

“Caminando sobre la tierra, de nuevo desconocida, toda cambiada”

La invención de la pintura del paisaje en la cartografía novohispana, siglos XVI-XVII

“Caminando sobre la tierra, de nuevo desconocida, toda cambiada”. *The invention of landscape painting in New Spain's cartography, sixteenth and seventeenth centuries*

Alessandra Russo



Edición electrónica

URL: <https://journals.openedition.org/terrabrasilis/388>

DOI: 10.4000/terrabrasilis.388

ISSN: 2316-7793

Editor

Rede Brasileira de História da Geografia e Geografia Histórica

Edición impresa

Fecha de publicación: 1 enero 2007

ISSN: 1519-1265

Referencia electrónica

Alessandra Russo, «“Caminando sobre la tierra, de nuevo desconocida, toda cambiada”», *Terra Brasilis* [En línea], 7 - 8 - 9 | 2007, Publicado el 05 noviembre 2012, consultado el 05 diciembre 2022. URL: <http://journals.openedition.org/terrabrasilis/388> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/terrabrasilis.388>

Este documento fue generado automáticamente el 5 diciembre 2022.

All rights reserved

“Caminando sobre la tierra, de nuevo desconocida, toda cambiada”

La invención de la pintura del paisaje en la cartografía novohispana, siglos XVI-XVII¹

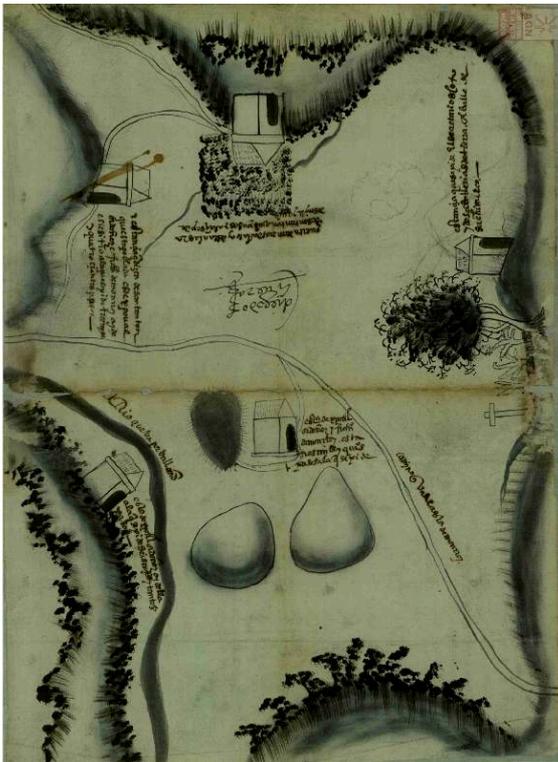
“Caminando sobre la tierra, de nuevo desconocida, toda cambiada”. *The invention of landscape painting in New Spain's cartography, sixteenth and seventeenth centuries*

Alessandra Russo

Introducción

- 1 En el Archivo General de la Nación de la Ciudad de México, se conservan más de 600 mapas, creados por cartógrafos indígenas y administradores españoles de la Nueva España en los siglos XVI y XVII. Estos centenares de imágenes fueron producidas bajo las mismas obligaciones institucionales de la administración virreinal, a lo cual volveré posteriormente, y todas ellas creadas bajo la misma urgencia existencial: después de la dramática destrucción de la organización política mesoamericana debida a la conquista militar, los pintores locales tuvieron que inventar una nueva forma de visualizar las tierras, los espacios y los paisajes. A pesar de compartir un contexto histórico objetivo y tensiones subjetivas comunes, cada uno de estos cientos de mapas (Figura 1) es el resultado de una *solución* original encontrada por cada cartógrafo para encarar la profunda interrogante de pensar en un nuevo territorio después de la Conquista y un nuevo lugar en él. En este sentido, cada mapa establece una relación muy personal entre el pintor y el objeto pictórico, una relación que con dificultad puede ser considerada representativa por medio de algunas imágenes “ejemplares”.

Figura 1: *Mapa de Jalisco* (1589)



AGN, Mapoteca, n° 2073. Disponible en el Portal de Mapas, Planos e Ilustraciones [<http://www.agn.gob.mx/mapilu/index1.htm>].

- 2 Recordaba esta dificultad al proponer una selección de no más de dos mapas (Figuras 5 y 6) para la exposición: *Painting a New World. Mexican Art and Life. 1521-1821*,² a fin de contribuir a la comprensión de la inmensidad y la riqueza de esa mina innagotable que es la cartografía colonial de la Nueva España: inmensidad en términos de cantidad y riqueza en términos de la calidad. Refiriéndome principalmente a los dos mapas mostrados en la exposición del Museo de Arte de Denver, voy a reflexionar aquí sobre qué puede significar la expresión pintar un nuevo mundo (*Painting a New World*) desde el punto de vista de las imágenes cartográficas.

Conocimiento e invención

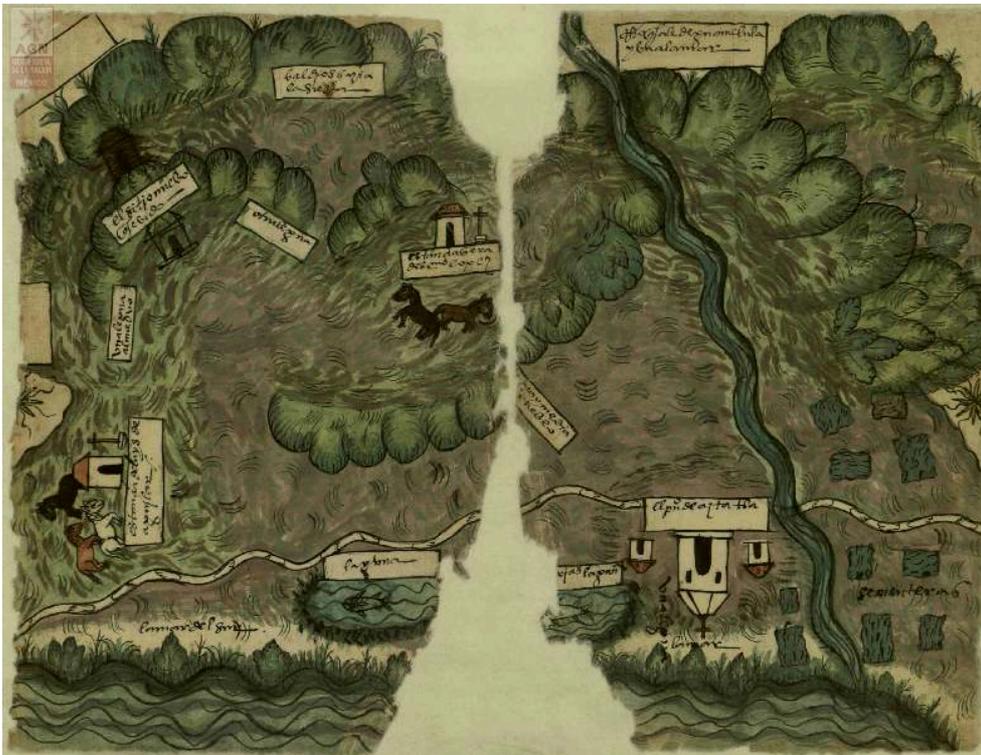
- 3 En *El Camino de los Guermantes*, Marcel Proust evoca, como el poder supremo de los artistas, la creación de un nuevo mundo. De él, cito: “Y ved y contemplad el mundo que nos rodea (el cual no fue creado de una vez y para siempre, sino que es creado nuevamente cada vez que nace un artista original), aparece ante nosotros completamente diferente del viejo mundo, pero perfectamente claro” (Proust, [1920] 1953, II:327).
- 4 Esta cita parece un punto estimulante para plantear una pregunta sobre la forma en la que los artistas indígenas crearon en estos mapas, no sólo geográficamente hablando, un “nuevo mundo”. Y, particularmente, ¿en qué sentido esta creación puede ser estudiada como un “claro” proceso de innovación?

