recherches sur les Civilisations/École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1996.
- Guzmán, Eulalia, "The Art of Mapmaking among the Ancient Mexicans", *Imago mundi*, 3 (1939), pp. 1-6.
- Hale, John Rigby, *War and Society in Renaissance Europe. 1450-1620*, Baltimore, John Hopkins Press, 1985.
- Hall, Edward T., *La dimension cachée*, París, Seuil, 1977.
- Harley, John Brian, "Maps, Knowledge and Power" en Denis Cosgrove y Stephen Daniels (eds.), *The Iconography of Landscape. Essays on the Symbolic Representation, Design and Use of Past Environments*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, pp. 267-312.
- Harley, John Brian y David Woodward (eds.),

- The History of Cartography. Cartography in Prehistoric, Ancient, and Medieval Europe and the Mediterranean*, Chicago, University of Chicago Press, vol. I, 1987.
- Harvey, Paul D.A., *The History of Topographical Maps. Symbols, Pictures and Surveys*, Londres, Thames and Hudson, 1987.
- , *Mappa Mundi: the Herford World Map*, Toronto, University of Toronto Press, 1996.
- , “Local and Regional Cartography in Medieval Europe”, *The History of Cartography*, The University of Chicago Press, 1985, vol. 1, pp. 464-501.
- Harvey, Herbert (ed.), *Land and Politics in the Valley of Mexico: a Two Thousand Years Perspective*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1991.
- Harvey, Herbert y Barbara Williams, “La aritmética azteca: notación posicional y cálculo de área”, *Ciencia y Desarrollo*, 38 (1981).
- The History of Cartography*, Chicago, The Chicago University Press, 1987, vols. I y II.
- Imago mundi y otros opúsculos*, Madrid, Alianza, 1992.
- Jones, Will, “World Views: Their Nature and Function”, *Current Anthropology*, 13, 1 (1972), pp. 79-109.
- Juárez Cossío, Daniel, “Exploraciones en San Juan el Alto, municipio de Pénjamo, Guanajuato”, *Arqueología*, 22 (1999), pp. 41-68.
- Knab, Tim, “La geografía del inframundo” en *Estudios de Cultura Náhuatl*, 21 (1991), pp. 31-57.
- Koboyashi, José María, *La educación como conquista (empresa franciscana en México)*, México, El Colegio de México (1974), 1997.
- Kubler, George, “The Colonial Plan of Cholula”, *Studies in Ancient and American Art. The Collected Essays of George Kubler*, Thomas E. Reese (ed.), New Haven y Londres, Yale University Press, 1985, pp. 92-101.
- , “The Design of Space in Maya Architecture”, *XXXI Congreso Internacional de Americanistas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1958, pp. 515-531.
- , *Mexican Architecture of the Sixteenth Century*, New Haven, Yale University Press, 1948.
- Kupfer, Marcia, “Medieval World Maps: Embedded Images, Interpretative Frames”, *World and Image*, X, 3 (1994), pp. 262-288.
- Larsen, Helga, “Notes on the Volador and its Associated Ceremonies and Superstitions”, *Ethnos*, 2, 4, (1937), pp. 179-192.
- Launey, Michel, “Le linguiste et le funambule: réflexions sur la spécificité et l’universalité linguistique et culturelle”, *Amerindia*, 13 (1988), pp. 162-192.
- Le Goff, Jacques y Jean-Claude Schmitt, (coords.), *Dictionnaire raisonné de l’Occident médiéval*, París, Fayard, 1999.
- Lecumberri. Un palacio lleno de historia*, México, Archivo General de la Nación, 1994.
- Leibsohn, Dana, “Colony and Cartography: Shifting Signs on Indigenous Maps of New Spain” en Claire Farago (ed.), *Reframing the Renaissance. Visual Culture in Europe and Latin America, 1450-1650*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1995.
- León-Portilla, Miguel, *La filosofía náhuatl*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, p. 120.
- Les très riches heures du duc de Berry* (R. Cazelles y M. Meiss, eds.), Londres, 1969.

- Lestringant, Frank, "Transfer culturel et cartographie: l'interaction des savoirs dans la construction de l'espace américain au Brésil et en Floride (XVII^e siècle)" en Laurier Turgeon, Denys Delâge y Réal Oullet (eds.), *Transfers culturels et métissages. Amérique-Europe, XVIe-XXe siècle*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1996, pp. 397-419.
- Lewis, Malcom G., "Communiquer l'espace: malentendus dans la transmission d'information cartographique en Amérique du Nord" en Turgeon *et al.*, *Transfers culturels...*, *op. cit.*, pp. 357-375.
- (ed.), *Cartographic Encounters: Perspectives on Native American Mapmaking and Map Use*, Chicago, University of Chicago Press, 1998.
- , "Maps, Mapmaking and Map Use by North American Indians" en G. Malcom Lewis y David Woodward (eds.), *The History of Cartography. Cartography in the Traditional African, American, Arctic, Australian, and Pacific Societies*, vol. II.3, Chicago, University of Chicago Press, 1998.
- Lewis, Malcom G. y David Woodward (eds.), *The History of Cartography. Cartography in the Traditional African, American, Arctic, Australian, and Pacific Societies*, vol. II. 3, Chicago, University of Chicago Press, 1998.
- Licate, Jack A., *Creation of a Mexican Landscape: Territorial Organization and Settlement in the Eastern Puebla Basin (1520-1605)*, Chicago, The University of Chicago Press, 1981.
- Linné, Sigvard, *El Valle y la Ciudad de México en 1550*, Estocolmo, Museo Etnográfico de Suecia, publicación 9, 1948.
- Lockhart, James, *The Nahuas after the Conquest. A Social and Cultural History of Central Mexico, Sixteenth through Eighteenth Century*, Stanford, Stanford University Press, 1992.
- López Austin, Alfredo, *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas*, México (1980), Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.
- , *Tamoanchan y Tlalocan*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994.
- López Sarrelangué, Delfina, *La nobleza indígena de Pátzcuaro*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1976.
- Lord Smail, Daniel, *Imaginary Cartographies. Possession and Identity in Late Medieval Marseille*, Ítaca y Londres, Cornell University Press, 1999.
- Lorenzo Monterrubio, Carmen, *Las pinturas rupestres del estado de Hidalgo*, 2 vols., México, Instituto Hidalguense de la Cultura/Gobierno del Estado de Hidalgo, 1992-1993.
- Lugli, Adalgisa, *Naturalia et Mirabilia. Il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d'Europa*, Milano, Mazzotta, 1993.
- Lupo, Alessandro, "Síntesis controvertidas. Consideraciones en torno al concepto de sincretismo", *Revista de Antropología Social*, 5 (1996), pp. 11-37.
- MacAndrew, John, *The Open Air Churches of Sixteenth Century Mexico*, Cambridge, The Harvard University Press, 1965.
- MacLaury, Robert, *Color and Cognition in Meso America. Constructing Categories as Vantages*, Austin, University of Texas Press, 1997.
- Magaloni, Diana, "History under the Rainbow: the First Image of Mexico in Book XII of the Florentine Codex".

- Maggs, Tim, "Cartographic Content of Rock Art in Southern Africa", *History of Cartography*, Chicago, Chicago University Press, 1998, vol. II. 3, pp. 13-23.
- Marin, Louis, *Utopiques. Jeux d'espaces*, París, Minuit, 1973.
- Mártir de Anglería, Pedro, *Décadas del Nuevo Mundo*, México, Porrúa, 1960.
- Matchotka, Pavel, *Cézanne. Landscape into Art*, New Haven y Londres, The Yale University Press, 1996.
- Matías Alonso, Marcos, "La antropometría indígena en las medidas de longitud", *Primer coloquio de documentos pictográficos de tradición náhuatl*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1989, pp. 177-210.
- , *Medidas de longitud indígenas*, México, Centro de Investigación y Estudios Superiores en Antropología Social, 1984.
- "Matrícula de tributos" en Víctor M. Castillo Farreras (ed.), *Historia de México*, México, Salvat, 1974, vol. II, pp. 231-296.
- Matrícula de los tributos*, interpretación y notas de José Corona Núñez, México, Secretaría de Educación Pública, 1969.
- Mazzariol, Giuseppe y Terisio Pignatti, *La pianta prospettica di Venezia del 1500 disegnata da Jacopo de Barbari*, Venecia, 1963.
- Meade de Angulo, Mercedes, *Cartografía del estado de Puebla*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1989.
- Melgarejo Vivanco, José Luis, *Los Lienzos de Tuxpan*, fotografía de Manuel Álvarez Bravo, México, La Estampa Mexicana, 1970.
- Melville, Elinor, "Conquest Landscape: Ecological Consequences of Pastoralism in the New World", en Serge Gruzinski y Nathan Wachtel (eds.), *Le Nouveau Monde. Mondes nouveaux. L'expérience américaine*, París, Recherches sur les Civilisations-École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1996, pp. 96-114.
- , *A Plague of Sheep: Environmental Consequences of the Conquest of Mexico*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- Méndez Martínez, Enrique, *Historia del corregimiento de Guaxolotitlan (Huitzo) durante la colonia, siglos XVI al XIX*, México, Instituto Cultural Oaxaqueño-Centro de Estudios del Porfiriato, México, 2000.
- Mendoza Vargas, Héctor (ed.), *México a través de sus mapas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Geográficas/Plaza Valdés, 2000.
- Menegus Bornemann, Margarita, *Del señorío indígena a la república de indios. El caso de Toluca, 1500-1600*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991.
- "Mercedes a pueblos de indios concedidas por el virrey Antonio de Mendoza", *Boletín del Archivo General de la Nación*, 1 (1977).
- Mesquita, Ivo (ed.), *Cartographies*, Winnipeg, Winnipeg Art Gallery, 1993.
- Metz, Brígida von (coord.), *Sultepec en el siglo XIX*, México, El Colegio Mexiquense-Universidad Iberoamericana, 1989.
- Mignolo, Walter, *The Darker Side of the Renaissance. Literacy, Territoriality and Colonization*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1995.
- , "Signs and their Transmission: The Question of the Book in the New World", en Boone y Mignolo (eds.), *Writing without Words...*, *op. cit.*, pp. 220-270.
- , "Colonial Situations, Geographical Discourses and Territorial Representa-

- tions: Toward a Diatopical Understanding of Colonial Semiosis”, *Dispositio*, 14 (1989), pp. 93-140.
- Miranda, José, “La *pax hispánica* y los desplazamientos de los pueblos indígenas”, *Vida colonial y albores de la independencia*, México, Secretaría de Educación Pública, 1972, pp. 74-79.
- , *El tributo indígena en la Nueva España durante el siglo XVI*, México, El Colegio de México, 1980.
- Molina, Alonso de, *Vocabulario en lengua castellana y mexicana y mexicana y castellana*, México, Porrúa, 1992.
- Monhar Betancourt, Luz María (ed.), *Mapa de Coatlinchan. Líneas colores en el Acolhuacan*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia-Universidad de Puebla, 1992.
- Monnet, Jérôme, “Une carte rupestre précolombienne: la modalisation des pétroglyphes mexicains”, *Mappemonde*, 2 (1990), pp. 36-40.
- Morel, Philippe, *Les grottes maniéristes en Italie au XVIIe siècle*, París, Macula, 1998.
- Motolinía, fray Toribio de Benavente, *Historia de los indios de la Nueva España* (1541), (Edmundo O’Gorman, ed.), México, Porrúa (1969), 1995.
- Mundy, Barbara, “Mapping the Aztec Capital: The 1524 Nuremberg Map of Tenochtitlan, Its Sources and Meanings”, *Imago mundi*, 50 (1998), pp. 1-20.
- , *The Mapping of New Spain. Indigenous Cartography and the Maps of the Relaciones geográficas*, Chicago, The University of Chicago Press, 1996.
- , “Mesoamerican Cartography” en David Woodward y G. Malcom Lewis (eds.), *The History of Cartography*, vol. 2-III: *Cartography in the Traditional African, American, Arctic, Australian, and Pacific Societies*, Chicago, The University of Chicago Press, 1998, pp. 183-256.
- Muñoz Camargo, Diego, *Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Filológicas, 1981.
- Musset, Alain, “La perception de l’espace dans les sociétés précolombiennes du Mexique d’après les *codex*”, *L’Espace Géographique*, 1 (1985), pp. 49-57.
- Mutis, Álvaro, *Diario de Lecumberri*, México (1960), Alfaguara, 1997.
- Nabokov, Peter, “Orientations from their Side: Dimensions of Native American Cartographical Discourse” en Malcom Lewis (ed.), *Cartographical Encounters: Perspectives on Native American Mapmaking and Use*, Chicago, The Chicago University Press, 1998.
- Navarrete, Federico, “The Path from Aztlan to Mexico. On Visual Narration in Mesoamerican Códices”, *Res*, 37 (Primavera de 2000), pp. 31-48.
- Nebenzahl, Kenneth, *Atlas de Christophe Colomb et des grandes découvertes*, París, Bordas, 1991.
- Nuti, Lucia, “Misura e pittura nella cartografia dei secoli XVI-XVII”, *Storia Urbana*, 62 (1993), pp. 5-34.
- , “The Perspective Plan in the Sixteenth Century: The Invention of a Representational Language”, *The Art Bulletin*, LXXVI (1994), pp. 106-128.
- O’Gorman, Edmundo, *La idea del descubrimien-*