- 5 La cartografía es, al mismo tiempo, conocimiento e invención. Al reproducir un territorio, el cartógrafo tiene que respetar normas específicas si quiere que su mapa sea legible. Pero recordando el cuento de Jorge Luis Borges en su *Historia Universal de la Infamia*, en el que un cartógrafo produce un mapa paradójico que tiene las mismas medidas del espacio representado (Borges [1935] 1989:131), el dibujo de un territorio inventa también el territorio. En el contexto de la colonización, el conocimiento y la invención se relacionan entre sí en una forma muy compleja. El profundo choque entre las sociedades mesoamericana y occidental, producido por la conquista militar, puede ser concebido como una alteración irreversible de los conocimientos y las invenciones, tanto del Viejo como del Nuevo Mundo.³ Estamos acostumbrados a pensar que la “era prehispánica” termina en 1519 o en 1521, cuando inicia el “periodo colonial”. Sin embargo, es mucho más complicado, y debido a eso puede ser interesante pensar aquí la cuestión de los cambios no proyectando nuestras propias taxonomías y cronologías, sino intentando empezar por las imágenes tanto visuales como literales.
- 6 El texto nahuatl de la *Historia General de la Nueva España*, compilada por el fraile franciscano Bernardino de Sahagún en la segunda mitad del siglo XVI, ofrece un punto de partida muy interesante para ingresar a esta complejidad. Revisemos un fragmento de este texto:
- Es difícil vivir sobre la tierra.
Si llegas al límite caerás.
Solamente a través del centro puedes ir, caminar (Códice, 1979)
- 7 Esta idea de hallar un centro real desde el cual “vivir sobre la tierra”, de hallar un nuevo equilibrio sobre el piso terrestre,⁴ de construir un nuevo mundo “caminable”, en el sentido de un espacio que puede cruzarse simbólicamente, a mi juicio llega al corazón de la experiencia cartográfica de los pintores locales de la Nueva España en los siglos XVI y XVII.
- 8 Esta correspondencia potencial puede observarse en uno de los mapas (Figura 1), creado en 1589 en el extremo norte de la Nueva España, un poblado del actual estado de Jalisco.⁵ El mapa no fue el resultado de una iniciativa espontánea: es la administración Virreinal la que solicita cartografías del territorio, para reorganizarlo a través de las *mercedes*, es decir concesiones de tierra para el cultivo y la crianza. Cuando un español, un cacique indígena e incluso un grupo indígena deseaban solicitar una concesión de tierra, era necesario enviar un mapa del territorio requerido, además de una gran cantidad de requisitos. Estos mapas fueron realizados en su mayoría por pintores indígenas, pero algunas veces no es tan sencillo reconocer el origen del cartógrafo, como por ejemplo en el mapa de Jalisco (Figura 1), en el que están ausentes la convención indígena para representar el territorio. Más aún, la misma tinta utilizada para delinear los caminos, árboles y casas es la utilizada por el español “*diego dolivera*” para firmar en el centro del mapa.
- 9 Estas imágenes, a pesar de su “origen étnico” (completamente secundario para la administración Virreinal) tenían que contener indicaciones geográficas precisas para permitir la localización de tal o cual parte de la Nueva España: el cruce de los caminos principales, las distancias desde el pueblo más cercano y, por supuesto, algunas indicaciones que permitieran reconocer lo que los pintores renacentistas llamaron “el retrato de la naturaleza” que es el paisaje.⁶ El otro grupo importante de mapas coloniales está formado por las famosas *Relaciones Geográficas*, enviadas a España en respuesta a la encuesta ordenada por Felipe II.⁷ Si los mapas de las *mercedes* del Archivo

General de la Nación tienen que ver más con la configuración del paisaje provinciano, las *Relaciones Geográficas* son particularmente interesantes para la representación de los paisajes “urbanos” (Kagan, 1998), con sus nuevas calles y edificios, como en el famoso mapa de Cholula, el de Teotenango, el de Texupa o el de Zumpango del Río.⁸

- 10 Sin embargo, existe una diferencia más importante entre los dos grupos de cartografías. Una vez que arribaron a España, los mapas de las *Relaciones Geográficas* tuvieron muy poca influencia sobre los planes locales y globales de la corona española. Formaban parte de un plan universal de conocimiento geográfico de la monarquía católica, encabezado por Juan López de Velasco desde el Escorial, el cual acumuló información de todos los rincones de su extensión política y cartográfica. Por el contrario —por lo que concierne a las cartografías de “mercedes” — el Reino de la Nueva España fue *dependiente* de la información colocada en estos mapas, no sólo para conocer sino para administrar el territorio.
- 11 En este sentido, el conocimiento y la invención se relacionan entre sí de manera muy estrecha: debido a los requerimientos institucionales, la cartografía indígena no puede sustraerse de la confrontación con la nueva realidad que es, primero que nada, un territorio transformado. Cada mapa tiene que revisar su conocimiento tradicional, por ejemplo, las normas cartográficas para describir el territorio y esta revisión necesita conectarse a una relación innovadora con el mismo territorio: para lograr esto, los mapas tienen que enfrentar la violencia de la conquista del espacio, la construcción de edificios coloniales, la invasión de los animales del Viejo Mundo. Pero esta confrontación, por el hecho de que no puede ser sustentada solamente por los “conocimientos tradicionales”, está condicionada por el invento de una manera contemporánea de pensar en el territorio. Solamente si el cartógrafo halla un punto de vista innovador, la pintura será “realista”, y por realista no quiero decir solamente una caracterización estilizada, sino el hecho de que el mapa será útil para la administración Virreinal. Una vez más, la invención del mapa se enlaza así misma con el conocimiento y, en este caso, con el conocimiento imperial de las tierras.
- 12 Desde esta perspectiva, los mapas diseñan un *nuevo sitio* desde el cual este nuevo mundo es concebido, pero al mismo tiempo la cartografía constituye un mundo en sí mismo. En otro mapa (Figura 2) nos encontramos en la costa del Pacífico: el pueblo representado es Aztatla, en el actual estado de Oaxaca.⁹

Figura 2: Santiago Aztatla, Oaxaca



AGN, Mapoteca, n° 1578. Disponible en el Portal de Mapas, Planos e Ilustraciones [<http://www.agn.gob.mx/mapilu/index1.htm>].