- to de América. *Historia de esa interpretación y crítica de sus fundamentos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1951.
- Orozco y Berra, Manuel, *Materiales para una cartografía mexicana*, México, Imprenta de Gobierno, 1871.
- Palm, Erwin Walter, "Rasgos humanistas en la cartografía de las Relaciones geográficas de 1579-1581", *Comunicaciones*, 7, Puebla de los Ángeles (1973), pp. 109-112.
- , "Tenochtitlan y la ciudad ideal de Durer", *Journal de la Société des Américanistes*, XL (1951), pp. 59-66.
- Panofsky, Erwin, *La perspectiva como forma simbólica* (1924), Barcelona, Tusquets, 1973.
- Parker, Geoffrey, "Maps and Ministers: The Spanish Habsburg" en David Buisseret (ed.), *Monarchs, Ministers...*, pp. 124-152.
- Pearsall, Derek y Elizabeth Salter, *Landscape and Seasons of the Medieval World*, Toronto, University of Toronto Press, 1973.
- Pinxten, Rix, Ingrid van Dooren y Frank Harvey, *The Anthropology of Space. Exploration into the Natural Philosophy and Semantics of the Navajo*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 1983.
- Pregliasco, Marinella, *Antilia. Il viaggio e il Mondo Nuovo*, Turín, Einaudi, 1992.
- Prescott, William Hickling, *The History of Conquest of Mexico*, 1843.
- Pulido Rubio, José, *El Piloto Mayor. Pilotos mayores, catedráticos de cosmografía y cosmógrafos de la Casa de Contratación de Sevilla*, Sevilla, 1950.
- Pury-Tumi, Sybille, *De palabras y maravillas*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997.
- Randles, William, *De la terre plate au globe terrestre: une mutation épistémologique rapide (1480-1520)*. *Cahiers des Annales*, 38, París, Armand Colin, 1980.
- Reau, Louis, *Iconographie de l'art chrétienne*, París, 1955-1958.
- Rees, Ronald, "Historical Links between Cartography and Art", *Geographical Journal*, 1980, p. 65.
- Resines, Luis, *Catecismos americanos del siglo XVI*, Salamanca, Junta de Castilla y León-Consejería de Cultura y Turismo, 1992.
- Reyes Vayssade, M. y V.M. Ruiz Naufal, *Joyas de la cartografía mexicana*, México, Roche/Syn-
tex, 1985.
- Reynoso, Herminio, "Esoterismo del volador", *Primera mesa redonda sobre los problemas antropológicos de la Sierra norte del estado de Puebla*, Cuetzalan, 1976.
- Robertson, Donald, "The Pinturas (Maps) of the Relaciones geográficas, with a Catalog" en *Handbook of Middle American Indians*, vol. 12, Austin, University of Texas Press, pp. 243-278.
- , *Mexican Manuscripts Painting of the Early Colonial Period. The Metropolitan Schools*, Norman y Londres, University of Oklahoma Press (1959), 1994.
- Rodríguez, Ida, *Amadises de América. La hazaña de Indias como empresa caballeresca*, México, 1948.
- Rojas Rabiela, Teresa, *La agricultura chinampesca. Compilación histórica*, México, Universidad Autónoma de Chapingo, 1984.
- , *Las siembras de ayer. La agricultura indígena del siglo XVI*, México, Centro de Investigación y Estudios Superiores en Antropología Social, 1988.
- Romanelli, Giandomenico, Susanna Biadene

- y Camillo Tonini, *A volo d'uccello. Jacopo de' Barbari e le rappresentazioni di città nell'Europa del Rinascimento. Catálogo de la exposición en el Museo Correr de Venecia*, Venecia, Arsenale, 1999.
- Rubial García, Antonio, "Civitas Dei et novus orbis. La Jerusalén celeste en la pintura de la Nueva España", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 72 (1998), pp. 5-37.
- Rubin, William Stanley (ed.), *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, 2 vols., Nueva York, Museum of Modern Art, 1984.
- Ruiz Medrano, Ethelia y Perla Valle, "Los colores de la justicia. Códices jurídicos del siglo XVI en la Biblioteca Nacional de Francia", *Journal de la Société des Américanistes*, 84-2 (1998).
- Ruiz Naufal, Víctor Manuel, "La faz del terruño. Planos locales y regionales, siglos XVI-XVII" en Héctor Mendoza Vargas (ed.), *México a través de sus mapas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Geográficas/Plaza Valdés, 2000, pp. 33-69.
- Rundstrom, Robert, "Mapping, Postmodernism, Indigenous People and the Changing Direction of North American Cartography", *Cartographica*, 28, 2 (1991), pp. 1-12.
- Russo, Alessandra, "Les formes de l'art indigène au Mexique sous la domination espagnole. Le *Codex Borbonicus* et le *Codex Duran*", tesis de maestría, París, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1997.
- , "La distancia artística. Crítica de los conceptos de comunidad y comunicación y primeras propuestas sobre mapas", en *In-disciplinas. Estética e historia del arte en el cruce de los discursos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1999, pp. 299-316.
- , "El renacimiento vegetal. Árboles de Jesé entre el viejo mundo y el nuevo" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 73 (1998), pp. 4-39.
- , "En busca del paisaje. La experiencia artística científica de la cartografía indígena colonial", *Arte y Ciencia. XXIV Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002, pp. 193-210.
- Sacchi, Duccio, "La percezione mixteca del territorio nel periodo coloniale: proposta di interpretazione di due mappe (1595-1617)", *Quaderni Storici*, 65 (1987), pp. 637-654.
- , *Mappe dal Nuovo Mondo. Cartografie locali e definizione del territorio in Nuova Spagna (secoli XVI-XVII)*, Milano, Franco Angeli, 1997.
- Saenger, Paul, "Silent Reading: Its Impact on Late Medieval Script and Society", *Viator*, 13 (1982).
- Sahagún, Bernardino de, *Historia general de las cosas de Nueva España* (Ángel María Garibay, ed.), México, Porrúa (1956), 1997.
- , *Arte divinatoria* en Joaquín García Icazbalceta, *Bibliografía mexicana del siglo XVI*, México, Librería de Andrade y Morales, 1886, pp. 321-322.
- Sauer, Carl Ortwin, *Descubrimiento y dominación española en el Caribe* (1966), México, Fondo de Cultura Económica, 1984.

- Schama, Simon, *Landscape and Memory*, Nueva York, Alfred Knopf, 1995.
- Schmidt, Christiane, "Vassily Kandinsky: À la recherche d'une nouvelle dimension. Vassily Kandinsky et les sciences exactes. Une lecture scientifique de ses écrits et de son œuvre pictural des années 1920", tesis de doctorado, Universidad de Grenoble, 1997.
- Scholes, France y Dave Warren, "The Olmec Region at Spanish Contact", *History of Middle American Indians*, III (1965), pp. 776-787.
- Schultz, Jürgen, "Jacopo de Barbari's View of Venice: Map Making, City Views and Moralized Geography before the Year 1500", *The Art Bulletin*, 3 (1978).
- , "Maps as Metaphors: Mural Map Cycles of the Italian Renaissance" en David Woodward (ed.), *Art and Cartography. Six Historical Essays*, Chicago, The University of Chicago Press, 1986.
- Ségota, Dúrdica, *Valores plásticos del arte mexicana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995.
- Severi, Carlo, "Scritture figurate e arti della memoria nel nuovo mondo: Valadés, Schoolcraft, Löwy" en Lina Bolzoni, Vittorio Erlindo y Marcello Morelli (eds.), *Memoria e memorie*, Florencia, Olschki, 1998, pp. 29-65.
- Siméon, Rémi, *Diccionario de la lengua náhuatl o mexicana* (1885), México, Siglo XXI, 1997.
- Smith, Mary Elizabeth, *Picture Writing from Ancient Southern Mexico. Mixtec Place Signs and Maps*, Norman, University of Oklahoma Press, 1973.
- Soja, Edward W., *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, Londres, Verso Books, 1989.
- Solano, Francisco de, *Cedulario de tierras, compilación de legislación agraria colonial (1497-1820)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1984.
- Soustelle, Jacques, *El pensamiento cosmológico de los antiguos mexicanos. Representaciones del mundo y del espacio* (1ª ed. en francés, 1940), Puebla, Federación Estudiantil Poblana, 1959.
- Swyngedouw, Eric, "Homing in and Spacing out: Reconfiguring Scale", *Europa im Globalisierungsprozess von Wirtschaft und Gesellschaft*, Stuttgart, Steiner, 1998.
- Tattersall, Jill, "Sphere or Disc? Allusions to the Shape of the Earth Twelfth-Century and Thirteenth-Century Vernacular French Works", *Modern Language Review*, 76 (1981), pp. 31-46.
- Todorov, Tzvetan, *La conquista de América. El descubrimiento que el yo hace de lo otro* (1982), México, Siglo XXI, 1987.
- Torquemada, Juan de, *Monarquía Indiana* (Miguel León-Portilla, selección, introducción y notas), México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986.
- Toussaint, Manuel, Federico Gómez de Orozco y Justino Fernández, *Planos de la Ciudad de México, siglos XVI y XVII: estudio histórico, urbanístico y bibliográfico*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1938.
- Tovar de Teresa, Guillermo, *Pintura y escultura en Nueva España, 1557-1640*, México, Azabache, 1992.
- , *Un rescate de la fantasía. El arte de los La-*