13 La imagen fue creada en 1576, trece años antes del mapa de Jalisco y en el otro lado del territorio de la Nueva España (Figura 1). Si nos sumergimos en estos cientos de mapas, como podríamos intentar hacerlo teniendo en mente estos dos mapas, rápidamente percibiríamos dos características específicas: primero, la multiplicidad infinita de soluciones estéticas halladas por los cartógrafos para inventar una nueva forma de pensar y figurar el espacio; segundo, la coherencia consistente de esta multiplicidad. Por coherencia consistente quiero decir la presencia, en todas las cartografías, de un mundo compartido, no sólo geográficamente hablando. Un “mundo compartido” se debe a la presencia de elementos específicos los cuales permiten, a la distancia, pensar juntos en muchas diferentes soluciones estéticas. La articulación entre estas dos características, esto es, multiplicidad infinita y coherencia interna del todo, permite proponer a continuación tres hipótesis acerca de la singularidad de la pintura cartográfica de la Nueva España,

1. El giro de las tradiciones cartográficas precedentes, tanto precolombinas como europeas, en la representación del territorio.
2. La creación de una pintura espacial innovadora, a la cual llamo el *realismo circular*
3. <#ITALIQUES#></#ITALIQUES#>La invención del *paisaje* como el objeto principal de la pintura.

1. El giro de las tradiciones

14 Veamos más de cerca los dos mapas procedentes del Archivo General de la Nación mostrados en la exposición de Denver. El primero, el *mapa de Tezontepec*,¹⁰ (Figura 3), pintado sobre papel de amate (*ficus*) fue presentado en 1571 por los indios otomíes de la

villa (en el actual estado de Hidalgo) para solicitar un apoyo virreinal para una pequeña estancia en un lugar llamado Acatitlán.

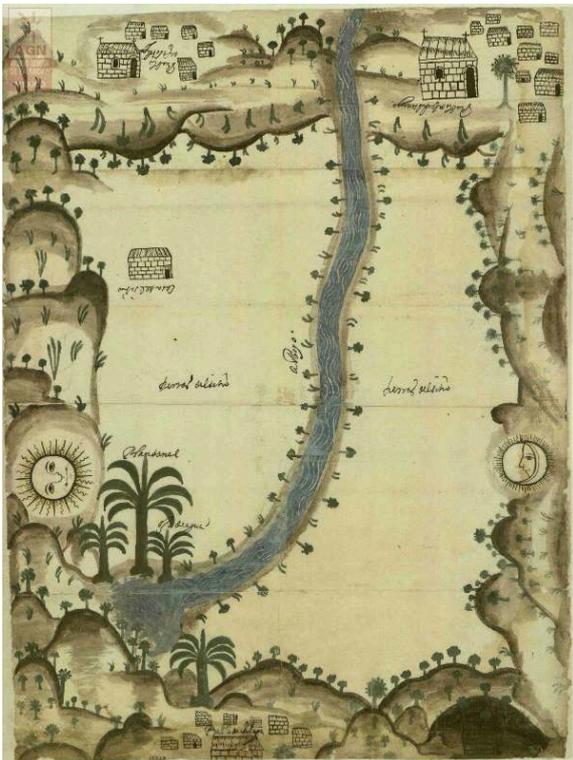
Figura 3: Villa Tezontepec, Hidalgo, y Guadalupe Relinas, Estado de México (1571)



AGN, Mapoteca, n° 1240. Disponible en el Portal de Mapas, Planos e Ilustraciones [<http://www.agn.gob.mx/mapilu/index1.htm>].

- 15 Después de varias verificaciones, la merced fue concedida. El mapa de *Quechiltlenango, Colotlipa y Chilapa*¹¹ (en el actual Guerrero) fue elaborado setenta y cinco años después (Figura 4). Ésta es una pintura hecha sobre papel europeo para acompañar, en 1656, una solicitud del líder indígena náhuatl (*cacique*) de Colotlipa, don José Moctezuma, para una licencia para establecer un ingenio azucarero.

Figura 4: Quechiltlenango, Colotlipa y Chilapa, Guerrero (1652)



AGN, Mapoteca, n° 1559. Disponible en el Portal de Mapas, Planos e Ilustraciones [<http://www.agn.gob.mx/mapilu/index1.htm>].

- 16 Ahora bien, ¿cómo se hubieran pintado estos dos territorios en tiempos prehispánicos? Ambos mapas estarían relacionados geográficamente a la tradición artística mixteca-puebla, que es el estilo e iconografía que conjunta la producción de imágenes (no solamente códices, sino también la cerámica, las pinturas murales, etc.) del Valle Central al Valle de Oaxaca, es decir, la extensión de espacio contenida virtualmente por nuestros dos mapas.
- 17 Si el arte de hacer mapas ciertamente se encontraba muy desarrollado en Mesoamérica, es verdad que ninguna cartografía pictórica previa a la conquista ha sobrevivido con el paso del tiempo. Pero si bien no tenemos mapas prehispánicos, aún tenemos los espectaculares mapas en piedra, como el encontrado en Cuilama (Figura 5) al sur de México Tenochtitlan. Tal vez debido al hecho de que no se encuentran pintados, sino grabados es que nunca han sido comparados consistentemente con la cartografía después de la conquista. Lo que nos interesa es el concepto espacial creado por estos mapas de piedra. Como monumentos estacionarios que deben ser leídos caminando alrededor de ellos, los planos líticos indicaban, a través de principios precisos de medición, la distancia entre puntos en el espacio y la presencia de caminos y construcciones.

Figura 5: Piedra-mapa de Cuilama



MÉXICO D. F. FOTOGRAFÍA DE ALESSANDRA RUSSO

- 18 A riesgo de simplificar en extremo la cuestión de los diferentes convenios para representar al territorio, me gustaría mostrar lo que sucedió en Italia mientras estos mapas de piedra eran grabados en el centro de México. Si comparamos el *mapa de Florencia* grabado alrededor de 1470 (Figura 6) y el *mapa de piedra de Cuilama* (Figura 5) del mismo periodo, nos damos cuenta de dos modalidades completamente opuestas de percibir los elementos espaciales.

Figura 6: *Carta della Catena* (c. 1470)



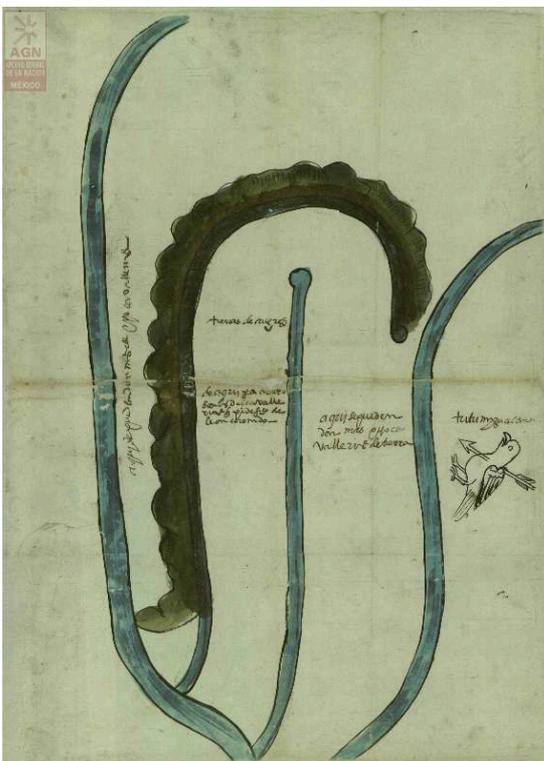
MAPA DE FLORENCIA EM EL SIGLO XV.

Conservado en el Museo Storico Topografico di Firenze com'era [<http://www.museumsinflorence.com/foto/firenze%20com-era/image/catena.jpg>].

- 19 En los mapas de piedra prehispánicos la ciudad es concebida en una dimensión plenamente temporal. Como el producto físico de la tierra y la roca sobre la cual se realizó, el mapa es una metonimia material para el piso terrestre (*tlalticpac*) y una micromuestra de la ciudad. Por el contrario, en el mapa renacentista, el candado dibujado arriba a la izquierda, como el marco mismo, parece establecer esa objetivación espacio temporal de la ciudad fuera del tiempo como algo que ha estado siempre ahí, o bien, que ha sido creada por el artista quien la dibujó como un mapa.¹²
- 20 La objetivación del campo visual adquirida definitivamente en Europa hacia el final del siglo XV con la invención de la perspectiva lineal creó un profundo *cierre visual* en la representación de las leyes espaciales (Crosby, 1998; Nuti, 1993). Aunque el paisaje y los mapas coexistieron en los *mappae mundi* medievales e incluyeron imágenes geográficas, históricas y bíblicas,¹³ la cartografía renacentista se desprendió poco a poco de los aspectos legendarios y alegóricos del paisaje a fin de proporcionar representaciones exactas del mundo físico. En cambio, la cartografía prehispánica, como los *mappae mundi* medievales, parece haber sido muy ligada a la relación histórica entre el hombre y su paisaje.¹⁴ Las cartografías genealógicas representaron el territorio, como da testimonio el *mapa de Teozacoalco*, a pesar de su origen colonial, como el producto de alianzas familiares y políticas precisas.
- 21 Ahora bien, intentemos explicar la idea del "giro de las tradiciones". Por giro de las tradiciones, más que hibridación, quiero decir el hecho de que los convenios y estilos cartográficos previos ya no eran suficientes, tomados de manera independiente, para enfrentar este nuevo mundo. Los estilos, convenios, iconografías y técnicas tradicionales, tanto precolombinas como occidentales, tienen que ser transformados para asumir una contemporaneidad. Si un pintor hubiera enfrentado la nueva territorialidad solamente como un producto de la genealogía histórica de tradición prehispánica no hubiera funcionado: la alteración de los linajes locales hizo imposible creer en una evolución lineal del territorio y de las familias, como si nada hubiera sucedido. Pero tampoco hubiera funcionado si hubiera adoptado *à la lettre* la perspectiva occidental de la objetivación del campo visual. El territorio de la Nueva España era todo menos "algo que siempre ha estado ahí" y la dimensión atemporal de la cartografía europea no hubiera sido apropiada para concebir un espacio tan profundamente transformado, digámoslo así, por la Historia.
- 22 Por el contrario, encarar al espacio en su realidad metamórfica era también encarar a la Historia y entenderla. Debido a ello, el término giro permite pensar en el trabajo subjetivo del artista como un trabajo existencial. Por supuesto, los cartógrafos dispusieron de fragmentos de tradiciones visuales y estos fragmentos se mezclaron mutuamente, digamos, "a pesar de sus creadores", esto es, por una dinámica pictórica cambiante (pigmaliónica) que escapa a los pintores. Pero al mismo tiempo hay una transformación voluntaria de esta tradición por los artistas que entienden que no pueden conciliar el pasado alterado por la conquista, sin alterarse ellos mismos y la construcción de su trabajo.
- 23 El *mapa de Totomihuacan* (Figura 7), del actual estado de Puebla, fue pintado en 1570 para apoyar la solicitud de tierra de un español.¹⁵ El espacio de la pintura está dominado por la ruta del manantial de Atotonilco, mencionado en el manuscrito como punto de referencia para situar la tierra requerida. Una forma verde se perfila con la típica línea negra del estilo prehispánico de la mixteca-puebla, pero sin ninguna comparación con el repertorio tradicional para la descripción de montañas: ¿en dónde

encontró la inspiración el cartógrafo para incluir este extraño elemento? Es asombroso ver que en uno de los más importantes mapas del Nuevo Mundo hecho en Europa, el llamado “*mapa de Cristóbal Colón*” (Figura 8) se muestra la misma norma para dibujar las montañas. Pero en el *mapa de Totomihuacán* (Figura 7) este convenio cartográfico europeo, probablemente observado por el pintor en un mapa grabado del siglo XVI, está colocado justo en la proximidad de un topónimo pictográfico, es decir, del nombre del pueblo de Totomihuacán, formado por *tototl*, *ave*, y *mitl* flecha. Por el contrario, en una cartografía de tierras del mismo pueblo elaborada por un español, a la cual llamamos *mapa de Totomihuacan II*,¹⁶ la persona que hizo el mapa – muy probablemente un español – tomó prestado un convenio prehispánico, las huellas de los pies, para indicar un “camino”, pero sin recurrir paradójicamente a la convención europea de dibujar las montañas, que están representadas por los movimientos rápidos de la tinta. Éste me parece un buen ejemplo de esta idea de “dar la vuelta” a las tradiciones. Los dos pintores, el indígena y el español, tuvieron *ambos* que romper con los convenios establecidos para poder hacer representables estos territorios. Este “giro” fue probablemente también personal. El pintor indígena y el administrador español, viendo el territorio de Totomihuacán y aceptando repensar sus propias “metodologías” para pintar el espacio, encaran la alteración de su conocimiento y su propia transformación subjetiva.