- garto, *iluminadores novohispanos de los siglos XVI y XVII*, México, Fomento Cultural Banamex, 1988.
- Turgeon, Laurier, Denys Delâge y Réal Oullet (eds.), *Transfers culturels et métissages. Amérique-Europe, XVIIe-XXe siècle*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1996.
- Valero de García Lascurain, Ana Rita, *La ciudad de México Tenochtitlan y su primera traza. 1524-1534*, México, Jus, Colección Medio Milenio, 1991.
- Varela Marcos, Jesús (coord.), *El Tratado de Tordesillas en la cartografía histórica*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1994.
- Vargas Martínez, Gustavo, "La Nueva España en la cartografía europea, siglos XV-XVI" en Héctor Mendoza Vargas (ed.), *México a través de sus mapas...*, pp. 15-31.
- Velasco Toro, José, "La dimensión histórica de la reorganización del espacio en el mundo indígena", *Neskayotl*, 1 (1994), pp. 47-63.
- Velázquez, Emilia, "La apropiación del espacio entre nahuas y popoluca de la Sierra de Santa Marta, Veracruz" en Odile Hoffman y Fernando Salmerón Castro (coords.), *Nueve estudios sobre el espacio. Representación y formas de apropiación*, México, Centro de Investigación y Estudios Superiores en Antropología Social, 1994, pp. 113-131.
- Vida colonial y albores de la independencia*, México, Secretaría de Educación Pública, 1972.
- Villicaña Lemoine, Ernesto, "Visita, congregación y mapa de Amecameca de 1599", *Boletín del Archivo General de la Nación*, II (1961), pp. 5-46.
- Vorsey, Louis de, "American Contributions to the Mapping of North America: A Preliminary View", *Imago mundi*, 30 (1978), pp. 71-78.
- Warhus, Mark, *Another America. Native American Maps and the History of our Land*, Nueva York, St. Martin's Press, 1997.
- Warnke, Martin, *Political Landscape. The Art History of Nature*, Harvard, Harvard University Press, 1997.
- Weckmann, Luis, *La herencia medieval en México*, México, El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica, 1984.
- Williams, Barbara, "Aztec Soils Glyphs and Contemporary Nahua Soil Classification", *The Indians of Mexico in Pre-columbian and Modern Times*, Leiden, Rutgers B.V., 1982, pp. 206-222.
- , "Mexican Pictorial Cadastral Register: An Analysis of the *Códice de Santa María Asunción* and the *Códice Vergara*", en Herbert R. Harvey y Hanns J. Prem, (ed.), *Explorations in Ethnohistory: Indians of Central Mexico in the Sixteenth Century*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1984, pp. 103-125.
- Woodward, David, "Medieval Mappamundi", *The History of Cartographie*, vol. I., pp. 286-370.
- Woodward, David (ed.), *Art and Cartography. Six Historical Essays*, Chicago, The University of Chicago Press, 1986.
- Woodward, David y G. Malcolm Lewis (eds.), *The History of Cartography. Cartography in the Traditional African, American, Arctic, Australian and Pacific Societies*, Chicago University of Chicago Press, 1998, vol. II, libro 3.
- Yoneda, Keiko, *Los mapas de Cuauhtinchan y la historia cartográfica prehispánica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1981.

Zavala, Silvio, *La encomienda indiana*, México, Porrúa (1935), 1973.

Zborover, Danny, "A Historical Look at Artistic Perceptions in a Mexican Lienzo", *Arte y Ciencia. XXIV Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002, pp. 507-530.

Zito, Angela, *Of Body and Brush. Grand Sacrifice as Text/Performance in Eighteenth-Century China*, Chicago y Londres, The Chicago University Press, 1997.

Zurita, Alonso de, *Breve y sumaria relación de los señores de Nueva España* (1553), México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.

LISTA DE DOCUMENTOS CONSULTADOS

En la primera línea, aparece el expediente del ramo Tierras donde se encuentra el documento escrito, que acompañaba a las imágenes analizadas a lo largo de este trabajo. El número que precede al título del mapa hace referencia a la catalogación de la mapoteca; el número entre paréntesis indica la fecha reportada en el *Catálogo de Ilustraciones del AGN*.