Figura 7: Totimehuacan, Puebla (1579)



AGN, Mapoteca, n° 2383. Disponible en el Portal de Mapas, Planos e Ilustraciones [<http://www.agn.gob.mx/mapilu/index1.htm>].

Figura 8: Mapa de Cristobal Colón



[CARTA MARINA DEL OCÉANO ATLÁNTICO NORESTE, DEL MAR BÁLTICO, DEL MAR MEDITERRÁNEO Y DEL MAR NEGRO, ACOMPAÑADA DE UN MAPAMUNDI CIRCULAR].

Disponible en Gallica (BNF) [<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b59062629>].

2. El realismo circular

- 24 Regresemos a los dos mapas mostrados en la exposición de Denver (Figura 3). Los visitantes actuales de Tezontepec (Villa Tezontepec) experimentan verdaderamente la sensación de que el mapa de 1571 está volviendo a la vida frente a sus ojos. El pueblo reproduce, virtualmente en cada esquina, su glifo con el nombre del lugar tal y como está dibujado en la pintura, en donde se indica la ubicación de la cantera de *tezontle*. El portal del monasterio es fácilmente reconocible, construido precisamente con la piedra volcánica o *tezontle*, extraído de la cantera. Pero lo que es aún más asombroso es que el mapa revive otra vez el paisaje contemporáneo con su planicie y tierra amarillenta, quemada por el Sol, transferido al propio papel amate, el cual actúa como un elemento pictórico. Podemos apreciar la estrecha relación entre el tiempo y el espacio en las elecciones estéticas del cartógrafo-artista. La dinámica de los elementos pictóricos, colocados desde diferentes direcciones, demandan un continuo reajuste del punto de vista significando tal vez la necesidad de tomar en cuenta tres puntos espaciales principales simultáneamente: la cantera, el monasterio y la *estancia*. Entonces se forma un triángulo central imaginario por los tres elementos, que parecen enfatizar la necesidad de construir un nuevo centro espacial abarcando elementos espirituales, económicos y sociales, a la vez antiguos y nuevos, pero siempre indicando el trabajo del hombre y de la naturaleza *en el tiempo*.¹⁷: el trabajo de la cantera, la construcción de la iglesia, la delimitación del camino y del ganado fue posible por el *tezontle* rosado – recurso principal y casi “atemporal” del territorio – pero un *tezontle* trabajado por los esfuerzos humanos.
- 25 El tratamiento de la superficie del terreno se maneja de manera diferente en el papel europeo blanco utilizado para el *mapa de Colotlipa* (Figura 4). Si observamos el paisaje de la región, no obtenemos una correspondencia pictórica entre el suelo y la materialidad

del mapa, como en el *mapa de Tezontepac* (Russo, 2004). No obstante, el elemento temporal es aún más evidente, paradójicamente gracias a la introducción del sol y la luna, utilizados en la cartografía europea, para indicar el este y el oeste. Iluminado al mismo tiempo por el sol de mediodía y por la luna, el mapa indica el ciclo completo del día y la noche. Las montañas se distribuyen alrededor del sitio requerido y su movimiento se refleja en las múltiples direcciones de los árboles que siguen sus perfiles. Los edificios, sin embargo, son vistos desde el pueblo de Chilapa, mediante el brillo que destaca la posición simétrica del pueblo en relación con Quelchiltanango y Colotlipa.

- 26 A pesar de haber sido creados en distintos períodos y áreas geográfico-culturales por artistas de grupos lingüísticos diferentes, los mapas mostrados hasta ahora comparten un dinamismo direccional común a mucha de la cartografía colonial mexicana. Todos dan la impresión de haber sido generados desde adentro del paisaje: para entenderlos desde el exterior uno debe girarlos incesantemente, o uno mismo alrededor de ellos, para abarcar visualmente toda la superficie representada. Este dinamismo figurativo, el cual continuamente reajusta la dirección de la visión y termina por hacer el marco de la representación implícitamente circular, puede mirar hacia atrás a las modalidades cartográficas prehispánicas, como podemos verlo en los mapas líticos (Figura 5). Pero al mismo tiempo, existe un estilo "realista" en la representación de algunos elementos, los cuales no pueden ser sugeridos más que con el advenimiento de las modalidades occidentales de representación del espacio.
- 27 ¿Podemos identificar en estas dos características lo que he llamado al principio la coherencia consistente de estas imágenes tan diferentes? Aquí iremos al centro de la demostración de la "claridad" del nuevo mundo creado por los cartógrafos. Evoquemos nuevamente la cita de Proust: "El mundo a nuestro alrededor (que no fue creado de una vez y para siempre, sino que es recreado frecuentemente cada vez que nace un artista) aparece ante nosotros totalmente diferente del viejo mundo, pero perfectamente claro".
- 28 La claridad de este mundo cartográfico consiste en su posibilidad de ser renombrado con un nuevo término. En este sentido, hablo de una nueva pintura espacial a la que llamo "realismo circular". Con esta expresión no quiero definir un "estilo" común, o una escuela: sería imposible demostrar que los pintores que trabajaron en estas imágenes tuvieron siempre una relación física, como por ejemplo en un taller donde pudieron desarrollar un estilo "común".¹⁸ Lo que quiero nombrar con "realismo circular" es más un horizonte estético hacia el cual tienden estas imágenes tan diferentes. Esta coherencia consistente del todo corresponde a la creación de una multiplicidad que no tiene correspondencia ni en la pintura espacial precolombina ni en la pintura renacentista. Nombrada por su punto de conexión innovador entre los conocimientos y las invenciones, la cartografía de la Nueva España no es solamente el reflejo de las necesidades virreinales, tampoco el trabajo pasivo de artistas derrotados y subalternos, sino que se convierte en un espacio pictórico sin precedentes.

3. El invento del *paisaje* contra el "no lugar"

- 29 En la historia del arte, el tema de la invención del paisaje como un objeto visual es una discusión permanente ¿Quién fue el primer artista en poner el mundo natural en una forma panorámica por primera vez a los ojos del espectador? Esta es una interrogante

interminable y puede ser más interesante pensar en diferentes “invenciones” de la pintura del paisaje y estudiar “el poder de los inicios” de una sensibilidad hacia el paisaje de algunos lugares y en algunas épocas privilegiados.¹⁹ Es muy impresionante observar algunos resultados estéticos similares en este “poder de los inicios”. Podemos percibirlo volviendo a analizar el *mapa de Jalisco* y observándolo junto con el paisaje chino realizado en el siglo XIII por el pintor Mou Ki. Por supuesto, las dos pinturas son extremadamente diferentes y no hay mucho interés histórico en compararlas, a no ser por el goce visual.

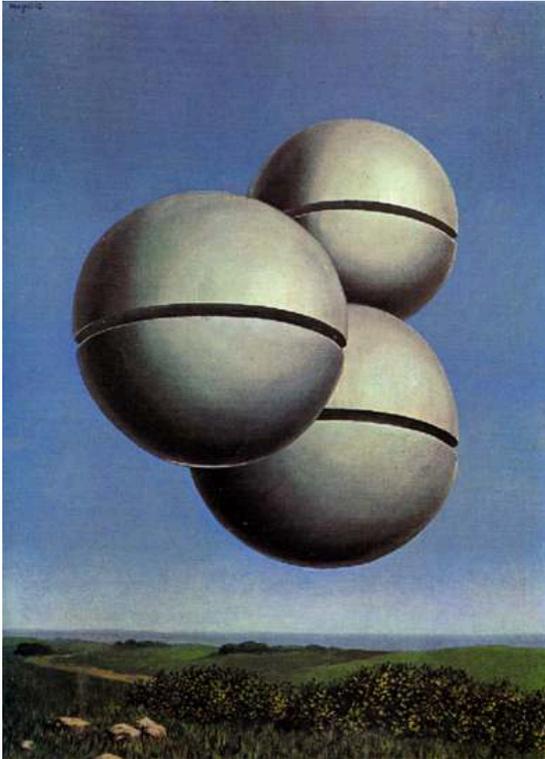
- 30 Pero lo que puede ser interesante es enfatizar que, de la misma forma que estas imágenes “culturalmente” distantes pueden compartir algunas atmósferas artísticas, también en el mismo lugar y tiempo podemos encontrar enfoques absolutamente opuestos del mundo circundante. Porque, preguntémosnos: ¿esta sensibilidad hacia el paisaje fue una característica novohispana de toda la pintura colonial? Tal vez no.
- 31 Como podemos ver en la misma exposición de Denver, casi todas las obras maestras coloniales son pinturas de interiores. Es el mundo interior de la casa, de la iglesia. Cuando “respiramos algo de aire” frecuentemente es a través de la iconografía mística de las nubes, o a través del paisaje con sabor flamenco o europeo. Si los pintores europeos colocaban con frecuencia las iconografías bíblicas y religiosas en un paisaje, que podía evocar sitios reales, parece que los pintores coloniales de la Nueva España prefirieron un tipo de “abstracción espacial” que podía no incluir una referencia local. Este fenómeno ha sido analizado brillantemente por Serge Gruzinski en su libro: *Les quatre parties du monde*, como una “invisibilidad obstinada de lo local” en la pintura colonial²⁰.
- 32 Éste no fue el caso de los creadores indígenas. Tomemos dos ejemplos: el paisaje de magueyes²¹ de *San Francisco recibiendo los estigmas*, grabado en el convento franciscano de Tepepulco y la pintura de Alonso López de Herrera con la misma iconografía mostrada en la exposición de Denver. En su análisis para el catálogo de la pintura de López de Herrera, Rogelio Ruiz Gomar enfatiza la posición original del santo, la fuerte expresividad en el tratamiento de sus manos y dedos (Ruiz, 2004:139). Sin embargo, es mucho más difícil señalar cualquier novedad en el tratamiento del exterior.
- 33 Lo mismo podría decirse de la *Estigmatización de San Francisco* de Sebastián López de Arteaga, pintada en 1650. En cierto sentido, la escultura de Tepepulco traslada la estigmatización de San Francisco del paisaje italiano al valle de Hidalgo y, al hacer esto, nuevamente “convierte en mapa” la iconografía, lo cual puede verse también como una forma de reinventarla. A través de esta nueva ubicación, la imagen pétrea de San Francisco es “anclada” al espacio real, aunque las pinturas de San Francisco de Herrera y de Arteaga se encuentran en un lugar que no puede ser ubicado con precisión pero que con seguridad no es la Nueva España. No pretendo establecer una jerarquía entre las dos soluciones, sino proponer que la atención o la separación del mundo geográfico no ocurren sin consecuencias.
- 34 Para establecer la relación con otras dos imágenes mostradas en la exposición de Denver, podemos comparar el tratamiento de la misa de San Gregorio en una pintura de Basilio de Salazar de 1645, y el maravilloso mosaico de plumas creado en 1539 para ser ofrecido al Papa Paulo III. Incluso si es difícil ver el mosaico de plumas como un paisaje o como un mapa, enfatizamos, junto con los autores del registro en el catálogo (Estrada y Farago, 2004:101), el hecho de que el increíble azul de las plumas en el cual se sumerge la escena podría representar el cielo real y que el montaje del exterior de la

iconografía podría evocar el hecho de que en la Nueva España que la misa era celebrada en capillas abiertas.²²

- 35 Después de este pequeño recorrido por algunas de las obras maestras de la exposición de Denver, cabe preguntar: ¿por qué la cartografía colonial muestra el advenimiento del paisaje? ¿Es solamente un tipo de inclusión estilística? En vez de eso, propongo pensar el paisaje como un nuevo marco de los pintores para luchar contra el "no lugar". La cartografía proporcionó un lugar tanto real como artístico para elaborar los cambios principales que ocurrían sobre la tierra y el cosmos. Por tanto, cada pintura cartográfica constituye la evidencia de una voluntad de repensar la realidad, el mundo y su propio lugar en él desde adentro. Y el movimiento circular hallado en las pinturas permite enfatizar otra dimensión posible de esta cartografía mixta:²³ la dimensión de la *velocidad*, la cual nos lleva de vuelta una vez más a la dimensión temporal e histórica. Producida por el movimiento de varias miradas necesarias para abarcar estos mapas potencialmente circulares, la velocidad puede reflejar la urgencia de los pintores de entender lo que ocurría alrededor, para hallar un nuevo centro de equilibrio, una nueva estabilidad en un mundo en rápida transformación.²⁴ Recordemos el texto náhuatl del *Códice Florentino*: "Es difícil vivir sobre la tierra... Solamente a través del centro puedes ir, caminar". Pero el centro siempre es necesariamente subjetivo. Tal vez es por eso que había tantas soluciones cartográficas como pintores.