Tierras, vol. 2, exp. 11, f. 21

531. Mapa de Santiago de los Agualulcos, Guazacalco, Tabasco. (1599)

Tierras, vol. 11, exp. 2, f. 30

546. Mapa de Atlahuacan, Morelos. (1539)

Tierras, vol. 876, exp. 1, f. 122

867. Mapa de Misteppec, Chicaguastla y Coquila, Oaxaca. (1597)

Tierras, vol. 65, exp. 1, f. 3

594. Mapa de San Jerónimo Satatlán, Estado de México. (1559)

Tierras, vol. 1465, vol. 1, f. 64

1040. Mapa de San Juan Tendecútiro, Tancítaro, Michoacán. (1593)

Tierras, vol. 1608, exp. 2, f. 22

1144. Mapa de San Pedro Jantetelco, Cuernavaca, Morelos. (1591)

Tierras, vol. 1631, exp. 1, cuad. 1, f. 96

1155. Mapa de Cuitlahuaca, Chalco, D.F. (1656)

Tierras, vol. 1698, exp. 1, f. 2

1197. Mapa de San Luis de las Peras, Jilotepec, Estado de México. (1556)

Tierras, vol. 1719, exp. 2, f. 102

1211. Mapa de San Francisco Astacameca, Otumba, Estado de México. (1589)

Tierras, vol. 1810, exp. 13, f. 10

1240. Mapa de Tezontepec, Hidalgo. (1571)

Tierras, vol. 1873, exp. 12, f. 10

1279. Mapa de Tlalistacapan y Tula, Hidalgo. (1579)

Tierras, vol. 2167, exp. 3, f. 34

1365. Mapa de Paraje el Potrero, Jilotepec, Estado de México, 1555

Tierras, vol. 2672, exp. 18, f. 13

1535. Mapa de Zolima. Misantla, Veracruz.
(1573)
- Tierras, vol. 2672, exp. 19.
1536. Mapa del Río Nautla, Veracruz (1589)
- Tierras, vol. 2673, exp. 2.
1539. Mapa de Azcapotzaltongo, Cuautitlán,
Estado de México. (1578)
- Tierras, vol. 2673, exp. 2, f. 28
1540. Mapa de Azcapotzaltongo, Cuautitlán,
Estado de México. (1578)
- Tierras, vol. 2674, exp. 3, f. 5
1545. Mapa de Amecamecan, Chalco, Estado
de México. (1594)
- Tierras, vol. 2676, exp. 2, f. 17
1558. Mapa de Santa Catarina y San Juan
Bautista, Ayozingo, Chalco, Amecameca,
Estado de México. (1594)
- Tierras, vol. 2676, exp. 3, f. 13
1559. Mapa de Quechilténango, Colotlipa y
Chilapa, Guerrero. (1652)
- Tierras, vol. 2676, exp. 9, f. 11
1561. Mapa de Almolonca y Maxtlatlan, Jala-
pa, Veracruz. (1572)
- Tierras, vol. 2679, exp. 5, f. 9
1572. Mapa de Atlatlauaca, Tenango, Estado
de México. (1588)
- Tierras, vol. 2679, exp. 9, f. 10
1574. Mapa de Amatlan, Miahuatlán, Oaxa-
ca. (1593)
- Tierras, vol. 2679, exp. 15, f. 15
1578. Mapa de Aztatla, Guamelula, Oaxaca.
(1576)
- Tierras, vol. 2680, exp. 2, f. 66
1582. Mapa de Aguastlan y Texaluca, Izúcar,
Puebla. (1616)
- Tierras, vol. 2680, exp. 5, f. 7
1583. Mapa de Atezca, Jalapa, Veracruz.
(1580)
- Tierras, vol. 2680, exp. 18, f. 228
1588. Mapa de Amaltepeque, Sultepec, Esta-
do de México. (1580)
- Tierras, vol. 2681, exp. 6, f. 2
1596. Mapa de Cuitlahuaca, Chalco, D.F.
(1579)
- Tierras, vol. 2694, exp. 6, f. 24
1697. Mapa de Tezontepec, Estado de Méxi-
co. (1592)
- Tierras, vol. 2697, exp. 11, f. 332
1715. Mapa de Tetlapanoloya, Estado de Mé-
xico. (1576)
- Tierras, vol. 2701, exp. 20, f. 8
1722. Mapa de Huichapan, Xilotepec, Hidal-
go. (1587)
- Tierras, vol. 2702, exp. 2, f. 10
1726. Mapa de Guajolotitlan, Oaxaca. (1586)
- Tierras, vol. 2719, exp. 14, f. 8
1803. Mapa de Tlalcosautitlan, Guerrero.
(1587)

- Tierras, vol. 2719, exp. 35, f. 9
1819. Mapa de Tecomatlán, Tenancingo, Malinalco, Estado de México. (1591)
- Tierras, vol. 3721, exp. 8.
1830. Mapa de Tlahualilpa y Atitalaquia, Hidalgo. (1601)
- Tierras, vol. 2721, exp. 21, f. 215
1836. Mapa de San Lorenzo y Guanímoro, Tlalpujahua, Michoacán. (1591)
- Tierras, vol. 2721, exp. 25, f. 263
1839. Mapa de las Minas de Tlalpujahua, Michoacán. (1591)
- Tierras, vol. 2721, exp. 37, exp. 36, f. 364
1852. Mapa de Tarímbaro, Michoacán,
- Tierras, vol. 2721, exp. 37, f. 416
1853. Mapa de Tarímbaro, Valladolid, Michoacán. (1587)
- Tierras, vol. 2723, exp. 1, f. 8
1856. Mapa de Tlanchinamol, Pánuco Hidalgo. (1581)
- Tierras, vol. 2723, exp. 34, f. 385
1882. Mapa de Tiztla, Guerrero. (1580)
- Tierras, vol. 2726, exp. 8, f. 153
1890. Mapa de Patlachiuhqui y Moyotepec, Texcoco, Estado de México. (1591)
- Tierras, vol. 2754, exp. 13, f. 16
2016. Mapa de Tepexe, Hidalgo. (1601)
- Tierras, vol. 2756, exp. 8, f. 15
2027. Mapa de Ychcatlan, Oaxaca. (1610)
- Tierras, vol. 2763, exp. 13, f. 9
2056. Mapa de Ahuehuetitlan, Oaxaca. (1616)
- Tierras, vol. 2764, exp. 1, f. 16
2064. Mapa de Xalpantepec, Huachinango, Puebla. (1599)
- Tierras, vol. 2764, exp. 12, f. 153
2073. Mapa del Valle de Suchimilco, Jalisco. (1589)
- Tierras, vol. 2773, exp. 11, f. 81
2108. Mapa de Hueyactetelco y Tlacotepetl, Guatusco, Veracruz. (1614)
- Tierras, vol. 2777, exp. 13, f. 8
2135. Mapa de Tamiagua y Tamtolol, Veracruz. (1583)
- Tierras, vol. 3331, exp. 5, ff. 11, 12
2362. Mapa de Cempoala, San Miguel y Suchiguacan, Hidalgo (1589)
- Tierras, vol. 3331, exp. 8, ff. 13, 14
2364. Mapa de Aguapila, Gueyactepec, Tlaxcala (1601)
- Tierras, vol. 3343, exp. 10, f. 14
2383. Mapa de Tutumyuacan, Puebla. (1579)
- Tierras, vol. 3343, exp. 10

EL REALISMO CIRCULAR

2384. Mapa de Tutumyhuacan, Puebla. (1579)

Tierras, vol. 3579, exp. 11.

2480. Mapa de Tecualoya, Estado de México
(1607)

Tierras, vol. 3579, exp. 11, f. 21

2481. Mapa de Tecualoya, Tenancingo, Estado de México. (1607)

Tierras, vol. 3619, exp. 4, f. 7

2500. Mapa de Guaytlatauca, Puebla.
(1609)

LISTA DE ILUSTRACIONES

Créditos fotográficos:

- A.R.: Alessandra Russo
C.S.: Columba Sánchez
E.P.: Ernesto Peñaloza, Archivo Fotográfico IIE-UNAM
G.V.: Gerardo Vázquez, Archivo Fotográfico IIE-UNAM
M.G.C.: Maricela González Cruz, Archivo Fotográfico IIE-UNAM
P.G.: Patrice Giasson
BNE: Biblioteca Nacional de España
BnF: Bibliothèque nationale de France
1. Pasos en Cuetzalan (abril de 2000). Foto: A.R.
 2. Plano de Lecumberri en *Lecumberri. Un palacio lleno de Historia*, México, Archivo General de la Nación, 1994. Foto: AGN.
 3. Mapa de Ahuehuetitlan, 1616. Archivo General de la Nación, Mapoteca núm. 2056. Foto: E.P. y G.V., Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
 4. Mapa de Almolonga, 1572. Archivo General de la Nación, Mapoteca núm. 1561. Foto: E.P. y G.V., Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
 5. Mapa de Chilapa y Acapizatlan, detalle, 1580. Archivo General de la Nación, Mapoteca núm. 1882. Foto: E.P. y G.V., Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
 6. Mapa de Tezontepec, 1592. Archivo General de la Nación, Mapoteca núm. 1697. Foto: E.P. y G.V., Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
 7. La llegada de los españoles a la costa de Veracruz, *Códice Durán*, ca. 1570. Foto: Biblioteca Nacional de España, Madrid.
 8. La entrada de Cristo en Jerusalén, *Biblia Pauperum*, siglo xv. Foto: *The Illustrated Bartsch*.
 9. La avanzada de Cortés, Malinche y los aliados, *Códice Azcatitlan*, ca. 1560. Foto: Bibliothèque nationale de France.
 10. Ocelote devorando a un hombre, *Códice Azcatitlan*, ca. 1560. Foto: Bibliothèque nationale de France.
 11. Recorrido de la peregrinación, *Códice Azcatitlan*, ca. 1560. Foto: Bibliothèque nationale de France.
 12. Piero della Francesca, *Batalla sobre el puente Milvio*, 1452-1466, Arezzo, San Francesco. Foto: cortesía del Ministero per i Beni e le Attività Culturali.
 13. Antonio Ruiz, "El Corcito", *El sueño de la Malinche*, 1939. Colección particular.
 14. Mapa de la Relación geográfica de Cholula, 1580. Foto: Universidad Nacional Autónoma de México.
 15. Mapa de Tenochtitlan, ca. 1524. Foto: The New York Public Library, Rare Books and Manuscript Division, Astor, Lenox and Tilden Foundations, *KB+1524.
 16. Mapa de Jerusalén, siglo xvi (copia de un mapa original de 1180), 26.2 x 21.7 cm. Armagnaenan Commission, Copenhagen, MS. 736 I, 4º, f. 2r.
 17. Albrech Dürer, *La ciudad ideal*, 1528. Dibujo reproducido del *Journal de la Société des Américanistes*, XL (1951).
 18. Plano de Beijing, siglo xviii. Foto: Archivo Angela Zito.
 19. Plano parcial de la ciudad de México. Museo Nacional de Antropología e Historia. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
 20. Mapa de Tenochtitlan, *Códice Mendoza*, f. 2. Foto: Bodleyan Library.
 21. Mapa del Valle de México o Mapa de Uppsala, 1550. Foto: Biblioteca de la Universidad de Uppsala.
 22. Mapa de Atezca, 1580. Archivo General de la

- Nación, Mapoteca núm. 1583. Foto: E.P. y G.V., Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
23. Mapa de Cempoala, 1589. Archivo General de la Nación, Mapoteca núm. 2362. Foto: E.P. y G.V., Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
24. Hermanos Limbourg, mes de marzo en el calendario *Les Très Riches Heures du Duc de Berry*, f. 3v. Chantilly, Musée Condé. © Photo RMN-R.G. Ojeda.
25. Mapa de Texaluca, 1616. Archivo General de la Nación, Mapoteca núm. 1582, Foto E.P. y G.V., Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
26. Escudo de armas en Molina, *Vocabulario en lengua castellana...*, 1571. Foto: P.G.
27. Mapa de Calpa, 1594. Archivo General de la Nación, Mapoteca núm. 1670. Foto: E.P. y G.V., Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
28. Mapa de Guatusco, 1614. Archivo General de la Nación, Mapoteca núm. 2108. Foto: E.P. y G.V., Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
29. Mapa de las visitas de Amecameca, 1594. Archivo General de la Nación, Mapoteca núm. 1558. Foto: E.P. y G.V., Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
30. *Manuscrito del aperramiento*, detalle. Foto: Bibliothèque nationale de France.
31. Cruces, *Códice Florentino*, libro X, f. 70. Foto: Florencia, Biblioteca Medicea Laurenziana (Mss. Laur. Med. Palat. 220, c. 72v.)
32. El trabajo de la cantera, *Códice Florentino*, libro X, f. 17v. Foto: Florencia, Biblioteca Medicea Laurenziana (Mss. Laur. Med. Palat. 220, c. 19v.)
33. San Francisco en Molina, *Vocabulario en lengua castellana...*, 1571. Foto: P.G.
34. Los carpinteros, *Códice Florentino*, libro X, f. 17. Foto: Florencia, Biblioteca Medicea Laurenziana (Mss. Laur. Med. Palat. 220, c. 19r.)
35. Mapa de Tarímbaro "A", 1587. Archivo General de la Nación, Mapoteca núm. 1853. Foto: E.P. y G.V., Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
36. Mapa de Tarímbaro "B", 1587. Archivo General de la Nación, Mapoteca núm. 1852. Foto: M.G.C. y C.S., Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
37. Tenochtitlan atacada por los españoles, *Códice Florentino*, libro XII, f. 56. Foto: Florencia, Biblioteca Medicea Laurenziana (Mss. Laur. Med. Palat. 220, c. 463r.)
38. Los bebedores de pulque, *Códice Florentino*, libro I, f. 23. Foto: Florencia, Biblioteca Medicea Laurenziana (Mss. Laur. Med. Palat. 218, c. 35r.)
39. Batalla entre mexicas, españoles y tlaxcaltecas, *Relaciones de Tlaxcala*. Foto: Universidad Nacional Autónoma de México.
40. Mapa de San Diego Xocoyuca (1640¿?). Archivo General de la Nación, Mapoteca núm. 1855. Foto: E.P. y G.V., Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
41. Los espías del tlatoani, *Códice Florentino*, libro VIII, f. 33v. Foto: Florencia, Biblioteca Medicea Laurenziana (Mss. Laur. Med. Palat. 219, c. 283v.)
42. El tepetate, *Códice Florentino*, libro XI, f. 228. Foto: Florencia, Biblioteca Medicea Laurenziana (Mss. Laur. Palat. 220, c. 379r.)
43. Piedra-mapa de Cuilama, México, D.F. Foto: A.R.
44. Piedra-mapa de Teotenango del Valle, Estado de México. Foto: Universidad Nacional Autónoma de México.
45. Piedra-mapa de Plazuela, Guanajuato. Foto: A.R.
46. La maqueta del sitio de Plazuela, Guanajuato. Foto: P.G.
47. Cartografía de los *Códices del Marquesado*, ca. 1540. Archivo General de la Nación, Hospital de Jesús. Foto: M.G.C., Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
48. El *tianquiz*, *Códice Durán*, 1570. Foto: Biblioteca Nacional de España.
49. Pochteca acercándose a un *tianquiz*, *Códice Mendoza*. Dibujo: P.G.
50. El *tianquiz*, *Códice Cozcatzin*, Bibliothèque nationale de France. Dibujo: P.G.
51. Relación geográfica de Cempoala, detalle del *tianquiz*, 1580. Dibujo: P.G.
52. Baile, *Códice Durán*. Foto: Biblioteca Nacional de España.
53. Los voladores en Cuetzalan. Foto: A.R.
54. Metáfora cosmológica del palo de los voladores. Dibujo: A.R.
55. Los voladores como planetas y pájaros. Graffiti de Tepoztlán, claustro bajo, siglo xvi. Dibujo: A.R.
56. La vasija de Tlaloc. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
57. Los pisos del transcurso temporal, *Códice Ríos*. Dibujo: Universidad Nacional Autónoma de México.
58. Los cerros comestibles, *Códice Durán*. Foto: Biblioteca Nacional de España.
59. Mapa de Teozacoalco (JGI XXV-3). Foto: Benson Latin American Collection, University of Texas at Austin.
60. La salida de Chicomozoc, *Historia Tolteca-Chichimeca*. Foto: Bibliothèque nationale de France.
61. La salida de Chicomoztoc-Leviatán, *Códice Durán*. Foto: Biblioteca Nacional de España.