Una conclusión: la invención de un nuevo sitio

- 36 Para concluir, me gustaría dedicar algunas palabras a la cuestión metodológica, si este término puede tener un sentido cuando se refiere, como en mi caso, a un método algo "indisciplinado" para estudiar este tipo de imágenes (Russo, 2000). Pero metodología etimológicamente podría traducirse como "el camino para", así que me parece útil enfatizar algunas convicciones que he comprendido durante la investigación. Porque ¿es suficiente un enfoque clásico de la historia del arte para comprender un *corpus* de imágenes en los que la transformación de las soluciones visuales no es una evolución lineal, como puede uno observar, por ejemplo, en algunos tratamientos pictóricos del elemento "montaña" en la cartografía? ¿Cómo definir este conjunto en términos de estilo? ¿O puede ser suficiente la historia para explicar por qué a un siglo de distancia encontramos soluciones similares, al igual que en el mismo año dos pintores de la misma región pueden proponer dos pinturas cartográficas, una más "prehispánica" y la otra que para nada lo es? Podríamos multiplicar las preguntas desde el punto de vista de la antropología o la lingüística. Pero intentemos dar algunas respuestas. De hecho, creo que como los mismos pintores se decidieron en transformar los enfoques tradicionales para pensar en la nueva realidad y producir una pintura espacial innovadora, también nosotros debemos deshacernos de los campos y los límites disciplinarios tradicionales para producir un enfoque innovador para este tipo de imágenes.
- 37 Es por esto que me gustaría concluir con un pequeño estímulo (Figura 9 y Figura 1): observar simultáneamente, sin compararlas, una pintura de 1928 de Magritte titulada: *La voix des vents*, (*La voz de los vientos*) y la primera pintura cartográfica con la cual hemos empezado este viaje virtual en el territorio de la Nueva España.

Figura 9: *La voix des vents* – Magritte (1928)

- 38 La cuestión no es explicar las posibles razones de la comparación, porque no pienso que un método de comparación objetiva sea la solución a la vuelta de los enfoques tradicionales. En cambio, uno puede intentar identificar lo que evoca esta relación visual. Porque, así como la interpretación del mundo desde el punto de vista de los cartógrafos tenía que ser subjetiva, el giro de los enfoques disciplinarios tradicionales hoy también tiene que ser subjetivo. Es por esto que no puede existir ninguna “metodología establecida” para estudiar estas imágenes, sino tantas metodologías como investigadores y tantas lecturas como pensamientos. Terminaré con una cita de Marcel Paquet en un libro reciente sobre Magritte. Él se refiere a la pintura de *La voz de los vientos*, pero puede aplicarse para sellar el camino cartográfico propuesto en este estudio, con todas las preguntas generadas, por cierto, con estas palabras: “Liberados de las relaciones interobjetivas del mundo ordinario, los objetos de la pintura están cargados con un poder artificial y con una fuerza no natural, fundados por una desviación superfísica, dotados por esta deriva que caracteriza al pensamiento mismo, si es cierto que el pensamiento no es sino una confrontación activa e intensa con lo impensable”²⁵

Borges, Jorge Luis ([1935] 1989), *Historia universal de la infamia*, Emecé Editores, Buenos Aires.

BIBLIOGRAFÍA

- Brotherston, Gordon, (1997), *La América indígena en su literatura: Los libros del Cuarto Mundo*. Fondo de Cultura Económica, México.
- Caso, Alfonso (1949), "El mapa de Teozacoalco," *Cuadernos Americanos* N°. 47, pp. 145-8
- Códice Florentino: Manuscrito 218-20 de la Colección Palatina de la Biblioteca Laurenziana*, Secretaría de Gobernación, México [edición facsimilar].
- Crosby, Alfred (1998), *The Measure of Reality: Quantification in Western Society*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Edson, Evelyn (1997), en *Mapping in Space and Time: How Medieval Mapmakers Viewed Their World*. British Library, London.
- Estrada de Gerlero, Elena Isabel y Farago, Claire (2004), "Mass of Saint Gregory", en: Pierce, Ruiz y Bargellini, *Painting a New World. Mexican Art and Life. 1521-1821*, pp. 106-112.
- Gerhard, Peter (1986), *Geografía histórica de la Nueva España, 1519-1821*. UNAM. México.
- Gruzinski, Serge (2004), *Les quatre parties du monde. Histoire d'une mondialisation*. La Martinière, Paris.
- Gruzinski, Serge (2002), *The Mestizo Mind. The Intellectual Dynamics of Colonization and Globalization*. Routledge, New York.
- Gruzinski, Serge (2001), *Images at War Mexico from Columbus to Blade Runner (1492-2019)*. : Duke University Press, Durham.
- Gruzinski, Serge (1987), "Colonial Indian Maps in Sixteenth Century Mexico: An Essay in Mixed Cartography", en: *Res. Anthropology and Aesthetics*, N°. 13 pp. 46-61.
- Kagan, Richard (1998), *Imágenes urbanas del mundo hispánico, 1493-1780*, Ediciones El Viso, Madrid.
- Larbaud, Valery ([1913] 2002), *Les poésies de A. O. Barnabooth*, Gallimard. Paris.
- Leibsohn, Dana y Mundy, Barbara (2004), "Map of Cholula", en: Pierce, Ruiz y Bargellini, *Painting a New World*, pp. 113-115.
- López Austin, Alfredo (1994), *Tamoanchan y Tlalocan*. Fondo de Cultura Económica, México.
- Mundy, Barbara (1996), *The Mapping of New Spain: Indigenous Cartography and the Maps of the Relaciones Geográficas*. University of Chicago Press, Chicago.
- Nuti, Lucia (1993), "Misura e pittura nella cartografia dei secoli XVI-XVII," *Storia urbana*. N°. 62, pp. 5-34.
- Paquet, Marcel (2000), *René Magritte. La pensée visible*. Taschen. Paris.
- Pierce, Donna, Ruíz Gomar, Rogelio y Bargellini, Clara (Eds. 2004), *Painting a New World. Mexican Art and Life. 1521-1821* Denver Art Museum / The University of Texas Press. Denver/Austin.
- Proust, Marcel ([1920] 1953), *Le côté de Guermantes*, Gallimard, Paris. 3 vol.
- Robertson, Donald ([1959] 1994), *Mexican Manuscript Painting of the Early Colonial Period. The Metropolitan Schools*. University of Oklahoma Press, Norman and London.
- Roger, Alain (1997), *Court traité du paysage*, Gallimard, Paris.

- Romanelli, Giandomenico et al. (1999), *A volo d'Uccello: Jacopo de Barbari e le rappresentazioni delle città nel Rinascimento*, Museo Correr / Arsenale Editrice, Venezia.
- Russo, Alessandra (2005), *El realismo circular: Tierras, espacios y paisajes de la cartografía indígena novohispana, siglos XVI–XVII*, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, México.
- Russo, Alessandra (2004), "Map of Tezontepec and Map of Chilapa", en: Pierce, Ruiz y Bargellini, *Painting a New World. Mexican Art and Life. 1521-1821*, pp. 106-112
- Russo, Alessandra (2002), "Plumes of Sacrifice. Transformations in XVIIth century feather art", en: *Res. Anthropology and Aesthetics*. N°. 42 pp. 226-250.
- Russo, Alessandra (2000), "La distancia artística" en *Actas del Coloquio In-disciplinas. Estética e Historia del arte en el cruce de los discursos*. UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 299-316.
- Ruíz Gomar, Rogelio, (2004), "Saint Thomas Aquinas and Saint Francis Receiving the Stigmata", en: Pierce, Ruiz y Bargellini, *Painting a New World. Mexican Art and Life. 1521-1821*, p. 139.
- Sacchi, Duccio (1987), "La percezione mixteca del territorio nel periodo coloniale: Proposta di interpretazione di due mappe (1597–1617)," en: *Quaderni Storici* N°. 65, pp. 637-45.
- Ségota, Dúrdica (1995), *Valores plásticos del arte Mexica*, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, México.