62. Leviatán, *Biblia Pauperum*, grabado, siglo xv. Foto: *The Illustrated Bartsch*.
63. Mapamundi, *Códice Florentino*, libro VII, f. 10. Foto: Florencia, Biblioteca Medicea Laurenziana (Mss. Laur. Med. Palat. 212, c. 236r.).
64. Ludovico degli Uberti, Mapa de Florencia conocido como "del candado", 1472. Dibujo original de Rosselli. Foto: Berlín, Kupferstichkabinett.
65. Mapa de Tlalpujahua "A", 1591. Archivo General de la Nación, Mapoteca núm. 1836. Foto: E.P. y G.V., Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
66. Mapa de Tlalpujahua "B", 1591. Archivo General de la Nación, Mapoteca núm. 1839. Foto: E.P. y G.V., Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
67. El signo de *Nahui Ollin* en el *Códice Borgia*. Dibujo: P.G.
68. Colcha, finales del siglo xix. Lana y algodón, 206.5 x 156.8 cm. Musée des beaux-arts de Montréal, donación de Mme. F. Cleveland Morgan. Foto: Musée des beaux-arts de Montréal.
69. Mapa de Tecamatlan, 1591. Archivo General de la Nación, Mapoteca núm. 1819. Foto: E.P. y G.V., Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
- 69a. Esquema.
70. Mapa de Jalisco, 1589. Archivo General de la Nación, Mapoteca núm. 2073. Foto: E.P. y G.V., Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
71. Mapa de Ychcatlan, 1610. Archivo General de la Nación, Mapoteca núm. 2027. Foto: E.P. y G.V., Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
72. Los cerros bifrontes, huipil proveniente de Xochihuacan, sierra norte de Puebla. Foto: A.R.
73. La llegada de los españoles a la costa de Veracruz, *Códice Durán*. Foto: Biblioteca Nacional de España.
74. Laguna de Villa Rica de Veracruz, con Peña Bernal y Quiahuitlan. Foto: Lola Contreras; trabajo digital: Ricardo Alvarado.
- i. Mapa de Atlatlaucan, ca. 1560. Archivo General de la Nación, Mapoteca núm. 546. Foto: E.P. y G.V., Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
- i.1. Fachada de la iglesia-convento de Atlatlaucan. Foto: A.R.
- i.2. Panorámica desde el techo de la iglesia-convento de Atlatlaucan. Foto: A.R. y trabajo digital de Ricardo Alvarado.
- ii. Mapa de Tepexi, 1601. Archivo General de la Nación, Mapoteca núm. 2016. Foto: E.P. y G.V., Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
- ii.1. Glifo toponímico de Tepexi, *Códice Mendoza*. Dibujo: P.G.
- ii.2. La mano del virrey en *Títulos Primordiales*, siglo xvii. Archivo General de la Nación, Tierras, vol. 2819, exp. 9, f. 82v. Dibujo: A.R.
- iii. Mapa de Azcapotzaltongo, 1578. Archivo General de la Nación, Mapoteca núm. 1540. Foto: E.P. y G.V., Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
- iii.1. Mapa de Azcapotzaltongo "B", 1578. Archivo General de la Nación, vol. 2673, exp. 2. Foto: M.G.C., Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
- iv. Mapa de Tutumyguacan, 1579. Archivo General de la Nación, Mapoteca núm. 2383. Foto: M.G.C., Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
- iv.1. Mapa de Cristóbal Colón. Foto: Bibliothèque nationale de France.
- iv.2. Mapa de Tutumyguacan "B", 1579. Archivo General de la Nación, Tierras, vol. 3343, exp. 10. Foto: M.G.C., Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
- v. Mapa de Xalpantepec, 1599. Archivo General de la Nación, Mapoteca núm. 2064. Foto: E.P. y G.V., Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
- v.1. Mapa de peregrinación en Mateo París, *Crónica*, mediados del siglo xiii, 34.8 x 25.2 cm. Foto: British Library, Londres, Royal MS. 14 CVII, f. 2v.
- v.2. Muro exterior de la iglesia principal de Santo Stefano, Bolonia. Foto: A.R.
- v.3. Francisco Lagarto, capital mudéjar, Himnario de la catedral de México, f. 54v.
- vi. Mapa de Guaytlatlauca, 1609. Archivo General de la Nación, Mapoteca núm. 2500. Foto: E.P. y G.V., Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
- vii. Mapa de Guaxilotitlan, 1586. Archivo General de la Nación, Mapoteca núm. 1726. Foto: E.P. y G.V., Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
- vii.1. Mapa de la *Geographia* de Tolomeo, publicada en Roma en 1478. Foto: Bibliothèque nationale de France.
- vii.2. Niccoló Germanico, Mapa moderno de Francia, 1480. Foto: Biblioteca Apostólica Vaticana.
- viii. Mapa de San Juan Tendecútiro, 1593. Archivo General de la Nación, Mapoteca núm. 1040. Foto: E.P. y G.V., Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
- viii.1. Mapa de Kent, ca. 1400, 39 x 37.5 cm, Master and Fellows of Trinity Hall, Cambridge, MS 1, f. 42v.
- viii.2. Mapa de Inclesmoor, Yorkshire, 1405-1408, 60 x 74 cm, Crown Copyright autorizado por la