ANEXOS

Archivo

AGN – Archivo General de la Nación, México

NOTAS

1. "Marcher sur la terre, de nouveau inconnue, toute changée", en la obra de Larbaud, [1913] 2002:43
2. Una primera versión de este texto fue presentado en el Simposio: *Painting a New World. Mexican Art and Life. 1521-1821*, en el Museo de Arte de Denver, 17 y 18 de abril de 2004, en ocasión de una exposición donde viajaron dos de los mapas conservados en el Archivo General de la Nación de México. Para el catálogo de la exposición, véase : Pierce, Ruiz y Bargellini, 2004.
3. Los trabajos del historiador Serge Gruzinski han iluminado los aspectos más profundos del choque/encuentro entre órdenes visuales diferentes como el occidental y el prehispánico, véase: Gruzinski, 2001; Gruzinski, 2002.
4. El disco plano hecho de sedimento del curso de tiempo que dividió los cielos y el inframundo fue llamado *tlalticpac* en náhuatl, véase : López Austin, 1994.
5. AGN. Ciudad de México, Mapoteca n. 2073.
6. La mayor parte de éstos son conservados en el AGN, Ciudad de México. Examino buena parte de esta colección en: Russo, 2005.
7. Actualmente dispersas en diferentes colecciones en España, Estados Unidos y México. Para los mapas de las *Relaciones Geográficas*, véase : Mundy, 1996.
8. Leibsohn y Mundy, 2004; Véase también la interpretación de Gruzinski del mapa de Cholula en: Gruzinski, 2002.
9. AGN. Ciudad de México, Mapoteca n. 1578.

10. AGN. Ciudad de México, *Tierras*, v. 1810, exp. 13, mapa: f. 10 (Mapoteca n. 1240). Acatitlán es hoy en día el pueblo de Guadalupe Relinas, Estado de México. Jurisdicción de Pachuca, véase : Gerhard, 1986: 215-217.
11. AGN. Ciudad de México, *Tierras*, v. 2676, exp. 3, mapa: f. 13 (Mapoteca n. 1559).
12. Sobre las representaciones de la ciudad en el Renacimiento, véase: Romanelli, *et al*, 1999.
13. La relación espacio-temporal en la cartografía medieval ha sido examinada por: Edson, 1997.
14. Brotherston, 1997; El mapa de Tezacoalco es reproducido en Mundy, 1996, figura 1. Véase también: Caso, 1949.
15. AGN. Ciudad de México, Mapoteca n. 2383.
16. AGN. Ciudad de México, *Tierras*, v. 3343.
17. Para la coexistencia de diferentes "centros" en la cartografía indígena colonial, véase : Sacchi, 1987.
18. Como se propuso para otros documentos pictóricos indígenas de la Nueva España, véase : Robertson, [1959] 1994.
19. Como lo propone Roger, 1997: 9. La expresión « poder de los inicios » es de Roger.
20. " Invisibilité obstinée du local sur quantité de toiles", Gruzinski, 2004:311
21. Pablo Escalante Gonzalbo observó que no es seguro que sean magueyes o árboles de tule (Comunicación Personal). Pero en ambos casos, se representa el paisaje local mexicano.
22. Propongo esta hipótesis en: Russo, 2002:245.
23. He tomado a préstamo el término "cartografía mixta" de: Gruzinski, 1987.
24. Los años se asociaban con los puntos cardinales mediante diferentes colores en la cosmología prehispánica, Ségota, 1995. Esto también podría explicar la rotación continua de los ejes direccionales.
25. "Soustraites aux relations interobjectives du monde ordinaire, les objets de la peinture sont chargés d'un pouvoir artificiel, d'une force non naturelle, dotés en un mot d'une déviance sur-physique, de cette dérive qui caractérise la pensée elle-même s'il est vrai que la pensée n'est rien d'autre qu'une confrontation active et intense avec l'impensable", Paquet, 2000:79.

RESÚMENES

La producción de mapas por parte de los cartógrafos indígenas, mestizos y españoles en los siglos XVI y XVII, es un laboratorio de increíble riqueza para estudiar los efectos pictóricos que la transformación territorial-administrativa empezada por la conquista tuvo al pasar por la esfera de la creación. En las imágenes, hoy en el Archivo General de la Nación, los pintores locales tuvieron que inventar una nueva forma de visualizar las tierras, los espacios y los paisajes. De esta mina inagotable que es la cartografía colonial de la Nueva España, voy a reflexionar sobre el «paisaje». Los cartógrafos novohispanos renovaron la mirada hacia el territorio inventando soluciones pictóricas totalmente novedosas respecto a las tradiciones artísticas mesoamericanas y europeas. A través del análisis del horizonte histórico y estético propio de estas pinturas —que llamé «el realismo circular»— este trabajo se concentrará en analizar algunos mapas donde la tensión con la realidad cambiante del territorio tuvo los efectos pictóricos más pertinentes para enunciar que uno de los orígenes de la «pintura de paisaje» puede reconocerse adentro de este conjunto tan heterogéneo de imágenes. Al final, creo que debemos deshacernos de los campos y

los límites disciplinarios tradicionales para producir un enfoque innovador para el estudio de este tipo de imágenes.

The production of maps by native, **mestizo** and Spanish cartographers during the sixteenth and seventeenth centuries represents an extremely rich laboratory for studying the pictorial effects that the territorial-administrative transformation that started with the conquest underwent in the creative arena. In these images, today filed in the General Archive of the Nation, local painters had to invent a new way of visualizing the land, spaces and landscapes. From this eternal mine represented by the New Spain's colonial cartography, I will focus on the "landscape". New Spain's cartographers renewed their insight towards the territory by inventing completely novel pictorial solutions compared to the Mesoamerican and European artistic traditions. Through the analysis of the historical and aesthetic horizon that characterizes these paintings – which I denominated "the circular realism" – this work will focus on analyzing some maps where the tension with the territory's changing reality had the most pertinent pictorial effects to propose that one of the origins of "landscape picture" can be recognized within this heterogeneous set of images. At the end, I believe we must get rid of the traditional fields and disciplinary limits to produce an innovative approach for studying these types of images.

ÍNDICE

Índice geográfico: México

Palabras claves: pinturas, cartografía indígena, siglo XVI, paisaje, imagen, México

Keywords: pictures, native cartography, sixteenth century, landscape, image, Mexico

Índice cronológico: 1500, 1700

AUTOR

ALESSANDRA RUSSO

Columbia University, New York