EL REALISMO CIRCULAR

- Public Record Office, Kew (MPC 56, ex DL, 31/61).
- ix. Mapa del Río Nautla, 1589. Archivo General de la Nación, Tierras, vol. 2672, exp. 19. Foto: E.P. y G.V., Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
- ix.1. Paisaje de Tecolutla, desde la sierra hacia el mar. Foto: A.R.
- ix.2. Mapa de Colipa, 1573. Archivo General de la Nación, Mapoteca núm. 1535. Foto: E.P. y G.V., Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
- ix.3. Mapa local de Tuxpan en *Lienzos de Tuxpan*, pp. 113 ss. Foto: INAH, Museo de Antropología, Xalapa.
- x. Mapa de Santiago Tecuaminuacan, 1599. Archivo General de la Nación, Mapoteca núm. 531. Foto: E.P. y G.V., Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
- x.1. Esquema de las etapas de elaboración en el mapa de Santiago Tecuaminuacan. Dibujo: A.R.; trabajo digital: Laura Esponda.
- xi. Mapa de Coquila, 1595. Archivo General de la Nación, Mapoteca núm. 867. Foto: E.P. y G.V., Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
- xi.1. Esquema de orientación del mapa de Coquila y Chicaguastla. Trabajo digital: Laura Esponda.
- xii. Mapa de Tlahuelilpa y Atitalaquia, 1601. Archivo General de la Nación, Mapoteca núm. 1830. Foto: E.P. y G.V., Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
- xii.1. Xilografía de Boloña.
- xii.2. Topónimo de Tlahuelilpa, *Códice Mendoza*. Dibujo: P.G.
- xii.3. Topónimo de Atitalaquia, detalle de la iglesia. Dibujo: A.R.
- xiii. Mapa de Tlalcosautitlan, 1587. Archivo General de la Nación, Mapoteca núm. 1803. Foto: E.P. y G.V., Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
- xiii.1. El trabajo de riego, *Códice Florentino*, libro IX, f. 228. Foto: Florencia, Biblioteca Medicea Laurenziana (Mss. Laur. Med. Palat. 220, c. 379 r.).
- xiv. Mapa de Cuitlahuaca, 1579. Archivo General de la Nación, Mapoteca núm. 1596. Foto: E.P. y G.V., Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
- xiv.1. Mapa de Cuitlahuaca, 1656. Archivo General de la Nación, Mapoteca núm. 1155. Foto: M.G.C. y C.S., Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
- xv. Mapa de Atlatlauca, 1588. Archivo General de la Nación, Mapoteca núm. 1572. Foto: E.P. y G.V., Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
- xv.1. Paisaje en Atlatlauca. Foto: A.R.
- xv.2. Sementeras de Atlatlauca. Foto: A.R.
- xv.3. Mapa de Atlatlauca en René Acuña (ed.), *Relaciones geográficas del siglo XVI*. Foto: Universidad Nacional Autónoma de México.
- xvi. Mapa de San Pedro Jantetelco, 1591. Archivo General de la Nación, Mapoteca núm. 1144. Foto: E.P. y G.V., Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
- xvi.1. Graffiti en Tlalmanalco. Foto: A.R.
- xvi.2. Mapa de San Poto, Prato, 1586. Foto: Florencia, Archivo del Estado (Conv. Sop. 119, n. 1274).
- xvii. Mapa de Tlanchinamol, 1581. Archivo General de la Nación, Mapoteca núm. 1856. Foto: E.P. y G.V., Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
- xvii.1. Mapa de Huejutla en René Acuña (ed.), *Relaciones geográficas del siglo XVI*. Foto: Universidad Nacional Autónoma de México.
- xviii. Mapa de Tetlapanoloya, 1576. Archivo General de la Nación, Mapoteca núm. 1715. Foto: E.P. y G.V., Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
- xviii.1. Firma de Hernando Hernández. Archivo General de la Nación, Tierras, vol. 2679, exp. 11, f. 6v. Foto: M.G.C. y C.S., Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
- xviii.2. Mapa de Tamiagua y Tamtolol, Veracruz, 1583. Archivo General de la Nación, Mapoteca núm. 2362. Foto: E.P. y G.V., Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
- xviii.3. Mapa de San Lazzerro y vista de Volterra, 1608. Archivio di Stato de Florencia, Conventi Soppressi, 132, Malta, San Lazzerro di Volterra. Foto: Florencia, Archivo del Estado.
- xix. Mapa de Tlalistacapan, 1579. Archivo General de la Nación, Mapoteca núm. 1279. Foto: E.P. y G.V., Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
- xx. Mapa de Tezontepec, 1571. Archivo General de la Nación, Mapoteca núm. 1240. Foto: E.P. y G.V., Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
- xx.1. Los faros del pueblo. Foto: A.R.
- xx.2. El convento de Tezontepec. Foto: A.R.
- xx.3. La cantera de Tezontepec. Foto: A.R.
- xx.4. Topónimo, *Códice Nuttal*. Dibujo: Pedro Ángeles, 2003.
- xxi. Mapa de San Luis de las Peras, 1556. Archivo General de la Nación, Mapoteca núm. 1197. Foto: E.P. y G.V., Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
- xxii. Mapa de Santiago Temoaya, 1559. Archivo General de la Nación, Mapoteca núm. 1160. Foto: M.G.C., Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
- xxiii. Mapa de San Jerónimo Satetlan, 1559. Archivo

- General de la Nación, Mapoteca núm. 594.
Foto: E.P. y G.V., Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
- xxiii.1. Pintura mural del convento de Tepeji del Río, siglo XVI. Foto: A.R.
- xxiv. Mapa de Astacameca, 1589. Archivo General de la Nación, Mapoteca núm. 1211. Foto: E.P. y G.V., Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
- xxiv.1. Virgen de Montserrat, xilografía de 1564 en Francisco García de Cisneros, *Exercitatorio... Vida espiritual*. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
- xxiv.2. La misma porción de territorio del mapa XXIV en el Mapa del Valle de México de Francisco Lagarto, 1638, Biblioteca de México, SEP.
- xxv. Mapa de Amecameca, 1594. Archivo General de la Nación, Mapoteca núm. 1545. Foto: E.P. y G.V., Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
- xxv.1. Escena del Apocalipsis de Anger, tapiz. Foto: A.R.
- xxv.2. Popocatepetl. Foto: A.R.
- xxv.3. Iztaccíhuatl. Foto: A.R.
- xxv.4. Cézanne, *Mont Sainte Victoire*. Foto: Edsel Eleanor, Ford House, Grosse Pointe Shores, Michigan.
- xxv.5. Iztaccíhuatl, detalle del Mapa de Amecameca. Foto: E.P. y G.V., Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
- xxvi. Mapa de San Bartolomé, 1607. Archivo General de la Nación, Mapoteca núm. 2481. Foto: E.P. y G.V., Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
- xxvi.1. Mapa de San Bartolomé "B". Archivo General de la Nación, Mapoteca núm. 2480. Foto: M.G.C., Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
- xxvi.2. Habitantes del rancho San Bartolo. Foto: A.R.
- xxvi.3. Panorama de los cerros. Foto: A.R.
- xxvii. Mapa de Amatepec, 1580. Archivo General de la Nación, Mapoteca núm. 1588. Foto: E.P. y G.V., Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
- xxvii.1. Mapa de Amatepec "B", 1580. Archivo General de la Nación, Mapoteca núm. 1587. Foto: M.G.C., Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
- xxvii.2. Pintura rupestre del Parc McIlwaine, Zimbabwe. Dibujo: Pedro Ángeles.
- xxviii. Mapa de Huichapan, 1587. Archivo General de la Nación, Mapoteca núm. 1722. Foto: E.P. y G.V., Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
- xxviii.1. Fachada de la iglesia de Huichapan. Foto: A.R.
- xxix. Mapa de Aztatla, 1576. Archivo General de la Nación, Mapoteca núm. 1578. Foto: E.P. y G.V., Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
- xxix.1. Mapa de Patlachihuiqui, 1591. Archivo General de la Nación, Mapoteca núm. 1890. Foto: E.P. y G.V., Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
- xxix.2. Lienzo de Aztatla, Biblioteca del Museo Nacional de Antropología e Historia. Foto: CONACULTA.-INAH.-MEX., reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- xxx. Mapa de Quechiltlenango, Colotlipa y Chilapa, 1652. Archivo General de la Nación, Mapoteca núm. 1559. Foto: E.P. y G.V., Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
- xxx.1. Paisaje de la región desde Chilpancingo. Foto: A.R.
- xxx.2. *Fons sapientiae*, grabado, 1528. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
75. Mapa de Paraje el Potrero, 1555. Archivo General de la Nación, Mapoteca núm. 1365. Foto: E.P. y G.V., Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
76. Mapa de Amatlan, 1593. Archivo General de la Nación, Mapoteca núm. 1574. Foto: E.P. y G.V., Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
77. *Códice Techialoyan de Coyotepec*, finales del siglo XVII, Nueva York, Brooklin Museum núm. 38.3. Foto: cortesía de Brooklin Museum.